Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende

O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro

CAMPINAS
2014

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende

O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Doutor em Música, na área de concentração: Fundamentos Teóricos.

Orientador: Prof. Dr. José Roberto Zan

Este exemplar corresponde à versão final da Tese defendida pelo aluno Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende, e orientada pelo Prof. Dr. José Roberto Zan.

_____

CAMPINAS
2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

R339p

Rezende, Gabriel Sampaio Souza Lima, 1981-
O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim : comentários à história oficial do choro / Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: José Roberto Zan.
Coorientador: Mário Vieira de Carvalho.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Jacob do Bandolim, 1918-1969. 2. Choro (Música). 3. Música popular. 4. Musica e sociedade. I. Zan, José Roberto,1948-. II. Carvalho, Mário Vieira de,1943-. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The problem of tradition in Jacob do Bandolim's trajectory : comments on choro's official history
Palavras-chave em inglês:
Jacob do Bandolim, 1918-1969
Choro (Music)
Popular music
Music and society
Área de concentração: Fundamentos Teóricos
Titulação: Doutor em Música
Banca examinadora:
José Roberto Zan [Orientador]
Leopoldo Garcia Pinto Waizbort
Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas
Antonio Rafael Carvalho dos Santos
Almir Côrtes Barreto
Data de defesa: 06-05-2014
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende - RA 001747 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Jose Roberto Zan
Presidente

Prof. Dr. Leopoldo Garcia Pinto Waizbort
Titular

Prof. Dr. Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas
Titular

Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos
Titular

Prof. Dr. Almir Côrtes Barreto
Titular

Resumo

O título dado a este trabalho cria uma correspondência entre “o problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim” e “comentários à história oficial do choro”. Essa correspondência se desdobra em duas dimensões principais. A primeira diz respeito à hipótese central deste trabalho, a saber, a de que a trajetória de Jacob Pick Bittencourt foi um ponto de inflexão na história do choro. Para dar nitidez aos elementos capazes de comprová-la, o foco da investigação recai sobre “o problema da tradição”: por um lado, foi ele que mobilizou e organizou grande parte dos esforços que o bandolinista dispensou em sua atuação no campo da música popular; por outro, é ele que organiza as formas atuais de narrar a história do choro e, consequentemente, recobre de sentidos aquela trajetória. Dessa situação deriva a segunda dimensão, pois a realização da tarefa proposta implica, ao mesmo tempo, tecer comentários sobre a história do choro tal como se convencionou narrá-la. Em outras palavras, analisar o problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim é também discutir o processo de construção de uma narrativa pela qual se transmite uma determinada leitura da história deste gênero que nos atinge no presente e que se esforça por apresentar-se como evidente.

Abstract

The title given to this work creates a correspondence between "the problem of tradition in Jacob do Bandolim's trajectory" and "comments on choro's official history". This correspondence unfolds itself in two main dimensions. The first relates to the central hypothesis of this study, namely, that the trajectory of Jacob Pick Bittencourt was a turning point in the history of choro. In order to bring to the foregound the elements that are able to prove it, the focus of the research is set on "the problem of tradition": on the one hand, it was this problem that organized and mobilized a large part of the efforts that the mandolinist dismissed in its activities in the field of popular music and, secondly, it is the same problem that organizes the current ways of narrating choro's history and, therefore, that covers with meanings that trajectory. From this situation arises the second dimension,

since the realization of the proposed task imply, at the same time, make comments on the conventional way of narrate choro's history. In other words, analyze the problem of tradition in Jacob do Bandolim's trajectory is also to discuss the process of building a narrative by which becomed usual to transmit a particular reading of the history of this genre that reaches us in present.

Índice

Introdução **23**

Capítulo 1 – Narratividade e poder: um estudo sobre a construção da história do choro..... **29**

Capítulo 2 – Pixinguinha, a Belle Époque e a forma do choro..... **51**

Apêndice – Estética e política nas obras de Pixinguinha e Lima Barreto..... **89**

Excurso – "Será que ele pensou nisso?" Ensaio sobre essa e outras questões da pesquisa em música..... **97**

Capítulo 3 – Da capa às relações de trabalho: uma identidade para o choro..... **105**

Apêndice – Cuidados metodológicos na abordagem das "querelas" entre tradicionalistas e modernos..... **131**

Capítulo 4 – "Não estou lá": Jacob do Bandolim e o problema da tradição em "Chega de Saudade"..... **135**

Capítulo 5 – *Ethos* e tradição no choro..... **157**

Capítulo 6 – "Jacob hoje", "Jacob sempre", "Jacob em dois tempos": os anos 60, as transformações no campo da música popular e o significado histórico de "Vibrações"..... **189**

Nota sobre os anos 20..... **233**

Capítulo 7 – O *revival* do choro, o legado e a transcendência de Jacob..... **253**

Conclusões..... **307**

Bibliografia..... **311**

Notas..... **337**

Para Nina e Clara

Agradecimentos

À FAPESP

À CAPES

Ao CNPQ

Aos funcionários e ao programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Unicamp

Ao CESEM e à Universidade Nova de Lisboa

Aos simpáticos e atenciosos Anna Paes e Igor de Andrade, do MIS/RJ

Aos Professores Leopoldo Waizbort e Sérgio Freitas, com os quais contraí uma dívida que espero quitar com a reelaboração deste trabalho para uma futura publicação.

Ao meu co-orientador, Prof. Dr. Mário Vieira de Carvalho

Adélcio, Bia, Thais, Rodrigo, Sheyla, Ismael e demais colegas do grupo de pesquisa

Zan, Sergio, Fernanda, Almir, Leandro e Cléo

Camila, Pedro, Ilara e Carol

Analía e Clara

Nina

Lista de Figuras

Fig. 1: transcrição aproximada da seção C de "Rosa"	**56**
Fig. 2: transcrição aproximada da seção A de "Sofres porque queres"	**59**
Fig. 3: transcrição aproximada da seção C de "Sofres porque queres"	**60**
Fig. 4: transcrição seção C de "Sofres porque queres", explicitando o "jogo" estabelecido entre os elementos formais	**61**
Fig. 5: segundo segmento de 8 compassos da seção A de "Sofres porque queres"	**62**
Fig. 6: terceiro segmento de 8 compassos da seção C de "Sofres porque queres"	**62**
Fig. 7: transcrição aproximada da seção B de "Sofres porque queres"	**63**
Fig. 8: relação cromática entre as notas lá e si bemol nos primeiros compassos da seção A de "Sofres porque queres"	**65**
Fig. 9: relação cromática entre as notas si e si bemol no primeiro segmento de 16 compassos da seção C de "Sofres porque queres"	**65**
Fig. 10: relação cromática entre as notas si bemol e si natural no décimo primeiro compasso de "Sofres porque queres"	**65**
Fig. 11: imagem de Pixinguinha extraída da foto "'Les Batutas' e Duque" (1922)	**73**
Fig. 12: "Assustado"	**74**
Fig. 13: "Música na favela"	**74**
Fig. 14: capa do LP "Chorinhos e Chorões" (1961)	**105**
Fig. 15: capa do LP "Valsas e Choros Evocativos" (1962)	**111**
Fig. 16: capa do LP "Valsas Brasileiras de Antigamente" (1960)	**113**
Fig. 17: capa do LP "Jacob Revive Músicas de Ernesto Nazareth" (1955)	**114**
Fig. 18: capa do LP "Valsas Evocativas" (1956)	**115**
Fig. 19: capa do LP "Primas e Bordões" (1962)	**116**

Fig. 20: capa do LP "Época de Ouro" (1959)	**117**
Fig. 21: transcrição aproximada dos primeiros 8 compassos da seção A intermediária da gravação de "Longe dos olhos" de Francisco Alves (1936)	**120**
Fig. 22: transcrição aproximada dos primeiros 8 compassos da seção A intermediária da gravação de "Longe dos olhos" no LP *Época de ouro* (1959, arrj. Maestro Carioca)	**121**
Fig. 23: transcrição aproximada dos compassos iniciais da introdução de "Já sei sorrir" na gravação de Sílvio Caldas (1939)	**122**
Fig. 24: transcrição aproximada dos compassos iniciais da introdução de "Já sei sorrir" na gravação do LP *Época de ouro* (1959, arrj. Radamés Gnattali)	**122**
Fig. 25: primeiros 4 compassos da gravação de "Cadência" na interpretação de Jacob do Bandolim (1967)	**136**
Fig. 26: primeiros 4 compassos de "Meditação"	**137**
Fig. 27: transcrição aproximada dos compassos iniciais de "Falta-me você" (1962)	**138**
Fig. 28: compassos 9 a 13 de "Falta-me você" (1962)	**139**
Fig. 29: compassos 9 a 13 de "Falta-me você" (1962) destacando a interpretação do "SubV7"	**140**
Fig. 30: transcrição aproximada da melodia principal da introdução de "Caprichos do destino" na gravação de Orlando Silva (1937), transposta para a tonalidade de ré menor	**142**
Fig. 31: transcrição aproximada da melodia principal da introdução de "Caprichos do destino" na gravação no LP "Época de ouro" (1959)	**142**
Fig. 32: melodia principal da introdução de "Chega de saudade" na gravação do LP homônimo de João Gilberto (1959).	**142**
Fig. 33: reprodução dos compassos 57 a 67 da partitura autógrafa de "Chega de Saudade" com dedicatória a Jacob do Bandolim, com cifras adicionadas pelo autor	**146**
Fig. 34: comparação entre os terceiros versos das seções A e B de "Chega de saudade"	**147**
Fig. 35: transcrição aproximada dos compassos finais da gravação de Jacob do Bandolim de "Chega de saudade" no LP "Jacob Revive Sambas para Você Cantar"	**148**

(1963), numerados de acordo com a citada partitura autógrafa de Tom Jobim	
Fig. 36: transcrição aproximada dos compassos 128-133 de "Gostosinho", na gravação de Jacob do Bandolim (1960)	**151**
Fig. 37: compassos 105-106 de "Naquele tempo", na gravação de Jacob do Bandolim (1962)	**151**
Fig. 38: transcrição aproximada dos compassos 96-99 de "Gorgulho", na gravação de Jacob do Bandolim (1962)	**152**
Fig. 39: transcrição aproximada dos compassos 140 a 148 de "Bola preta", na gravação de Jacob do Bandolim (1961)	**152**
Fig. 40: transcrição aproximada da figura melódica do coda de "Bola preta", na gravação de Jacob do Bandolim (1961)	**152**
Fig. 41: compassos iniciais da seção C na gravação do Grupo Pixinguinha, 1917	**159**
Fig. 42: transcrição dos compassos iniciais da seção C na gravação de "Rosa" pelo conjunto liderado por Jacob do Bandolim, 1959	**159**
Fig. 43: transcrição aproximada dos compassos iniciais do segundo segmento de 8 compassos de "Rosa", na gravação de Jacob do Bandolim (1959)	**160**
Fig. 44: fotos da infância de Jacob	**167**
Fig. 45: seção introdutória do arranjo de Radamés Gnattali de "Chega de saudade"	**222**
Fig. 46: realização do "clichê" $V7^{(13)}$ – $V7^{(\flat 13)}$ nos compassos finais do arranjo de Radamés Gnattali para "Chega de Saudade"	**223**
Fig. 47: último compasso do terceiro verso e quarto verso da seção B de "Chega de saudade" no arranjo de Radamés Gnattali	**224**
Fig. 48: coda de "Chega de saudade" no arranjo de Radamés Gnattali	**226**
Fig. 49: capa do LP "Valsas Brasileiras de Antigamente"	**234**
Fig. 50: capa do LP "Valsas e Choros Evocativos"	**234**
Fig. 51: Tom Mix, ícone da cultura de massas dos anos 20	**242**
Fig. 52: Foto de Jacob na infância	**242**
Fig. 53: "Interlúdio" de "Mabel's Dream". Transcrição aproximada da gravação de	**244**

1923 da *King Oliver's Jazz Band*	
Fig. 54: "Introdução" de "Ainda me Recordo" em transcrição aproximada da gravação de 1947 de Pixinguinha e Benedito Lacerda	**244**
Fig. 55: Os Oito Batutas, anos 20	**245**
Fig. 56: King Oliver's Jazz Band, anos 20	**245**
Fig. 57: Capa e contracapa do LP "As minhas preferidas"	**255**
Fig. 58: imagem de casa com quintal do curta-metragem "Chorinhos e Chorões"	**291**
Fig. 59: Foto de Jacob do Bandolim	**292**
Fig. 60: "O violão da cabocla"	**294**
Fig. 61: "Conflito e ferimento"	**295**
Fig. 62: "'Choro' que acaba mal"	**296**
Fig. 63: "Um choro nos cafundorios do suburbio"	**297**
Fig. 64: "Proezas do Irineu"	**298**
Fig. 65: "Serenatas no reduto dos valentes"	**299**
Fig. 66: "Os 'Choros'"	**301-304**
Fig. 67: figura melódica inicial de "Sofres porque queres"	**347**
Fig. 68: variação da figura melódica inicial na seção B	**347**
Fig. 69: figura melódica central de "Sofres porque queres"	**347**
Fig. 70: variação da figura melódica central na seção B	**347**
Fig. 71: variação da figura melódica central na seção C	**347**
Fig. 72: primeiro e terceiro segmentos de 8 compassos da seção B de "Sofres porque queres"	**347**
Fig. 73: "Ô manduca, guarda o pandeiro! [...]. E você, meta a sua viola no saco"	**349**
Fig. 74: seção A de "Cheguei"	**355**

Fig. 75: seção B de “Cheguei”	**355**
Fig. 76: seção B de “Os 8 batutas”	**356**
Fig. 77: primeiro segmento de 16 compassos da seção A de “Os cinco companheiros”	**357**
Fig. 78: condensação das notas estruturais do primeiro segmento de 8 compassos da seção A de “Os cinco companheiros” na figura melódica dos compassos iniciais do segundo segmento	**358**
Fig. 79: redução da figura melódica inicial de “Cheguei”	**358**
Fig. 80: redução da variação da figura melódica inicial de “Cheguei”	**358**
Fig. 81: “bom proceder” e “engenhosidade” nos compassos iniciais de “Os 8 Batutas”	**359**
Fig. 82: evitação da relação de trítono em “Proezas de Sólon” e em “Minha Gente”	**376**
Fig. 83: “Jacob virtuose”	**394**
Fig. 84: transcrição aproximada do bandolim, piano e contrabaixo nos compassos 25 a 28 de “Chega de saudade” na gravação de Zimbo Trio e Jacob do Bandolim	**428**
Fig. 85: representação simplificadas da linha guia do tamborim	**428**
Fig. 86: representação da acentuação utilizada por Jacob do Bandolim	**428**
Fig. 87: Imagem do concerto em homenagem aos 70 anos de Pixinguinha	**441**

"Pode ser que a continuidade da tradição seja uma aparência. Mas então é a permanência desta aparência de permanência que cria nela a continuidade"
Walter Benjamin, *As passagens* (2007, p. 528)

"[...] toda esta música urbana, mesmo de gente do morro, é eminentemente instável e se transforma fácil, como as coisas que não têm assento numa tradição necessária"
Mário de Andrade, "Música Popular" (1976, p. 282)

Introdução

O título dado a este trabalho cria uma correspondência entre "o problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim" e "comentários à história oficial do choro". Essa correspondência se desdobra em duas dimensões principais. A primeira diz respeito à hipótese central deste trabalho, a saber, a de que a trajetória de Jacob Pick Bittencourt foi um ponto de inflexão na história do choro. Para dar nitidez aos elementos capazes de atestar a sua correção, o foco da investigação recai sobre "o problema da tradição": por um lado, foi ele que mobilizou e organizou grande parte dos esforços que o bandolinista dispensou em sua atuação no campo da música popular; por outro, é ele que organiza as formas atuais de narrar a história do choro e, consequentemente, recobre de sentidos aquela trajetória. Dessa situação deriva a segunda dimensão, pois a realização da tarefa proposta implica, ao mesmo tempo, tecer comentários sobre a história do choro tal como se convencionou narrá-la. Em outras palavras, analisar o problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim é também discutir o processo de construção de uma narrativa pela qual se transmite uma determinada leitura da história que nos atinge no presente e que se esforça por apresentar-se como evidente.

No primeiro capítulo tentamos mapear o processo histórico de formação da idéia de "tradição do choro". Para tanto, partimos de um pequeno texto de divulgação que condensa de forma exemplar o estado atual do saber sobre essa "tradição", a partir do qual buscamos realizar uma espécie de "arqueologia" desse saber. Para isso consultamos as principais obras da historiografia através das quais esse saber se transmitiu ao longo das últimas décadas, e, como resultado dessa investigação, pudemos verificar a transcendência histórica que algumas obras tiveram nesse processo, bem como perceber como algumas formas discursivas foram assumidas e reproduzidas de forma acrítica, invadindo, nos dias atuais, o terreno que deveria lhe ser o mais inóspito: o da própria universidade. A partir das obras de autores como Chartier (2002), Foucault (2007 e 2008), Le Goff (2003) e Benjamin

(2007), problematizamos as bases sobre as quais se ergue a historiografia oficial do choro. Ao fazê-lo, vem à luz um poderoso elemento que, atuando "por trás dos bastidores", confere sentido e sustentação à narrativa: a noção de progresso.

Entretanto, ao invés de deixar essa historiografia de lado, e com ela a própria idéia de "tradição do choro", entendemos que o melhor meio para compreendê-la é dar um mergulho em sua narrativa, rompendo sua superfície aparentemente calma e transparente, e adentrando nas águas turbulentas do processo histórico que ela oculta[1]. Sendo assim, partimos de uma das etapas constitutivas da narrativa sobre a história do choro, na qual, pelas mãos de Pixinguinha, o choro teria se fixado como gênero musical de forma definida na década de 1910. Tendo como pano de fundo as transformações político-econômico-sociais e culturais em curso no período da Belle Époque carioca, analisamos duas composições de Pixinguinha visando compreender como o problema da "forma musical" se relaciona com as tensões sociais viscerais vividas naquele momento pela sociedade carioca. Assim, pudemos encontrar pistas para compreender o porquê da questão da forma musical surgir na historiografia e, junto com ela, a importância da figura de Pixinguinha para a condução da história do choro no período de transição para a consolidação de uma ordem burguesa-industrial no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX. Os resultados preliminares obtidos com esse estudo parecem nos indicar que a importância central dessa tese é determinada pela importância daquilo que ela oculta: a descontinuidade fundamental entre as formas de sociabilidade na virada do século, cujo ponto nevrálgico é justamente o período da Belle Époque carioca. Da formalização dos resultados deste estudo constituiu-se o segundo capítulo deste trabalho, ao qual acrescentou-se um apêndice que, desde uma perspectiva comparativa, aprofunda a discussão sobre uma faceta importante da música de Pixinguinha que tem sido pouco discutida e que é capaz de colocar em evidência um momento sociológico importante que se cristalizou na "forma do choro". Das discussões apesentadas nesse segundo capítulo também derivou-se um excurso, no qual se discutem problemas teórico-metodológicos envolvidos com determinado tipo de objeção passível de ser levantada contra as análises musicais apresentadas.

O papel reservado à trajetória de Jacob do Bandolim na narrativa sobre a história do choro é o de ter "lapidado" o choro. Isso se refere tanto à sua intervenção na dimensão das práticas musicais propriamente ditas, quanto à luta que lhe dava substância, que era travada no plano das construções histórico-discursivas e se voltava para a "recuperação" e "conservação" da "verdadeira tradição do choro". O estudo sobre Pixinguinha aponta nessa direção, na medida em que revela a posição central que a questão do trabalho ocupava na transição para a ordem burguesa-capitalista no Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que o seu impacto no terreno das formas de sociabilidade abria profundas fraturas com o passado colonial/imperial. Nesse sentido, as ações de Jacob do Bandolim podem ser interpretadas como o avanço de uma determinada ética do trabalho em um terreno ainda por conquistar, o das relações de trabalho entre os músicos de choro. Evidentemente, isso não era um fim em si mesmo, de modo que as repercussões das investidas de Jacob faziam-se sentir com vigor no plano sonoro-musical. O terceiro, o quarto e o quinto capítulos deste trabalho abordam essas questões desde distintos ângulos.

No terceiro capítulo abordamos determinados aspectos da produção fonográfica de Jacob entre os anos de 1947 e 1962. Para tanto, não partimos de cada disco em seu isolamento documental, mas das relações que os discos estabelecem entre si, buscando construir a unidade de sentido que os permeia. Pudemos, assim, perceber como essa produção quer comunicar um determinado "projeto" estético-ideológico. Partindo das capas e contracapas desses discos, fomos avançando sobre as camadas mais sutis dos problemas envolvidos nesse "projeto". Assim, cruzamos a matéria sonoro-musical até chegar às relações de trabalho, atentos para compreender como ambas estão profundamente imbricadas não somente com o problema mais amplo da modernização enquanto ideal, mas também com as transformações nas técnicas de produção e reprodução musicais. Este capítulo também representa um diálogo crítico com a produção historiográfica que, nas últimas décadas, tem se dedicado ao estudo da música popular brasileira nos anos 50. Nesse sentido, foi incluído um apêndice a este capítulo que trata de certos cuidados metodológicos necessários para a abordagem das "querelas" entre tradicionalistas e modernos travadas em

meio às disputas simbólicas sobre a legitimidade de determinadas práticas no campo da música popular naquela década.

No quarto capítulo, abordamos um tema caro à bibliografia (acadêmica ou de divulgação) sobre a trajetória de Jacob do Bandolim: a sua admiração crítica em relação a "Chega de Saudade" (Tom Jobim e Vinícius de Moraes). A partir deste tema, não somente pudemos aprofundar as reflexões sobre o problema da modernização em sua incidência sobre a produção de música popular em meados do século XX, mas também evidenciar alguns aspectos do modo como Jacob lidava com noções como as de "tradição" e "modernidade" no plano dos elementos intrinsecamente musicais.

No quinto capítulo abordamos o problema das relações de trabalho nas práticas musicais ligadas ao choro. Para tanto, partimos de um registro sonoro de 1959, resultante da regravação realizada por Jacob da primeira versão de "Rosa", de Pixinguinha (1917). Assim, pudemos tanto abordar o arco temporal que separa as duas gravações desde o ponto de vista do processo de profissionalização do músico popular, quanto mostrar como o problema da profissionalização desse músico aparece, na trajetória de Jacob, intrinsecamente relacionado com suas investidas em prol do "resgate" da "tradição do choro". Cruzando sua biografia com análises realizadas sobre as transformações histórico-sociais mais amplas vividas pela sociedade carioca ao longo da primeira metade do século XX, destacamos uma série de fatores que podem explicar a formação de um *ethos* específico relacionado com a valorização de determinadas formas de conduta no trabalho. Com isso, buscamos compreender o significado histórico das transformações nas relações de trabalho no campo das práticas musicais em torno do choro.

Esse significado se torna especialmente nítido no momento em que se dá a segunda ruptura nas formas de sociabilidade em torno do choro, problema que é o centro articulador das questões trabalhadas no sexto capítulo. Examinado desde o ponto de vista da trajetória de Jacob, ele se desdobra na análise das transformações nos meios de produção, e, sobretudo, de circulação e consumo de música popular na década de 1960 e que levaram à diminuição dos espaços para artistas e produtos musicais ligados à música

"tradicional". De maneira aparentemente paradoxal, é nesse momento que se explicita aquilo que nas ações do bandolinista era contrário à permanência de formas de sociabilidade cristalizadas pela "tradição".

No último capítulo discute-se como os problemas relacionados a essa ruptura foram solucionados naquilo que se convencionou chamar de *revival* do choro. Também aqui, o legado e as questões colocadas pela trajetória de Jacob ganham visibilidade, apontando para a importância que as ações deste músico tiveram para o desenvolvimento subsequente do gênero.

Em relação aos problemas e orientações de ordem teórico-metodológicos, optou-se por trabalhá-los junto com a investigação substantiva, salvo nos casos em que se fez necessário apresentar uma discussão mais aprofundada. Nesse sentido, por exemplo, não apresentamos uma definição conceitual prévia de "trajetória". Assim, a de Jacob do Bandolim não foi abordada com base numa concepção totalizante de seus diversos momentos, ou seja, com base em uma ordenação sistemática e racional desses diversos momentos (sincrônicos ou diacrônicos) em um todo hierarquicamente organizado. Se certa ordenação cronológica é exigida pelo próprio tratamento da matéria, estivemos atentos também ao que a aproximação de temporalidades cronologicamente distantes é capaz de revelar. Nesse sentido, a "Nota sobre os anos 20" traz à tona problemas que se tornaram explícitos com o final da Belle Époque e que, à espera de solução, voltam a aparecer com especial nitidez nos anos 70.

No que se refere aos métodos de abordagem, buscou-se, na medida do possível, aliar a análise histórico-sociológica empírica com a análise musical realizada a partir da escuta e da transcrição de fonogramas. Nesse sentido, buscamos trabalhar com referenciais teórico-metodológicos extraídos das obras de autores como Adorno e Max Weber. O uso intensivo e extensivo das notas também merece comentário. No corpo do texto, buscou-se ao máximo manter a clareza das etapas percorridas pela argumentação. Assim, o espaço das notas foi utilizado, sobretudo, para a demonstração empírica de afirmações apresentadas sumariamente no corpo do texto e para a ampliação da discussão conceitual de temas que,

apesar de relevantes, ameaçariam turvar aquela clareza. Por causa da extensão e da densidade textual e imagética de algumas delas, optou-se por organizá-las em um volume à parte, facilitando, dessa maneira, a leitura.

Capítulo 1 – Narratividade e poder: um estudo sobre a construção da história do choro[2]

"Refletir sobre a história é, inseparavelmente,
refletir sobre o poder" (DEBORD: 1997, p. 92)

1.1 "O choro"

> "O Rio de Janeiro em meados do século passado [século XIX] era conhecido como a cidade dos pianos. Dos salões da alta burguesia até as salas de visita da classe média recém surgida, eram tocadas ao piano as polcas, schottische, mazurcas, valsas e outras danças européias. Ao adaptar 'de ouvido' estes gêneros, os músicos populares, quase sempre negros ou mestiços, foram sem sentir acrescentando o sentimental sotaque português e introduzindo o lado lúdico comum à música de influência africana. Assim nasceu um jeito Choroso de tocar, que teve em Joaquim Callado seu primeiro expoente. A ele se seguiram outros flautistas como Viriato, Luizinho e Patápio Silva.
>
> Depois disso surgiram excelentes compositores como Ernesto Nazareth e Anacleto de Medeiros, que abriram o caminho para que na década de 1910, pelas mãos do gênio Pixinguinha, o Choro ganhasse uma forma musical definida.
>
> Daí vieram Jacob do Bandolim, Luis Americano, Garoto, Radamés Gnattali, Waldir Azevedo e muitos, muitos outros, fazendo o Choro evoluir, absorvendo e reciclando influências.
>
> Presente na música de Villa-Lobos, Tom Jobim ou Hermeto Pascoal o Choro é hoje uma linguagem musical brasileira que começa a ganhar o mundo."[3]

Por sua natureza breve, um texto de divulgação pode ser um bom ponto de partida para um estudo pertencente ao campo da cultura. A leitura da história que informa o conjunto de quatro parágrafos tomado como epígrafe a este capítulo[4] foi "canonizada" numa das principais obras de referência para o estudo das práticas musicais por ela circunscritas[5]. Além disso, a economia de palavras que um texto dessa natureza exige tensiona o autor a selecionar aquelas informações que seriam capazes de conformar um conteúdo que, a princípio, lhe pareceria essencial sobre o assunto a ser divulgado. Trata-se, aqui, do "choro".

Ao invés de uma definição baseada em parâmetros técnico-musicais, encontramos no texto anterior uma pequena narrativa sobre a formação e o desenvolvimento histórico de um gênero musical. A naturalidade com a qual as suas poucas linhas narram essa história é o tema central deste capítulo. Não se trata de discutir as opções e preferências específicas de seu autor, mas sim de investigar em que medida a singularidade dessa produção reconstrói de forma sucinta uma espécie de "história oficial" do choro. Ou seja, a pequena narrativa apresentada como epígrafe será tomada como uma versão sintética e exemplar de uma história do choro que foi se consolidando na historiografia ao longo do século XX e que, nas últimas décadas, tornou-se consensual em relação aos seus pontos fundamentais. Consequentemente, a forma de selecionar e encadear os fatos que, em grande medida, orienta a construção dessa pequena narrativa, goza atualmente de um *status* de norma. É a introjeção e a naturalização da norma o elemento que garante a reprodução dessa narrativa e das posições de poder a ela associadas, apesar dos inúmeros conflitos de interesses. E essa norma tem orientado também a crescente produção bibliográfica ligada a esse gênero musical dentro do universo acadêmico. Nesse sentido, portanto, apresenta-se como uma história oficial, pois conta com um fator indispensável a qualquer oficialidade efetiva: a legitimidade. Frente a essa situação, apresentamos aqui uma discussão sobre a construção dessa "historiografia oficial" do choro. Tal discussão se divide em duas etapas. Inicialmente, tomará a estrutura e o conteúdo do texto-mote como ponto de partida para discutir as principais etapas que articulam as narrativas atuais sobre a história do choro. Essa análise parte de um corpo bibliográfico constituído tanto por obras que se tornaram referências para a construção dessa historiografia, quanto por textos recentes, e *se pauta por aquilo que é comum* na seleção e organização dos fatos operantes nessas obras. Em seguida, apresentará uma breve reflexão teórica sobre a narratividade histórica e, através desta, apresentará alguns elementos que dão sustentação e garantem a perpetuação de certa narrativa sobre a história do choro.

1.2 Gestação

> "O Rio de Janeiro em meados do século passado [século XIX] era conhecido como a cidade dos pianos. Dos salões da alta burguesia até as salas de visita da classe média recém surgida, eram tocadas ao piano as polcas, schottische, mazurcas, valsas e outras danças européias.".

O primeiro parágrafo do texto-mote apresenta o que ficou consagrado na historiografia como aquilo que poderíamos chamar de período de "gestação" do choro. Inicia-se a narrativa com a apresentação dos antecedentes, ou seja, aquele conjunto de elementos que possibilitou o nascimento do gênero. Indicadores de "modernidade" – os pianos, os salões, as danças etc. –, esses elementos estão associados, na historiografia, à chegada da côrte portuguesa ao Brasil em 1808. A transferência da sede da coroa para a colônia americana iniciou o "surto" modernizador da então nova capital, o Rio de Janeiro. O desenvolvimento urbano, associado à emergência do setor de serviços públicos – correio, banco, telégrafo etc. –, deu vida a novos estratos sociais, e a disseminação dos padrões de lazer aristocrático-burgueses nos estratos econômica e socialmente menos favorecidos criou um solo fértil para o surgimento do choro:

> "Ao adaptar 'de ouvido' estes gêneros, os músicos populares, quase sempre negros ou mestiços, foram sem sentir acrescentando o sentimental sotaque português e introduzindo o lado lúdico comum à música de influência africana."

A adaptação dos gêneros de danças européias remete ao mito que se consagrou como chave de leitura da história e, ao mesmo tempo, como referência para a criação artística: a **"**antropofagia", a forma *sui generis* de deglutir as influências estrangeiras que caracterizaria o "povo" brasileiro, mito que encontrou uma de suas expressões primevas no manifesto de Oswald de Andrade, e que cumpriu um papel fundamental no contexto das disputas simbólicas em torno ao *status* da música popular a partir da década de 1950[6]. A ele se associa outro mito, o da miscigenação, implícito na consideração dos supostos elementos "raciais" envolvidos na adaptação do repertório centro-europeu, a saber, o sentimentalismo

português e o ludismo africano. Tratam-se de dois mitos de suma importância, não apenas para a historiografia da música popular brasileira, mas para a própria construção da identidade nacional. No que se refere ao choro, podemos sintetizá-los em termos musicais da seguinte maneira: uma matriz harmônico-melódica centro-européia, cujo processo de adaptação implicou, por um lado, a valorização da melodia pelo sentimentalismo lírico de matriz portuguesa, e, por outro, a valorização do ritmo pela herança africana. Explicita-se também o elemento social presente nessa adaptação. A qualificação explicativa "quase sempre negros ou mestiços" subentende que o leitor a remeta a um extrato social sem acesso à educação musical formal; por isso, essa adaptação dá-se "de ouvido"[7]. Entretanto, alguns mestiços que gozavam de uma situação econômica mais favorável puderam ser educados musicalmente segundo os padrões espelhados nos costumes da burguesia européia. Na maioria dos casos, tratava-se de instrumentistas de sopros, com destaque para os flautistas. A metáfora da mestiçagem antropofágica baseada no encontro da matriz branco-européia com o elemento africano se traduz socialmente no encontro entre o solista letrado e os acompanhantes "de ouvido":

> "Assim nasceu um jeito Choroso de tocar, que teve em Joaquim Callado seu primeiro expoente. A ele se seguiram outros flautistas como Viriato, Luizinho e Patápio Silva[8]."

Callado e o ano de 1870 ficaram cristalizados na historiografia como o pai e o ano simbólico do nascimento do choro[9]. O flautista letrado, que era também compositor, criou o grupo "Choro Callado", representante ímpar da matriz instrumental que dava base ao choro: um solista acompanhado de dois violões e um cavaquinho. Um conjunto instrumental que, "chorosamente", abrasileirava as danças européias. Assim elucidam-se as origens e encerra-se a etapa inicial de gestação do choro: no início, o choro era uma formação instrumental e um jeito brasileiro de interpretar a música européia. Desse modo também convencionou-se encerrar as polêmicas em torno da origem do nome "choro", como veremos em seguida.

Essas questões foram se assentando na historiografia na década de 60. Destaca-se nesse momento a figura de Jacob do Bandolim, que, embora não tenha formalizado uma "história do choro", se tornou uma importante referência para a construção feita pela historiografia. Profundamente envolvido na luta pelo "resgate" e "preservação" da "verdadeira tradição do choro", Jacob dedicou grande parte de seus esforços enquanto estava longe do bandolim para construir um extenso arquivo documental voltado para o estudo "exato" da história do gênero. Soma-se a isso o fato de que ele se tornou uma espécie de "mentor" para as futuras gerações de músicos e de críticos musicais ligados ao choro, o que certamente garantiu a transcendência de suas ações. Em seu depoimento ao MIS, durante o qual estavam presentes Ricardo Cravo Albin, Sergio Cabral e Sérgio Bittencourt, Jacob afirmou:

> "Da polca, originária da Europa, dançante e modulada, originou-se o choro. No Brasil, as três raças tristes, cobraram o seu tributo tornando-a mais lenta e melodiosa, porém, dançante ou não, continuaram conhecidas como polcas, não há quem encontre em impresso ou disco dos mais antigos o vocábulo choro, todas eram polcas, mas como emocionavam quem as tocava ou ouvia, eram denominadas músicas de choro, de fazer chorar. Cadernos em meu poder, organizados em manuscritos em fim do século passado confirmam esta certiva [sic], posteriormente é que às próprias composições indistintamente se passou a chamar de choro. Os primeiros divulgadores: Joaquim Antônio da Silva Calado, nascido em 1848 e falecido em 20 de março de 1880, flautista, foi quem primeiro se valeu do violão e do cavaquinho para apresentar choros, e dada sua condição de protegido [do] paço imperial [sic], pois era Cavaleiro da Ordem da Rosa[,] a mais almejada condecoração do Império[,] e catedrático do Imperial Conservatório de Música, impunha às polcas interpretação lenta e modulada que por todos era aceita e imitada". (JACOB DO BANDOLIM: 1967, apud CORTES: 2004, p. 6).

Nesta citação encontramos estão presentes o mito das "três raças tristes" formadoras do povo brasileiro[10] – que já se apresentava como fonte da musicalidade nacional no poema de 1919 de Olavo Bilac intitulado "Música Brasileira" (BILAC: 1978)[11] –, a "deglutição antropofágica" da cultura centro-européia na interpretação dolente dos chorões, a importância fundacional de Callado etc., de forma que, no momento em que Jacob prestava seu depoimento, todos esses elementos já estavam claramente articulados

em uma narrativa sobre as origens do choro. Soma-se aqui a importância da polca como gênero mãe, fator que a bibliografia não se cansará de destacar, sobretudo na forma de citação do ano em que ela foi dançada pela primeira vez em solo brasileiro[12]. Na bibliografia, essas questões relativas ao período inicial da história do choro já estão assentadas no livro de Batista Siqueira (1970), que, embora não seja uma obra que verse especificamente sobre o gênero, se tornou uma das mais importantes referências formais para a historiografia.

Dando uma nova roupagem às palavras de Jacob, Tinhorão, em 1974, inicia a sua narrativa sobre o choro da seguinte maneira:

> "O aparecimento do choro, ainda não como gênero musical, mas como forma de tocar, pode ser situado por volta de 1870, e tem sua origem no estilo de interpretação que os músicos populares do Rio de Janeiro imprimiam à execução das polcas, que desde 1844 figuravam como o tipo de música de dança mais apaixonante introduzido no Brasil." (TINHORÃO: 1978 [1974], p. 95)[13].

E, respaldado na obra de Batista Siqueira, mas evitando reduzir um processo histórico às ações de uma personagem, o autor destacará a importância fundacional de Callado para a história do choro:

> "Ficou então constituído o mais original agrupamento reduzido do nosso País – o *Choro* de Callado. Constava ele desde a sua origem de um instrumento solista, dois violões e um cavaquinho, onde somente um dos componentes sabia ler a música escrita; todos os demais deviam ser improvisadores do acompanhamento harmônico" (BATISTA SIQUEIRA: 1970, apud TINHORÃO: 1978 [1974], p. 96).

Essa citação de Siqueira na obra de Tinhorão merece atenção, pois nela também está presente outro elemento (já anunciado) que será fixado pela bibliografia: o encontro do "letrado" com o "intuitivo". Esse encontro protocolará outra das constâncias da historiografia. O desafio colocado pelo solista para os acompanhantes na harmonia – a saber, prever as progressões harmônicas corretas para o acompanhamento de uma melodia,

em geral, composta de muitos arpejos e executada de forma virtuosística –, foi pretexto para criar o título de diversas composições, e esse fato recheará a história primordial do choro com o aspecto "malicioso" e "brincalhão/ desinteressado" da cultura popular. Uma boa expressão dessa situação pode ser encontrada no artigo de Marília Barboza da Silva:

> "Em regra, só o flautista sabia ler música, quando sabia. Os violões e os cavaquinhos tocavam de ouvido. Nessas condições, a música ia sendo digerida com o tempero da sincopação nacional, ao sabor das negaças, descaídas e bossas dos executantes, em verdadeiros prélios de virtuosismo, onde o fino da arte era surpreender o acompanhamento com verdadeiras rasteiras harmônicas. Do parceiro que não atinava com determinada modulação inusitada, dizia-se que 'caiu'. Isso explica os títulos do tipo: 'Caiu, não disse', 'Não caio noutra', 'Cuidado violão' [...]" (SILVA: 1986, pp. 26-7)[14].

Ainda falta destacar outro elemento fundamental para a constituição da historiografia atual sobre o choro. Em seu livro *Música popular em debate* (1966), Tinhorão incluiu uma versão ampliada de um artigo que publicara em 1962 no "Caderno B" do Jornal do Brasil[15]. Sob o título de "O choro: carteiro escreve a memória dos choros", muitas das asserções apresentadas pelo autor nessa segunda publicação reivindicam legitimidade pelo fato de estarem amparadas em um livro de memórias que Alexandre Gonçalves Pinto, um carteiro e músico amador cuja vivência com o choro remete principalmente às últimas décadas do século XIX e à primeira do século seguinte, publicou em 1936. "A história do choro carioca, [...] pode ser facilmente levantada a partir do caótico, mas admirável livrinho de Alexandre Gonçalves Pinto", afirma Tinhorão (1966, p. 92). O emprego dessa obra como fonte privilegiada de informações tem seus antecedentes já na década de 1950[16], e, quarenta e cinco anos após a publicação da obra de Tinhorão, a autoridade do livro de Gonçalves Pinto se fortaleceu, tornando-se uma referência indispensável para qualquer afirmação sobre o período de formação do choro[17]. São as memórias do carteiro, "de uma vez por todas", que atestam que, em sua origem,

> "[...] o choro não constituía um gênero caracterizado de música popular, mas uma maneira de tocar, estendendo-se o nome às festas em que se reuniam pequenos conjuntos de flauta, violão e cavaquinho" (TINHORÃO: 1966, p. 91).

"De uma vez por todas" sugere que as "polêmicas" sobre a origem do termo choro já se tornavam um tema incômodo dentro dos debates sobre o gênero[18]. Xôlo, *Chorus*, Choromeleiros... o fato é que, ao longo das últimas décadas, a questão retornará e será resolvida de modo essencialmente idêntico. Em 2009, evocando exatamente a mesma citação de Gonçalves Pinto escolhida por Tinhorão para embasar a sua argumentação[19], Miranda sobe "nos ombros do carteiro" e dá por encerrada a questão:

> "Se a origem do termo *choro* provoca divergências, sua caracterização como um jeito da música instrumental brasileira de interpretar as danças européias [...] constitui ponto pacífico, o que já era constatado no livro de Alexandre Gonçalves Pinto [...]" (MIRANDA: 2009, p. 72).

Do estudo realizado por Tinhorão sobre o livro de Gonçalves Pinto surge outra constância da historiografia: a referência à origem social dos chorões. Segundo este autor, o aspecto mais importante do livro de Gonçalves Pinto é a "revelação da condição social dos velhos componentes dos choros" (TINHORÃO: 1966, pp. 91-2). O fato de que os músicos de choro provinham da baixa classe média do Rio de Janeiro oitocentista – composta, sobretudo, de funcionários públicos – se tornará outro elemento essencial dentro da historiografia, como podemos ler na página que inicia a narrativa de Cazes sobre a história do choro publicada em 1998:

> "A cidade crescia e melhorava, surgia a classe média urbana composta de funcionários públicos e pequenos comerciantes. Essa classe média, majoritariamente afro-brasileira, forneceu não só a mão-de-obra do Choro, mas também o público consumidor desse tipo de música." (CAZES: 1998, p. 27)[20].

A especificidade da narrativa tecida por Tinhorão é que ela termina justamente onde, para os demais autores, ainda está em seus inícios; ou seja, aquilo que se cristalizou na historiografia "oficial" do choro como processo de formação do gênero, para Tinhorão é a totalidade da sua história, que se manteve viva enquanto persistiram as formas de sociabilidade popular que sustentaram esse desenvolvimento histórico inicial. A

profissionalização do músico, a emergência dos meios de comunicação de massa e a disseminação de padrões culturais norte-americanos significou, para Tinhorão, a morte do choro. Para a "historiografia oficial", a história do gênero estava apenas começando.

1.3 Fixação

> "Depois disso surgiram excelentes compositores como Ernesto Nazareth e Anacleto de Medeiros, que abriram o caminho para que na década de 1910, pelas mãos do gênio Pixinguinha, o Choro ganhasse uma forma musical definida."

Em finais dos anos 70, quando Margarida Autran discutia a suposta "descaracterização" sofrida pelo gênero ao longo dessa década, já era plenamente visível que aqueles elementos (ano fundacional, conjunto fundamental, lugar social, amadorismo/caráter lúdico, miscigenação e origem do nome) se entrelaçavam e teciam uma forma de narrar. Sintetizando a história dessa música em um parágrafo, a autora afirma que o choro, enquanto "[f]usão abrasileirada de gêneros europeus e africanos",

> "[...] foi criado no rio de Janeiro, na década de 1870, por músicos em sua maioria amadores, pequenos funcionários públicos que se reuniam nas manhãs de domingo para executar, à sua moda, os tangos, xotes, polcas, mazurcas e habaneras que animavam os salões da alta burguesia. Como também sofriam a influência das danças negras, trazidas pelos escravos, como o lundu, o batuque e o jongo, estes músicos populares tinham uma maneira de tocar nostálgica, chorosa, que levou a que fossem conhecidos como chorões. Os conjuntos, que inicialmente eram formados apenas pelos terno flauta, violão e cavaquinho, aos quais se juntaram mais tarde outros instrumentos, [...] eram chamados de choro. Esta denominação depois foi estendida às próprias músicas que executavam, e o choro transformado em gênero musical" (AUTRAN: 1979-80, p. 66-67)[21].

O parágrafo se encerra anunciando o próximo passo da narrativa, que consiste em conduzir aquele estado primevo do choro, aquela "essência difusa", para a cristalização em um gênero musical específico. Ernesto Nazareth e Anacleto de Medeiros – aos quais

costuma-se somar a figura de Chiquinha Gonzaga – aparecem como grandes expoentes que dão início a esse período de fixação, que se encerraria pelas mãos do "gênio" Pixinguinha.

A marca de "excelente compositor", junto com a de "personagem ímpar" – leia-se: não era um chorão típico –, acompanhará Nazareth em sua trajetória pela história do choro. A qualidade fronteiriça – fronteiriça entre a cultura européia e a nativa, entre o "frasco delicado" e o "vidro grosseiro" (VASCONCELOS: 1991, p. 33), entre a "música das alturas" e a "música de pulso" (MIRANDA: 2009, p. 16) –, que nos remete ao "mito" da miscigenação e que dá ao choro uma de suas qualidades distintivas dentro da história da música popular brasileira, encontra na figura de Nazareth um dos pilares da fronteira entre o erudito e o popular – fronteira esta muito explorada pela historiografia, sobretudo a mais recente, por motivos que serão tratados mais adiante. Um dos meios utilizados para reiterar essa qualidade da figura de Nazareth é associá-lo a Chopin. Tal associação teria sido estabelecida primeiramente pelo próprio Nazareth com o intuito de diferenciar tanto a sua música quanto a sua própria figura do "popular". De acordo com Mário de Andrade, Nazareth teria lhe confidenciado a sua intimidade com a obra de Chopin em 1926, e o musicólogo compartilhara essa confidência com o público da Sociedade Cultura Artística de São Paulo[22]. Nessa ocasião, Mário de Andrade também lançava a idéia de que a escrita pianística de Nazareth estaria inspirada nas formações instrumentais oitocentistas das serestas, funções e, também, dos choros. Além disso, dava destaque para o caráter "sincopado" da música de Nazareth. A conferência de Mario de Andrade foi publicada em forma de artigo na terceira edição da *Revista da Música Popular*, em 1954, e esses elementos presentes na análise do musicólogo, descolados de aspectos mais substanciais dessa análise, se tornaram "clichês" na historiografia[23]. Essa tríplice qualidade de Nazareth, a saber, seu posicionamento limítrofe entre o popular e o erudito – muitas vezes traduzido na simples associação com Chopin –, sua contribuição na síntese das inúmeras influências do período – tanto na sua "tradução" da música dos conjuntos de choro para o piano, quanto na sua "sistematização genial" do gênero tango brasileiro[24] – e a importância da sua síncopa no "amolecimento" das danças européias – sobretudo a polca; essa tríplice

qualidade resumirá o papel a ele atribuído dentro da narrativa, como podemos ler em uma versão de 2008 dessa narrativa:

> "Ao contrário dos colegas, Nazareth não compôs simplesmente tangos, polcas, Schottisches. Ele captou o esquema rítmico-melódico criado pelos chorões – enfim, a alma do choro – e o levou para o piano, estilizando-o de forma magistral. [...] Uma característica peculiar de sua obra é a localização na fronteira do popular com o erudito" (SEVERIANO: 2008, pp. 39-40).

E, ao comentar o valor das valsas de Nazareth, comparável às dos "grandes valsistas europeus do século XIX", o autor completa:

> "Nacionalizando a influência desses compositores, mais a do próprio Chopin, perceptível em várias peças, Nazareth incorporou às suas valsas a singela melancolia brasileira das canções seresteiras" (SEVERIANO: 2008, p. 40).[25]

Outra personagem, Anacleto de Medeiros, embora apresente um trajeto iluminado pelo brilho de "obras primas" do repertório, carrega um destino dentro da narrativa do choro que é indissociável da atuação junto às bandas, sobretudo em seu papel de fundador e mestre da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro[26]. Como havia trânsito entre os músicos das bandas e os ambientes do choro, o repertório praticado nestes ambientes foi incorporado ao das bandas. Uma vez que muitos instrumentistas de sopros iniciavam sua formação musical nessas bandas, a historiografia considerou estas agrupações como um importante propagador do gênero. Esse papel "pedagógico-divulgador", que já fora destacado em 1966 por Tinhorão (pp. 99-100), aparece também na produção acadêmica recente. Apoiando-se na argumentação de Cazes, Pellegrini, em sua dissertação de mestrado, afirma:

> "Por volta de 1870, havia no Brasil aproximadamente 3000 bandas nos pequenos grupamentos [sic] militares. Muitos de seus maestros eram também chorões e, como eram responsáveis pela formação musical de seus instrumentistas, foram de grande importância para a disseminação do gênero por todo o país. Desses maestros, destaca-se Anacleto de Medeiros que dominava

> muito bem todos os instrumentos de sopro, compôs diversos choros e dirigiu, a partir de 1896, a Banda do Corpo de Bombeiros que passou a se destacar das demais por sua 'afinação, leveza, e arranjos mais bem acabados' (CAZES, 1999, p. 30)." (PELLEGRINI: 2005, pp. 25-6) .[27]

Sobre Pixinguinha, nota-se que o culto à sua personagem vem de longa data[28]. Figura unânime, "inconteste", seu nome virou quase sinônimo de "brasilidade" em sua essência mais pura e suas criações são consideradas, "por definição", brasileiras (JACOB DO BANDOLIM: 1967, apud PAZ: 1997, p. 38). Acrescenta-se uma genialidade transbordante, indefectível, coroada em 1978 pela biografia de Sergio Cabral. Tanto como instrumentista, quanto como compositor, a trajetória de Pixinguinha divide a história do choro[29]. Um dos aspectos centrais dessa trajetória para a continuidade da narrativa é a fixação do choro em um gênero musical com características próprias. Embora nos leve a crer que a criação de um gênio não deva ser profanada com a linguagem da razão, Cabral reconhece que

> "[...] a obra de Pixinguinha permite uma abordagem racional. Ele soube reunir uma série de elementos que andavam dispersos nas primeiras décadas da formação do choro" (CABRAL: 1978, p. 20)[30]

Uma variação atual dessa assertiva nos conta que, nas primeiras décadas do século XX,

> "[...] desponta o grande Pixinguinha, um dos pilares da música popular brasileira, cuja trajetória como compositor, instrumentista, regente e orquestrador contribuiu para fixar as bases do choro contemporâneo" (CARVALHO: 2010, p. 83).

Como flautista e saxofonista, Pixinguinha é reconhecido por "abrasileirar" a forma de execução desses instrumentos. Com o saxofone desenvolveu o "contraponto brasileiro", quando, na década de 1940, passou a tocar a segunda voz ao lado de Benedito Lacerda. Além disso, sua figura é central para a continuidade da narrativa: a década de

1920 e parte da seguinte, na história do choro, praticamente coincidem com a trajetória de Pixinguinha, primeiramente frente aos Oito Batutas e, em seguida, atuando como arranjador de orquestras em diversas rádios [31]. Em conseqüência destes trabalhos nas rádios, Pixinguinha passou a ser considerado o criador do "arranjo brasileiro"[32].

Ao longo da década de 1930, a trajetória de Pixinguinha passa a dividir o palco da narrativa com os "regionais", pequenas agrupações instrumentais constituídas por violões, cavaquinho, percussão e instrumento solista, que acompanhavam cantores e supriam outras demandas instrumentais das rádios. Entretanto, vivia-se ainda um momento incipiente da profissionalização das atividades musicais, de forma que o valor estético das composições ficava comprometido pela suposta má qualidade da execução instrumental. Era necessário, portanto, "fazer o choro evoluir".

1.4 Lapidação

> "Daí vieram Jacob do Bandolim, Luis Americano, Garoto, Radamés Gnattali, Waldir Azevedo e muitos, muitos outros, fazendo o Choro evoluir, absorvendo e reciclando influências."

Durante as décadas de 1940 e 1950, o choro sai das sombras projetadas pelos cantores e volta ao primeiro plano. Esse período, "que já foi considerado uma pequena fase de ouro" (SILVA: 1986, p. 30), coincide com a difusão massiva de gêneros musicais extrangeiros nas rádios, sobretudo do jazz e dos gêneros caribenhos. Em reação a essa situação, um grupo formado por músicos, intelectuais e críticos musicais engajou-se na luta em defesa das autênticas manifestações musicais nacionais. No que se refere ao choro, era o momento de investigar as suas origens, pesquisar seus fundadores, resgatar seu repertório e, acima de tudo, tocá-lo com o respeito e a dignidade merecidos, sem "esculhambação"[33]. Era hora do choro ser "levado a sério".

É nesse momento que desponta a figura de Jacob do Bandolim. Foi ele que, tanto com o instrumento na mão quanto vasculhando bibliotecas e colecionando partituras,

discos etc., travou as maiores batalhas na defesa da "verdadeira tradição" do choro. É a sua foto que vigia, como um patrono, a página inicial da história do choro escrita por Cazes. Como pesquisador, entrou para a história como ferrenho defensor do gênero; como músico, não ficou apenas reconhecido como compositor e, talvez, o mais importante intérprete do gênero e criador da "verdadeira" escola do "bandolim brasileiro"[34]. Dando continuidade ao trabalho de lapidação do choro iniciado por Benedito Lacerda, Jacob se tornou sinônimo de ordem e disciplina para o trabalho. Por um lado, portanto, retomou a tradição perdida das "rodas de choro"; por outro, cobrou a sacralidade do evento que ali ocorria. Ao longo de sua carreira, dividida sobretudo entre as rádios e as gravações em estúdio, seu trabalho como intérprete e como líder de conjuntos – com destaque especial para o Conjunto Época de Ouro – resultou em uma abordagem camerística na interpretação do repertório, com partes arranjadas, exploração de recursos expressivos (como a variação de dinâmica) etc.[35]. No que se refere à sua liderança frente aos conjuntos, diz-se que

> "Jacob chamou, em 1966, os melhores chorões do momento para formar o conjunto 'Época de Ouro', que se destaca dos outros pelo seu caráter camerístico, em arranjos tomados com um cuidado pouco comum aos choros da época (e mesmo aos de hoje em dia). Dino Sete Cordas chega a dizer em entrevista, já em seus 83 anos de idade, que os arranjos eram todos escritos" (PELLEGRINI: 2005, p. 29).

O conjunto de ações desenvolvidas por Jacob preparou o terreno para que Radamés Gnattali tornasse ainda mais indistinta a linha divisória entre o popular e o erudito, modernizando o choro com os pés imersos na tradição. Assim, tornou-se marco fundamental na historiografia a composição de Radamés intitulada "Suíte Retratos", com movimentos homenageando os ícones da "tradição" – Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros e Pixinguinha –, e com dedicatória a Jacob do Bandolim[36].

"Absorver e reciclar influências", como nos conta o texto-mote, foram as funções atribuídas a Waldir Azevedo pela historiografia; além disso, o "virtuose" levou os créditos de responsável pela projeção do cavaquinho como instrumento solista e, acima de

tudo, o de chorão que se tornou um fenômeno de massas, alcançando grande repercussão nos meios de comunicação ao longo das décadas de 1950 e 1960. Desse modo, foi possível encobrir os conflitos que motivavam as profundas desavenças entre Jacob e Waldir, e o primeiro frequentemente divide com o último o mesmo espaço da narrativa[37]. Para Jacob, a música de Waldir representava a decadência do choro, decadência, aliás, que não se cansou de anunciar[38].

1.5 Intermezzo: 10, 15 anos de solidão

Entre o final da década de 1950 e os primeiros anos da década seguinte tem início o que a historiografia considera como um período em que o choro cai no "ostracismo" – leia-se: ignorado pela grande mídia, cujos holofotes se voltavam para a Bossa Nova. Hermínio Bello de Carvalho, sempre atento aos ensinamentos de Jacob, indicava o problema em 1966, incluindo na pauta do programa "Retratos Musicais" – veiculado pela emissora de rádio do Ministério da Educação e da Cultura – a seguinte chamada:

> "Tradicionalmente carioca, o choro parece estar meio esquecido pelos compositores novos. De vez em quando, alguns se aventuram a uma chegada na imensa casa de mestre Jacob, lá em Jacarepaguá. Rosinha de Valença, Paulinho da Viola ficam lá horas a fio escutando as fabulosas histórias que lhes conta o grande chorão. Histórias que, inevitavelmente, acabam em Pixinguinha..." (CARVALHO: 1966).

Conscientemente ou não, com tais palavras o autor já intuía o "ressurgimento" do gênero, pois em 1973 foi a público o show *Sarau*, de Paulinho da Viola, evento que a historiografia cristalizou como o grande marco desse *revival*.

> "Em fins de 1973, Paulinho da Viola incluiu no show Sarau realizado no Teatro da Lagoa alguns números de choro com o Época de Ouro, que foi a grande atração da temporada. Esse show marcou um infelizmente breve renascimento do choro." (SILVA: 1986, p. 31).

O pessimismo de Silva, explicitado em um artigo de 1986, não será confirmado pela bibliografia. Nos textos mais recentes encontramos que, a partir de meados da década de 1970, multiplicaram-se os grupos, os festivais, os clubes, que aumentou o número de críticos musicais, jornalistas e adeptos do gênero, e que o choro começou a consolidar seus espaços institucionais[39]. Em uma versão recente dessa narrativa afirma-se que:

> "Desde então o choro, carioca em suas origens, dissemina-se por todo país, em clubes, escolas, oficinas, rodas de som, recuperando assim seu lugar em nossa vida cultural, como música ao mesmo tempo simples e sofisticada, que transita confortavelmente entre o erudito e o popular [...]" (MIRANDA: 2009, p. 161)[40].

1.6 Consagração do gênero

> "Presente na música de Villa-Lobos, Tom Jobim ou Hermeto Pascoal o Choro é hoje uma linguagem musical brasileira que começa a ganhar o mundo."

"Economizando" o período de "ostracismo", o texto-mote concluiu diretamente com a consagração do gênero[41]. Ao reconhecimento nacional – implícito na citação de Miranda – Cazes acrescenta a repercussão internacional do gênero, cultivado atualmente em países como Japão e França[42].

Outro modo utilizado pelo autor do texto-mote para sublinhar a importância do gênero é destacar a presença do choro na música de compositores consagrados da história da música no Brasil. As referências às ligações de Villa-Lobos com o choro, por exemplo, abundam na bibliografia[43]. Entretanto, colocada no contexto mais amplo das atuais asserções sobre a importância do choro para a constituição da música popular brasileira, a sentença que encerra o texto-mote pode ser interpretada a partir da nova tendência "pan-chorística" de parte da historiografia. A série de artigos escrita entre 1995 e 1996 por Luis Antônio Simas para a Revista Roda de Choro demonstra o firme propósito de provar empiricamente que o choro esteve presente na gênese das mais variadas manifestações

musicais e culturais "autenticamente" brasileiras, sejam o carnaval, o maxixe ou a modinha. Embora essa tese ainda não tenha repercutido nos meios acadêmicos, ela nos leva diretamente ao questionamento das relações entre história e poder.

1.7 Narrativa e poder

> "O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso." (FOUCAULT: 2007, p. 8).

Desde a primeira vez que a polca foi dançada no Teatro São Pedro até a consagração atual do gênero choro, a narrativa tem sido repetida incansavelmente. O que é que dá unidade a essa narrativa? Quais são os elementos que permitem alinhavar mais de 130 anos de história em um contínuo linear e homogêneo? Na leitura do corpo bibliográfico selecionado, encontramos alguns elementos que são recorrentes: a divisão da história do choro em "gerações", postulada por Ary Vasconcelos e reproduzida por diversos autores[44]; a "tradição" das bandas, que é capaz de unir gerações de músicos desde Callado até Paulo Moura, e que será resgatada por Pixinguinha na década de 1930 para a criação da "escola de arranjo brasileira"; a escola da "flauta brasileira": Callado – Patápio Silva – Pixinguinha – Benedito Lacerda – Altamiro Carrilho; a "baixaria" – ou o "contraponto brasileiro": Irineu Batina – Tute, Pixinguinha – Dino Sete Cordas; o trânsito entre o erudito e o popular: Nazareth – Villa-Lobos – Radamés Gnattali; os espaços de sociabilidade: saraus e festas ("choros") do século XIX – saraus de Jacob – rodas de choro atuais. Entretanto, por detrás de todas essas questões pontuais, por detrás de toda a narrativa sobre a história do choro, encontram-se dois elementos centrais que a sustentam: a "tradição" e a "brasilidade"[45]. São elas as "misteriosas essências" (LIMA: 1996, p. 12) que compõem o bastidor invisível sobre o qual se estica o tecido da história. Reconhecer que se trata de categorias metafísicas não torna o impacto destas na vida social menos significativo. "Tradição" e "brasilidade", não como essências transcendentes, mas sim como poderosos valores orientadores de ações

sociais, como instâncias discursivas do poder, como mecanismos de subjetivação, como *normas* e *regras*; ambas são elementos da maior importância para a análise sócio-histórica no campo da música popular.

Como dissemos anteriormente, a naturalidade com que se conta a história do choro hoje em dia é o foco principal deste capítulo. Gastamos muitas páginas (e notas de rodapé) para mostrar que ela existe; nas poucas que restam a este capítulo, tentaremos indicar alguns dos fundamentos daquilo que a torna possível.

Em primeiro lugar, é importante destacar que se trata de uma historiografia baseada na coleção de fatos, datas e nomes, cuja expressão ideal pode ser encontrada no prefácio que Sergio Cabral escreveu para o livro *No tempo de Noel Rosa*:

> "Almirante é um fetichista da verdade. Passa semanas revolvendo documentos, consultando pessoas, na pesquisa de uma data. É a vocação mais extraordinária de historiador de que tenho notícia. De historiador consciente da sua missão de registrar o fato para coevos e pósteros, sem a ausência de uma vírgula, sem esquecer minúcias e sem qualquer capacidade inventiva ou fantasiosa. Com ele não tem bandeira. *Conta-se o caso como o foi*." (ALMIRANTE: 1977 [1963], p. 9 – grifo nosso).

Almirante talvez tenha sido aquele que inaugurou, no campo da música popular, o "culto dos fatos", cuja consequência mais evidente é o "arquivismo". Os principais nomes que construíram as bases da atual historiografia da música popular no Brasil são músicos e críticos musicais colecionadores de todo tipo de documentação referente ao gênero historiografado. Temos à nossa disposição os acervos de Almirante, Lúcio Rangel, Jacob do Bandolim, Tinhorão, Hermínio Bello de Carvalho etc. É sobre a base da "objetividade" e da "precisão" da coleção de fatos enunciados na cadeia da história que a narrativa reivindica sua legitimidade. Entretanto,

> "As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam." (CHARTIER: 2002, p. 17).

Esse caráter fetichista da "verdade dos fatos" é um dos elementos centrais que garantem a naturalidade da narrativa sobre a história do choro. Ao nos alertar de que "documento é monumento", Le Goff tenta mostrar que a aparência de objetividade é resultante

> "[...] do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe documento-verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo." (LE GOFF: 2003, p. 538)[46].

Embora não seja este o lugar para reconstruir a crítica ao "culto do fato", da "verdade evidente", da "neutralidade do documento", o que resultaria, por fim, em uma atualização da crítica ao positivismo, nos parece importante sublinhar também as suas relações com o poder.

Em seu estudo sobre "cultura brasileira e identidade nacional", Renato Ortiz destaca que

> "[...] a procura de uma 'identidade brasileira' ou de uma 'memória' brasileira que seja sua essência verdadeira é um falso problema. [...]. A pergunta fundamental seria: quem é o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais? A que grupos sociais ela se vinculam e a que interesses elas servem? (ORTIZ: 1994, p. 139).

Mesmo sem desenvolver essas questões no âmbito específico da produção e reprodução de discursos sobre o "choro", podemos perceber que não é mera coincidência que a qualidade fronteiriça entre o erudito e o popular – cuja referência monolítica atual é a obra de Radamés Gnattali – seja tão aclamada em um momento em que parte significativa da produção musical ligada ao gênero se aproxime de uma estética associada à música de concerto. Nem surpreende o fato de que, através de nomes emblemáticos da defesa de sua "tradição", o choro goze atualmente de grande legitimidade perante pequenas e grandes instituições, seja do poder público, estatal ou privado.

Não queremos com isso desmerecer os esforços daqueles que construíram essa história, mas tampouco podemos deixar de reconhecer a contrapartida dessas conquistas. A contrapartida do poder é a dominação. Embora alguns estudos – sobretudo no campo das

ciências humanas – comecem a trilhar o caminho de uma revisão crítica dessa historiografia[47], grande parte do interesse acadêmico pelo choro ainda é orientado pela "história oficial". Nesse sentido, a história e a tradição do choro estão intimamente relacionadas. É a última que, ao orientar a seleção dos fatos e organizá-los em torno de um determinado sentido, permite o surgimento da narrativa que compõe a primeira. Em outras palavras, a história do choro é a história da formação e do desenrolar de sua tradição.

Cabe aqui uma breve discussão conceitual sobre o emprego desse termo. O objeto ao qual ele se aplica não constitui, evidentemente, aquela tradição com "t" maiúsculo, ligada a formas de experiência comunitária cuja dissolução perante o avanço do capitalismo industrial moderno canalizou boa parte da atenção e das energias de intelectuais e artistas europeus na virada do século XIX para o XX. Para Benjamin, na medida em que constituía o meio para a transmissão da verdade – da qual, ao mesmo tempo, retirava a sua autoridade –, a Tradição era capaz de dar um sentido profundo a existência de determinado grupo social que garantia a sua perpetuação, tecendo uma memória coletiva em torno das experiências acumuladas. Nesse sentido, seu desmoronamento transformou em ruínas toda a história precedente da humanidade (BENJAMIN: 2007). A "tradição do choro" também engendra verdades, e delas também retira uma autoridade. Mas as suas verdades são do tipo que se ergue sobre os escombros de um mundo regido por verdades de caráter metafísico-religioso: a verdade dos fatos. Um tipo de verdade cuja fonte vital é uma forma de experiência (*Erlebnis)* que, ao situar na relação sujeito-objeto o *locus* da verdade, rouba o trono das formas de experiência (*Erfahrung)* que davam fundamento à existência da verdade metafísica. Trata-se, portanto, de um tipo tradição que nasce de um mundo onde a tradição se tornou um problema. Nesse sentido, o surgimento de uma "tradição do choro" faz parte da tendência histórica, surgida nas sociedades para as quais a própria História se tornou igualmente um problema (Idem), para a (re)criação de formas de sociabilidade que têm como referencia normativa a autoridade da "tradição". Visando compreender a dinâmica dessa tendência histórica, Hobsbawn cunhou o termo "invenção das tradições" (HOBSBAWN e RANGER: 1984).

A idéia de "tradição inventada" pode (apenas pode!) nos dar a impressão de que bastaria revelar as artimanhas discursivo-ideológicas que se escondem por detrás de cada construção histórico-social cunhada com a aura de "tradição", para que estas se desmoronem aos pés do investigador. Mas, como bem notou Marcos Napolitano, não é por serem inventadas que essas tradições estão menos enraizadas nos corações e nas mentes (NAPOLITANO: 2007, p. 6), de modo que denunciar aquelas artimanhas não bastaria para compreender as complexidades dos fenômenos sociais. Ou seja, uma vez que se enraízam nos corações e mentes dos agentes históricos, levando-os a tomar posição (a valorar), a reproduzir discursos, transmitir saberes, a sujeitar-se e a engendrar relações de poder etc., as "modernas tradições" invocam espectros das antigas tradições (AGAMBEN: 2010). Tendo como horizonte a ascensão dos regimes nazi-fascistas, Benjamin pressentiu e denunciou o potencial barbárico contido na recriação e instrumentalização de relações auráticas com os "bens culturais" (BENJAMIN: 2007). Mesmo que aquele horizonte para o qual se dirigia a mirada benjaminiana esteja bastante distante do que temos a nossa frente, o poder de suas reflexões para iluminar o mundo contemporâneo pode também ajudar a esclarecer alguns aspectos de nosso problema. Não seriam noções como as de "brasilidade" e "autenticidade", que estão fortemente imbricadas com a "tradição do choro", meios de recriar uma relação aurática com os "bens culturais" acumulados nessa "tradição"? Pode-se desvincular a própria idéia de "tradição do choro" das relações de poder e de dominação que estão na sua base e que elas voltam a ensejar? Não estão essas relações de autoridade vinculadas a um saber, transmitido de geração em geração, que pode adentrar no mais profundo da relação com a música? Seriam de todo inapropriadas, por se referirem ao problema da tradição nos escritos de Walter Benjamin, as seguintes palavras de Hannah Arendt: "Na medida em que o passado tem sido transmitido como tradição, ele possui autoridade; na medida em que a autoridade se apresenta historicamente, ela se transforma em tradição" (ARENDT: 2007, p. 38)?

No final de sua palestra sobre Nazareth, Mário de Andrade critica duramente a musicologia brasileira pela falta investigações rigorosas e incisivas sobre a própria música

nacional, e alerta: “[...] ninguém entre nós se aplicou a recolher, estudar, discriminar essas forças misteriosas nacionais que continuam agindo mesmo depois de mortas.” (ANDRADE: 2006 [1954], p. 161 [33])[48]. Hoje em dia, podemos dizer que já saldamos a nossa dívida com Mário; e, depois de muito recolher, estudar, discriminar, já está na hora de libertar do contínuo histórico essas forças misteriosas “que continuam agindo mesmo depois de mortas”.

Capítulo 2 - Pixinguinha, a Belle Époque e a forma do choro

2.1 O problema da forma

Um exame da bibliografia dedicada ao estudo histórico do choro logo se depara com inúmeras constâncias. Entre elas, a de que o choro se cristaliza enquanto gênero de forma musical definida ao longo da década de 1910, pelas mãos de Pixinguinha. Investigar essa proposição é o objetivo central deste capítulo. Não se trata de testar a sua veracidade. Confirmá-la ou negá-la não nos ajudaria a avançar em nossa pesquisa. Se é evidente que aquela assertiva está revestida por um invólucro mistificador de culto à personalidade, isso ocorre justamente pela importância daquilo que ela oculta[49]. Descartá-la seria jogar fora a possibilidade de conhecê-lo. Abordaremos o problema que se esconde nessa tese a partir da análise da "forma musical" de duas composições que se tornaram "clássicos" do repertório do choro, e cujas primeiras gravações são também as primeiras nas quais Pixinguinha figura como autor, intérprete e líder de grupo (o "Choro Pixinguinha"): "Rosa" e "Sofres porque queres"[50]. Antes, entretanto, é necessário tecer algumas considerações.

Entre as constâncias que se verificam na historiografia do choro, destacaremos uma que ajudará a iniciar a nossa discussão. O título do décimo capítulo do livro de Cazes, "'Carinhoso' e 'Lamentos', revolução no choro" remete a um tema recorrente na bibliografia (CAZES: 1998; conferir também MIRANDA: 2009). A referida "revolução" se deve ao fato dessas músicas possuírem apenas duas seções. O problema entra para a historiografia por duas vias: a crítica àquelas composições publicada na Revista Phonoarte em 1929, e um trecho do depoimento que Pixinguinha deu ao MIS em 1968. É esta última que nos interessa.

Segundo o compositor,

> "Vejam vocês, o 'Carinhoso' foi composto por volta de 1916 e 1917. Naquela época, o choro tinha que ter três partes. Às vezes a terceira parte era a melhor. A gente pensava que a inspiração havia terminado e surgia a terceira

> parte bem mais bonita. Então, eu fiz o 'Carinhoso' e o encostei. Tocar esse choro naquele ambiente? Ninguém iria aceita-lo" (FERNANDES: 1970, p. 36)[51].

Como se sabe, a questão da estrutura formal à qual a citação de Pixinguinha se refere deriva indiretamente da importância crescente que, ao longo do século XIX, o repertório de danças européias alcançou na América como um todo. A comercialização de pianos e partituras, seja por importação ou pela abertura de fábricas de pianos e casas editoriais nos países americanos, criou um mercado de bens musicais que, na entrada do século XX, assumia proporções "globais"[52]. Entretanto, à diferença de uma cultura musical assentada sobre o disco, aquela que estava baseada na decifração de partituras necessitava da mediação do músico letrado para se tornar realidade, podendo daí ser captada de alguma maneira pelo "ouvido" dos não letrados e, desse modo, se espalhar pela sociedade. Ou seja, essa cultura musical dependia essencialmente de músicos, que farão a mediação entre a "norma" e a sociedade. Além de apontar para a introjeção de determinado padrão formal, o que a citação de Pixinguinha revela é a força normativa com que esse padrão se enraizou nas práticas sociais, traduzindo-se, dessa forma, em norma social. Assim, numa perspectiva sociológica, pode-se estabelecer uma relação entre "forma musical" e "norma social", na medida em que a primeira estava submetida às regras das relações sociais dentro das quais ela se inseria como elemento constitutivo[53]. E isso nos leva ao problema central deste estudo: reconhecer na "realização" da forma naquelas duas composições expressões do mundo do qual elas provém. Esta é uma das vias que nos permite entender os significados reais desse momento histórico para além do "culto à personalidade".

Em se tratando de música popular, o problema da forma não pode ser encarado como na música de concerto, o que implica ter os maiores cuidados com a terminologia da análise. Por outro lado, a perspectiva do *standard*, proposta por Adorno – que, em poucas palavras, pode ser entendido como produto musical determinado por uma estrutura abstrata, que subjaz o curso específico da música e que existe independentemente dele –, tampouco é plenamente adequada ao nosso objeto de análise (ADORNO: 2009, p. 285)[54]. A indústria fonográfica no Brasil ainda estava dando os seus primeiros passos, e o rádio ainda nem

havia sido implementado, de forma que, mesmo com um mercado de bens musicais consolidado no Rio de Janeiro de inícios do século XX, a racionalidade da produção econômica capitalista ainda não havia conquistado plenamente o terreno da produção musical. Em outras palavras, ainda não estavam consolidadas as condições econômico-sociais relacionadas à emergência do *standard* enquanto paradigma de produção de música popular, situação que dificulta a aplicação daquele conceito à realidade carioca. Entretanto, mesmo que referidas a análises de dois *hits* norte-americanos, algumas considerações de Adorno podem ser úteis para a nossa discussão. Segundo este autor

> "Quanto mais o escopo de uma composição é limitado por padrões estandardizados, mais sutis – necessariamente – são os meios que o compositor tem que empregar se ele quiser alcançar alguma caracterização verdadeira [...]. Portanto, por mais paradoxal que possa parecer, se a análise dos hits almeja produzir algum resultado concreto, ela também deve ser manejada de forma muito mais sutil e diferenciada do que na maioria dos casos da música séria. Pois o padrão standard, que na música popular é onipresente, permite ao compositor a realização de suas intenções essenciais apenas na forma dos mais discretos desvios [...]." (ADORNO: 2009, pp. 329-330).

Esta citação é útil na medida em que nos permite pensar as composições de Pixinguinha a partir de seu próprio depoimento sobre a época em que foram compostas, ou seja, nos ajuda a conduzir a análise dentro da idéia da "onipresença" da forma, bem como orientá-la para captar as sutilezas e os desvios operados nessas composições.

2.2 "Rosa" e "Sofres porque queres"

"Rosa. Valsa, pelo grupo Pixinguinha. Disco da Casa Edison, Rio de Janeiro". Com este anúncio, inscrito em 1917 num disco de acetato, foi apresentada aquela que se tornaria uma das composições mais conhecidas de Pixinguinha. Atualmente, o material sonoro da primeira gravação desse "clássico" da música popular brasileira se encontra relativamente bem difundido em cds e outros formatos digitais de áudio. Entretanto, não foi

somente o meio material de transmissão que se modificou ao longo dos mais de noventa anos que nos separam do momento daquele registro mecânico. O processo histórico através do qual essa canção se consagrou na história da música popular no Brasil é inseparável do interesse que hoje se dirige àquele fonograma, ou seja, o fascínio pela "origem". Esse interesse se aviva ainda mais quando a expectativa do ouvinte é surpreendida pelo soar a gravação. Ao invés do intervalo de quinta descendente que inicia a versão consagrada no imaginário coletivo, ressoa sua inversão, uma quarta ascendente; ao invés de um andamento "dolente", que favorece uma interpretação ornamentada, escuta-se uma valsa "saltitante"; ao invés de duas seções, encontramos uma composição tripartida.

Essa estrutura destoa da versão que, mais tarde, veio a se consagrar na história da música popular brasileira. Ela é formada por três seções alternadas (ABBACAA), sendo a seção A na tonalidade de Sol maior, a seção B na tonalidade da relativa menor (Mi menor) e a seção C na tonalidade da subdominante (Dó maior)[55]. Cada uma das seções possui 32 compassos e está dividida em duas unidades de dezesseis compassos cada, que, por sua vez, podem também ser divididas em unidades de oito compassos, de quatro compassos e, finalmente, de dois compassos, sem desrespeitar a estrutura harmônico-melódica. As seções A e B são bastante semelhantes em relação ao modo que se organiza essa estrutura, que se divide em dois segmentos de 16 compassos claramente demarcados, com funções morfológicas bem estabelecidas[56]. Em contraste, a seção C contrasta, formalmente e estilisticamente, com resto da composição. A repetição literal e consecutiva dos quatro primeiros compassos (compassos 98 a 105) – ou seja, sem o uso de material que apresente algum grau de contraste – e a não retomada da figura harmônico-melódica inicial na divisão estrutural do décimo sexto compasso (início do segundo segmento da seção C), elementos que permitem interpretar a exposição da melodia como uma sentença de 16 compassos (em contraste com a formação de tipo "período", na qual podemos enquadrar a forma de exposição temática apresentada nas seções A e B); o uso de dissonância de nona menor sobre a dominante da tonalidade maior (compassos 101 e 105), e, sobretudo, a forma como ela aparece na construção melódica; a sequência de três acordes de tipo V7 preparando

graus diferentes do campo harmônico da tonalidade principal; a resolução final na cabeça do primeiro tempo do último compasso sobre a terça do acorde de Dó maior seguida da fundamental no tempo fraco (cadência autêntica imperfeita) etc., compõem uma série de fatores que criam um contraste entre a seção C e as anteriores. Assim, a presença dessa terceira seção pode explicitar aquela "onipresença da forma", ou seja, pode colocar em evidência a introjeção da norma na medida em que a sua inserção parece ter sido motivada para que a composição estivesse de acordo com ela. A supressão dessa seção na versão de "Rosa" que se consagrou no repertório também pode ser interpretada como indício dessa situação.

Figura 1: transcrição aproximada da seção C de "Rosa"

A gravação de "Rosa" oferece outros meios para discutir essas questões. Chamam a atenção os vários desencontros entre a harmonia sugerida pela melodia e os acordes efetivamente executados por algum dos acompanhantes (violão e cavaquinho)[57]. A primeira característica interessante é que os desencontros se repetem junto com a repetição das seções. Pode-se notar também que, seja pela "insistência" no desencontro, seja pela

convicção demonstrada pela performance, é provável que a maior parte desses desencontros não fosse claramente percebida como equívoco pelos intérpretes. Ao serem examinados em conjunto, eles revelam uma característica bastante significativa: trata-se do desencaixe entre a expectativa do(s) acompanhante(s) e a melodia executada. Ou seja, a escuta da melodia sugere àquele(s) a execução de progressões harmônicas padronizadas que substituem a experiência concreta da melodia por modelos interiorizados pela prática do acompanhamento[58], revelando que a vigência de determinados padrões está atuante no ouvido desses músicos. Outro problema decorrente dessas constatações é simplesmente o fato desses desencaixes existirem. Pela repetição dos padrões de acompanhamento, sobretudo no que se refere à performance do violão, é bastante provável que a execução tivesse sido submetida a um planejamento prévio. Ao mesmo tempo, nota-se que não se tratava de um planejamento muito atento às progressões harmônicas sugeridas pela melodia. É provável que, por apresentar uma estrutura musical bastante recorrente para os padrões da época, os músicos se sentissem à vontade para acompanhá-la sem maiores preocupações. Queremos com isso chamar a atenção para a "falta de ensaio", no sentido comumente atribuído nos dias atuais para essa atividade: um momento reservado para um exame cuidadoso de diferentes aspectos da música a ser executada. A falta de disciplina e de rigor na execução musical, que poderia ser atribuída *a posteriori* como causa daqueles "desencaixes", será um elemento central da crítica que músicos da geração de Jacob do Bandolim farão contra os "chorões" da geração de Pixinguinha (à exceção, é claro, do próprio Pixinguinha). Esse choque de valores está solidamente amparado em um importante desenvolvimento dos meios técnicos de gravação. Em 1917, as gravações eram realizadas por registros mecânicos, o que não permitia qualquer tipo de edição. Somente com a produção de matrizes com acetato essa possibilidade se abriu. Seu impacto na esfera dos valores foi certamente bastante significativo. Somado aos valores ligados à ética do trabalho – que demandava alta competência técnica, disciplina de trabalho e planejamento rigoroso da execução instrumental –, esse desenvolvimento dos meios técnicos contribuiu de forma determinante para a projeção de um novo ideal de perfeição[59].

Gravada no mesmo ano de 1917, “Sofres porque queres” apresenta características que particularizam os procedimentos empregados em sua composição frente à conduta comumente assumida por Pixinguinha. Ao fazê-lo, nos permite colocar em evidência um problema de grande relevância para este estudo.

Apesar de ter uma macro-estrutura (AABACA) condizente com os padrões de organização formal que caracterizava o repertório executado pelos “chorões” da época, as progressões harmônicas de cada parte apresentam algumas características que eram poucos usuais dentro desse repertório, sobretudo a constante transição entre a tonalidade principal da peça (Ré maior) e a de cada seção (Lá maior, seção B, e Sol maior, seção C) suas homônimas menores (Ré menor, Lá menor e Sol menor). Ao lado dos sucessivos cortes súbitos na condução dos instrumentos de base e das “convenções”, utilizados como demarcadores de forma, as particularidades das progressões harmônicas constituem um dos principais fatores internos à composição que explicam o planejamento mais cuidadoso do acompanhamento[60].

Logo de início, a composição causa certo estranhamento. Se levarmos em consideração que a função do primeiro segmento de 8 compassos de uma peça com as características do repertório de danças de salão era afirmar a tonalidade principal através de progressões harmônicas que a explicitem, vemos que “Sofres porque queres” realiza pequenos desvios em relação à norma. Pelo movimento cromático da linha melódica executada na voz grave do violão de 7 cordas nos compassos de anacruse, o acorde de tônica (D) se transforma em V7 da subdominante (fig. 2). Numa mudança súbita para o campo harmônico da homônima menor (Ré menor), o acorde de G se transforma em Gm e, sem passar pela dominante, regressa para ré maior. Essa cadência plagal é finalizada com corte súbito na cabeça do primeiro tempo do sétimo compasso, ao que se segue, no compasso seguinte, uma linha melódica cromática descendente na voz grave do violão de 7 cordas acompanhada por intervalos paralelos de trítono pela flauta.

Figura 2: transcrição aproximada da seção A de “Sofres porque queres”

Ao olharmos com atenção esses “desvios”, veremos que a composição esconde uma articulação engenhosa entre as partes que só se tornará explícita na seção C.

O fato do ponto culminante da tessitura da melodia principal se situar no sétimo compasso da terceira seção (compasso 91) é apenas um indício de sua importância estrutural (fig. 3). Apresentada na tonalidade de Sol maior, esta seção está claramente dividida em dois segmentos de 16 compassos.

Figura 3: transcrição aproximada da seção C de “Sofres porque queres”

No primeiro, o jogo principal (fig. 4) consiste na evitação da relação I – V7/IV – IV. Em função dele, a tônica (G) se transforma em sua homônima menor (Gm). É esta que, em seguida, dá lugar à subdominante menor, prescindindo de um meio de preparação (compassos 85 a 87). Essa situação se repete entre os compassos 91 e 95. A partir do centésimo primeiro compasso, o jogo passa a ser, por um lado, a transformação da tônica (G) em acorde de preparação (G7) para a subdominante (C) – justamente a relação que faltava ao segmento anterior – e, por outro, a evitação da resolução, lograda através do estiramento cadencial #Vdim ($V7^{b9}$/VI) – VIm – V7/IIm – IIm. Assim, a afirmação do lugar da subdominante só se dará no centésimo sétimo compasso[61]. Entretanto, mesmo essa confirmação não se dá imediatamente pela resolução sobre o acorde de Dó maior, mas sim sobre seu relativo, Lá menor, cuja presença como ponto de chegada, e não como meio de

preparação, causaria certo estranhamento se não fosse desvendado a engenhoso jogo com os elementos formais que organiza a seção C. Nesse sentido, é interessante notar que os dois segmentos de 16 compassos estão divididos justamente por um corte súbito seguido de uma linha cromática descendente executada na voz grave do violão de 7 cordas (compassos 99-100). A configuração que a seção C dá a esses três elementos – passagem da tônica para a subdominante com evitação do meio de preparação V7/IV/ corte súbito seguido de cromatismo descendente/ passagem da tônica para a subdominante com meio de preparação e estiramento cadencial – é o referencial a partir do qual poderemos iluminar o resto da composição.

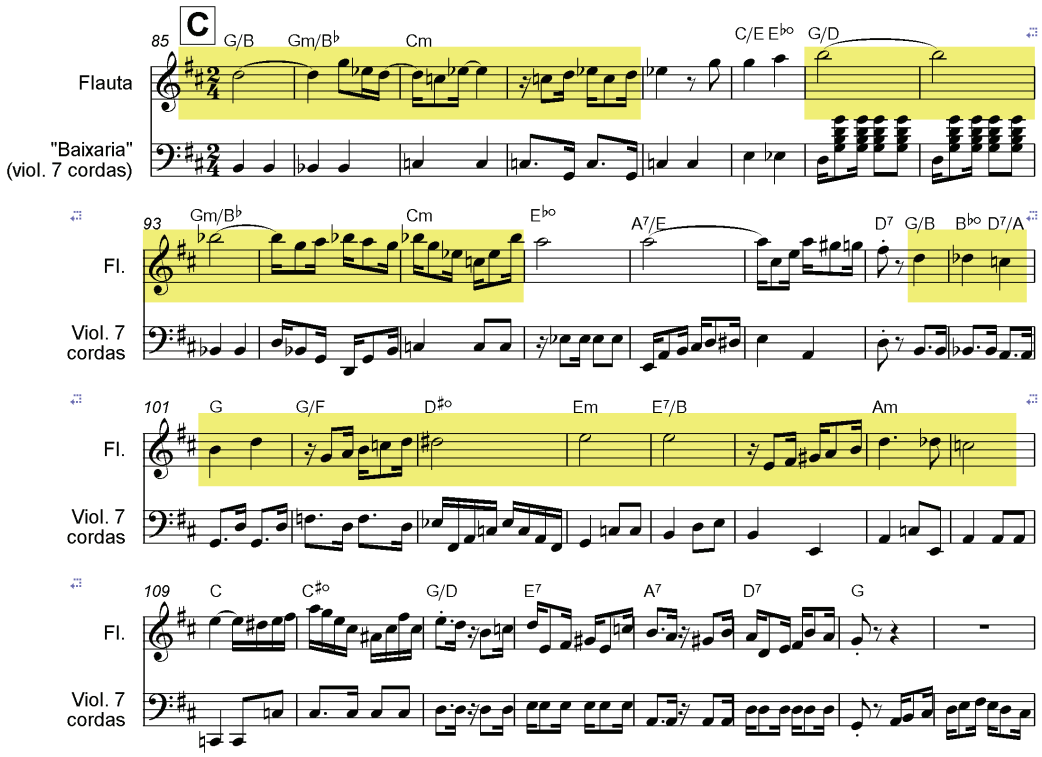


Figura 4: transcrição da seção C de “Sofres porque queres”, explicitando o “jogo” estabelecido entre os elementos formais

Olhando retrospectivamente (fig. 5), vemos que a seção A trata justamente de mascarar o jogo: por um lado, a transformação do acorde de Ré maior (tônica) meio de preparação para o acorde de Sol maior (subdominante) aparece dissimulada – insinuando-se, nos compassos anacrústicos, no cromatismo dó sustenido-dó bequadro que aparece na linha melódica executada pelo violão –, e, por outro, a dualidade da qualidade dos acordes (maior/menor) fica reservada à subdominante (G/Gm) que, na seção C, se transformará em centro tonal. A unidade que assim se insinua entre as seções A e C se reforça com os elementos de simetria existentes entre o segundo segmento de 8 compassos da seção A e o terceiro da seção C, sobretudo com a utilização do IIm como lugar de chegada:

Figura 5: segmento de 8 compassos da seção A de "Sofres porque queres"

Figura 6: terceiro segmento de 8 compassos da seção C de "Sofres porque queres". Nota-se que, em ambos os casos, o IIm é alcançado com a resolução da dissonância de 11ª sobre a terça dos acordes de Em (seção A) e Am (seção C).

O fato dessa simetria ocorrer em segmentos distintos de cada seção coloca em evidência justamente uma das características da composição: o desequilíbrio formal da seção A em relação às demais. Tendo esta seção apenas 24 compassos, a simetria se realiza no lugar ocupado por cada segmento dentro da estrutura formal de cada seção, ou seja, em

ambos os casos (seções A e C), os segmentos em questão antecedem os grupos finais de 8 compassos. O truque que se esconde nesse desequilíbrio se revela com o avanço da análise.

A seção B funciona como mediação entre as seções anteriormente citadas. Ao invés de 24 compassos, como na seção A, esta seção possui os mesmos 32 da C, divididos em dois segmentos 16.

Figura 7: transcrição aproximada da seção B de “Sofres porque queres”

Nos primeiros quatro compassos do primeiro segmento (compassos 29 a 32), a tônica (Lá maior) já se transforma em seu homônimo menor (Lá menor) e, logo em seguida (compassos 30 e 31), em meio de preparação (E^{o}) para a subdominante (Dm). No início do último segmento de 8 compasoss (53 a 56), volta a se confirmar a transformação da tônica em meio de preparação para a subdominante, resolvendo sobre o acorde de Dm. O final da

seção B é interrompido pela figura do corte súbito seguido da linha cromática descendente, mostrando que a mediação já cumpriu o seu papel. Pois agora, além do jogo com os elementos formais já estar desenhado, podemos perceber a analogia formal entre as seções A e C, bem como compreender a função narrativa dos oito compassos finais da seção C.

O corte súbito seguido pela linha cromática descendente da seção A não poderia dividi-la em duas partes simétricas sem violentar a unidade formal. Já na seção C, que incorporou os 32 compassos da seção B, isso pode ser realizado sem maiores prejuízos. Entretanto, como vimos, o jogo da composição se resolve dentro dos vinte e quatro compassos iniciais da seção C. A analogia formal entre as seções A e C, bem como a explicitação do jogo que se estabelece entre as formas de realizar a passagem da tônica para a subdominante, também se confirmam com o choque que os oito últimos compassos da seção C (compassos 109-116) inserem na narrativa da composição como um todo. Tanto o ritmo harmônico, quanto o caráter estereotipado da progressão de acordes e o tipo de figuração melódica – em nenhum outro lugar da composição há sequências de semicolcheias – são elementos estranhos às outras seções. As semelhanças com aquelas aparecem, nestes compassos de finalização, através do uso seguido de apojaturas descendentes com valores maiores do que as notais reais. Portanto, ao mesmo tempo em que está formalmente vinculado à seção C na composição da segunda unidade de 16 compassos, esse último segmento 8 compassos estabelece um forte contraste estilístico do todo da composição. Com isso, explicita-se a sua função de encerramento da narrativa. Mas, além disso, explicita também que o jogo com os elementos formais se encerra nos 24 compassos iniciais da seção C, estabelecendo, assim, certa correspondência com os 24 compassos da seção A.

Embora seja evidente a impossibilidade de se falar aqui de uma verdadeira realização da forma, como na música de concerto européia, podemos detectar vários elementos que evidenciam uma busca por unidade que vai além do mero emprego de padrões estereotipados presentes no repertório. Mesmo nas minúcias do discurso podemos encontrar esse desejo de unidade: o trabalho com as figuras melódicas[62], o cromatismo lá-si

bemol entre o primeiro e o quinto compassos da seção A, que se deriva do emprego de acorde de empréstimo modal (Gm), e o cromatismo análogo na seção C, mas em sentido inverso, que se estabelece entre as notas si e si bemol por recurso semelhante ao campo harmônico da tonalidade homônima menor (figs. 7 e 8); na relação cromática si bemol – si natural (ou seja, as respectivas terças dos acordes de Sol menor e Sol maior), que aparece na figura de ornamento construída sobre a terça do acorde de Sol maior no décimo terceiro compasso (fig. 9); no constante emprego de figurações melódicas contrastantes (grupos de síncopas formadas por semicolcheias e colcheia contrastando com grupos de mínimas e/ou semínimas) etc.

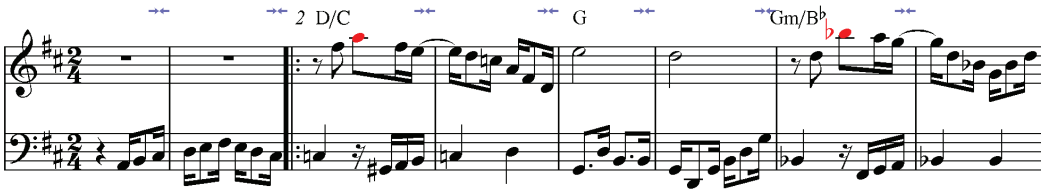


Figura 8: relação cromática entre as notas lá e si bemol nos primeiros compassos da seção A de "Sofres porque queres"

Figura 9: relação cromática entre as notas si e si bemol no primeiro segmento de 16 compassos da seção C de "Sofres porque queres"

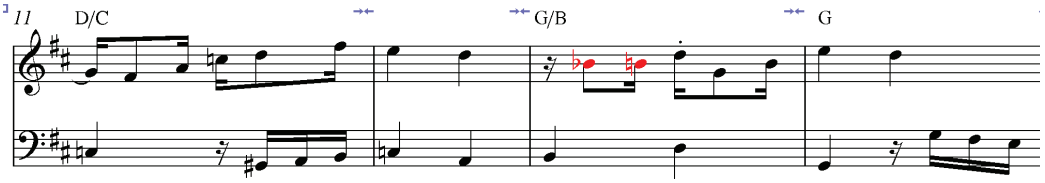


Figura 10: relação cromática entre as notas si bemol e si natural no décimo terceiro compasso de "Sofres porque queres"

Trata-se certamente de algo a mais do que a simples aceitação da "onipresença da forma". Trata-se de uma tentativa de colocar-se à altura dela. Exploremos os sentidos que essa busca assume no contexto em que ela ganha forma.

2.3 A Belle Époque e o sentido da forma

> "[...] para a política pertencer à literatura [...] é preciso que ela não seja o seu próprio objeto, que desapareça na criação que produziu, como o mercúrio nos amálgamas de ouro e prata." (NABUCO: 1897)[63]..

> "A música brasileira é o amálgama de todas as influências recebidas e assimiladas, tornadas nossas pelo contato com a furiosa realidade brasileira".
> (TOM JOBIM, apud SARAIVA: 2007, p. 55)

No período compreendido entre os anos 1898 e 1914, aproximadamente, a cidade do Rio de Janeiro viveu uma série de transformações que atingiram a totalidade da vida social carioca. A aurora do novo século, irradiando as luzes do meio-dia europeu em solo brasileiro, anunciava a chegada de uma "nova ordem", e a nascente República, após um período inicial bastante turbulento, logo entrou em afinidade com o projeto modernizador. Através da estabilização política nacional em relação aos dez primeiros anos da República, alcançada com a concentração do poder político nas mãos da oligarquia agrária nacional, com o consequente enfraquecimento do parlamento, e com a "bonança" econômica[64], as autoridades políticas, com "pulso firme" – leia-se, extremo autoritarismo –, levaram a cabo uma série de medidas na tentativa de tornar real o sonho modernizador.

Esse sonho projetava a imagem de uma metrópole civilizada sobre uma cidade com raízes fortemente arraigadas num passado colonial recente. Davam-lhe substância noções como as de ciência, raça e civilização, que constituíam "[...] um sistema indefectível de crenças e valores que sustentavam o domínio europeu sobre o mundo até a I Guerra Mundial", e que "[t]raduziam-se por uma forma típica de economia, sociedade e

organização política, tidos como indiscutivelmente superiores" (SEVCENKO: 2003, 124). Se a importação desses ideais de civilização criava grandes discrepâncias com as realidades sócio-econômicas das principais cidades dos distintos países latino-americanos, no Rio de Janeiro, onde mal se projetou a sombra de uma revolução burguesa e onde a escravidão persistiu até quase a última década do século XIX, o choque entre o ideal e o real estremeceu as bases da vida social. Seu epicentro foi a série de reformas urbanas coordenadas pelo prefeito Pereira Passos, articuladas em conjunto com a campanha de vacinação forçada que desembocará na Revolta da Vacina.

Aqui não é o lugar para se traçar um panorama das inúmeras questões que envolveram as transformações politico-econômico-sociais e culturais desse "período terminante e decisivo do longo processo estrutural de implantação de uma ordem burguesa na cidade do Rio de Janeiro" (CHALHOUB: 1986, p. 53), nem tampouco das igualmente numerosas tensões e conflitos que marcaram a nossa "Belle Époque tropical". Sabemos bem qual é o verso daquela ilusão civilizatória[65]. Nos centraremos sobre um aspecto geral do problema, em relação ao qual aquelas questões, tensões e conflitos serão abordados pontualmente para dar corpo à nossa argumentação.

O principal entrave para a realização do sonho modernizador na cidade do Rio de Janeiro não foi a sua estrutura material – porto subdimensionado para as crescentes atividades econômicas, ruas estreitas, carência de transporte urbano mais eficaz, obras de saneamento básico etc. – mas sim a maior parte de sua população, que se concentrava nos estratos sociais, econômica e socialmente "menos favorecidos". Com o objetivo de "civilizar" essa parcela da população, foram conduzidas inúmeras iniciativas educadoras, higienizadoras, disciplinarizadoras e repressoras[66]. Tendo como alvo a figura do indivíduo livre e pobre, tais iniciativas podem ser compreendidas em duas grandes frentes: a primeira, transformá-lo em trabalhador assalariado; a segunda, educá-lo "espiritualmente", ou seja, introjetar-lhe uma ética de trabalho capitalista moderna e bons costumes[67]. Essas ações de caráter educativo estavam amparadas sobre um forte aparato repressivo policial[68]. Dessa

situação deriva o ponto ao qual queremos chegar: a dominação social se exercia sobre todas as esferas da vida cotidiana (CHALHOUB: 1986, p. 51):

> "A ação do governo não se fez somente contra os seus alojamentos: suas roupas, seus pertences, sua família, suas relações vicinais, seu cotidiano, seus hábitos, seus animais, suas formas de subsistência e de sobrevivência, sua cultura. Tudo, enfim, é atingido pela nova disciplina espacial, física, social, ética e cultural imposta pelo agente reformador" (SEVCENKO: 2010, p. 82)[69].

Por outro lado, as barreiras sociais vão ganhando contornos cada vez mais explícitos. Por um lado, a libertação dos escravos e, por outro, as reformas urbanas e a expulsão de um enorme contingente de pobres do centro da cidade[70], que passou a habitar os bairros periféricos (Saúde, Gambôa, Cidade Nova etc.) fizeram com que as distâncias sociais se traduzissem também em distância geográfica. Ao mesmo tempo, a expressão material dessa situação também pode ser verificada, de um lado, na construção dos amplos *boulevares*, dos edifícios ao estilo *art-nouveau*, do Teatro Municipal, do Palácio Monroe, da Biblioteca Municipal, da Escola Nacional de Belas-Artes, e do outro, na construção de presidiárias, penitenciárias, manicômios e hospitais: "São grades que se somam às dos parques e jardins urbanos e que se destinam ao mesmo fim: conter, isolar, segregar, excluir" (SEVCENKO: 2010, p. 92). Mas a fragmentação do tecido social não dividiu a cidade apenas entre ricos e pobres. O elevado número de imigrantes, vindos do exterior ou de outros estados brasileiros, acirrou a competição pela sobrevivência no interior dos estratos sociais "menos favorecidos"[71]. São conhecidas as rixas entre nacionais e portugueses, sobretudo pelo fato destes últimos serem proprietários de pensões e casas de cômodos, e, portanto, credores dos primeiros. Mas as rixas entre nacionalidades também ganhavam feições racistas. Muitos empregadores davam preferências a trabalhadores estrangeiros em detrimento dos negros, o que, no cotidiano, se traduzia frequentemente em rixas entre nacionais e italianos, portugueses etc. Vendo na marginalização do negro um traço de continuidade entre o Brasil escravista e o período Republicano, Chalhoub destaca que "no desenrolar das rivalidades nacionais e raciais que [...] foram a expressão mais comum das

tensões provenientes da competição pela sobrevivência na cidade do Rio de Janeiro da Primeira República, os brasileiros de cor foram, ou continuam a ser, os grandes perdedores" (CHALHOUB: 1986, pp. 88-89). Para completar o quadro, as rixas também surgiam entre trabalhadores estrangeiros de distintas nacionalidades[72].

Por um lado, portanto, a vida cotidiana da população marginalizada, transformada em alvo de um projeto civilizador colocado em marcha pelo Estado, se converte em um campo de disputas políticas. Por outro, a própria existência da população negra ganha significado político, na medida em que a sua inserção na sociedade carioca "civilizada" se transforma em um problema.

2.3.1 Entretenimento e civilização

Os conflitos sociais que marcaram a *Belle Époque* carioca nem sempre eram experimentados pelos distintos estratos sociais da forma nua e visceral como foram aqui projetadas. Muitas vezes eles eram embalados, mascarados, traduzidos, amenizados, sublimados etc. nos produtos de um mercado de "bens culturais" em vigorosa ascensão, de modo que

> "[a] imagem que prevalece, nos primeiros vinte anos do século XX, tanto nas fontes escritas como nas fotográficas, é a da cidade transformada em cartão postal da modernidade carioca. O espaço dignificado atua como signo de um estilo de vida civilizado. Uma nova geografia do ser moderno se impôs sobre a cidade, elegendo como espaços da aparência: salões, confeitarias, cafés, cinemas, livrarias e a própria rua.". (ANDRADE: 1990, [p. 29]).

A importação de hábitos e o crescente fluxo de entrada de mercadorias estrangeiras se combinavam em práticas sociais igualmente transformadoras. A ampliação dos espaços de sociabilidade das elites, como os cafés, confeitarias, livrarias, cinemas, music-halls, cafés cantantes e chopps berrantes, criavam o universo do entretenimento (em ambientes exteriores à casa) da Belle Époque. Também faziam parte dessa vida cotidiana

novas formas de experiência da música, amparadas na introdução massiva do fonógrafo. Essa situação deu um primeiro impulso à profissionalização do músico, sobretudo daquele que transitava no circuito do entretenimento tocando as suas valsas, polcas, sonorizando filmes etc. A dificuldade (tanto no plano dos valores quanto no plano material) para estabelecer um campo autônomo para a música de concerto também favoreceu o trânsito de músicos, sobretudo instrumentistas, entre os diversos ambientes já mencionados que compunham aquele circuito, aos quais podemos acrescentar as salas de concerto e os teatros[73].

Focando esses espaços de "mediação", as teses sobre a miscigenação cultural brasileira muitas vezes tendem a diminuir o peso da influência da cultura européia, sobretudo francesa, no período da Belle Époque carioca[74]. Essa influência era indissociável do projeto civilizador colocado em marcha por representantes da elite sócio-econômica, que resultou em um dos períodos nos quais se deram os conflitos sociais mais violentos da história da cidade do Rio de Janeiro. A cultura de salão, que é constantemente indicada na bibliografia como um dos polos referenciais mais importantes para a formação do choro, foi central para a afirmação e reprodução das relações e posições sociais no seio da cultura de elite[75]. Oliveira Vianna, por exemplo, destacava a "civilização, polimento, boas maneiras, bom gosto, hábitos de conforto, apuro mundano de viver, amor do luxo, do fausto e da suntuosidade, predileção pelas coisas do espírito, pelas belas artes, pelas boas letras, pela sociabilidade amável e requintada dos salões" (OLIVEIRA VIANNA: 1921, 74)[76] como características intrínsecas do fluminense[77]. Nesse sentido, a mimetização da cultura de salão pelos estratos sociais "menos favorecidos" tem duas faces. Como alerta Needell,

> "Numa sociedade amplamente iletrada como a brasileira, a música, ao contrário da literatura, era acessível a todos, e a contribuição do povo era rica e difusa, seja nas diversas formas da modinha, enraizada no passado colonial, ou na nova música dos salões da elite do século XIX, como o tango brasileiro, por exemplo. [...]. Mas, se quisermos, a poderosa fantasia da Civilização pode ser encontrada no outro lado desta moeda." (NEEDELL: 1993, 209) [78].

Os meios de difusão da música popular, sobretudo as casas editoras de partituras e, posteriormente, o gramofone, funcionavam também como disseminadores dos produtos musicais no mercado de "bens culturais" que, ao longo das primeiras décadas do século XX, estava em plena expansão (FERLIM: 2006, 141). Isso favoreceu a fluidez dos trânsitos entre os distintos ambientes que compunham a vida musical carioca, marcada pela existência de diversos pontos de intersecção entre os diferentes estratos sociais (empresários, industriais, funcionários públicos, políticos, profissionais liberais etc.). Tal fluidez, que se apoiava também numa diferenciação profissional incipiente da atividade musical[79], permitia que signos de "progresso" e de "civilização" fossem compartilhados pelos diferentes estratos sociais e neles se diluíssem. Nesse sentido, a introjeção de padrões de acompanhamento, visíveis na gravação de "Rosa", revela o enraizamento de elementos ligados à cultura de elite nas práticas populares.

Por outro lado, vimos como em "Sofres porque queres", as regras, as "boas maneiras" no plano da composição são seriamente respeitadas através de um manejo bastante habilidoso dos mais variados parâmetros da morfologia musical. Baseando-se no título da composição, poder-se-ía defender a hipótese de que se trata de uma ironia com aspectos do romantismo alemão absorvidos numa cultura burguesa finisecular plantada em solo carioca. A "afetação" gerada pela constante oscilação entre tonalidade maior e homônima menor – vale lembrar, por exemplo, a permutabilidade (SCHOENBERG: 2004, p. 73) entre Dó maior e Dó menor nos compassos iniciais do primeiro movimento da sonata *Waldstein* de Beethoven – poderia ter sido propositadamente explorada com sentido irônico, mas essa ironia não se confirma no tratamento do material[80]. Poder-se-ía também objetar que a síncopa, elemento da tradição musical "afro-brasileira" – tese consistentemente combatida em seu lado essencialista por Cristina Magaldi (2009) –, penetra pelas "frestas" das regras da composição européia e as subverte – termo entendido aqui em um dos seus sentidos literais: "destruir os valores de" (HOUAISS: 2009). Mas, de fato, tampouco é isso o que acontece. O que se verifica é: preparação e resolução regulares das dissonâncias, uso equilibrado de notas de adorno[81], variação melódica sem comprometimento da unidade

formal, uso de recursos para a criação de contrastes etc. Na tentativa de conciliar valores ligados à cultura musical de elite com elementos da "cultura popular" associados ao repertório de danças de salão que circulava pelos mais variados ambientes musicais da sociedade carioca da época[82], o que está em jogo é uma diluição dos conflitos que caracteriza a dinâmica das relações entre elite e classes populares na Belle Époque carioca[83]. Mais ainda: na desenvoltura do gesto que lida com esse material, e com os valores nele incrustrados, como se lhe pertencessem intimamente, o que está colocado em questão é a possibilidade da integração do negro no projeto civilizador aspirado pela elite carioca do período[84]. Ao contrário dos romances de Lima Barreto, essencialmente políticos, nos quais a convergência racial democrática é explicitamente colocada no plano da utopia, a "forma musical" em Pixinguinha dilui esse elemento na perspectiva da integração social[85].

“Ao olhar para a pessoa que olha para mim (ou que me fotografa), ao preparar a minha postura, dou-me para ser visto como quero ser visto; dou a imagem de mim próprio que quero dar e, muito simplesmente, *dou* a minha imagem. [...]. A solenização, o comportamento hierático e a eternização são inseparáveis. Na linguagem de todas as estéticas, a frontalidade exprime o eterno, por oposição ao profundo, através do qual a temporalidade é reintroduzida.” (BOURDIEU e BOURDIEU: 2006, p. 38)

“O vestuário […] é o índice pelo qual podem reconstruir os usos e costumes dos povos; podemos recompor civilizações, compreendê-las e explica-las em seus períodos gloriosos e em suas decadências deprimentes [...] A moda é uma consequência do estado moral de um indivíduo ou de um povo.” (trecho de artigo de 1914 publicado por Figueiredo Pimentel na *Gazeta de Notícias*, apud NEEDELL: 1993, p. 200).

Figura 11: imagem de Pixinguinha extraída da foto “‘Les Batutas’ e Duque” (1922)

2.4 Mediações sociais e resistência cultural: o conflito em questão

Figura 12: "Assustado".
Fonte: http://novoblog.memoriaviva.com.br/2010/02/13/antigos-carnavais-assustado-1922/

Figura 13: Música na favela. Foto de Malta, extraída do cd complementar ao livro de FRANCESCHI (2010)

Poder-se-ía objetar, com certa razão, que não exploramos com a devida profundidade as "mediações sociais" entre a cultura de elite e a obra de Pixinguinha. Deveríamos falar sobre a situação econômica da família de Pixinguinha, que lhe permitiu dedicar-se ao estudo da música, bem como lhe forneceu os meios necessários: instrumentos e um professor; a respeito deste, que era amigo do pai de Pixinguinha, que teria se formado em harmonia, contraponto e fuga pelo Conservatório Imperial de Música e que tocara com Alberto Nepomuceno; que os meios sociais nos quais esse professor o introduziu favoreciam os encontros entre personagens da elite intelectual e músicos populares; que certo mecenas, interessado na música de Pixinguinha e seu conjunto, pertencia a uma família de "novos-ricos", ou seja, não estava tradicionalmente ligado à elite carioca; que, por sua vez, havia certo interesse das elites pela "cultura popular" mediado pelo fascínio do exótico; que o bairro vizinho à morada de Pixinguinha funcionava como uma espécie de "fronteira" entre o Rio "civilizado" e o subalterno, e que nele viviam muitos músicos populares; que, historicamente, as danças européias – sobretudo a polca – transitavam entre os mais variados extratos sociais; que havia certa livraria, interessada na vendagem em massa para a população pouco letrada, editava música ligeira e, dessa forma, impulsionava a circulação desse repertório; que as edições de música popular feitas por essa livraria contavam com a participação fundamental de certo poeta e músico popular com ambições elitistas; que além daquela livraria, havia também uma casa comercial importadora que, entre seus inúmeros produtos, vendia gramofones; que essa casa fora fundada na Rua do Ouvidor, um dos espaços característicos de sociabilidade da elite carioca; que, além de tudo, também realizava gravações sonoras, e que seu fundador tinha grande interesse em registrar e comercializar as mais variadas expressões musicais das classes populares; etc.

Poder-se-ía objetar também que não soubemos valorizar as formas de resistência cultural que as classes populares desenvolveram para enfrentar as investidas do poder constituído. Deveríamos destacar que a estrutura material e moral da casa de Pixinguinha, assim como as de muitos de seus semelhantes, favorecia o estabelecimento de laços de parentesco e solidariedade que, apesar das investidas do Estado e da pressão da

industrialização, garantiam a permanência de determinadas formas sociabilidade; que Pixinguinha frequentava certa casa, na qual o "choro" funcionava como um tapume que possibilitava a prática de manifestações culturais socialmente marginalizadas que estavam ligadas à ancestralidade afro-brasileira; que ele, Pixinguinha, e outros que frequentavam essa casa frequentavam também diversas festas populares como a que se realizava na Penha, vista por membros da elite como uma degeneração causada pelos "instintos da gentalha" (VELLOSO: 1998, p. 20); que o choro faz parte de um movimento de disseminação da cultura popular que, ao angariar cada vez mais espaços de distintas naturezas dentro da sociedade carioca, ia aos poucos derrubando as barreiras sociais e culturais erguidas pelo projeto civilizador e pela cultura de elite etc.

Além de responder a uma preocupação metodológica – realizar uma sociologia da arte que não se limite a abordá-la a partir de suas condições exteriores –, colocar frente a frente "forma musical" e determinados aspectos da realidade social significa também assumir uma posição dentro do debate sobre "cultura popular" de finais do século XIX e início do XX. Queremos nos distanciar tanto das perspectivas que buscam os elementos conciliadores nas disputas entre classes sociais, através dos quais a "cultura popular" vai progressivamente conquistando o seu espaço dentro do plano civilizador das elites cariocas até alcançar a consagração nacional (Vianna, Moura, Murilo et alli), quanto daquelas (normalmente associadas às primeiras) que idealizam a luta e a insubordinação da "cultura popular" contra as investidas do Estado. Não queremos, com isso, afirmar que não houve conciliações e resistência, mas sim compreender em que termos estas se deram. Nos últimos anos, estudos com os de Tiago de Melo Gomes, Virgínia Bessa, Uliana Ferlim e Christina Magaldi têm retomado a perspectiva do conflito em relação à inserção da música popular na sociedade carioca ao longo das primeiras décadas do século XX, apresentando maior preocupação com suas dinâmicas e nuances. Nosso estudo pretende ser uma contribuição para o fortalecimento desse tipo de investigação.

2.5 A Belle Époque, a historiografia e o significado da forma

> "Nem mesmo a mais ousada especulação sobre a 'não contemporaneidade' da música poderia sustentar a tese de que em um Eu individual tivesse sido possível manter substancialmente vivo tudo aquilo que o espírito da época dissolveu [...]. O individualismo perverso e a crença supersticiosa no intemporal convergem nesse ponto: somente um procedimento arbitrário é capaz de isolar o indivíduo de sua relação com o estágio histórico da consciência, por mais polêmica que possa ser essa relação" (ADORNO: 1998, pp. 132-33)

De modo geral, as obras de caráter histórico-sociológico que foram dedicadas ao estudo dos mais variados aspectos relacionados com a Belle Époque carioca, ao tratar dos "grandes nomes", de determinados agentes sociais, ou de grupos sociais específicos, visam sempre aqueles nascidos entre as décadas de 1860 e 1880, ou seja, aqueles pertencentes à geração que vivenciou o período na vida adulta. A essa geração pertencem, por exemplo, a maioria dos personagens da elite política-econômica-cultural carioca retratados por Jeffrey Needell; o Zé Galego de Chalhoulb; a grande maioria de músicos descrita por Ary Vasconcelos. A ela se associa a figura de Ernesto Nazareth, sobretudo no estudo realizado por Cacá Machado. Mas, o que dizer daqueles que não nasceram na "alvorada" da ilusão civilizatória, alimentada pelos raios de sol do meio-dia europeu que cruzavam timidamente o Atlântico sob os ecos da demolição parisiense, mas sim sob o sol quase a pino no verão da Belle Époque que se erguia sob o solo carioca[86]?

O Rio de Janeiro daquele período foi o palco no qual Pixinguinha transitou durante seus primeiros vinte anos de vida. É nele também que a "forma musical" em suas composições ganha outros contornos. Ou seja, acreditamos que não é possível separar o modo como os agentes experienciavam a realidade social de sua produção musical. E a Belle Époque foi marcada justamente pela produção de modos de subjetivação que, nascidos do choque entre o desenvolvimento urbano, tecnológico e científico e uma ordem político-econômica permeada por elementos arcaicos, e alimentada pelos referenciais culturais dos principais centros urbanos europeus, mediavam a relação com o real[87]. Assim, nos emaranhados da "forma musical" nas composições de Pixinguinha conforma-se também um modo de traduzir a experiência daqueles conflitos sociais.

Ao mesmo tempo, é necessário compreender o significado que a cristalização do choro enquanto "forma" – algo bastante nebuloso do ponto de vista intrinsecamente musical, mas que ganha nitidez, como veremos, do ponto de vista das transformações sociais em curso – adquire no processo histórico mais amplo de conformação de uma sociedade urbano-industrial. Aquele que percorre as linhas de obras referenciais para o estudo histórico-sociológico da Belle Époque carioca logo aprende que esse foi um período de intensas transformações político-econômico-sociais e culturais. O sonho da civilização erguia seus edifícios sobre os escombros da antiga ordem; celebrava-se não somente o que era feito, mas também o que era desfeito (NEEDELL: 1993, p. 67)[88]. Aprende também que essas transformações foram bastante violentas e trouxeram as lutas políticas, que estavam latentes, para a epiderme da sociedade.

A reforma também atingiu os estratos sociais e as formas de sociabilidade em torno das quais o choro era praticado. Por um lado, o alto nível de desemprego atingiu frontalmente o setor dos serviços públicos (SEVCENKO: 2010, p. 58), e, ao mesmo tempo, a disseminação de uma ética de trabalho condizente com o modo de produção capitalista moderno, baseada numa separação rigorosa entre trabalho e lazer, esteve fortemente amparada numa incisiva repressão policial contra a vadiagem, a boemia etc.[89]. Por outro, o nascimento de uma indústria do entretenimento voltada para o lazer das classes médias e da elite dava um impulso decisivo em direção à profissionalização do músico.

Ora, se toda a estrutura social – valores, formas de sociabilidade, relações de trabalho etc. – que sustentava as práticas musicais às quais se atribui o nascimento do choro entrou em franco processo de desmoronamento, o que permite traçar uma linha de continuidade na história do choro que vá rastrear a suas origens lá para os anos de 1870? Needell nos mostrou que, com as rupturas sociais decorrentes daquele momento agudo do processo de implementação da ordem capitalista moderna no Rio de Janeiro, os paradigmas culturais europeus, "ou suas versões adaptadas às circunstâncias cariocas, continuaram como um dos poucos elementos imutáveis da cultura e sociedade de elite" (NEEDELL: 1993, p. 272). Vimos que essa ruptura também está em operação em relação às práticas musicais em torno do choro. Ao se desprender das formas concretas de vida que

alimentavam aquelas práticas, a "forma do choro" é o elemento que permanece como o fio que une a história. Nesse movimento, entretanto, o seu sentido se altera radicalmente. Ela deixa de ser o reflexo de uma sociedade estratificada na qual uma cultura de elite, valorizada como símbolo de modernidade, era o parâmetro regulador das práticas sociais. A partir da década de 1940 ela se transforma, cada vez mais, em norma auto-imposta – vigente até mesmo para orientar a sua subversão – em nome da autenticidade de uma tradição e, consequentemente, passa a engendrar novas relações de dominação simbólica. A trajetória inicial de Pixinguinha coincide com o final daquela primeira situação, enquanto a de Jacob do Bandolim se ergue, e até mesmo impulsiona, a emergência da segunda. Esse é o segredo que se esconde por detrás da formatação do choro, que tem na obra de Pixinguinha um ponto de inflexão. O problema da forma só pôde aparecer na historiografia porque o mundo ao qual ela deveria pertencer se extinguia[90]. Assim, não é à toa que a trajetória de Pixinguinha é o fio tênue que assegura a continuidade da narrativa sobre a história do choro na década de 1920.

Por mais que sejam romantizadas, e que estejam comprometidas com a fixação de uma determinada memória, as narrativas de Gonçalves Pinto se debruçavam sobre uma realidade que sobrevivia apenas como recordação. No final de seu livro, o memorialista pinta com tons dourados, mas com impressionante nitidez, as transformações que separam a sua geração dos "chorões modernos":

> "O rádio, esta maravilha do Século da luz, de quem são eles [os chorões modernos] os verdadeiros satélites[,] que transformou a cidade colonial que transcrevi, arrasando o morro do Castelo, e construindo os seus gigantescos 'Arranha Céus' sendo até crismado ['']Cidade maravilhosa' não os olvidará. – Alexandre Gonçalves Pinto. (PINTO: 1978 [1935], p. 276)[91].

Assim, quando os imigrantes nordestinos se dirigem ao Rio de Janeiro no momento inicial de expansão do processo de profissionalização dos músicos populares – que ocorrera sobretudo no interior das rádios –, e ajudam a compor os famosos "regionais", os instrumentos eram os mesmos, o repertório, talvez... Mas o sentido das práticas em torno do choro se alterou radicalmente.

A tese que coroa os estudos de Tinhorão sobre o choro, ignorada por boa parte da historiografia, é a de que "as revistas, o disco e o rádio mataram o choro". O que o autor está tentando nos dizer é que a existência do choro não pode ser dissociada das formas de sociabilidade com as quais ele se imbricava (TINHORÃO: 1966, pp. 102-106). A tese defendida por Tinhorão está correta, mas invertida. Basta colocá-la "de cabeça para cima": o choro nasce dos escombros daquele mundo.

Anexo I – Transcrição aproximada da gravação de 1917 de “Rosa”

* O acorde executado pelo cavaquinho, irreconhecível, entra em conflito com o acorde executado pelo violão

82
Fl.
Harmonia
"Baixaria"
G
D7
G
C
90
Cm
G
E7
A7
D7
G
98
C
Dm
-
Dm
-
C
C♯o
D7
G7
C
C♯o
D7
G7
G7
G7
106
E7
Am
B7
G7
114
A7
Dm
G7
C

122
Am
Fl.
A♭6
C
A7
D7
G7
C
Harmonia
"Baixaria"
A
130
G
Fl.
G
D7
G
B♭o
D7
Harmonia
"Baixaria"
138
Fl.
B7
Em
C
D7
Harmonia
"Baixaria"
146
Fl.
G
D7
G7
C
Harmonia
"Baixaria"
154
Fl.
Cm
G
E7
A7
D7
G
Harmonia
"Baixaria"

Anexo II – Transcrição aproximada da gravação de 1917 de “Sofres porque queres”

53 A/G Dm/F A/E D♯dim E7 A/C♯
61 D/C G Gm/B♭ D/A
68 D/C G/B G B7/D♯ Em
76 Gm/B♭ A64 E7 A7 D
85 G/B Gm/B♭ Cm C/E E♭o G/D Gm/B♭
95 Cm E♭o A7/E D7 G/B B♭o D7/A G G/F
103 D♯o Em E7/B Am C

110
C♯°
G/D
E7
A7
D7
G
117
D/C
G
Gm/B♭
D/A
124
D/C
G/B
G
B7/D♯
Em
132
Gm/B♭
A64
136
E7
A7
D
D

Apêndice – Estética e política nas obras de Pixinguinha e Lima Barreto

O período da Belle Époque carioca dá o contexto no qual o compositor e flautista Pixinguinha e o jornalista e literato Lima Barreto, um negro, o outro mulato, que cresceram no topo das classes baixas do Rio de Janeiro, transitaram. Ele marcou profundamente as obras desses dois artistas. Estas, ao mesmo tempo, nos oferecem diferentes expressões de anseios pela superação dos conflitos que marcavam o cotidiano da então capital da república. Para ampliar a compreensão da perspectiva da integração social, à qual chegamos através da análise de "Sofres porque queres", discorreremos sobre a perspectiva que nos oferece a obra de Lima Barreto. Desenvolveremos as nossas reflexões a partir do conto "Um músico extraordinário" e das reflexões mais gerais sobre diferentes aspectos da obra de Lima Barreto realizadas por Antônio Cândido e Nicolau Sevcenko.

Um músico extraordinário

"Um músico extraordinário" é um conto de Lima Barreto protagonizado Ezequiel e Mascarenhas, amigos de infância no Rio de Janeiro. Narrado em primeira pessoa, Mascarenhas conta ao leitor uma situação que vivera com Ezequiel depois de passados muitos anos durante os quais mantiveram-se afastados, período que também os separou de suas juventudes. A mudança de temporalidade é fundamental para a narrativa, pois será o estranhamento de Mascarenhas em relação a Ezequiel na situação do reencontro que constituirá a problemática principal do texto. Ou seja, para nos contar sobre esse reencontro, Mascarenhas remete inicialmente à situação de infância para criar um parâmetro de contraste:

> "Quando andávamos juntos no colégio, Ezequiel era um franzino menino de quatorze ou quinze anos, triste, retraído, a quem os folguedos colegiais não atraíam. Não era visto nunca jogando "barra, carniça, quadrado, peteca", ou qualquer outro jogo dentre aqueles velhos brinquedos de internato que hoje não se usam mais. O seu grande prazer era a leitura e, dos livros, os que mais gostava eram os de Jules Verne." (LIMA BARRETO, "Um músico extraordinário": s/d, s/n)

Seguindo a natureza do conto, o centro do trabalho narrativo está condensado no início. Neste caso, a fratura entre os mundos interior e exterior, o desencaixe entre o real e o ideal, será o elemento que articulará toda a narrativa. Ela marca também a temporalidade dessa seção introdutória. Trata-se do tempo da subjetividade, retraída em si; o tempo do devaneio que transcende o real:

> "Dir-se-ia que a sua alma ansiava por estar só com ela mesma, mergulhada, como o Capitão Nemo do romance vernesco, no seio do mais misterioso dos elementos da nossa misteriosa Terra.
>
> Nenhum colega o entendia, mas todos o estimavam, porque era bom, tímido e generoso. E porque ninguém o entendesse nem as suas leituras, ele vivia consigo mesmo; e, quando não estudava as lições de que dava boas contas, lia seu autor predileto.
>
> Quem poderia pôr na cabeça daquelas crianças fúteis pela idade e cheias de anseios de carne para a puberdade exigente o sonho que o célebre autor francês instila nos cérebros dos meninos que se apaixonam por ele, e o bálsamo que os seus livros dão aos delicados que prematuramente adivinham a injustiça e a brutalidade da vida?" (Ibidem).

O diálogo, que, sintomaticamente, está ausente desta seção, será a principal forma narrativa do reencontro. É ele que instaura o conflito, o dinamismo da história. Este aparece na forma de choque:

> "Foi em um domingo. Tomei um bonde da Jardim, aí, na avenida, para visitar um amigo e, com ele, jantar em família. Ia ler-me um poema; ele era engenheiro hidráulico.
>
> Como todo o sujeito que é rico ou se supõe ou quer passar como tal, o meu amigo morava para as bandas de Botafogo.
>
> Ia satisfeito, pois de há muito não me perdia por aquelas bandas da cidade e me aborrecia com a monotonia dos meus dias, vendo as mesmas paisagens e olhando sempre as mesmas fisionomias. Fugiria, assim, por algumas horas, à fadiga visual de contemplar as montanhas desnudadas que marginam à Central, da estação inicial até Cascadura. Morava eu nos subúrbios. Fui visitar, portanto, o meu amigo, naquele Botafogo catita, Meca das ambições dos nortistas, dos sulistas e dos… cariocas.
>
> Sentei-me nos primeiros bancos; e já havia passado o Lírico e entrávamos na Rua Treze de Maio quando, no banco atrás do meu, se levantou uma altercação com o condutor, uma dessas vulgares altercações comuns nos nossos bondes.
>
> — Ora, veja lá com quem fala! dizia um.
>
> — Faça o favor de pagar a sua passagem, retorquia o recebedor.

> — Tome cuidado, acudiu o outro. Olhe que não trata com nenhum cafajeste! Veja lá!
>
> — Pague a passagem, senão o carro não segue.
>
> E como eu me virasse por esse tempo a ver melhor tão patusco caso, dei com a fisionomia do disputador que me pareceu vagamente minha conhecida. Não tive de fazer esforços de memória. Como uma ducha, ele me interpelou desta forma:
>
> — Vejas tu só, Mascarenhas, como são as cousas! Eu, um artista, uma celebridade, cujos serviços a este país são inestimáveis, vejo-me agora maltratado por esse brutamonte que exige de mim, desaforadamente, a paga de uma quantia ínfima, como se eu fosse da laia dos que pagam." (Ibidem).

O choque, da lembrança antiga com o reconhecimento presente de Ezequiel, espelhado na "altercação vulgar" entre este o cobrador, é amenizado pela paisagem, que cumpre toda a sua função narrativa sendo prenúncio do inesperado.

No decorrer do diálogo, o reencontro com a problemática inicial vai ganhando contornos cada vez mais nítidos. O desencaixe entre o ideal e o real se projeta nas sucessivas tentativas de Ezequiel em assumir uma profissão. Direito, pintura, jornalismo, dramaturgia,

> "[...] em nenhuma dessas profissões dei-me bem… Todas elas me desgostavam… Nunca estava contente com o que fazia… Pensei, de mim para mim, que nenhuma delas era a da minha vocação e a do meu amor; e, como sou honesto intelectualmente, não tive nenhuma dor de coração em largá-las e ficar à-toa, vivendo ao deus-dará." (Ibidem).

A escalada em direção às ocupações artístico-intelectuais mais alinhadas aos ideais europeus ganha fôlego com o recebimento de uma herança, que leva Ezequiel a tentar a vida no velho continente. O desencaixe permanecia, ao que, resignando a ficar em Lisboa,

> — [...] sobreveio uma tempestade; e deu-me vontade, durante ela, de ir ao piano. Esperava que saísse o "bitu"; mas, qual não foi o meu espanto, quando de sob os meus dedos surgiu e ecoou todo o tremendo fenômeno meteorológico, toda a sua música terrível… Ah! Como me senti satisfeito! Tinha encontrado a minha vocação… Eu era músico! Poderia transportar, registrar no papel e reproduzi-los artisticamente, com os instrumentos adequados, todos os sons, até ali intraduzíveis pela arte, da Natureza. O bramido das grandes cachoeiras, o marulho soluçante das vagas, o ganido dos grandes ventos, o roncar divino do

> trovão, estalido do raio – todos esses ruídos, todos esses sons não seriam perdidos para a Arte; e, através do meu cérebro, seriam postos em música, idealizados transcendentalmente, a fim de mais fortemente, mais intimamente prender o homem à Natureza, sempre boa e sempre fecunda, vária e ondeante; mas…"
>
> —Tu sabias música?
>
> — Não. Mas, continuei a viagem até Hamburgo, em cujo conservatória me matriculei. Não me dei bem nele, passei para o de Dresde, onde também não me dei bem. Procurei o de Munique, que não me agradou. Freqüentei o de Paris, o de Milão…
>
> — De modo que deves estar muito profundo em música?
>
> Calou-se meu amigo um pouco e logo respondeu:
>
> — Não. Nada sei, porque não encontrei um conservatório que prestasse. Logo que o encontre, fica certo que serei um músico extraordinário. Adeus, vou saltar. Adeus! Estimei ver-te." (Ibidem)

No salto de Ezequiel resolve-se o clímax e a narrativa: "[s]altou e tomou por uma rua transversal que não me pareceu ser a da sua residência." (Ibidem).

Estética e política entre as artes

Como foi destacado anteriormente, a produção de Pixinguinha é profundamente marcada pelo respeito às "boas maneiras" no plano da composição. Em relação a essa produção, composições como "Sofres porque queres" podem ser consideradas exceções, não por contrariarem aquela conduta, mas sim porque, estando de acordo com ela, desviam-se dos padrões mais recorrentes no repertório do "choro" – padrões que a própria obra de Pixinguinha contribuiu para consolidar. Nesta composição, o ofuscamento dos contornos da forma parece nascer de um engenhoso aprofundamento da coerência entre as seções (garantida de antemão, por exemplo, pelas modulações "características") que, no entanto, trata de dissimulá-la. O contorno da forma só se torna plenamente nítido pelas convenções de finais de seção, fato que ajuda a evidenciar o trabalho subjetivo de Pixinguinha com o material que lhe serve de base para as suas criações[92]. Visível em sua produção, a busca por conciliar valores ligados à cultura musical de elite com elementos da "cultura popular" – busca que se alimentava e se realizava, sobretudo, do e no repertório de danças de salão que circulava pelos mais variados ambientes musicais da sociedade carioca da época –, coloca em jogo a diluição dos

conflitos que caracteriza a dinâmica das relações entre elite e classes populares na Belle Époque carioca.

Em oposição a essa situação, a característica central da escrita de Lima Barreto é o traço crítico. Este se constitui, sobretudo, através da caricatura e da ironia. Ambas são visíveis no traço que compõe "Um músico extraordinário". O "bovarismo" é a sua matéria. No Rio de Janeiro da Belle Époque, conceber-se outro que não é, e lutar vivamente para ajustar essa imagem ao real, era talvez a operação central que comandava a dinâmica das relações sociais na cultura de elite (SEVCENKO: 2003, 178). Entretanto, haveria um aspecto positivo na base da atitude "bovarista" – atitude que, segundo as anotações de Lima Barreto sobre o livro de Jules Gaultier, seria constitutiva da via humana em sociedade (LIMA BARRETO: s/d, s/n) –, quando associada a uma compreensão crítica do real (SEVCENKO: 2003, 177). Esse parece ser o sentido da primeira seção do conto. O desencaixe em relação ao real, à "injustiça e a brutalidade da vida", aparece enquanto potência, que, posteriormente, é desvirtuada na vida adulta de Ezequiel.

Enquanto momento destoante do todo, mas essencial para a sua compreensão, os compassos finais da "Sofres porque queres" encontram correspondência em "Um músico extraordinário". Um gênero destinado ao leitor "apressado" exige uma escrita econômica e concisa. Há, portanto, apenas um momento no conto em que lhe é permitido a Mascarenhas o devaneio:

> "O que faz o encanto da meninice não é que essa idade seja melhor ou pior que as outras. O que a faz encantadora e boa é que, durante esse período da existência, nossa capacidade de sonho é maior e mais força temos em identificar os nossos sonhos com a nossa vida. Penso, hoje, que o meu colega Ezequiel tinha sempre no bolso um canivete, no pressuposto de, se viesse a cair em uma ilha deserta, possuir à mão aquele instrumento indispensável para o imediato arranjo de sua vida [...]". (LIMA BARRETO, Um músico extraordinário: s/d, s/n)

Se a "forma musical" em "Sofres porque queres" parece apontar para a perspectiva da integração social, Mascarenhas corta com seu canivete o tecido do real e coloca a possibilidade da convergência racial e social democrática no plano do sonho, do

mito. Em seu romance de caráter autobiográfico, Cemitério dos Vivos, o narrador-protagonista Vicente Mascarenhas recorda que,

> "[...] de todos os livros, o que mais amei e durante muito tempo fez o ideal da minha vida foram as Vinte Mil Léguas Submarinas. Sonhei-me um Capitão Nemo, fora da humanidade, só ligado a ela pelos livros preciosos, notáveis ou não, que me houvessem impressionado, sem ligação sentimental alguma no planeta, vivendo no meu sonho, no mundo estranho que não me compreendia a mágoa, nem ma debicava, sem luta, sem abdicação, sem atritos, no meio de maravilhas" (LIMA BARRETO, Cemitério dos vivos: s/d, s/n)[93].

Estética e política nas artes

Para finalizar esta argumentação, retomaremos um pequeno trecho do discurso de posse de Joaquim Nabuco, pronunciado na seção inaugural da Academia Brasileira de Letras, em 1897:

> "Na Academia estamos certos de não encontrar a política. Eu sei bem que a política [...] é inseparável de todas as grandes obras [...].
>
> [...] mas, para a política pertencer à literatura e entrar na Academia é preciso que ela não seja o seu próprio objeto, que desapareça na criação que produziu, como o mercúrio nos amálgamas de ouro e prata." (NABUCO: 1897)[94].

Do ponto de vista histórico, essa citação pode ser interpretada à luz do processo de dispersão do ímpeto "revolucionário" que motivara a intervenção de parte representativa dos literatos até o início do período republicano[95]. Com os conflitos e a forte repressão que marcaram o período turbulento dos aproximadamente dez primeiros anos do novo regime (1889-1897), abatera sobre aqueles a desilusão e a necessidade de garantir os meios de vida: "seriam estes homens desiludidos que reinariam, agora, sobre a cultura da belle époque carioca" (NEEDELL: 1993, 224). Nesse sentido, o reivindicado distanciamento entre política e literatura buscava resguardar a autonomia desta última, que passaria a ser regida por valores intrínsecos à prática literária – manifestados em torno às noções de "talento", "gênio" etc. – e pelo compromisso com a criação de uma literatura verdadeiramente

nacional. A escrita de Lima Barreto, então, se definirá em oposição frontal à literatura oficial e aos valores que ela representava: "[é] como se a sua consciência artística decorresse do desejo polêmico de não ter consciência artística propriamente dita." (CÂNDIDO: 1989, 40). Em contraste com a diluição do político no estético, talvez seja a política, em sua expressão mais direta na vida, o traço mais forte dessa escrita. E seria justamente essa opção por uma literatura militante que condicionaria fortemente a realização literária de Lima Barreto, pois "quanto mais diretamente o poeta procura converter a unidade da vida em unidade artística sem transformá-la" (BENJAMIN: 2011, 16), ou, em outras palavras, quanto mais se procede "como se o fato e a elaboração não fossem de todo distintos" (CÂNDIDO: 1989, 39), mais frágil é a realização artística. No caso de Lima Barreto, isso ganha um sentido ainda mais profundo na medida em que "[e]sta passagem insensível da vida à literatura corresponde ao seu alvo de escritor" (Idem, 41). Em oposição a essa situação, parece que a criação de Pixinguinha – e o aprofundamento da comparação com a de Lima Barreto deve levar em consideração as inúmeras mediações que se interpõem entre elas, desde as especificidades inerentes à literatura e à música, até o modo específico através do qual ambas se inseriam e se alimentavam do contexto histórico-social ao qual estavam relacionadas – fazia desaparecer o elemento político num amálgama de sons da Belle Époque.

Excurso - "Será que ele pensou nisso?" Ensaio sobre essa e outras questões da pesquisa em música

"Olha as minhas meninas
As minhas meninas
Pra onde é que elas vão [...]
Passam por mim
E embaraçam as linhas
Da minha mão
As meninas são minhas
Só minhas na minha ilusão"
(trecho da letra da canção "As minhas meninas",
de Chico Buarque)

De modo casual e descompromissado, ecoa nas mais diversas situações do meio acadêmico a pergunta sobre se determinados aspectos de uma obra musical foram produzidos de forma consciente e intencional por parte de seu autor. E não seria algo estranho que o leitor desta tese questionasse as análises nela apresentadas, como a de "Sofres porque queres", com base em argumentos que, de algum modo, levantassem aquela essa pergunta. Sendo assim, este excurso apresenta um pequeno ensaio dedicado à discussão de alguns problemas teórico-metodológicos que podem ser derivados da forma mais corrente através da qual aquela dúvida se manifesta, a saber, a seguinte questão: "Mas, será que ele pensou nisso?"

Nos mais variados campos de estudos que adotam a música como objeto de investigação – e sobretudo naqueles em que o conceito moderno-ocidental de "composição" cumpre um papel central –, a pesquisa voltada para a explicação e/ou compreensão de uma obra musical[96] quase sempre inclui algum tipo de consideração sobre as relações entre essa obra e seu produtor – trocando em miúdos, sobre as relações entre composição e compositor. É justamente no terreno dessas considerações que o investigador pode se deparar com problemas centrais para a sua pesquisa. A partir da forma específica de dispor os elementos sonoro-musicais que configura a composição sobre a qual ele se debruça, o pesquisador seleciona e articula saberes das mais variadas espécies na tentativa de desvendar os nexos de sentido que aquele objeto pode conter. Nessa empresa, ele é

tentado a buscar na figura do compositor a referência de um astro, que ilumina de sentidos as faces nebulosas de seu objeto e dá orientação à sua jornada. Durante esse processo, é possível que as suas reflexões se arrisquem para além dos limites confortáveis dos cânones de conhecimentos consagrados por alguma disciplina específica, que garantem de antemão a certeza dos resultados obtidos. Nesse caso, cada passo é dado com cautela, e não poucas vezes, a cada dois passos dados pra frente, um é dado para trás. Uma das principais dúvidas que assomam ao avançar no terreno acidentado das especulações sobre o objeto pode ser expressa através da seguinte questão: "Mas, será que ele [o compositor] pensou nisso?".

Historicamente, as relações entre composição e compositor constituem um dos pontos nodais das investigações sobre música, de forma que a evolução dos estilos, das técnicas e escolas de composição etc. frequentemente divide as atenções com a sucessão dos grandes nomes que movimentam a roda da história[97]. Mesmo nos campos de estudos sobre música popular, nos quais a importância das "determinações sociais" para a compreensão de uma obra musical divide o protagonismo com a das "personalidades canônicas", a pergunta sobre a intencionalidade do compositor continua causando certo mal-estar, não apenas no pesquisador, no andamento de suas investigações, mas no próprio avanço das reflexões gerais sobre as possibilidades e limites da disciplina. Não é raro escutar a velha pergunta – "mas, será que ele pensou nisso?" – ecoando nas salas de reuniões de grupos de pesquisa, de defesas de tese, de congressos, simpósios etc. Curiosamente, no atual estado do saber, a importância dessa pergunta parece crescer na medida em que as investigações avançam as fronteiras seguras do estudo puramente formalista para se aventurar em reflexões sobre as conexões de uma composição com a realidade histórico-social que sejam mais do que meras anedotas. Justamente aquilo que poderia relativizar essa importância incita-a a permanecer em vigília, como um porto seguro no mar agitado das considerações sobre os sentidos e significados histórico-sociais do objeto. Ou seja, ao guiar-se pela figura irradiadora de sentidos do compositor, o pesquisador estaria resguardado contra a tentação de tecer considerações arbitrárias. Vejamos com mais calma o quão seguro é esse porto.

Ao tomar a ação intencional e consciente do compositor como parâmetro fundamental para a validação de uma análise sobre os sentidos e significados de uma obra musical estamos deixando de lado, da parte **do sujeito**, tudo aquilo que ajuda a compor as suas escolhas, mas que lhe escapa ao controle; do lado **da realização** de suas intenções, todas as vicissitudes existentes entre a idéia subjetivamente representada e a sua realização na realidade empírica; e, do lado **da obra**, estamos pressupondo que o autor seja capaz de controlar o seu destino[98].

Do sujeito

Esses problemas, brevemente enunciados, podem ser compreendidos em conjunto quando evocamos aquela figura iluminista do sujeito racional e auto-determinado, ou seja, daquele sujeito que, a partir da razão, organiza e determina a sua relação com o mundo empírico de forma autônoma. O artista representa ainda um caso especial dessa representação, cristalizado na figura do "gênio", criador *ex-nihilo*, que possui um dom inato de "dar regra à arte", mas não sabe explicá-lo e nem mesmo comunicá-lo[99]. Desde, pelo menos, a obra de Hegel, a figura do sujeito racional vem sendo colocada em xeque tanto na filosofia quanto no campo das ciências humanas. O historismo oitocentista, por exemplo, solapou as bases daquela ilusória autonomia do sujeito subordinando-o ao movimento da História: o indivíduo é muito menos sujeito da História do que objeto dela. Nesse sentido, Wilhelm Dilthey, um dos maiores expoentes do pensamento historista, entendia que a biografia como recurso analítico (recurso tão caro a boa parte dos estudos musicológicos, acrescentaríamos nós):

> "[...] está limitada pelo fato de que movimentos universais se intersectam na vida individual [...]. Não é possível para a biografia tornar-se científica. *Precisamos recorrer a novas categorias, figuras e formas de vida, que não emergem da existência individual*. O indivíduo é apenas o ponto de cruzamento para os sistemas e organizações culturais que fornecem a tessitura para a sua existência; como poderiam ser compreendidas através dele?" (DILTHEY, apud COHN: 2003, p. 26).

As críticas ao sujeito cartesiano avançaram impiedosamente. Já no fim do século XIX, Nietzsche sentenciou que ele era fruto de uma ilusão criada pela gramática. Este diagnóstico foi retomado na metade do século XX pelo pensamento estruturalista no contexto de uma negação da própria história enquanto dimensão essencial do sujeito. Buscava-se assim revelar que, por detrás do aparente fluxo infinito das transformações históricas, as estruturas e os mecanismos de dominação sociais eram os principais produtores de formas de subjetivação.

Nosso propósito não é ir tão longe. Evocamos a figura do sujeito racional apenas para sugerir que a importância dos "grandes nomes" para a musicologia pode levar o pesquisador a dotar os compositores de alguns atributos enunciados naquela figura. Citamos alguns marcos da sua crítica apenas para abrir caminho para as considerações que seguem.

Um meio comumente utilizado para confirmar os resultados obtidos durante a pesquisa, ou para encontrar um caminho seguro para começar a desenvolvê-la, é buscar nas entrevistas ou em aspectos da biografia do autor uma autoridade sobre o objeto de estudo. Disso nasce o perigo de não considerar que esses elementos fazem parte de um emaranhado de representações que configuram uma leitura da realidade histórica mediada pelo poder e, por isso mesmo, apresentada em sua aparência como verdade imediata[100]. Nesse sentido, por exemplo, a questão das influências, tão recorrente mas, inversamente, tão pouco explorada, esconde uma trama muito mais complexa do que parece supor. Do lado mais evidente, negar deliberadamente uma influência significa, em grande medida, reconhecê-la, vetor que altera decisivamente o sentido da ação do compositor. É preciso, pois, suspeitar do próprio discurso que ele tece sobre sua obra, bem como fugir da tentação de estetizar sua vida tomando-a como a fonte de experiência a partir da qual a obra emana, como uma espécie de testemunha ou de produto sublimado daquela. Isso não significa, entretanto, deixar de lado esses elementos. Em *As afinidades eletivas de Goethe*, ensaio que mereceria maior atenção por parte dos estudiosos da arte, Walter Benjamin mostrou que palavras e outros elementos biográficos do autor podem ser valiosos para a compreensão de uma obra de arte (BENJAMIN: 2009). Entretanto, ao invés de tomá-los como meios de acesso direto

e privilegiado para alcançar o conteúdo de verdade da obra, ele os submeteu igualmente à crítica. Demonstrou assim, por exemplo, que "Querer compreender *As afinidades eletivas* [de Goethe] a partir das próprias palavras do autor é um esforço inútil. Justamente elas estão destinadas a impedir à critica o acesso." (BENJAMIN: 2009, p. 42).

Da realização

A hipervalorização da dimensão subjetiva do fazer artístico também joga uma imensa sombra sobre o trajeto necessário para que uma intenção se torne realidade efetiva. Qualquer intenção subjetiva necessita mobilizar meios para efetivar-se. Entre esses três momentos que configuram a teleologia da ação – a representação subjetiva da idéia, a mobilização dos meios e o resultado final – há muito mais do que apenas uma quantia de tempo abstrato. Os meios técnicos[101] não somente condicionam a realização da idéia, mas também podem agir sobre ela e influenciar o curso da ação. As reflexões de Adorno podem ser trazidas à tona neste momento. Mesmo que estejam imersas na problemática sobre o papel da análise musical e, mais especificamente, na de seu valor para a compreensão da "música séria" – no caso, as composições de Alban Berg –, o frankfurtiano, com a sua retórica combativa característica, afirma:

> "Os inimigos da análise confundem, de uma maneira efetiva ou fictícia, a racionalidade – evidente até no pleonasmo – do processo cognitivo com uma concepção racionalista daquilo que se trata de conhecer; equivocadamente, o método é de imediato igualado à coisa da qual ele procura se aproximar. O sintoma mais confiável de um tal irracionalismo burguês, que exclui a arte como um domínio à parte [...], é a questão estúpida e inextirpável utilizada de maneira automática contra o analista, a saber: se as relações descobertas por ele eram conscientes ao compositor, se elas eram intencionais. Em artes, tudo depende do produto, do qual o artista é um instrumento. Dificilmente poder-se-ia reconstruir de maneira conclusiva o que o próprio artista tinha em mente; mas isso é também, em larga medida, irrelevante. [...]. Sua submissão às exigências que se lhe apresentam desde o primeiro compasso pesa infinitamente mais do que a intenção do artista.". (ADORNO: 2009, pp. 96-97).

Assim, coloca-se em questão a soberania da intenção sobre os meios, que garantiria a plena identidade entre a idéia e a obra e que, portanto, permitiria que os sentidos e os significados desta última pudessem ser diretamente acessados pela primeira.

A categoria dos "meios técnicos", entretanto, não representa somente uma força negativa, um empecilho para a análise. Ao influenciar o curso da ação, ela atua como uma força positiva na configuração da obra e, dessa forma, é capaz de abrir um rico veio do qual podem ser extraídas relações significativas para a compreensão e, se for o caso, para a explicação do objeto de estudo. Apesar de que nada neles reluz, como a aura que envolve o compositor; apesar de possuírem, pelo contrário, um grande potencial desmistificador, os meios técnicos – poucas vezes explorados com profundidade[102] – exigem maior atenção por parte do investigador.

Da obra

Tudo isso nos leva a, cada vez mais, diminuir a importância atribuída à intencionalidade do autor para a compreensão do objeto. O diagnóstico weberiano de que a modernidade se caracteriza pelo avanço dos tipos de ação racional em detrimento, sobretudo, da ação tradicional, não implica de forma alguma que a existência unívoca da ação racional se generalize. Muito pelo contrário: "Só muito raramente a ação [...] orienta-se exclusivamente de uma ou de outra destas maneiras" (WEBER: 1991, p. 16). Frente às infinitas determinações que levam o sujeito a agir, o investigador pode, na melhor das hipóteses, construir, para fins heurísticos, uma abstração conceitual – um "tipo ideal" – no qual a intencionalidade do autor se realizaria plenamente na obra. Na realidade empírica, por outro lado, a ação está permeada por inúmeros nexos de sentidos[103], que podem ser até mesmo contraditórios.

Levando isso em consideração, podemos retomar a perspectiva de Dilthey, segundo a qual "O indivíduo é apenas o ponto de cruzamento para os sistemas e organizações culturais que fornecem a tessitura para a sua existência.". Ela é significativa para este ensaio na medida em que nos permite pensar a obra como um produto desse feixe

de relações mediado pelo sujeito da ação. Ou seja, o sujeito pode ser visto como um ponto de cruzamento entre problemas colocados na esfera mais ampla da sociedade, e a forma particular de apresentar esses problemas que configura a obra. Ao mesmo tempo, pensar essa situação abre um novo e tortuoso caminho para a investigação, que a direciona para a compreensão dos sentidos e significados de uma obra tendo em vista a complexidade das relações que a configuram.

Conhecer esse caminho implica também reconhecer que uma das vias aparentemente mais seguras é justamente aquela que leva mais rapidamente ao erro. Buscar na obra um produto direto das "verdadeiras intenções" do autor esconde, muitas vezes, a esperança de entrar em contato com essas verdadeiras intenções, alcançar o pensamento do autor na sua imediaticidade, reconstruir o exato momento da criação[104]. Numa crítica contundente ao positivismo e à hermenêutica – cada um, a sua maneira, buscando alcançar a verdade atemporal que se esconde no objeto – Benjamin mostrou que "a história das obras prepara a sua crítica e, em consequência, a distância histórica aumenta o seu poder" (BENJAMIN: 2009, p. 13). Isso significa, entre outras coisas, que a história da obra, através da qual ela se apresenta para o investigador em seu presente, é inseparável da própria obra. Ainda mais. Significa justamente que essa história é a condição para a crítica. Para alcançar a verdade da obra é indispensável partir de seu presente para o investigador, o que significa dizer que a crítica à obra é a crítica ao próprio processo de transmissão de uma forma de leitura hegemônica desse objeto. Ou seja, a história da obra é a história das relações de poder através das quais se edifica uma forma dominante de interpretá-la, que, ao mesmo tempo, se esforça para apresentar-se como verdade evidente, imediata.

Frente a essas considerações, vemos que nem é possível e nem faz sentido buscar nas "verdadeiras" intenções do autor o caminho direto para a compreensão da obra. O enigma que a obra esconde é sempre um problema do presente. O autor é impotente frente ao destino de suas obras. Mais ainda. Este embaraça as linhas da mão do compositor, transformando assim o seu próprio destino, tal como expressou Chico Buarque na canção que serve de epígrafe a este texto.

Comentários finais

O objetivo destas reflexões não foi o de construir uma justificativa teórica, uma espécie de licença para o exercício da arbitrariedade. Tanto a figura do compositor, em seu contexto histórico-social específico, quanto os meios técnicos e, finalmente, a própria obra, devem ser investigados em suas conexões intrínsecas, evitando especialmente a descontextualização de métodos de análise construídos em função de objetos específicos e a consequente aplicação destes para qualquer repertório em qualquer período, como se tais métodos fossem absolutamente neutros.

O que sim se buscou problematizar foi certo modo de compreender a dinâmica entre aquelas três categorias, que é devedor, em parte, de concepções historicistas incorporadas ao senso comum – sobretudo no que se refere à possibilidade de transcender o "aqui e agora", e penetrar empaticamente no período histórico em que se produziu a obra analisada –, e, em parte, de concepções romantizadas sobre a figura do compositor, correntemente expressadas na idéia de "gênio".

Capítulo 3 – Da capa às relações de trabalho: uma identidade para o choro

3.1 Em busca do passado: "resgatando" chorinhos e chorões

Figura 14: capa do LP "Chorinhos e Chorões" (1961)

Num escuro acervo de relíquias do passado, entre tapeçarias e molduras, ergue-se a figura de Jacob do Bandolim. Bem vestido, em reverência às reminiscências dos

tempos idos, mas à vontade, como se estivesse num lugar que lhe fosse familiar, Jacob mira com satisfação uma partitura. Esta, por sua vez, se apresenta como fragmento selecionado entre um farto passado musical. Talvez não houvesse imagem mais adequada para simbolizar o celeiro esquecido onde se amontoam as riquezas que esse passado representa do que a imagem do baú que beira a figura de Jacob; e talvez não houvesse melhor maneira de simbolizar a fartura desse passado do que a imagem de Jacob pisando sobre as partituras que transbordam daquele baú, numa espécie de evocação do "desperdício"[105]. E talvez não haja melhor forma de representar a idéia que percorre a trajetória artística de Jacob do Bandolim desde finais dos anos 40 do que a síntese expressada na capa do LP "Chorinhos e chorões" (1961): a imersão num caudaloso passado musical para fazer o resgate de obras e autores esquecidos. Representantes de um passado idílico da música popular brasileira, e representados pelo meio material mais adequado para simbolizar a profundidade desse passado, a partitura, "chorinhos e chorões" são submetidos à ação daquele que resgata. O bandolim às suas costas não nos deixa esquecer que essa ação não é uma finalidade em si mesma. Não se trata de um colecionador de relíquias, senão de um artista em busca da substância de sua obra. Trata-se do interpretar "as páginas do passado", tal como aludiu o redator da contracapa do LP que viria a suceder "Chorinhos e Chorões" ("Valsas e Choros Evocativos", 1962), ao trabalho de cantores e intérpretes que antecederam Jacob[106]. Na sequência desse comentário, o autor se refere a Jacob como "dono de incalculável repertório e extremado amante da música antiga, música que ao seu ver não tem época". E, mais adiante, explicita o sentido da capa de "Chorinhos e Chorões":

> "Jacob não é apenas este virtuose do bandolim que estamos habituados a ouvir interpretando, com rara habilidade digital, os mais variados choros, valsas, tanguinhos, sambas, frevos e outros gêneros do vasto repertório da música popular brasileira. É também, compositor e profundo conhecedor dessa música, que há mais de vinte anos vem pesquisando e cultivando. Música que ele vem amoldando, de maneira fluente e agradável, às características peculiares de seu instrumento" (texto anônimo da contracapa do LP "Valsas e Choros Evocativos", 1962)[107].

Muito provavelmente, a adequação de sentido entre a capa de "Chorinhos e Chorões" e o texto da contracapa de "Valsas e Choros de Antigamente" não foi deliberadamente visada pelo autor do texto. Se em 1947, ao dar as boas vindas a Jacob ao campo da produção fonográfica, Almirante já subordinava a mirada ao passado do bandolinista à sua defesa da "tradição" da música popular brasileira, nos 15 anos que se seguiram até o lançamento de "Valsas e Choros de Antigamente" a trajetória artística de Jacob se notabilizou justamente pela luta incansável em defesa dessa tradição. Entre os seus legados está o famoso arquivo com farta documentação sobre a história da música popular no Brasil[108]. Assim, essa luta tornou-se a principal fonte irradiadora de sentidos sobre o papel daquela trajetória dentro da história da música popular brasileira, de modo que a adequação anteriormente mencionada não é algo pontual, mas sim expressão dessa situação.

3.1.1 Música como missão: em defesa da tradição

> 08-10-1947: "Em cada uma dessas noites de programa, temos, por um processo ou outro, chamado a atenção para a beleza e o valor de nossas coisas, por outro lado, combatemos, na medida de nossas possibilidades, tudo que de ruim existe nas composições populares, desde a pobreza de inspiração musical até os versos inexpressivos e de má linguagem".
>
> 15-10-1947: "Cantores e cantoras de música popular, o maior benefício que vocês podem fazer à música brasileira é cantar o samba como samba, a marcha como marcha, a valsa como valsa, etc., etc.! Nada de andar imitando Bing Crosbys e Frank Sinatras! Os efeitos que eles fazem nos fox-trots podem ser bons nos fox-trots, mas não para as nossas músicas. Nesse ponto, honra seja feita ao Pessoal da Velha Guarda, que toca as nossas músicas com a maior exatidão e maior respeito às suas características incompungíveis [sic]!".
>
> 29-10-1947: "Jacob Bittencourt, o nosso queridíssimo Jacob do Bandolim, figura marcante da música popular de nossos dias, campeão de brasilidade, batalhador incondicional pelas nossas músicas de hoje e de ontem, acaba de fazer sua primeira gravação ouvintes. [...]. *Jacob é o novo da Velha Guarda.* E é pois com alegria sincera que desejamos o sucesso de suas gravações" (grifo nosso).
>
> *Trechos de "O pessoal da Velha Guarda", programa de rádio comandado por Almirante entre 1947 e 1952.*

Para aqueles que estão familiarizados com a trajetória artística de Jacob do Bandolim, essas citações parecem querer dizer que esta já estava configurada desde seus primórdios. Se tivéssemos que resumir em poucas palavras o nexo de sentido entre os vinte anos que separam a primeira gravação de Jacob do disco que ficou consagrado como o ponto mais elevado de sua carreira (*Vibrações*, 1967), poderíamos descrevê-lo da seguinte maneira: a defesa intransigente da verdadeira tradição da música popular brasileira (e, especificamente, do choro) contra a sua deturpação, causada principalmente pela intromissão – motivada por interesses comerciais, modismos etc. – de elementos estranhos a ela[109].

As duas primeiras citações anunciam a tônica dos debates que, ao longo da década de 1950, marcarão as disputas em torno da música popular. Inscrita no próprio nome da série de programas radiofônicos que foi ao ar entre os anos de 1947 e 1952, comandada por Almirante, está a posição daqueles que encabeçaram a frente de defesa da "autêntica" música popular brasileira contra a "invasão" de gêneros musicais exógenos à cultura musical do país. A terceira citação anuncia o debute de Jacob, como artista principal, no campo da produção fonográfica, e, ao mesmo tempo, já atribui um sentido inequívoco a ele e à sua produção: "Jacob é o novo da Velha Guarda"[110]. Ou seja, a defesa da tradição se inscreve na própria figura do músico e, desse modo, fixa um lugar e prescreve uma missão para ele e para a sua obra.

Jacob estreou no formato LP com um disco intitulado "Jacob revive músicas de Ernesto Nazareth" (1955)[111]. Trata-se da reedição de uma coleção homônima, lançada em 1952, composta por quatro discos (78rpm) e oito músicas. Além dessa coleção, entre 1947 (data de estréia do seu primeiro compacto como artista principal) e a estreia do LP com músicas de Ernesto Nazareth, Jacob lançou um número representativo de discos de 10 polegadas (78 rpm) que, via de regra, alternam uma música de sua própria autoria com uma de compositores nascidos durante a segunda metade do século XIX[112]. A reedição de gravações contidas nesses compactos também será a base dos dois LPs que sucedem aquele dedicado a Nazareth, "Valsas Evocativas" (1956) e "Choros Evocativos" (1957). Estes, por sua vez, serão reunidos cinco anos mais tarde no lançamento do já citado "Valsas e choros

evocativos", cuja música de abertura, mantendo a ordem do LP de 56, intitula-se "Revendo o Passado".

Em si mesmos, esses dados já indicam a continuidade de um projeto estético-ideológico cujo vínculo com os ideais defendidos por determinado grupos de artistas, jornalistas críticos etc. é explícito: "- Tudo o que sou devo aos componente 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. [...]. – Música para mim só brasileira; e brasileira, só antiga!..." (Jacob do Bandolim em entrevista a Anônimo: 1957, p. 5). O aprofundamento das relações que se estabelecem entre os LPs de Jacob também parece confirmar a existência de um núcleo comum de sentidos através do qual aquela continuidade se desenrola. No texto da contracapa do LP de 1955 dedicado ao resgate das composições de Nazareth, a afinidade de sentidos com a imagem da capa de "Chorinhos e Chorões" é notável. Nela, lê-se:

> "Jacob veio emprestar um novo matiz às composições de Nazareth, comumente interpretadas ao piano ou por orquestras. Músico estudioso de nossa música, além de privilegiado compositor, logo tornou-se conhecido como um dos maiores intérpretes de Nazareth, sendo digna de admiração a forma como contornou dificuldades técnicas surgidas na adaptação ao estreito campo das oito cordas do bandolim, de melodias compostas no vasto teclado do piano. Realizou, ainda, um sério trabalho de pesquisa, confrontando peças, escolhendo as que lhe pareceram mais representativas do talento de Nazareth, numa tarefa realmente árdua." (texto anônimo da contracapa do LP "Jacob revive músicas de Ernesto Nazareth", 1955).

Mas, se a trajetória artística de Jacob que se delineia através da sua produção fonográfica busca explicitar sua vinculação a um projeto estético-ideológico orientado para o "resgate" do passado, compreender qual passado era esse representa uma tarefa um pouco mais sutil.

3.2 Em busca de qual passado?

No depoimento de 1967 dado ao MIS, enquanto comentava a sua discografia, Jacob é indagado sobre as origens do choro. Recorrendo ao texto de sua autoria, estampado na contracapa de "Na roda do choro" (1961), Jacob declara:

> "Eu afirmei aqui, que um musicólogo afirmou que o vocábulo se origina de xôlo, um concerto vocal com danças dos cafres da Contra-Costa, e que, por confusão com o parônimo português, passou a grafar-se choro. Outro musicólogo chegou a assegurar que advém de *Chorus*, latim. Aceito, entretanto a versão dos chorões remanescentes com quem tenho permanente contato: "Choro" pode significar um grupo de instrumentos: flauta, violão, cavaquinho, bandolim, clarinete, oficleide, etc. ou, o ato de se reunirem para tocar, exemplo: fui a um choro... ou ainda melodia de compasso dois por quatro e que se caracteriza por frases sentimentais ou modulações inesperadas, e se por vezes alegre, deve-se ao andamento que lhe é imprimido, mas na sua feitura um daqueles requisitos há de ser satisfeito, isto é, a frase sentimental ou a modulação inesperada. Um famoso choro, dos mais saltitantes que é o *Um a Zero* de Pixinguinha, ao tocarmos lentamente, notaremos como é lastimoso o fraseado do quarto e quinto compasso da primeira parte: [solfeja]. Taí o sentimento imprimido ao choro, taí a cobrança do tributo, exato. Da polca, originária da Europa, dançante e modulada, originou-se o choro. No Brasil, as três raças tristes, cobraram o seu tributo tornando-a mais lenta e melodiosa, porém, dançante ou não, continuaram conhecidas como polcas, não há quem encontre em impresso ou disco dos mais antigos o vocábulo choro, todas eram polcas, mas como emocionavam quem as tocava ou ouvia, eram denominadas músicas de choro, de fazer chorar. Cadernos em meu poder, organizados em manuscritos em fim do século passado confirmam esta assertiva, posteriormente é que às próprias composições indistintamente se passou a chamar de choro." (JACOB DO BANDOLIM: 1967).

A remissão inicial à origem do termo "choro" e aos seus significados, que traz as marcas do discurso positivista que articulava as discussões sobre música popular desde os anos 50, conduz finalmente às considerações sobre as "origens" do gênero. E não é de se espantar que, em contrapartida, ela se articule em torno ao mito fundador do "povo brasileiro". O elemento factual, a polca, e a síntese espiritual definidora da brasilidade, (a das "três raças tristes"), se fundem numa nova síntese: a polca "sentimentalizada" é a origem ao choro. Que essa definição se dê puramente no plano do mito, que o pouco de historicidade alcançado com a referência à atuação de Callado na organização dos conjuntos de choro apareça, ainda no texto da contracapa lido por Jacob em seu depoimento

(conferir p. 29), separada das "origens do choro" numa seção intitulada "primeiros divulgadores", poder-se-ia explicar pelo seu caráter de divulgação. Mas justamente a retomada dessa narrativa no depoimento ao MIS aponta no sentido contrário. Ao invés de ser casual, ou estar determinada por fatores contingentes, ela parece ser consoante com as demais representações construídas sobre as "origens" do choro.

Aparentemente desvinculada das idéias expostas na contracapa de "Na roda do choro", uma imagem mítica do passado também emerge dos LPs de Jacob. A capa de "Valsas e Choros Evocativos" não deixa dúvida quanto ao passado evocado: trata-se da *Belle Époque* carioca.

Figura 15: capa do LP "Valsas e Choros Evocativos" (1962)

A imagem do galanteio em primeiro plano, perfeitamente equilibrada pelas vestimentas do casal, é contraposta a um plano de fundo ilustrado que, em seu contorno difuso, remete ao sonho distante do Brasil civilizado: uma sociedade congelada no tempo do lazer e da diversão. Não se trata da *Belle Époque* no intenso dinamismo histórico impulsionado e continuamente alimentado pelas violentas contradições do período, mas sim da imagem mítica de sociedade moderna e civilizada que mediava a relação com o real[113] e que já começava a se delinear logo no início do novo período, como nos revela a ironia com que a matéria "Ab hoc et ab hac" de 14/05/1898 do semanário *Rua do Ouvidor* saúda os novos tempos:

> "Tudo vai bem, dizem as sentinelas inglesas. Policiando costumes neste nosso posto repetimos: cada vez melhor. Nada, nem trovão ou temporal consegue abalar a sensata sociedade. [...]. Temos ordem no progresso e as ordens prosperam. Dissiparam-se os fantasmas que assustavam a burguesia. Ninguém mais se preocupa com atentados ora que as companhias teatrais oferecem tantas tentações. A nação tem confiança em seus representantes e a válvula constitucional do Congresso vai funcionar ruidosamente. [...]. O Brasil vaga sereno e galhardamente em mar de rosas e em completa calmaria... madura. [...]. Somos pois em plena bonança e as instituições momentaneamente abaladas prontamente reconsolidadas [...]. O comércio, lavoura, industrias, as artes, as letras, (protestadas), tudo prospera. O câmbio é um símbolo cabalístico sem alcance e sem efeitos. Nosso patriotismo vigora e o crédito ressurgirá com ele. [...]. Fala-se aqui em crise financeira, mas isso não passa de boato, e para prová-lo aí temos o desenvolvimento do gosto pela bicicleta, luxo caro. Á rua salão vê passar incessantemente a beleza e a elegância das desterradas do Éden, as notabilidades da política célebres personagens da Bolsa e pelos bolsos [...]. "[114]

Imersa em um ideário semelhante ao ironizado pelo colunista, e estampada no centro da capa do LP "Valsas Brasileiras de Antigamente", a bicicleta insere a devida distância através da qual o flerte, enquanto ideal de conduta amorosa, se desdobra.

Figura 16: capa do LP "Valsas Brasileiras de Antigamente" (1960)

Evidentemente, quando neutralizada as tensões que as produzem, todas essas imagens se apresentam sob o signo da nostalgia:

> "Quando dizemos 'antigamente', claro que desejamos nos referir àquela época romântica de início de século, aos 'velhos bons tempos' das modinhas, das serestas, dos choros da candura, da poesia, do amor casto. Aquele bucólico período que assinalou a fase áurea da sala-de-visitas com o seu indefectível piano a um canto, uma pletora de retratos de família na parede colorida, vistosas flores artificiais em magnificentes jarros, uma variedade infinda de porcelanas...
>
> Este é o quadro, a visão, que Jacob engendra em nosso imaginário ao dispensar, com o virtuosismo que o caracteriza, tratamento adequado a uma dúzia de 'valsas de antigamente', valsas que [...] são, na realidade, músicas que fizeram vibrar os corações românticos das primeiras décadas do nosso século." (texto anônimo da contracapa do LP "Valsas e Choros Evocativos", 1962).

Essa evocação nostálgica de um passado idílico já estava bem esboçada no LP de estreia de Jacob. A ilustração "a la" Belle Époque de um bandolim divide a capa de "Jacob revive música de Ernesto Nazareth", e separa o casal que dança descontraidamente, mas no mais rigoroso estilo do período, da foto do bandolinista.

Figura 17: capa do LP "Jacob Revive Músicas de Ernesto Nazareth" (1955)

A unidade da composição gráfica, que se desenrola sobre um fundo rosa, acentua a distância que separa a ilustração da foto de Jacob em tonalidades de cinza (vale notar que a fotografia colorida já era utilizada nas capas de discos), de modo que esta última aparece claramente superposta à primeira. No texto da contracapa lê-se que as páginas de Nazareth "são sempre uma evocação pungente de um passado cheio de romantismo e nostalgia", e essa situação ganha em significação na medida em que aquele

passado é visto como repositório da "alma brasileira". Fala-se, portanto, das origens do choro no Rio de Janeiro Imperial, mas evoca-se a imagem idealizada do período que deitou por terra todas as formas de continuidade com aquele passado, aplainando o terreno da "antiga ordem" para elevação da nova sociedade capitalista.

Não surpreende, portanto, que a evocação desse passado apareça também na forma de imagens da natureza. A noite enluarada estampada na capa de "Valsas Evocativas" (1956) remete aos "'velhos bons tempos' das modinhas, das serestas, dos choros da candura, da poesia, do amor casto", ou, em outras palavras, àquele "bucólico período" que se foi.

Figura 18: capa do LP "Valsas Evocativas" (1956)

E talvez também seja esse o sentido da imagem estampada na fronte de “Primas e Bordões” (1962).

Figura 19: capa do LP “Primas e Bordões” (1962)

Mas a sua expressão mais acabada parece ser a capa do disco “Época de Ouro”. Muito embora se trate de um disco em reverência àquele período que se cristalizava na memória da música popular como a “época de ouro”, ou seja, à década de 30 e início da seguinte, a historicidade desse período se dissolve na sua representação imagética[115].

Figura 20: capa do LP "Época de Ouro" (1959)

Simbolizada por uma bailarina, ideal de pureza e delicadeza, a "época de ouro" é contemplada do alto de uma árvore enquanto gesticula suavemente com os olhos fechados, parecendo querer dizer: "Quando essas melodias nos chegam, chegam-nos também lembranças deliciosas de um tempo que já vai longe"[116].

3.3 A "moderna" "época de ouro" de Jacob

> "Meu escopo tem sido o de apresentar as nossas coisas numa interpretação honesta, sem distorções nem influências alienígenas pervertidas (...). Eles tem [sic] que me engolir como sou e não como desejam que eu seja." (Jacob do Bandolim, em carta de 1959 a Rossi. Apud PAZ: 1997, p. 35)

Em finais da década de 50 o problema da modernização fora alçado a uma espécie de "espírito do tempo" e, como tal, também deixou as suas marcas na produção dos "bens culturais", até mesmo naquela que parecia mais refratária aos seus "encantos"[117]. Assim, no subtítulo do disco sobre a "Época de ouro" lemos: "Jacob e seu bandolim em Hi-Fi". Além de remeter a uma série de transformações ocorridas na base material da produção e reprodução de fonogramas, aquela sigla, abreviação de *High Fidelity*, funcionava também como uma espécie de "envoltório ideológico" que recobria os produtos musicais com uma aura de modernidade (ZAN: 1997, 113 e ss.). Evidentemente, esse fator isolado não diz muita coisa, uma vez que poderia se tratar meramente de uma estratégia de venda da RCA-Victor. Entretanto, quando considerado em conjunto com outros elementos do disco, a aura que ele projeta ganha em densidade.

Além de ser o primeiro LP de Jacob em que todos os fonogramas foram produzidos em função da unidade da obra[118], este também foi o primeiro de seus discos a ser gravado em *Hi-fi*. O aspecto técnico de sua produção, que se destaca em sua capa, foi amplificado em sua contracapa. Nela, um pequeno texto, assinado por E. B., inicia a apresentação do disco com as seguintes palavras:

> "Entre os LPs já gravados no Brasil focalizando um solista instrumental, talvez não exista nenhum que rivalize com este ÉPOCA DE OURO, de Jacob. Porque as qualidades de que se reveste são realmente preciosas – tanto no que diz respeito à parte artística, com este fabuloso bandolinista fazendo-se apoiar por magníficos acompanhamentos e mais uma vez pondo em destaque a beleza da legítima música brasileira, como no setor técnico, onde os mais modernos processos de gravação em Alta Fidelidade foram empregados sob condições acústicas perfeitas – o equilíbrio das forças sonoras aqui é flagrante." (E.B., texto da contracapa do LP "Época de Ouro", 1959)

Apesar da ênfase na "modernidade" do "setor técnico", colocada em paralelo com a "parte artística", o texto se esforça por colocar os conteúdos correspondentes a essas denominações nos seus devidos lugares, de modo que "os mais modernos processos de gravação" apenas revelariam, em "alta fidelidade", a "beleza da legítima música brasileira". Entretanto, veremos que o problema da modernização aprofunda as suas raízes até o âmago do LP.

Quando abordada desde o 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 do que se poderia imaginar se levarmos em consideração as características até aqui discutidas da trajetória de Jacob do Bandolim.

Entre os instrumentistas que acompanharam Jacob na gravação do LP "Época de ouro", encontramos diversos músicos que transitavam no circuito jazzístico carioca, incluindo os que formavam o quarteto que animava as noites da *boite Excelsior*: Zaccarias (clarinete), Fats Elpidio (piano), Paulinho (bateria) e Luís Marinho (contrabaixo)[119]. Isso certamente teria seus reflexos no plano da performance. Para além dele, o problema da modernização "assombrara" a imaginação dos músicos ao longo de toda a década de 1950, sobretudo no plano da criação. Vale a pena ressaltar que, naquele ano de 1959, esse problema alcançara uma de suas expressões mais acabadas no LP "Chega de Saudade"[120]. Uma das principais questões relacionadas com a modernização da música popular, diretamente relacionada com a crescente importância alcançada pelos arranjadores ao longo das décadas de 1940 e 50 (Radamés Gnattali, Pixinguinha, Lyrio Panicalli, Léo Peracchi, Tom Jobim etc.), foi a polêmica em torno do impacto dos arranjos sobre a autenticidade daquela música, ou seja, se a prática dos arranjos ameaçava ou não essa autenticidade. Enquanto os ferrenhos defensores da "verdadeira tradição" denunciavam o caráter potencialmente deletério dessa prática, os arranjadores, em defesa de seus interesses, afirmavam a "neutralidade" de suas criações. Tom Jobim, quando indagado sobre a necessidade da preservação das características da música brasileira, responde: "[a] integridade da música brasileira se acha garantida e não depende da minha resposta. As vestimentas orquestrais jamais afetarão o seu perfume" (apud POLETTO: 2004, p. 76). Apesar de justificar a criação de arranjos como condizente com a própria natureza da música brasileira – ser amálgama de influências –, e como parte da inevitável evolução musical, o discurso de Jobim e de seus companheiros, que tem na noção de "vestimenta" seu ponto central, se assemelha muito à estrutura do texto da contracapa do "Época de Ouro": a técnica não altera a essência, apenas a aparência. O próprio Jacob aponta nesse sentido quando, na contracapa de "Chorinhos e Chorões", anuncia que abandonou, por

algum tempo, “as ricas e lindas orquestrações com que vínhamos apresentando belas páginas do passado”. Radamés, que divide os arranjos do “Época de ouro” de Jacob com o Maestro Carioca, defendia que “orquestrar a música popular absolutamente não é desvirtuá-la (...) desde que os instrumentos musicais utilizados pelo orquestrador tenham por objetivo acentuar os valores rítmicos, melódicos e harmônicos”, e já deixa claro onde devemos procurar aquela essência: “o ritmo, fundamentalmente, deve-se preservá-lo a todo custo”[121] (apud SARAIVA: 2007, p. 54).

Vejamos, através de comparações com transcrições de fragmentos retirados de gravações realizadas na segunda metade da década de 30, alguns exemplos de como os arranjos de Radamés do Maestro Carioca “vestem” a “época de ouro”[122]. No primeiro exemplo, contrastamos um fragmento da seção A intermediária da gravação de 1936 de “Longe dos olhos” (Cristóvão Alencar e Djalma Ferreira), cantada por Francisco Alves, com a seção correspondente na gravação do LP de Jacob:

Figura 21: transcrição aproximada dos primeiros 8 compassos da seção A intermediária da gravação de “Longe dos olhos” (Cristóvão Alencar e Djalma Ferreira) de Francisco Alves (1936, o arranjador não foi identificado).

Figura 22: transcrição aproximada dos primeiros 8 compassos da seção A intermediária da gravação de "Longe dos olhos" no LP *Época de ouro* (1959, arrj. Maestro Carioca)[123]

Podemos ver que o tratamento dado pelo Maestro Carioca se afasta daquele apresentado na gravação que remete à "época de ouro" pela combinação de diversos elementos: figuração melódica, acentuação, articulação, escrita em bloco, emprego da escala menor melódica sobre o acorde de tônica (compassos 3 e 4 da fig. 21) etc. Esse afastamento se realiza, entre outros fatores, através da aproximação a elementos característicos de certos gêneros de jazz norte-americanos, como, por exemplo, o *swing*. Nota-se, nesse sentido, a intervenção constante do naipe de saxofones durante a exposição da melodia feita pelo bandolim, a modo dos *backgrounds* recorrentes na escrita para *big-band*.

Façamos novamente a comparação a partir da introdução escrita por Radamés para a canção "Já sei sorrir".

Figura 23: transcrição aproximada dos compassos iniciais da introdução de "Já sei sorrir" na gravação de Sílvio Caldas (1939, o arranjador não foi identificado).

Figura 24: transcrição aproximada dos compassos iniciais da introdução de "Já sei sorrir" na gravação do LP *Época de ouro* (1959, arrj. Radamés Gnattali)

Nesta elaboração do material melódico que, à semelhança da gravação de Sílvio Caldas feita em 1939, foi retirado da seção B da composição de Ataulfo Alves, também se verifica a incorporação de diversos elementos recorrentes na escrita jazzística, como, por exemplo, a figura rítmica formada por tercina de semicolcheias + duas semicolcheias no compasso 1, a ascensão cromática da relação de terças no compasso 2, o uso da *blue-note* no compasso 6, as acentuações e articulações, e a escrita em bloco. Chama a atenção a figuração rítmica do terceiro compasso do arranjo de Radamés, que prepara a apresentação da melodia executada em bloco pelos saxofones: ela parece dialogar com a figuração executada pelo violão no compasso introdutório presente na gravação de 1936. Apesar da coincidência, as diferenças de instrumentação, articulação e acentuação alteram completamente o sentido musical dessa figuração.

Vê-se, portanto, que até mesmo o ritmo, cuja ligação essencial com a "brasilidade" nunca foi absolutamente clara – fato que, certamente, permitiu a compositores e instrumentistas certa flexibilidade de criação e interpretação, fugindo ao enrijecimento estereotipador de fórmulas de "brasilidade" –, parece ter sido permeado por figurações e inflexões recorrentes no repertório de *jazz* das *big bands* norte-americanas. Neste ponto, apenas lembraremos que, em finais dos anos 50, parte representativa dos músicos, produtores musicais, etc. via o *jazz* como uma fonte de recursos estético-musicais potencialmente modernizadores da música popular brasileira (SARAIVA: 2007). Se Jacob era ou não consciente dessa aparente ambiguidade entre ideal e realização, se percebia o aspecto "moderno" da vestimenta, se reconhecia que ela alterava a face da "época de ouro", e se escutava a ressonância da estética jazzística em seu LP, são questões que não caberá a este estudo responder, muito embora existam evidências contundentes para supor que as coisas não se apresentavam dessa maneira aos seus olhos[124]. De qualquer maneira, esta não seria a primeira nem a última vez que a busca da "tradição" esbarra no problema da modernização. O encontro entre as duas tendências perpassa toda a trajetória de Jacob, apesar de ocorrer, em comparação com o "Época de Ouro", de forma mais esporádica e mais sutil, como veremos no próximo capítulo.

3.4 A roda de choro

> "O movimento de choro se resumia em uns tocarem nas casas dos outros. Não havia sentido profissional. Era muito comum compositor oferecer música a outro. Como não havia lucro, não podia existir o sentido de posse. *O que parece importante é que a* belle époque *foi um período maravilhoso, sem agentes poluidores, sem comercialismo*" (Ary Vasconcelos em entrevista a SILVERIA: 1978, p. 5 – grifo nosso).

Frente aos problemas esboçados através desta análise, coloca-se a seguinte questão: como o LP "Época de ouro", cuja inspiração e repertório apontavam para uma situação aparentemente antagônica em relação a discos como "Chega de saudade", acabou permeado de elementos das situações às quais, em princípio, se opunha? Trabalhar com oposições muito rígidas pode prejudicar a percepção das sutilezas que matizavam as relações entre os agentes. Por mais que estes proferissem discursos radicais e fervorosos contra ou a favor de determinadas escolhas, gêneros, estilos, situações etc., nem sempre tais opiniões eram inflexíveis ou estavam isentas de contradições, e nem sempre se traduziam em ações igualmente inflexíveis. Por outro lado, não era fácil "separar o joio do trigo". Radamés e Carioca eram arranjadores que transitavam nas mais diversas situações, e a aprovação de figuras de "alta patente" entre os tradicionalistas, como Almirante (que admirava Radamés e trabalhara com Carioca no programa "No tempo de Noel"), parecia garantir a "idoneidade" musical destes arranjadores para trabalhar em um disco como o "Época de ouro". Ao mesmo tempo, é possível que a escolha dos instrumentistas, sobretudo dos saxofonistas, estivesse orientada, por um lado, pela afinidade pessoal (vimos a coincidência dos músicos que acompanhavam Zaccarias no Quarteto Excelsior) e, por outro, pela busca da melhor "solução" em termos de qualidade do resultado (afinação, timbragem etc.) e eficiência para a gravação, e que essa escolha tenha favorecido a acentuação do "sotaque" jazzístico na execução dos arranjos. Nesse sentido, é possível ainda que a gravadora tenha alguma parcela de responsabilidade pelo resultado final, apesar de toda liberdade alegadamente concedida a Jacob para a elaboração do LP (conferir o capítulo 6 desta tese).

Entretanto, mais do que um encontro entre tendências aparentemente antagônicas, a forma como a busca pela tradição se realiza, no LP "Época de Ouro", no diálogo com elementos simbolicamente ligados aos ideais de modernidade talvez nos permita pensar que o problema da tradição está visceralmente ligado ao da modernização. Em seu lado mais evidente, essa afirmação poderia ser justificada da seguinte maneira: a busca pela tradição é uma reação à massificação do rádio e à "mundialização da cultura"[125]. Numa perspectiva menos idealista, é possível mostrar como a ascensão e a permanência de figuras-chave da música popular na década de 30 no topo de instituições relacionadas com a organização do campo da música popular (como as sociedades de direitos autorais) concorreu para uma idealização do passado ao qual essas figuras pertenciam, frente a um presente que lhes subtraía não somente importância política, mas, sobretudo, o espaço no mercado de música (MORELLI: 2000 – conferir a "Nota sobre os anos 20"). Em ambos os casos, o passado idealizado aparece como reação às transformações que o presente lhe impõe, transformações que logo entraram em afinidade com o desejo de modernização. Era um passado colorido contra um presente em tons de cinza.

O rumo da argumentação apresentada neste estudo pode conduzir esse problema por um outro caminho. Enquanto imagem mítica de uma sociedade harmoniosa, a *Belle Époque* carioca, que outrora fora sinônimo de ímpeto modernizador e civilizador, pôde, nos anos 50, aparecer como repositório da tradição. Nesse movimento, entretanto, não perdeu completamente aquele caráter, mas o congelou em imagens. Nessas imagens, que eram também as imagens que a sociedade da *Belle Époque* carioca projetava sobre uma realidade social com a qual estava em gritante contraste, tratava-se justamente de ocultar o mundo do trabalho[126]. Entretanto, como vimos no segundo capítulo, o processo de implantação da ordem burguesa no Brasil, "[o] conceito de trabalho se erige, então, no princípio regulador da sociedade" (CHALHOUB: 1986, p. 48). Ele é percebido nas inúmeras iniciativas levadas a cabo para inculcar nas classes baixas uma ética de trabalho assalariado condizente com a nova ordem que se tentava impor. No que tanges às relações de trabalho na esfera da música popular, esse "problema" permanecerá latente até o momento em que a geração de músicos como Jacob do Bandolim e Radamés Gnattali passe

a criticar a falta de competência técnica, de comprometimento e a "mistura de papéis" de cada instrumento na execução musical. E não é por acaso que isso ocorre num período de profissionalização das relações de trabalho no interior do setor radiofônico, ao qual essas figuras estiveram umbilicalmente ligadas[127]. No caso de Jacob, a disciplinarização do músico de choro se tornou um dos principais motes da sua prática[128], e se conjugou num mesmo esforço com a sua busca pela tradição. Mas, quando apareceu, ele sempre esteve mascarado pela idéia de espontaneidade e pela valorização da "improvisação":

> "Creio mesmo, que a perfeição do seu acompanhamento [do grupo que acompanha Jacob nesse LP] 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". (JACOB DO BANDOLIM, texto da contracapa do LP "Chorinhos e Chorões", 1961).

Essa situação também encontra sua expressão na imbricação entre os meios técnicos de produção e a performance registrada. Sabe-se que, em "Chorinhos e chorões" (1961), Jacob gravou sua parte num momento posterior ao da gravação do acompanhamento, utilizando-se desta como *playback* para o estudo e planejamento rigoroso de sua interpretação[129], sendo talvez pioneiro no Brasil neste uso das técnicas de gravação para a produção de uma performance com aura de espontaneidade[130].

Em contraste, a expressão mais acabada do ideal de prática musical "genuinamente chorona" pode ser encontrado no LP "Na roda do choro" (1960). Enquanto a capa remete ao imaginário relacionado com as práticas "primordiais" do choro, "resgatadas" por Jacob em seus saraus, na contracapa, o chorão é definido pelo seu temperamento rebelde frente à disciplinarização do trabalho:

> "É em princípio um improvisador. Passa a vida planejando ensaios que nunca realiza. Porque indisciplinado, rebelde, os transforma em memoráveis reuniões, onde prefere demonstrar seu talento, emotividade e capacidade de improvisador. Não faz questão de ser remunerado, mas não dispensa, onde toca, um bom prato ou um gostoso trago ... ou ambos ao mesmo tempo. Prefere o sereno ao abrigo. E até mulher nessas reuniões, é, para o chorão, apenas um

> incidente..." (JACOB DO BANDOLIM, texto da contracapa do LP "Na roda do choro", 1960)

Nenhuma alusão direta ao trabalho realizado nos ensaios, ao emprego das técnicas de gravação, às relações de trabalho nas rádios; as marcas desse mundo deixam-se entrever apenas pela via da negação do profissionalismo, entendido aqui como exercício de atividade remunerada da qual depende o músico para a reprodução de sua vida material. E essa negação aparece na tonalidade romântica da "arte pela arte". É ela que recobre não somente a própria escolha de Jacob pelo funcionalismo público, mas todo o seu empenho em canalizar as energias do músico de choro do "mero interesse na música como meio de vida"[131] para o empenho e disciplina no exercício da atividade musical como um fim em si mesma[132]. Ou seja, trata-se de uma reação ao presente que contém um elemento ambíguo de modernização. Se por um lado, a intervenção de Jacob na forma como estavam organizadas as relações de trabalho no campo da música popular ia de encontro ao próprio processo de modernização dessas relações no setor radiofônico como um todo, por outro lado, ela se distancia desse processo na medida em que, orientada por uma visão idealizada do passado da música popular, buscava resgatar as formas de sociabilidade "primordiais" em torno das quais essa música teria sido praticada (o "resgate" da prática desinteressada da "roda de choro", atribuído a Jacob e aos saraus por ele promovidos em sua casa em Jacarepaguá, parece apontar no mesmo sentido [133]). Em outras palavras, o caráter mediatizado (pelos esforços empregados na reorganização das relações de trabalho, pela técnica etc.) dessa produção se dissolve na aparência de espontaneidade e na valorização da improvisação[134]. Isso não significa dizer que, de fato, não houvesse margem dada ao arbítrio de cada instrumentista, mas sim que essa margem passou a ser intencionalmente buscada, ganhando o sentido deliberado de espontaneidade. Isso só pôde ocorrer na medida em que um movimento de racionalização, no sentido da previsibilidade e do cálculo, pôde incidir sobre a conduta dos instrumentistas e se expandir. Essa situação contrasta com a anterior, na qual o espaço deixado ao arbítrio dos instrumentistas estava ligado à própria incipiência da racionalização das relações de trabalho no interior das rádios, baseadas na improvisação e nas decisões tomadas em cima da hora. A partir de um determinado

momento do desenvolvimento dessas relações, aquela situação passou a ser sinônimo de má conduta, devendo-se a isso o teor pejorativo que passou a impregnar o termo "regional"[135]. Foi, portanto, por meio da própria experiência nas rádios que se desenvolveu a consciência da necessidade de depuração da execução instrumental[136].

Ao mesmo tempo, vimos que a valorização e a busca deliberada da "espontaneidade" e do "improviso" estavam mediadas por todo um imaginário que se erguia em torno do choro, fato que voltava a incidir no plano da produção. A finalização das gravações com a "sobra" de algum instrumento pode apontar nesse sentido, ao sugerir uma atmosfera de informalidade, de artesanato[137]. Como vimos também, essa mediação faz-se sentir na relação com a técnica. Resta-nos destacar que o impacto do "progresso técnico" na esfera dos valores favoreceu a expansão de ideais de perfeição na execução instrumental cada vez mais sublimados. Nesse sentido, a forma como eram empregadas as inovações técnicas no campo da gravação é um elemento significativo: o *play-back* visava a depuração da performance. A precisão e a riqueza de ornamentação das gravações de Jacob certamente estão relacionadas a essa situação. Entretanto, esses ideais estavam ligados à uma concepção de performance "ao vivo", em torno da qual ganhava sentido a valorização da "espontaneidade", da improvisação etc. Tratava-se de criar uma performance ideal sem abrir mão da concepção tradicional de performance[138].

3.5 Uma identidade para o choro

O sentido dessas transformações pode ser captado numa perspectiva histórica de longo alcance, balizado, por um lado, pelas situações informais do período da Belle Époque nas quais o choro era praticado e, por outro, pela trajetória de Jacob do Bandolim, sobretudo a partir da década de 1960. Se, no primeiro caso, o choro existia apenas enquanto devir que se realizava no seio de relações sociais determinadas, e que se esvaía junto com a dissolução destas, no segundo caso, ele está na iminência de se cristalizar numa identidade sonora e, consequentemente, se libertar de qualquer amarra necessária a um contexto específico. Em outras palavras, o processo de racionalização das práticas musicais em torno

do choro, visando a "elevação estética" do produto musical que delas provém, implicou uma profunda transformação não somente no sentido mas também na natureza dessas práticas: o choro, enquanto atualização de uma potência, perde espaço para uma concepção relativamente estável de sua identidade sonora, alcançada através da fixação da performance. Não é por acaso que as gravações de Jacob se tornaram referências "obrigatórias" no processo atual de aprendizado do choro. A estabilidade de uma identidade do choro, que elas ajudaram a criar, estabelece parâmetros claros que orientam as ações nesse campo, e que, como vimos, não se restringem apenas a questões estéticas, mas que estão profundamente impregnadas de representações simbólicas em torno de ideias de "autenticidade", "tradição", "brasilidade" etc. – através das quais também se desdobram e se reproduzem relações de poder.

Apêndice – Cuidados metodológicos na abordagem das "querelas" entre tradicionalistas e modernos

"Aqui tudo parece que era ainda construção e já é ruína"
(fragmento da letra da canção "Fora da ordem", de Caetano Veloso)

Nas últimas décadas, a bibliografia especializada tem destacado a importância que noções como autenticidade, tradição, decadência e modernização ganharam no campo das disputas em torno ao estatuto da música popular que se articula ao longo da década de 1950. Na base do problema parece estar uma reação de caráter elitista à massificação da programação radiofônica, que, ao reelaborar as suas estruturas para incorporar o público consumidor dos bens musicais enquanto platéia de auditório, impulsionou a emergência de uma série de estratégias de promoção e vendagem de produtos musicais tais como o *star-system*, o fã-clube, os concursos de rainha do rádio e as revistas especializadas (ZAN: 1997, pp. 88 e 91; NAPOLITANO: 2010, p. 65). A "linha explicitamente de massa da música popular" que se desenvolveu a partir daquela situação passou a ser encarada por alguns músicos e certos setores da crítica musical como causa e/ou expressão da "decadência" vivida no plano da produção e consumo de música popular (SARAIVA: 2007, p. 51). A bibliografia enfatiza o tipo de reação mais aguda, aquele que via no retorno à "tradição" o único caminho legítimo para escapar àquele estado de degenerescência, seja tomando como marco fundamental as ações de Almirante (criação do programa radiofônico "No tempo de Noel", formação da "Velha Guarda" etc.) e afirmando a continuidade das posições por elas delineadas na Revista da Música Popular (comandada por Lúcio Rangel e Pérsio de Souza) (NAPOLITANO: 2010, pp. 61-2; WASSERMANN: 2008), seja enfatizando apenas a criação desta última (POLETTO: 2004, p. 60). Em oposição a essa alternativa situam-se aqueles que viam na ação modernizadora a possibilidade de abertura no ambiente decadente pelo qual andava a música popular (SARAIVA: 2007, p. 82). A perspectiva da modernização – no sentido de sofisticação, intelectualização – pode ser mirada desde o viés da distinção. No bojo das relações de produção musical direta ou indiretamente vinculada

às rádios, nota-se a "formação de um segmento 'culto' da música popular brasileira na qual os músicos procuraram se legitimar pelo aprimoramento técnico e pela preservação da 'qualidade estética', opondo-se ao comercialismo" (ZAN: 1997, p. 93-4). Esse posicionamento ganha contornos mais nítidos quando os estilos de jazz que eram praticados nos anos 50 nos EUA são decididamente encampados por parte dos músicos e críticos musicais brasileiros como força que poderia ser mobilizada para promover a modernização da música popular brasileira (SARAIVA: 2007, p. 22).

A dicotomia estabelecida entre "tradicionalistas" e "modernos" pode nos servir apenas como um meio de orientação para a compreensão daquela realidade. Estudos como os de Saraiva e Poletto têm sugerido que, naquele contexto, as condutas dos agentes podiam assumir um caráter marcadamente fluido, ou até mesmo ambíguo. Nestor de Holanda, Lúcio Rangel, e seu sobrinho, Sérgio Porto, frequentemente citados como ferrenhos defensores da "tradição" da música popular brasileira contra as influências da "música comercial" e dos "estrangeirismos", dão a sua chancela de aprovação (mesmo que com as devidas considerações em relação ao contexto) ao disco do pianista Waldir Calmon, figura característica do circuito de boites na zona sul do Rio de Janeiro[139]. O caso não seria uma exceção, como se pode depreender do que nos conta o autor da edição de 21/12/1956 da coluna "Diário Enciclopédico da Noite" do jornal "Última Hora". Lucio Rangel, "frequentador assíduo da noite", se tornou *habitué* do bar "Ma Griffe", que ficava justamente no Beco das Garrafas. O crítico teria sido levado por Chuca-Chuca, "o pianista – seu grande amigo e acompanhador em cantorias noturnas" (Anônimo: 1956, p. 13). Ocupando nos meios musicais um espaço semelhante ao de Waldir Calmon, "o pianista" foi também "o vibrafonista" do LP "Época de Ouro", de Jacob. Assim, se, dependendo do lugar, da ocasião, dos interesses etc. os "tradicionalistas" podiam ser até simpáticos à "música comercial" e aos "estrangeirismos", também o faziam em relação aos "modernos". É emblemática, nesse sentido, a edição de 25/11/1955 da coluna "Reportagem de Bolso", escrita por Sérgio Porto sob o pseudônimo de Stanislaw Ponte Preta. Com o título de "Bossa Nova", o autor destaca que, "com seu espírito renovador, aplaude toda e qualquer bossa nova que venha a dar maior movimento às noites cariocas" (PONTE PRETA: 1955, p.

9). O motivo da matéria era celebrar a iniciativa do pianista Carlinhos, que, com seu trio, propunha acompanhar semanalmente, no Maxim's, um solista diferente. Os nomes aventados por Sérgio Porto conjugam os "tradicionais" Altamiro Carrilho e Jacob do Bandolim com Zé da Bodega e K-Ximbinho, que transitavam bem entre o grupo dos "jazzistas". Ironicamente, a "bossa nova" que veio dar grande movimento não só à noite, mas a toda cultura de massa carioca, seria justamente aquela que canalizaria boa parte da crítica dos "tradicionalistas". Mesmo assim, apesar dos embates entre o próprio Lúcio Rangel e Tom Jobim (Cf. POLETTO: 2004, p. 71-2), o primeiro chegou a referir-se a Jobim como "um de nossos melhores compositores modernos" (RANGEL: 1958, apud POLETTO: 2004, p. 79). Do outro lado da mesa, os "modernos" frequentemente faziam uso dos mais variados elementos musicais "não modernos", fossem eles "tradicionais" ou "comerciais" (sobre Tom Jobim, por exemplo, cf. POLETTO: 2004; sobre João Gilberto, cf. GARCIA: 1999). No plano das disputas que se articulavam na crítica musical, eles se opunham frontalmente à tentativa de normatizar e hierarquizar as relações do compositor com os diferentes estilos musicais (SARAIVA, p. 45, POLETTO: 2004, p. 76), mas também buscavam mobilizar para suas próprias finalidades a idéia de "tradição" (POLETTO: 2004, p. 86). Suas ações poderiam ser interpretadas tanto como pouco modernas, sofisticadas ou demasiado vulgares, quanto como pouco apegadas à tradição (cf. críticas sobre o Orfeu da Conceição em POLETTO: 2004, p. 75).

Nesse meio de campo, termos como "intelectualização" poderiam ser empregados em referência às duas situações, seja como sinônimo de modernidade (predominantemente), seja para atacar os "tradicionalistas" por transformar a apreciação do jazz em propriedade de estudiosos (SARAIVA, pp. 47 e 45 respectivamente). O sentido da modernização tampouco era unívoco; assim, procedimentos musicais considerados "modernos", quando combinados com a música brasileira, poderiam levar à "regressão" desta última (cf., p.e., SARAIVA, p. 57). Num plano mais amplo, as ambiguidades também se verificam. A *Revista Radiolândia* – utilizada por Wassermann como termo de comparação com a *Revista da Música Popular* para diferenciar um modelo de revista de entretenimento massivo da principal revista voltada para a defesa intransigente da

"tradição" contra a "música comercial" e os "estrangeirismos" – promoveu, em 1956, a "I Semana da Música Popular Brasileira", visando "criar o clima e as condições necessárias àquela cruzada redentora" contra a "decadência do samba" (apud SARAIVA, p. 48)[140].

A multiplicidade, a fluidez, e a ambiguidade de sentidos dos termos mobilizados nos embates estético-ideológicos daquele período exigem que o investigador esteja sempre atento para as nuances de seu objeto de pesquisa. Frente a essa situação, apresentaremos duas propostas de trabalho. Em primeiro lugar, construir, a partir das noções de "tradicionalismo" e "moderno" discutidas anteriormente, dois tipos-ideais de condutas: teremos uma conduta tradicionalista sempre que, reconhecendo no presente um estado de decadência, o agente direcione as suas ações para o resgate de práticas musicais pertencentes a um passado idealizado como repositório da "tradição", e deprecie qualquer imbricação da música representante desse passado com procedimentos musicais que não lhe pertençam[141]; em oposição, teremos uma conduta moderna sempre que, ao buscar se diferenciar das práticas musicais "massificadas" ou "decadentes" do presente, o agente defenda o emprego de procedimentos musicais considerados "modernos" no trabalho com a música popular brasileira, podendo ou não utilizar procedimentos considerados "tradicionais". Em segundo lugar, como já está implícito na proposta anterior, tomar a noção de "decadência" como elemento pivô em torno ao qual se articulam as duas formas "típico-ideais" de posicionamento frente às disputas em torno da música popular[142].

CAPÍTULO 4 – "Não estou lá": Jacob do Bandolim e o problema da tradição em "Chega de Saudade"

4.1 Jacob do Bandolim e a Bossa-Nova[143]

A "tomada de consciência" da ruptura com um passado recente, através da qual este passado passou a se apresentar como repositório da "tradição" da música popular, estimulou distintas formas de posicionamento estético-ideológico que poderiam, em princípio, ser subsumidas aos seguintes motes: o resgate da tradição, por um lado, e a modernização da tradição, por outro. Apesar dos discursos antagônicos cultivados pelos agentes (e sublinhados pela historiografia), cuja circulação pelo meio musical envolvia e motivava esses posicionamentos, a realização dos ideais no plano da produção musical aponta para a existência de um campo comum entre as posturas divergentes. Essa situação parece se tornar mais nítida quanto mais explícito for o antagonismo das posições envolvidas.

Quando mirada desde o ponto das disputas em torno do *status* da música popular que se desenrolaram ao longo da década de 1950 no Rio de Janeiro, a consagração da bossa-nova pode ser entendida como uma vitória dos "modernos". Seu impacto midiático e mercadológico deu legitimidade aos discursos de seus cultores – que tampouco estavam isentos de conflitos entre si, e só se constituem como unidade na oposição aqui construída para fins heurísticos –, o que certamente favoreceu e estimulou as atividades de produção e circulação de música ligadas a esse segmento de mercado.

Entretanto, apesar de aparentemente ter-se enfraquecido no decorrer das décadas seguintes, a "antiga" oposição entre "tradicionalistas" e "modernos" não desapareceu. No que se refere à trajetória artística de Jacob do Bandolim, ela não só continuou orientando seus posicionamentos estético-ideológicos, como se tornou mais unívoca. Para Jacob, a bossa-nova funcionava como uma espécie de demarcador de fronteiras, através do qual se tornava nítido o antagonismo entre o seu modo de proceder e

as práticas musicais "deturpadoras" da música popular brasileira. Era um modo de canalizar a multiplicidade de sentidos das práticas musicais nos anos 50 numa oposição mais definida entre aquelas duas tendências[144].

O posicionamento crítico de Jacob frente à bossa-nova atravessa a década de 60. Se numa carta de 1963 ele retoma – mas não sem uma base real na situação do mercado de "bens musicais" de começos dos anos 60 – um dos pilares da crítica dos "tradicionalistas" à massificação do rádio, a saber, que a ânsia pelo sucesso comercial a qualquer custo leva à deturpação da "autêntica" música popular, em seu depoimento ao MIS as críticas à bossa-nova não mudam muito de figura. Separadas por um intervalo de tempo muito próximo ao que distancia essas declarações estão duas gravações de Jacob que revelam um "diálogo" com a bossa-nova. Em 1967, o ele inclui um choro "inédito" (como diz na contracapa do LP) de Juventino Maciel, intitulado sugestivamente "Cadência", no repertório de gravações de seu disco "Vibrações". O título da composição, consabidamente polissêmico, neste caso parece remeter à progressão harmônica dos compassos 3 a 5, que, afastando-se do diatonismo de Sol maior, prepara o acorde do iii grau, Bm e, em cadência interrompida, resolve sobre o acorde de G, o I grau da tonalidade principal. Embora este tipo de procedimento cadencial possa ser encontrado em outras obras do repertório "tradicional" do choro, vale notar que o recuso é consideravelmente invulgar[145].

Figura 25: primeiros 4 compassos da gravação de "Cadência" na interpretação de Jacob do Bandolim (1967)[146]

Entretanto, sabe-se que, no círculo dos "chorões" daquele período, não era comum o uso de partituras com as cifras dos acordes indicados para o acompanhamento da

melodia (conferir capítulo 6)[147]. Assim, independentemente de quem foi o proponente da cadência (o próprio Jacob, algum dos músicos que o acompanhavam, o autor da composição, as rodas de choro etc.), o fato decisivo é que ela passara pelo crivo do exigente músico. Esse é um dado que chama a atenção, pois o truncamento estabelecido pela cadência interrompida afinava com aquilo que, em oposição deliberada ao repertório do samba e do choro considerados "tradicionais", constituía um valor conscientemente perseguido no repertório identificado com a bossa-nova: a busca de progressões harmônicas que turvassem a clareza estrutural da composição. Para os "modernos", progressões articuladas em torno de pontos de chegada diatônicos alcançados por movimento cadencial direto e explícito se tornaram um dos elementos associados a práticas consideradas ultrapassadas, que passavam a ser referidas por expressões como "samba quadrado"[148]. Essa vontade de "turvar" os caminhos percorridos pela harmonia pode ser encontrada, por exemplo, em "Meditação" (Tom Jobim e Newton Mendonça), que fora relançada em março do mesmo ano de 1967 no LP Francis Albert Sinatra & Antônio Carlos Jobim:

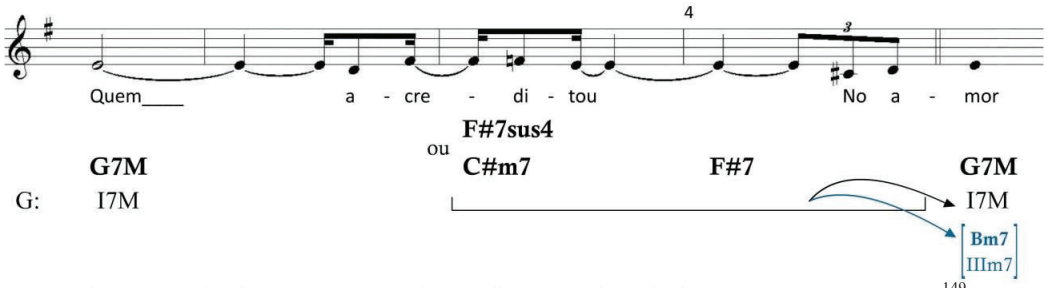


Figura 26: primeiros 4 compassos de "Meditação" (adaptada de FREITAS: 2010, p. 714)[149].

Tanto em "Cadência" quanto em "Meditação", vale observar que o tratamento dado às dissonâncias nem sempre valida a opinião de que, *grosso modo*, a bossa nova é, por definição, mais "dissonante" do que o choro. A quantidade e qualidade das dissonâncias é matéria artística sutil que, no escrutínio da análise, desafia os discursos apoiados em generalizações simples. Nos curtos fragmentos aqui amostrados, veja-se o que ocorre com o intervalo que se forma entre melodia e baixo ao momento em que ouvimos o primeiro

acorde não diatônico. Ou seja, a entrada do terceiro compasso da primeira quadratura em ambas os casos (figs. 24 e 25). Em "Cadência", a depender da versão, a nota fá# da melodia antecipa uma evidente dissonância de quarta justa em relação ao dó# no baixo, e tal dissonância, embora o giro melódico resvale na terça do acorde, prolonga uma enfática tensão. Em "Meditação", considerando-se a versão com o F#7sus4 no terceiro compasso, a nota fá# da melodia antecipa o intervalo, justo e consonante, de oitava. Considerando-se a versão com o C#m7 no terceiro compasso de "Meditação", vale notar que o intervalo de quarta é pronta e regulamente resolvido sobre a terça do acorde.

Esse "diálogo" que Jacob estabelece com elementos associados ao repertório bossa-novista, tais como o emprego de cadências interrompidas e de ênfases em dissonâncias, já havia alcançado uma forma mais acabada em 1962, na gravação de uma composição de autoria do próprio Jacob. Em "Falta-me você", segunda faixa do LP "Primas e bordões", a primeira quadratura emprega um recurso semelhante ao verificado em "Cadência" quando o diatonismo principal, Fá maior, é alterado na preparação para Ré menor. Em vez do habitual IVm6 para Dm (em posição fundamental ou em primeira inversão), temos um acorde do tipo IIm7 em movimento cadencial para o vi grau. Assim, essa quadratura parece querer avigorar a tonalidade principal inserindo uma série de acidentes ocorrentes.

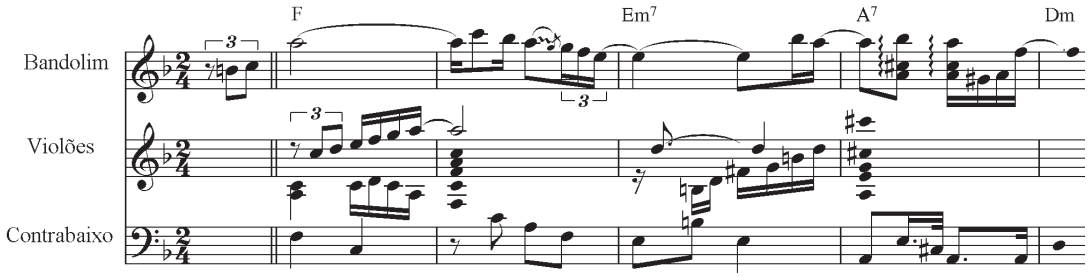


Figura 27: transcrição aproximada dos compassos iniciais de "Falta-me você" (1962)[150].

Um exame mais aproximado mostra que a intensificação cadencial causada pela coexistência de inflexões de sexta menor, da escala menor natural (sib evidente na melodia principal), e de sexta maior, da escala menor melódica (si natural evidente em uma das

linhas de contracanto), potencializa a tonicização para o acorde de Dm (comp. 5). Essa potencialização se realiza justamente pelo recurso à instabilidade promovida por procedimentos que turvam ligeiramente a nitidez das relações harmônicas. As referidas inflexões efetivam uma provisória e resoluta desestabilização: no compasso 3, os diatonismos de F: e de Dm: estão inexatos, confusos.

Outro procedimento utilizado na gravação de "Falta-me você" que a distancia das práticas usuais dos "chorões" e a aproxima de procedimentos recorrentes no repertório bossanovista é o emprego generalizado da sétima menor como dissonância estrutural em quase todos os acordes menores[151] ao longo dos 16 primeiros compassos da seção A da composição[152]. Além disso, o uso das dissonâncias incorporadas às estruturas dos acordes também é bastante significativo nos compassos 9 e 10.

Figura 28: compassos 9 a 13 de "Falta-me você" (1962). Transcrição retirada de CÔRTES (2006, p. 33)

No compasso 9, o IV grau incorpora a dissonância de sétima maior em sua estrutura (BbM7), a nota lá natural que, no compasso 10, resulta em um intervalo de décima primeira aumentada entre a nota enfatizada na melodia e o baixo do acorde cifrado como $Eb7^{(\#11)}$. Duas interpretações são possíveis para esse acorde: por um lado, ser interpretado como um emprego "maneirista" do "IV7 blues" da região da subdominante[153] e, por outro, como um "SubV7" da relativa de Fá maior.

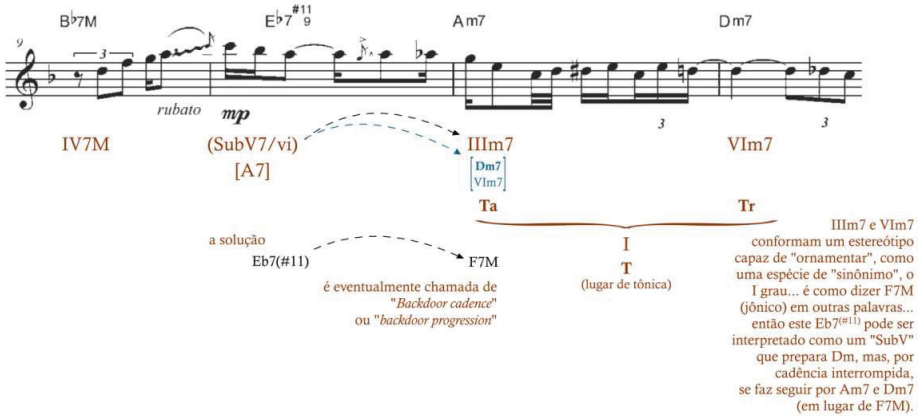


Figura 29: compassos 9 a 13 de "Falta-me você" (1962) destacando a interpretação do "SubV7"

Ambas as interpretações colocam em evidência o ponto central da argumentação apresentada neste capítulo: apesar das críticas contundentes à bossa-nova, Jacob não se furtou ao diálogo com procedimentos que, se não foram por ela instaurados, dificilmente poderiam dela se desvincular após a sua consagração.

Resta ainda discutir a forma como se dava esse diálogo. Nesse sentido, é interessante notar que, a partir do décimo sétimo compasso – início da segunda metade da seção A –, e ao longo de toda a seção B, os elementos que aproximam a composição de Jacob da estética bossa-novista tendem a desaparecer. Na tonalidade da homônima menor (Fá menor), o uso das dissonâncias nas estruturas dos acordes restringem-se basicamente à sétima característica da dominante, ou são resultado de cromatismos recorrentes no repertório "tradicional" (ascensão cromática da quinta à sexta no início do consequente e, simetricamente, descenso cromático, este sim repousando na sétima menor, a partir da tônica, no início da seção B). As progressões harmônicas correspondem a padrões bastante recorrentes nos repertórios de samba e choro "tradicionais", destacando-se, por exemplo, o uso do acorde de sexta aumentada na finalização das seções A e B. Estabelecendo uma relação de simetria, a finalização da seção A, na tonalidade de Fá maior, dá-se por resolução ascendente da sensível, enquanto a finalização da seção B, na tonalidade de Fá menor, dá-se por resolução descendente da nona sobre a fundamental. Entretanto, no término da

reexposição da seção A, a dissonância de sétima maior não resolve sobre a tônica. Essa sétima maior sobre o acorde de tônica, com o qual se encerra a composição, pode ser entendida como uma forma de resolver as tensões ideológico-estilísticas que se estabelecem entre a primeira parte da seção A, marcada pela afinidade com a estética bossa-novista[154], e o resto da composição, cuja feitura conserva as características do repertório considerado "tradicional".

Cruzando os limites estruturais da composição, a conduta dos violonistas acompanhantes e a interpretação extremamente rebuscada de Jacob – utilizada pelo próprio bandolinista para caracterizar o seu estilo interpretativo em oposição ao de Luperce Miranda (JACOB DO BANDOLIM, 1967, citado também em CÔRTES: 2007, p. 32) – ia na contramão da contenção e austeridade que marcaram o padrão de interpretação bossa-novista. Concentramos nossa atenção sobre o texto musical que pode ser derivado de uma transcrição aproximada da gravação pela oportunidade que ele nos oferece para colocar em evidência os pontos de contato entre "tradicionalistas" e "modernos". "Emancipando" a dissonância de sétima maior no final da composição; contrariando, de certo modo, "a insistência da melodia em mostrar estritamente as notas das tríades perfeitas num mundo pós bossa-nova (FREITAS: 2010, p. 110)", Jacob não mostrava tanto a sua "boa vontade" com as práticas musicais em torno dela organizadas, mas reconhecia o impacto das transformações que estavam sendo processadas na campo da música popular com a sua consagração.

4.2 Dissonância e reflexividade na música popular: o caso de "Chega de saudade"

Podemos retroceder ainda mais historicamente para encontrar, no próprio momento em que se deu o grande impulso ao processo de consolidação da bossa-nova, outro exemplo do diálogo que Jacob estabelecia com esse "novo" segmento do mercado fonográfico. Em 1959, ano de lançamento do LP que alavancará a consagração do "samba-moderno" ("Chega de Saudade", de João Gilberto), Jacob do Bandolim lança o já

comentado “Época de Ouro”. A música de abertura deste disco, “Caprichos do destino”, foi composta por Claudionor Cruz – líder do regional que, junto com a orquestra dirigida pelo Maestro Carioca, acompanhava Almirante em seu programa “No tempo de Noel” – em parceria com Pedro Caetano[155]. Além de estar na mesma tonalidade da música de abertura do LP de João Gilberto[156], “Chega de saudade”, diversos elementos musicais presentes em “Caprichos do Destino” fazem lembrar a composição de Jobim[157]. A introdução da versão gravada por Jacob foi elaborada a partir do material da seção correspondente na gravação de 1937 de Orlando Silva. Em ambos os casos, o arranjo é de autoria de Radamés Gnatalli.

Figura 30: transcrição aproximada da melodia principal da introdução de “Caprichos do destino” na gravação de Orlando Silva (1937), transposta para a tonalidade de ré menor.

Figura 31: transcrição aproximada da melodia principal da introdução de “Caprichos do destino” na gravação no LP “Época de ouro” (1959).

A introdução de “Chega de Saudade” é bastante semelhante, mas, ao contrário de “Caprichos do Destino” – e isso é interessante – ela não é construída a partir de material melódico retirado da própria composição, como era costumeiro.

Figura 32: melodia principal da introdução de “Chega de saudade” na gravação do LP homônimo de João Gilberto (1959).

O próprio Tom Jobim reconhece o caráter "barroco brasileiro" dessa introdução, que a aproxima do choro e da seresta (COELHO & CAETANO: 2011, p. 103).

Nestes exemplos concretos e intencionalmente selecionados vemos que, do ponto de vista da configuração dada aos elementos intrinsecamente musicais, existe um campo comum entre "tradição" e "modernidade". Ao mesmo tempo, a interpretação bastante ornamentada de Jacob e a acentuação do caráter dramático da composição pelo uso que Radamés faz do naipe de cordas contrastam com a economia e a sutileza dos recursos utilizados no arranjo de "Chega de saudade", e, desse modo, reforçam a idéia de que é no plano da interpretação que podem ser explicitadas as diferenças nas posições assumidas por Jacob do Bandolim e João Gilberto no campo das disputas simbólicas em torno da música popular.

O caso de "Chega de saudade" não é significativo apenas pelas semelhanças que envolvem a sua gravação no LP de João Gilberto e a gravação de "Caprichos do destino" por Jacob. Por sua própria estrutura interna, a canção de Tom Jobim e Newton Mendonça pôde estabelecer um campo de disputas entre "tradicionalistas" e "modernos". Vejamos como esse problema se articula à luz das ações de Jacob do Bandolim.

É recorrente na bibliografia especializada (ou mesmo em textos de divulgação) a referência ao episódio em que o "chorão", em companhia de Lúcio Rangel, se encontra, no mesmo ano de 1959, com Tom Jobim. Admirador da composição em questão, Jacob sentiria que sempre havia algo de errado nas gravações que dela foram feitas. Quem narra é Ermelinda Paz:

> "[...] e Jacob então perguntou-lhe [a Jobim]: 'Como era verdadeiramente o *Chega de saudade*?' E Tom Jobim respondeu-lhe com uma pergunta: 'Como você descobriu que as 17 gravações de *Chega de saudade* estão erradas?' Jacob, que sempre tinha à mão papel de música, pediu a Tom que lhe escrevesse a melodia certa, melodia esta que Jacob sempre tocava corretamente, antes mesmo desse encontro" (PAZ: 1997, p. 107).

Uma mirada mais detalhada ao texto musical nos permitirá não somente esclarecer alguns aspectos da admiração crítica que Jacob nutria por "Chega de Saudade",

mas também nos ajudará a criar alguns apoios para transitar no campo labiríntico do sentido que a "tradição" tinha para ele em termos intrinsecamente musicais[158].

A emergência da bossa-nova esteve ligada a um processo progressivo de auto-reflexividade das práticas musicais no campo da música popular, que passou a incidir no próprio material sonoro-musical. A produção de músicos como Johnny Alf, Garoto, Radamés Gnattali etc., por exemplo, apontam nesse sentido. E essa progressiva intelectualização das práticas no campo da música popular logo implicou-se com os problemas da "tradição" e da "modernização", num movimento de construção de um horizonte histórico de interpretação da música popular que, ao mesmo tempo, constituía-se como quadro de referências para uma tomada de posição nesse campo. O reconhecimento da "tradição", por mais ideológico que possa ser, é, ao mesmo tempo, a identificação de um passado já dissociado do presente de quem o toma como objeto de reflexão. A fenda que se abria na sociedade carioca entre um passado "tradicional" e a consolidação da ordem capitalista moderna fez-se sentir com especial intensidade naqueles anos 50, quando o ímpeto pela modernização alcançou sua grande expressão depois da *Belle Époque*. Segundo Walter Garcia, essa experiência teria se cristalizado no canto de João Gilberto: "o canto de João projeta transformar em enlace o choque de Brasil tradicional com Brasil moderno. Daí a esperança sem efusão e a lamentação sem lamúria. Daí a esperança melancólica da sua fala percussiva." (GARCIA: 2012, p. 244). Ainda segundo este autor, o estilo daquele intérprete se estabelecera desde a gravação de "Chega de saudade" (Antônio Carlos Jobim/ Vinicius de Moraes) e "Bim Bom" (João Gilberto) em 1958.

Se a leitura esperançosa, porém melancólica, daquela situação histórica – leitura essa que se desdobra na gravação de "Chega de Saudade" –, pode ser vista como uma particularidade da produção de João Gilberto, o problema que a invoca parece ressoar na mudez do próprio texto musical. Assim, a seção A da composição de Jobim está construída dentro dos padrões recorrentes no repertório "tradicional", com 4 versos de 8 compassos cujas "rimas" se estabelecem entre o primeiro e o terceiro. Os acordes apresentam funções estruturais bem definidas segundo os padrões daquele repertório (evidentemente, não exclusivos desse repertório, mas constitutivos do âmago da cultura musical tonal pós-

classicismo, especialmente com a massificação dos produtos musicais ligados ao mercado de entretenimento oitocentista), com o segundo verso transitando pela região da dominante, e o quarto, onde se situa o clímax da seção, pela região da subdominante. Em contraste, a seção B, na tonalidade de Ré maior, ultrapassa o limite dos 32 compassos, pois incorpora um coda de 12 compassos, e, apesar de manter a organização em torno de segmentos de 8 compassos, o terceiro verso já não rima mais com primeiro, mas sim com o terceiro verso da seção A transposto para a tonalidade de Ré maior. O clímax da seção B, que já não coincide, como na seção A, com o ponto culminante da tessitura, dá lugar ao coda.

Até aqui, pode-se perceber a coerência da argumentação de Jacob quando sugere que "Chega de saudade" é um autêntico samba "tradicional" deturpado pela interpretação bossanovista, com seus acordes cheios de tensões "desnecessárias", sua "batida" descaracterizadora etc.[159] Se seguirmos "ao pé da letra" a melodia da partitura dada a ele por Jobim, veremos que nem mesmo a interpretação de João Gilberto é fiel a ela. Entretanto, nas minúcias do discurso musical esconde-se um problema da maior relevância.

Na história da "música culta" ocidental, a progressiva racionalização dos meios musicais, que ensejou a igualmente progressiva expansão do momento de subjetivação na relação com o material sonoro-musical, incide com especial ênfase, no plano das técnicas de composição, sobre o emprego das dissonâncias. "Assim, considerando a interpretação adorniana de que a 'dissonância' é um suporte técnico-racional da 'expressão'" (cf. WAIZBORT, 2005, p. 199), vale dizer que quanto maior a "racionalização" maior será o efeito de "subjetivação" (FREITAS: 2010, p. 579). É fato que tais reflexões foram desenvolvidas em relação a uma situação bastante distinta daquela sobre a qual nos debruçamos. Mas nem por isso elas podem ser, *a priori*, consideradas inadequadas (assim como não devem ser consideradas, *a priori*, válidas para qualquer situação, sobretudo quando o uso das dissonâncias se transforma em maneirismo). Na seção A da canção de Jobim e Mendonça, predomina o uso de antecipações e retardos, regularmente resolvidos por movimentos de graus conjuntos descendentes. No que se refere às dissonâncias que dispensam preparação e resolução, além da sétima da dominante, espalham-se por essa seção a décima terceira e a nona menores, sobretudo no acorde de dominante da tonalidade

principal. Assim, estilisticamente, o uso das dissonâncias se mantém dentro dos padrões recorrentes no repertório "tradicional". A retomada do terceiro verso desta seção A na preparação para o clímax da seção B, e da própria composição, é também a preparação para o grande contraste – em intensidade, não em extensão – estilístico no emprego das dissonâncias. A resolução sobre a subdominante (G), na passagem do compasso 56 para o 57, se realiza com a "emancipação" da dissonância de nona maior que, construída como retardo da quinta do acorde D7, salta para a dissonância de sétima maior (fá#), a qual, por sua vez, também se encontra "emancipada", saltando para a consonância de quinta de G (compasso 57).

Figura 33: reprodução dos compassos 57 a 67 da partitura autógrafa de "Chega de Saudade" com dedicatória a Jacob do Bandolim, com cifras adicionadas pelo autor.

A dissonância de nona maior revela seu caráter estrutural estabelecendo-se como nota pivô em torno da qual se sucede uma série de três arpejos. No segundo deles (compasso 58), construído sobre o acorde de Sol menor, "emancipa-se" a sétima menor, contrariando um dos recursos mais recorrentes no repertório "tradicional", que é o emprego da dissonância característica da função de subdominante, a sexta maior. É interessante notar que isso se dá não por um maneirismo, uma busca pela dissonância como busca pelo efeito do "difícil" que não traz maiores complicações, senão que é fruto da própria coerência interna da melodia contrastando com a estrutura harmônica "tradicional". Isso faz com que a sétima menor também esteja "emancipada" no acorde de F#m (compasso 59), que encaminha o regresso à tônica. O segundo segmento de quatro compassos que compõe esse quarto verso da seção B (compassos 61 a 64) trata de recompor o equilíbrio abalado pelo

uso intenso das dissonâncias, tomando como pivô a nota fá sustenido, em torno da qual se repete seguidamente um arpejo da tríade de Si menor (que também implica, na sua relação com a harmonia, em dissonâncias não resolvidas). O clímax da composição, onde ocorre o emprego nada "tradicional" das dissonâncias, pode ser visto como consequência daquele processo de subjetivação pelo qual passava a música popular nos anos 50. A retomada do terceiro verso da seção A na seção B (fig. 32) colocou duas opções a Jobim: reiterar a "tradição" e seguir à resolução da melodia sobre a fundamental do acorde de subdominante, ou desviar-se o mínimo possível na imitação daquele verso e alcançar, na resolução sobre a nona, uma outra forma de expressão[160].

Figura 34: comparação entre os terceiros versos das seções A e B de "Chega de saudade"

A escolha revela o próprio sentido da retomada daquele verso: não se tratava de afirmar a "tradição", mas de transformá-la em algo novo. Talvez a falta, no coda, do acorde de dominante plenamente configurado com o intervalo de trítono entre terça e sétima também aponte nesse sentido.

Evidentemente, esse aspecto da composição de Jobim passou despercebido na leitura de Jacob: o "Chega de saudade" não poderia ter sido composto por Ataulfo Alves[161]. E o que está em jogo aqui não é o "talento" de cada compositor, mas as condições objetivas que estavam na base das suas criações. Nesse sentido, não é casual que ela tenha se consagrado naquele "ponto de virada" da história da música popular no Brasil[162]. Nela se conjugaram dois impulsos fundamentais de auto-reflexividade da canção: aquele que se desdobrava no plano da performance, com João Gilberto, e aquele que se conformava no plano da composição, com o próprio Tom Jobim. Trata-se do próprio movimento de

reflexão sobre um proceder artístico que perdia suas condições objetivas de existência (conferir capítulo 6). Isso se reflete na assimetria e na falta de unidade estilística que marca a composição. Em outras palavras, como vimos, isso se reflete no caráter ambíguo da composição, que lhe permitia ser apropriada tanto por "tradicionalistas" quanto por "modernos".

Na gravação de "Chega de saudade", lançada no LP "Jacob Revive Sambas para Você Cantar" (1963), Jacob respeita rigorosamente, salvo em um compasso (o de número 46), as alturas da melodia escrita por Jobim, mas altera-lhes o desenho rítmico. No que concerne àquele que consideramos o ponto nevrálgico da composição em função da discussão proposta, a resolução do sétimo compasso do terceiro verso da seção B sobre o acorde de Sol maior era demasiado evidente para ser alterada, mas, no segundo compasso do quarto verso, quando a subdominante (G) se transforma em sua homônima menor (Gm), Jacob troca o acorde de Gm pelo seu relativo maior, Bb. Assim, a dissonância de nona se transforma em dissonância de sétima maior (cujo uso parecia ter sido parcimoniosamente incorporado por Jacob), e a "perturbadora" dissonância de sétima menor sobre o acorde de subdominante se transforma em quinta do acorde de si bemol. Em lugar do acorde de F#m, que, na composição de Jobim, inicia o caminho de volta à tônica (D) substituindo-a por sua anti-relativa, na gravação de Jacob esse regresso é realizado sem a mediação desse grau.

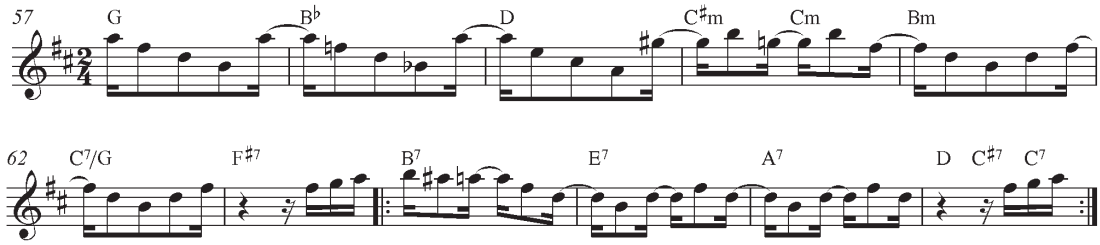


Figura 35: transcrição aproximada dos compassos finais da gravação de Jacob do Bandolim de "Chega de saudade" no LP "Jacob Revive Sambas para Você Cantar" (1963), numerados de acordo com a citada partitura autógrafa de Tom Jobim.

Os resultados dessas alterações são notáveis: no plano do emprego das dissonâncias, destaca-se a "emancipação" da nona e da sétima maior sobre o acorde de

tônica (compasso 59), e, em relação à reharmonização, destaca-se a sequência de acordes maiores em intervalos de terças: Sol maior – Si bemol maior – Ré maior (compassos 57 a 59). Logo em seguida, a evitação da formação das dissonâncias de décima terceira maior e menor sobre o acorde B7 (que ocupa o compasso 60 na composição de Jobim) através da inserção de acordes menores cromáticos (C#m e Cm) – que impede que se estabeleça a relação entre o cromatismo Sol sustenido - Sol natural e o acorde de B7 – tampouco resolve o "problema" sem deixar "restos", gerando, em compensação, outras dissonâncias não racionalizáveis pela via da "tradição"[163]. No compasso 62, o acorde de dominante com sétima e quarta suspensa presente na composição de Jobim ($E7^{sus4}$) é substituído pelo acorde de C7 em segunda inversão[164]. Se com isso é evitado o "problema" existente na composição da não conformação do acorde de dominante com o trítono entre terça e sétima, em contrapartida, o acorde de C7 aparece colorido, pela melodia, com as dissonâncias de nona maior e quarta aumentada ($C7^{9(\#11)}$). A mesma tríade de si menor que pinta essas dissonância sobre C7 também causa certo desconforto teórico para explicar os compassos finais da composição tal como ela foi interpretada por Jacob no LP de 1963. Pois o acorde de dominante aparece com seu trítono característico (A7), apesar da melodia, construída com as notas daquela tríade, encontrar seu complemento harmônico no acorde de dominante com quarta suspensa ($A7^{sus4}$). Trata-se, no final das contas, da consequência paradoxal de um proceder que quer encontrar o "tradicional" onde ele não está. E é notável como todo o problema se manifesta justamente a partir do terceiro verso da seção B da composição de Jobim.

Não fosse Jacob tão cuidadoso e minucioso com seu trabalho como intérprete e pesquisador, as considerações até aqui traçadas poderiam facilmente ser consideradas desnecessárias, sendo a explicação satisfeita simplesmente pela introdução do elemento arbitrário. Assim, qualquer interpretação teria de resignar-se frente aos "caprichos" dos agentes. A tentativa de encontrar no texto musical um fio de racionalidade através do qual pudesse ser compreendido o sentido das ações de Jacob encontra seus limites. As relações entre melodia e harmonia, por exemplo, podem iluminar alguns problemas, mas podem, igualmente, obscurecer outros. Aquele fio parece, antes, trançado com diversos outros,

compondo um emaranhado de relações através das quais se desdobraria a racionalidade da ação (sem deixar de contar com os possíveis "pontos cegos" de irracionalidade). Se quisermos nos manter próximos do plano das relações intrinsecamente musicais, a escolha da instrumentação, o tipo de condução rítmica – tanto dos violões quanto dos instrumentos de percussão –, o estilo dos arranjos etc., constituem parâmetros menos abstratos, que, certamente, tinham uma importância central para Jacob. Eles estão implícitos na reinvindicação mesma de que "Chega de Saudade" seja acompanhada "à brasileira"[165]. E nessa reivindicação revela-se de forma clara a inquebrantável ligação entre as opções estéticas e as representações simbólicas. Entretanto, se o problema da dissonância pode explicitar, nas minúcias do discurso musical, alguns limites (não limitações!) da vinculação entre o material musical e as representações ligadas à questão da "tradição", ele também pode colocar em evidência algumas escolhas de Jacob que nos auxiliam na compreensão de como aquela questão se traduzia musicalmente.

4.3 Dissonância no choro: "pequenos arranhões"

Desvinculadas das relações diretas entre melodia e harmonia (mas, evidentemente, relacionadas a elas pelo contexto, pela estrutura etc.) estão certas intervenções de Jacob empregadas, geralmente, em situações como as de finalização de seção, de divisão estrutural dos segmentos formais, ou de "comentários" à melodia principal quando esta é executada por outro solista. Num exemplo deste último caso, chama a atenção uma intervenção realizada por Jacob em "Gostosinho" (1960), construída com uma série de intervalos descendentes de quartas separados por intervalos de tom inteiro, conforme o exemplo a seguir:

Figura 36: transcrição aproximada dos compassos 128-133 de "Gostosinho", na gravação de Jacob do Bandolim (1960), min. 2:06.

O padrão intervalar, que parece ter sido o elemento determinante na escolha feita para a intervenção, implicou o uso repetido das dissonâncias de nona e décima terceira articuladas de um modo bastante contrastante com os padrões do discurso tonal recorrentes no choro. De um ponto semelhante da estrutura formal extraímos outro exemplo de intervenção que contrasta com o contexto para o qual ela foi planejada. O foco é o modo como Jacob ornamenta a nota fá# na exposição do início do segundo segmento de 8 compassos da reexposição da seção C de "Naquele tempo" (1962):

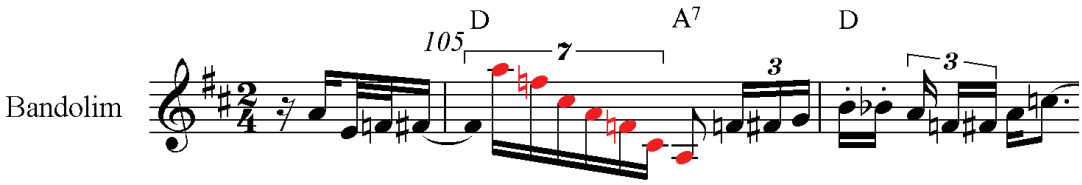


Figura 37: compassos 105-106 de "Naquele tempo", na gravação de Jacob do Bandolim (1962), min. 3:10.

Trata-se aqui de um arpejo construído com uma sequência simétrica de intervalos de terças maiores, que poderia ser explicado como uma referência antecipada e indireta à tonalidade principal da composição, Ré menor, que regressará após a finalização da referida seção. Entretanto, dado que ainda restariam 8 compassos a serem percorridos em andamento lento (aproximadamente 65 bpm) antes do regresso à seção A, e portanto, à tonalidade de Ré menor, a simples rememoração desta não é elemento suficiente para entender a escolha que orientou a elaboração da ornamentação destacada.

Encontramos outra situação semelhante na intervenção que marca o lugar de finalização da primeira exposição da seção C na gravação de 1962 de "Gorgulho". A

tonalidade principal da composição também é a de Ré menor, e a da seção C, a da homônima maior.

Figura 38: transcrição aproximada dos compassos 96-99 de "Gorgulho", na gravação de Jacob do Bandolim (1962), min. 1:36

A mesma sequência de terças maiores, apresentada num contexto bastante parecido. Levando em consideração que o LP que contém essa versão de "Gorgulho" ("Primas e Bordões") foi um dos que Jacob gravou valendo-se do registro dos instrumentos de base para o estudo de sua interpretação, não restará dúvidas quanto ao caráter deliberado e previamente calculado dessa intervenção. Isso também fica bastante evidente em dois momentos de "Bola preta" (1961), gravação para a qual o bandolinista valeu-se do mesmo procedimento:

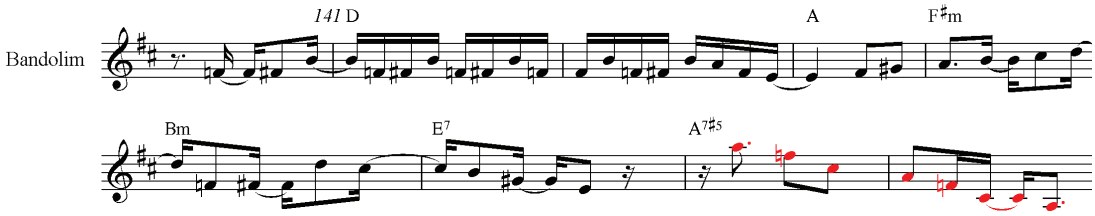


Figura 39: transcrição aproximada dos compassos 140 a 148 de "Bola preta", na gravação de Jacob do Bandolim (1961), min. 2:10.

Figura 40: transcrição aproximada da figura melódica do coda de "Bola preta", na gravação de Jacob do Bandolim (1961), min. 3:00.

Trata-se, fundamentalmente, das mesmas notas apresentadas nas intervenções anteriores, sendo a tonalidade principal da composição, novamente, a de Ré menor. Em contraste com as situações anteriormente destacadas, a incidência do arpejo formado pela sucessão de terças maiores nos compassos 147-148 de "Bola Preta" é harmonicamente

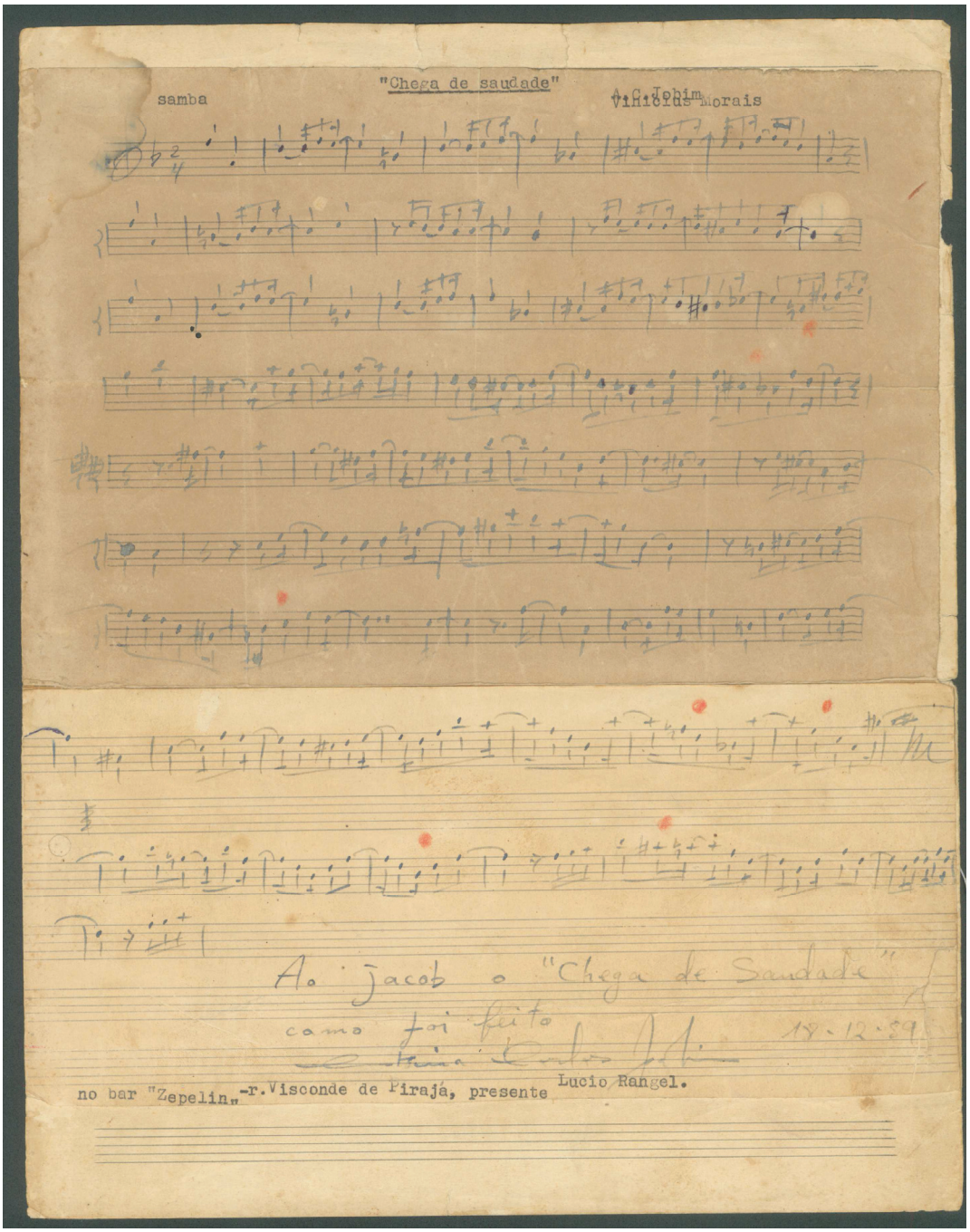
enquadrada no acorde de A7, evidenciando a possibilidade de funcionalização desse arpejo aumentado como um $A7^{(b13)}$. Mas a reincidência, nas gravações de Jacob, dessa figura simétrica formada por intervalos de terça maior em relações nada recorrentes no repertório "tradicional" – reincidência que, além das relações entre harmonia e melodia, envolve também um elemento mecânico decisivo relativo à execução das notas no braço do bandolim – nos convida a interpretar o sentido do uso de dissonâncias nas situações anteriormente destacadas. Por um lado, esse sentido pode ser precisado quando comparado ao caso de "Chega de Saudade". Não se trata de uma reflexão que a composição faz sobre si mesma, que põe em movimento um material inicial com determinadas características até que ele entre em tensão consigo mesmo e incorpore algo daquilo que, em princípio, lhe seria estranho. Trata-se, antes, de um material relativamente estático, contra o qual chocam-se as dissonâncias, mas sem lhe alterar a substância.

Essas intervenções podem ainda ajudar a esclarecer o modo como a tensão básica que orientava a criação dos agentes do campo da música popular na década de 50 se enraizou na prática de Jacob. Quando iluminado pela sua realização no plano intrinsecamente musical, o discurso da tradição aparece como um artifício para a delimitação das ações "inovadoras" legítimas em oposição às "deturpadoras", e não como um apego inapelável ao repertório herdado das últimas décadas do século XIX e das primeiras do século XX. Entretanto, ele evidentemente atuou nas práticas musicais em torno do choro como uma força conservadora, e, em contraste com o que ocorreu em relação ao samba, foi muito mais consequente na cristalização de uma identidade do choro também do ponto de vista do material musical. Essa se realiza sobretudo com a distância que o discurso da tradição conseguiu inserir entre um passado "essencial" e um presente que lhe dirige um olhar de arqueólogo, por mais que esse passado fosse ainda, de certo modo, contemporâneo. O processo de "museificação" pelo qual passou Pixinguinha ao longo das décadas de 40 e 50 expressa bem essa situação (BESSA: 2005, p. 229). Mas, como vimos, o problema da "modernização" era a outra face da busca pela "tradição" e, como tal, não poderia deixar de atuar na prática de chorões como Jacob. Assim, tornado refratário às "inovações" que lhe colocassem em movimento, aquele material chocava-se

contra as dissonâncias a ele atiradas. Algumas delas acabaram deixando "pequenos arranhões" naquele material, como sugere Jacob ao ser perguntado, em seu depoimento ao MIS, se "o choro para ser choro, para se conservar choro [e aqui fica explícita a relação entre identidade do material e conservação da "tradição"] [...] terá sempre de ser um gênero de harmonia quadrada". Após alguns segundo de hesitação, responde: "Podemos afirmar, que uma harmonia quadrada, com pequenos arranhões, e modulando dentro dessa harmonia quadrada" (BITTENCOURT: 1967, fita 2, lado A, minuto 7:20).

É certo que esse estatismo não chegou a imperar serenamente, e as energias "inovadoras" encontraram, já em meados da década de 60, um ponto de vazão para onde puderam ser canalizadas nas décadas seguintes. A gravação da "Suíte Retratos", em 1964, foi um elemento central na posterior consolidação de um campo legítimo para a transformação do choro "desde dentro", cuja transcendência faz-se sentir vigorosamente nos dias atuais (conferir capítulo 7). E, do ponto de vista simbólico, nada poderia delinear esse campo com tamanha precisão do que uma suíte de quatro movimentos dedicados aos baluartes da "autêntica tradição" do choro (Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Pixinguinha), escrita por Radamés Gnattali e dedicada a Jacob do Bandolim. Mas, apesar da consagração de um campo legítimo para a "inovação" do choro, aquela identidade do material cristalizada em torno à idéia de "tradição" continua atuando como um elemento central tanto para legitimação das "autênticas" práticas musicais em torno do choro – ou seja, para a formação de subjetividades e, consequentemente, para a regulamentação do campo "chorão" –, quanto para o próprio funcionamento do campo da "inovação".

Anexo – Partitura autógrafa de “Chega de saudade” com dedicatória a Jacob do Bandolim, datada de 18 de dezembro de 1959.



Capítulo 5: *Ethos* e tradição no choro

> Dois filhos, uma vontade de responder ao mundo mais ou menos nestes termos:
> *– Nasci de uma aventura, cresci no meio do lixo, conheci o lixo, não vivi dele, meu velho pai era quem pagava tudo e eu não sabia, ou tocador de bandolim, artista de rádio ou marginal, como querem, mas, um dia vou ser a lei. E foi.*
> (BITTENCOURT: 1978, s/n)

5.1 "Rosa", 1959

É muito provável que, em 1959, o fonograma resultante da primeira gravação de "Rosa" constasse entre as "relíquias" colecionadas por Jacob em seu arquivo. A versão bipartida dessa composição, forjada provavelmente para receber a poesia de João de Barro, fora consagrada na voz de Orlando Silva e registrada na antológica gravação de 1937, fato que certamente contribuiu para dotar o fonograma de 1917 de certa aura de "originalidade". Do ponto de vista dos valores e ideais que orientavam a conduta de certos agentes no campo da música popular, a tomada de consciência de uma ruptura com um passado que, a partir de então, pôde ser visto como repositório da tradição, pode ser considerada o principal elemento da matéria "espiritual" que constitui essa aura. É envolvida pelo brilho que ela projeta que a forma material da primeira gravação de uma canção consagrada no repertório da música popular, contendo a versão "original" da composição, poderia reluzir entre as peças daquele arquivo.

Por mais que a idéia de "tradição", tal como era articulada nos discursos e na produção estético-musical dos defensores da "autenticidade" da música popular brasileira, implicasse uma certa cristalização de certos procedimentos estéticos, através da qual pudesse ser estabelecida a relação de identidade entre esses padrões e noções como as de "autenticidade", "brasilidade" etc., o "resgate" do passado, pura e simplesmente, dificilmente representava uma finalidade em si mesma. A própria idéia de "lapidação" da "tradição", implícita na leitura que o presente realiza sobre a atuação dos "tradicionalistas"

ao longo das décadas de 40, 50 e 60, carrega em si o dinamismo próprio da ação de quem lapida. Ou seja, o passado, em seu estatismo, representa a matéria bruta para a ação do presente. Isso fica evidente no caso de Jacob.

No mesmo ano em que lança seu disco dedicado à "época de ouro" da música popular brasileira (1959), Jacob realiza uma série de gravações no estúdio da Rádio MEC. Em meio a "Reminiscências" e "Nostalgia", e entre várias composições de autores representativos da "tradição" do choro (Anacleto de Medeiros, Bonfiglio de Oliveira, Sátiro Bilhar, Ernesto Nazareth etc.), encontra-se a gravação de "Rosa", de Pixinguinha. Não parece ter sido mera coincidência que essas gravações tenham sido realizadas numa rádio que, desde as suas origens, esteve associada a ideais educativo-culturais, encontrando no Ministério da Educação e Saúde – e, em seguida, no Ministério da Educação e Cultura[166] – abrigo contra "proselitismo de qualquer espécie – comercial, político ou religioso"[167]. Mas certamente não foi sem intenção que Jacob escolheu gravar justamente a versão de "Rosa" registrada no fonograma de 1917. E é em comparação a esta que se evidencia a ação lapidar.

Os desencaixes entre melodia e harmonia, que marcam a performance do Grupo Pixinguinha, estão "remediados" na gravação de Jacob. E a presença do segundo violão apenas reforça a coordenação previamente calculada das ações dos instrumentistas em torno a uma compreensão unívoca das relações entre aqueles parâmetros, não importando aqui em que termos se dava essa compreensão, nem se ela se realizava do mesmo modo no "interior" de cada músico. Mas é interessante notar que a lapidação realizada por Jacob e seu conjunto vai além da remediação desses desencaixes, que, naquela altura, já poderiam muito bem ser considerados "erros". Nos compassos iniciais da seção C, ela incide também no plano estilístico da composição, buscando neutralizar o elemento destoante.

Figura 41: compassos iniciais da seção C na gravação do Grupo Pixinguinha, 1917.

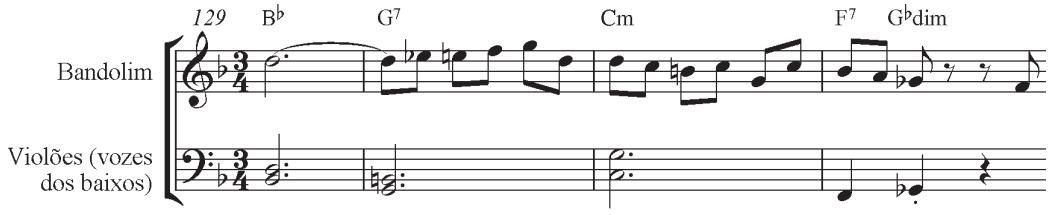


Figura 42: transcrição dos compassos iniciais da seção C na gravação de "Rosa" pelo conjunto liderado por Jacob do Bandolim, 1959.

Se na gravação do Grupo Pixinguinha o acento seguido de pausa realizado pelo acompanhamento incide sobre as cabeças do segundo tempo do segundo compasso e do primeiro tempo do terceiro (somente o cavaquinho) da seção C, na versão de Jacob e seu conjunto elas se condensam em dois acentos no primeiro e no segundo tempos do quarto compasso, sendo que, no segundo acento, as notas do acorde de Sol bemol diminuto permanecem ressoando até o final do mesmo compasso com o auxílio da reverberção do estúdio. Colocando em evidência a nota que, na gravação de 1917, aparecia como um discreto "desvio" no tratamento dos compassos iniciais de exposição temática [168], o emprego do acorde diminuto em função de dominante ($\not{V}7^{b9}$) da relativa menor (Gm) da tonalidade principal da seção (Bb) cria um suspense sobre o seguimento da narrativa harmônica. Ao invés de reforçar a amenidade com que essa dissonância é tratada na

gravação de 1917 – trata-se de uma nota de curta duração, que forma intervalo consonante de terça menor com a nota do baixo enfaticamente repetida, e que aparece logo após a expectativa do ouvinte ter sido atraída para os compassos anteriores, nos quais ocorrem as referidas pausas que colocam a melodia principal e o movimento da voz do baixo em primeiro plano –, a gravação de 1959 concentra toda a energia desses primeiros compassos da seção C sobre a nota Sol bemol. Mas, ao fazê-lo, neutraliza justamente sua natureza dissonante e, ao mesmo tempo, delimita com maior precisão o contexto harmônico que permite prever a solução de seu "enigma", oferecendo indícios do lugar que aquela dissonância melódica ocupa no discurso tonal. O suspense sobre a continuidade da narrativa harmônica, que a "estilização" da nota Sol bemol na gravação de Jacob cria com a introdução do acorde diminuto, potencializa a chegada da dominante secundária que prepara o VIm no início do segundo segmento de 8 compassos da seção C, sendo que, de imediato, tal dominante se apresenta justamente em primeira inversão, com a sensível de Sol menor no baixo.

Figura 43: transcrição aproximada dos compassos iniciais do segundo segmento de 8 compassos de "Rosa", na gravação de Jacob do Bandolim (1959)

Ou seja, sem deixar de ser estilisticamente destoante em relação ao todo da composição, a mesma nota de chegada da melodia que encerra o segmento inicial de quatro compassos da seção C é tratada de maneiras opostas nas gravações de 1917 e 1959. Enquanto a performance do Grupo Pixinguinha tenta dissimulá-la – seja a través de pausas e acentos que dirigem a atenção para os compassos que a antecedem, seja através de sua pequena duração na execução de Pixinguinha, seja através do intervalo criado entre ela e a

nota do baixo –, e, paradoxalmente, enfatizá-la – por seu caráter destoante em relação ao todo da composição –, a interpretação de Jacob e seu conjunto, ao colocá-la em primeiro plano e revelar a sua conexão estrutural com a continuidade do discurso musical, estetiza esse momento aparentemente divergente e, paradoxalmente, o neutraliza[169].

Ainda do ponto de vista da performance, destaca-se a interpretação bastante ornamentada que o bandolinista realiza sobre a melodia principal da composição. O uso intenso de recursos expressivos como trinados, portamentos, ralentandos, acelerandos e mudanças rápidas de dinâmica, contrasta com a execução mais contida de Pixinguinha, que privilegia as notas longas com poucos vibratos ou trinados e a alternância entre fraseados ligados e staccatos. A comparação entre os fonogramas também revela que, na gravação de 1959, a hierarquia entre solista e acompanhamento está mais nitidamente delineada. Enquanto, na performance do grupo Pixinguinha, o violão disputa em diversos momentos o protagonismo com a flauta, na gravação do conjunto de Jacob, o bandolim ocupa claramente o primeiro plano, evitando-se a todo custo o cruzamento de papéis entre melodia principal e acompanhamento. À exceção da seção B, as figurações em colcheias, executadas em intervalos de terças harmônicas pelos violões, aparecem exclusivamente nos finais de cada segmento de 16 compassos. E, mesmo na segunda seção, onde estão inseridas em outros pontos estruturais da forma, elas também se situam deliberadamente em momentos de repouso da melodia principal.

5.2 De 1917 a 1959: música e *ethos*

As mudanças no modo de se tratar a performance ocorridas ao longo dos mais de 40 anos que separam as duas gravações de "Rosa" não aconteceram "naturalmente"[170]. Na base dessa transição está o processo de profissionalização do músico popular. Como se sabe, uma de suas principais expressões, em torno da qual se estruturou boa parte das relações de trabalho no setor radiofônico, foi o "regional". Nascido em um momento inicial de formação das rádios, esse modelo de conjunto de base atendia às demandas práticas da programação segundo as necessidades do momento, sem muito planejamento prévio e

sempre atento aos imprevistos: a questão principal parecia ser, antes de mais nada, "resolver o problema". Quando associado à boemia e à informalidade, esse tipo de conduta passou a ser visto com desconfiança, e até mesmo certo desprezo, por parte dos colegas de profissão, e o termo "regional" ganhou um acento depreciativo. Não eram somente os erros de execução ou a conduta boêmia que poderiam ser objeto de reprovação, mas a própria falta de um maior envolvimento com a música em si e com o seu valor dentro da cultura nacional.

Em 1961, Jacob já havia acumulado suficiente prestígio no meio musical, radiofônico e televisivo[171], para, a partir de então, liderar seu próprio conjunto. Até aquele momento, era acompanhado por conjuntos consagrados no circuito das rádios[172], fato que impunha limitações significativas à realização de seus ideais de performance e comprometimento com o choro. O grupo por ele criado com essa finalidade era composto por César Faria e Carlos Leite (violões), Dino 7 Cordas, Jonas Silva (cavaquinho) e Gilberto D'Ávila (pandeiro). Em 1967, esse grupo acompanhou Jacob nas gravações do LP que ficou consagrado como o ápice de sua produção em termos de depuração da performance, "Vibrações". E é nesse momento que, pela primeira vez, o nome "Conjunto Época de Ouro" aparece na capa de um LP. Certamente não é mera coincidência que o nome que viria a substituir designações anteriores como "Jacob e seu Regional" e "Jacob e seus Chorões" seja o mesmo que batizara o disco considerado pelo próprio Jacob como sendo o melhor dentro de sua produção. E a ponte que ele constrói com aquele ano de 1959 pode ser pensada em termos de continuidade da vigência de determinados ideais que orientavam sua produção estético-ideológica. Subjacente a esses ideais, que Jacob sempre buscou colocar em evidência, deixa-se entrever um intenso trabalho de reestruturação da idéia de profissionalismo na prática do choro, que também permite ser pensado enquanto processo. E esse processo parece estar em curso já na gravação de Rosa de 1959, na qual dois dos três músicos que acompanhavam Jacob viriam a fazer parte do "Época de Ouro". O problema que se apresenta à nossa análise é tentar compreender, a partir de uma perspectiva histórico-sociológica, a emergência de determinado conjunto de valores e o seu impacto nas práticas em torno do choro. Partindo da hipótese central deste trabalho, a de

que a trajetória de Jacob do Bandolim pode ser pensada como um ponto de inflexão na história do choro, buscaremos abordar a ascensão daquele conjunto de valores levando em consideração tanto sua biografia quanto as transformações histórico-sociais mais amplas pelas quais passava a sociedade carioca, e das quais essa biografia participava.

5.2.1 A "aventura"

"– Nasci de uma aventura [...]"

Jacob do Bandolim nasceu no ano seguinte ao da primeira gravação de Rosa. Seus pais eram imigrantes na cidade do Rio de Janeiro, ele do Espírito Santo e ela de Lodz (Polônia), e as circunstâncias que os uniram em torno de Jacob em nada refletiam as tonalidades do ideal de amor romântico, mas sim as fantasmagorias da Belle Époque num país periférico[173]. Os prováveis antecedentes familiares do pai de Jacob apontam para uma herança familiar ligada a grandes proprietários rurais vinculados à produção cafeeira no interior do estado do Espírito Santo. Na região atualmente conhecida como Cachoeiro do Itapemirim, a família Gomes Bittencourt dividia com outra família da região o posto de liderança político-econômica[174]. Dentre as figuras que aparecem recorrentemente em periódicos e documentos oficiais publicados na década de 1860 está a do Major Francisco Gomes Bittencourt. Numa notícia de 1878, o periódico O Espírito Santense celebrava os 10 anos de fundação "Sociedade Constitucional Conservadora dos municipios reunidos de Itapemirim e S. Pedro das Cachoerias do mesmo Itapemerim", publicando a ata de criação de dita sociedade que fora assinada pelo referido Major, na qualidade de secretário da instituição[175]. Falecido em 27 de setembro do mesmo ano, a morte do "[...] importante fazendeiro e popular chefe do partido conservador daquela vila" acarretou a "[...] desorganização do partido e formação de grupos políticos, de tal ou qual atraso daquela vila, pela falta de quem, por ela, tome imediato e verdadeiro interesse." (DAEMON: 1878, p. 385). Apesar de possuir o mesmo nome do major, e ser proveniente da cidade que ele ajudava a comandar, não pudemos encontrar nenhum documento que estabeleça uma ligação concreta e definitiva entre os dois cidadãos batizados Francisco Gomes Bittencourt.

Há sim, entre os documentos do acervo Jacob do Bandolim no MIS/RJ, um manuscrito sobre o suposto avô de Jacob, intitulado "Honra ao mérito. Cachoeiro do Itapemerim/ 1868/ Publicado por ocasião da morte do major Francisco Gomes Bittencourt". Na primeira das várias páginas que compõem esse documento, acrescentado à caneta com caligrafia parecida com a de Jacob, lê-se: "Francisco Gomes Bittencourt nasceu em Cachoeiro do Itapemerim, Espírito Santo, em 10 de maio de 1868, diplomado farmacêutico em 1890". Assim, ele próprio já estabelecera as relações entre seu pai e seu possível avô. Se o major falecera no ano de 1868, a distância temporal que separa este ocorrido das primeiras publicações no que mencionam as atividades do pai de Jacob no exercício de suas funções de farmacêutico corresponde a um salto de geração. Uma vez que a vinda da família real e a abertura dos portos em 1808 levou o Rio de Janeiro a desenvolver progressivamente uma "vida social enriquecida com um número muito maior de possibilidades" de atividades econômicas e profissionais, a "evasão" geracional da "quase sufocante esfera da vida familiar" dentro do modelo da "família patriarcal", em busca de um destino outro que o de "ser fazendeiro", tornou-se um fenômeno sociológico recorrente[176]. Se estas ilações estiverem corretas, a nomeação de Francisco Gomes Bittencourt para o cargo de "farmacêutico adjunto" do Ministério da Guerra, em agosto de 1892, poderia enquadrar-se naquela situação. No ano de 1896 encontram-se notícias no Diário Oficial que demonstram que o farmacêutico assumiu, durantes alguns meses, a responsabilidade da Farmácia Bragantina durante a ausência de Joaquim Manoel Pimentel. Já em 1904, ele aparece como sócio deste último na Farmácia e Drogaria Bragantina, ao lado de Alfredo Pinto Cortez e, em outubro de 1908, como solicitante do registro da marca F. G. Bittencourt & Comp.[177]

Enquanto o pai de Jacob trilhava o caminho de um pequeno comerciante e industrial, Sarah Rachel Pick chegava à capital federal emigrada da polônia durante a Primeira Guerra numa condição comum a muitas das judias de origem polonesa que desembarcaram no Rio de Janeiro daquele período. A prostituição era uma alternativa de vida a mulheres que chegavam a países estranhos, sem conhecer as suas línguas nem possuir habilidades específicas que lhes permitissem ser absorvidas como mão de obra pelos setores industriais (KUSHNIR: 1996, p. 65). Ao mesmo tempo, à marginalidade

resultante da condição de imigrante pobre, à qual se superpõem a do exercício da prostituição, somava-se a marginalidade cultural, que se acentuou com o fortalecimento da comunidade judaica "oficial" ao longo da década de 1920 (Idem, pp. 21, 73, 75, 87, 112-14). Não surpreende, portanto, que seu nome figure no Estatuto de 1932 (o primeiro que admitia a presença de mulheres no corpo diretor) da Associação Beneficente Funerária e Religiosa Israelita, instituição de ajuda mútua criada por imigrantes judeus ligados à prostituição feminina. O que sim chama a atenção é o fato de que o nome da então 1a. secretária da ABFRI não estar acompanhado do sobrenome do pai de Jacob[178]. Mesmo que seja plausível o argumento de que seria necessário esconder o sobrenome "gói" para pertencer à associação, verifica-se que no mesmo estatuto de 1932 a 2a. tesoureira possui sobrenome "Lima", enquanto nos anos subsequentes aparecem também mulheres com sobrenomes portugueses, como "Almeida", "Espírito Santo" e "Carvalho" (Idem, pp. 160 e ss.).

Pouco antes do nascimento de Jacob veio à tona o "ponto de partida, no direito brasileiro, para o entendimento do discurso legal sobre a família", o Código Civil de 1916. Um dos pontos centrais do documento, aponta Barsted, é a preocupação com a legitimidade da prole, preocupação que refletiria uma concepção positivista na medida em que espelha o anseio por estabelecer "padrões de normalidade que afastassem a família dos 'estados patológicos'": "O 'apelido' do pai era transmitido aos filhos através do casamento e nunca fora dele. Até a década de 30, a legislação civil não reconhecia para efeitos de legitimação os filhos nascidos fora do casamento." (Idem, p. 106). Consequentemente, o Código prescrevia "que a mulher casada tomasse o sobrenome do marido" (PENA: 1981, p. 79). Portanto, frente aos valores dominantes que orientavam a criação de mecanismos de normatização da vida social, a circunstância anteriormente descrita delimitava outra zona de marginalidade que envolvera a infância de Jacob, algo que só fora remediado às portas da vida adulta, quando Francisco Gomes caíra em seu leito de morte[179]. Essa zona, de natureza jurídica, vem, portanto, a se somar à zona de marginalidade social formada pelas outras três condições destacadas – a de imigrante pobre, a da prostituição e a da rejeição da comunidade cultural – para conformar um terreno da vivência familiar que certamente

tiveram um papel decisivo na formação pessoal de Jacob e, indiretamente, contribuíram para sua atuação no universo do choro.

5.2.2 A marginalidade e a fachada da formação

> *"*[...] *cresci no meio do lixo, conheci o lixo, não vivi dele, meu velho pai era quem pagava tudo e eu não sabia* [...]*"*

A situação de marginalidade familiar que envolvera a infância de Jacob implicara um isolamento no que se refere às relações parentais. Se da parte materna as circunstâncias que determinam esse isolamento são evidentes, apesar de serem nominalmente citados os avós "Abraão Pick" e "Anna Pick", do lado paterno a negação deliberada do reconhecimento formal do vínculo familiar se reflete nas lacunas em branco deixadas para os avós paternos na certidão de nascimento de Jacob[180]. Em seu depoimento ao MIS, ele declarou não ter irmãos nem "parentes próximos de espécie alguma": "só conheci pai e mãe". E, mais adiante, acrescentou: "quero que se esclareça que eu sempre fui aluno interno, sempre vivi muito fechado, sem companheiros... eu tinha apenas um velocípede e um cachorro chamado príncipe, que tomava conta de mim contra os malandros ali da rua" (BITTENCOURT: 1967, fita 1, lado A). Nessa rua, Joaquim Silva, "uma zona muito mal acreditada naquela época" (Idem), funcionava a "casa de moças" em que Jacob crescera. Entretanto, à fachada material que a mãe de Jacob utilizava para dissimular sua "casa de moças" em "pensão" (PRATA: s/d, s/n) parecia corresponder uma fachada simbólica através da qual determinados aspectos da vida eram dissimulados em um imaginário idealizado da vida social.

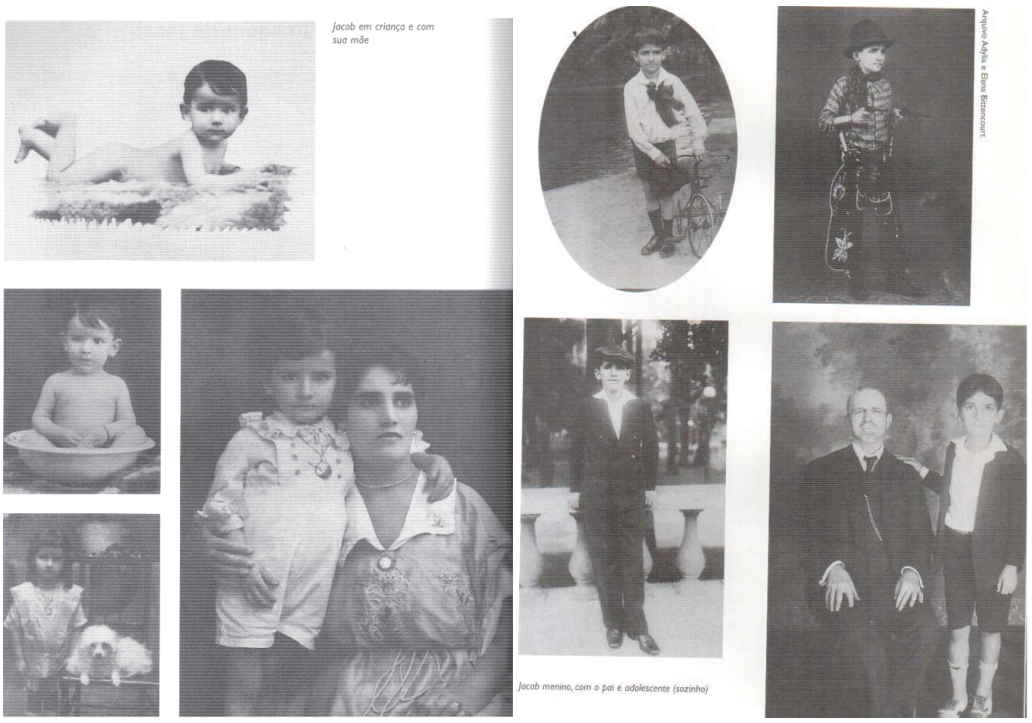


Figura 44: fotos da infância de Jacob, digitalizadas a partir do livro de PAZ (pp. 158-9)[181]

> "As fotos posadas são aquelas em que o espaço é programado para ser uma representação. Escolhe-se a pose, o traje, o ambiente mais favorável para se transmitir uma determinada mensagem. No retrato em estúdio a escolha é ainda mais clara: neste tipo de foto o objeto perde o seu valor de uso e é apresentado exclusivamente no seu valor simbólico de pura representação." (ANDRADE: 1990, p. 148)

Essa fachada, que permitira a Jacob crescer no "meio do lixo" mas não viver dele, fora construída, segundo Sérgio Bittencourt, com o auspício de seu pai. O desconhecimento disso estaria na base das "injustiças" cometidas contra este ultimo pelo próprio filho (BITTENCOURT: 1978, s/n). O fato é que a formação de Jacob expressava valores e anseios orientados por um imaginário social próprio das classes dominantes, algo que também se reflete nas escolhas que esboçaram o trajeto de sua educação formal. O primário foi cursado numa escola estadual (Escola Deodoro), enquanto o transcurso pelo

ginasial deu-se em instituições privadas de ensino: após em breve período na *Deutsche Schule* seguiu-se a opção pela British American School[182]. Esse trânsito por duas das mais importantes escolas do Rio de Janeiro do período foi sucedido pela realização do propedêutico no Instituto Brasileiro de Contabilidade[183]. Finalmente, o trajeto da educação formal do já então bandolinista se completa com a obtenção do diploma em perito contador pelo mesmo instituto, em 1937.

Esse trajeto se insere num contexto de criação e consolidação de estruturas sociais e de uma dinâmica social características de uma sociedade urbano-industrial[184]. Isso implicou grandes transformações também no sistema de ensino[185] e em suas vinculações com o mercado de trabalho. Nesse contexto de intensa mobilidade, "[a] família [...] é considerada o centro da vida e se torna um empreendimento cooperativo para a ascensão social. O pai, a mãe, a educação dos filhos perseguem tenaz e sistematicamente a subida de renda e a elevação na hierarquia capitalista do trabalho. O meio é a iniciativa individual exercida no duro mundo da concorrência" (MELLO e NOVAIS: 1998, p. 589). Ainda que este referencial teórico não seja plenamente adequado para compreender a situação com a qual lidamos, ele pode nos ajudar a compreender alguns aspectos do trajeto da educação formal de Jacob. O trabalho representa uma das principais vias para superar uma condição social indesejável, e no contexto das transformações que se operavam na capital federal as escolhas subjacentes à sua educação formal aponta para o aproveitamento das novas oportunidades que se abriam com a consolidação da ordem capitalista no Rio de Janeiro, sobretudo no que se refere à crescente expansão dos cargos técnicos, ligados ou não ao funcionalismo público à burocratização do Estado. Assim, o caminho trilhado por Jacob pode ser melhor compreendido quando inserido no contexto mais amplo daquelas transformações.

As iniciativas para a reforma do sistema educativo em nível primário, que se fortalecem a partir da Revolução de 30, já se acumulavam ao longo da década de 1920. O avanço de princípios e valores liberais no campo do ensino, cristalizados sobretudo no movimento "Escola Nova", teve nas reformas de Fernando Azevedo uma de suas principais consequências. Estas apontam diretamente para a necessidade de ruptura com o passado e

com “o cipoal de leis personalistas e de favores que impedia qualquer ação por parte das autoridades de instrução e que desarticulava completamente a orientação do aparelho de ensino...” (AZEVEDO, apud XAVIER e FREIRE: 2002, p. 11). Assim, visando a criação de um “verdadeiro código de educação moderno”,

> “[...] Fernando de Azevedo tomou logo duas providências: retirou o antigo gabinete do Diretor do casarão colonial, sede do Governo Municipal, situado na Praça da República, instalando-o em um local longe daquele ambiente de repartição burocrática, esterilizante, onde fosse possível estabelecer uma atmosfera apropriada e estudos e debates das várias comissões que deveriam se incumbir da redação do referido anteprojeto de lei. Este local foi o terceiro pavimento da Escola Deodoro, na Glória, ambiente puramente escolar, onde até as condições de ventilação e o panorama que se descortinava sobre a Baía de Guanabara constituíam fatores favoráveis à execução das complexas tarefas que se impunham aos reformadores. Ali se instalou verdadeiro quartel general da grande reforma do ensino, comandada por Fernando de Azevedo.” (Idem, p. 8).

O “quartel general” que abrigava a frente de combate aos valores e práticas do passado no capo da educação fora instalado, portanto, justamente na escola frequentada por Jacob. Apesar de que apenas dois anos mais tarde ele a deixaria para ingressar na *British American School*, não deixa de ser sintomática a escolha realizada por Fernando Azevedo no que se refere à sua adequação aos novos ideais a serem implantados através da reforma. Dentre estes, a luta por uma “escola cidadã, de formação integral, aberta e igual para todos” (Idem, p. 13), luta travada contra um “sistema” de ensino elitizado e restritivo, nos ajuda a caracterizar a educação formal de Jacob como um “privilégio”. Não somente o acesso a escolas públicas era bastante restrito na década de 20, mas a própria possibilidade de frequentar escolas privadas de alto nível expressa efetivamente uma condição privilegiada.

As opções de profissionalização que daí se derivaram também exprimem bem as transformações que estavam em curso na década de 20, mas que só puderam se expandir a partir da Revolução de 30. O “aumento ponderável de escolas médias”, impulsionado com a Revolução, foi acompanhado pela expansão do ensino técnico sistematizado (CÂNDIDO: 1984, p. 28). Isso ia ao encontro de uma demanda por “um tipo de educação condizente com a industrialização” que levava “à procura de um ensino mais prático,

voltado para o desenvolvimento de habilidades exigidas para transformações concretas […]. A Escola Nova se encarregava de formular sua proposta educacional nesta direção" (SCHWARTZMANN, BOMENY e COSTA: 200, p. 74). O mesmo autor da reforma do ensino secundário de 1932, Francisco Campos, redige o texto do decreto federal n. 20.158 sancionado em 1931, que "organiza o ensino comercial, regulamenta a profissão de contador e dá outras providências" (D.O.U.: 30/07/1931, s/n). No artigo n. 2 do referido decreto lê-se: "O ensino comercial constará de um curso propedêutico e dos seguintes cursos técnicos de […] e de perito-contador" (Idem, s/n). Enquanto o propedêutico previa disciplinas como Português, Inglês, Francês, Matemática, Geografia, História da civilização etc., o técnico em perito contador contava, entre outras, com Contabilidade, Matemática comercial, Legislação fiscal, Economia política e finanças etc. Nada mais afinado com os valores e ideais que ascendiam nas reformas experimentadas pelo ensino a partir da década de 30. Além disso, entre as "regalias" previstas para o portador do diploma de perito contador, destacamos:

> "Art. 76. O diploma de perito-contador e de contador, além das regalias determinadas em outros artigos deste decreto, garantirá preferência para nomeação e, em igualdade de mérito e aplicação, para promoção nas contabilidades, contadorias, intendências e tesouraria de todas as repartições federais, estaduais e municipais e das empresas concessionárias de serviços públicos" (Idem)

Em 1934 Jacob já cursava o terceiro ano do propedêutico. No ano seguinte dera início ao curso de perito-contador no mesmo Instituto Brasileiro de Contabilidade, chegando a concluí-lo em 1937. Vê-se, portanto, que uma das rotas de profissionalização por ele trilhadas se configurava dentro do campo aberto pela Revolução de 30.

A segunda rota que podemos delinear a partir de sua biografia é a de músico profissional. A expansão dos espaços pelos quais se difundia a cultura de massas ao longo da década de 1920 (circos, cinemas, teatros de revista etc.) deu continuidade à tendência observada nas primeiras décadas do século XX no que se refere à constituição do campo musical enquanto opção para o exercício de atividade profissional remunerada. Isso pode

ser rastreado, por exemplo, na evolução das leis e das sociedades criadas para a regulamentação da atividade do músico.

Em 1907, num momento importante de organização dos trabalhadores do Rio de Janeiro e de São Paulo, é fundado o Centro Musical do Rio de Janeiro. Trata-se de uma sociedade civil, sem caráter sindical, cujas iniciativas voltavam-se para a regulamentação do mercado de trabalho, para a beneficência dos associados e para a promoção de concertos e espetáculos (ESTEVES: 1996, p. 16). Da análise empreendida por Eulícia Esteves nota-se que, até o final da década de 1920, o Centro exercia certa influência no campo das relações de trabalho, abrindo maiores oportunidades para seus associados e regulando questões como as relativas ao "número de músicos e os respectivos instrumentos que deveriam figurar na orquestras" de acordo com o tipo de espetáculo (Idem, p. 62). Apesar disso, a instituição sofria constantemente de diversos tipos de ações desagregadoras, sejam internas – falta de interesse ou sobreposição de interesses pessoais ao coletivo (Idem, pp. 29; 45-49) – ou, sobretudo, externas – tensões com a classe empresarial (Idem, pp. 67; 80-81), com outras instituições como a União Musical (Idem, p. 37), impacto das tecnologias de produção e reprodução como o cinematógrafo (Idem, p. 31) e, em seguida, o cinema falado (Idem, pp. 98-99).

Muitos desses problemas persistiram após a Revolução de 30 (Idem, pp. 108-09 e 116, p.e.), mas é a partir dela que o problema da profissionalização do músico entre numa nova etapa. Com a Lei de Sindicalização, de 1931, "o governo passou a fazer uma propaganda mais intensa dos ganhos a serem obtidos por aquelas entidades que quisessem se subordinar ao Ministério do Trabalho" e, sendo assim, não tardou para que Getúlio Vargas reconhecesse o Centro Musical do Rio de Janeiro como instituição de Utilidade Pública através do decreto n. 19.854 de abril daquele mesmo ano. Tornava-se imperativo, então, reunir o maior número de associados para encaminhar a sindicalização do Centro, pela qual, acreditavam seus diretores, os músicos ganhariam "uma força e uma autoridade absolutos, tornando-os independentes e autônomos, livrando-os dos intermediários, organizadores de orquestras etc." (apud ESTEVES, p. 102). Ou seja, o Centro passaria agora a recorrer fundamental e sistematicamente ao governo para solucionar os problemas

advindos da luta pela profissionalização[186]. Apesar da instituição ter sido reconhecida como sindicato pelo Ministério do Trabalho em 1932, e a atividade do músico como "profissão liberal" em 1934, problemas centrais como o da ausência de "leis que determinassem especificamente a natureza das relações profissionais entre proprietários de casas de espetáculos" e profissionais da música permaneciam irresolutos, de modo que "[e]xistiam várias brechas por onde empresários que lidavam com instrumentistas podiam escapar tranquilamente" de suas obrigações como empregadores (Idem, p. 121). Assim, a resposta do Departamento Nacional do Trabalho a uma solicitação do Centro reafirma: "O presente processo deve ser arquivado, pois […] os 'músicos trabalham *sempre* por conta própria, mediante contrato, etc.', com caráter nitidamente instável, estando, assim excluídos da sanção do decreto número 23.152, de 15 de setembro de 1933" (DO: 14/06/1937, seção 1, p. 27)[187] que regulamenta o vínculo empregatício. Era, portanto, "[...] a vitória para os proprietários de hotéis, cassinos, *dancings* e emissoras de rádio na luta que travavam com o sindicato desde a promulgação dos atos governamentais que haviam instituído, por exemplo, as férias e a obrigatoriedade da assinatura nas carteiras profissionais", (ESTEVES: 1996, p. 125). Isso não significa que não houveram algumas conquistas por parte do sindicato no que se refere à reivindicação de direitos trabalhistas, nem que cessaram as investidas pela regulamentação da profissão do músico junto ao poder instituído, numa luta que avançou à década de 1940 (Idem, pp. 128-132).

Mas é nítida a grande dificuldade enfrentada pelo campo musical na busca pela regulamentação de suas atividades profissionais, sobretudo se levarmos em consideração que, tradicionalmente, o Centro Musical do Rio de Janeiro representava essencialmente os interesses dos "professores de música" (músicos de orquestra etc.). Mesmo que seja possível verificar uma crescente integração de músicos do meio "popular" (Candinho do Trombone, 1919, Tute, 1924, Pixinguinha e Bomfiglio de Oliveira, 1926 e Donga, 1933), é provável que essa situação responda antes a um interesse pontual pelo respaldo institucional para o exercício da atividade profissional ou, como sugere Esteves em relação a Pixinguinha, para dispor de algumas garantias, do que a uma real inclusão dos "músicos populares" nas discussões e lutas mantidas pela instituição[188].

O processo de profissionalização do músico popular parece ter-se progressivamente diferenciando dessa tendência. O Centro Musical não foi a única instituição que, de alguma forma, o impulsionou. Talvez mais importante nesse sentido tenha sido a própria SBAT, que acolhia profissionais carentes da representação sindical, como os compositores de canções para o teatro musicado (GOMES: 2004, p. 100). Entre eles estavam, além de Chiquinha Gonzaga (co-fundadora), Sinhô e o próprio Pixinguinha. A regulamentação do direito autoral através do decreto 4.790 de 1924 atribuía à SBAT a responsabilidade de arrecadar o "pequeno direito", ou seja, o direito autoral relativo à música popular (GOMES: 2004, p. 101)[189]. Á idéia de pequeno direito parece corresponder, entretanto, a uma situação de subordinação da música popular, que teria levado que teria levado os "'maestros de botequim', como os membros da 'SBAT' classificavam seus consócios da música popular", a fundar a "Associação Brasileira de Compositores e Autores" em 1938 (Oswaldo Santiago, apud MORELLI: 200, p. 87). Foi com o desenvolvimento do rádio na década de 30 que a profissionalização do músico popular começou a delinear um percurso relativamente independente, ainda que não imediatamente traduzido em mecanismos formais de reivindicação de direitos, algo que só viria a ocorrer a partir dos últimos anos dessa década[190].

A expressão mais evidente dessa situação para perspectiva assumida neste trabalho é a ascensão dos regionais, núcleo estruturante de boa parte das atividades relacionadas à música popular no interior das rádios. Isso ocorreu concomitantemente à consolidação do modelo de rádio comercial e, com ele, da estrutura necessária para o avanço da profissionalização em diversos setores da produção radiofônica. Os primeiros passos dados por Jacob no universo profissional da música popular coincidem justamente com o início do processo de consolidação do modelo de rádio comercial no Brasil. Ao narrar os eventos que o levaram a adentrar nesse universo, Jacob rememora seu primeiro contato "com um homem de rádio, com um músico profissional" e, mais adiante, narra a sua primeira apresentação numa rádio, a Guanabara, no dia 20/12/1933, ocasião na qual tocou o choro "Aguenta Calunga": "[...] não entrei de microfone... ensaiei assim, mostrei ali tal e vim embora... não me interessou... continuei à base de gremiozinho de estudantes e

tal...” (BITTENCOURT: 1967, fita 1, lado A). Como a ligação entre rádio de profissionalismo era clara, a narrativa sugere que não entrar “de microfone” atua como um sinal de amadorismo na medida em que revela uma postura inadequada do músico em relação à dinâmica própria do profissional de rádio: para que o solista possa ser bem escutado é fundamental a adequação da sua performance às demandas dos aparatos técnicos[191]. A contrapartida é ter continuado “à base de gremiozinho de estudantes”, ou seja, apresentando-se de maneira amadora. Foi justamente nessa condição que Jacob registrou a sua primeira apresentação, aproximadamente dois meses antes da referida apresentação na Rádio Guanabara, quando tocara um *fox* e uma embolada na hora lítero-musical do Grêmio dos Estudantes Israelitas (PAZ: 1997, p. 31)[192].

É recorrente na bibliografia o momento que marcara definitivamente a entrada de Jacob no universo das rádios, a participação no “Programa dos Novos” da Rádio Guanabara. Na ocasião, o bandolinista vencera uma disputa entre vários conjuntos, promovida pelo jornal “O Radical”, cuja banca avaliadora contava com nomes já tarimbados do meio musical, como Orestes Barbosa, Eratóstenes Frasão etc. Este último batizara o conjunto que acompanhou Jacob no concurso de “Jacob e sua Gente”, que viria a substituir o notório “Benedito Lacerda e Gente do Morro”. Completava-se assim o “ritual de iniciação”: “então começou a minha vida radiofônica dentro da Rádio Guanabara” (BITTENCOURT: 1967, fita 1 lado A). Ao mesmo tempo, o próprio depoimento de Jacob aponta para o caráter incipiente da profissionalização do músico popular naquele contexto: “naquele tempo não havia Hora do Brasil, não havia programa montado, que era o grande negócio... não havia programa montado, não havia relógio” (Idem).

A “Hora do Brasil” só viria ao ar em janeiro de 1938, vinculada à ascensão do Estado Novo. Pouco depois, em 1940, ocorreria a estatização da Rádio Nacional por Getúlio Vargas, que, ao manter-lhe a autonomia para investir as receitas de publicidade no funcionamento da própria estação,

> “[...] gerou uma situação de profissionalismo sem par no Brasil e talvez raramente encontrável em outras partes do mundo: em pouco tempo, a Rádio Nacional tinha excelentes equipamentos, cuja transmissão em ondas curtas atingia todo o país;

> tinha também os mais populares apresentadores, os melhores atores (e atrizes), os mais talentosos cantores (e cantoras), as melhores orquestras, os melhores grupos 'regionais', etc. ” (DUARTE: 2012, p. 83)

A partir da década de 1940 inicia-se um período de hegemonia do rádio que só viria a ser suplantado pela televisão, a partir de finais dos anos 50. Nesse contexto, a Rádio Nacional encabeçou um movimento de expansão do setor radiofônico que acentuou a demanda pela profissionalização nos seus diversos âmbitos de produção[193]. Assim, ao lembrar dos tempos em que surgira o Jacob e sua Gente, o bandolinista aponta para aqueles que antecipavam tal demanda:

> “Ah... havia muito regional, ih meu deus do céu... Havia bastantes regionais [sic]. Agora regional, regional mesmo, regional é um negócio é um problema muito sério, *e eu agora estou dentro da minha seara* com essa pergunta que foi feita aqui. Regional organizado, regional fazendo as coisas... não com essa... com esse jeitão displicente, com essa displicência, sem essa necessidade de ensaiar, de apurar, de melhorar as coisas, eu só conheci um: foi o Benedito Lacerda e gente do morro. O resto é tudo conversa fiada […]. O Canhoto é apenas uma derivante […] a organização até hoje inclusive do sistema de multas... o sistema de cachês de multas para ratear no fim do ano, quem chegar atrasado, que errar, quem der uma entrada errada, tudo isso chama-se Canhoto e o seu regional” (BITTENCOURT: 1967, fita 1 lado A).

No contexto do depoimento, afirmar “eu agora estou dentro da minha seara” cumpre uma função essencialmente retórica, a de enfatizar o posicionamento assumido em relação ao assunto tratado. Se é verdade que praticamente a totalidade dos muitos regionais que passaram a povoar as rádios a partir da década de 30 era “displicente”, ou melhor, se é certo que o modo predominante de exercício das atividades profissionais naquele campo afinava com a racionalização incipiente da estrutura dos programas de rádio, por quê Jacob veio a se identificar justamente com aqueles que representavam a exceção? Antes de abordar essa questão, delinearemos o outro trajeto de profissionalização que começa a esboçar-se em sua trajetória em finais dos anos 30.

Desde os primeiros anos da década de 20, o movimento tenentista compunha outro feixe de forças lutava contra a permanência dos setores tradicionalmente hegemônicos (oligarquias rurais) na política nacional. Incorporando elementos da crítica

antiliberal, configurava "um movimento política e ideologicamente difuso, de características predominantemente militares, onde as tendências reformistas autoritárias aparecem em embrião" (FAUSTO: 1970, p. 57).[194] Será somente a partir da Revolução de 30 que as Forças Armadas, sobretudo o Exército, encontrarão espaços para ampliar progressivamente sua participação na política nacional, mantendo alguns dos traços daquele movimento (Idem, p. 63): "[c]om a inauguração da Segunda República, em outubro de 1930, as Forças Armadas, particularmente o Exército, se viram instaladas no centro do poder nacional de maneira muito mais decisiva do que no início da primeira" (CARVALHO: 2005, p. 62). Entretanto, aponta José Murilo de Carvalho, o passo decisivo para a superação da desorganização e da fragmentação internas das Forças Armadas – e, nesse sentido específico, da Primeira República – só seria dado com o advento do Estado Novo. Em meios aos conflitos que se desenrolaram até o golpe,

> "[...] ganhou força um projeto hegemônico de um setor do Exército, que já vinha se desenvolvendo há algum tempo. Após derrotar propostas alternativas, o projeto se tornou vitorioso com o golpe de 1937, mais precisamente com a derrota do levante integralista de 1938. O projeto incluía mudanças na estrutura interna da organização militar, nas relações da organização com o Estado e a sociedade, e na sociedade em geral", (Idem, p. 64)

E, mais adiante, o autor completa: "[a] facção vitoriosa impusera seu controle sobre a organização, fazendo desse controle a base de sustentação do regime autoritário" (Idem, p. 65).

No que se refere às mudanças nas relações da organização militar com a sociedade, destaca-se não somente a obrigatoriedade do certificado de serviço militar para o exercício de cargo público (decreto de 1933 incorporado à constituição de 34) e a Lei do Serviço Militar de 1939 – que apertava " o cerco ao cidadão na busca do objetivo do serviço militar obrigatório, pessoal e universal" (Idem, p. 76) –, mas as mudanças nas vias de entrada e saída que ampliavam o espectro daquelas relações. Ao diferenciar dois modelos de organização militar, Carvalho explica que

> "[o] primeiro, vigente até 1916, o Exército era todo profissionalizado, com precários canais de entrada e nenhum de saída. […]. Era uma organização fechada sobre si mesma, isolada da sociedade, sobretudo das classes dominantes. Consequentemente, era incapaz de influenciar a sociedade pelos mecanismos de treinamento e socialização de reservistas. No outro modelo, criado a partir de 1918, havia muitos canais de entrada e saída. O serviço militar atingia todas as classes, inclusive as dominantes, via CPOR. As saídas também abrangiam todos os níveis hierárquicos. […]. *O Exército penetrava amplamente na sociedade e tornava-se capaz de a influenciar*" (Idem, p. 77 – grifo nosso).

Essa potência de penetrar e influenciar a sociedade, inscrita no modelo de organização militar vigente desde 1918, fez-se valer a partir do Estado Novo (sobretudo a partir de 1939, com a derrocada do integralismo). Num contexto em que a ideologia liberal fracassara, o comunismo tornara-se o inimigo a ser combatido, e o trabalhismo erguia-se como um dos bastiões do regime, as Forças Armadas entravam ao lado do regime na "guerra pelas mentes", como esclarece Carvalho:

> "Os militares atribuíam o fato de não lhes serem concedidos os meios de fortalecimento da defesa nacional ao civilismo e ao liberalismo das elites civis, e culpavam a aversão das massas à disciplina […]. Essa guerra incluía, sem dúvida, o combate ao comunismo mas também a transformação dos valores sociais no sentido de os tornar compatíveis com as tarefas da defesa nacional. O serviço militar ampliado e a formação de oficiais da reserva devolviam à sociedade milhares de cidadãos doutrinados no anticomunismo, no amor à pátria, na crença na inevitabilidade das guerras, […], na conveniência de um governo forte que promovesse o progresso do país" (CARVALHO: 2005, p. 78).

Essa "guerra" encontra no campo da educação um de seus pontos estratégicos. Afinada com o "interesse do governo, da Igreja Católica e outros setores em organizar, disciplinar e imprimir na população uma 'mentalidade adequada' ao novo Estado Nacional que se queria construir" (SCHWARTZMANN, BOMENY e COSTA: 200, p. 84), a ascensão do projeto educativo das Forças Armadas exigiu modificações substanciais em sua própria prática disciplinar, "substituindo punições físicas e castigos por um tipo de treinamento formalizado em 'disciplinas' a serem ensinadas: a educação moral, a educação cívica, religiosa, familiar e a educação nacionalista" (Idem, p. 84).

Portanto, em grandes linhas, as Forças Armadas abandonam sua estrutura "tradicional", assentada em medidas punitivas e em mecanismos de recrutamento forçado

que resultavam numa imagem essencialmente negativa do serviço militar[195], para tornar-se uma instituição calcada em valores e práticas considerados moralmente exemplares pelos setores socialmente dominantes. Em consequência dessa transformação, a carreira militar se tornou uma opção atraente para setores mais amplos da sociedade, entre eles, os jovens da pequena burguesia (CARVALHO: 2005, p. 76).

É possível que essa situação tenha orientado a trajetória de Jacob, ou que esta tenha sido forçadamente desviada pelo artigo n. 5º da Lei do Serviço Militar de 1939. O decreto que a instituíra, e com ela a obrigatoriedade do serviço "a partir do início do ano civil em que o indivíduo completa 21 anos de idade"[196], veio à tona justamente no ano em que ele alcançava a referida idade. Seja como for, em contraste com certo tom laudatório pelo qual se costuma narrar que a inclinação para a música desviou Jacob do destino que lhe era traçado – levando-o a engavetar o diploma de perito-contador em favor da sua progressiva e bem sucedida inserção no meio radiofônico –, o período em que esteve vinculado ao CPOR e a sua passagem pelo Ministério da Guerra (de onde foi exonerado da carreira interina de datilógrafo em outubro de 1944[197]) mereceram pouca atenção dos comentadores[198].

Os anos em que desempenhou atividades no âmbito militar coincide, aproximadamente, ao período em que alega ter-se afastado das rádios. Se estas não configuravam, aos olhos de Jacob, uma trilha segura para o exercício profissional, é bastante provável que a carreira militar lhe barrasse o caminho. Por um lado, as vias de entrada e saída desenvolvidas pelo Exército para aproximar-se da sociedade visam também limitar o profissionalismo no âmbito militar ao quadro de oficiais (CARVALHO: 2005, p. 75) – e, nesse sentido, o CPOR atuava como um meio de eliminar a profissionalização das baixas patentes –, por outro foram criados mecanismos de restrição à possibilidade de profissionalização. Carvalho destaca que, na prática, as medidas contidas num relatório secreto de 1940 significavam "excluir do exército os não católicos, sobretudo os judeus, os filhos de imigrantes, os negros, os filhos de pais não legalmente casados e os filhos de pais cujas ideias políticas não agradassem ao regime" (Idem, p. 80). Vê-se, portanto, que o caminho parecia estar interditado a Jacob. Mas, no ano seguinte ao de sua saída do

Ministério da Guerra, abriria-se uma via, não muito distante da militar, pela qual ele percorreria até o fim de seus dias. O Quintal da Boa Vista, onde ficava o quartel do CPOR, foi um dos lugares que ele tinha para preparar-se para o concurso de "Escrevente juramentado", cargo que assumiu junto à Décima Quarta Vara Criminal do Estado Rio de Janeiro em agosto de 1945. O conselho de Donga para que Jacob trilhasse o caminho do funcionalismo público como meio de assegurar certa estabilidade financeira é a forma mais comum através da qual se acostumou narrar esse "episódio" de sua trajetória. Nesse sentido, revesti-lo de certo tom anedótico é apenas mais um elemento empregado pela historiografia para recriar pequenos elos ideológicos de continuidade com o passado, através dos quais desliza a "tradição" (Donga – Jacob, músicos de choro do começo do século XX que eram funcionários públicos – Jacob).

5.2.3 Da margem à lei: a "inversão dos valores"

"[...] *ou tocador de bandolim, artista de rádio ou marginal, como querem, mas, um dia vou ser a lei. E foi."*

As tão comentadas disciplina, competência e dedicação ao trabalho que marcara a vida de Jacob começam a ganhar novos matizes e determinações. Do ponto de vista da formação individual, o trajeto seguido na preparação para o exercício da atividade profissional e a passagem pelo regime militar[199] certamente favoreceram o contato com valores relacionados à competência para o exercício da profissão, bem como ao valor moral do trabalho. E, muito embora obscurecida pela vontade de Jacob e pela própria bibliografia, a experiência do judaísmo pode ter contribuído nesse sentido, não apenas do ponto de vista de uma reação à situação marginal vivida pelo tipo de imigração na qual sua mãe esteve envolvida, mas também no sentido positivo da introjeção de uma ética do trabalho, característica da própria formação judia. Finalmente, a experiência cotidiana como escrevente juramentado – e, mas tarde, escrivão – das varas criminais do Rio de Janeiro também conflui para situação anteriormente destacada. Do ponto de vista das

transformações envolvidas na implantação de uma sociedade urbano industrial no Rio de Janeiro, a valorização da disposição para o exercício disciplinado e metódico da atividade profissional deixa, aos poucos, de voltar-se apenas para os trabalhadores pertencentes às classes baixas (como no período da Belle Époque, cujo ideário construído em torno das formas de sociabilidade na cultura de elite tratava justamente de esconder o trabalho, girando ao redor do o ócio e do lazer), e passa a disseminar-se pela sociedade como um todo[200]. Isso ocorre sobretudo a partir do Estado Novo, e reverbera notavelmente na esfera da música popular, na qual Jacob começava a circular com certa desenvoltura[201]. Não há dúvidas de que houve diversas formas de resistência a essa ação disciplinarizadora, mas tampouco restam dúvidas de que ela conseguia seduzir parte daqueles que lhe davam ouvidos.

Essas diversas determinações favoreceram o desenvolvimento de uma conduta unificada em torno de ideais e valores como os que destacamos anteriormente. E isso parecer se expressar em diversas dimensões da vida cotidiana de Jacob. Nas lembranças de seu filho, por exemplo, a situação se apresenta da seguinte maneira:

> "Toda vez que ele me vem à mente — e me vem sempre — ou é discutindo com um cassetete na mão e um '32' na outra, ou é interrogando, com a carranca fechada, um punguista da Central, ou é me ensinando naquela mesa, o que, para ele, significava 'viver melhor' — ou tirando do seu bandolim, o som liberto e puro do coração." (BITTENCOURT: 1978)[202].

Enquanto escrevente juramentado da Décima Quarta Vara Criminal, Jacob procurava se mostrar um profissional exemplar, disciplinado, eficiente[203] e apegado aos ideais de justiça com os quais convivia em seu cotidiano. Enquanto chefe de família – cuja estruturação nuclear representa um avanço em direção à consolidação do núcleo familiar burguês quando comparado à situação em torno da qual crescera[204] –, ocupava-se não somente do sustento material, mas também da orientação "espiritual". Em relação a este último aspecto, o valor moral do trabalho, seja ele no exercício da atividade profissional ou no interior da própria vida doméstica, certamente cumpria um papel relevante, e pode ser

lido, por exemplo, em expressões que lhe seriam características, como "em casa de bom homem, quem não trabalha não come" (PAZ: 1997, p. 24) [205]. Se essa ética assentada no valor moral do trabalho se conjugava com uma disciplina e competência ímpares no exercício de sua profissão, em apenas um gesto pode-se notar a ressonância desses valores em sua atividade como músico: "[c]erta ocasião disse que batia na máquina de escrever o que iria tocar à noite e, pelo visto, era verdade." (PAZ: 1997, pp. 25-6) [206].

Levando em consideração que Jacob gozava de grande prestígio tanto em sua atividade profissional quanto em suas atividades musicais, gestos como esse mostram o impacto que a disciplina, a eficiência e a disposição metódica para a realização das tarefas do cotidiano, aliadas a um senso moral do dever e à "devoção à causa"[207], têm enquanto elementos unificadores da conduta, o que não significa dizer que as diversas dimensões da vida cotidiana vivessem, no que se refere às motivações última que o levava a agir, em plena harmonia.

Se a bibliografia já está acostumada a abordar esse aspecto da trajetória de Jacob do Bandolim, ela o situa exclusivamente do lado de sua personalidade. Ao fazê-lo, ajuda a ocultar o sentido mais amplo que o impacto das ações de Jacob no campo das relações de trabalho entre os músicos de choro tiveram para a história do gênero. A ascensão da indústria fonográfica a partir da década de 1930 criou um mercado relativamente estável de produtos musicais, centralizado inicialmente em torno ao rádio. Isto gerou um primeiro estímulo à profissionalização do músico em suas diversas áreas de atuação. Entretanto, ainda existia um alto grau de amadorismo e informalidade nas relações de trabalho dentro das emissoras de rádio, situação que começaria a se modificar a partir da década de 1940, quando o desenvolvimento da indústria fonográfica e, sobretudo, das rádios, passou a exigir dos músicos contratados níveis cada vez maiores de profissionalismo, e, ao mesmo tempo, a apontar para uma definição estética mais rígida dos gêneros musicais veiculados[208]. Em harmonia com o surgimento dos primeiros sinais de uma indústria cultural no Brasil[209], vemos que o processo de expansão do setor radiofônico se insere no contexto de consolidação de uma sociedade carioca de tipo urbano-industrial, amparada por um novo *ethos* que passava a permear as relações de trabalho. A trajetória de

Jacob se insere, portanto, em um segundo momento de profissionalização do músico carioca, ligado ao fortalecimento da racionalização do trabalho nos moldes capitalistas, e a uma nova forma de experiência da música[210]. Assim, quando Jacob e outros de sua época ascendem dentro do meio musical, batem de frente com aquela geração de músicos nascidos em finais do século XIX, que viam a questão do profissionalismo na música com os olhos de uma outra época. Apesar do tom laudatório da citação, a situação poderia se esboçar da seguinte maneira:

> "Radamés diz que, antes dele não havia orquestra na música popular brasileira. Pelo menos orquestra no sentido que ele entende, de músicos treinados, capazes de ler uma pauta à primeira vista, de chegarem a um estúdio, quase sem ensaio, e gravarem tudo de primeira (MÁXIMO: 1981, apud TIÓFILO: 2012)"

Para exemplificar a vigência do confronto entre formas distintas de conduta no campo musical, tanto no âmbito profissional quanto no âmbito estético, recorreremos às famosas opiniões do próprio Radamés. O maestro – que, segundo Cazes, compartilhava com outros músicos da Radio Nacional o sentimento de desprezo em relação aos músicos dos "regionais"[211] (CAZES: 1998, pp. 86-87) – articulou conduta "boêmia" e problemas estéticos num comentário, com certo acento moral, sobre a música dos Oito Batutas: "Tinha três violões, não tinha? Cada um fazendo um baixo diferente. Tava todo mundo lá de cana e achando muito bom. Mas não era, pô" (apud BESSA: 2005, p. 203)[212]. O elogio de Radamés a Jacob, então, define-se em oposição a essa situação: "Jacob era um homem admirável, porque gostava de tudo correto, as notas no lugar, não admitia nada fora do tom, era muito inteligente" (apud TÁVOLA: 1999)[213].

Como vimos, os longos anos através dos quais Jacob desenvolveu sua trajetória artística nas rádios certamente contribuíram de forma decisiva para seu modo de idealizar as relações de trabalho, que foi colocado em prática especialmente a partir do momento em que já gozava de prestígio suficiente no meio musical para efetivamente tomar as rédeas da organização de seu próprio conjunto[214]. Comentando a dinâmica dos ensaios com Jacob, César Faria afirma que "[e]le levava sempre a música já muito bem ensaiada em casa [...]

Por que ninguém lia nem cifra, nem música [...] A nossa parte Jacob sempre levava já preparada, por que a gente fazia na casa dele em Jacarepaguá (FARIA: 2005, apud CÔRTES: 2006, p. 20). E, ao mesmo tempo que era envolvida pela ideologia da "arte pela arte", que era orientada pela busca idealizada das formas de sociabilidade "primordiais" em torno do choro, onde se tocava pelo amor à própria música (em oposição ao "mero interesse na música como meio de vida"), as atividades comandadas por Jacob tinham um forte caráter disciplinador:

> "Tudo tinha que sair e ser necessariamente perfeito. Os programas e gravações tinham que começar na hora marcada, os músicos deviam estar preparados técnica e musicalmente, com suas partes sabidas e dominadas, seus instrumentos cuidados e afinados antes da hora, coisas que, apesar de corretas e obviamente necessárias para um bom resultado musical, raramente aconteciam... Jacob não admitia um erro sequer, fosse de quem fosse, e externava seu desapontamento de modo duro, na frente de qualquer pessoa." (PAZ: 1997, 35-6)[215].

A imagem idealizada dos "primórdios" do choro esvazia as práticas visadas pelo ímpeto saudosista de seu conteúdo social mais "incômodo". Mais ainda: esconde a inversão que se opera no sentido dessas práticas. Gestadas no ócio das classes baixa e média baixa, elas continham elementos dissonantes em relação aos valores e formas de sociabilidade portados pelas classes dominantes. E isso se faz sentir com especial vigor no período da Belle Époque, quando a disciplinarização para o trabalho passa a ser um dos problemas centrais a serem enfrentados pelo projeto modernizador[216]. O ócio das classes populares, ao qual o choro esteve intimamente vinculado, também tornava-se alvo da ação reformadora[217]. Na descrição de uma situação típica desse lazer, lê-se:

> "Findo o baile, alta madrugada, o 'choro' saía tocando uma polca dengosa e o pessoal mergulhava no primeiro botequim que encontrava aberto. O português gorducho dono do estabelecimento já sabia e perguntava logo: – Então o que vae? Uma gemada com vinho do Porto ou uma boa 'misturada'. Cada um escolhia a bebida de sua predileção, havendo, porém, quem preferisse o – rabo de galo – que era uma mistura de paraty, mel de abelha e canela. E o 'choro' continuava. O sol invadia o botequim e a flauta se fazia ouvir acompanhada do cavaquinho, do violão. O botequim enchia-se de seresteiros que vinham de

> outros forrobodós e o 'choro' continuava, até 9, 10 e 11 horas. Todo mundo poderia dar e apanhar menos os músicos que eram considerados entes intangíveis, verdadeiras divindades" (PINTO: 1978, p. 155).

Neste fragmento das memórias romantizadas de Gonçalves Pinto, o botequim aparece como um lugar onde se desenrolava a sociabilidade em torno do choro. Sendo um dos principais espaços de convergência da sociabilidade popular de um modo geral, o botequim foi alvo de censura e de outros mecanismos de repressão por parte das ações disciplinarizadoras. Assim, além da intervenção direta de caráter repressor,

> "[...] a estigmatização do espaço por excelência do lazer popular revela aquilo que a 'história' na versão dos vencedores se empenha sempre em ocultar: a transição para a ordem burguesa na cidade do Rio de Janeiro no período foi um processo de luta, de imposições e resistências, e não um caminhar harmônico, linear e tranquilo." (CHALHOUB: 1986, p. 257).

Na narrativa tecida pelo "Animal" há, portanto, uma série de elementos através dos quais fruíam a sociabilidade popular – o baile, o botequim, a boemia, os conflitos[218] etc. –, e que passaram a ser vistos como uma força degradante em relação ao ideal dominante de sociedade[219].

É justamente a permanência de alguns daqueles elementos no processo de profissionalização do músico popular[220] (frequentemente vinculado à boemia[221]), apoiado na própria incipiência da racionalização das relações de trabalho nas rádios de um modo geral (sobretudo a falta de previsibilidade e do cálculo prévio para coordenação das ações dos diversos setores envolvidos com a realização da grade de programação), que parece motivar as críticas de músicos como Radamés Gnattali e Jacob do Bandolim aos músicos dos "regionais". No caso de Jacob, o que agora se coloca em pauta como valor máximo a ser defendido é a integridade estética do repertório ao qual se atribui a chancela da "tradição", ameaçada pela falta de, ou melhor, pelo modo como se exercia o profissionalismo por parte dos músicos de rádio. Assim, é na própria natureza do apelo à retomada das práticas desinteressadas que marcariam os "primórdios" do choro que se

revela seu profundo distanciamento delas: a música deixa de ser um dos nós que unia os tecidos das relações socais de uma época, relações que também podem ser entendidas como uma "ameaça" à disciplina do trabalho e à dominação da vida dentro do capitalismo moderno, para se tornar um valor em si mesma[222]. Assim, dissolve-se também a contradição fundamental que marcava as práticas musicais em torno do choro e que tinha na música de Pixinguinha uma de suas expressões mais acabadas: sob a sua aparência estética, que refletia valores hegemônicos da cultura musical de elite, ocultava-se o aspecto dissonante das práticas que a sustentavam. Para torná-la ainda mais reluzente, foi necessário neutralizar essa contradição, de modo que os valores hegemônicos puderam penetrar no âmago daquelas práticas musicais. Essa situação nos oferece outro referencial para interpretar o comentário de Gonçalves Pinto sobre os eventos narrados anteriormente: "Eis a razão porque os 'chôros' em Catumby eram um tanto perigosos..." (PINTO: 1978, p. 155).

5.3 Síntese

Dois objetivos principais foram perseguidos ao longo deste capítulo. O primeiro deles foi rastrear e explicitar, na trajetória de Jacob do Bandolim, determinadas condições que favoreceram a formação um *ethos* específico capaz de estruturar, em termos de sentido, e de incitar ações. Dentre elas, a situação de marginalidade – que se desdobra da conjunção de três circunstâncias: a imigração, o judaísmo e a prostituição – e a experiência concreta dessa situação – mediada pela "fachada" simbólica erguida em sua infância – aparecem como significativas para explicar a formação daquele *ethos*[223]. Num segundo momento, os caminhos trilhados para o exercício de atividades profissionais – caminhos que se delineavam no campo aberto pela Revolução de 30 e, em seguida, pelo advento do Estado Novo – nos ajudaram a precisar as escolhas e os desdobramentos que configurariam sua trajetória *naquilo que neles havia de relevante para este estudo*. A identificação com o único "regional" de valor no contexto inicial de expansão do modelo de rádio comercial e de profissionalização do músico que nele transitava, mesmo que traçada *a posterior,* sugere que a aproximação de Jacob ao universo da música popular em geral, e especificamente das rádios,

não se deve explicar tanto pela informalidade e pelo amadorismo que caracterizavam as relações sociais naquele contexto. Antes, o nexo explicativo mais relevante parece residir na capacidade que o meio musical teve de criar um sentimento de pertencimento numa vida sem raízes e sem referenciais sólidos e imediatos capazes de preencher positivamente com sentidos sua existência[224]. Assim, o apego decidido a uma "tradição" – que sobre-vivia como memória de uma experiência soterrada pela Belle Époque – por alguém a quem as condições de existência restringiam decisivamente a possibilidade de uma experiência concreta e direta com qualquer "tradição" constitui o momento central que alinha a trajetória de Jacob do Bandolim com o choro. Ao mesmo tempo, essas condições de existência favoreceram também o desenvolvimento de uma conduta que, em muitos aspectos, é antagônica ao próprio *ethos* da "tradição" evocada. A narração que a neta de Alexandre Gonçalves Pinto tece a partir da rememoração de sua infância é, nesse sentido, significativa:

> "Na minha casa sempre teve música. Na minha casa freqüentou Jacob do Bandolim, Pixinguinha, o César Faria. O filho dele é o Paulinho da Viola. Frequentaram minha casa, naquela época a gente fazia cervejinha... O Jacob tinha uma coisa, quando tocasse todo mundo calava. Se falasse alguém ele parava. Ele vinha na minha casa." (apud ARAGÃO: 2011, p. 291)

Ao mesmo tempo em que insere o bandolinista na teia de relações que se refaziam em torno do choro, o ritmo da narrativa é interrompido pelo intervalo que a sua conduta inseria naquele universo. Essa tensão é um dos elementos centrais que marcará a dinâmica do vínculo entre "trajetória de vida" e "história do gênero".

Quando Sérgio Bittencourt selecionou e colocou em papel algumas lembranças para compor um retrato de seu pai a pedido do jornalista Jesus Rocha, não deixou de mencionar o "cassetete" e o "32", meios empregados pelo escrivão da 11a. Vara Criminal. Num sentido mais direto e evidente, Jacob de fato "foi a lei". Mas, na medida em que o "tocador de bandolim" e "artista de rádio" se tornou "a lei", sem deixar de ser tocador nem artista, isso nos convida a derivar um sentido mais profundo daquele fragmento de sentença. Tentamos mostrar que, em alguns aspectos, a trajetória de Jacob nos meios musicais teve certo peso de "lei". E, para além disso, buscamos revelar que o processo pelo qual Jacob

saiu de uma situação geral de marginalidade para tornar-se "a lei" é também o processo de identificação com certos valores socialmente hegemônicos e de formação de uma conduta cujas ações por eles engendradas[225] se estendem ao campo da música popular e contribuem para modificá-lo[226]. Na citada carta a Sérgio Cabral, a extensa e multifacetada crítica à bossa-nova também assume a seguinte figura:

> "Na ânsia de renovar e morrer, tudo destróem, arrasam o que estava certo, eliminam, sem qualquer sentimento nativo que não o da macaquice, as mais autênticas inflexões da nossa música, reflexo de um povo simples, conservador e que não dispensa um chinelo velho e a sombra a u'a mangueira..." (apud PAZ: 1997, p. 167)[227]

Vimos que é possível estabelecer uma relação entre a experiência da marginalidade[228] e a identificação com valores da "lei", por um lado, e entre essa experiência e a luta pela estabilização das práticas musicais em torno do choro, por outro. Essa citação nos permite traçar a hipotenusa de um triângulo que coloca em contato essas relações: "as mais autênticas inflexões da nossa música", ameaçada pela instabilidade que a "ânsia de renovar ou morrer" instaura, são "reflexo de um povo simples, conservador". Colocadas em contato por inúmeras mediações, instabilidade da vida e necessidade de estabilização do gênero, "trajetória de vida" e "história do choro", se encontram num ponto de inflexão.

Anexo – Capa da primeira edição do livro “O choro”, de Alexandre Gonçalves Pinto (1936)

Capítulo 6: "Jacob hoje", "Jacob sempre", "Jacob em dois tempos": os anos 60, as transformações no campo da música popular e o significado histórico de "Vibrações"

"Isso está acabando... pelo menos aqui no Rio é um deserto"
(Jacob do Bandolim em gravação caseira para interlocutores em São Paulo, 1961)

O depoimento prestado por Jacob do Bandolim ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro ocorreu em meio aos preparativos para a gravação do Lp que viria a se tornar um marco fundamental na história do choro: "Vibrações" (1967). Tal circunstância permitiu que ficassem registradas as intenções por ele não realizadas:

> "[...] vou começar a gravar esta semana na RCA Victor, vou gravar um disco onde estará o Ingênuo, onde estará o Lamentos, onde estará um choro novo meu chamado Vibrações e mais algumas coisas, e, na outra face, por sugestão do Sérgio Bittencourt e também do Franco Paulino, eu vou gravar seis músicas das chamadas modernas, mas vou apresentá-las de uma forma tradicional." [229]
> (BITTENCOURT: 1967, fita 2, lado B, min. 13)

A idéia estruturante do projeto parecia ser o encontro entre as tendências "antagônicas". Assim, imediatamente após a sentença que destacamos em forma de citação, Jacob é interpelado por um de seus interlocutores com a seguinte observação: "- Aliás, você já gravou o Chega de Saudade", à qual ele responde: "- Gravei o Chega de Saudade porque eu adoro o Chega de Saudade", e complementa remetendo ao famoso episódio de 1959 em que travara um diálogo com Tom Jobim sobre a composição (Idem). Logo em seguida, ao ser perguntado se teria a intenção de gravar alguma composição de Chico Buarque entre as seis músicas "modernas", responde: "acredito que sim", mas frisa: "eu sei que o Canto Triste eu vou me esforçar e o Insensatez eu vou me esforçar, para gravar, e os outros dependem de eu fazer uma filtragem no próximo domingo lá em casa" (Idem). Assim como "Chega de Saudade", a composição de Edu Lobo parecia capaz de articular um campo de

disputas entre "tradicionalistas" e "modernos", e, nesse sentido, tornou-se célebre o comentário que Jacob lançara para a posteridade:

> "há um moço, compositor novo a quem eu sempre fiz as maiores restrições, nunca encontrei valor nenhum no que ele faz, e que depois que ele fez uma só este ano, eu mandei um recado a ele que ele tem o direito de fazer mais 50 drogas, e eu vou gravar! vou gravar! Chama-se Edu Lobo, e vou gravar o Canto Triste" (BITTENCOURT: 1967, fita 2 lado A, min. 1:00).

O contato entre posições polarizadas, que se estabeleceria simbolicamente na interpretação de composições como "Canto Triste" e "Insensatez", e cujo simbolismo se materializaria nas faces opostas do Lp planejado, também se insinua nas expressões pensadas para nomeá-lo: "Jacob sempre", "Jacob hoje", "Jacob em duas épocas".

Pouco, ou quase nada, restou desse projeto diretamente vinculado ao momento em que se encontrava o desenvolvimento da música popular naquele período. Em seu lugar ergueu-se um dos monumentos mais sólidos da história do gênero[230], que só nos permite espiar a sua temporalidade por algumas brechas[231]. Assim, ao invés de tomar o caminho da análise musical e dos problemas estéticos que ela permite investigar, optamos por seguir a brecha aberta pelo depoimento de Jacob. O problema central que estrutura a concepção do Lp tal como ficou registrada naquela ocasião – cuja realização, antes de contradizer a concepção, dá uma resposta radicalmente diferente a esse problema – é o tempo. Mas ele se desdobra num sentido diferente daquele que envolveu a produção de Jacob entre a segunda metade dos anos 40 e os anos finais da década seguinte. Enquanto, do ponto de vista mais superficial, permanece a preocupação com o resgate e a conservação da "tradição" do choro ao longo da década de 60, a distância temporal que separa "Chega de Saudade" de "Canto Triste" se desenrola pela ação de transformações que alteram significativamente as condições dadas para a atuação no campo da música popular. Os títulos aventados para o Lp, oscilando entre os polos opostos da perenidade do "sempre" e da efemeridade do "hoje", expressam justamente o problema que essas condições colocam. E essa polarização, diluída em seus extremos e colocada em contato no "Jacob em duas épocas", não nos fala

apenas dos problemas estético-ideológicos ligados à "querela" entre "tradicionalistas" e "modernos". Mas é a partir dela que poderemos avançar no exame do problema.

6.1. A ascensão dos "modernos"

Seria necessária uma boa dose de ingenuidade – e certo interesse em desvincular a produção musical de Jacob da posição que este assumia no campo da música popular, protegendo-a de seus (atualmente algo incômodos) discursos em defesa da autenticidade de uma tradição – para ver em sua disposição de gravar composições como "Canto Triste" e "Insensatez" um sinal de admiração ou de boa vontade para com os "modernos". Se a pecha de tradicionalista furibundo, resultante de uma leitura impaciente de seus posicionamentos e da insensibilidade para as tensões históricas imanentes à sua música[232], cria um entrave para a compreensão da importância da trajetória de Jacob[233], uma leitura que torne essa música impermeável àqueles posicionamentos não chegará a resultados muito diferentes.

O fato é que, em 1967, os "modernos" (agrupando aqui, por exemplo, os grupos de jazz, os bossanovistas e seus afins, como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Edu Lobo, Baden Powell, etc.) já haviam conquistado importantes espaços nos meios de comunicação de massa, cuja hegemonia passariam a disputar de maneira cada vez mais contundente com grupos de rock nacional, sobretudo aqueles identificados pelo *slogan* "iê-iê-iê". Assim, nas análises históricas produzidas a respeito das transformações ocorridas no campo da música popular ao longo da década de 1960 que resultariam numa reconfiguração e consagração da MPB ao final do mesmo período, o choro praticamente desaparece da narrativa[234]. Mesmo que essa narrativa não esteja imune a certa exacerbação da importância histórica daquela sigla, o vazio ocupado pelo choro não parece estar em desacordo com a avaliação que Jacob fazia da realidade carioca. Já em 1961, em gravação enviada a seus interlocutores da música popular em São Paulo, ele falava da dificuldade de se fazer música "tradicional" "na terra da bossa nova". Onde esta última florescia, esterilizava-se o solo em que crescera para a primeira. Daí o "deserto" em que se transformava o Rio de Janeiro. Enquanto nos

anos 50 a disputa entre “modernos” e “tradicionalistas” era mais difusa e aberta, a consagração da bossa nova no início da década seguinte favoreceu uma rápida ascensão dos primeiros. Na já citada carta a Cabral de 1963, Jacob aludia a essa situação da seguinte maneira: “Os concertos de jazz já cansavam e feriam nosso [sic] brios nacionalistas. E surgiu a 'penicilina' maravilhosa, a bossa nova [...]” (BITTENCOURT: 1963, apud Paz: 1997, p. 168). A capacidade que a nova tendência teve de representar um sentimento nacional no campo da música popular se acentuava com a repercussão internacional da produção a ela relacionada, simbolicamente representada pelo concerto no Carnegie Hall de 1962. Assim, um componente importante desse sentimento era a idéia de que o Brasil exportava uma música não somente nacional, mas, sobretudo, moderna. Naquela mesma carta, então, Jacob afinava com as vozes dissonantes e exclamava com aguda ironia: “Que aliviem a nossa balança comercial, são meus sinceros votos.” (Idem).

Como se sabe, a bossa nova foi um dos principais alicerces sobre os quais se estruturaram os desenvolvimentos subsequentes no campo da música popular, que, como afirma a historiografia, realizaram a crítica ao seu conteúdo supostamente “alienante” sem abrir mão de certos procedimentos que ela consagrara no emprego do material musical. É momento de “politização” da música popular, já exaustivamente investigado, que se iniciara com o avanço das transformações político-sociais vividas ao longo da presidência de João Goulart (contemporâneas da Revolução Cubana e da expansão de ideais de esquerda na América Latina) e se estendera com vigor ao longo dos primeiros anos da ditadura militar. Assim, apesar de já ter-se consolidado como expressão da cultura nacional (e não apenas carioca) – ou justamente pela forma como se deu historicamente essa identificação: música instrumental, praticada essencialmente por homens brancos oriundos de estratos sociais não adequados para representar os anseios das classes sociais 'oprimidas', e articulada por um discurso conservador –, o choro está ausente dos debates mais amplos sobre a politização da música popular nos anos 60. Já em meados dos anos 70, ao lembrar a situação vivida pela música “tradicional” nesse período, Paulinho da Viola afirmou: “realmente existem problemas com relação à música tradicional, que é a nossa música, e houve um certo momento em que as pessoas tinham vergonha de dizer isso” (PINHEIRO et

alli: 1976, p. 89). Se o samba "tradicional" ainda era capaz de corresponder a certos anseios em relação à articulação entre música popular e política ao longo dos anos 60, a aparente "despolitização" do choro contribuía para o seu isolamento. Portanto, se na segunda metade da década de 60 o choro tinha em Jacob "seu principal – e quase solitário – divulgador" (AUTRAN: 1979/80, p. 66), tal situação explica-se, em parte, por essas circunstâncias, que influenciaram os rumos tomados pela música popular ao longo da década de 60 e que abriram espaços para a ascensão de compositores e intérpretes ligados, de diferentes maneiras, à procedimentos e ideais capazes de identificá-los, na mirada de Jacob, com o grupo dos "modernos". Uma atuação que ambicionasse interferir no campo da música popular se defrontaria inevitavelmente com o problema de sua legitimidade frente ao prestígio daquele grupo[235]. "Jacob hoje" é o reconhecimento cabal dessa situação, e, ao mesmo tempo, é também indício de que as condições dadas para aquela atuação são bem distintas das que se colocavam nos anos 40/50. Frente a elas, a "politização" da música popular é apenas uma das respostas dadas, e não um fator causal relevante. Assim, para compreender os posicionamentos assumidos por Jacob nesse período, investigaremos certas mudanças ocorridas na esfera da música popular durante a década de 60 partindo dos alicerces que sustentaram sua trajetória artística até aquele momento.

6.2. O mercado e a autonomia: "Jacob em dois tempos"

6.2.1. O declínio das rádios

A impressão retida na memória de Paulinho da Viola sobre a situação da música tradicional nos anos 60 pode ser melhor compreendida quando lida em paralelo à rememoração que Chico Buarque fez do mesmo período no mesmo debate, ocorrido em 1975. Segundo este compositor,

> "Há dez anos, praticamente todos os compositores da música que eu faço […] surgiram nas universidades. Então, dentro das faculdades, as pessoas se reuniam para fazer música, para fazer teatro, cinema, para trocar idéias nos

> grêmios, nos diretórios e dali partiam diretamente para a TV. A TV, os vários canais que existiam na época, disputavam essa gente nova que estava surgindo e que estava ali fazendo música como fazia cinema e teatro – porque tudo partiu dali, daquele nucleozinho em São Paulo, onde estudei. Ali tinha o Arena, no mesmo quarteirão tinha a Faculdade de Arquitetura a de Economia, Filosofia, e ali surgia muita gente. O pessoal chegava e ia, chegava e ia, e as TVs se interessavam em procurar essa gente." (PINHEIRO et alii: 1976, p. 82).

A narrativa de Chico – cujo potencial explicativo aumenta quando a vinculamos a determinados segmentos da produção de música popular e quando a aproximamos do avanço dos anos em direção à década seguinte – nos oferece um importante ponto de contraste com a dinâmica da produção de música popular nos anos 40/50. A mídia que protagoniza e organiza a produção cultural é a televisão, e sua "mão de obra" é recrutada na universidades. Em contraste, vimos que a mídia hegemônica no período em que Jacob consolida sua trajetória artística é o rádio, e sua "mão de obra" era "tradicionalmente" recrutada entre os músicos dos regionais, que passaram a dividir o espaço, a partir dos anos 40, com músicos de orquestras e de grupos de jazz. Esse contraste, longe de encerrar em si o conjunto de problemas envolvidos nesse "dois tempos", apenas explicita uma problemática que pode ser rastreada em diversos âmbitos, como veremos ao longo deste capítulo.

Na segunda metade da década de 1940 o setor radiofônico experimentara uma grande expansão: "[u]m conjunto de novas emissoras de rádio surgiu, os equipamentos foram sendo aperfeiçoados (inclusive por determinação legal) e algumas das emissoras já existentes começaram a operar em ondas curtas" (CALABRE: 2002, s/n [p. 81]). Em finais da mesma década, tendo alcançado um percentual de 91% no que se refere à penetração dos aparelhos no âmbito domiciliar na cidade do Rio de Janeiro, se tornava o principal veículo de propaganda de produtos de consumo cotidiano (como, por exemplo, o café) (CALABRE: 2002, s/n [pp. 87-88]). Assim, o rádio se torna a principal mídia também em termos de influência sobre a vida cotidiana[236], e em torno dele se organizam outros veículos de informação e propaganda. Um caso exemplar é o da Rádio Nacional, a principal

emissora do período, e a Revista do Rádio, voltada para a promoção do *cast* de artistas que povoavam seus estúdios[237].

O rádio chega ao ano de 1960 com 91,8% de penetração no âmbito domiciliar do país (considerando apenas os domicílios que tinham acesso à energia elétrica) contra apenas 4,6% da televisão (CALABRE: 2002, s/n [113-14]), e "muitas emissoras mantinham um enorme número de funcionários para garantir o pleno funcionamento daquela indústria de entretenimento" (Idem, [116]). Mas, a partir desse momento, tem início um processo de reconfiguração dos meios de comunicação de massa que se estende ao longo da década de 70 e do qual a televisão emerge enquanto mídia centralizadora e organizadora de boa parte das atividades relacionadas à produção e ao consumo de música popular[238]. Essa "transferência de poder" se explicita, por exemplo, na adaptação de programas de rádio para a televisão, como o "Viva meu Samba" de Oswaldo Sargentelli, na passagem das orquestras das emissoras de rádio para emissoras de televisão da mesma empresa (rádio Record – TV Record; rádio Tupi – TV Tupi), de revistas dedicadas à promoção de produtos radiofônicos, como a Revista do Rádio, para periódicos voltados aos produtos da nova mídia, como a Revista Intervalo, etc.

O advento do golpe militar de 64 inaugurou uma etapa decisiva desse processo, seja abrindo espaços para a expansão de uma nova forma de organização dos meios de comunicação de massa, seja criando dificuldades para a permanência da anterior. O estímulo à reconfiguração da cultura de massa através de um incentivo direto à modernização do setor televisivo encontrou um ponto de inflexão nos anos finais da década de 1960, quando as transformações tecnológicas operadas ao longo dos primeiros anos da ditadura possibilitaram o funcionamento em rede das telecomunicações a partir de 1969 (ORTIZ: 1988, pp. 118 e 132). Na base disso, segundo Renato Ortiz, estava a relação fundamental que se estabelecia entre modernização capitalista e atuação do Estado autoritário, visível com especial nitidez na expansão do setor televisivo[239]:

> "Penso que o que melhor caracteriza o advento e a consolidação da indústria cultural no Brasil é o desenvolvimento da televisão. Vimos como nos anos 50 o circuito televisivo era predominantemente local, enfrentando problemas

> técnicos consideráveis. Com o investimento do Estado na área da telecomunicação, os grupos privados tiveram pela primeira vez a oportunidade de concretizarem seus objetivos de integração do mercado. Como dirá um executivo: 'A televisão, por sua simples existência, prestou um grande serviço à economia brasileira: integrou os consumidores, potenciais ou não, numa economia de mercado'. […]
>
> Se nas décadas de 40 e 50 faltava às emissoras de rádio e de televisão o traço integrador para caracterizá-las como uma indústria cultural, temos agora uma transformação. O caso da televisão é evidente, uma vez que o Estado possibilita a transmissão em rede a partir de 1969. […] (ORTIZ: 1988, p. 128 e 132).

Em consequência dessa "colaboração" entre grupos privados e regime militar, assiste-se a uma importante transferência da verba publicitária para a televisão que dá sustentação ao próprio movimento de integração sistêmica entre os diversos meios de comunicação que constituíam a cultura de massa. Ao mesmo tempo, essa mudança de fluxo foi também uma das principais causas do declínio do rádio como mídia hegemônica articuladora do mercado de bens simbólicos nas décadas anteriores, e o fez reformular a sua forma de funcionamento nesse novo contexto[240]. Ainda segundo Ortiz,

> "A fase de ouro do rádio pôde existir porque este veículo concentrava a massa de investimento publicitário disponível na época. Com o deslocamento da verba publicitária para a televisão, sua exploração comercial teve que levar em conta novos fatores do mercado, caminhando para a especialização das emissoras e a formação de redes." (ORTIZ: 1988, p. 132)

É interessante notar como a hegemonia exercida pelo setor radiofônico no campo da cultura de massas parecia não provocar, no início desse processo, qualquer hesitação com relação ao poder das rádios de colocar em órbita a nova mídia. No caso da Rádio Nacional, essa confiança se alimentava da grande prosperidade vivida em meados da década de 50. Assim, num livreto de setembro de 1955[241], voltado para a divulgação das melhorias implementadas naquele ano e das que estavam sendo preparadas para um futuro próximo, a Rádio Nacional destacava:

> 5961 – "[capa:] `A Radio Nacional em 1955`. As mensagens de publicidade e propaganda que divulga pelos seus microfones, são incentivos de produção e consumo, como nenhum outro sistema pode promover. Eis porque a

> RADIO NACIONAL anuncia com satisfação dois empreendimentos que coroam sua obra na radiodifusão brasileira: MAIS TRANSMISSORES DE ONDAS CURTAS e TELEVISÃO!`, `Televisão. A Nacional TV entra em sua fase de concretização. Acostumada a projetar-se no futuro, com visão de conjunto e de profundidade, a RÁDIO NACIONAL ultima os planos para acionar o notável empreendimento […]. O canal 4 constituirá, para os apreciadores de televisão, o que os prefixos PRE-8, PRL-7, PRL-8 e PRL-9 são para os ouvintes de todo o Brasil. [... p. 5]. Inovando sempre, a Rádio Nacional movimenta seu fabuloso 'cast' em sua nova linha de programação. Das 9 às 23 horas as transmissões são feitas 'ao vivo'. Todo o conjunto de técnicos, cantores, rádio-atores, vocalistas e instrumentistas, orquestras e regionais é empenhado dia-a-dia para proporcionar audições de elevado índice artístico, cuidadosamente organizadas a fim de oferecer ao ouvinte uma atração nova, e ao cliente novas formas de mensagens publicitárias que são recebidas com mais simpatia, resultando mais eficazes"[242]

O plano da Nacional-TV, encampado por Juscelino Kubitschek, acabou não se concretizando. Visto a partir dos desenvolvimentos subsequentes na organização da cultura de massas, o fracasso dessa iniciativa parece anunciar a incapacidade do rádio de se manter como centro hegemônico dessa cultura[243]. E, além das causas eminentemente econômicas, há um importante elemento político que acentuou o processo de declínio de todo o setor radiofônico.

Por mais que os efeitos da censura na esfera da cultura, e especificamente na da música popular, tenham-se feito sentir especialmente após o AI-5[244], a face repressiva da ditadura teve, ainda que indiretamente, efeitos importantes na sua dinâmica. Segundo Saroldi e Moreira, não há dúvida de "[…] que o regime de exceção instaurado com o movimento de 31 de março de 1964 e que iria culminar com o Ato Institucional n. 5, de 1968, não se mostrou estimulante para as atividades radiofônicas como um todo" (SAROLDI e MOREIRA: 2005 [1984], p. 85). No que se refere à principal emissora de rádio do Brasil, a Rádio Nacional, o golpe de 64 dá início a "um processo de cassação e de abertura de inquéritos contra todos os possíveis opositores [...] pertencentes aos quadros da emissora, fato que contribui para acelerar o processo de decadência que já se encontrava em curso", (CALABRE: 2002, s/n [43])[245]. Esse processo certamente se refletia na atividade dos músicos que trabalhavam como empregados dessas emissoras. Sérgio Prata destaca, por

exemplo, que "[e]m 1964, com o golpe militar, o Regional de Canhoto teve encerrado o seu programa 'Noites Brasileiras', na PRE-9 / Rádio Mayrink Veiga" (s/d, s/n)[246].

Assim, seja pela concentração dos investimentos no setor televisivo, seja pela intervenção direta e politicamente motivada do regime militar, os anos 60 aprofundaram o declínio das rádios, que já se anunciava em finais dos anos 50[247]. Essa situação exigia uma profunda reorganização das estratégias de atuação no campo da música popular. No caso específico da trajetória de Jacob, o exame de certos condicionantes que envolvem as suas iniciativas nesse campo e o exercício da sua autonomia artística pode contribuir para aprofundar a compreensão dessa nova temporalidade.

A consagração alcançada no meio radiofônico (que já se anunciava ao longo dos anos 30, mas que se consolidará ao longo das décadas seguintes junto com a própria consagração do meio), por um lado, e a independência financeira garantida pela condição de funcionário público, por outro, permitiram a Jacob readequar sua trajetória artística nos meios de comunicação de massas ao longo dos anos 60. Ele se manteve ligado à Rádio Nacional, mas seu programa mudou de formato e o regional que o acompanhava nos anos 50 foi substituído, na década seguinte, por seus "discos de ouro". Do horário "nobre" que ocupava em meados dos anos 50[248], Jacob, enquanto representante e divulgador da música tradicional, terminava a década de 60 com o horário das 23:30 às 24:00 (programa diário)[249]. Assim como acontecia nas rádios, essa música também entrava em algumas brechas da grade televisiva. Aproveitando-se do sucesso de programas como "O fino da bossa", as emissoras poderiam utilizar o mesmo formato para suprir as necessidades de uma audiência cujas preferências perpetuavam um imaginário da música popular ligado ao período áureo do rádio no Brasil. Esse parece ter sido o caso, por exemplo, do nostálgico "Bossaudade" (do qual o próprio Jacob participara como convidado), que, no próprio nome, traz implícita a situação da música "tradicional" na "terra da bossa-nova"[250]. Do ponto de vista daqueles que lutavam pelo reconhecimento do passado da música popular, essa situação se apresentava como uma oportunidade de disputar os espaços dominados pelos "modernos". É preciso salientar que seria somente nos anos de transição entre a década de 60 e a de 70 que haveria uma racionalização mais intensa da programação televisiva, e que

o caráter ainda "experimental" que permeava a formação de seus programas até esse momento permitiria a infiltração de distintas idéias, valores, interesses etc.[251]. Ou seja, era um meio que se abria à disputa pela estruturação de seus conteúdos e formatos. Esse contexto pode explicar a existência, no acervo documental de Jacob do Bandolim, de um documento datilografado contendo o seguinte projeto de programa de televisão:

> "'Na roda do choro'/ Gênero: - Musical instrumental nacional retrospectivo, em que é apresentado repertório de 'choro', i.e., chorinhos, valsas, polkas […], em ambiente evocativo e simples, sem grandes montagens, de caráter de intimidade próprio a esse gênero […]/ duração, 25 minutos/ Integrantes: Jacob, seu bandolim e conjunto. Um locutor. Um instrumentista ou cantor, como convidado./ Abertura: -Video: - Desenho de violões, cavaquinho, bandolim, flauta, e pandeiro, formando um circulo e, ao centro, o titulo do programa […] Sucessivos slides com os nomes dos principais chorões, como sejam: Pixinguinha, Anacleto de Medeiros [… Garoto, Bonfiglio, Radames, luiz americano etc.]/ Fundo musical: doce de coco, carinhoso, ou apanhei-te cavaquinho./ Ambiente: - Quintal, mesa de almoço atoalhada, cervejas, copos, cadeiras esparsas, ao fundo parte de um galinheiro e de uma mangueira, uma estante de música, duas a três jarras de bebida, microfones e locutor fora de cena, músicos à vontade, esportivamente/ Desenvolvimento: […]. Detalhes: […] O programa visa ressaltar – mais que o artista – um gênero em parte esquecido e, com ele, o profundo caráter de brasilidade de áurea época da música nacional […] De absoluto interesse comercial e cultural porque, evocando rico passado, fornece à nova geração elementos que lhe permitam produzir melhor."[252]

Não sabemos se foi com esse projeto que Jacob assinou o contrato de três meses com a TV Excelsior em dezembro de 1966 para apresentar-se semanalmente com o Conjunto Época de Ouro [253]. No entanto, parece-nos improvável, já que entre a documentação consultada há uma carta da TV Exelsior a Jacob de 15.02.67 anunciando a não renovação do contrato e oferecendo a continuidade do seu "concurso" no "novo regime instituído de free-lancer"[254]. Mas essas informações já bastam para indicar que, mantendo-se fiel ao mesmo projeto estético-ideológico que orientara a sua trajetória até os anos 60, ele entrou na disputa pelo setor televisivo. Aqui, mais importante que a sua autonomia financeira, o prestígio por ele acumulado no rádio e a experiência com as duas edições do programa "Noite dos choristas" (1955 e 1956) veiculado pela TV Record de São Paulo – além de apresentações em outras emissoras de televisão como a Rio, Tupi, Globo

(CÔRTES: 2006, p. 22) e a própria Excelsior[255] – são fatores decisivos para explicar sua capacidade de adentrar no universo da mídia que destronara as rádios e que tinha nos "rivais" da música "tradicional" um de seus principais produtos. O formato "concurso" citado na carta da Excelsior aponta nesse sentido, pois, em seus princípios, a trajetória artística de Jacob esteve fortemente atrelada aos concursos promovidos pelas rádios, sobretudo os de "calouros"[256]. Ao mesmo tempo, a menção ao "novo regime instituído de free-lancer" dá notícia do avanço do processo de modernização capitalista nas relações de trabalho, algo que contrastava com o regime assalariado sob o qual viviam os músicos contratados pelas rádios nas décadas anteriores[257]. Nesse sentido, a autonomia financeira é uma condição importante para a permanência de uma conduta artística solidamente ancorada em valores e ideais. Isso se verifica de maneira mais nítida no percurso trilhado por Jacob no âmbito fonográfico.

6.2.2. Expansão e segmentação do mercado de discos

Corroborando as análises mencionadas que se debruçaram sobre a relação entre a ascensão da televisão e o declínio das rádios, um dos mais importantes diretores artísticos da Rádio Nacional cita a nova mídia como um dos principais, se não, o principal fator para a decadência de uma das maiores emissoras de rádio do planeta. Entretanto, ao comentar o clima vivido na empresa em finais dos anos 50, Paulo Tapajós destacou outro elemento envolvido nesse processo: "[c]omeçou a dar pra nós não só o descrédito, mas o desânimo, numa época em que começaram a surgir dois fatores importantes, o elepê e a televisão" (apud SAROLDI e MOREIRA: 2005 [1984], p. 83).

Na Rádio Nacional, o projeto da Nacional-TV foi antecedido pelo projeto de criação de uma gravadora própria. Concretizado, e logo em seguida abandonado, em princípios da década de 50 (SAROLDI e MOREIRA: 2005 [1984], pp. 78-9), a perspectiva que o informava era semelhante à que motivara o plano de criação da emissora de televisão, como podemos depreender da seguinte citação:

> "Nós tínhamos na Rádio Nacional o monopólio total da música brasileira. […]. Um dia eu disse ao Vitor Costa: 'Vitor, nós temos todos os artistas, as orquestras, os conjuntos. Só não temos uma gravadora. No dia que a Rádio Nacional instalar, fundar, registrar uma gravadora – e todos os artistas têm que gravar conosco – nós vamos vender para todo o mercado do Brasil. Nós temos a possibilidade de fazer discos, fazer a fábrica, catálogo, tudo […] Vamos lançar aqui o long-play" (Haroldo Barbosa apud SAROLDI e MOREIRA 2005 [1984], p. 78).

Assim como ocorreu com o citado folheto de divulgação dos projetos da emissora para o ano de 1956, o rumo dos acontecimentos tingiu as palavras de Haroldo Barbosa com o tom de uma ingênua ambição motivada pela hegemonia exercida pela empresa em inícios dos anos 50. No final da mesma década o LP se tornara um dos fatores desagregadores dessa hegemonia, e a substituição de músicos por discos – como ocorrera com o programa de Jacob – é apenas uma expressão dessa situação. Em seguida, o principal produto da fonografia acomodar-se-ia em torno da mídia que organizaria a cultura de massas nas próximas décadas, a televisão. E foi justamente na janela que se abrira entre o início do declínio do setor radiofônico e a ascensão desta última que se localiza o principal momento da produção discográfica de Jacob em formato 33 rpm. Antes de comentá-lo, vejamos mais detalhadamente alguns aspectos de sua trajetória pelo setor fonográfico.

Do ponto de vista da configuração do mercado de música popular, as rádios e as gravadoras representaram os principais meios pelos quais se desenrolou a trajetória artística de Jacob. Em relação a ambos o bandolinista mostrava-se inseguro enquanto à possibilidade de encará-los como opção profissional. Em seu depoimento ao MIS, ao comentar sobre o início de sua carreira radiofônica, Jacob fez questão de enfatizar a condição de amador que a envolvia. Não tinha como objetivo imediato, entretanto, sublinhar a liberdade no seu proceder com a música que essa condição de amador lhe oferecia, mas sim apresentá-la como contrapartida às incertezas que rondavam a vida do músico profissional e que, para Jacob, se estendiam até o momento em que prestava seu depoimento[258]. Em suas palavras: "[n]unca vivi um minuto exclusivamente à custa de música. Sempre tive uma outra profissão qualquer. Não tenho confiança absolutamente de viver exclusivamente de música" (BITTENCOURT: 1967, fita 1, lado A)[259]. Entretanto,

assim como ocorreu em relação às rádios, Jacob manteve uma intensa atividade no campo da produção fonográfica. E as transformações vividas na cultura de massas na década de 60 também repercutiram nesse campo, alterando decisivamente a sua dinâmica de funcionamento. Para acompanhar como essas transformações se apresentam desde a perspectiva de sua atuação, remeteremos novamente ao depoimento dado ao MIS:

> "A RCA Victor me permite tudo, sabe, é uma casa maravilhosa, tirando o Ramalho Neto [diretor artístico da RCA] é uma maravilha […] - [Sérgio] Por quê tirando o Ramalho Neto? [Jacob] Sérgio, esse moço não entende nada de música brasileira, esse camarada devia ser presidente da república, devia ser presidente da Esso, Motor-oil dono da Volkswagen, compreendeu, e não ter o direito de encostar num balcão de loja de discos, que ele não entende nada de música brasileira. E tem mais uma coisa: é um deturpador e um pretenso Ziegfeld descobridor de estrela, não descobre nada, não lança nada, compreendeu, e fica, compreendeu, batendo nessa tecla a vida toda etc. perdendo tempo um tempo tremendo, desperdiçando todas as verbas da RCA Victor de divulgação […] e, resultado, ficam todos os artistas tradicionais, agora que eles estão voltando com o Geraldo Santos" (BITTENCOURT: 1967, fita 2 lado A, min 30)

Nessa fala Jacob retoma a crítica velada que já fizera, numa carta (já citada) de 1963 endereçada a Sérgio Cabral, ao diretor artístico da empresa na qual transcorreu quase a totalidade de sua trajetória pelo setor fonográfico, a RCA Vitor. Opondo o interesse eminentemente comercial, que supostamente animava as ações da juventude que ascendia no meio musical na década recém-inaugurada, à conduta dos "homens honestos e inspirados, [que] morreram na miséria mas abraçados aos seus ideais, às suas paixões, às suas normas artísticas", Jacob lamenta: "[e] o que é mais triste: sente-se que alguns deles poderiam, *se quisessem*, compor boas obras. Não o fazem por interesse ou maconhados pelo aplauso fácil de alguns disc-jóqueis de talentos, novos Ziegfelds do éter que tão bem manobram" (BITTENCOURT: 1963, apud Paz: 1997, p. 168). Citando o famoso empresário da Broadway, ele apenas corrobora a sua crítica à dominação do mercado de música popular por interesses puramente comerciais, o que levaria a uma exploração incansável de novidades fugazes e à consequente necessidade de renovação contínua dos produtos musicais.

O problema parecia ser, então, que Ramalho Neto se voltava apenas para a promoção de novos artistas que pudessem satisfazer necessidades imediatas do mercado musical e/ou criar novos modismos. Dessa maneira, representaria uma força contrária à permanência de artistas comprometidos com a tradição da música popular brasileira. Nas palavras do próprio Jacob: "estou convencido de que o sr. Ramalho Neto é uma influência negativa em todos os artistas que fazem música tradicional dentro da RCA Victor" (BITTENCOURT: 1967, fita 2 lado B). De fato, a breve nota de Marcelo Fróes sobre a atuação de Neto corrobora essa leitura:

> "Ramalho NETO:
> […] foi diretor artístico da RCA nos anos da Jovem Guarda. Apaixonado por Bossa Nova, entrou para a história como o homem que contratou e gravou os primeiros compactos de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa (ainda Maria da Graça) e Maria Bethânia em 1965. E contratou e produziu pessoalmente […] nomes do iê iê iê como Os Incríveis, Sérgio Murilo, Vanusa, Waldirene e Antônio Marcos." (FRÓES: 2000, p. 267)

Essa descrição aponta justamente a afinidade de Neto com as tendências musicais que diminuíam os espaços dos artistas "tradicionais" em diversos meios de circulação da música popular, incluindo as gravadoras. Numa entrevista citada por Autran, um dos músicos mais requisitados para trabalhar no campo do samba e do choro comentou a sua situação profissional nos anos 60: "'As gravações eram raras, pois o gênero importado atendia plenamento [sic] às exigências de mercado e os conjuntos nacionais de rock e iê-iê-iê eram os mais solicitados', disse ao *Jornal de Música*, em março de 76, o violonista Dino." (AUTRAN: 1979/80, p. 67).

Mas, além disso, parece ter havido também uma disposição ativa por parte de Ramalho Neto em diminuir aqueles espaços. Após afirmar que este produtor era uma influência negativa aos artistas comprometidos com a tradição artistas, Jacob acrescentou:

> "Tive provas inequívocas disso. Ele uma ocasião me disse que eu o estava interpretando mal, digo o que é que você quer que eu faça? Ah, se você me der material você escolhe o que você quer? Então bolou-se "Época de Ouro": Época de ouro tem dois orquestradores admiráveis, Radamés Gnattali e Carioca. Tem três tipos de orquestra, ou seja, um tipo boate com músicos dos mais

> admiráveis […] depois teve uma orquestra fazendo quatro faixas com cinco saxofones orquestrados por Radamés, admiravelmente orquestrados, depois teve quatro faixas, quatro valsas, orquestradas por Radamés […], esse negócio foi escolhido de teatro municipal, sinfônico, e tal. […]. Repertório. A única crítica que se possa fazer aqui é ao intérprete [Lê todo o repertório com os nomes dos autores ...]. Entreguei, não fez nada. Não divulgou nada. Agora você dirá: isso fere seus interesses financeiros? Em coisa alguma! Mas eu não me conformo de botar uma máquina para funcionar como seja a RCA Victor, fábricas, prensagem, capas, layout, impressos, tipografia, tudo o mais para depois parar num vazio [ininteligível] do sr. Ramalho Neto. Não me convenço disto. " (BITTENCOURT: 1967, fita 2 lado B).

Lendo em conjunto essas citações, pode-se atribuir a uma questão de preferências pessoais um peso importante na direção assumida pela atuação de uma das principais gravadoras do país ao longo dos anos 60. Mas, ao lado desse componente arbitrário, havia outro aspecto das transformações pelas quais passava a indústria fonográfica que é importante considerar. Naquela mesma carta a Sérgio Cabral, Jacob reconhece que "as fábricas de disco onde, Graças a Deus, as bossas de qualquer tipo, novas ou velhas, […], esbarram na fria análise de seus departamentos de vendas continuam, prudentemente – pois com dinheiro não se brinca –, lançando suas 'reminiscências' e 'velharias' […] e – por que não? - o 'chorão' que esta subscreve" (PAZ: 1997, p. 169). Ou seja, independentemente das preferências pessoais de certos agentes promotores do campo fonográfico, há um componente objetivo e determinante que fundamenta as estratégias adotadas por empresas daquele setor: o lucro. O caráter "apaixonado" da atuação de Ramalho Neto, que poderíamos derivar de uma aproximação entre a descrição de Fróes e a carta de Jacob, encontra na frieza (equivalente aqui de impessoalidade) do interesse econômico um limite importante para a sua expansão: "Graças a Deus", exclamou Jacob. Os desdobramentos disso só se tornaram evidentes nos anos que adentraram a década de 70, e é o próprio Ramalho Neto que, em uma espécie de "direito de resposta", comenta a mudança que experimentara no exercício de sua profissão[260]. Numa matéria publicada no Jornal do Brasil em 23/06/77 com o título "Produtores de Discos: esses alquimistas do sucesso", o então diretor da Continental destacou:

> "Quando comecei a produzir discos, na década de 50, não havia definição exata desse trabalho. Pela manhã, eu fazia gravações de música sertaneja. De tarde, gravava outro tipo de música popular e à noite elevava meu ecletismo, realizando produção de música clássica. Era uma loucura. Agora o produtor é um profissional especializado, funcionando de acordo com os gêneros. Há o produtor de rock, o de samba, de música sertaneja, romântica, os engajados nas chamadas raízes e os modernos [...]." (VIEIRA: 1977, p. 4)[261].

Esse avanço em direção a uma maior delimitação e à especialização da atividade do produtor é, como se sabe, parte do próprio processo de racionalização da produção e da circulação dos bens gerados pela indústria fonográfica. E isso se dá justamente num momento de grande expansão do mercado de discos. Corroborando os dados obtidos em outras pesquisas sobre esse setor industrial no Brasil, Dias aponta para "um crescimento médio de 400% nas vendas de discos, entre 1965 e 1972" (DIAS: 2000, p. 54). Entre os fatores que explicam essa expansão, a autora destaca os seguintes:

> "Primeiramente, consolida-se a produção de música popular brasileira e, consequentemente, o seu mercado. A indústria não prescindiu da grande fertilidade da produção musical dos anos 60, sobretudo a da segunda metade da década, assim como a do inicio dos 70, e constituiu casts estáveis, com nomes hoje clássicos da MPB, tais como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia e tantos outros. Outro segmento altamente lucrativo que se consolida, na época, como grande vendedor de discos, é aquele nascido do movimento Jovem Guarda, uma das primeiras manifestações nacionais do rock. Renovado portal movimento, o mercado de canções românticas fez de Roberto Carlos, cantor exponencial da Jovem Guarda, um dos maiores vendedores de discos da indústria brasileira. Esse segmento de mercado explorava, igualmente, canções românticas consideradas popularescas e/ou próximas ao gênero sertanejo, que mais tarde viria a ser chamado de 'brega' (DIAS: 2000, p. 55).

Aqui também se verifica que, na expansão desse mercado, a produção de música popular ligada àqueles setores que diminuíam os espaços de circulação de artistas "tradicionais" cumpriu um papel importante. Mas o que queremos agora é sublinhar a relação entre essa expansão e a racionalização da produção. É a mesma autora que nos ajudará com essa tarefa. Recorrendo às análises de Paiano, que apontam para uma profunda

mudança no campo da produção fonográfica decorrente da ascensão do LP, que tornava o artista mais importante do que o disco, Dias afirma:

> "Nesse sentido, algumas gravadoras voltam-se para a formação de casts estáveis, investindo em determinados intérpretes de modo a transformá-los em artistas conhecidos e atuantes no conjunto do show business. Assim, é mais seguro, muitas vezes e mais lucrativo, manter um quadro de artistas que vendam discos com regularidade, nos padrões definidos para determinados segmentos, do que investir no mercado de sucessos que, por sua vez, precisa ser constantemente alimentado e, por mais que utilize fórmulas consagradas, não tem retorno totalmente garantido" (DIAS: 2000, p. 57)

A avaliação que Jacob fizera de agentes do campo fonográfico na citada carta de 1963, assim como a declaração de Ramalho Neto, podem ser melhor compreendidas a partir da situação descrita anteriormente pela autora. De princípios da década de 60 à meados da década seguinte o que se consolida é a segmentação do mercado de discos como expressão do próprio processo de racionalização do campo fonográfico[262]. Para evitar um novo esforço de abstração que nos afastaria mais uma vez de nosso objeto, destacaremos apenas alguns indícios desse processo no plano da produção fonográfica de Jacob junto à RCA.

Entre 1959 e 1962, Jacob lança a sua maior série seguida de Lps com gravações inéditas e com um perfil estético-ideológico bem definido: "Época de Ouro" (1959), "Na Roda de Choro" (1960), "Valsas Brasileiras de Antigamente" (1960), "Chorinhos e Chorões" (1961) e "Primas e Bordões" (1962) (conferir capítulo 5). Trata-se justamente do momento de consagração de um artista com uma trajetória importante nos meios radiofônico e fonográfico[263]. No auge desse momento, Sérgio Cabral, seu companheiro de luta pela valorização da música "autenticamente brasileira", publica no Jornal do Brasil uma reportagem intitulada "Jacó volta com o seu bandolim". Tendo como mote o lançamento do último LP daquela série, Cabral apresenta-o como "um dos nossos maiores músicos de todos os tempos", e destaca: "*Primas e Bordões* será o oitavo elepê de Jacob na RCA Victor, em sete anos, o que revela a existência de um público bastante numeroso para a música executada por Jacob" (CABRAL: 1962, p. 6). A afirmação é, em seguida,

comprovada pela apresentação da vendagem dos discos de 78 rpm gravados pelo bandolinista entre finais dos anos 40 e a década de 50[264].

Essa projeção no meio fonográfico e, sobretudo, a estabilidade de vendas que ela garantia, fizera com que Jacob se tornasse um artista importante para o *cast* da RCA[265]. Ao mesmo tempo, as transformações no campo da música popular ao longo da década de 60 e a consequente diminuição dos espaços para os artistas "tradicionais" também teve implicações em sua produção. A partir de 62, e até a sua morte, Jacob lança apenas dois discos de estúdio com gravações inéditas, além do segundo volume do LP resultante do show com Elizeth Cardoso, lançado pela RCA após dura luta empreendida contra Cravo Albin[266]. Por outro lado, são lançados quatro discos de 33 rpm compostos de reedições. Enquanto o primeiro deles, "Valsas e choros evocativos" (1962), ainda se mostra vinculado à produção anterior, sobretudo pelo imaginário que sua capa e contracapa evocam, "Assanhado" (1966), "Era de Ouro" (1967), "Isto é nosso" (1968) e, em especial, o relançamento do "Época de ouro" (1969)[267], dão indícios das transformações pelas quais passava o campo fonográfico[268].

O "Época de Ouro" de 69, possivelmente reeditado para explorar comercialmente a morte de Jacob, apresenta duas diferenças importantes em relação ao original, de 59. A capa, sensivelmente alterada, coloca em primeiro plano um bandolim, e o selo da gravadora nela estampado exibe o logo "RCA CAMDEN". Esses dois elementos estão presentes nos três outros discos destacados, indicando a fixação de um nicho de mercado para esse artista "tradicional" que gozava de certa estabilidade nas vendas[269]. A imagem do bandolim em primeiro plano, que substitui toda a elaboração imagética de um projeto estético-ideológico que ocupou as capas dos LPs até 1962, está estampada também nos dois discos de estúdio gravados entre 1962 e 1969 ("Jacob Revive Sambas para Você Cantar" e "Vibrações"). Assim, sua presença em toda a produção de Jacob vinculada à RCA a partir de 62 indica claramente a fixação de uma marca facilmente identificável no mercado de discos. Já o selo da RCA CAMDEN remete a uma especialização da produção da gravadora, ao mesmo tempo em que situa o lugar de mercado ocupado por aqueles LPs.

Trata-se de uma subsidiária da RCA voltada para o lançamento de reedições de antigos sucessos comerciais da própria gravadora vendidas a preços baixos. No caso de Jacob, a existência de um segmento especializado de mercado que esses relançamentos visavam atender pode ser depreendido, por exemplo, da contracapa do LP "Isto é nosso" (1968)[270]:

> "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... […]. O sucesso alcançado pelos anteriores Lps-reprises de Jacob do Bandolim, [segue lista dos Lps], permite-nos oferecer mais este, aqui registrado, pela ordem, título da música, gênero, compositor, número do disco original, datas de sua gravação e de seu lançamento (vide Obs. no final) e nome dos acompanhadores e instrumentos no final" (ANÔNIMO: 1968)

Quando comparamos, portanto, a produção de Jacob na RCA[271] entre os anos de 1959 e 1962 com o números 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 para dois discos em sete, sendo um deles de acentuado caráter comercial. A questão da autonomia financeira ganha em relevo[272]. Numa carta de 22/04/1968, lida pelo radialista Moraes Sarmento após a sua morte, Jacob reafirmava: "Não vivo de música, que para mim é bico a 34 anos. Acredito que, se fosse profissional, talvez tivesse que ceder botando uma peruca, um cavanhaque e martelando um elétrico"[273].

O problema da autonomia artística também se explicita na relação política com a RCA ao longo da década de 60. Por um lado, o prestígio que Jacob havia acumulado no meio radiofônico quando se estabelecera seu vínculo com a gravadora em 1949, e, além disso, a boa vendagem obtida por seus primeiros compactos gravados pela Continental (1947-1949), podem ter contribuído para que ele gozasse de certa liberdade de ação no trato com a gravadora[274]. O início da fala que desembocaria no "problema Ramalho Neto" aponta nesse sentido: "a RCA Victor me permite tudo, sabe, é uma casa maravilhosa"[275]. Se, na prática, Jacob desfrutava da autonomia necessária para escolher o repertório, ensaiar,

gravar, e até interferir na escolha da capa e das informações publicadas na contracapa[276], o caso das reedições lançadas a partir de 62 coloca em evidência alguns limites dessa autonomia. Os LPs "Valsas e Choros Evocativos", "Era de Ouro" e "Assanhado" foram lançados sem o conhecimento de Jacob[277]. Em relação aos dois últimos, o artista comentara na referida carta de 1968 lida por Moraes Sarmento que tinham sido planejados por "gente leiga da fábrica, de boa vontade" por ocasião de um dos infartos que tivera, pois, completa "esperavam lançá-los tão logo eu fechasse os olhos"[278]. O mesmo problema já havia aparecido no ano anterior. Em seu depoimento ao MIS, Jacob comentou:

> "Chegou Geraldo dos Santos agora. Eh, não tem nada de influência nenhuma, não sei o que mais e tal. Comprove o disco. Provem. Então ele não me deu a menor bola, a menor confiança e me convenceu assim na base do algarismo. Não me consultou, levou doze faixas minhas e jogou num LP da Camden, subsidiária da RCA. Lançou: Assanhado. Tá aqui. Tá vendendo que é uma beleza. Então eu tô satisfeito porque a fábrica está tendo remuneração, do tempo e do capital que empregou. Isto para mim é que é importante em tudo o que eu faço, é que quem me empregue tenha o lucro disto, e não que eu tenho o lucro; para mim é secundário. […]. Não quero pesar no bolso de ninguém. Chegar e meter a cabeça no travesseiro e dormir tranquilo." (BITTENCOURT: 1967, fita 2 lado B)

Se, portanto, a questão dos relançamentos realizados sem a ciência de Jacob não o incomodavam a ponto de estremecer as relações com a gravadora, o exercício de sua autonomia nessa direção se fez sentir quando da renovação de seu contrato em 66. O próprio Jacob explica: "eu recusava-me a voltar, porque estou convencido de que o sr. Ramalho Neto é uma influência negativa em todos os artistas que fazem música tradicional dentro da RCA Victor". Essa situação fora produto do impasse que se estabeleceu com a direção artística da gravadora, e que o levou a "repudiar depois de 16 anos a minha velha e querida RCA Victor da qual eu me considero um móvel" (BITTENCOURT: 1967, fita 2 lado B). Foi, portanto, no contexto desse impasse que, segundo Jacob, Gerado Santos, o novo diretor artístico da gravadora, lançou o Assanhado como meio de convencê-lo a restabelecer seu vínculo. Pelo que se pode depreender do fragmento de seu depoimento anteriormente destacado, a argumentação do novo diretor era a da "frieza" do departamento

de vendas. Geraldo Santos parecia apostar no potencial dos "tradicionais" para suprir as necessidades de determinados segmentos do consumo de discos. Mas isso não significa qualquer tipo de preferência pelos "tradicionais", já que entre os artistas que, a convite de Santos, gravaram seus primeiros discos pela RCA Victor no ano de 1967 haviam representantes de estilos como a bossa-nova e o samba jazz[279]. A forma como foi conduzida a renovação do vínculo entre artista e gravadora não diminui a conquista que o exercício da autonomia traria a Jacob naquele mesmo ano: a gravação de um LP, do mesmo caráter daqueles que gravara até 1962, que viria a se tornar o mais importante na sua discografia, o "Vibrações". Antes de retomar a discussão sobre esse marco da trajetória de Jacob, investigaremos as transformações sofridas pelo terceiro pilar que sustentava sua atuação no campo musical, a partir do que poderemos colocar em evidência outro fator atuante na mudança de temporalidade da qual deriva a significação histórica do LP.

6.2.3. O declínio do campo autoral pioneiro

Para encaminhar a discussão das relações de Jacob com o campo fonográfico nos valemos de uma citação na qual ele expressava sua insegurança em relação ao pagamento dos direitos referentes às atividades artísticas desenvolvidas nesse setor. Apesar da relutância inicial, seu ingresso no universo das gravadoras foi acompanhado pelo mesmo trabalho incansável que dispensava em todas as esferas de suas atividades remuneradas no meio musical: um controle minucioso dos ganhos e de possíveis lucros auferidos às empresas que o contratavam[280]. Era desse modo que ele controlava o pagamento dos direitos relativos às vendagens dos discos, o qual, em diversas ocasiões, resultava efetivamente de contas mal realizadas em seu prejuízo[281]. No campo do direito autoral, ao qual Jacob esteve vinculado desde, pelo menos, o ano de 1938, a situação não foi diferente[282]. Cabe aqui ressaltar esse vínculo para revelar mais uma esfera ligada à produção e ao consumo de música popular na qual os artistas "tradicionais" perdem espaço, e indicar como a questão da autonomia na trajetória de Jacob se relaciona com essa situação.

Veremos, com Morelli, como a ascensão e a legitimação do campo autoral pioneiro estiveram ligadas à construção de discursos e hierarquias sobre a história da música popular no Brasil e sobre os seus desenvolvimentos nas décadas de 40 e 50 (conferir a "Nota sobre os anos 20"). Nesta ocasião, é importante assinalar que esse campo perderá definitivamente seu prestígio ao longo da década de 60. E, assim como vimos em relação a outros setores ligados à produção e circulação de música popular, a intervenção do regime militar também representou um importante impedimento à continuidade de uma prática já incapaz de sustentar-se plenamente nos "novos tempos"[283]. Para enfatizar essa situação, Rita Morelli inicia sua narrativa sobre as mudanças no campo autoral no período da seguinte maneira:

> "1964 ainda não havia terminado e o novo regime já demonstrava que a antiga atitude protetora do Estado brasileiro em relação aos titulares de direitos autorais era coisa do passado […].
>
> […] o grande objetivo do novo governo era de fato proteger os usuários de música dos 'desonestos' representantes do passado no campo autoral, e que esse governo estava disposto a fazer isso por bem ou por mal" (MORELLI: 1998, pp. 165-166)

Essa progressiva perda de prestígio, acentuada sobretudo a partir de 1968 (MORELLI: 1998, p. 167), era acompanhada por uma progressiva perda da capacidade do campo pioneiro de manter o mesmo discurso sobre a música popular brasileira (que se pautava por critérios como os de "autenticidade" e "qualidade" e do qual tirava parte de sua sustentação ideológica) forjado no período em que surge e se consolidam a UBC e, em seguida, a Sbacem[284]. A mesma autora, citando seu trabalho sobre o campo autoral num artigo de 2008, afirma:

> "[...] tive acesso a formas impressas do discurso que associava qualidade com nacionalidade no julgamento estético e político da música popular nas décadas de 1930/1940 ao estudar o campo autoral pioneiro, organizado pela geração de grandes figuras da música popular brasileira que produzia nesses anos no Rio de Janeiro, e vi que tal discurso foi mantido por eles até meados dos 60. […].
>
> No entanto, por essa época, esses antigos compositores não mais ditavam as regras no mercado da música popular e, embora sua oposição à Jovem Guarda tenha sido coincidente com a que alguns dos novos nomes da música popular

> brasileira faziam a ela naquele momento, o certo é que já se haviam estabelecido novas distinções e hierarquias, baseadas agora na retomada do nacional-populismo pelas esquerdas universitárias. Paiano, como mencionei antes, acredita que foi aí que o campo da música popular brasileira se constituiu efetivamente, já que os espetáculos musicais universitários paulistanos e, acima de tudo, os festivais de música popular produzidos pela televisão paulistana a partir deles, representaram as instâncias de consagração de que esse campo carecia até então, do mesmo modo como o engajamento político no processo de construção de uma nação moderna no Brasil representou seu primeiro critério de distinção." (MORELLI: 2008, p. 94)

A perda da capacidade de "ditar as regras" e a dissolução de certas hierarquias – frutos de uma profunda reformulação que se dava no plano da cultura de massas no Brasil e atingia frontalmente a esfera da música popular –, levou os dirigentes pioneiros a buscar novas correlações de forças afrouxando o nó de suas "convicções" para que novos aliados nelas pudessem caber. Morelli ainda aponta para essa situação quando afirma que,

> "De fato, entre meados dos anos 60 e inícios dos 70 haviam surgido novos 'grandes nomes' da MPB e novos cantores populares às dezenas, vindos de todos os cantos do país, e isso contribuíra, tanto quanto as modernas estratégias comerciais dos meios de divulgação e reprodução das obras, para transformar radicalmente o mercado musical brasileiro que os dirigentes pioneiros haviam conhecido, ampliando-o e diversificando-o sobremaneira. E se esses dirigentes incorporavam os 'compositores de bossa nova', trazendo-os para junto da 'velha-guarda' e dos 'campeões' do carnaval, faziam-no justamente para melhor se oporem aos que tinham surgido depois deles [jovem guarda e tropicalismo …]" (MORELLI: 1998, p. 190)

Neste caso, a pressão dos interesses sobre os ideais nos oferece um importante ponto de contraste para explicitar a questão da autonomia na trajetória artística de Jacob, uma vez que é possível perceber como a sua autonomia financeira lhe permitiu manter suas convicções sobre a bossa nova. Entretanto, parece haver um elo explicativo ainda mais relevante para entender essa questão, que deve ser buscado nos fundamentos éticos que orientavam a sua conduta. Quando, na citada carta de 1963 a Sérgio Cabral, ele afirmava que "com dinheiro não se brinca", essa afirmação não dava, como poderia parecer, um tom irônico à sua observação sobre a frieza com a qual o departamento de vendas tratava os gêneros e estilos musicais. Algo parecido pode-se dizer da forma como ele resolveu

discorrer sobre a insegurança que lhe causava sua relação com as gravadoras: "já nasci assim congenitamente assim cobrando [risos] congenitamente cobrando de maneira que eu não queria que ninguém me devesse". A brincadeira tem fundo de verdade, e o judaísmo certamente é um fator importante na formação daquela ética. A remuneração por um trabalho bem feito – e não se trata aqui, é importante frisar, de uma busca por lucro como fim em si, senão do reconhecimento da dignidade pessoal investida e, consequentemente, representada naquele trabalho[285] – constituía, em última instância, um valor fundamental e autônomo em relação a outros ideais (inclusive os musicais[286]). A racionalidade que orientava sua conduta também na esfera econômica tinha na própria separação entre economia e estética, entre interesses financeiros e valores artísticos, por exemplo, uma importante expressão de seu impacto na organização de sua conduta. A separação da vida musical da vida profissional resolvia o problema fundamental de não ter que sacrificar uma à outra, e possibilitava que, dentro da primeira, onde predominavam valores e ideais relacionados à prática musical, a racionalidade econômica pudesse se manifestar sem colocá-los em xeque[287]. Isso tem importantes implicações. Por enquanto basta destacar que, assim como ocorria com a sua atuação no campo das relações de trabalho, essa separação contém um importante impulso modernizador que contrastava com o caráter das relações que predominavam e permeavam o campo autoral pioneiro. Segundo Morelli:

> "A importância concedida às atitudes pessoais nos relatos produzidos no período pioneiro revela o predomínio das relações face a face num campo autoral que era constituído ainda por um número pequeno de sociedades, todas elas cariocas e dirigidas por uma mesma geração de artistas. [...]. [...] a importância dada às atitudes pessoais nos relatos produzidos no período pioneiro [... se explica] por referência às condições históricas acima mencionadas, nas quais o campo artístico-musical, o campo autoral e o próprio mercado não se diferenciavam suficientemente." (MORELLI: 1998, pp. 61-62)

Não somente faltam à documentação consultada no MIS indícios desse caráter pessoal nas relações econômicas, como abundam os arquivos que permitem uma interpretação no sentido oposto. Um bom exemplo disso é o documento com número de patrimônio 6737. Trata-se dos "Estatutos da União Brasileira de Compositores", publicado

em 3.12.45, prevendo validade para o biênio 46-48. Na terceira página está anexado um documento manuscrito com a seguinte nota: "Quando alcançar na U.B.C [ilegível] no total de cr$ 28.000,00 correspondentes à arrecadação de cr$ 40.000,00 dando à U.B.C um lucro de cr$ 12.000,00 (30%), requerer passagem para sócio efetivo (art. 5o. dos Estatutos)". Os argumentos planejados para solicitar a mudança de *status* dentro da sociedade estão fundamentalmente ligados à "frieza" das relações econômicas e jurídicas. E não importa aqui se eles reproduzem o caráter enviesado dessas sociedades no que se refere as suas próprias funções[288]. Importa sim frisar que não são argumentos evocando valores ligados à "tradição" da música popular – que, ainda que tenham sua legalidade própria vinculada a outros âmbitos da atuação no meio musical, não deixaram de ser evocados para legitimar a atuação das sociedade de direitos autorais –, nem muito menos relações pessoais, mas sim o fundamento econômico da racionalidade dos meios jurídicos. Essa interpretação nos permite retomar o tema da incidência desse *ethos* na esfera das relações de trabalho ligadas ao choro no contexto das transformações que viemos acompanhando neste capítulo.

6.3. A segunda ruptura

Dezessete dias após a morte de Jacob, o Jornal do Brasil publicou uma matéria de várias páginas prestando homenagens e despedindo-se simbolicamente dos regionais. Intitulada "Regionais: o som mais brasileiro", inicia a sua narrativa com o seguinte texto em destaque:

> "São poucos só que sobrevivem. Agora seus instrumentos estão espalhados por aí, vivendo de gravações, de bicos e de *cachets*. Mas eles marcaram a fase de ouro de nossa música popular. Os regionais, base da música popular mais pura, foram verdadeiros *plantios de bambas*. Deles nasceram os grandes *cobras*: Pixinguinha, Donga, Luis Americano, Benedito Lacerda, Dante Santoro, Jacob do Bandolim, Altamiro Carrilho, Luperce Miranda e tantos outros. Entrevistando, conversando, lendo e ouvindo, tentamos mostrar a história de sua ascensão e declínio." (ANÔNIMO: 1968, p. 4).

O "revival" do choro nos anos 70 e as suas consequências favoreceram uma leitura teleológica da história na qual esse momento de declínio dos regionais aparece como um pequeno parêntese. A construção desse parêntese, entretanto, é fundamental para a forma dominante de narrar essa história, como veremos ao final deste capítulo. Assim como é corriqueiro que momentos importantes do desenvolvimento de fenômenos histórico-sociais sejam amenizados por algum artifício narrativo, o pessimismo que assolou boa parte daqueles que viveram esse período da história do choro é atribuído a um "erro de cálculo". Isso é especialmente válido para o caso de Jacob do Bandolim, e a sua descrença em relação ao futuro do gênero já foi neutralizada em forma de uma idiossincrasia pessoal, um "bordão" que marcara sua personalidade artística. Fato é que muitos "cobras" - ou seja, músicos que alcançaram consagração na "época de ouro" do rádio e que dela sobreviveram nos anos 60 –, compartilharam dessa visão. Dentre as entrevistas realizadas para a matéria publicada no JB, podemos destacar os seguintes fragmentos:

> "[Índio] Dá para a gente viver só de regional. Mas começar a aprender agora para viver disso é impossível. Se morre uma dúzia de músicos, acabam os regionais." (Idem)
> "Se não fosse pelo conjunto Os Boêmios, que atua na [rádio] Ministério de Educação, regional seria para ele [Eugênio Martins] coisa do passado." (Idem)
> "[Altamiro Carrilho] Espero viajar em breve. Talvez não volte. Aqui não dá mesmo." (Idem, p. 5)
> "[Caçulinha] O regional pode sobreviver, mas sem nenhuma durabilidade. Vai se aguentando até desaparecer. Fica mais como objeto de museu" (Idem, p. 5)

Depois de narrar o passado dourado dos regionais, rememorar os mais renomados e os "bambas" que os encabeçavam, e dar voz aos remanescentes, o articulista mapeia a situação decadente dos conjuntos de choro em diversos estados. O diagnóstico da situação no Rio de Janeiro foi feito da seguinte maneira:

> "Guanabara. No Rio, limitando suas atuações ao trabalho ocasional em gravadoras e apresentações esparsas, ainda existem os regionais de Canhoto, Índio, Arlindo, Valdir Azevedo e Pitanga. Seus instrumentistas […] de acordo com a oportunidade de trabalho, podem integrar dois ou mais conjuntos, e alguns deles […] hoje gravam sozinhos. As únicas estações do Rio a manterem conjuntos regionais são as rádios Ministério da Educação e Nacional. As demais

> estações de rádio, com todas as suas programações baseadas em disco, sem apresentações ao vivo, fecharam suas portas aos regionais. Restam as televisões. Mas, mesmo estas, oferecem um campo de trabalho muito restrito. Além de se recusarem a pagar o preço pelos instrumentistas nas poucas ocasiões em que eles são convocados, as TVs preferem apresentar conjuntos de música moderna. Estes grupos – que proliferam em um meio artístico dominado pela influência dos ritmos estrangeiros, e que vivem nos corredores das estações à cata de uma oportunidade – consentem em fazer exibições, ganhando pouquíssimo ou até mesmo nada." (Idem, p. 5)

Nesse diagnóstico, que coincide com a leitura que os próprios protagonistas do campo musical faziam da situação por eles experimentada[289], tudo parece se fechar sobre aquele mundo dourado, tornando cada vez mais exíguos os espaços para os músicos "tradicionais"[290]. E, nesse fechamento, vários elementos se articulam: a diminuição das estações de rádio e a reconfiguração do setor radiofônico como um todo – deixando órfãos aqueles que outrora reinaram em seus estúdios e auditórios – as televisões – insensíveis em relação a esse passado da música brasileira – e os seus preferidos, os conjuntos de "música moderna", e a invasão dos ritmos estrangeiros (leia-se: *rock,* iê-iê-iê). No nível das transformações estruturais pelas quais passava a cultura de massas nos grandes centros urbanos como o Rio de Janeiro, esse fechamento é, como vimos, expressão do processo de consolidação da indústria cultural, que tem na integração de seus meios uma de suas características principais. Esse processo se manifesta seja no impacto causado pelo desenvolvimento técnico na reorganização do mercado de bens culturais – a ascensão da televisão, por exemplo –, seja na segmentação desse mercado – como ocorreu no setor fonográfico –, seja na expansão de um *ethos* nas relações profissionais que tende a represar a continuidade de formas personalistas – como sugere o declínio do campo autoral pioneiro[291]. É possível relacionar esta última manifestação com transformações na atuação profissional no campo musical cujas implicações podem ser percebidas de maneira sensível no declínio dos conjuntos regionais de choro. Não se trata de negar ou diminuir a importância de fatores econômicos e políticos nesse declínio, mas sim de destacar um outro elemento atuante nesse processo. E é para ele que Jacob aponta quando, em seu depoimento, afirma:

> "Os regionais para mim acabaram, só restou, e assim mesmo está atualmente atravessando uma fase de dificuldade com a extinção da [rádio] Mayrink Veiga, o Regional do Canhoto, é só o que restou. Mas, restou pelo seguinte, porque não quiseram sobreviver, não quiseram progredir. Você não encontra num elemento de regional um indivíduo que queira estudar com o propósito de tocar em regional. Satisfazem-se com aquilo que sabem […]. *É renovar ou morrer*. Então, param. E quando progridem abandonam o regional. […]. Então seguem à frente e os outros param na estrada. Esta é que é a verdade. Não querem progredir. Você chegou perto de uns elementos, escuta, vamos aprender umas cabeças de nota, não precisa aprender música, fazer contraponto, fuga não sei o que, não é nada disso, cabeças de nota, vamos aprender um pouquinho de cifra, que hoje é essencial, isto facilita os ensaios, […] ninguém quer estudar. *Tá todo mundo satisfeito dentro desse espírito de chorão que eles têm, que eu acho humano, mas que já não funciona em 1967*, porque enquanto isso a garotada está estudando, tá fazendo curso de música [...]" (BITTENCOURT: 1967, fita 2 lado B, min. 15-16)

A fala é tão eloquente que dispensa o apoio de outra documentação[292]. Seu distanciamento em relação ao "espírito de chorão" – perceptível, no sentido que nos importa aqui destacar, em toda a sua trajetória artística – já era visível na forma como intervinha no campo das relações de trabalho desde, pelo menos, a década de 50 (conferir capítulo 5). Mas é somente com o avançar da década de 60 que se explicita o caráter modernizador – e, consequentemente, anti-tradicionalista – do *ethos* que animava as suas ações. E isso acontece justamente porque está em curso avançado uma segunda ruptura nas formas de sociabilidade em torno do choro, impulsionada por transformações como as que tratamos até o momento. Frente a essa situação, "é renovar ou morrer". O declínio dos regionais, seja pelas transformações nas condições materiais de existência, seja pela expansão de um novo *ethos* nas relações de trabalho, marca o fim de uma experiência que se estendia desde a década de 1930. No que se refere ao "espírito chorão", a ascensão da "garotada" que "está estudando" evidenciará essa descontinuidade.

6.4. As "batalhas musicais" e o sentido de "Vibrações"

A epígrafe a este capítulo foi extraída de uma carta/gravação de meados do ano de 1961 em que Jacob se dirigia a colegas da capital paulista e lamentava a situação do

choro (e, talvez, da música tradicional em geral) na "terra da bossa nova"[293]. Consolava-o a esperança de que dias melhores viessem, e alentava-o o grupo de músicos de São Paulo representados por aqueles interlocutores dos quais ele se despedia, ao final da gravação, da seguinte maneira: "no mais, meus amigos, uma enorme saudades de vocês todos, uma saudades que às vezes não me deixa dormir porque eu remoço perto de vocês. Me sinto mais animado pra essa batalha de música". Sete anos mais tarde, aproximadamente, Jacob remete novamente a interlocutores daquela cidade a carta já citada que fora lida por Moraes Sarmento. Celebrava a existência de grupos que *ainda* se interessavam pelo choro, mas com uma perspectiva, entretanto, bem mais melancólica: "fiquei praticamente sozinho nesta batalha inglória, que só me dá trabalho e não rende nada, a não ser, o que prefiro, os aplausos de uns tantos renitentes como vocês"[294].

As transformações que buscamos caracterizar, circunscritas temporalmente nessas duas cartas, nos permitem pensar que a mudança de perspectiva não era casual. Se a trajetória de Jacob se caracteriza, entre outras coisas, pela luta incansável dirigida à delimitação e promoção de um campo específico do choro em oposição a determinadas práticas musicais, as mudanças nas condições de produção, circulação e consumo de música popular levou-o a adotar outras estratégias para renovar a disputa. Com a diminuição dos espaços para os artistas "tradicionais", avançar sobre o terreno dos artistas "rivais" era uma estratégia possível nessa "batalha de música". O terreno que parecia apresentar as possibilidades mais concretas para a atuação dos tradicionais, e no qual Jacob considerava válido atuar, era o dos "modernos"[295]. Tratava-se apenas de encontrar áreas em que a disputa pudesse acontecer.

6.4.1 De volta ao plano inicial: face e contra-face

Uma dessas áreas de disputa poderia ser delimitada pela própria escolha de um repertório a ser interpretado, sendo a construção dessa interpretação orientada pelo objetivo de revelar que o valor artístico dessas composições estava essencialmente fundamentado no elemento tradicional que seria subjacente à toda aparência de modernidade. Essa é a idéia

que, explícita na crítica a "Chega de Saudade", permanece implícita na proposta de gravação de um disco com músicas dos "modernos". Vimos como a composição de Jobim constituía um caso exemplar daquela situação. Não surpreende, portanto, que seu nome também apareça numa ficha, encontrada no acervo de Jacob, datilografada no começo do ano de 1967, contendo a lista das músicas que, por sugestão de Sérgio Bittencourt e Franco Paulino, fariam parte de um LP a ser gravado por Jacob[296]. Nessa mesma ficha, duas expressões também datilografadas ocupavam o lugar de possíveis nomes para o disco: "Jacob, hoje ou Jacob, sempre". A composição de Jobim aparece no verso do documento, acrescentada à lápis, enquanto à frente do mesmo também foram acrescentadas, à caneta, duas expressões alternativas para dar título ao trabalho: "Duas épocas" e "[ilegível, possivelmente "Alto"] contraste". Somadas ao planejamento inicial, fixado por uma máquina de escrever, essas informações constituem mais um dos elementos que colocam em evidência a historicidade do processo de concepção e realização do LP "Vibrações", e, com isso, trazem à tona parte das tensões que lhe são imanentes e que foram, por esse mesmo processo, neutralizadas no produto final. Como vimos, tal planejamento fora atribuído por Jacob à colaboração entre Sérgio Bittencourt e Franco Paulino, ambos jornalistas que viveram o impacto da bossa-nova em suas juventudes e que nutriam certa simpatia por esse gênero. A lista de músicas nele contidas era sensivelmente diferente da que fora posteriormente apresentada por Jacob em seu depoimento:

1. Canto Triste – Edú Lobo-Vinicius
2. Juca – Chico Buarque
3. Tem Mais Samba – Chico Buarque
4. Insensatez – Neston [sic] Mendonça-Jobim
5. Samba em Prelúdio – Baden-Vinicius
6. Roda [sic] – Chico Buarque
7. Onde está Você – Oscar Castro Neves
8. Canção de não cantar – Sérgio Bittencourt
9. Madrugadas – Paulinho da Viola
10. Olé, olá – Chico Buarque
11. Tempo Feliz – Baden-Vinicius
12. Tristeza e solidão – Baden-Vinicius

Tratam-se, como se pode notar, de composições do período pós-bossa-nova. Assim, os títulos aventados e datilografados ganham em determinação de sentido: apesar da oposição semântica, a equivalência que se estabelece entre "hoje" e "sempre" remete à experiência histórica que envolvia o reconhecimento, por parte de um artista consagrado, das transformações que rompiam com um tempo anterior no qual ele alcançara esse posto. Assim, atualidade e perenidade são evocadas para afirmar um novo momento de sua produção que reconfigura as estratégias até então utilizadas para fazer frente às exigências dos novos tempos. Faltava-lhe a este planejamento inicial, portanto, um elemento fundamental da reelaboração apresentada no depoimento ao MIS: a contrapartida "tradicional". Além da fita magnética utilizada no museu, essa segunda etapa de composição do LP também deixou suas marcas naquela ficha datilografada. No verso do documento há uma série de músicas listadas da seguinte maneira:

[riscado] Lamentos
[riscado] Brejeiro
[riscado] Ingênuo
[riscado] Murmurando
[riscado] Vibrações
Revendo o passado
Despertar da mont.
Sofres porque queres
[riscado ilegível à caneta]
[à làpiz] Carinhoso
[à lápiz] Noites Cariocas
[à lápiz] Linda Flor
Ele e eu
Proezas de Solon
Um a Zero

A relação entre face e contra-face do LP apresentada no depoimento encontra aqui uma forte correspondência. O verso da ficha está quase completamente preenchido por músicas "tradicionais". Os riscos feitos sobre os nomes das primeiras indicam que, provavelmente, aquelas músicas já haviam sido gravadas naquele momento. Do mesmo modo, os nomes acrescentados à frente do documento, abaixo das propostas iniciais, também expressam o sentido desse segundo momento de elaboração. "Duas épocas" e

"[Alto] contraste" incluem o choque das temporalidades reconhecidas no plano inicial – e simbolicamente representado nas faces do LP, segundo o depoimento – como elemento constitutivo da proposta estética que alimentava a reelaboração. Trata-se de um desdobramento "espacial" da tensão intrínseca à idéia que deu vida àquele plano.

Tal desdobramento já estava sugerido na ficha datilografada com a organização das formações instrumentais planejadas para acompanhar Jacob nas gravações: "C = Conjunto Época de Ouro ["tradicional"]/ O = Orquestra ["moderno"]/ OC = Orquestra e Conjunto [síntese]"[297]. Como não dispomos de maiores informações sobre essa proposta de composição dos grupos acompanhantes, a sugestão indicada entre colchetes de que elas expressariam aquela polarização pode, antes, ser fruto de uma vontade do analista em adequar o objeto à sua explicação, ou, em outras palavras, de impor a todos os seus aspectos uma identidade totalizante. A idéia, que se manterá no plano da hipótese, foi apresentada apenas para abrir uma janela que nos permitisse ver como aquelas tensões se apresentam no plano estético. Vimos que "Chega de Saudade" passou a figurar na lista das composições aventadas para compor o LP. E, levando em consideração que ela já havia sido gravada por Jacob em 1963, seria plausível supor que um novo registro da composição incorporaria elementos que a distinguissem da versão anterior. Assim, o documento com número de patrimônio 6910, intitulado "Orquestrações em meu poder", lista uma série de arranjos, entre os quais, com data atribuída de 09.01.1967, lemos: "Chega de Saudade – c/ Orq. e Conju. Época de Ouro arr. Radamés". De fato, há no acervo de Jacob uma partitura de "Chega de Saudade" de três páginas e 10 partes soltas para saxofones, trombones, bandolim e violões. Sem autoria, o documento traz a seguinte indicação ao lado do título: "Jacob".

6.4.2 "Chega de Saudade", 1967

Trata-se de um arranjo construído para destacar a forma da canção e potencializar a interpretação do solista[298]. Entretanto, alguns recursos utilizados para cumprir esses objetivos também podem remeter a procedimentos considerados "modernos".

Na introdução, a necessidade de construir rapidamente um clímax para a entrada destacada do solista com a melodia principal parece ser o principal fator que orienta o uso intensivo de dissonâncias melódicas nos compassos reservados à dominante:

Figura 45: seção introdutória do arranjo de Radamés Gnattali de "Chega de saudade"[299]. Uma digitalização da partitura manuscrita do arranjo de "Chega de saudade" foi anexada a este capítulo.

Entretanto, reencontramos aqui, subjacente à escolha das dissonâncias empregadas, um problema dos mais significativos para este trabalho no que se refere à discussão sobre as tensões entre "tradição" e "modernidade" que se desdobram no plano intrinsecamente musical. O cromatismo que se estabelece entre as notas Fá sustenido e Fá natural remetem a um procedimento recorrente no repertório bossanovista que consiste em empregar acordes de tipo dominante com décima terceira maior e, em seguida, baixá-la cromaticamente. Neste caso, trata-se de um $A7^{(13)}$ que se transforma em $A7^{(b13)}$. Radamés intensifica esse procedimento associado ao imaginário "modernizante" que envolvia a bossa-nova valendo-se das escalas de Lá dominante-diminuta e Lá alterada, mas, ao mesmo tempo, o faz de maneira a disfarçar a realização do "clichê".

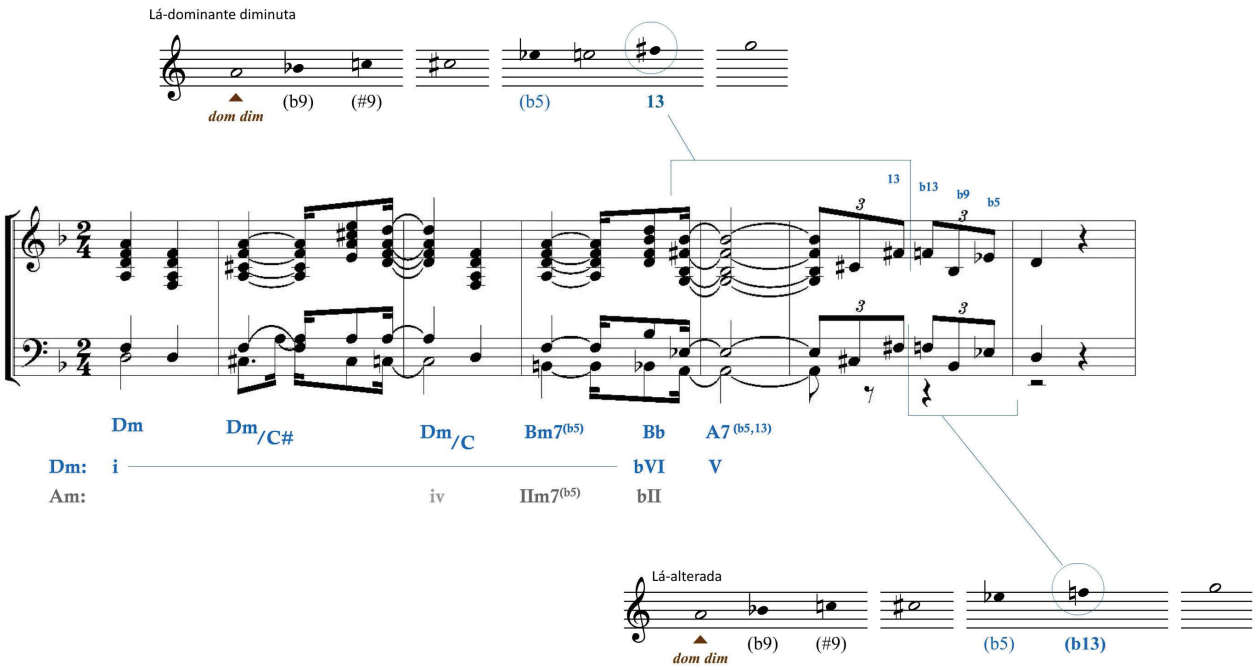


Figura 46: realização do "clichê" $V7^{(13)}$ – $V7^{(b13)}$ nos compassos finais do arranjo de Radamés Gnattali para "Chega de Saudade"

Outro momento em que as dissonâncias são colocadas em primeiro plano pelo arranjo é justamente o clímax da composição, construído sobre o terceiro verso da seção B (ver capítulo 5). Numa valorização deliberada desse ponto culminante, as notas da melodia são agrupadas verticalmente em posição aberta para harmonizar as vozes no naipe dos saxofones. E a nota da melodia suprimida em cada *voicing*, a quinta dos acordes, é destacada pelos trombones.

Figura 47: último compasso do terceiro verso e quarto verso da seção B de "Chega de saudade" no arranjo de Radamés Gnattali

A mesma textura de harmonização em bloco se estende até o final do quarto verso da seção B, e as dissonâncias também saltam ao primeiro plano na abertura utilizada sobre o acorde de dó maior com sétima menor e nona (compasso 68). Se na introdução o uso das dissonâncias cumpre uma função que poderíamos chamar de "publicitária", e, no clímax, ele explicita o momento decididamente "não tradicional" da composição, o que se coloca em primeiro plano neste último caso, como inflexão do segmento em tons inteiros da escala "lídio b7" sobre o acorde de $C7^{(9)}$, é fruto da própria interpretação da canção feita anos antes por Jacob. E aqui é importante frisar que o arranjo muito provavelmente foi construído tendo como base a versão por ele registrada em 1963, pois as cifras escritas por Radamés coincidem em muitos pontos com a harmonia nela apresentada (conferir capítulo 5). Assim, além do contraste que se estabelece entre uma conduta em geral "tradicional" e momentos específicos em que reluzem elementos "modernos"[300], uma das principais características do arranjo provém justamente da necessidade de encontrar soluções para os problemas que a harmonização utilizada por Jacob criava. No compasso 63, por exemplo, a

substituição dos acordes de $B7^{(13)}$ e $B7^{(b13)}$ pelos de C#m e Cm que ele incorporou, levou Radamés a bemolizar a nota si natural no segundo tempo do compasso para evitar o intervalo de sétima maior que essa harmonização criava entre a fundamental do acorde de Cm e a nota Si na melodia. Retomando aqui a argumentação anteriormente apresentada nota-se que, sendo o cromatismo de décima terceira um recurso amplamente praticado no repertório bossanovista – muitas vezes como mero "clichê" (ou seja, sem maiores implicações para a composição) –, a sua identificação com esse repertório e, consequentemente, a sua evitação, corresponderia a uma forma de diferenciar a conduta "tradicionalista" da "afetação" com a qual os "modernos" tratavam esses "signos de modernidade". Esse parece ser também o caso do acorde de tipo dominante com sétima menor e quarta suspensa ($V7^{sus4}$), cuja evitação constitui um dos elementos mais notáveis no arranjo de Radamés. Se nos primeiros versos da seção B, à semelhança da versão de 1963, ele pôde ser substituído pelo acorde da subdominante menor – criando uma inflexão da escala de Ré menor na seção B que inexiste na composição original – nos quatro compassos finais da composição, em torno dos quais se cria o famoso *ritornello* (acompanhado, na poesia, pelos versos que se iniciam da seguinte maneira: "Que é pra parar com esse negócio..."; "Não quero mais esse negócio..."; "Vamos deixar esse negócio..."), o mesmo acorde de $A7^{sus4}$ foi substituído pelo de Gm.

Figura 48: coda de "Chega de saudade" no arranjo de Radamés Gnattali

Aproximadamente quatro anos antes, esse $A7^{sus4}$ fora trocado por Jacob pela dominante com terça maior e sétima menor, o que criava um problema irresolúvel com a melodia, centrada num arpejo de si menor. Assim, a solução encontrada por Radamés para evitar a suspensão da quarta e, ao mesmo tempo, o problema criado pela harmonização "tradicional", foi abaixar a nota da melodia um semitom e formar, no lugar da tríade de si menor, um arpejo de si bemol maior com quinta aumentada. Outro caso semelhante é o do acorde de Gm7 no início do terceiro verso da seção B. Vimos que ele fora substituído pelo acorde de Bb na versão de 1963 (conferir capítulo 5). Aqui, a despeito da nota fá natural na melodia e no próprio *voincing* escrito para o naipe de saxofones, a cifra indicada por Radamés para os violões no compasso 64 é $Gm^{(7M)}$. Esse é um forte indício de que a dissonância de sétima menor acrescentada à subdominante naquele contexto específico da composição gerava certo desconforto para uma leitura "tradicionalista" da composição (conferir capítulo 5)[301].

A noção de síntese, sugerida anteriormente para interpretar as três opções de formação instrumental que compunham o plano inicial do LP, não poderia encontrar maior desmentido nos problemas insolúveis e, consequentemente, nas tensões permanentes que se

estabeleciam entre "tradicionais" e "modernos", exemplarmente expressadas neste arranjo de "Chega de Saudade". De maneira semelhante, a disposição de Jacob em gravar composições dos "modernos" (e em rehamonizar 'harmonias modernas') não se pautava pela vontade de conciliação dos antagonismos, mas sim, como já dissemos, pela luta para demonstrar que o real valor dessas composições (e de novas harmonias) residia num núcleo de "tradição" que necessitava ser depurado de procedimentos e recursos identificados com o campo do qual era preciso se diferenciar.

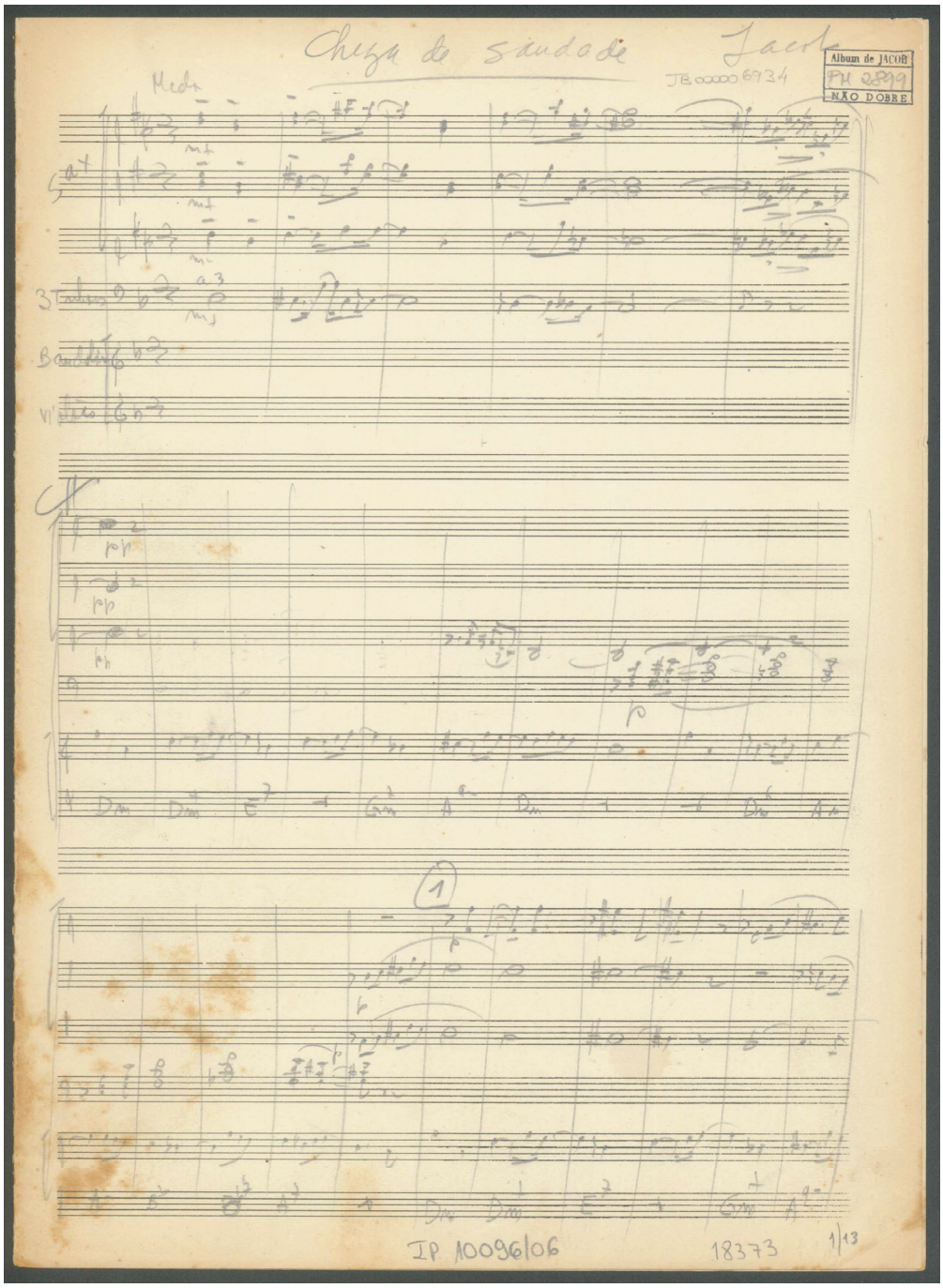
6.5. Verso e contra-face: o significado histórico de "Vibrações"

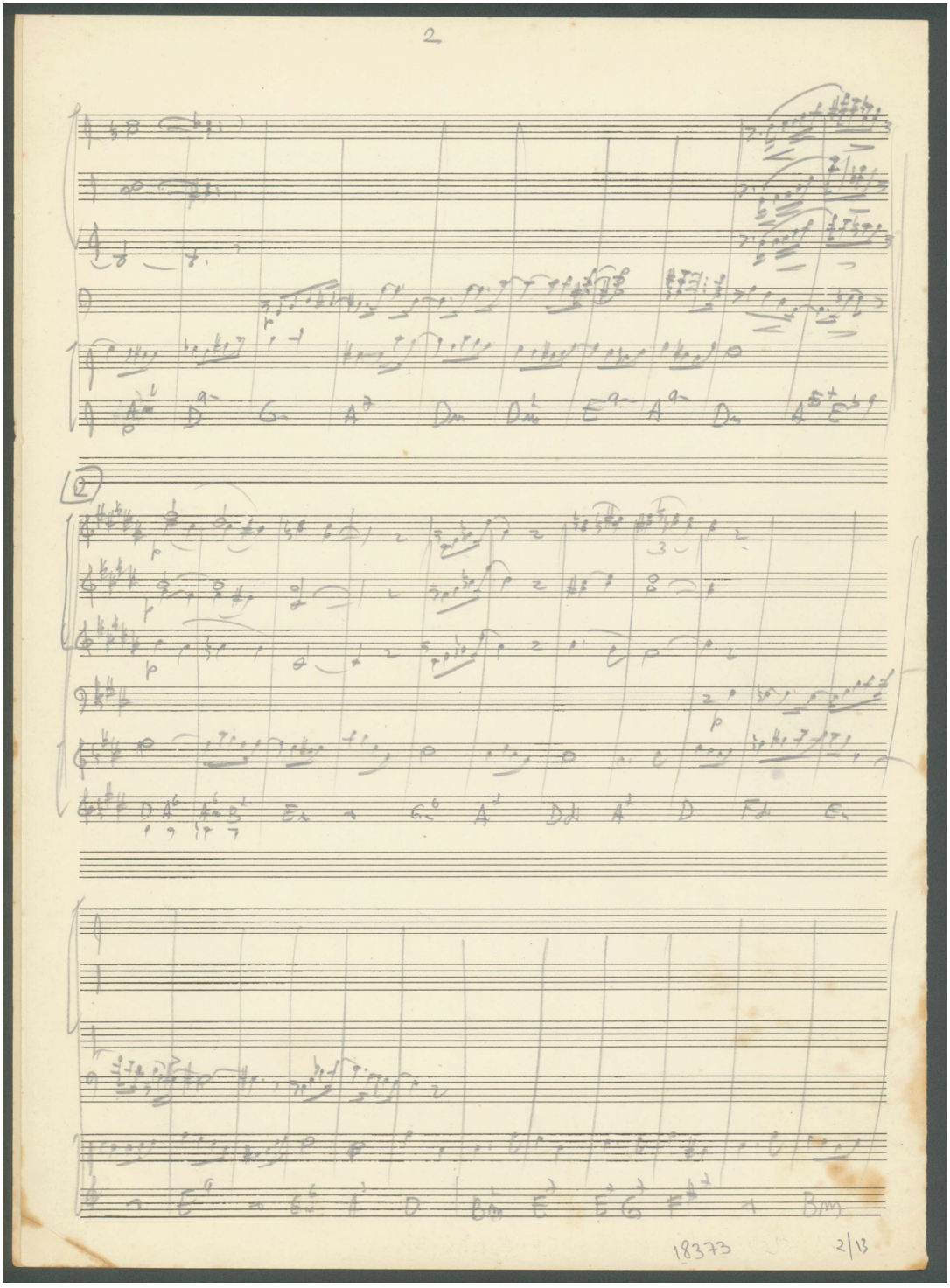
Segundo o que se pode depreender dos riscos nos nomes das composições no verso da ficha que continha o plano inicial de gravação do LP de 1967, bem como das mudanças por ele sofridas, a parte inserida na reformulação foi a primeira a ser concretizada através do registro fonográfico das músicas representantes da (contra)face "tradicional". Frente a essa situação, a forma final assumida pelo disco representa um terceiro momento de elaboração do plano inicial e implica a sua completa inversão[302]. Expressão disso é o fato de que o compositor mais destacado deixa de ser o jovem Chico Buarque[303] e passa a ser um dos principais representantes do período de "gestação" do choro: Ernesto Nazareth. Assim, de um disco ideal impregnado das tensões do "hoje" nasceu uma obra monumentalizante, que, pairando como uma negação de toda aquela temporalidade, projeta uma imagem ideal de uma tradição pulsante na continuidade simbolicamente estabelecida entre seus principais representantes: Nazareth, Pixinguinha e Jacob do Bandolim[304]. Trata-se da face que, perante um presente desolador, se vira em direção ao passado e faz ressoar, em música, a própria idéia de tradição.

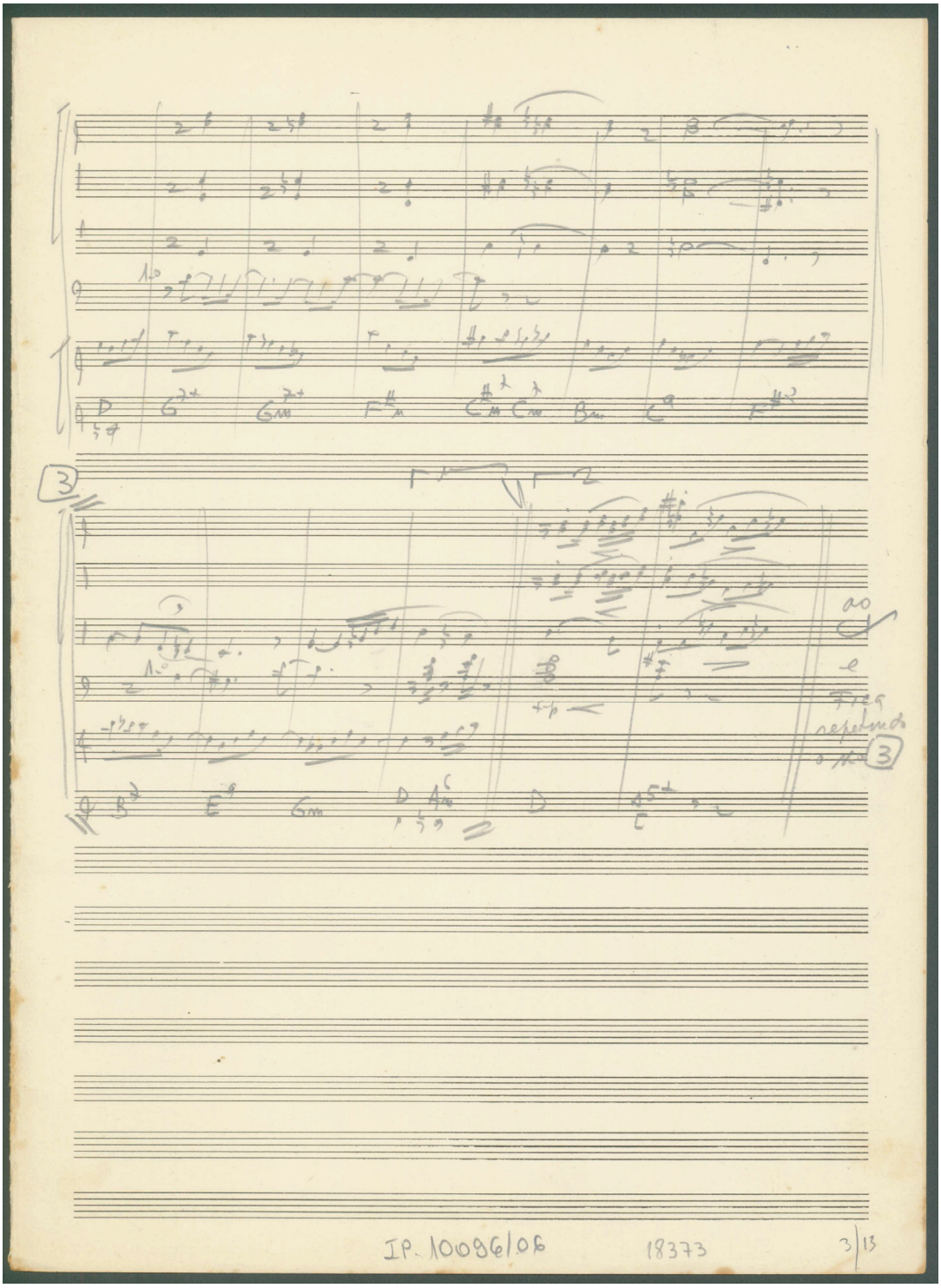
Ao mesmo tempo, a notável transcendência alcançada pelo LP na história do choro pode ser pensada como um elo fundamental de continuidade que se estabelece num novo período de ruptura nas formas de sociabilidade que se vinculavam a essa música. Se a "forma" do choro aparece como elemento decisivo de continuidade sobre a demolição da antiga ordem, o "Vibrações", enquanto ponto culminante da etapa de "lapidação" do choro,

surge no momento em que o avanço do processo de modernização capitalista solapa as bases sobre as quais se refaziam os laços sociais em torno do gênero desde a década de 1930. Assim, o LP não reforça somente os elos simbólicos que reafirmam a continuidade da "tradição", mas consagra, através de uma realização ímpar na produção discográfica até aquele momento, uma organização ideal do formato "regional". E isso se dá, paradoxalmente, com a superação do elemento que, ligado à experiência histórica do choro nas rádios, passou a representar, segundo o próprio Jacob, uma ameaça à sobrevivência do gênero no avançar da década de 60: o "amadorismo", entendido enquanto uma disposição específica para o exercício da atividade profissional ao qual Jacob se referiu através da expressão "espírito chorão", e contra o qual ele lutou ao longo de sua trajetória artística. Portanto, subjacente às "batalhas musicais" entre "tradicionalistas" e "modernos", o choro carregava em si outra tensão entre "tradição" e "modernidade" que encontra um ponto de inflexão, em finais da década de 1960, na trajetória de Jacob do Bandolim. Não é casual que o "Vibrações" seja reconhecido como uma das principais realizações dessa trajetória. Trata-se de uma das peças mais importantes do seu legado para as seguintes gerações.

Anexo I – Partitura manuscrita do arranjo de "Chega de Saudade" composto por Radamés Gnattali




2
18373
2/13


3
3
IP. 10096/06
18373
3/13

Nota sobre os anos 20

"O que acontecera? É que os ventos da moda musical sopravam, agora, em outra direção e o velho choro deixara subitamente de ser gêneros de sucesso para tornar-se *maldito*.
Já ao iniciar-se a década de 20, começam a escassear os conjuntos de choro lançados em disco pela Casa Edison em selo Odeon, [...].
É como se tivesse havido um terremoto [...]. O fox-trote tornara-se o gênero da moda e uma banda no estilo das citadas não era exatamente a formação adequada para executá-los. Começam a brotar, como cogumelos, as *jazz-bands* [...]. Como o som de banda se tivesse tornado antiquado, fora de moda, não se quer mais ouvi-lo nem para a execução de músicas de todos os gêneros do chamado repertório internacional.
[...].
Com todos os meios de divulgação bloqueados – discos, teatros, salas-de-espera de cinemas, etc. – o choro, entre 1919 e 1929, só tem vez em festejos populares como a Festa da Penha e reuniões privadas nas casas e nos quintais de seus cultores, geralmente nos subúrbios cariocas."

(VASCONCELOS: 1984, pp. 25-27).

Se existe alguém aí pela cidade com saudade
Do Rio iluminado à lampião,
Será para esse alguém este passado renovado
Com flauta, cavaquinho e violão...

E quem não conheceu o Rio antigo tão amigo
De festas e serestas ao luar
Ouvindo este harpejar de antigamente, certamente,
Contente, deste choro há de gostar...

No rio dos sonetos de Bilac só de fraque
É que se freqüentava o cabaré.
Havia para as grandes confissões dos corações
Os tangos de Ernesto Nazareth...

Os rapazes usavam flor no peito e havia um jeito
De falar de amor de mão em mão.
Nos leques onde sem assinatura os sem ventura
Deixavam soluçando um coração...

(Letra da canção "Flauta, violão e cavaquinho" [Custódio Mesquisa/ Orestes Barbosa], gravada em 1945 por Aracy Côrtes e Rogério Guimarães e seu Regional pela Odeon)

O período da Belle Époque carioca lança uma imagem fugaz de um mundo flanqueado entre um passado arcaico e um futuro dissolutor de certas estruturas relativamente estáveis da vida social. Tal imagem, projetada essencialmente por uma associação entre "progresso material" e ideais europeizantes de civilização, se fecha sobre si com o final da Primeira Guerra Mundial. Assim, e em contradição com sua dinâmica histórica, aquele período pôde assumir para as gerações seguintes a figura de uma harmonia utópica entre a herança do passado e a experiência do moderno na "alegria de viver".

Como vimos, um dos meios através dos quais se expressa o aspecto "saudosista" da produção de Jacob é a reverência aos "'velhos bons tempos' das modinhas, das serestas, dos choros da candura, da poesia, do *amor casto*" (texto da contracapa do LP

Valsas Evocativas, 1956 – grifo nosso), que, ao mesmo tempo, se mostra sensível para fixar aquela imagem. Para nos aproximar dos anos 20 naquilo que interessa para o aprofundamento deste estudo, podemos confrontar a representação do flerte estampada na capa de "Valsas brasileiras de antigamente" (1960) ou do comportamento de casal que ajudar a compor o imaginário da Belle Époque em "Valsas e choros evocativos" (1962), com o seguinte anúncio de um filme publicado numa edição de 1925 do Jornal do Commercio:

Figura 49: capa do LP "Valsas Brasileiras de Antigamente" Figura 50: capa do LP "Valsas e Choros Evocativos"

> "Quantos pensamentos lúbricos e mordazes afluirão ao espírito de uma mulher acorrentada às convenções sociais quando o seu temperamento pede liberdade! De que não seria capaz essa mulher se tornasse à realidade os seus sonhos deliciosamente sensuais?" (apud GOMES: 2004, p. 274, nota 40).

A liberação do papel feminino implícito nas representações estampadas nas capas dos LPs de Jacob tornou-se um dos temas centrais do período pós-guerra, sendo a "mulher moderna" um dos principais componentes do imaginário dessa nova onda de "modernidade" que se propalava e se confundia com o processo de instauração de uma cultura de massas na capital federal. Assim, a valorização do sensualismo e do contato

corporal se vinculava à emergência de outros fenômenos característicos daquele processo, dentre os quais as *jazz-bands* assumiram um papel de destaque. Tal formação instrumental foi vista "por muitos como sintoma maior da degeneração humana no período pós-guerra, tanto em função de sua sonoridade como pelo contato corporal proporcionado pelos estilos de danças a ele relacionados" (GOMES: 2004, p. 214).

A vertiginosa ascensão das *jazz-bands* – e, num plano mais amplo, de todo um imaginário do qual elas eram um elemento fundamental – simbolizou também o choque que se estabelecia entre a chegada de "novos tempos" e certas práticas representativas do período que se pretendia superado, choque que derrubava sobres estas a pecha de "antiquadas". Assim, choro e conduta amorosa "tradicional" são simbolicamente equiparados num conto de Frederico Boutet publicado na revista Fon-Fon em fevereiro de 1929:

> "Os acordes do jazz e as evoluções dos bailarinos acabavam de cessar para um breve descanso. Sentada ao lado do grande piano de cauda, Cecilia Lefanc falava com Joannita Voultier [... sobre Pedro Avelino, pretendente de Joannita. Esta comenta à primeira:] Conforma-se em estar sempre que pode onde estou, em dirigir-me olhares apaixonados e suplicantes... Depois, se consegue aproximar-se de mim, me diz que me ama e que seu único sonho é casar-se comigo. Já lhe disse cem vezes que não e ele não desanima, não se aborrece...
>
> [Cecilia] – É que te quer sinceramente...
>
> [Joannita] – Digo-te que me aborrece... É um chorão. Não é moderno. É romântico, guitarra velha, pedra fiel e claro de lua... Devia ter nascido há cem anos." (BOUTET: 1929, p. 60).

Anos antes, a mesma revista já havia publicado um "manifesto" da "vida moderna" que tem na música das *jazz-bands* a sua "trilha-sonora":

> "A música, no momento de agora, harmoniza o reflexo de toda a nevrose dominante dos dias que chispam, numa combinação bizarra e degringolante, numa composição musical que é um clichê sonoro da vida contemporânea – vida vertiginosa, arrebatadora, promiscua e desnorteante, nos seus aspectos e atitudes. […].".

E, contra um interlocutor fictício portador de discurso conservador perante a música dos "novos tempos", o autor dispara:

> "O que queremos é movimento, é agitação, é vida, é século XX. Tudo isso o 'fox-trot' nos dá, purificado em surdina. O 'fox-trot' é a valsa do jazz band, a valsa moderna que todos nós dançamos com enlevo, a valsa onde meu coração vai haurir novos romanticismos, onde me perturba novo spleen. […]. Dancemos a nossa valsa: o fox-trot" (BRITO BROCA: 1924, parcialmente citado em GOMES, p. 216).

Cinema, automóvel, jazz-bands, novos modelos de comportamento feminino etc. são, como apontou Gomes, elementos que se articulam em torno de uma nova percepção da modernidade que se constitui também enquanto parâmetro através do qual a década de 20 carioca olhava para o passado[305]. Os referenciais da "nova era" estavam umbilicalmente ligados à expansão e à consolidação de uma cultura de massas no Rio de Janeiro e, indiretamente, ao movimento de industrialização vivido no pós-guerra[306]. Mapeando um terreno pouco explorado por estudiosos, Gomes oferece um panorama surpreendente do circuito de entretenimento carioca do período. Entre 1919 e 1922 são registrados "76 cinemas (com capacidade média de aproximadamente 550 pessoas), 12 teatros (capacidade média de quase 1.500 pessoas), 35 circos (média, 1.700 pessoas) e 18 cabarés, cafés cantantes e cafés concerto", sendo que esses registros, tomados dos arquivos da polícia, muito provavelmente "estejam aquém da realidade" (GOMES: 2004, p. 34)[307]. E, em comparação com as décadas anteriores, os anos 20 de caracterizam pela descentralização dos espaços de entretenimento (Idem, p. 54), antes concentrados no centro da cidade, e pelo barateamento do acesso ao consumo de bens culturais. Isso certamente contribuiu para que surgisse uma das consequências mais notáveis da expansão da cultura de massas naquele contexto: a difusão de um repertório comum de referenciais pela sociedade carioca que contribuía para diluir a divisão de classes no que se refere à possibilidade de apropriação daqueles bens.

É com base nessa estrutura do entretenimento carioca que dá-se início à passagem de um modelo hegemônico de cultura européia, articulado essencialmente em

torno da noção de "civilização", para a consolidação de uma cultura de massa associada à ideia de "modernidade", cujo principal referencial era a produção norte-americana (Idem, p. 60). Isso se nota na própria articulação entre os meios do entretenimento. O cinema (inundado a partir da década de 20 pela produção norte-americana), por exemplo, impulsionava a circulação de música popular não somente através da crescente difusão dos fonógrafos e das partituras (cujas capas reproduziam cenas de filmes de sucesso e o conteúdo difundia as canções temáticas), mas também no repertório (e/ou nas formas de interpretá-lo) que compunha a produção para o teatro de revista, sendo que esta produção continha, em média, 40 canções por peça (Idem, p. 77)[308].

Diante desse panorama, surpreende a falta de referência à cultura de massas carioca nos estudos sobre a história da música popular no Brasil[309]. Em parte, isso se deve aos próprios pressupostos que orientam a leitura ainda hegemônica que se realiza sobre o passado. Eles se expressam com especial nitidez no momento de abordar o problema central do modo como manifestações musicais vinculadas a uma cultura popular marginalizada acabaram se transformando em símbolos da cultura nacional (algo que foi indiretamente discutido no segundo capítulo desta tese). Nesse sentido, o trabalho de Gomes pode ser considerado uma resposta crítica à análise seminal empreendida por Hermano Vianna. Perdendo de vista o peso que a cultura de massas teve para a dinâmica da sociedade carioca do período, deixa-se de considerar a mediação fundamental que ela exerceu no processo de formação de determinado imaginário de "cultura negra" de onde se extraíram elementos para a conformação de uma determinada "identidade nacional"[310]. Se a tênue fronteira entre questões raciais e entretenimento exige um aprofundamento da reflexão sobre a música popular no que se refere ao problema da formação de uma identidade nacional, o panorama da cultura de massas carioca dos anos 20 incita igualmente questões relativas à narrativa hegemônica que conforma a história do choro.

Na Companhia Negra de Revistas, criada na esteira do sucesso alcançado pela companhia francesa Bataclan, trabalharam Pixinguinha e Bonfiglio de Oliveira. Esse é um dado importante na medida em que dá pistas dos caminhos por onde passou o "choro" nos anos 20. Se a historiografia "oficial" do gênero afina com a lacuna deixada pelas memórias

de Gonçalves Pinto e liga o amadorismo das práticas musicais da Belle Époque à profissionalização do músico de choro nas rádios em finais da década de 20 e inícios da de 30, o livro de Gomes dá indícios de que músicos ou repertórios relacionados ao "choro" circulavam no circuito das diversões do Rio de Janeiro e, especificamente, nos teatros de revista. Em 1926, o mesmo ano em que a Companhia Negra de Revistas fazia grande sucesso com "Tudo Preto", e Pixinguinha era saudado pelos choros que executava em sua "flauta mágica" (apud BESSA: 2005, p. 118), a notícia "O samba e o Theatro de Revista" destaca que "o popular ator Henrique Chaves, [...] acompanhado de flauta, cavaquinho e violão animará sobremodo, dentro de breves dias as cenas novas da [revista] *Amor sem dinheiro*." (Anônimo: 1926, p. 16). Ainda em 1926, a companhia "Ra-Ta-Plan" apresentava o espetáculo "Miragem". Tendo entre seu elenco nomes como o de Aracy Côrtes e Garoto, a revista tinha "diariamente os seus números bisados, com exceção de 'Flauta, cavaquinho e violão', que é repetido quatro e cinco vezes" (Anônimo: 1926, p. 14). Três anos mais tardes, aproximadamente, Aracy Côrtes organizou "A noite da canção, do choro e da embolada". Na nota de divulgação do evento, lê-se que "[t]odos os nossos cantadores e seresteiros mais celebrados, Aracy Côrtes à frente, tomarão parte no programa", e que este "será intercalado com quadros e *sketchs* cômicos representados pelos nossos melhores artistas de revista" (Anônimo: 1929, p. 10). Além disso, é interessante notar que o arquivo da Empresa Pascoal Segreto tem quase 1.200 partituras, dentre as quais predominam as danças do século XIX (GOMES: 2004, p. 81) – justamente os gêneros que dariam suporte ao nascimento da forma específica de interpretação por músicos populares que daria vida ao choro.

Esses são pequenos indícios de que o "choro" não esteve alijado do processo de formação da cultura de massas carioca. Nesse sentido, é notável que a busca pelo termo nas publicações do Jornal do Brasil entre os anos 1920 e 1929 dê um resultado superior à mesma busca entre os anos 1890 e 1919 (1920 a1929 = 1286; 1890 e 1919 = 1201). As causas disso podem ser as mais diversas, desde a mudança na forma de fazer jornalismo até o aumento no número de páginas e imprecisões possíveis no mecanismo de busca. Mas uma amostragem pesquisada revelou que, em comparação com as décadas anteriores, o

número de entradas relativas à décadas de 1920 que se referiam à práticas musicais era bastante significativo. Dentre elas, que incluem menções a repertórios executados em teatros, rádio[311] etc., destaca-se a atuação de conjuntos de choro. E a ligação desta com um imaginário passadista não era de forma alguma unívoca, ainda que pudesse ser predominante. No baile a fantasia do Alliança Club, por exemplo, ocorrido na véspera do natal de 1929, um "excelente 'choro' [...] executou variado repertório de músicas modernas" (Anônimo: 1929, p. 22). A partir de meados da década, são recorrentes as notícias que comentam que os grupos de choro atuavam nos mesmos espaços que as *jazz-bands*. Em festa organizada pelo Club Gymnastico Português em 1924, "[d]uas brilhantes bandas militares, um magnífico 'jazz-band' e um autêntico 'choro' se revezaram para as danças" (Anônimo: 1924, p. 15). No mesmo ano, o "Mimoso Manacá" também promoveu uma festa em que, "[a]lém da 'jazz-band' do Manacá e do piano do maestro Beijoca, havia mais um excelente 'choro' que muito contribuiu para maior realce da festa" (Anônimo: 1924, p. 10). Ao final da mesma década, na notícia sobre uma festa promovida pelo Ameno Resedá em 1929, lê-se que "[a] sempre aplaudida jazz-band Freitas, impulsionará as danças com seu maravilhoso repertório constituído das últimas produções. O afamado 'choro' do Pedrinho auxiliará a parte musical com o seu repertório exclusivamente nacional" (Anônimo: 1929, p. 14). A ênfase dada ao "repertório exclusivamente nacional" parece remeter, indiretamente, a uma discussão em torno da "autenticidade" da música popular que começava a ganhar corpo em meados dos anos 20 e que se tornava explícita no final da mesma década (de quando data a famosa reportagem publicada na revista Phono-arte em que Pixinguinha é acusado de ter-se "jazzificado"). Em sentido semelhante à notícia anteriormente citada, a nota sobre o baile do "Congresso dos Fenianos" de 27/06/1929 destaca: "Abrilhantará a nossa festa um conjunto de artistas puramente nacionais, o qual mostrará o que é nosso (o choro de violão, o solo de flauta, o ritmo dos cavaquinhos [...])" (Anônimo: 1929, p. 17)[312]. Ainda em 1929 se noticia a inauguração do "Choro Carioca Club". O parágrafo de abertura explicita sua vocação: "Foi fundado nesta Capital, por iniciativa de um grupo de exímios executores de músicas nacionais, o 'choro puramente brasileiro'. É objetivo único do Choro Carioca Club promover a coligação de todos os

trovadores e amadores; congregar pessoas dotadas de vocação musical afim de ser reerguido à altura de seu merecimento" (Anônimo: 1929, p. 23).

Essa situação indica que, na medida em que se imbricava com a cultura de massas, o "choro" passava a ser objeto de um discurso normatizador que buscava diferenciar uma esfera de "pureza", na qual ele se manteria ligado a valores "essenciais", de outros âmbitos de circulação nos quais, em função do contato com aquela cultura, ele se transformava. Emblemática, nesse sentido, é a crítica de Vogeler publicada em abril de 1924 em *O Rio Musical*. Nela, lê-se que uma parcela dos culpados pela má qualidade das peças que animavam o teatro musicado era composta pelos "autores de libretos, que entregam suas sobras a esses indivíduos que exploram os sambas nus e valsas de choro pelas ruas, ao luar, de gênero flauta e violão de orelha" (VOGELER, apud GOMES: 2044 p. 77). Ao mesmo tempo em que aponta para a circulação de músicas ligadas ao universo musical do qual o "choro" fazia parte no circuito dos bens culturais que configurava uma cultura de massas em processo de consolidação, o autor acusa que isso dá-se às custas da "deturpação" das manifestações "espontâneas" do samba e do "choro" por interesses comerciais. Essa é uma das faces da crítica emergente à expansão da cultura de massas, que se completa com a rejeição de outros ícones da onda de "modernidade" vivenciada naquela situação, como o automóvel, as jazz-bands, o cinema, o cubismo, o futurismo etc. Segundo Gomes, textos que lamentavam tal cenário e preferiam idealizar "tempos antigos de romantismos, valsas e serestas", "apareciam quase diariamente na imprensa desse período". (GOMES, p. 114 – nota 85).

As décadas seguintes fizeram eco aos lamentos dos anos 20. Em 1934, Gonçalves escreverá uma crítica virulenta às tendências musicais que se alastraram ao final de Belle Époque que terá como contrapeso uma imagem idílica dos "tempos perdidos", lançada ao futuro como utopia de reconciliação:

> "O entremeio de qualquer música sambada, fox-trotada, bluetada, e mesmo as canções atuais – expressões sifiliticamente degeneradas do que eram nos bons tempos românticos e espirituais – enchem-se de piadas chulas e grosseiras, muitas

> vezes obscenas, num inglês sem nexo, com o acompanhamento de momices sonoras e estapafúrdias.
> Mas, com a bréca! Isto é deprimente! Que é dos tempos inocentes da flauta, do cavaquinho, do violão, dos seus rondós, dos seus lundus? Ora, dirão, foi-se como se foi o mirimbáu [sic] com gaita! Agora são tudo novidades.
> Pois estão enganados, Não há novidade alguma em tudo isso que aí está e, como tudo nessa vida, passará, voltará o nosso povo à sua antiga mansuetude, à bondade e à meiguice inatas. [...].
> O brasileiro atravessa um período de modernismo [...], mas há – com a mercê de Deus – de voltar a ser o pacato, o generoso [...] que sempre soube empunhar um pinho nacional, para com os seus acordes fazer vibrar os mais duros corações!..." (GONÇALVES: 1934, p. 15).

Dois anos mais tarde, outro Gonçalves publicará um famoso livro de memórias que terá na saudade daqueles tempos *uma* de suas vigas maestras. Pedro Aragão, que o tomou como objeto de estudo em sua tese de doutorado[313], buscou superar o atual enrijecimento que marca a recepção daquelas memórias. Para tanto, propôs-se a abordá-las como documento etnográfico, através do qual seria possível detectar a natureza e a dinâmica de diversos aspectos das práticas musicais em torno do choro, como as formas de transmissão dos saberes, os lugares freqüentados, os repertórios praticados, as atividades profissionais exercidas, os valores atribuídos a certas destrezas e o desempenho esperado dos instrumentistas, a transição das gerações e o processo de profissionalização, os termos empregados numa linguagem comum (gírias, heteroglossias etc.), acepções de termos como "roda", "choro" etc. Apesar de apresentar resultados interessantes que avançam significativamente na compreensão histórica desse documento, revelando diversas instâncias mediadoras que conformam sua linguagem e que estruturam a "visão de mundo" que ele consolida, o autor parece ter-se deixado seduzir pelo canto do carteiro. Isso se manifesta, sobretudo, no modo como a tese reelabora e reproduz a passagem fundamental para a história do choro de um conjunto de práticas musicais diletantes circunscritas às primeiras gerações de "chorões" para o movimento de profissionalização impulsionado pelo rádio[314]. Ou seja, Aragão não avança além da conclusão de que, frente à ruptura geracional implícita nesse processo, o discurso de Gonçalves Pinto representa uma instância central de reconhecimento das transformações em curso (a profissionalização do

"chorão" nas rádios) e, frente a elas, de construção de uma memória dos "tempos idos"[315]. Assim, ao enfatizar, por exemplo, a idéia de que os cadernos de partituras manuscritos dos "antigos chorões" circulavam em paralelo à indústria editorial[316], o autor parece sugerir que as práticas musicais em torno do choro se restringiam a um universo informal que estaria à margem do intenso movimento de expansão e consolidação da cultura de massas no Rio de Janeiro.

Os anos 20: a crise e os interesses da classe musical

Como vimos, é justamente o caráter desinteressado das práticas musicais em torno do choro que constitui um dos objetos centrais para os quais se volta a mirada "saudosista" de Jacob. A circunstância de que sua infância tenha se desdobrado no período em que se acentua a dissolução das formas anteriores de sociabilidade torna ainda mais importante aprofundar a compreensão dessa mirada, pois ele certamente não esteve alheio às transformações que se processavam[317].

Figura 51: Tom Mix, ícone da cultura de massas dos anos 20

Figura 52: Foto de Jacob na infância

Já discutimos a dimensão biográfica desse problema no capítulo 5. Nos ocuparemos, agora, de explorar a herança que a própria década de 20 legou para a geração que "assumirá as rédeas" do desenvolvimento musical nos anos 40 e 50. Para tanto, veremos brevemente como discursos e praticas se articulavam naquele contexto para destacar aquilo que nessa articulação pode nos ajudar a compreender desenvolvimentos subsequentes.

Na evocação de Jacob dos "tempos antigos de romantismos, valsas e serestas" é possível escutar o eco da memória sobre os tempos "idílicos" do "choro" que já estava em gestação na própria década de 20, produto da imaginação de críticos fecundada pela "invasão" da cultura de massas. Um interessante exemplo disso é um artigo de 1928 da revista Fon-Fon, intitulado "Chorões". Dele extraímos a seguinte citação:

> "Sente-se, porém, nos tempos que correm, a doentia tendência do povo para o abandono das nossas coisas e a perfilhação, humilhante para nós, da música e da poesia de importação. Debalde homens patriotas apelavam para a conservação do que é nosso, debalde a imprensa tentar levantar o decaído 'choro' e a quase olvidada modinha. Os gramofones, os pianos, as orquestras inundam os nossos ouvidos com os 'fox-trots', com os 'two-steps' com 'os charlestons' e indivíduos há que, possuindo um gramofone, compram para ele discos gravados em inglês, nesse idioma puramente comercial, incapaz de ser musicado com harmonia. Triste prova de abandono, de repúdio ao que é nosso!! [...]. A modinha, essa forma de poesia que não tem sido desdenhada por poetas renomados, e o 'choro' que não deixou de ter seus adeptos entre os nossos melhores executantes, tendem a desaparecer, levando com eles esse inconfundível tipo de música popular cognominado 'chorão'" (ASTAROTE: 1928, s/n)

Ao distinguir entre o "autêntico", de um lado, e o "alienígena", de outro, a formação dessa memória construía um dique que represava a invasão do "interesse comercial" no terreno do que "é nosso". Isso parecia ser tanto mais urgente quanto mais presente se fazia a influência das *jazz-bands* nos mais variados âmbitos da produção musical. É evidente que tal influência não se limitava às vestimentas e à instrumentação, como querem muitos autores interessados em resguardar a "autenticidade" da música popular brasileira. Seu impacto no campo estético deve ter resultado em distintas formas de incorporação de procedimentos ligados ao repertório internacional executado por aquelas

agrupações, e não deveriam ser poucos os casos em que isso se dava através da exploração exaustiva de determinados "clichês" consagrados no meio musical. Consequentemente, parte da crítica estaria atenta a qualquer movimentação nesse sentido. A famosa matéria publicada na revista Phonoarte em 1929 sobre a introdução de "Carinhoso" – matéria tão execrada pela bibliografia nacionalista produzida nas últimas décadas – engrossava o caldo do discurso crítico que, em finais da década de 1920, já se articulava claramente em torno de um suposto núcleo de "autenticidade" da música brasileira ameaçado pela invasão de gêneros "alienígenas". Ao mesmo tempo, onde a incorporação daquelas "influências" engendrasse produtos musicais capazes de amalgamá-las com valores caros aos ideais de brasilidade, a crítica (sobretudo a atual) se mostraria disposta a dar sua chancela. Mesmo nas mãos de um compositor extremamente habilidoso, em que as "influências" parecem dissolver-se no trabalho com o material, ainda é possível rastrear alguma "matéria-prima":

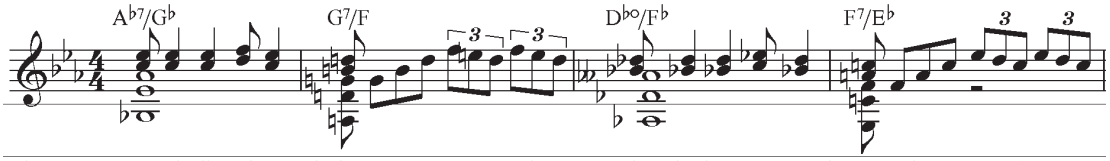


Figura 53: "Interlúdio" de "Mabel's Dream". Transcrição aproximada da gravação de 1923 da "*King Oliver's Jazz Band*[318].

Figura 54: "Introdução" de "Ainda me Recordo" em transcrição aproximada da gravação de 1947 de Pixinguinha e Benedito Lacerda[319]

Figura 55: Os Oito Batutas, anos 20

Figura 56: King Oliver's Jazz Band, anos 20

Às disputas sobre a legitimidade ou não de certas práticas e produtos musicais que se expressavam no plano dos ideais e valores corresponde a uma situação equivalente no plano dos interesses. Num trecho do ofício dirigido pelos diretores e conselheiros do Centro Musical do Rio de Janeiro (instituição fundada em 1907 e voltada para a regulamentação do trabalho do músico) ao prefeito da capital em 1930, lê-se:

> "[...] a classe musical luta atualmente com a concorrência das 'jazz-bands' compostas em grande parte de pessoas que não são artistas, mas simples habilidosos, sem a menor noção da arte musical (…) e que, principiando nos cabarés, já invadiram os teatros em quase sua totalidade, agravando-se mais esta situação com a adoção dos filmes sonoros em muitos cinemas, o que tem determinado a dispensa em massa dos professores que constituíam os seus conjuntos musicais [...]" (apud ESTEVES: 1996, p. 98)

De fato, esse é um ponto culminante da situação vivida ao longo da década de 1920 no que se refere ao impacto da cultura de massas nas relações de trabalho entre a classe musical carioca. Já em 1926, quando Pixinguinha ingressa como associado do referido Centro, o empresário da Companhia de Revista Margarida Max enviou uma carta à associação solicitando permissão para que "a orquestra de que carecia fosse organizada de acordo com as 'exigências da revista moderna" (ESTEVES: 1996, p. 84). De sua reprodução no livro de Esteves, destacamos o seguinte fragmento:

> "Se em uma tentativa de vulto como esta, em que está em jogo grande soma de capital, amor-próprio e esforço ingente, se uma tentativa como

> esta, digo, fracassar pela falta de elementos que satisfaçam o gosto do público, que é o grande árbitro do sucesso de uma empresa, quantos serão prejudicados? Só o suplicante? Não! Ele com uma percentagem esmagadora assumirá a liderança dos prejuízos, porém prejudicados serão também uma caudal enorme de artistas, coristas, maquinistas, músicos, etc., e com estes, numa parcela pequena embora, também o Centro Musical. E assim, convencido como está de que no gênero "Revista" a orquestra representa um dos fatores preponderantes do sucesso, desejaria por isso o suplicante que a de que ele necessita tivesse organização a mais compatível com o gênero, eficiente e brilhante! Nestas condições, qual de vós em sã consciência artística será capaz de negar a supremacia do piano sobre o bombo num conjunto em que já figura a bateria moderna? Qual de vós será capaz de negar ainda a vantagem do saxofone sobre o fagote no conjunto em que são figuras de alta preponderância aqueles instrumentos, o trombone de vara e o pistom? É inegável senhores! E depois não se deve responsabilizar o empresário pelo carrancismo conservador de certos professores que […] teimam em não adaptarem-se às exigência da época [...]" (apud ESTEVES: 1996, p. 86).

Nesse sentido, é interessante notar como as transformações no plano da cultura ao longo das décadas de 40 e 50, particularmente no que se refere aos meios musicais, motivaram a formação de um discurso semelhante àquele esboçado nos anos 20-30. Em 1931, aproximadamente um ano após os diretores e conselheiros do Centro Musical terem registrado as referidas suas queixas contra as *jazz-bands* e o cinema falado junto à prefeitura da capital, a lei de sindicalização os levara a arregimentar o maior número de sócios possível para a instituição alegando que "a sindicalização dos músicos virá dar-lhes uma força e uma autoridade absolutas, tornando-os independentes e autônomos, livrando-os dos intermediários, organizadores de orquestras e etc." (apud ESTEVES: 1996, p. 102). Fundado em plena Belle Époque carioca e dirigido pelos "professores de música", a instituição representava os interesses de uma parcela dos músicos profissionais que, como vimos, entrava em rota de colisão com as transformações vividas no campo musical ao longo da década de 1920. Em 1953, quando a Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Musicais – sociedade de direitos autorais voltada essencialmente para a produção de música popular – contava com aproximadamente sete anos de existência, Ari Barroso, atribuindo a si "a condição de velho representante dos tempos heroicos da entidade", apelava aos "amigos da Sbacem que antes de se deixarem tomar pelos impulsos das ambições pessoais econômicas pensem nesta coisa maior [...]. Para benefício maior de nossa grande entidade, que é dela que tem que vir a nossa redenção

econômica" (apud MORELLI: 2000, p. 65). A almejada "redenção econômica", assim como a independência e a autonomia visadas pelo Centro, não estava desvinculadas dos interesses específicos daqueles que dirigiam a Sociedade. No ano de sua fundação, 1946, a tabela de pontuação que orientaria a distribuição do dinheiro arrecadado se organizava da seguinte maneira[320]:

Classe	até 1935	de 1936 a 1945	de 1946 em diante
A (canções, toadas modinhas)	0,25	0,5	1,0
B (valsas, mazurcas, rancheiras)	0,5	1,0	2,0
C (boleros, tangos, rumbas, fox, congas, marchas)	1,0	2,0	4,0
D (maracatus, choros, balanceios [baião] e sambas)	2,0	4,0	8,0
E (músicas de carnaval)	0,1	0,2	0,5

Reprodução aproximada da tabela apresentada por MORELLI (2000, pp. 38-39)

As conclusões são evidentes, pois

> "[...] a classificação por gêneros só poderia ser vista como objetiva e lhes fossem atribuídos valores artísticos diferenciados, o que de qualquer forma seria ainda mais distante do critério de execução que a classificação por décadas. Tal como está, a classificação por gêneros privilegiava aqueles aos quais os autores sbaceanos mais se dedicavam" (MORELLI: 2000, p. 39)[321].

É justamente nesse período que Benedito Lacerda se torna co-autor das obras de Pixinguinha, e grava com este os famosos discos de choro que se tornaram referência pelas aclamadas atuações do último ao saxofone. Tampouco surpreende que, entre os fundadores da associação, estivessem Donga e Orestes Barbosa; que entre as figuras mais assíduas nos sucessivos quadros dirigentes da instituição ao longo das décadas de 40 e 50 figurassem

Benedito Lacerda (repetidas vezes presidente da Sbacem), Ari Barroso e Herivelto Martins; e que, entre os associados, surgissem figuras como Pixinguinha, Dorival Caymmi, Luiz Bonfá, Luiz Gonzaga etc[322].

Entretanto, como explica Morelli, "[h]á um aspecto pelo qual o campo autoral está umbilicalmente ligado ao mercado, a despeito de quaisquer representações nativas de autonomia: o que as entidades fazem é cobrar dos usuários de música os direitos dos autores das obras utilizadas" (Idem, p. 117). Ou seja, o critério de execução era central. O interessante é notar que, apesar disso, a relação com o mercado aparecia, paradoxalmente, invertida. É a própria autora que explica:

> "No período pioneiro [década de 40-50], contudo, em razão de as entidades desempenharem funções econômicas superlativas, as relações com o mercado eram negadas no próprio momento da distribuição interna dos montantes arrecadados. Da mesma forma, em razão da transposição de valores do campo artístico para o campo autoral, os dirigentes pioneiros frequentemente apresentavam um discurso de oposição militante ao mercado moderno e à efemeridade a que podia submeter a música", (Idem, p. 117).

Essa negação do mercado tal como ele se configurava na virada para os anos 50 se reflete na própria estrutura de arrecadação da sociedade. Em janeiro de 1949, por exemplo, os usuários "tradicionais" (bailes, teatros, hotéis, variedades etc.) contribuíram com 81,26% da arrecadação, enquanto os "modernos" (rádios, cinema, vitrolas) contribuíram com apenas 18,74% (MORELLI: 2000, pp. 123-24). Quando da fundação da primeira sociedade de direitos autorais vinculada fundamentalmente ao campo da música popular, a ABCA (1938), os artistas que dela participavam e que viriam a constituir a União Brasileira de Compositores (1942) apoiaram-se em "agentes modernos do mercado internacional", algo que explica a "vocação moderna e internacionalista" da UBC (Idem, p. 106). Os que viriam a constituir a SBACEM (1946), por outro lado, "tinham uma ligação mais consistente com o mercado tradicional de música, representado tanto pela edição gráfica[323] quanto pelo teatro de revista". "Quando quiseram romper com esses agentes, era tarde demais", destaca Morelli, pois "suas carreiras artísticas já estavam em declínio, e eles mesmos já eram, como autores, tão obsoletos para o mercado musical quanto os próprios

editores gráficos nos quais haviam sempre se apoiado" (Idem, p. 106). Assim, é preciso notar que, nos anos 40-50, há um vínculo claro e importante entre os valores e ideais defendidos por determinados artistas e a sua situação concreta no mercado musical; quando, fazendo eco aos "professores de música" do Centro Musical, o campo autoral pioneiro "dizia representar a música popular brasileira contra a invasão dos ritmos estrangeiros, o artístico e o popular contra o comercial e o popularesco", ele representava igualmente uma "modalidade tradicional do empreendimento musical" (Idem, pp. 154-55). Isso nos ajuda a compreender melhor os inúmeros discursos que compõem a idéia, tão cara aos anos 50, de "decadência". Um de seus máximos representantes, quando da comemoração de seus 50 anos, pronunciou as seguintes palavras, gravadas num boletim de 1953 da Sbacem:

> "Vocês, nós, juntos como um bloco, somos os promotores, os responsáveis pela sobrevivência da música popular brasileira, que paradoxalmente em sua terra, vê-se acochada e quase inibida de viver, pelo snobismo, pela mania de macaquear-se por essa febre de estrangeirismos, que chega a ponto de defraudar o conceito de música popular brasileira, para chegar-se ao cúmulo de abolir das nossas orquestras aquilo que as caracteriza, que são os nossos tambores, os nossos pandeiros, os nossos can-cans, as nossas cuícas, que foram caladas, pela penetração surda e inexorável da música polarizante [...]" (Ari Barroso, apud MORELLI: 2000, p. 72).

Consequentemente, passavam a evocar a "época de ouro" do rádio no Brasil, trazendo à tona as memórias dos "bons tempos" em que aparecem, por exemplo, "Orlando Silva, o cantor das multidões em pleno apogeu, cantando para os seus reais milhões de ouvintes o nosso samba-romance [de Aldo Cabral e Benedito Lacerda] a que demos o título de Amigo Leal" (apud MORELLI: 2000, p. 160). Em síntese,

> "O desencanto do campo autoral pioneiro em relação ao presente, que levava a idealizações do passado como essa, advinha de sua incapacidade de lidar com as forças emergentes no mercado, seja em razão dos constrangimentos morais que limitavam a adaptação dos procedimentos societários às novas estratégias de publicidade, seja em razão do atrelamento dos interesses de alguns de seus dirigentes à edição gráfica, seja ainda em decorrência das dificuldades criadas internamente para a renovação dos quadros societários." (Idem, p. 159)

> "Com o passar do tempo [...], os dirigentes pioneiros foram assumindo publicamente sua condição de autores deslocados em termos de mercado, e se isso apenas reiterou sua condição de representantes da verdadeira e esquecida música popular brasileira, legitimando ainda mais a seus olhos, as posições que ocupavam no campo autoral [...]" (Idem, p. 102)

Os anos 20: a crise e o impulso narrativo

Voltando ao plano dos ideais, é notável a semelhança existente entre discursos como os de "Astarote" em 1928 e o de Ari Barroso em 1953, quando o primeiro fala da "doentia tendência do povo para o abandono das nossas coisas e a perfilhação, humilhante para nós, da música e da poesia de importação", e o segundo alerta para a impossibilidade que a música popular brasileira teria de viver em sua própria terra por causa do "snobismo, pela mania de macaquear-se por essa febre de estrangeirismos, que chega a ponto de defraudar o conceito de música popular brasileira". Entretanto, nos vinte e cinco anos que separam essas falas houve um notável avanço no sentido da consolidação de um "conceito de música popular brasileira". Prova disso é que, no ano seguinte ao das comemorações do cinquentenário de Ari Barroso, seria lançada a primeira edição da Revista da Música Popular. Naquilo que interessa especificamente a este estudo é importante notar que o "chorão", no texto de 1928, é caracterizado como o "tipo genuinamente brasileiro que é o músico popular, o 'seresteiro', o cultivador da inconfundível modinha, das polcas e tangos, dos lundus e 'emboladas', dos maxixes e das valsas dolentes" (ASTAROTE: 1928, s/n) e, temporalmente, é balizado pelas figuras de Rufino – "que em 1825 deliciava, com seu violão e com a sua voz de tenorino, as pudicas donzelas" – de Catulo da Paixão Cearense, "o reformador da modinha brasileira, a figura em torno de quem se agrupam os últimos inimigos do 'jazz band'." (Idem, s/n). Somando a essa caracterização do "chorão" as palavras introdutórias do artigo – que, ao alertar para a quebra de expectativa que o sentido atribuído ao termo "chorão" poderia causar no leitor, dá indícios de que a associação com o "tipo" de músico não era amplamente compartilhado naquele contexto[324] – podemos notar que tanto temporalmente quanto em relação à delimitação das práticas musicais referenciais ainda não se consolidara aquela narrativa amplamente compartilhada sobre as "origens" do choro que identificamos no primeiro capítulo. Neste caso, o "chorão" diz respeito a um músico que transita num universo musical que abarca desde a modinha até a embolada, sendo as danças de salão do século XIX apenas uma referência dentre outras. Tratava-se mais de uma imagem ampla de um mundo soterrado pelo "progresso" do que a delimitação, dentro desse mundo, de uma esfera específica de atuação própria do "chorão". Em função disso ele pôde

aparecer como sinônimo de "seresteiro"[325]. Frente a essa situação, o livro de Gonçalves Pinto, publicado oito anos mais tarde, apresenta uma imagem muito mais consonante com a que vigora na narrativa dominante dos dias atuais, e dele tampouco estão ausentes lamentos do tipo "[h]oje só imperam as musicas estrangeiras barulhentas e irritantes [...]" (PINTO: 1936, p. 74). Se é certo que ele não pode ser considerado o grande responsável pela "canonização" de um "mito de origem" do choro, vimos que representa o "lastro" que lhe dá estabilidade. Não é casual que na mesma época em que Tinhorão o toma como referência principal para discorrer sobre o gênero em seu artigo de 1962, Jacob realizara um exaustivo fichamento das memórias do carteiro[326]. Ao colocar em primeiro plano a leitura que o bandolinista fazia do livro de Gonçalves Pinto, Aragão (2011) nos permite pensar também que esse fichamento constitui uma importante expressão do sentimento de ruptura com o passado que animava a ação de diversos agentes do meio musical do período. E, indiretamente, aponta para um aspecto fundamental da perspectiva subjacente que orienta sua análise (a de Aragão) das memórias do carteiro. Ao não reconhecer nos fichamentos de Jacob um indício da incomunicabilidade do passado evocado com o presente de quem cataloga, Aragão perde a chance de perguntar-se pelas transformações que emudeceram o passado. Isso não se deve a alguma contingência da pesquisa, mas responde antes a um aspecto determinante do modo dominante de narrar a história do choro. Esse aspecto se revela de modo positivo nos momentos da tese em que são recolhidos certos dados que permitem ao autor construir elos de continuidade pelos quais a história do choro flui tranquila sobre as convulsões sociais[327].

Finalmente, esta nota sobre os anos 20 nos ajuda a identificar com certa nitidez uma estrutura narrativa que cumpriu um papel central no percurso histórico trilhado pelo "choro". Os discursos formulados no âmbito da crítica musical nos anos 20-30 e as memórias de Gonçalves Pinto, por um lado, e os discursos formulados no mesmo âmbito nas décadas seguintes (40-50) e a trajetória de Jacob do Bandolim, por outro, evidenciam como as idéias irmanadas de "invasão cultural" e de "crise" do choro estimularam iniciativas voltadas para a conservação e/ou resgate de uma determinada memória das práticas musicais. E serão elas novamente que mobilizarão os esforços que desembocarão no *revival* do choro nos anos 70. Assim, as décadas de 20 e de 70 se aproximam em suas

temporalidades, e é à primeira que Vasconcelos remete para compreender a situação do choro na época de seu "renascimento":

> "O momento em que vivemos hoje começou a se delinear na década de 20 com a chegada ao Brasil da música americana – o foxtrote – e a proliferação das *jazz-bands*. Começava uma mistura ao mesmo tempo inevitável e perigosa. Deixando de lado o aspecto artístico, outro fato que leva a prever a realidade de nossos dias está ligado a um aspecto de mercado. A criação das sociedades arrecadadoras no final da II Grande Guerra. [...]. Música passou a ser um bom negócio para alguns e a partir daí tudo se modificou. Na *belle époque* havia uma individuação e hoje, cada vez mais, nossa música se descaracteriza em prol do som universal. Não critico essa tendência mas é importante que a gente preserve os reais valores de nossa música." (Ary Vasconcelos em entrevista a SILVEIRA: 1978, p. 5).

A aproximação de tempos cronologicamente distantes não se dá apenas no nível dos ideais e valores que orientavam a leitura do presente e levavam à idealização de um passado a ser preservado. Ela também se realiza na relação que se estabelece entre essa reação e as rupturas vividas nas formas de sociabilidade em torno do choro, como veremos em seguida.

Por último, vale destacar que não era o choro que desaparecia na década de 1920. Somos nós que o fazemos desaparecer quando, fazendo eco às lutas travadas para estabilizar determinadas práticas num período de intensas transformações, olhamos para a história em busca de algo que só encontraremos nos quintais.

Capítulo 7: o *revival* do choro, o legado e a transcendência de Jacob

7.1. O *revival*

7. 1.1 Antecedentes do *revival*

7.1.1.1 A mão esquerda e a mão direita: a afinidade dos gestos

Quanto mais avançava em direção aos anos setenta, mais o desenvolvimento da música popular pintava um cenário desolador para os músicos de choro. A despeito da expansão do setor fonográfico e do avanço extensivo e intensivo da televisão, ou melhor, justamente pela forma como se deram essas transformações, os espaços para a produção, circulação e consumo de produtos musicais ligados ao choro nos meios de comunicação de massa foram sendo sensivelmente reduzidos. Assim, o impacto imediato do processo de modernização que, como em outros setores da economia brasileira, incidiu com especial vigor a partir da segunda metade dos anos 60, parecia anunciar a morte do gênero. Entretanto, há uma afinidade entre esse processo e o gênero musical que, pelo seu caráter difuso e embrionário nos anos 60, dificulta a verificação empírica e, consequentemente, só é determinável a partir de seus desdobramentos e num nível bastante abstrato. Vamos deixar, portanto, para apresentar uma formulação teórica mais abrangente sobre ela para o momento em que o seu fundamento empírico estiver mais claramente apresentado. Por enquanto, mencionaremos dois momentos da trajetória de Jacob do Bandolim que nos permitirão, mais adiante, voltar a vê-los como sinais difusos dessa afinidade.

Em 1966 foi criado o Conselho de Música Popular, órgão vinculado ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em que Jacob foi secretário executivo por um ano e ocupou a 22ª. cadeira por mais de três. O início das atividades já anunciava a vocação da instituição, dado que a primeira reunião dos conselheiros, em que se discutiu a "conceituação de música popular brasileira" a partir do livro de Tinhorão intitulado "Música Popular: um tema em debate" (1966), teve como mote a legitimidade da bossa-nova. Ao mesmo tempo, a notícia que dá a conhecer os primeiros passos no novo órgão

também destaca algumas de suas iniciativas, entre elas, "solicitar do Governo do Estado que seja encaminhada à Assembléia Legislativa mensagem obrigando as fábricas de discos a enviar para o Museu da Imagem e do Som uma cópia de cada disco de música brasileira editado"[328]. Assim, junto ao conservadorismo dos valores e ideais que orientariam as atividades do Conselho no campo da música popular, insinuava-se uma disposição ativa para buscar o apoio do poder governamental no combate à "crise" vivida pela música popular[329].

Algo parecido ocorreu em outro âmbito da vida musical. Em 1967, o presidente Costa e Silva recebeu Jacob do Bandolim e o Conjunto Época de Ouro no Palácio da Alvorada. A apresentação por eles realizada fez parte da agenda que levara uma comissão de autores e intérpretes do Serviço de Defesa do Direito Autoral – instituição criada no ano anterior, sob pressão do governo Castelo Branco pela unificação do campo autoral (MORELLI: 1998, 165) – a Brasília para

> "[...] agradecer a 'federalização da Censura' que os protegia i1egalmente e para fazer mais duas reivindicações: que essa mesma Censura, ao funcionar nos estados em convênio com as autoridades 1ocais, convocasse obrigatoriamente um representante do SDDA para acompanhar os trabalhos e para fiscalizar o cumprimento, por parte dessas autoridades, dos dispositivos legais que as obrigavam a exigir comprovantes de pagamentos autorais para liberar a realização dos eventos; e que o presidente da República não desse o apoio de seu governo a grupos de trabalho voltados para a modificação da legislação autoral vigente dos quais não participassem representantes das sociedades integrantes do SDDA." (MORELLI: 1998, p. 169).

Nem o peso da palavra "censura", cuja afinidade com o vocabulário político de Jacob seria meramente especulativa, nem a tática da barganha com o poder instituído, que fez parte do *modus operandi* do campo autoral pioneiro desde os seus primórdios (cf. MORELLI: 1998), devem desviar nossa atenção para uma aproximação que, naquele momento, fora possivelmente fortuita. Se o alegado fanatismo de Costa e Silva pelo choro (FERNANDES: 2010, p. 207) parece mais ser reflexo da vontade de fazer os objetos falarem aquilo que deles esperamos[330], não se pode negar que havia uma afinidade concreta entre dito presidente e determinado segmento da música popular. De tão concreta, materializou-se no LP "As Minhas Preferidas", lançado no mesmo ano em que foi

promulgado o AI-5. Aparentemente descompromissada, a iniciativa esconde um claro indício do viés conservador que marcaria as ações do regime no plano da cultura, para além da face explícita e repressiva da censura.

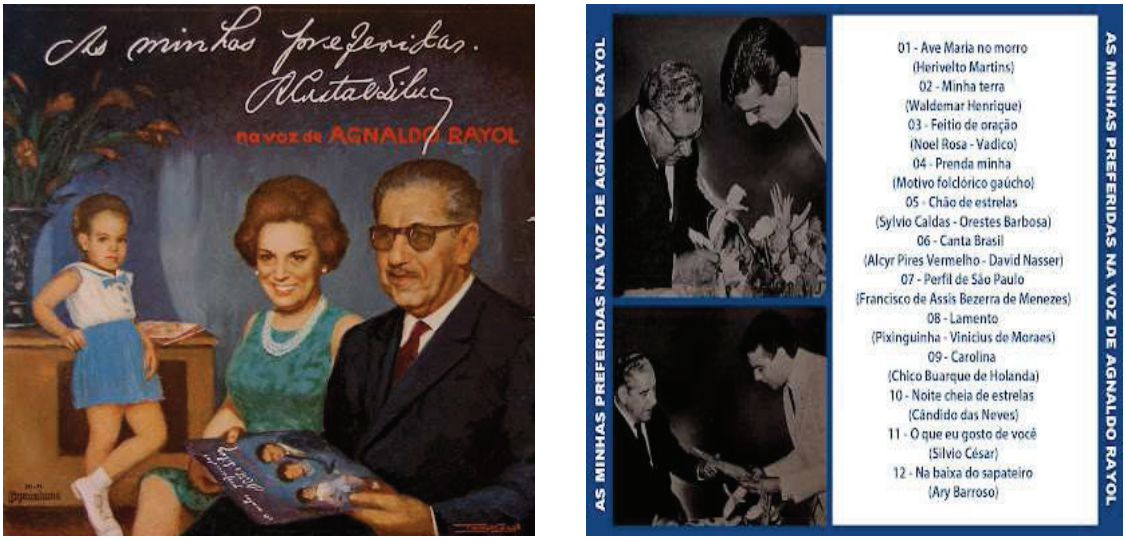


Figura 57: Capa e contracapa do LP "As minhas preferidas"

A representação de valores "morais" é tão clara que dispensa maiores comentários. É importante apenas frisar a correspondência desses valores no plano da cultura, que se realiza particularmente no âmbito da produção "tradicionalista" ligada ao campo da música popular: a promoção era o complemento da repressão, e ambas dariam o tom da atuação do regime nos primeiros anos do novo período. Frente a essa situação, o episódio de 67 adquire feições premonitórias, às quais se acrescenta, como marca de expressão, o momento daquele encontro que Paz decidiu enfatizar: "[o] presidente estranhou o fato de nenhum músico estar bebendo e foi informado por Jacob de que estavam ali trabalhando e, por isso, não podiam nem pensar em beber" (PAZ: 1997, p. 50).

A atuação do Conselho parece ter pouco ou nada a ver diretamente com a reorganização do campo autoral no período ditatorial, e alguns agentes que atuavam no primeiro viriam, logo em seguida, a constituir uma frente de ação contrária às práticas das

sociedades pioneiras do direito autoral no campo da música popular (conferir MORELLI: 1998). Ambas foram destacadas porque permitem divisar, em meio às diversas batalhas que se travavam no campo da música popular e da cultura de uma maneira geral, gestos afins que, anos mais tarde, se buscarão mutuamente. Nesse momento, quando as mãos opostas se estenderem e se apertarem, o choro será um dos principais componentes das luvas que se tocarão e, ao mesmo tempo, permitirão que as mãos se mantenham imaculadas.

7.1.1.2 Os personagens estão em cena

Foi em prol do MIS – cujas parcas receitas levavam-no a buscar mecanismos alternativos para incrementar seu orçamento – que se organizou o famoso show no Teatro João Caetano, em que Jacob do Bandolim e o Época de Ouro dividiram o palco com o Zimbo Trio, tendo como figura mediadora a cantora Elizeth Cardoso[331]. "Elizeth consegui um milagre", disse o próprio Jacob durante a apresentação: "[juntar] dois gêneros diametralmente opostos como sejam Zimbo Trio e Jacob do Bandolim, tradicionalista, perfeitamente entrosados" (faixa 7, disco 3). No primeiro volume da série de três LPs que resultou daquele concerto, essa qualidade "diametralmente oposta" se reflete na própria materialidade do disco, já que o lado A está composto por canções de autores predominantemente ligados à bossa nova, em que Elizeth é acompanhada pelo Zimbo Trio, enquanto o lado B contém peças ligadas à "época de ouro", em que a cantora conta com o acompanhamento de Jacob e o conjunto Época de Ouro. O ponto de encontro se dá na última faixa do lado A do segundo volume, quando Jacob interpreta "Chega de Saudade" acompanhado somente pelo Zimbo Trio. A partir daí, as quatro músicas do lado B que completam esse segundo volume congregam o trio e Jacob e seu conjunto.

A fala com a qual Jacob anuncia a situação de oposição vivida pelos grupos na vida musical carioca – oposição que estaria longe de ser suprimida pela consideração cordial que ele dirige ao Zimbo Trio e/ou pelas poucas músicas executadas em conjunto por ambos[332] – foi inserida num LP em 1977. Extemporâneo, o disco viria a completar a série que guarda, ou melhor, reconstrói a memória do evento[333]. E foi justamente rememorando

as horas que antecederam a apresentação que Carvalho enfatiza o clima de tensão vivido pelos participantes. Para explicar a situação, pondera, de maneira hesitante, que "[n]ão se pode excluir a hipótese" de que o nervosismo demonstrado por Jacob se devesse "quem sabe?, [a] não ter, a princípio, assimilado muito bem a proposta de dividir com um trio moderno, como o Zimbo, o 'Chega de Saudade'." (CARVALHO: 2003). Em seguida, o autor remete às memórias de Sérgio Bittencourt para reforçar tal ponderação, pois este "mostrava-se receoso com aquele encontro, expressando o temor de Jacob de ficar rotulado como jazzista" (Idem). No mencionado terceiro LP da série, a fala de Jacob sobre a oposição dos gêneros é antecedida por duas faixas de "Chega de Saudade", sendo a segunda um bis. Assim, a posição estratégica dessa peça na construção da narrativa do espetáculo apresentada nos dois primeiros volumes, a publicação das duas gravações no terceiro volume, e o fato de ter sido essa canção a escolhida para o "bis", são elementos que acentuam a simbologia que revestia a composição desde o seu lançamento (como vimos em capítulos anteriores), pois ela concentrava em si as disputas entre "tradicionalistas" e "modernos". Longe de ser apenas expressão de uma concordância fraternal entre polos antagônicos, a performance de "Chega de Saudade" ajudava a explicitar as posições daqueles que travavam o diálogo[334]. Naquela que seria a primeira execução da noite, Jacob não somente solou a melodia inteira e as suas repetições, como foi também o único solista na seção de improvisação. Para aqueles que se identificavam com o lado "tradicional", aquele foi um momento de glória:

> "[...] numa certa noite de 1969 [sic], no Teatro João Caetano, ao lado de Elizeth e do Zimbo Trio, tocou de tudo — e quando resolveu executar o "Chega de Saudade", ficou estabelecido que, realmente, ninguém mais poderá tocar alguma obra de Tom e Vinícius! Uma noite! Uma loucura!" (BITTENCOURT: 1978, s/n)

Não surpreende, portanto, que o show no Teatro João Caetano fosse eleito como ponto de partida simbólico para o *revival* do choro nos anos 70, e que sua fixação na

memória ou nas formas de narrá-lo possam ter perdido a precisão. Segundo Margarida Autran,

> "Foi um antológico espetáculo de Jacob do Bandolim e Elizeth Cardoso, no aniversário de Pixinguinha, e o excelente disco que dele resultou, que chamaram novamente a atenção de pessoas mais ligada à música popular brasileira para este som rico, criativo e de difícil execução, que tinha em Jacob seu principal – e quase que solitário – divulgador." (AUTRAN: 1979-80, pp. 65-66)

É provável que a autora tenha confundido o show de Jacob e Elizeth com aquele que ocorrera aproximadamente dois meses mais tarde no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em homenagem aos 70 anos de Pixinguinha. Nessa ocasião, além do aniversariante – que assistira a tudo "timidamente" (BITTENCOURT: 1968 - texto da contracapa do LP Pixinguinha 70) – as grandes personagens da noite foram Jacob do Bandolim e Radamés Gnatalli, o primeiro com seu Conjunto e o segundo ao piano solo e à regência da orquestra do teatro[335]. O final do espetáculo uniu as duas figuras, e Jacob solou seu bandolim acompanhado pela orquestra regida por Radamés. Por um lado, o Museu da Imagem e do Som aparece novamente como instituição fomentadora do evento e como produtora do disco que dele resultou, intitulado "Pixinguinha 70". O caráter apologético e monumentalizante da apresentação se reflete no texto da contracapa do disco, que reforça o longo processo de canonização e museificação da vida do homenageado, fixando em marcos anuais seus feitos e consagrações. À "liquidação" de Pixinguinha refere-se o próprio Jacob, autor do texto, quando, para encerrar a recriação de sua trajetória que se iniciara com a fórmula "... e no dia 23-4-1898, à r. Alfredo Reiz (Piedade-GB), nasceu [...]", destaca:

> "Maio de 1968: Museu da Imagem e do Som. Cinco homens, circunspectos, confabulam e resolvem 'liquidar' mestre Pixinguinha: Ricardo Cravo Albin, Radamés Gnatalli, Paulo Tapajós, Hermínio Bello de Carvalho e eu. Como? Um concerto de músicas suas no Teatro Municipal."[336]

As imprecisões narrativas de Autran anteriormente mencionadas são sugestivas na medida em que deixam entrever o impacto que aqueles espetáculos podem ter causado

na audiência num momento em que, alijado da grande mídia e desamparado pelo declínio do rádio enquanto principal meio de difusão da música popular brasileira, o choro tinha em Jacob seu "principal e quase solitário divulgador". Apesar do tom melancólico que reveste a sua imagem no que se refere às suas projeções para o futuro da música que cultivava, o ano de 68 parecia dar sinais de que não seria imprudente voltar a ter esperança num renascimento do choro. E, dentre eles, não lhe escapou à vista um sinal que acabaria se revelando como um dos elementos mais importantes para a história subsequente do gênero. Jacob fez questão de registrá-lo: "um público extraordinário que, sôfrego, pedia mais e mais... e 'garotos' (ótimo!)..." (BITTENCOURT: 1968 – contracapa do LP Pixinguinha 70). Nesse sentido, a sua morte, ocorrida poucos meses após o concerto em homenagem a Pixinguinha, pode ter contribuído para que a conquista de uma nova audiência, contida em gérmen nos espectadores do espetáculo no Theatro Municipal, fosse momentaneamente represada. Especulações aparte, o importante aqui é notar que, se faltava o personagem principal, os promotores, os coadjuvantes e a plateia já estavam em cena e, com eles, as condições fundamentais para o *revival* estavam dadas. O cenário, novamente, era o da "invasão" da música estrangeira e a consequente desvalorização dos gêneros "autenticamente nacionais".

7.1.2. O *revival*

7.1.2.1 As mãos se apertam: os promotores e a cultura oficial

> "[...] gostava de se sentir um pouco guru de gente como Sérgio Cabral, Hermínio Bello de Carvalho e Ricardo Cravo Albin. O fato é que Jacob ficava sensibilizado com o fato de eles serem jovens e estarem envolvidos com a preservação da música brasileira. Daí resultou um relacionamento um tanto quanto paternalista; diríamos mais, de um orientador, de um guru" (PAZ: 1997, p. 37)

O lugar que caberia a Jacob enquanto líder desse movimento de preservação da música brasileira foi assumido por Paulinho da Viola – que "apresentou à Zona Sul carioca o virtuosismo do tradicional conjunto Época de Ouro" (AUTRAN: 1979/80, p. 66) –, e, enquanto intérprete e solista, por Déo Rian, considerado, naquele momento, seu sucessor. O

lugar dessa ausência é simbolicamente criado pelo slide que lhe rende a homenagem, enquanto o nome do espetáculo evoca as famosas reuniões que ocorriam em sua casa em Jacarepaguá. Assim constituiu-se o "Sarau"[337], espetáculo cristalizado na historiografia como ponto de partida do *revival* do choro nos anos 70. Seu diretor foi Sérgio Cabral, um dos personagens que, ao lado Hermínio Bello de Carvalho, ganhava destaque na defesa da autenticidade do samba e de outros gêneros da música popular brasileira. Assim, compartilhava com Jacob idéias fundamentais sobre a situação dessa música nos anos 60. Como vimos, o bandolinista alcançara a consagração midiática e consolidara determinada conduta estético-ideológica no campo da música popular ao longo das décadas de 40 e 50, justamente num momento crucial de reorganização das hierarquias entre os diferentes gêneros e de redefinição da legitimidade de determinados procedimentos em cada um deles. Nesse contexto, figuras como Tinhorão, Lúcio Rangel e Sérgio Porto, com as quais Jacob se identificava, contribuíram para a formação, em linhas gerais, de um discurso crítico em relação à "modernização" da música popular. Jacob talvez tenha sido o artista que foi mais consequente na realização daqueles ideais, trilhando ao longo da década de 60 um caminho que reforçava a legitimidade de uma prática "tradicionalista" no campo da música popular, à despeito da situação marginal do gênero nos meios de comunicação de massa. Nesse sentido, manteve-se como um porta-voz daqueles ideais e, respaldado pela seriedade e pela qualidade de seu trabalho como músico, tornou-se uma referência para toda uma geração de críticos, jornalistas, poetas, entusiastas etc.[338] que ascendia no campo da música popular.

O próprio Cabral narra a sua aproximação ao músico destacando que "Lúcio Rangel e Sérgio Porto elogiavam muito o Jacob e os dois me levaram a gostar dele. Primeiro como platéia, depois como jornalista e por fim como amigo" (apud PAZ: 1997, p. 56). O tom paternalista e a crítica ao comercialismo que ameaçava a "verdadeira" música popular se articularam na conhecida carta de 1963 que Jacob envia a Sérgio Cabral comentando e reparando o debate – ocorrido na TV-Tupi e do qual este participara – sobre a questão da autenticidade da bossa nova. O mesmo tom pode ser captado nas advertências que Jacob fez às colocações de seu entrevistador (o mesmo Cabral), quatro anos mais tarde, em seu depoimento ao MIS[339]. Foi ao longo dessa década que Cabral se tornou "um

respeitado jornalista e colunista para o Jornal do Brasil, Tribuna da Imprensa, Diário Carioca e Correio da Manhã, e suas ligações com os *media* provou ser inestimável na promoção do *revival*." (LIVINGSTONE-ISENHOUR & GARCIA: 2005, p. 135). Assim, como idealizador do espetáculo "Sarau" (1973), Cabral encabeçaria em parceria com Paulinho da Viola a investida em defesa do "samba de morro" e do "choro" que acabou tendo consequências importantes para o "ressurgimento" do gênero de música instrumental[340]. Dois anos mais tarde, ambos também protagonizaram, em parceria com outros agentes importantes do meio musical – Mozart de Araújo, Albino Pinheiro e Juarez Barroso – a fundação do Clube do Choro do Rio de Janeiro, o qual, simbolicamente, iniciou suas atividades com a "Semana Jacob do Bandolim". Esta fora motivada pela compra do arquivo de Jacob pelo MIS[341], instituição que também era patrocinadora do Clube e estava ligada à Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro (LIVINGSTONE-ISENHOUR & GARCIA: 2005, p. 139). Essa é uma das ramificações da via de institucionalização que se tornava cada vez mais nítida aos olhos de agentes do campo da música popular como alternativa viável no contexto vivido a partir dos anos 70. Nesse sentido, no mesmo ano de 1975, Sérgio Cabral e Paulinho da Viola já haviam participado, ao lado de nomes como Chico Buarque e Sérgio Ricardo, do debate sobre música popular no Teatro Casa Grande, que fazia parte de uma série mais ampla de debates sobre a cultura brasileira e os problemas vinculados da censura imposta pelo regime e da "invasão cultural" promovida pelos meios de comunicação de massas[342]. O debate teve continuidade na Associação de Pesquisadores em Música Popular Brasileira (APMPB), também criada em 1975, e encaminhou-se em direção ao estabelecimento de canais de comunicação com instituições e figuras ligadas ao regime militar. O primeiro encontro da Associação, da qual Cabral também fazia parte, resultou numa carta enviada ao Ministro de Educação e Cultura do governo Geisel (1974-78), Ney Braga; o segundo, ocorrido em 1976, foi organizado conjuntamente com a FUNARTE e o Ministério da Cultura (STROUD: 2008, p. 35).

Um trajeto semelhante de institucionalização é verificado no movimento de criação do Projeto Pixinguinha, em 1976. O teatro que abrigara o antológico espetáculo de Elizeth Cardoso e Jacob do Bandolim foi também o palco da série de shows de música

popular conhecida como "Seis e meia", em referência à estratégia de alcançar um público-alvo composto por trabalhadores que saíam do trabalho e teriam no espetáculo uma ocasião para "driblar" o congestionamento do caminho de volta para casa (STROUD: 2008, p. 120). A direção artística do espetáculo, que durou mais de um ano, ficou a cargo de Hermínio Bello de Carvalho, poeta, jornalista etc. que, assim como Sérgio Cabral, ascendera no meio intelectual e artístico ao longo da década de sessenta e que estabelecera uma relação bastante próxima com Jacob do Bandolim[343]. Em 1977, o jornalista, compositor, produtor etc. já acumulara suficiente prestígio e respaldo institucional (desde a criação da Sombrás, em 1974, ocupava o cargo de vice-presidente – Tom Jobim presidente – da entidade, o que lhe rendera ampla experiência em negociações com o governo[344]) para propor um projeto ao Ministério da Cultura baseado num modelo similar àquele implementado na série "Seis e meia". O resultado foi a criação do Projeto Pixinguinha, que, entre 1978 e 1979, "realizou 1468 espetáculos, levados a diversas capitais do país, onde foram vistos por mais de um milhão de pessoas" (AUTRAN, 1979/80 p. 98). Além disso, Carvalho também foi membro da APMPB e, assim como Sérgio Cabral, publicou estudos sobre figuras "esquecidas" da música popular brasileira auspiciados pela FUNARTE (STROUD: 2008, p. 37).

O bordão "É preciso abrasileirar o brasileiro"[345], de Carvalho – cujo sentido é praticamente o mesmo que informa opiniões como a de Cravo Albin quando, em 1977, afirmou que faltava apenas divulgação para que o choro possa atingir "com profundidade o povo, do qual é oriundo"– nos permite criar um primeiro ponto de contato entre os interesses das posições que negociavam no plano da cultura em meados da década de 70. Concluído em 1975, o texto que fundava o Plano Nacional de Cultura resultava do acúmulo de experiências e iniciativas relativas à atuação do Regime Militar no campo da política cultural ao longo dos primeiros anos da década de 70, sobretudo a partir da gestão Jarbas Passarinho no MEC (1969-74). Nesse período consolida-se como objetivo de ação do governo a ideia de que é preciso "devolver ao povo o que nasceu dele" (COHN: 1984, p. 90). Do ponto de vista da formulação de uma política cultural, esse "abrasileiramento do brasileiro" (implícito na proposta de atuação do regime no campo da cultura) se desdobra, no texto do PNC, numa concepção da cultura ao mesmo tempo essencialista e instrumental:

> "'Desejava-se preservar a identidade e originalidade (da cultura) fundadas nos genuínos valores histórico-sociais e espirituais, donde decorre a feição peculiar do homem brasileiro'. No entanto, do essencialismo à concepção instrumental é um passo: 'A sobrevivência de uma nação se enraíza na continuidade cultural', e, portanto, a cultura é 'o meio indispensável para fortalecer e consolidar a nacionalidade'. Conservação e desenvolvimento – entre esses dois pólos oscila uma argumentação que concebe um deles pelo viés essencialista e o outro pelo viés instrumental" (COHN: 1984, p. 92)

Este mesmo autor explica ainda que o tema geral do texto do PNC

> "[...] é bem representativo de uma postura liberal conservadora às voltas com as exigências contraditórias da espontaneidade e da intervenção estatal, da modernização e da conservação, do desenvolvimento como meta e da preservação da cultura dos seus efeitos [...]" (COHN: 1984, pp. 92-3)

Esse caráter ambíguo da teoria que orientava a atuação do regime na área cultural se desdobra também na postura eminentemente reativa que ela assumiu. Uma vez que a ideia de espontaneidade da produção cultural trazia consigo a exigência da não intervenção direta do governo na esfera da cultura, isso resultou numa política fundamentalmente conservadora frente à grande expansão e modernização das empresas privadas de entretenimento. Na prática, portanto, "o 'mecenato' governamental sustenta atividades e gêneros artísticos às voltas com um público declinante e que passam a depender crescentemente da proteção oficial" (MICELI: 1984, p. 99). Na medida em que essas atividades e gêneros pudessem ser entendidos como pertencentes ao patrimônio artístico nacional, as ações do governo voltadas para fomentá-las e preservá-las pretendiam "erigir um dique 'caracteristicamente nosso', em condições de auxiliar a triagem de traços culturais 'perversos' produzidos pelo desenvolvimento urbano-industrial e de sustar a 'imposição maciça, através dos meios de comunicação, dos valores estrangeiros" (MICELI: 1984, p. 106)[346].

Essas diretrizes já se fazem notar no mesmo ano em que o regime inicia a sua atuação no campo da música popular, quando o deputado arenista Maurício Toledo apresenta à Câmara a seguinte proposição:

> "PROJETO DE LEI N. 1.942, de 1974 (Do Sr. Maurício Toledo) Dispõe sobre a obrigatoriedade de as empresas gravadoras de discos realizarem gravações com conjuntos musicais executantes de 'choros' e dá outras providências.[...]. O Congresso Nacional decreta: Art. 1.0 As empresas gravadoras de discos, nacionais ou estrangeiras que operem no País, ficam obrigadas a realizar, de seis em seis meses pelo menos, gravação de 'long-playing' com conjuntos musicais executantes de 'choros'. Parágrafo único. Cada 'LP' poderá ser gravado por um só ou vários conjuntos, a critério da empresa gravadora. Art. 2°. A quantidade de cópias de cada gravação de que trata esta lei não poderá ser inferior a dez mil (10.000), devendo a empresa gravadora cuidar da sua divulgação e comercialização. Art. 3º. Esta lei entrará em vigor na data de sua publicação. Art. 4º. Revogam-se as disposições em contrário. Sala das Seções, em 26 de abril de 1974. – Maurício Toledo. **Justificação**. [...] o 'choro', ritmo musical típico brasileiro [...] encontra-se quase agonizante, face principalmente à falta de estímulo, apoio dos veículos de comunicação que, hoje em dia, estão muito mais preocupados em executar ou divulgar música alienígena, ou, quando não, música brasileira influenciada por estrangeira. Com isso perde a música popular brasileira e perde muito mais esta que é uma das mais autênticas expressões de nossa cultura musical: o 'choro'. O nosso projeto, a exemplo de outro que já apresentamos no sentido de preservar as bandas de música, tem a finalidade de criar, legalmente, um estimulo àqueles conjuntos musicais que [...] ainda teimam em não desaparecer, divulgando um tipo de música que fala direto ao sentimento do povo brasileiro e que, portanto, tem muito mais a ver com a nossa verdadeira cultura, rio que as famigeradas 'versões' e outros ritmos insistentemente gravados e lançados à praça." (Diário do Congresso Nacional, 08/05/1974)[347]

Nem mesmo o regime de exceção conseguiu, ou quis, sustentar tal proposta, de modo que, no ano seguinte, ela foi arquivada[348]. Entretanto, o fragmento do texto aqui citado – texto em que abundam as referências a Jacob do Bandolim – não deixa dúvidas quanto à afinidade que mantinha com o discurso do qual era portador a outra parte interessada na revitalização do gênero. À despeito de qualquer conflito de interesses[349], a comunhão de idéias era evidente. Nesse sentido, o texto do Jornal do Brasil de 1/06/1977 que anuncia o lançamento do Projeto Pixinguinha parece ter sido recortado de um acordo estabelecido entre as partes que negociavam na mesa da cultura: "Para repelir a invasão da música estrangeira no Brasil e defender a memória nacional, além de reativar o mercado

com matéria-prima, a Funarte lançou ontem o Projeto Pixinguinha [...]"[350]. É nesse momento, entre 1977 e 1979, que o *revival* atinge seu ponto culminante[351].

7.1.2.2 A modernização conservadora

Frente a essa situação, não surpreende que o choro tenha sido um dos gêneros que maior vantagem tirou dessa atuação de instituições governamentais na esfera da cultura, especificamente no campo da música popular[352]. Em comparação com o samba – cuja "tradição" se construiu de forma muito mais sinuosa, em constante diálogo com as transformações da cultura de massa carioca ao longo da primeira metade do século XX, e cujas práticas se imbricaram em disputas de legitimidade mais polissêmicas e mais abertas – o choro era capaz de se estruturar de forma muito mais nítida e coesa em relação a um núcleo de "autenticidade" e de "brasilidade"[353]. E isso se explica por diversos fatores, que incluem a definição de um cânone de compositores e intérpretes, de um núcleo instrumental relativamente fixo, de um modo legítimo de interpretação, de uma linguagem musical relativamente estável, de um mito de origem e de uma historiografia capaz de remetê-lo a um estado de "pureza" e de distinguir uma linhagem de continuidade etc.[354]. E, mesmo quando a exigência ambígua de modernização e conservação se apresentou de modo cada vez mais contundente a partir de finais dos anos 40, as práticas musicais em torno do choro conseguiram conservar certa unidade e estabilidade – ao contrário do samba, por exemplo, que se cindiu em dois "mundos" após a bossa-nova –, valendo-se de ideais ligados à "tradição". Nada mais evidente nesse sentido do que o nome de batismo do projeto mais emblemático desse momento de institucionalização da música popular sob os auspícios da ditadura militar, o Projeto Pixinguinha. Como destaca Stroud,

> "[…] Pixinguinha, choro, e o movimento dos anos 50 de revival da velha guarda, do qual Pixinguinha era a figura chave, foram todos usados como símbolos potentes de resistência cultural contra a 'Americanização' [sic] da música brasileira por décadas. O Projeto Pixinguinha é a continuação dessa luta contra a 'diluição' da música popular brasileira, que por sua vez forma parte de um debate contínuo mais amplo sobre ansiedades envolvendo a 'invasão cultural' no Brasil

> que remonta pelo menos os anos 30 e que continua até mesmo aos dias atuais em certos setores" (STROUD: 2008, p. 126-27)

Portanto, a necessidade de proteger a tradição da música popular brasileira contra a "invasão cultural", bandeira levantada por figuras como Hermínio Bello de Carvalho e Sérgio Cabral, ia ao encontro das preocupações do governo na área cultural[355], e se "a visão defensiva, conservadora, de cultura nacional contida no PNC também pode ser detectada no tipo de música popular que o estado decidiu apoiar através dos auspícios da FUNARTE e do Projeto Pixinguinha" (STROUD: 2008, p. 124), isso se torna especialmente nítido no caso do choro. Ele certamente contribuíra, direta ou indiretamente, para articular, numa "conversa franca", o diálogo entre interesses de posições antagônicas no campo político[356]. Sua natureza instrumental tirava-o de um ponto central da divergência entre aquelas posições, a censura[357]. E, ao mesmo tempo, é provável que nenhum outro gênero musical de grande repercussão fosse capaz de corresponder de forma tão clara aos anseios de preservação dos valores nacionais no campo da música popular.

Vemos, portanto, que, para o choro, a década de 1970 representou uma espécie de complemento antagônico da crise vivida nos anos 60. No contexto pós-AI5, as circunstâncias que condicionaram seu afastamento dos meios de comunicação de massa – a ascensão dos modernos e a politização da música popular, a "invasão cultural" representada pelo iê-iê-iê, o fechamento das rádios etc. – acabaram contribuindo para que surgissem também as condições para o seu renascimento – a censura e a (re)politização do choro, o combate à "invasão cultural", a institucionalização do gênero etc.

Para mostrar que essas condições já estavam presentes, em germe, na segunda metade da década de 60, escolhemos iniciar este capítulo discutindo dois momentos da trajetória de Jacob do Bandolim, sua participação no Conselho de Música Popular do MIS e sua apresentação no Palácio da Alvorada. Mas há ainda um último aspecto que pode ser explorado na discussão do legado de Jacob para o *revival* do choro que, apesar de ser menos "palpável" no sentido da possibilidade de demonstração empírica, não deixa de ser relevante para a compreensão da significação histórica de sua trajetória. No vértice do

processo pelo qual as condições que diminuíram de maneira drástica os espaços do "choro" puderam se transformar em condições para o seu renascimento está o tal processo de "modernização conservadora", discutido por Renato Ortiz em seu livro "A moderna tradição brasileira"[358]. A idéia é interessante para pensar não somente o significado mais evidente que a trajetória de Jacob do Bandolim assume especialmente a partir dos anos 60 – a busca pela estabilização de um gênero musical, que evoca uma visão conservadora de valores ligados à tradição[359] e que se realiza na tensão permanente que mantém com seu polo antagônico, a modernização –, mas, sobretudo, aquilo que nela mais se aproxima ao diagnóstico de Ortiz: uma modernização amparada não somente pelo desenvolvimento tecnológico, mas por um *ethos* que é contrário à permanência de formas "tradicionais" de organização do trabalho e que tem como contrapartida uma visão essencialmente conservadora da cultura. Ambos os aspectos compõem o legado de Jacob, tanto nas suas consequências imediatas para o *revival* do choro, quanto para o futuro desenvolvimento do gênero.

7.2. O *revival* e o legado de Jacob

7.2.1. O problema da comunicabilidade e os desafios do *revival*

Em finais da década de 70, o *revival* alcança o seu ápice e começa a dar sinais de cansaço. Decisiva, nesse sentido, foi a mudança de foco da gestão cultural iniciada pelo ministro Eduardo Portella (1979-1980): a ideia de "educar o povo para receber de volta o que já fez", forte na concepção do PAC, em 73, e suavizada no PNC, em 75, dá lugar a uma concepção mais dinâmica e aberta da cultura como processo. É Cohn quem explica:

> "O núcleo temático é o mesmo [anti-elitismo, identidade cultural do povo brasileiro e espontaneidade do processo cultural], mas as ênfases se opõem: da difusão dos resultados pelas agências estatais (que previamente os selecionam) passa-se à preocupação com a mobilização dos seguimentos sociais diretamente envolvidos no processo cultural, entendido em termos muito amplos, de formas de condução da vida cotidiana. [… trata-se] de incentivar as demandas

> de base e buscar responder a elas antes de tentar codificá-las em propostas formais sistemáticas" (COHN: 1984, p. 95)

Em outras palavras, "[e]m lugar de carregar nas tintas do 'nacional', do legado 'comum' e 'brasileiro', os teóricos da gestão Portella valorizam o traço 'regional' e 'local', sede do que é 'autêntico' e 'nosso'." (MICELI: 1984, p. 108). Isso teve implicações importantes para a dinâmica entre artistas e intelectuais, de um lado, e instituições governamentais, de outro, que deu fundamento ao *revival*. O período Portella trouxe certa intranquilidade aos artistas e intelectuais que, na gestão Ney Braga, "sentiam, na teoria e na prática da 'política cultural oficial', que o MEC, o DAC, o PAC e demais organismos estavam a serviço de seus interesses" e vale aqui recuperar a leitura feita por Hermínio Bello quando, negando a hipótese da "cooptação", afirmou que foram os artistas e intelectuais que "tomaram" a Funarte (STROUD: 2008, p. 123). Ao mesmo tempo, aponta Micelli, "elementos de destaque da nova equipe dirigente empenham-se em recuperar o espaço decisório perdido em favor dos institutos e fundações que, segundo acreditavam, tendiam a manter apenas uma vinculação nominal à jurisdição do MEC" (MICELI: 1984, p. 109). Não é casual, portanto, que essa mudança de orientação na atuação do governo no plano da cultura tenha coincidido com o declínio do *revival*. O "abandono" por parte das instituições de fomento à cultura será um dos motes que estarão presentes nos discursos de artistas, intelectuais, promotores etc. a partir dos anos 80. Em meados dessa década, Marília Barboza da Silva encerrará sua narrativa sobre a história do choro da seguinte maneira:

> "Em fins de 1973, Paulinho da Viola incluiu no show Sarau realizado no Teatro da Lagoa alguns números de choro com o Época de Ouro, que foi a grande atração da temporada. Esse show marcou um infelizmente breve renascimento do choro." (SILVA: 1986, p. 31).

Entretanto, quando comparada à narrativa que é recorrentemente reafirmada nos mais diversos âmbitos em que circulam discursos de distintas naturezas sobre a história do choro, a desilusão com que a autora conta o fim do renascimento representa uma exceção. E há um aspecto dessa desilusão frente ao qual a trajetória de Jacob ganha em relevância.

Um dos problemas recorrentes com os quais a busca pela valorização do choro – e da música "tradicional" de um modo geral – se enfrentou foi o da formação de público capaz de apreciá-lo e cultivá-lo. Desde pelo menos a década de 1940, diferentes iniciativas foram tomadas para superá-lo. Entre elas destaca-se a empreitada de Jacob junto a TV Record de São Paulo que resultou nas duas edições da "Noite dos Choristas", congregando pessoas das mais diferentes faixas-etárias. Entretanto, a ascensão dos "modernos" na década de 60 ensinou outra lição aos artistas, jornalistas, intelectuais etc. que disputavam os espaços de circulação e consumo de música popular: era preciso dedicar atenção especial ao público jovem[360]. Sendo um tema de importância capital para a "sobrevivência" do gênero, ele não poderia estar ausente do depoimento prestado por Jacob ao MIS:

> "[pergunta] Você não acha que esse modo de tocar choro novo que eles estão querendo introduzir [artistas como Baden Powell e Rosinha de Valença] não corresponde a uma necessidade do público ouvinte, que dizer, você não acha... se o choro tradicional está sendo esquecido, então [...] dar uma nova dimensão ao choro [...] vai ser a reaproximação do público com o choro? [Jacob do Bandolim] Não, não, eu acho que não vai ser reaproximação pelo seguinte, porque não vai ser o choro puro. [...]. Agora, a ênfase que vai se dar ao choro será a mesma ênfase que se deu à bossa-nova, esse é que é o meu temor. [pergunta] Me explique isso, qual seria a solução para se trazer o choro hoje. Mostrar o choro hoje, como é que se faria então? [Jacob do Bandolim] - Como? Bom, aí podia entrar um trabalho muito grande. Sérgio Cabral poderá mesmo dizer alguma coisa, não é ele o entrevistado, mas poderá dizer alguma coisa sobre o êxito do regional que trabalha na Casa Grande lá sob sua direção. O regional do Índio. Funciona? – [Sérgio Cabral] - Que é aplaudido toda vez que toca Lamentos. – [Jacob do Bandolim] Perfeito, muito bem. E toda vez que toca algum choro. Inclusive eu soube até que, pra honra minha, o Índio outro dia tocou um choro meu também lá, Doce de Côco – [Sérgio Cabral.] Toca muitos! – [Jacob do Bandolim] Muito bem, então ficou todo mundo conhecendo o Índio e o seu regional, tá? Muito bem. É preciso apresentar conjuntos regionais. Organizar encontros de conjuntos regionais. […]. [na "Noite dos Choristas"] Eu organizei músicos, abri inscrição indistinta para qualquer indivíduo que presumisse que tocasse alguma coisa [...] e consegui reunir mais de 100 músicos, de 7 anos a 70, pretos, brancos, gordos, magros, médicos, operários, lavradores [...]. Então disso resultou uma movimentação muito grande de aquisição de instrumentos, essa movimentação que se vê, por exemplo, hoje com instrumentos de iê-iê-iê etc. e tal. Isso é tudo divulgação, mas é preciso divulgar. Então, por exemplo, você botou lá o conjunto do Índio, amanhã você bota um outro conjunto, Sérgio, dá pra

> mais um outro! E outro produtor, outro dono de casa de diversão, botará outro, e o Museu de Imagem e do Som pode também promover alguma coisa nesse sentido, ou quando mais dar o seu beneplácito. Então aí sim vai-se ouvir o choro autêntico com os remanescentes do choro. E então esses transferirão, compreendeu, à juventude, aos jovens de hoje [...] esse clima de choro essencial. Este é o que eu temo que falte à juventude de hoje" (BITTENCOURT: 1967, fita 2 lado A, min 9:30)[361].

O debate parece anunciar os aspectos fundamentais do *revival* na década seguinte e as últimas frases sugerem uma síntese do rumo que ele assumiu. Começaremos abordando cada um desses aspectos separadamente.

7.2.1.1 Em busca da juventude

A preocupação de Jacob com a juventude cresceu nos últimos anos da década de 60: "apostar na juventude" se tornou parte fundamental da estratégia de luta pela sobrevivência da "música tradicional". Assim, ao comentar a apresentação que fizera no Teatro Casa Grande em 19/03/1967, o bandolinista destacou sua surpresa com a boa acolhida dos "jovens desgarrados":

> "Foi a emoção muito grande que senti ao ser aplaudido de pé pela assistência do Casa Grande, constituída pelos jovens de hoje, que, como sempre digo, são ovelhas desgarradas. Para mim foi uma grande felicidade ter sido aplaudido pelos cabeludos, que compreenderam naquele instante a minha arte." (apud PAZ: 1997, p. 53)

Como vimos, no ano seguinte Jacob voltaria a se referir com otimismo ao público que compareceu ao espetáculo em homenagem aos 70 anos de Pixinguinha, destacando em especial aqueles de uma determinada faixa etária: "um público extraordinário que, sôfrego, pedia mais e mais... e 'garotos' (ótimo!)..." (BITTENCOURT: 1968 – texto da contracapa do LP Pixinguinha 70).

Além de Jacob, seus aliados nas "batalhas musicais" também demonstravam estar especialmente atentos à necessidade de se conquistar o público jovem. Já em 1965, no

texto de divulgação do espetáculo "Épocas de Ouro" – idealizado por Hermínio Bello de Carvalho e apresentado no Teatro Jovem, com a participação de Jacob do Bandolim –, Jota Efegê destacava o entusiasmo de Sérgio Cabral com "o imenso agrado do público jovem"[362]. Cinco anos mais tarde, logo após a morte do principal defensor e divulgador do choro, Cravo Albin dedica "aos jovens" a publicação dos depoimentos de Pixinguinha, João da Baiana e Donga, "a fim de que eles aprendam a amar, preservar e divulgar as nossas coisas" (FERNANDES: 1970, p. 10).

O mesmo Sérgio Cabral renovou o seu entusiasmo quando escutou um jovem espectador do "Sarau" exclamar que "[e]sse tal de choro é um barato. Dava o maior pé em Woodstock" (AUTRAN: 1979/80, p. 66). Autran também destaca o interesse da "garotada" pelo gênero em uma entrevista de 1976 dada por Paulinho da Viola ao Jornal de Música:

> "Quando o choro começou a voltar – e eu não sei bem porque isso aconteceu – eu imaginei que fosse haver essa identidade com o pessoal mais novo, bastante aberto a uma linguagem instrumental [...] Isso eu vinha observando nos meus shows, onde apresentava choros que empolgavam a garotada" (apud AUTRAN: 1979/80, p. 74).

É à generalização desse interesse que a própria Autran atribui a criação do Clube do Choro do Rio de Janeiro em 1975 (AUTRAN: 1979/80, p. 66), no mesmo ano em que foi inaugurado o arquivo de Jacob no MIS. A programação de abertura do arquivo contou com a exibição de um curta-metragem em homenagem ao cultivador do gênero, intitulado "O Choro Dele". "A idéia do filme – segundo Leilany Fernandes [diretora] – é principalmente mostrar que Jacob continua vivo na música brasileira. E também acordar as camadas mais jovens para o que há de mais puro em nossas raízes musicais." (Anônimo: 1975, p. 10). Alguns anos mais tarde o *revival* se consolidara, e, nesse momento, Altamiro Carrilho celebrava a conquista: "Durante uns 12 anos, na época das guitarras e daquela música horrível, o músico brasileiro passou por privações e humilhações. Felizmente, agora os jovens já sabem o que é bom e procuram as raízes da nossa música" (entrevista citada em ROMAGNOLI: 1978, p. 5)[363].

Como vimos, o processo de reorganização dos meios de comunicação de massas que se inicia nos anos 60 e desemboca, na década seguinte, na consolidação da indústria cultural, envolve a ascensão de práticas musicais que diminuíam os espaços dos artistas "tradicionais". Tanto a bossa-nova e as práticas a ela associadas, quanto o iê-iê-iê, se afirmaram também como movimentos juvenis. Isso fez com que, no processo de segmentação de mercado, os gêneros "tradicionais" passassem a ser identificados como algo "nostálgico", ligado à experiência de gerações que formaram suas preferências musicais nos períodos em que o rádio "reinava" no âmbito da cultura de massas carioca. Apostar na formação de um público juvenil representava, frente aos inúmeros "resgates" de artistas "tradicionais", a única alternativa real para evitar que esses gêneros caíssem no ostracismo dos concertos nostálgicos e dos relançamentos de catálogos. Era necessário, portanto, despir o choro do terno empoeirado com o qual a década de 60 o vestira.

7.2.1.2 O problema da "tradição"

"Não vou me vestir com há 50 anos, com punhos de renda", exclamou Silvio Caldas antes de sua apresentação com Altamiro Carrilho na segunda edição do Festival de Choro promovido pela Rede Bandeirantes em 1978 (ROMAGNOLI: 1978, p. 5). Nessa altura, se dizer "não saudosista" parecia fazer parte do novo figurino do artista "tradicional" que circulava em determinados segmentos da cultura de massas. Em 73, entretanto, era um recurso importante na luta pela legitimidade. Assim, na legenda da foto de Paulinho da Viola que ilustra o artigo de Maria Lucia Rangel publicado na véspera da estréia do "Sarau", se lê: "Paulinho da Viola canta em teatro agora num show bem elaborado, que prefere chamar de uma festa, uma reunião de músicos, e não de uma coisa nostálgica, apesar do nome *Sarau*" (RANGEL: 1973, p. 4). E, na mesma matéria, o compositor faz questão de esclarecer:

> "Não é como muita gente pensa, pelo título, uma volta ao passado, nem um retorno aos tempos que eu supostamente poderia considerar mais felizes. Não é um sarau, como os que aconteciam no Rio em 1920 [...]. E como o

> conjunto Época de Ouro toca choros antigos com a preocupação de ir um pouco mais à frente, e o outro grupo é mais novo, acho até uma injustiça qualificar o *show* de nostálgico." (RANGEL: 1973, p. 4).

O tema reaparece de forma contundente e combativa dois anos mais tarde, em uma notícia sobre a inauguração do Clube do Choro do Rio de Janeiro:

> "O Clube do Choro não é nenhum centro de curtições nostálgicas, não tem qualquer compromisso saudosista com o passado. E não quer abafar ninguém. Destina-se a preservar na medida do possível, uma parte importante da cultura musical brasileira, a preencher um hiato cultural, facilitando ao público mais jovem o acesso a um riquíssimo acervo artístico" (Anônimo: 1975, p. 9)

Nesse mesmo ano, Juarez Barroso (um dos fundadores do Clube) coordenou junto à prefeitura do Rio de Janeiro um projeto de divulgação do choro que visava preservar "nossa memória cultural" e "dar continuidade à nossa cultura". "Não se trata, portanto, de saudosismo, de nostalgia", esclarece Juarez, "mas de informação [...] de educação, principalmente quando vivemos sob a pressão do culto à novidade, às vezes bem mais pobre do que aquilo que já possuímos." (apud Anônimo: 1976, p. 9).

Outra forte expressão dessa necessidade de se desassociar o choro de idéias que o remetessem a um imaginário nostálgico é o texto de divulgação do show de Abel Ferreira no espetáculo "Seis e Meia":

> "'Toco meus instrumentos desde o dia 21 de agosto de 1927 [...]. Mas não se espantem: o autor dessa confissão sintomática, Abel Ferreira não pretende relembrar esses tempos, de segunda a sexta próximas, no palco do João Caetano, no agradável horário das seis e meia. Junto com Ademilde Fonseca ele continua a bem sucedida série de shows idealizados por Hermínio Bello de Carvalho e Albino Pinheiro, desempenhando-se no choro, que 'atualmente está sendo música para jovens', segundo testemunham as largas frequências de suas recentes plateias." (Anônimo: 1976, p. 10).

O ímpeto que anima afirmações desse tipo corresponde a uma real e urgente necessidade de superar o hiato que se criou na década de 60 entre o choro e a cultura de massas em seu momento de reorganização. Entretanto, essa necessidade trazia à tona uma

das tensões fundamentais que se instauraram no gênero ao longo do seu desenvolvimento histórico:

7.2.1.3 O problema da modernização

O problema da aproximação com o público jovem era indissociável da imagem que o choro projetava no âmbito da cultura de massas, fundamentada em seu apego à "tradição". Era, portanto, indissociável também do problema da modernização do gênero. Essa é a situação à qual o entrevistador de Jacob remete quando coloca em discussão as alternativas possíveis para a revitalização dessa música:

> "Você não acha que esse modo de tocar choro novo que eles estão querendo introduzir [artistas como Baden Powell e Rosinha de Valença] não corresponde a uma necessidade do público ouvinte, que dizer, você não acha... se o choro tradicional está sendo esquecido, então [...] dar uma nova dimensão ao choro [...] vai ser a reaproximação do público com o choro?"

O *revival* do choro reviveu também esse ponto crucial do desenvolvimento histórico do gênero. De maneira sutil, a problemática em torno da querela "tradicionalistas" *versus* "modernos", que se alastrou pela década de 60 e que voltava a dar sinais de vida, está presente no anúncio de abertura do Clube do Choro escrito por um de seus fundadores:

> "Nada de nostálgico, de passadista ou muito menos de competitivo, naquela base de que a música antiga é que era boa, a moderna não presta. Nada disso. Parte-se apenas da evidência de que o choro [...] é uma das manifestações musicais mais ricas. E da evidencia de que a garotada está com uma sede enorme de descobrir isso, de se aprofundar nisso. [...] O rapazinho estuda violão a sério, conhece todo o repertório de harmonias dissonantes da bossa nova. De repente, se vê diante de uma peça de Anacleto Medeiros e se enrola todo para descobrir a harmonia adequada, acompanhar as modulações de uma polca, uma valsa composta no começo do século. [...]. O Clube do Choro vai ajudá-los" (BARROSO: 1975, p. 4).

No ano anterior, 1974, o lançamento do LP do Conjunto Época de Ouro já apontava nesse sentido quando vinculava o objetivo de "reviver o choro" com a necessidade de atualizá-lo, algo que se realizava, para seus integrantes, "com a inclusão de

músicos da nova geração como Paulinho da Viola e Chico Buarque" (Anônimo: 1974, p. 2). Mas, segundo Isenhour e Garcia, foi "no âmbito público dos festivais de choro que o debate entre preservação e inovação na tradição do choro foi levado a cabo de modo mais feroz" (LIVINGSTON-ISENHOUR e GARCIA: 2005, p. 142)[364]. Os autores se referem especialmente à participação do grupo "A Cor do Som" com a composição "Espírito Infantil". Era evidente que, para defender a posição algo iconoclasta assumida pelo conjunto no I Festival de Choro promovido pela TV Bandeirantes, o tecladista e compositor da peça Mú Carvalho colocaria em questão justamente o peso que a "tradição" continuava exercendo nas práticas musicais em torno do gênero: "[t]ocamos com os instrumentos que conhecemos. É preconceito exigir o choro com bandolim, o *rock* com guitarra e o *jazz* com sax ou piston. Já está na hora do choro evoluir, porque há 100 anos ele é feito da mesma maneira" (apud ROMAGNOLI: 1977, p. 4). Essa intervenção repercutiu no meio da crítica musical[365] e criou um campo de debates para a segunda edição do Festival. Ao final desta, o mesmo Romagnoli escreve uma matéria intitulada "Depois do Festival, o debate: choro que te quero choro ou é preciso mudar?" que, como o próprio nome indica, sintetiza opiniões e posicionamentos contrários. É justamente nesse ponto nevrálgico do *revival* que reaparecem também as questões relativas à necessidade de aproximação com o público jovem e ao problema da "tradição":

- Marcus Pereira[366]: "[o] choro tem de enfrentar uma realidade nova. Não se pode fazê-lo como há 50 anos. O mundo está totalmente diferente.";

- Roberto Menescal: "[o] pessoal tem razão quando diz que o choro ficou um pouco monótono. As interpretações se repetem e o choro ficou enfocado como coisa do passado, não foi renovado como o samba";

- Zuza Homem de Mello: "[é] preciso [...] atrair a juventude para o choro, senão a coisa acaba tomando um rumo meio nostálgico, o que implica considerar-se que foi algo que acabou, que morreu";

- Paulinho da Viola: "O choro não tem que ser obrigatoriamente modernizado. Devem ser mantidos a forma e o desenho do choro. [...]. Antes de tudo é preciso gostar e entender de choro. [...]. É preciso, repito, gostar antes, depois conhecer e então tentar modificar."

- Tinhorão: "No fundo, o que está por detrás disso tudo é primeiro a preocupação do novo pelo novo, de músicos, jornalistas e intelectuais alienados da classe média. E em segundo lugar a solidariedade deles à indústria multinacional da área do lazer."

- K-Ximbinho: "Modernizei meu choro sem descuidar do roteiro tradicional".

Os desdobramentos dessa problemática ao longo do tempo transformaram ponderações como a de K-Ximbinho em uma espécie de protocolo para a atuação no campo do choro. E, nessa cristalização de uma conduta legítima, está implícita a afirmação de Paulinho da Viola de que "é preciso gostar, depois conhecer e então modificar"[367]. Não se tratava apenas de manter a coerência com o discurso que sustentava a aliança com as instituições governamentais visando a defesa de interesses (financeiros, políticos etc.) que dela dependiam, mas sobretudo do apego a ideais e valores que, mesmo após aprofundar a ruptura vivida na década de 60, não perderam sua capacidade de normatizar as iniciativas em torno do gênero. Como vimos, a atuação do grupo de críticos, intelectuais, jornalistas etc., que (em geral) ascenderam no meio musical ao longo dos anos 60 e que compartilhavam com Jacob um conjunto de crenças sobre a história e a natureza do gênero, foi fundamental para que esses ideais e valores pudessem reverberar na década seguinte[368]. A ressonância pode ser captada quando, de uma geração de jovens que crescera sem vínculos e compromissos mais sólidos com a história do choro e, ao mesmo tempo, tivera contato com diversos tipos de imbricações de gêneros, estilos etc. (sobretudo o tropicalismo, woodstock e o movimento *black*), o formato "regional" brotara, nos festivas de 77 e 78, como núcleo de expressão de sua experiência com o gênero[369]. Para isso contribuiu também o fato nada irrelevante de que entre os jurados desses festivais

estivessem figuras comprometidas com aqueles ideais, como Mozart de Araújo, Lúcio Rangel e Déo Rian[370]. Rossini Ferreira, vencedor das primeiras edições do Festival e do Concurso, fez-se porta-voz de ideias bastante próximos daqueles que Jacob defendia. Em um destaque aparte, inserido numa das notícias de Romagnoli sobre os eventos e intitulado "Rossini, um purista", é apresentado o seguinte depoimento deste bandolinista:

> "Choro para mim tem de ser tocado com instrumentos de choro: cavaquinho, violão, bandolim, flauta. Não sou contra o que esta meninada está fazendo, tocando choro com guitarra, mas acho que há quem esteja mexendo na própria estrutura do choro, e isso não pode" (ROMAGNOLI: 1977, p. 4).

Mesmo que tenha havido um claro predomínio da linha "tradicionalista" nesses eventos, isso não impediu que a patrulha ideológica cobrasse maior rigor com a seleção dos candidatos. Após a segunda edição do Concurso de Conjuntos de Choro, Lena Frias deixou algumas sugestões:

> "[...] que no próximo ano sejam mais rigorosas as exigências de inscrição e que, ainda assim, se faça uma seleção prévia dos conjuntos que deverão se apresentar. Para evitar que apareçam no palco pessoas tocando piano de boate e se anunciando chorões; para evitar que apareçam forró, samba e jazz, tudo se anunciando choro. [...]. É preciso exigir dos que se inscrevem técnica aprimorada, propriedade de repertório, comprovação da existência real do conjunto. Porque o que aparece de gente juntando bateria de jazz, violoncelo e sabe-se mais o que não é pouco. [...]. Um concurso que só apresente concorrentes desse nível poderá, sim, mostrar ao carioca o choro como gênero musical, o choro como forma de tocar, o choro como experiência erudita, porque o choro tudo permite, exceto o aviltamento e o risco de perda das características que fazem dele a mais brasileira das nossas manifestações musicais. [...]. Descaracterizado com bossinhas e achados e isso e aquilo, ele simplesmente desaparece como choro." (FRIAS: 1978, p. 5).

Em linhas gerais, a avaliação desta autora – sobretudo no que se refere à conclusão em que desemboca suas advertências –, não difere muito da resposta dada por Jacob para o problema da reaproximação do choro com o público: "não, eu acho que não vai ser reaproximação pelo seguinte, porque não vai ser o choro puro". Quando Jacob fez essa afirmação, o que estava em discussão era a legitimidade das iniciativas de "modernização" do choro tomadas por músicos como Baden Powell e Rosinha Valença.

Vale lembrar que, no mesmo ano de 1967, Jacob já quase fugira de uma apresentação para os "cabeludos" no Teatro Casa Grande. Esta fazia parte da tentativa de Cravo Albin de aproximá-lo à geração de jovens, pois era a contrapartida "exigida" daquele a quem era outorgada a Comenda da Ordem da Bossa (PAZ: 1997, p. 53). No ano seguinte, como nos contou Carvalho, um temor semelhante lhe causara a apresentação ao lado do Zimbo Trio. A disposição reticente e receosa em dialogar com os "modernos" emparelhava-se com a rejeição das propostas existentes de "modernização" do choro. Do ponto de vista da formulação teórica sobre o *revival*, a década de 70 precisou encontrar uma saída para o impasse que Jacob não conseguiu solucionar: se a continuidade do choro dependia da aproximação com os jovens, e se uma das condições fundamentais para isso era despir o choro de seu terno de nostalgia, ou, em outras palavras, encontrar alguma forma de "modernizá-lo", como realizar essa tarefa vivendo sob o imperativo de ter que manter-se fiel à sua "tradição"?

7.2.2 As soluções hegemônicas e o legado de Jacob

7.2.2.1 Os "remanescentes" e o apoio institucional: a continuidade da tradição

> "Então aí sim vai-se ouvir o choro autêntico com os remanescentes do choro. E então esses transferirão, compreendeu, à juventude, aos jovens de hoje [...] esse clima de choro essencial. Este é o que eu temo que falte à juventude de hoje" (BITTENCOURT: 1967, fita 2 lado A, min 9:30).

O caminho apontado pelo próprio Jacob para a continuidade da "tradição" parecia ser, de fato, o mais evidente. E nada poderia ser mais simbólico do que o Conjunto Época de Ouro – que, ao lado de Jacob, guardava "como ninguém, as chaves de todos os segredos da autêntica música brasileira" (ALBIN: 1968, contracapa do Pixinguinha 70) – ter sido "convocado" para dar início ao *revival* do choro frente a uma plateia em que não faltaram os jovens. O Clube do Choro, cuja fundação também é considerada um marco do ressurgimento, tinha entre os seus objetivos aproximar a juventude do "clima essencial de

choro". Para isso, por exemplo, "resgatou" um personagem importante da "tradição", Claudionor Cruz. "Eu estava parado. Mas começaram a valorizar de novo a música brasileira e a gente tem que voltar, né?", diz a legenda da foto que ilustra a notícia que divulga a iniciativa do Clube em promover um recital do violonista e compositor. O autor, anônimo, ainda destaca que, na mesma ocasião, se apresentaria um conjunto formado por músicos jovens "média de idade de 25 anos" (Anônimo; 1976, p. 8). Altamiro Carrilho é outro dos "remanescentes" que ajudaram a estabelecer a continuidade da "tradição". O próprio flautista destacou que seus shows incluíam uma dimensão instrutiva: "procuro explicar aos jovens a origem das músicas, conto histórias dos autores, faço enfim uma apresentação didática" (ROMAGNOLI: 1978, p. 5). No ano que antecedeu a essa declaração, Altamiro Carrilho excursionou por um mês ao lado de Waldir Azevedo, Abel Ferreira e Raul de Barros por "várias cidades do interior, chorando para auditórios sempre lotados e constituídos, em sua maioria, por jovens" (ROMAGNOLI: 1977, p. 4).

2.2.2 A "música erudita", Radamés e a via segura da "modernização"

> "Não, não, eu acho que não vai ser reaproximação pelo seguinte, porque não vai ser o choro puro. [...]. Agora, a ênfase que vai se dar ao choro será a mesma ênfase que se deu à bossa-nova, esse é que é o meu temor."

Como vimos, os caminhos para a "modernização" do choro que passavam pelo jazz, pela bossa-nova, pelo rock etc. estavam "interditados". No entanto, a própria trajetória de Jacob oferecia elementos para que, na década que se seguiu à da sua morte, fosse traçada uma via "segura" para essa transformação do gênero. Em agosto de 1968, o Rio de Janeiro recebeu a visita do pianista russo Serguei Dorenski. Entre as diversas atividades artísticas que se realizou, Dorenski deu um recital com obras de Chopin no Teatro Municipal. Um mês mais tarde, aproximadamente, Jacob o recebera em um de seus famosos saraus. Ao final das apresentações programadas para a ocasião, este tocara ao bandolim um trecho da Valsa n. 2 Opus 64 do compositor polonês, e, ao final do evento, presenteara Dorenski com a partitura para piano de uma valsa de Nazareth, "Expansiva". A escolha deste compositor,

e mais especificamente de uma valsa sua, certamente não foi casual. Naquela altura, sua reivindicada aproximação com a obra de Chopin já era amplamente conhecida nos meios musicais. Tratava-se, simbolicamente, de mostrar que o choro tinha "um pé no erudito"[371].

Tal iniciativa não era nova. Anos antes, afinando com a resposta dada por Brasílio Itiberê ao ser indagado sobre seus professores de contraponto (CABRAL: 1962, p. 6), Hermínio Bello de Carvalho produzia o espetáculo "De Bach a Pixinguinha" (1965)[372]. O repertório, que incluía obras de Frescobaldi, Albeniz, Villa-Lobos, Nazareth, Pixinguinha, Jacob do Bandolim etc., foi interpretado pelo violonista "erudito" Oscar Cáceres e teve participação do próprio Jacob e regional na parte "Pixinguinha". A mesma estrutura foi repetida no espetáculo "Épocas de Ouro", em que o violonista Jodacil Damaceno interpretou as peças da parte "erudita" (obras de Vicenzo Galilei, Scarlatti, Villa-Lobos etc.) e Aracy Côrtes, com participação de Jacob, ficou com o repertório "popular".

A aproximação com a música "erudita" é um dos elementos recorrentes nos discursos e práticas produzidos na década do *revival*. Uma de suas expressões mais acabadas, o LP "Clássicos em Choro" de Altamiro Carrilho, surgiu justamente no ponto culminante do renascimento. A matéria de página inteira, assinada por Gropillo, divulgando a iniciativa traz como título uma frase retirada da entrevista com o flautista: "Os clássicos eram chorões e não sabiam" e, como ilustração, uma foto do conjunto de Altamiro vestido com roupas ao estilo cortesão dos séculos XVIII-XIX (GROPILLO: 1979, p. 10). O texto de Gropillo é complementado por outro de Tinhorão, que reforça o mote principal afirmando que os músicos que participaram da gravação do LP "provam o parentesco dos processos do choro brasileiro com a música do século XVII, que teve em Bach exatamente o seu maior chorão" (TINHORÃO: 1979, p. 10). A aproximação se confirmava também pelo caminho inverso, ou seja, quando, por exemplo, "[n]o ano de 1975, o Quinteto Villa-Lobos reafirmou sua vocação para o choro convencional, popular, na linha de 'choro de quintal'" (FRIAS: 1977, p. 5). Neste trecho, Frias provavelmente se refere ao fato de que, naquele mesmo ano, Juarez Barroso articulara junto ao Departamento Geral de Cultura da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro um "mapa chorístico" da cidade, iniciativa que

contou com apresentações do Quinteto e do Conjunto Época de Ouro (Anônimo: 1976, p. 9). A estratégia de Barroso também era utilizada pelo Clube do Choro, do qual era um dos sócios fundadores. E nela se explicita o sentido daquela aproximação do choro com a música "erudita", sobretudo vinculada à outra relação, fundamental para o ressurgimento, que se estabelecia entre "remanescentes" e "juventude". As apresentações promovidas pelo Clube, esclarece Autran, reuniam "chorões tradicionais, grupos recém-formados por músicos jovens e instrumentistas de formação erudita" (AUTRAN: 1979/80, p. 66). O concerto de inauguração não poderia confirmar essa idéia de forma mais exemplar:

> "Amanhã, à meia-noite. No palco do Casa Grande, o Conjunto Época de Ouro [...] e o pianista Artur Moreira Lima. [...]. Ao Época de Ouro caberá a primeira parte do espetáculo, De Calado a Pixinguinha, pegando das origens do choro até a obra de um de seus maiores expoentes. Na segunda, 10 peças de Ernesto Nazareth com Artur Moreira Lima [...]" (ANÔNIMO: 1975, p. 10).

A via de "modernização" do choro estava, portanto, aberta; faltava, entretanto, alguém que pudesse guiar os jovens com segurança. Ou seja, se a aproximação do choro com a música "erudita", que era intencionalmente cultivada por artistas e ideólogos, passou a configurar uma alternativa clara para a necessidade inevitável de uma transformação do gênero que viesse para despi-lo de seu terno nostálgico, faltavam diretrizes claras sobre o modo como se realizaria concretamente essa aproximação, para que se estabelecesse uma identidade entre as iniciativas que dela pudessem brotar. Aqui, novamente, a trajetória de Jacob tange aquela que se tornou hegemônica, pois a figura que assumirá a liderança da "modernização" do choro junto à "juventude" será justamente Radamés Gnatalli[373]. Não nos parece necessário traçar novamente todo o processo pelo qual a trajetória do "maestro" confluiu com a de Jacob. Basta apenas relembrar que ele era bastante prestigiado nos meios musicais, e que estabelecera vínculos artísticos mais sólidos com o "chorão" justamente a partir de meados da década de 60. Por ocasião da gravação da suíte Retratos, escrita por Radamés e dedicada a Jacob, este enviara uma carta ao primeiro demonstrando seu entusiasmo com a situação:

> "Meu caro Radamés: Antes de *Retratos*, eu vivia reclamando: 'É preciso ensaiar...'. E a coisa ficava por aí: ensaios e mais ensaios. Hoje minha cantilena é outra: 'Mais do que ensaiar, é preciso estudar!'. E estou estudando. Meus rapazes também (o pandeirista já não fala em *paradas*: 'Seu Jacob! O sr. aí que uma *fermata*? Avise-me se quer *adagio*, *moderato* ou *vivace*!...' Veja, Radamés, o que v. arranjou! É o fim do mundo... [...]. Mas o prêmio de todo esse esforço foi maior do que todos os aplausos recebidos em 30 anos: foi o seu sorriso de satisfação! Este é que eu queria, que me faltava e que, secretamente, eu ambicionava há muitos anos. *Não depois de um chorinho qualquer mas, sim, em função de algo mais sério*." (apud PAZ: 1997, p. 188 – último grifo nosso).

O choque entre a conduta habitual com a qual se tocava "um chorinho qualquer" e a assumida para enfrentar esse "algo mais sério" se manifesta de maneira mais imediata no vocabulário utilizado para organizar as relações de trabalho. Entretanto, é o verbo "estudar", juntamente com a ambição que motiva o seu emprego, que remete de maneira mais incisiva às tensões que se instauravam nessas relações. Vimos como a trajetória de Jacob as confronta com um importante elemento de modernização, que, no entanto, nasce justamente do choque entre sua experiência profissional e o ideal da "arte pela arte" que ele nutria em relação ao choro. Portanto, é no momento em que se dá essa aproximação entre "um chorinho qualquer" e "algo mais sério", ou, do ponto de vista daqueles que estavam envolvidos no processo, "música popular" e "universo da música erudita", que o verbo "estudar" vem ao primeiro plano. Enquanto "ensaiar" tem o sentido da repetição da conduta habitual, "estudar" afina com aquele elemento modernizador, sendo este termo entendido enquanto elemento dinâmico que desestabiliza relações rotinizadas. E, como vimos, é também com esse verbo que Jacob aponta para a ruptura operante nas formas de sociabilidade em torno do choro ao longo da década de 60: "ninguém quer estudar. Tá todo mundo satisfeito dentro desse espírito de chorão que eles têm, que eu acho humano, mas que já não funciona em 1967". Na continuação dessa sentença, ele prenuncia o rumo que o choro tomará em seu renascimento: "porque enquanto isso a garotada está estudando" (BITTENCOURT: 1967, fita 2 lado B, min, 15-16).

Após um show em tributo a Jacob, organizado pela FUNARTE por ocasião dos 10 anos de sua morte, Hermínio Bello de Carvalho, roteirista e diretor do evento, batizou de Camerata Carioca o conjunto formado por jovens reunidos em torno de Radamés Gnattali

(PAZ: 1997, p. 146). Assim, nem a via mais "tradicional" representada pelo "Época de Ouro", nem a mais "experimental" aberta pelo grupo "A Cor do Som"[374] foram capazes de se colocar como hegemônicas para o desenvolvimento do choro nas décadas seguintes: foi com a "Camerata Carioca" que o legado de Jacob ganhou uma via clara de ações que organizavam as experiências nele acumuladas e lhe renovavam os sentidos[375].

7.3. O legado e a transcendência de Jacob

3.1 Ecos de Vibrações: a ambivalência da recepção

> "Jacob do Bandolim volta hoje à noite ao palco do Teatro João Caetano, exatamente no 10º aniversário de sua morte e a uma semana de completarem 11 anos e seis meses do histórico recital que deu naquela casa ao lado de Elizeth Cardoso e do Zimbo Trio [...]. O Jacob redivivo estará presente nas suas criações para o instrumento que o celebrizou e nas interpretações de Radamés Gnatalli, Joel do Nascimento (também do bandolim), Luciana e Rafael Rabello, João Pedro Borges, Maurício Carrilho e Celso José da Silva. Radamés Gnatalli, na música brasileira, tem um nome tão respeitado quanto o de Pixinguinha [...] e o do próprio Jacob, a quem, um dia, ofereceu um concerto para bandolim e orquestra. Chama-se Retratos, [...], e em seus quatro movimentos homenageia quatro papas musicais nacionais: Pixinguinha (choro), Ernesto Nazareth (valsa), Anacleto de Medeiros (xote) e Chiquinha Gonzaga (corta-jaca). [...]. Os jovens integrantes do quinteto que acompanha Joel não conviveram com Jacob (Luciana tinha oito anos; Rafael sete; Maurício e Celso, 12, quando o grande músico morreu. João Pedro tinha 22, mas só veio do Maranhão para o Rio depois da morte de Jacob. São todos a ele ligados, porém, pela forma choro de tocar. [...]. Do programa de hoje, dividido em quatro partes – Joel do Nascimento e Quinteto; Radamés Gnattali e Joel do Nascimento; Radamés Gnattali; Radamés Gnattali, Joel do Nascimento e Quinteto – constam, além do concerto Retratos, Amargura e Uma Rosa para Pixinguinha (ambas de Radamés), 10 chorinhos de Jacob [...] e peça de tributo Evocação a Jacob, de Avena de Castro. O diretor do espetáculo, é Hermínio Bello de Carvalho, o mesmo que dirigiu a grande noite de Jacob no mesmo Teatro João Caetano, em 19 de fevereiro de 1968." (Anônimo: 1979, p. 3).

Se, dos mais de 30 anos que nos separam daquele momento histórico, quiséssemos congelar o instante em que o renascimento do choro atinge seu ápice e começa a decair, essa citação corresponderia a um retrato ideal: o retrato de um elo fundamental dentro da cadeia de continuidade que dá estabilidade à narrativa sobre a história do choro.

Pixinguinha, Jacob, Radamés e os jovens representam os personagens principais que conduzem a narrativa, e os movimentos do "concerto" representam as "origens" desta; Carvalho representa os "coadjuvantes" (jornalistas, produtores etc.), fundamentais para dar-lhe sustentação; o Teatro João Caetano é o cenário e, por detrás dos bastidores, está a FUNARTE[376].

Naquela altura (finais dos anos 70), em que diversos momentos da trajetória de Jacob ressurgiam e reivindicavam suas autoridades sobre as transformações em curso, seu legado parecia ser mais denso e imediatamente discernível, sobretudo para aqueles que puderam senti-lo ainda em processo de conformação. Entre Radamés e a "juventude" se interpunha a figura de Joel Nascimento, que conhecera pessoalmente Jacob e que contava aproximadamente 40 anos no período em que o *revival* atingia seu ápice. A música de abertura de seu primeiro LP[377], que é de sua autoria e se intitula "Ecos", pode ser interpretada como uma variação de "Vibrações". Além disso, a gravação de "Evocação de Jacob" (Avena de Castro) também pode ser interpretada como uma homenagem simbólica a seu antecessor. No ano seguinte, Joel lança "O Pássaro", LP no qual ressoa nitidamente a memória de intenções não realizadas por Jacob em Vibrações[378]. Por si só, a inclusão de composições dos "modernos" Edu Lobo ("Canto Triste") e Tom Jobim ("A Felicidade"), além do "moderno/tradicional" Chico Buarque ("Até Pensei"), já faz eco àquela memória (conferir Capítulo 6). Mas, quando somada às verbalizações do próprio Joel sobre as suas intenções, a escolha do repertório não deixa muito espaço para dúvidas. Sobre a gravação da composição de Jobim e Moraes, por exemplo, este bandolinista esclareceu: "'[t]iramos aquele jeito bossa-novístico' [...] 'e entramos com o estilo choro-de-subúrbio'" (Anônimo: 1978, p. 5). Esse procedimento já fora visado em seu LP anterior, e, do ponto de vista dos discursos verbais, ele se realizara de duas maneiras: simbolicamente na substituição do título da composição "Wave" por "(Waves) Ondas", e explicitamente no seguinte comentário de João Nogueira: "'Waves (Onda)' [sic] de Tom Jobim ganhou uma nova dimensão, executado com características de regional" (NOGUEIRA: 1977 - texto da contracapa de "Chorando pelos Dedos").

Um exame minucioso da forma como a memória das intenções de Jacob se relaciona com as composições e interpretações registradas nos LPs de Joel Nascimento foge ao escopo deste trabalho. É importante apenas esclarecer que, chamar a atenção para a presença dessa memória, não implica dizer que a relação com o legado de Jacob seja equivalente a um curvar-se perante a sua autoridade. Pelo contrário. A ambivalência dessa relação está inscrita nas próprias condições históricas pelas quais fluía aquele legado. Ou seja, a necessidade de despir o choro do terno empoeirado de nostalgia, e a exigência que a esta se vincula, a da modernização do gênero, têm como ponto nodal o problema fundamental da comunicabilidade com a juventude. Consequentemente, é próprio à juventude que reconhece a autoridade da tradição manter frente a esta uma atitude ambivalente. O próprio Joel Nascimento aponta nesse sentido quando afirma: "[a] escola de choro que conheci foi a dele, mas procurei fugir à forma como Jacob tocava [...]. Gostava muito do que ele fazia, mas para fazer o que Jacob fazia já existia ele. Eu queria a minha maneira de tocar" (FRIAS: 1977, p. 4). Essa busca por um "estilo pessoal" fica evidente, por exemplo, em "Ecos". O reconhecimento do legado de Jacob também está presente na ocasião que Joel escolheu para apresentar e explorar intensamente um recurso técnico particular ao seu jeito de tocar, que consiste em simular um efeito de "eco". Assim, a ambivalência se inscreve no próprio título da composição: "Ecos" se refere tanto ao vínculo com "Vibrações" quanto à técnica que descola o artista do legado de seu antecessor[379]. Mas essa ambivalência não se limita à busca por um modo pessoal de interpretação e pode ser percebida, por exemplo, na instrumentação nada "tradicional" empregada em algumas gravações que compõem o LP "O Pássaro". Ao mesmo tempo, prevendo a reação da crítica, Joel recorria a idéias semelhantes às de Jacob para defender as suas escolhas. Sobre o uso da guitarra elétrica em "Topei com Você" (Cláudio Jorge), Joel afirma: "[...] entra tão redondo nesse choro, que não sugere nem dá pra pensar, nem de longe, em qualquer coisa americanizada ou em recurso de bossa estrangeira. É coisa nossa e muito nossa" (Anônimo: 1978, p. 5).

Não entraremos aqui na delicada, e até certo ponto enviesada, questão de se a instrumentação altera ou não a "essência" do jeito de tocar "autenticamente chorão", algo

que exigiria um esforço que não cabe a este trabalho realizar. Mantendo-nos no âmbito das disputas que se estabelecem no plano dos discursos verbais, é significativo notar como as escolhas de Joel repercutiram nos comentários de um dos principais porta-vozes da "tradição". Para cada LP por ele gravado, Tinhorão publicou uma crítica no Jornal do Brasil[380]. Comedida para o primeiro, elas se tornaram cada vez mais incisivas para os seguintes. Reunindo as opiniões formadas sobre os LPs de 1977 e 1978, Tinhorão escreve, à respeito de "Meus Sonhos" (1979), que,

> "[...] sob esse título de cunho psicanalítico, o bandolinista Joel volta a evidenciar seu incontido desejo (sempre frustrado) de 'ir além de Jacob' e 'revolucionar' as possibilidades sonoras do seu instrumento. De fato, para satisfazer seu sonho de inovações bandolinísticas (o que exemplifica de saída com o torturante tecido de dissonância na música *Meu Sonho*, com que abre o disco), Joel Nascimento faz-se mais uma vez cercar, neste seu terceiro LP, de competentes maestros arranjadores [...] partindo decididamente pela heterogeneidade do repertório escolhido – em todas as direções. [...]. Na verdade, basta ouvir sua interpretação [em determinadas músicas...] para verificar-se que a novidade de Joel Nascimento, quando não é samba-*jazz* da década de 1950, é musiquinha na base de *chac-chac* de consumo [...]" (TINHORÃO: 1979, p. 8).

Aparecem nessa citação todos os elementos que circunscrevem a (necessária) ambivalência com o legado de Jacob: além do peso do próprio legado, a busca pela "sofisticação" do "tecido de dissonância" e a ameaça de descaracterização do choro pela introdução de elementos deturpadores de sua "essência" (jazz e música comercial); ambos aparecem como frutos da necessidade de "modernização". Também emblemática é a resposta dada por Joel, oito dias após a crítica citada, na chamada publicitária de um programa especial em sua homenagem na Rádio Jornal do Brasil. Publicada logo abaixo da coluna "Música Popular", de Tinhorão, destaca-se, entre aspas, a seguinte frase do "chorão": "Até Chopin usava dissonância"[381].

3.2 A transcendência de Jacob

Em pleno *revival,* o legado de Jacob era bastante palpável e exercia uma pressão visível sobre aqueles que, no campo de forças da música popular, acabaram

delimitando o rumo pelo qual trilharia o desenvolvimento do choro nas décadas seguintes. O passar do tempo tirou aquela pressão imediata e fez com que o "terno", agora desempoeirado, se tornasse invisível, como uma segunda pele. Assim como ocorrera com o fim da Belle Époque, a ruptura nas formas de sociabilidade em torno do choro ao longo das décadas de 60 e 70 resultaram num segundo momento em que padrões de conduta criados em função de uma realidade viva assumiram as feições de uma norma auto-imposta. As famosas "obrigações" – linhas melódicas secundárias que, no processo de transmissão do conhecimento, passam a fazer parte da composição[382] – são apenas suas manifestações mais sensíveis, que emergem à consciência como norma despida de função. Essa situação se generaliza quando o processo de transmissão passa a ter nos registros sonoros sua principal fonte de legitimação. É nesse momento, portanto, que o legado de Jacob mostra uma de suas faces mais importantes:

> "Nas rodas de todo Brasil, ao se tocar *Brejeiro*, *Ingênuo*, *Lamentos*, por exemplo, pode-se observar que se toca o arranjo de Jacob. Tais gravações, que originaram os discos *Chorinhos e chorões*, *Primas e Bordões* e o famoso *Vibrações*, consolidam uma *performance* do choro considerada como tradicional." (PESSOA: 2012, p. 12)

> "O repertório de Jacob, os arranjos e o modo como são concebidos os acompanhamentos de violões em suas gravações se tornam o modelo da própria imagem e símbolo de Jacob, uma vez que passam pelo processo de *movência* no universo dos discos. Hoje, um estudante de choro buscará nessas gravações de Jacob o modelo de acompanhamento e linguagem de choro cristalizado como 'álbuns de recordações audíveis' (VALENTE, 2007, p. 84), o que seria a 'época de ouro' do choro. Mesmo que a década de 60 tenha sido de decadência comercial para o gênero, em detrimento da modernidade da Bossa Nova, da MPB e da Jovem Guarda, são nesses discos que se encontram o paradigma da interpretação chorística sedimentado pela tecnologia, pelo caráter, pelos violões e pelo bandolim de Jacob." (PESSOA: 2012, p. 92)[383].

Mesmo quando nos distanciamos da prática direta do choro, o legado de Jacob não perde em vigor. Na escolha dos repertórios, e na própria hierarquia que se constitui entre autores considerados "pilares" da "tradição" (Nazareth, Pixinguinha, Jacob etc.) e os satélites que gravitam ao seu redor (Nelson Alves, Luperce Miranda, K-Ximbinho, etc); nas escolas de música ondem se transmitem os saberes relacionados ao choro, e os valores,

ideais e as narrativas que embalam as escolhas que fundamentam essa transmissão; nos métodos e demais recursos pedagógicos criados e publicados; nos textos de divulgação e nas entrevistas dadas; na renovação do problema da "modernização" do choro, da inclusão e da forma de inclusão dos instrumentos elétricos, e nas justificativas encontradas para as escolhas realizadas; na busca por uma improvisação "característica" e nas dissertações e teses que a discutem; na atualização de discursos sobre "autenticidade", "espontaneidade", "origens" e em suas repercussões em trabalhos acadêmicos; na própria idéia de "tradição" do choro e, consequentemente, na forma de narrar a sua história; etc., em todas essas dimensões da "vida musical" atua o legado de Jacob, direta ou indiretamente.

Não queremos com isso construir uma imagem monolítica desse legado no sentido de que ele se imponha em todas essas dimensões. Em qualquer uma delas ele encontra resistências, desde a insistência em colocá-lo lado a lado com o legado deixado por Waldir Azevedo e as iniciativas daqueles que insistem em "misturar" de maneira "irresponsável" o choro com outros gêneros e estilos musicais, até a indisciplina e as notas erradas que se perpetuam em rodas de choro. Outro importante sintoma de que o legado de Jacob encontra resistências é a própria existência de instâncias pelas quais se exerce a vigilância estético-ideológica sobre as práticas musicais em torno do gênero. Tampouco pensamos esse legado como criação única e unitária do "chorão". Por um lado, nos aspectos que foram abordados neste trabalho, vimos que ele se constituiu mediante inúmeros conflitos, tensões, influências, mudanças de contextos etc.; por outro lado, a nossa preocupação com a forma dominante de narrar a história do choro é também um modo de dizer que esse legado se configura fundamentalmente pela história de sua transmissão, que se confunde com a história do próprio gênero, através da qual ele se apresenta atualmente para nós. Nesse sentido, ainda é necessária certa distância temporal para que a significação histórica da trajetória de Jacob para últimas décadas se torne mais nítida, pois a sua chama, apesar de dar sinais de exaustão, ainda permanece viva.

É hora de narrar

Evidentemente, o *revival* não foi algo espontâneo, no sentido de uma epifania coletiva sobre o valor do choro na cultura nacional: "[n]ão fosse um recente movimento de reavaliação e promoção, partido em boa parte da imprensa, e o chorinho carioca teria sido sepultado vivo, após as seguidas mortes de seus dois maiores expoentes, Jacob do Bandolim e Pixinguinha." (SOUZA: 1976, p. 5). Na mesma direção vai a consideração de Frias sobre a criação do Clube de Choro do Rio de Janeiro, "aparentemente fruto de geração espontânea, na verdade resultado das longas reuniões na casa de Mozart de Araújo, onde tomava forma uma idéia de Sérgio Cabral" (FRIAS: 1977, p. 5). Nesse sentido, vimos como o *revival* dependeu de uma articulação entre artistas, críticos, jornalistas, entusiastas e instituições governamentais de fomento à cultura, uma articulação que, acima de todo conflito de interesses, se fundamentava no compartilhamento de concepções sobre a natureza, a história e o valor do choro como expressão da cultura nacional.

Vimos também que os esforços envolvidos no "ressurgimento" não eram vãos; estava em jogo o destino de um gênero que, especialmente no Rio de Janeiro, perdera as suas condições de existência, condições que o sustentaram por mais de 30 anos[384]. Nesse sentido, vale a pena recorrer novamente às diretrizes que orientavam a atuação do regime militar no campo da cultura para destacar uma que, mesmo não encontrando sua correspondência ideal no âmbito da produção em música popular, é significativa neste ponto da nossa discussão. Segundo Miceli, parte dos recursos oficiais era "repassada a intelectuais e artistas às voltas com a preservação de gêneros da produção cultural que deixaram de contar com as condições materiais e institucionais que lhe deram existência, continuidade e sentido" (MICELI: 1984, p. 105). Como vimos, Barboza escreve sobre "os caminhos do choro" num momento em que, segundo Miceli, já se haviam invertido os sinais que orientavam a atuação do regime, que agora se voltava para o apoio a manifestações culturais locais, regionais, em oposição àquelas que remetiam à idéia de um "legado comum", "nacional", "brasileiro" (MICELI: 1984, p. 108). Voltando a uma das questões colocadas no capítulo 1, observamos que a narrativa oficial sobre a história do

choro não incorpora o tom lamentoso de sua escrita [385] justamente porque os desdobramentos do *revival* permitiram que se criasse mais um elo fundamental de continuidade pelo qual essa narrativa pudesse fluir sobre a turbulência dos processos sociais.

Frente a essa situação, o ano de 1974 se revela como um momento decisivo para o ressurgimento. Situado entre o "Sarau" (1973) e a inauguração do Clube do Choro (1975), ele marca o início da aproximação fundamental com o regime militar, emblematicamente representada pelo mencionado projeto de lei que obrigaria as gravadoras a produzirem discos de choro. Nesse mesmo ano, Antonio Carlos de Fontoura produziu, junto ao Ministério de Educação e Cultura e ao Instituto Nacional do Cinema, e com a assessoria e os textos de Lúcio Rangel, um documentário sobre o gênero batizado com o nome de um dos LPs de Jacob: "Chorinhos e Chorões". Nele aprendemos, por exemplo, que o choro orquestrado teve o seu ponto culminante no espetáculo em homenagem aos 70 anos de Pixinguinha, sob a batuta de Radamés; mas aprendemos também que o homenageado "sempre soube retornar à maior pureza da forma tradicional". Nesse sentido, também somos informados que "os grandes conjuntos de choro são ainda hoje os que conservaram as características, as raízes dos seus criadores. Assim é o Conjunto Época de Ouro, formado por antigos componentes do grupo de Jacob" (FONTOURA: 1974, min 8:00). A vocação pedagógica do documentário, que envolve a sua linguagem, sua forma e sua extensão, se explicita tanto no destaque dado ao "Departamento do Filme Educativo" enquanto órgão do INC responsável pela realização, quanto nas palavras que o encerram: "em músicos jovens e promissores, como Deo Rian, a tradição do choro se renova e se perpetua, projetando-se nos tempos futuros" (FONTOURA: 1974, min 9:45). Ao fundo, projeta-se a imagem da casa onde este bandolinista e o Época de Ouro são filmados. Esta imagem, que acompanha aquelas palavras no encerramento da narração, não é menos eloquente. Nela se projeta também boa parte do imaginário "mítico" que se construiu em torno do gênero, e que novamente nos remete à Jacob: "Não se compreende um choro sem um quintal. E os quintais estão rareando dia a dia." (BITTENCOURT: 1967).

Figura 58: imagem do curta-metragem “Chorinhos e Chorões” (FONTOURA: 1974, min 9:45)

Ou seja, a projeção para o futuro se realiza na atualização de um imaginário quase arquetípico sobre o choro, despido de todo processo histórico que o conduziu àquele momento.

Quando, portanto, nos voltamos para aquele momento decisivo na história do gênero, vemos que as incertezas sobre o seu futuro eram o solo sobre o qual brotava o seu *revival*[386]. Era, portanto, o momento de narrar novamente a sua história. O documentário o faz aproximando as “origens” dos tempos atuais, e, com isso, projeta nos tempos vindouros as suas esperanças. É para eles que também apontam Juarez Barroso e Maria Lucia Rangel num artigo publicado no Jornal do Brasil em 4/05/1974: “ainda que esse aparente renascimento seja episódico, o choro, pela contribuição já dada, à nossa cultura, deverá ser redescoberto muitas vezes no futuro” (BARROSO e RANGEL: 1974, p. 4). São muitas as concordâncias que se estabelecem entre a história contada por estes autores e a narrativa que hoje predomina nos mais diversos âmbitos em que o choro é objeto de fala, discussão, divulgação, estudo etc...: as origens nas formas de interpretar as danças europeias, os significados do termo que lhe dá nome e os estudiosos que os elucidaram, a transformação em gênero, a genialidade de Pixinguinha, o livro de Gonçalves Pinto como lastro da memória e a leitura de Tinhorão, o aspecto lúdico e desinteressado das práticas “primordiais”, a profissionalização... Apesar disso, há uma grande distância entre aqueles anos que rondam o início da década de 70 e os dias atuais. Esta se expressa, por exemplo, no contraste entre a leitura apreensiva que se fazia daquela história e o tom triunfalista que

predomina na narração atual. Naquela ocasião, tratava-se da evocação de um passado que, animada por uma faísca de esperança acesa num presente desolador, o projeta na perenidade e na forma de um mito. É justamente nesse momento que, ao discorrer sobre a "ortodoxia" de Jacob, Juarez Barroso e Maria Lucia Rangel colocam em poucas palavras a utopia que animou a sua trajetória, e que fez dela um ponto de inflexão na história do choro:

> "Brincar era no tempo em que o choro se espalhava pelas ruas, tinha muitos fiéis. Agora, seria preciso principalmente impor o respeito à pureza litúrgica, à espera, quem sabe, de um *revival*, quando outras gerações poderiam retomar o choro e então restaurar a chorosa alegria com que era cultivado pelos antigos sacerdotes." (BARROSO e RANGEL: 1974, p. 5).

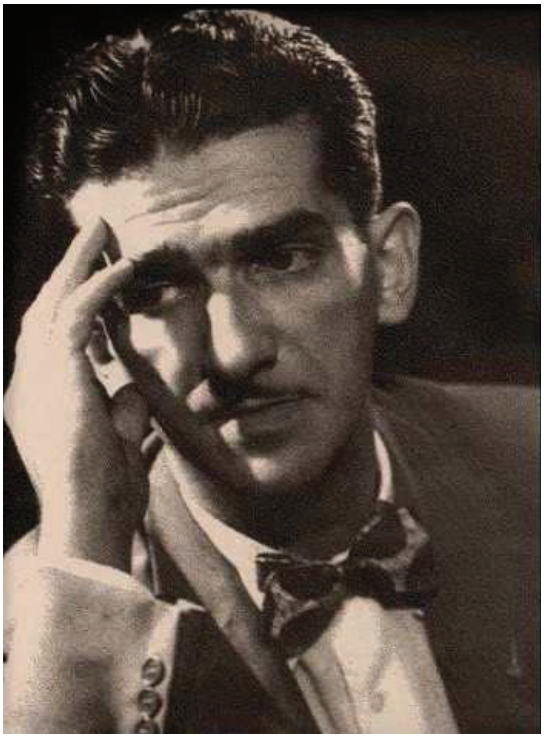


Figura 59: Foto de Jacob do Bandolim

É hora de narrar...

> "Para que um fragmento do passado seja tocado pela atualidade não pode haver qualquer continuidade entre eles" (BENJAMIN: 2007, p. 512)

Se voltarmos aos tempos dos "antigos sacerdotes", veremos que a Belle Époque carioca construía suas próprias narrativas sobre o "choro". Elas podiam projetar ao futuro uma imagem idílica de um passado perdido, semelhante àquela que será reverenciada em letras de canções, capas de discos, críticas de jornais etc. Assim é a poesia de Augusto de Brito, publicada em 1919 na revista O Malho:

"A Serenata.

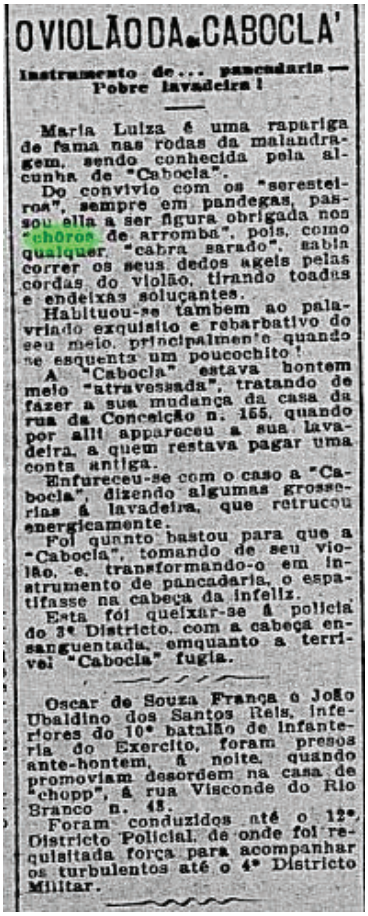
Oscula com meiguice as coisas repousadas
A triste e argenta lua, entre nuvens de[moradas??]
Enquanto anda espertando as almas namoradas
Um dolente rumor de flauta e cavaquinho.

Do leito de cambraia, as virgens perfumadas
Ouvem a orquestração, que em leve burburinho,
Voa, como a espalhar as suplicas magoadas
De um'alma que procura o sabor de um carinho...

E a serenata vai cantando em tom sentido,
Agitando da noite o remanso dormente...
E enquanto o céu se estende imenso, indefinido,

E o luar mais aviva o seu dúbio clarão,
Ouve-se alguém cantar um cântico plangente,
Numa eterna tristeza a implorar um perdão."

Havia, entretanto, outras formas de narrar que, despreocupadas da sacralidade dos rituais, se prendiam a momentos da vida social que não pertencem ao futuro que dela partiu; nada neles pertence à "tradição" que deles se criou. Por meio dessas narrativas escutamos os ecos de um mundo cujos conflitos ainda pulsam em nossa história.



O VIOLÃO DA CABOCLA'

Instrumento de... pancadaria — Pobre lavadeira!

Maria Luiza é uma rapariga de fama nas rodas da malandragem, sendo conhecida pela alcunha de "Cabocla".

Do convivio com os "seresteiros", sempre em pandegas, passou ella a ser figura obrigada nos "choros de arromba", pois, como qualquer "cabra sarado", sabia correr os seus dedos ageis pelas cordas do violão, tirando toadas e endeixas soluçantes.

Habituou-se tambem ao palavriado exquisito e rebarbativo do seu meio, principalmente quando se esquenta um poucochito!

A "Cabocla" estava hontem meio "atravessada", tratando de fazer a sua mudança da casa da rua da Conceição n. 155, quando por alli appareceu a sua lavadeira, a quem restava pagar uma conta antiga.

Enfureceu-se com o caso a "Cabocla", dizendo algumas grosserias á lavadeira, que retrucou energicamente.

Foi quando bastou para que a "Cabocla", tomando de seu violão, e, transformando-o em instrumento de pancadaria, o espatifasse na cabeça da infeliz.

Esta foi queixar-se á policia do 3º Districto, com a cabeça ensanguentada, emquanto a terrivel "Cabocla" fugia.

Oscar de Souza França e João Ubaldino dos Santos Reis, inferiores do 10º batalhão de infanteria do Exercito, foram presos ante-hontem, á noite, quando promoviam desordem na casa de "chopp", á rua Visconde do Rio Branco n. 45.

Foram conduzidos até o 12º Districto Policial, de onde foi requisitada força para acompanhar os turbulentos até o 4º Districto Militar.

Figura 60: "O violão da cabocla"

"O violão da cabocla.

Maria Luiza é uma rapariga de fama nas rodas da malandragem, sendo conhecida pela alcunha de cabocla.

Do convívio com os 'seresteiros', sempre em pandegas, passou ela a ser figura obrigada nos 'choros de arromba', pois, como qualquer 'cabra sarado', sabia correr os seus dedos ágeis pelas cordas do violão, tirando toadas e endechas soluçantes.

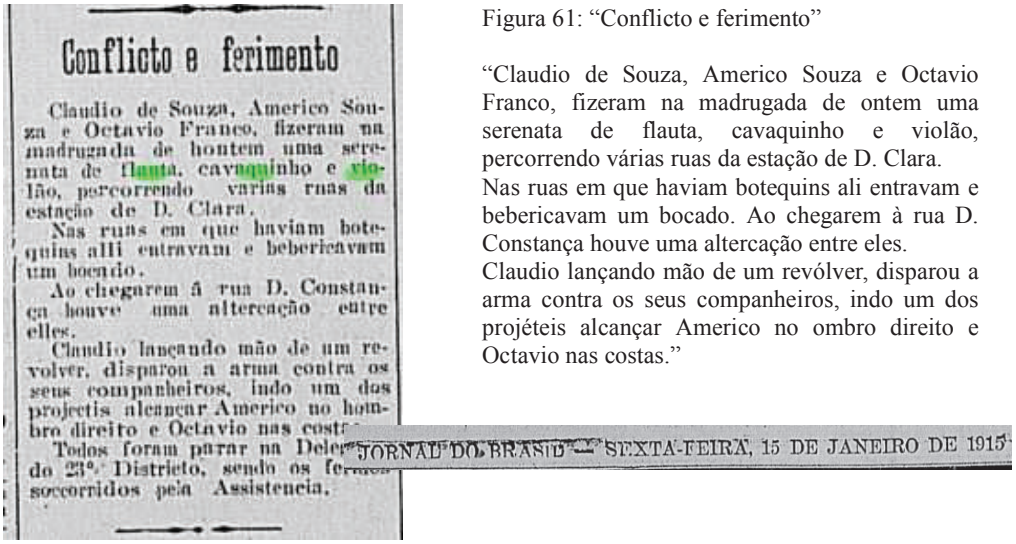
Habituou-se também ao palavreado exquisito e rebarbativo do seu meio, principalmente quando se esquenta um poucochito!

A 'Cabocla' estava ontem meio 'atravessada', tratando de fazer a sua mudança da casa da rua Conceição n. 155, quando por ali apareceu a sua lavadeira, a quem restava pagar uma conta antiga.

Enfureceu-se com o caso a 'Cabocla', dizendo algumas grosserias à lavadeira, que retrucou energicamente.

Foi quando bastou para que a 'Cabocla', tomando seu violão, e, transformando-o em instrumento de pancadaria, o espatifasse na cabeça da infeliz.

Esta foi dar queixa à polícia do 3º. Distrito, com a cabeça ensanguentada, enquanto a terrível 'Cabocla' fugia.".



Conflicto e ferimento

Claudio de Souza, Americo Souza e Octavio Franco, fizeram na madrugada de hontem uma serenata de flauta, cavaquinho e violão, percorrendo varias ruas da estação de D. Clara.

Nas ruas em que haviam botequins alli entravam e bebericavam um bocado.

Ao chegarem á rua D. Constança houve uma altercação entre elles.

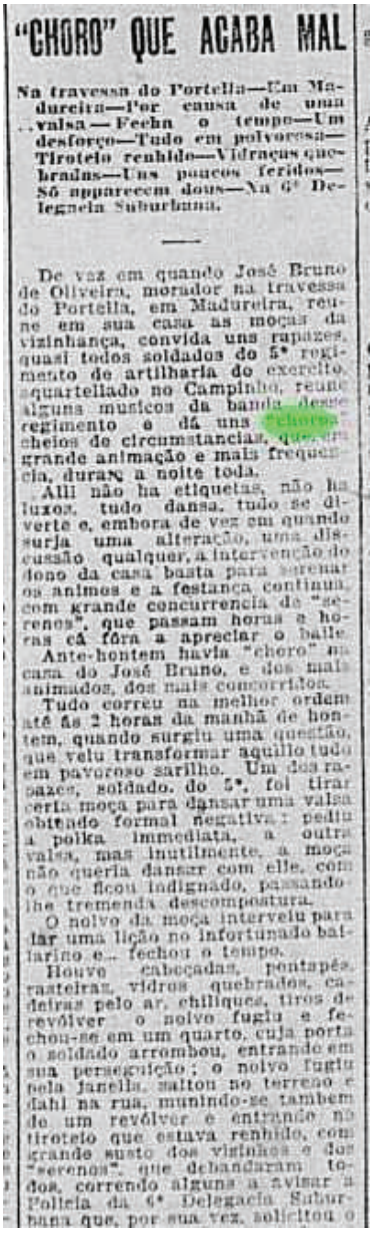
Claudio lançando mão de um revolver, disparou a arma contra os seus companheiros, indo um dos projectis alcançar Americo no hombro direito e Octavio nas costas.

Todos foram parar na Delegacia do 23º Districto, sendo os feridos soccorridos pela Assistencia.

JORNAL DO BRASIL — SEXTA-FEIRA, 15 DE JANEIRO DE 1915

Figura 61: "Conflicto e ferimento"

"Claudio de Souza, Americo Souza e Octavio Franco, fizeram na madrugada de ontem uma serenata de flauta, cavaquinho e violão, percorrendo várias ruas da estação de D. Clara.
Nas ruas em que haviam botequins ali entravam e bebericavam um bocado. Ao chegarem à rua D. Constança houve uma altercação entre eles.
Claudio lançando mão de um revólver, disparou a arma contra os seus companheiros, indo um dos projéteis alcançar Americo no ombro direito e Octavio nas costas."



"CHORO" QUE ACABA MAL

Na travessa do Portella—Em Madureira—Por causa de uma valsa—Fecha o tempo—Um desforço—Tudo em polvorosa—Tiroteio renhido—Vidraças quebradas—Uns poucos feridos—Só apparecem dous—Na 6ª Delegacia Suburbana.

—

De vez em quando José Bruno de Oliveira, morador na travessa do Portella, em Madureira, reune em sua casa as moças da vizinhança, convida uns rapazes, quasi todos soldados do 5º regimento de artilharia do exercito, aquartelado no Campinho, reune alguns musicos da banda desse regimento e dá uns "choros" cheios de circumstancias, que, em grande animação e mais frequencia, duram a noite toda.

Alli não ha etiquetas, não ha luxos, tudo dansa, tudo se diverte e, embora de vez em quando surja uma altercação, uma discussão qualquer, a intervenção do dono da casa basta para serenar os animos e a festança continua, com grande concurrencia de "serenos", que passam horas e horas cá fóra a apreciar o baile.

Ante-hontem havia "choro" na casa do José Bruno, e dos mais animados, dos mais concorridos.

Tudo correu na melhor ordem até ás 2 horas da manhã de hontem, quando surgiu uma questão, que veiu transformar aquillo tudo em pavoroso sarilho. Um dos rapazes, soldado do 5º, foi tirar certa moça para dansar uma valsa obtendo formal negativa: pediu a polka immediata, a outra valsa, mas inutilmente, a moça não queria dansar com elle, com o que ficou indignado, passando-lhe tremenda descompostura.

O noivo da moça interveiu para dar uma lição no infortunado bailarino e... fechou o tempo.

Houve cabeçadas, pontapés, rasteiras, vidros quebrados, cadeiras pelo ar, chiliques, tiros de revólver: o noivo fugiu e fechou-se em um quarto, cuja porta o soldado arrombou, entrando em sua perseguição; o noivo fugiu pela janella, saltou no terreno e dahi na rua, munindo-se tambem de um revólver e entrando no tiroteio que estava renhido, com grande susto dos vizinhos e dos "serenos", que debandaram todos, correndo alguns a avisar a Policia da 6ª Delegacia Suburbana que, por sua vez, solicitou o

Figura 62: "'Choro' que acaba mal"

"'Choro' que acaba mal

De vez em quando José Bruno de Oliveira, morador na travessa do Portella, em Madureira, reúne em sua casa as moças da vizinhança, convida uns rapazes, quase todos soldados do 5º. Regimento de artilharia do exército, aquartelado no Campinho, reúne alguns músicos da banda desse regimento e dá uns 'choros' cheios de circunstâncias, que, em grande animação e mais frequência, duram a noite toda.

Ali não há etiquetas, não há luxos, tudo dança, tudo se diverte e, embora de vez em quando surja uma altercação, uma discussão qualquer, a intervenção do dono da casa basta para serenar os ânimos e a festança continua, com grande concorrência de 'serenos', que passam horas e horas cá fora a apreciar o baile

Anteontem havia 'choro' na casa do José Bruno, e dos mais animados, dos mais concorridos.

Tudo correu na melhor ordem até às 2 horas da manhã de ontem, quando surgiu uma questão que veio transformar aquilo tudo em pavoroso sarrilho. Um dos rapazes, soldado do 5º., foi tirar certa moça para dançar uma valsa obtendo formal negativa: pediu a polka imediata, a outra valsa, mas inutilmente, a moça não queria dançar com ele, com o que ficou indignado, passando-lhe tremenda descompostura.

O noivo da moça interviu para dar uma lição no infortunado bailarino e... fechou o tempo.

Houve cabeçadas, pontapés, rasteiras, vidros quebrados, cadeiras pelo ar, chiliques, tiros de revólver: o noivo fugiu e fechou-se em um quarto, cuja porta o soldado arrombou, entrando em sua perseguição [...].

Enquanto isso, o conflito continuava e o tiroteio tornava-se mais renhido, só terminando quando chegou o inspetor da 4ª. com todas as praças do [ininteligível].

Havia muitos feridos, mas só foram encontrados dois, o dono da casa, José Bruno de Oliveira, ferido no braço direito e uma moça, Maria da Conceição, na cabeça. A casa estava em petição de miséria: vidraças, louças e trastes quebrado, portas e janelas arrombadas, um horror. [...].

Soldados e paisanos que tomaram parte no conflito fugiram e a força do 5º., que chegou ao local às 2 horas da manhã, não encontrou mais ninguém."

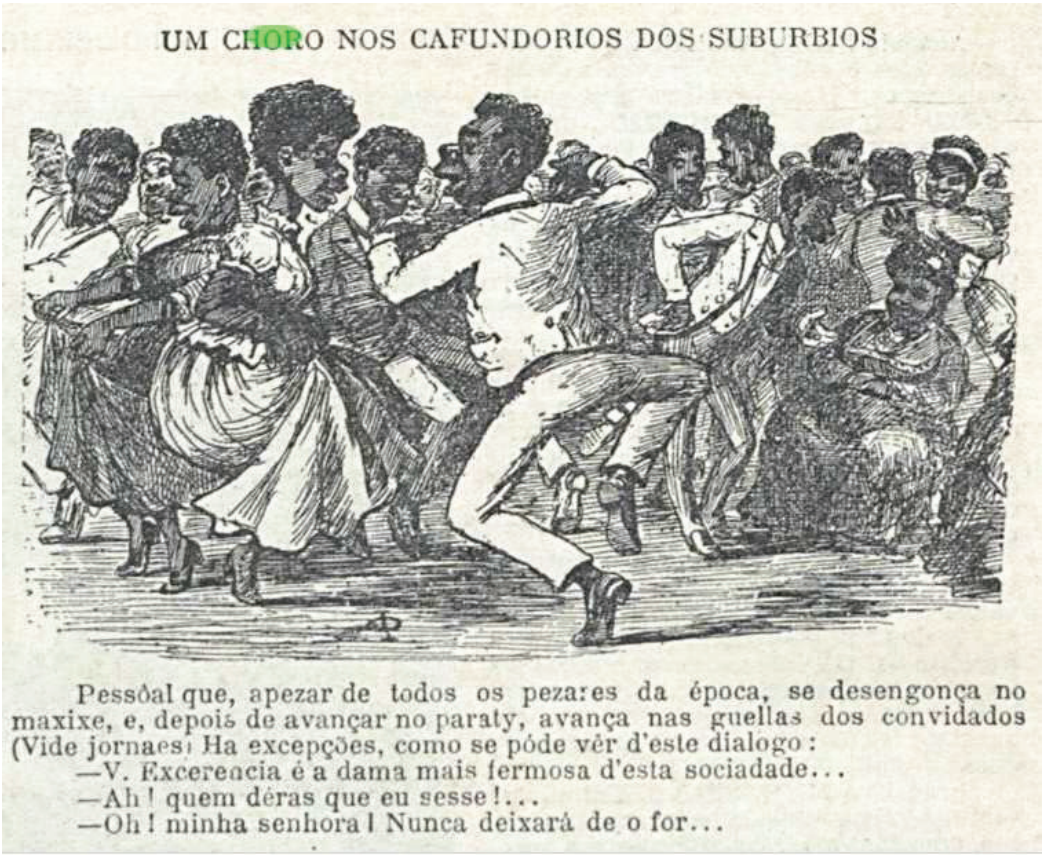


Figura 63: “Um choro nos cafundorios do suburbio”

Proezas do Irineu

AGGRESSÃO A CAVAQUINHO

Cabra seresteiro, Irineu. José dos Santos dá o "cavaquinho" por uma "farra", seja no morro de S. Carlos, no do Pinto, em D. Clara ou na Favella.

O que elle quer é um "choro", onde possa entrar com o seu "befá", tangendo as cordas do seu cavaquinho gemedor.

Ante-hontem, Irineu foi a um "candomblé" no morro do Salgueiro; um "candomblé" sueco, pois, tratava-se de solemnidade de "fechar o corpo" de um camarada cheio de dinheiro...

Havia gravanço "á bessa" "codorias" e "bebedorias" "p'ra burro..."

Irineu, já se sabe, levou o seu instrumento — o cavaquinho — que funccionou a noite inteira.

Finda a solemnidade do "candomblé", tiveram começo as danças e o samba só terminou quando Phebo invadiu os salões da "Maloca" do Pae de Santo.

Quando acabou a brincadeira, todo o pessoal estava bem "mamado" e cada um procurou caminho de casa para cozinhar e "mona". Mas Irineu, quando bebe fica renitente e não se rende a Morpheu assim com duas razões.

Bastante desafinado, com o "cavaco" debaixo do braço "desencordoou" morro abaixo, metteu-se num bond, encrencou com o conducter na hora do pagamento da passagem, tirou alguns accôrdes e cochilou e cochilou bem, muito embora cahindo, tombando a toda hora sobre os passageiros que lhe ficaram aos lados.

Quando o bond passou na esquina da rua do Nuncio Irineu, que já havia despertado, fez uma "pirueta", jogou o corpo fóra e pulou.

Estava resolvido a "flanar". Caminhou pela rua do Nuncio e ao chegar na esquina da de S. Pedro, tomou mais um trago da "geribita" e fez vibrar as cordas do seu cavaquinho magico.

Ao som do "Pé de Anjo" acudiu o pessoal, inclusive Constancia Maria das Dores, uma rapariga de 19 annos, por quem Irineu sentiu bater o coração.

Quando acabou de tocar dirigiu-lhe palavras doces e amorosas.

Constancia retrucou:

JORNAL DO BRASIL — QUARTA-FEIRA, 18 DE AGOSTO DE 1920

Figura 64: "Proezas do Irineu"

"Proezas do Irineu. [...].

Cabra seresteiro, Irineu. José dos Santos dá o 'cavaquinho' por uma 'farra', seja no morro de S. Carlos, no do Pinto, em D. Clara ou na Favela.

O que ele quer é um 'choro', onde possa entrar com o seu 'befá', tangendo as cordas do seu cavaquinho gemedor.

Anteontem Irieu foi a um 'candomblé' no morro do Salgueiro; um 'candomblé' sueco, pois, tratava-se de 'fechar o corpo' de um camarada cheio de dinheiro...

Havia gravanço 'à bessa' 'codorias' e 'bebedorias' 'pra burro...'

Irineu, já se sabe, levou o seu instrumento – o cavaquinho – que funcionou a noite inteira.

Finda a solenidade do 'candomblé', tiveram começo as danças e o samba só terminou quando Phebo invadiu os salões da 'Maloca' do Pai de Santo.

Quando acabou a brincadeira, todo o pessoal estava bem 'mamado' e cada um procurou caminho de casa para cozinhar e 'mona'. Mas Irineu, quando bebe fica renitente e não se rende a Morpheu assim com duas razões.

Bastante desafinado, com o 'cavaco' debaixo do braço 'desencordoou' morro abaixo, meteu-se num bond, encrencou com o condutor na hora do pagamento da passagem, tirou alguns acordes e cochilou e cochilou bem, muito embora caindo, tombando a toda hora sobre os passageiros que lhe ficaram aos lados.

Quando o bond passou na esquina da rua do Nuncio Irineu, que já havia despertado, fez uma 'pirueta', jogou o corpo fora e pulou.

Estava resolvido a 'flanar'. Caminhou pela rua do Nuncio e ao chegar na esquina da de S. Pedro, tomou mais um trago da 'geribita' e fez vibrar as cordas do seu cavaquinho mágico.

Ao som do 'Pé de Anjo' acudiu o pessoal, inclusive Constância Maria das Dores, uma rapariga de 19 anos, por quem Irineu sentiu bater o coração.

Quando acabou de tocar dirigiu-lhe palavras doces e amorosas.

Constância retrucou:

– Não se quer...

Houve uma completa metamorfose.

De Cupido, ele transformou-se em Othelo.

Rancoroso, enfiou o cavaquinho pela cabeça da Constancia, produzindo-lhe ferimentos no frontspicio.

O guarda civil rondante prendeu-o, quando ainda empunhava o Instrumento... do crime"

TERÇA-FEIRA, 16 DE JUNHO DE 1903 MANHÃ

FRANCEZ "Á LA MINUTE"

(NO THEATRO S. PEDRO)

SERENATAS

NO REDUTO DOS VALENTES

TIROS E FACADAS

DESFORRA

A vigilancia, exercida pelos delegados de policia em attenção ás circulares do respectivo chefe, fez com que os trovadores de esquina restringissem a exhibição aos seus dotes vocaes ás salas, onde os *choros* (bailes), com os seus maxixes requebrados e langorosos, pedem alguns momentos de treguas.

Depois de algum tempo dessa dansa sensual, entram então, em plena evidencia, como figura indispensavel a taes festas, o tocador do pinho (violão), que ás vezes alliá a esta a habilidade de ser uma cabra de *pegunfício thebas* (cantador emerito).

Ainda assim, como um protesto desses noctambulos, ouve-se pela calada da noite, o som melancholico de algum violão, acompanhado de trovas sempre tristes e amorosas, tocadas em *surdina*, para as bandas dos barros, mais ou menos, distantes da cidade.

Serenata e aggressão

Na madrugada de sabbado para domingo, alli por volta das 2 horas, vindo das bandas da Saude, entrou na rua do Nuncio um grupo de individuos que, pelo modo de vestir, advinhava-se ser *pessoal do fundo* (valentes). Trajavam as conhecidas calças balão, casaco curto, camisa sem collarinho, botinas de bico fino, chapéos pretos molles, carregando uns, cacetes, outros, violões e cavaquinhos.

O bando vinha alegre e cada qual tarrava feitos heroicos em que a navalha havia desempenhado papel saliente, acompanhando a narrativa de cabriolas e termos da *gyria*, como o *negro* (o negro), *queimei o arara* (dei pancada), *sahi fora* (desviei-me), *empurrei o queijo* (cabeçada), etc.

Como sempre entre tal gente, o bom cantador e tocador é alvo de todas as attenções e carinhos por parte do resto da *sucia*.

De quando em vez ouvia-se:

— O *Nezinho*! vamos aquella «Bem sei que tu me desprezas».

Depois da afinação dos instrumentos, que dura uns dez minutos, ouvia-se a modinha solicitada.

Quando, entre os da serenata reinava a maior alegria, prohibindo de unir mão os bellos momentos que iriam passar na casa da *fresca* dos pensamentos do cantor e dos copinhos da saborosa cannínha que iriam beber, cahiu sobre elles como uma tromba um grupo de individuos, de vara de marmeleiro em punho, que fez com que o pessoal da serenata abrasse o *chambre*.

Foi tal a violencia do ataque que não houve tempo de reagir.

A aggressão, porém, não poude

Figura 65: "Serenatas no reduto dos valentes"

"A vigilância, exercida pelos delegados de polícia em atenção às circulas do respectivo chefe, fez com que os trovadores de esquina restringissem a exibição dos seus dotes vocais às salas onde os *choros* (bailes), com os seus maxixes requebrados e langorosos, pedem alguns momentos de tréguas.

Depois de algum tempo dessa dança sensual, entram então, em plena evidência, como figura indispensável a

tais festas, o tocador do *pinhoi* (violão), que às vezes alia a esta a habilidade de ser um *cabra de garganteio thebas* (cantador emérito).
Ainda assim, como um protesto desses noctâmbulos, ouve-se pela calada da noite, o som melancólico de algum violão, acompanhado de trovas sempre tristes e amorosas, tocadas em *menor*, distantes da cidade.
Serenata e agressão.
Na madrugada de sábado para domingo, ali por volta das 2 horas, vindo das bandas da Saúde, entrou na rua do Nuncio um grupo de indivíduos que, pelo modo de vestir, adivinhava-se ser *pessoal do tombo* (valentes). Trajavam as conhecidas calças balão, casaco curto, camisa sem colarinho, botina de bico fino, chapéus pretos moles, carregando uns cassetetes, outros, violões e cavaquinhos.
O bando vinha alegre e cada qual narrava feitos heroicos em que a navalha havia desempenhado papel saliente [...].
Como sempre entre tal gente, o bom cantor e tocador é alvo de todas as atenções e carinhos por parte da sucia.
De vez em quando ouvia-se:
– Ó *Nezinho*! Vamos aquela 'Bem sei que tu me desprezas'.
Depois da afinação dos instrumentos, que dura uns dez minutos, ouvia-se a modinha solicitada.
Quando, entre os da serenata reinava a maior alegria, prelibando de antemão os belos momentos que iriam passar na casa da *Dona* dos pensamentosdo cantor e dos copinhos da saborosa caninha que iriam beber, caiu sobre eles como uma tromba um grupo de indivíduos, de vara de marmeleiro em punho, que fez com que o pessoal da seresta abrisse *chambre*.
Foi tal a violência do ataque que não houve tempo de reagir.
A agressão, porém, não ergui em saco roto.
A desforra
O *Nezinho*, cujo nome é Manuel Sandes Pereira, é rapaz de seus 22 anos, se tanto, tipo raquítico, olhar vivo e carregado, não denotando aparentemente ser corajoso, como é. [...]
Chefe do bando agredido, resolveu ele que a afronta sofrida pelo pessoal da Saúde não ficasse impune.
[...].
A Luta
Estava lançado o repto; entre os três ia travar-se uma dessas lutas que deixam o nome nos anais da malandragem.
O mulherio, na previsão de assistir a uma bela cena, debruçou-se nas janelas; os desocupados de toda a sorte, que por ali há, fizeram roda, a canzoada vagabunda latia, fazendo coro com as imprecações dos lutadores, com a gritaria do resto do pessoal e com os apitos trilados pelos taverneiros da vizinhança, que, receosos de alguma invasão, como quase sempre acontece, chamavam a policia, que nem sempre ouve. Os três: Santiago, *Nezinho* e Macão lutaram como desesperados, levando este vantagem sobre aquele, que fatalmente sucumbiria, se inesperado socorro não o viesse auxiliar, mudando por completo a cena.
De dentro do botequim n. 52 sairam rapidamente, de revolver em punho, o turco Jorge Kali, vulgo *Jorge Padeiro* e um seu compatriota, em socorro de Santiago.
Seis detonações se ouviram: a correria e gritaria dos espectadores aumentaram.
Nezinho, atingido por uma das balas, na nádega esquerda, tombou para logo erguer-se; empunhando uma faca, atirou-se novamente a Santiago, ferindo-o ligeiramente na orelha esquerda.
Os dois turcos e Macao conseguiram evadir-se, sendo presos Santiago e *Nezinho*.
Contra eles foi lavrado auto de flagrante na 5ª. delegacia urbana e em seguida transferidos para a enfermaria da Casa de Detenção."
http://memoria.bn.br/DocReader/cache/5414405200209/I0006984-53PX=001814PY=001418.JPG

OS "CHÔROS"

O que são os "chôros" — A nossa visita—Tenha a palavra ou manifeste-se — Resposta solemne— O botequim — O fungagá — A dansa — Kermesse em beneficio dos cofres sociaes — Charivari de mistura.

E' bem difficil para quem não conhece os termos do *argôt* brasileiro, essa gyria manhosa que por ahi existe em todos os recantos, decifrar o seu conteudo e derivativo acertadamente.

A' primeira vista, tratando-se, por exemplo da palavra *Chôro*, quem é neophyto no assumpto, fica abstracto e pensa com certeza que ella é synonimo de pranto e ena sendo assim, representadora de um conjuncto de lagrimas.

Tal porém não acontece, porque a palavra *Chôro*, na gyria tem uma significação muito diversa.

Chôro, quer dizer, nada mais, nada menos que um palpitante e sonoroso baile dos muitos que se realizam nos sabbados e domingos, com todos os retiques da pragmatica dansante, nos diversos arrabaldes da nossa capital.

Quem não sabe e nem dispensa o tempo ou não quer ter o trabalho de procurar no encyclopedico do *pessoal da lyra* o derivativo da palavra *Chôro*, póde achar que o termo é mal adaptado, quando elle é muito bem empregado.

E' que taes bailes são tão chocantes, têm tanta attracção e taes encantos, que deixam a alma do mais carrancudo mortal que nelles toma parte, enebriada pelo delirio da embriagadora alegria, que é tanta... a ponto do individuo chorar de prazer. Esta é uma opinião.

Outros *autores*, divergem do assumpto, acreditando que a palavra *Chôro* é assim applicada, porque nos taes bailes ha tanta familiaridade e é tal o abuso do alcool, que a dansa quasi sempre acaba em pancadaria grossa, havendo ferimentos e até mortes, o que naturalmente nos sensiveis corações produz o chôro.

Mas deixemos o derivativo da palavra e as suas consequencias, porque o pessoal da lyra, não as olha e nem pensa em cousas tristes, indo com o coração a pulsar para os vastos (quando não são apertados) salões dos famosos *Chôros* e entremos no assumpto.

Ha muito que pretendiamos fazer uma visita aos salões de um desses *Chôros* e domingo ultimo estavamos de bôa veneta e nos dispuzemos a isso.

O escolhido foi o "Grupo Dansante e Recreativo Familiar, Filhos do Prazer da Meia Lua", situado no aprazivel bairro da Saude.

Seriam 10 horas da noite quando lá chegamos.

A séde do grupo, que é situada em um segundo andar, estava caprichosamente illuminada com candelabros de kerozene, o que dava uma bella claridade...

Na varanda da frente, um grande numero de bandeirolas presas a grade e um alto mastro com uma enorme bandeira, tendo na base um escudo com os dizeres do grupo, serviam a ornamentação externa.

No interior da sala, as paredes estavam *artisticamente cobertas* com mascaras de diversas fantasias carnavalescas. Resolvemos entrar.

Ao chegarmos ao alto da escada, ouvia-se uma mindinha polka e os pares animavam-se na sala.

Notámos que o trage de rigor era calça branca e gravata vermelha.

Dirigimo-nos a um cavalheiro e dissemos:

— Somos representantes de um jornal.

O cavalheiro ficou confuso, desfez-se em acenos de amabilidades e não sabia como nos receber, gaguejou e afinal gritou:

—*O' Vinte e Nove, ó Vinte e Nove*, olha os *reporte* do *jorná*.

Na voz de reporter do jornal, a dansa parou aos gritos de *suspende a musica!*

Vimo-nos logo, cercados e examinados por todos os pares.

—*O' Vinte e Nove*, tornaram a gritar.

Chegou o *Vinte e Nove*. Um typo baixo, gordo, com uma enorme cabelleira.

— Os senhores são do *jorná*?

— Perfeitamente, queriamos assistir ao baile.

— Forgo muito de tocá nos seus ôsso, aperte as minha mão e entre. qui nós tudo gostemo da imprencia.

— Muito agradecido.

— O' *Caixcirinho* a colloca os *tampo* dos moço em cima do armaro.

Demos os nossos chapéos ao tal *Caixcirinho* e entrámos para o interior da sala.

POSTAES

O grande reformador, o picareta de ouro!

O *Vinte e nove* nos explicou que era o Presidente do grupo e nos foi mostrando os demais associados:

— Oie, tudo rapaziada sacudida e sarada; mas o senhô não se imagina a paciença que eu aguento p'ra permanecê este grupo na orde necessara p'ra não havê feio.

— Calculo.

—As veze ha uns desabuso com as fia de famia e eu tenho que entervi p'ra permanecê a carma e invitá sarcero, senão é aquella garapa... as ferramenta se avôa no *á* qui inté parece-se arrelampo briando nos oio das gente.

— O senhor faz muito bem de evitar barulhos.

—. Mas não fallemos em increnquias e vamos ao que é uter: os senhô entraro aqui e ainda não se manifestaro; antão, seus caboclo não merece umas farzes bonitas ? Umas palavrinha mais mió arrumada em cima da gente ? Vamo seu

E. DE MINAS—PORTO NOVO. —Augusto Lima de Brito e Alcides Gomes, caixeiros da importante casa de Alvaro Antunes.

AGRICOLAS

— O Ministro ahi está; vamos vêr agora a lavoura como ficará.

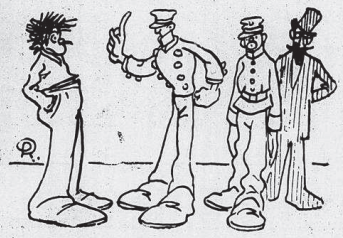
— Agora ficará cem braças... mais augmentada.

dotô desinvorva uma oração inteletuá.

— Ora essa, por quem é...

— Não senhô, não se faça de arrogado... tenha a palavra ou manifeste-se.

— Ora...



— Senhô associado, o seu reporte vae assatisfazê um pedido e vae alimentá um discurso que toca em nós tudo. Attenção.

Em vista deste pedido ordenativo, lá tive eu que saudar o pessoal.

Fallei agradecendo a recepção que nos fizeram e elevei o grupo ao mais alto grão da gloria e quando acabei, houve uma estrondosa salva de palmas.

O *Vinte e nove* empertigou-se todo, tossiu, passou a mão na amaranhada cabelleira e dando duas puxadas no paletot, pediu a palavra, pronunciando o seguinte discurso:

— E' nos momento difficels que um home sente as difficurdade de se manifestá perante um auditoro selesto e perante pessôa de aconhecimento linterato.

Assim,tenho que alevantá a minha derbe voz e atirá cum ella de encontro as oreia dos presente para arrespondê ao ditéro de um moço inlustrado que nos está avisitando.

Este moço que é adotado de todos os dote adotavis na fraqueza humana, merece toda as regalia qui for possiver.

(*Continua*).

———[]o[]———

— *Painas ao Vento* é um delicioso livro do saudoso jornalista paraense Armando Paiva (Armando Duval).

Escripto em um estylo simples e delicado muito se recommenda pela sua excellente leitura.

ORDEM PUBLICA

— Se o cavalheiro continuar a fomentar o desconceito na harmonia generica de ordem, terá de acompanhar-me em surdina até o guarda chuva mais apropinquado...

GALERIA DO «JOÃO PAULINO»

Antonio Gaspar dos Santos Junior—Claudina Blanco Martins—João Maria Machado —Esmeralda Mendes Alves — Octavio da Silva Braga

FESTA DE N. S. DO CARMO DA LAPA DO DESTERRO, EM 25 DE JULHO

Andor de Nossa Senhora do Monte do Carmo

Andor de S. Braz que sahiu na procissão

O andor de Nossa Senhora da Conceição que sahiu na procissão

OS "CHÔROS"

(*Conclusão*)

—O' meu sinhô, tem tanto; nós aqui temo apenas quatro instrumento p'ra arremediá a musica. A arte no Brazi está destemperada ! Antigamente formava-se uma orchestra com todo o conforto adativo a um bom conjucto; hoje é essa misera, quatro instrumento e assim mesmo máos soados proque os musgo nem dinheiro ganha p'ra'os instrumento. Em todo o caso apreceie isto... *pessoá, entra... sorta os metá... de um assopro só...*

E a charanga desnorteou em notas desafinadas os primeiros compassos do *vem cá mulata*.

E o seu Carrapatoso regia com maestria, empunhando a batuta e bambolando airoso as abas do seu originalissimo *frack*.

Fomos para a sala.

Depois de diversas dansas em que o miudinho tomava logar saliente, no meio de apertos, suspiros e pequenos requebros, o *Nhonhô gostoso* gritou :

—Meus senhores, vamo marimbolá uma quadria bem cheia de massada. A imprensa entra na dansa. Seus reporte entra com seus jogo. Tem aqui estas mulata bonita.

— Desculpe, mas não dansamos.

— Tem que dansá, a quadria é offerecida a imprensa, não se façam de arrogado. Seu Carrapatoso, entre com os instrumento naquella quadria caprichosa...

Começou a quadrilha e mestre *Nhônhô gostoso* marcava com todas as mesuras e regras da etiqueta (delles) :

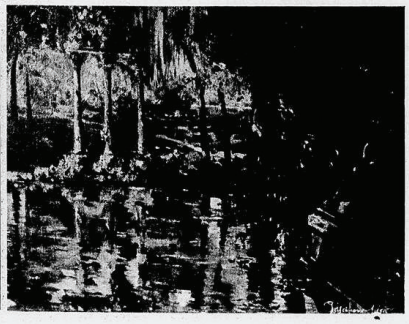
— Balancé, viré, avus place, continuer figurantes na linha e damas de assesto, cumprimentação...

Estavamos todos atrapalhados, porque esta ultima marcação, emquanto que a nossa dama rodava como um corrupio, tinhamos que fazer como os outros :gingar, dar umas voltas mexidas e uns passinhos de *thesoura*, muito interessantes.

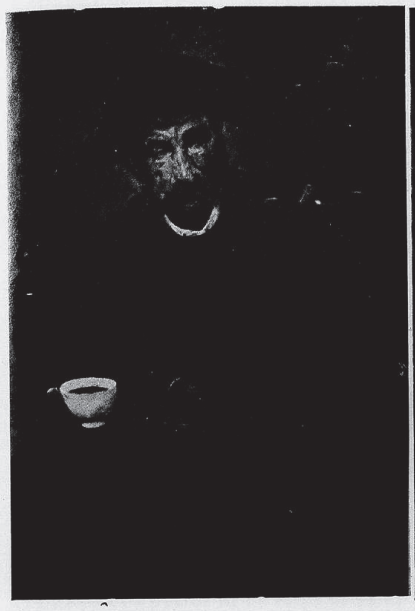
— Ahi seu reporte, trés bien...

Exposição de Pintura de Presciliano Silva, no Museu Commercial

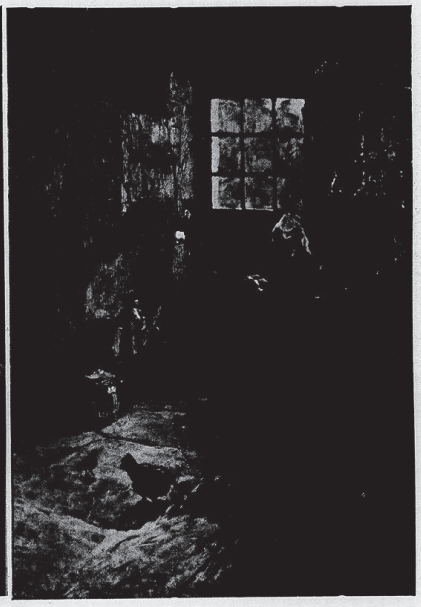
Jeune fille aux oies



Lago no Parque Monceau (Paris.)



Bebedor de Cidra



Interior Bretão

— Caminho do céo, caminho da roça, quem não chora não mama...

Terminada a quadrilha, entrou em scena uma valsa.

Continuamos a dansar com a nossa dama. E por delicadeza, procuramos conversar, ao que a nossa dama nos respondeu:

— Moço, não se arrelie, não quero cunversa, vorte e vorte, mas não se entre a poeta.

Estavamos terminando a valsa, quando o *Nhônhô gostoso* gritou:

— Vae começar a kermesse em beneficio dos cofres sociaes.

Começou a kermesse. Um individuo com uma rosa vermelha na mão, grita em alto e bom tom:

— Eu Benedito Praxedes, dou 200 réis para acollocá esta fulô nos centro do peito daquella moça.

— Eu Xico Tubia, dou 300 réis para o senhô não tomá tar deliberação.

—Pois dou 400 p'ra fazê o meu instinto.

— E eu dou 500 p'ra não afazê.

— Chego a 600.

— E eu a 700.

— Eu dou 800 p'ra collocá, qui é minha fortuna e ou a moça leva com a fulô e você deixa de repicá as minha pretenção ou eu esquento as idéia e a coisa vae a murque.

—Quá seu Praxedes aqui qui vóga é os arame se você não dé mais do

Retrato do artista Olavo Baptista (Paris)

que eu a moça não arrecebe a fulô e você tem que sujeitá as condição.

— Tá tudo preto... sae da frente qui lá vae ferro. Si tu é bom na lettra arresiste a lamina que lá vae ida e vorta. Eu corto tudo aqui dentro...

— E eu puxo do bate certo e vou estourá...

Aos primeiros estampidos do revólver do Praxedes, tivemos que descer as escadas aos quatro degrãos.

Houve uma confusão tremenda. As mulheres tinham ataques. Ouviam-se os tiros misturados com gritos de pavor.

Ao chegarmos na rua,tinhamos o coração nas mãos e mesmo sem chapéo tommamos o bond e quando passamos defronte, ainda se via a confusão dentro da sala.

Que susto !...

Diabo leve a ideia da collocação da *fulô no seio da moça*...

Juju' Pellanca.

——(:)——

O Senador Pachyderme, passeiando pela Praia de Santa Luzia, olhava para o mar, extasiado:

— Que immensidão ! Que cousa fabulosa ! E que porção enorme d'agua !

E note-se que só vemos a que está em cima...

Anexo – “Choro/Chorinho: passado e presente, ao som de flauta e violão”

NO meio da diversificação e riqueza da música popular brasileira, uma coisa é certa: o choro é sua manifestação mais elaborada, de maior sentido criador. Tanto em sua estrutura — geralmente em três partes, concebidas em três tonalidades, com amplas variações dentro de cada uma — como em sua forma de execução, na qual divisão básica de funções instrumentais apóia a liberdade de improvisação, fazendo de cada peça uma nova peça a cada execução. Decadente do ponto-de-vista de manifestação musical viva, o choro agora parece experimentar um certo renascimento. Houve, há meses, o sucesso do show Sarau, de Paulinho da Viola, com destaque para o conjunto Época de Ouro. Outro grupo de choro faz sucesso na noite de São Paulo e vem de gravar um LP. E o mesmo Época de Ouro, a partir da próxima segunda-feira, será atração permanente na Boite Pujol, num espetáculo organizado por Sérgio Cabral e Albino Pinheiro. É um momento em que vale dar um balanço sobre esse gênero, suas origens, sua evolução e seu estado atual. Vale porque ainda que esse aparente renascimento seja episódico, o choro, pela contribuição já dada, à nossa cultura, deverá ser redescoberto muitas vezes no futuro, inclusive como fundamento da criação musical erudita, na qual já está presente e consagrado — basta lembrar Vila-Lobos

CHORO/CHORINHO

PASSADO E PRESENTE, AO SOM DE FLAUTA E VIOLÃO

JUAREZ BARROSO/MARIA LUCIA RANGEL

Pixinguinha: requinte e profissionalização. Como compositor ou intérprete, um talento criador próximo ao erudito, sem deixar de ser chorão

Os apelidos, os *nomes de guerra*, sugeriam intimidade, compadrio, dando a seus portadores uma personalização que exerdia a dos nomes civis naquela sonora confraria: Leopoldo Pé de Mesa, Cupido, Capitão Rangel, Soares Caixa de Fósforos, Artur Virou Bode, Luis Caixeirinho, Pinheita da Alfandega, Leal Careca, Lili São Paulo, Carne Ensopada, Irineu Batina, General Gaspariano, Júlio Bemol, Vicente Sabonete. Eram, quase todos, pequenos funcionários públicos, moravam no Catete, no Catumbi, na Cidade Nova, tocavam flauta, clarinete, pistom, bombardino, violão, cavaquinho. Festeiros, amigos do muito comer e muito beber, tinham no entanto um jeito terno de tocar, um jeito choroso, imprimindo maior lentidão às polcas que compunham seu repertório, alongando modulações. Talvez porque fossem parentes muito próximos, irmãos, daqueles seresteiros de violão ao peito, gemendo estrofes com tempero de cachaça:

Quis debalde varrer-te da memória
E o teu nome arrancar do coração.
Amo-te sempre... Oh! que martírio infindo!
Tem a força da morte esta paixão...

O choro, em essência, poderia ser uma tentativa de representação puramente musical de versos como este, com as nuanças, os subentendidos, os malabarismos que a linguagem de cada instrumento e seus diálogos de harmonia e contraponto permitiriam. Choro: primeiramente, grupo de instrumentistas que tocam música chorada, sentimental. Choro: depois, a produção musical desses grupos, as composições nascidas daquele jeito e para aquele jeito de tocar, mesmo quando convencionalmente classificadas de polca. Choro: gênero musical autônomo, inconfundível em peças como *Sofres Porque Queres*, de Pixinguinha; *Doce de Coco*, de Jacob Bittencourt (Jacob do Bandolim); *Cadência*, de Juventino Maciel. Um gênero que em sua ascensão e mesmo em sua decadência consolidou seus preceitos, suas normas. Música em compasso 2/4, executada por um instrumento solista (flauta, por exemplo), um de *centro* (base harmônica, e tarefa atribuida ao cavaquinho) e outros completando o acompanhamento, fraseando em cima da melodia (violões, em baixarias), ou, eventualmente, fazendo o ritmo, conforme a peça executada. Normas existem, mas isto não significa que existam dogmas. Pelo contrário. O choro é antidogmático, um flautim pode partear a flauta e ainda deixar margem para um saxofone, os três estabelecendo uma viva discussão contrapontística, como nas gravações de Bide, Alfredinho e Pixinguinha, nas quais se destacam algumas das virtudes fundamentais de um chorão como virtuosismo, capacidade de improvisação.

Mas tudo vem daquela maneira de execução *chorada*, que marcava os instrumentistas cariocas da segunda metade do século passado e início deste. Jacob Bittencourt, tão respeitado na qualidade de teórico quanto de executante do choro ressalta isso: Lúcio Rangel bate no mesmo ponto, Almirante também. Escreve Almirante:

"Muito se tem dito e escrito a respeito da origem do choro. Pelo que pude deduzir, através de milhares de músicas impressas ou manuscritas que tenho manuseado e arquivado; pela leitura dos jornais e revistas da época; pelas informações que me têm chegado de todos os recantos do Brasil, a verdade parece estar com Luis Edmundo, quando afirma que o choro teve seu nome motivado pela maneira chorosa de se executarem as músicas. Os *chorões* não tocavam *choro*, pelo simples motivo de que semelhante gênero musical não existia então, e sim polcas, valsas, *schottisches*, etc. que estavam em voga. Insensivelmente, porém, aos poucos foi surgindo a necessidade de se criarem novas denominações para distinguir certas nuanças dentro dos próprios gêneros. E, assim, foram surgindo: o tango brasileiro, o tanguinho, o maxixe... (...) Depois, bem depois, alguns autores começaram a chamar de *choros* as suas composições."

No começo, música diversional, amadorística. O choro (grupo de instrumentistas) reunia-se para divertir-se. Tocar entre amigos era uma forma de lazer, em tempos de limitado campo para a profissionalização de músicos de formação popular (não havia indústria fonográfica, rádio), de vida urbana mais tranquila e nas quais as formas de passatempo, excluidas as festas religiosas, alguma comemoração pública oficial, eram inventadas pelo próprio povo — jogos de salão, os bailes familiares, os comes-e-bebes em louvor a aniversários, casamentos, batizados. Natural que essa gente, de baixa classe média, fizesse sua própria música, às vezes com a adesão, ou a fidelidade, de elementos que, pelo *status* musical e social mais alto já atingido, podiam estar seduzidos pelos salões mais refinados do Império. Caso de Joaquim Antônio da Silva Callado (1848-1880), flautista mulato, protegido da Princesa Isabel, Cavaleiro da Ordem de Santa Rosa (uma das mais altas condecorações do Império) e catedrático do Imperial Conservatório de Música. Callado, pelo que conta Jacob, teve atuação destacada no desenvolvimento do choro, sendo o primeiro a utilizar o acompanhamento de violão e cavaquinho nas peças que executava. E seu prestigio social tanto quanto seu virtuosismo levava muitos a imitarem a "interpretação lenta e modulada" que impunha às polcas. Naquela época de Callado predominavam os *ternos* (de *trio*, mas também de *ternura*, segundo Jacob). "Os *ternos* eram formados exclusivamente de metais, e nesse caso um clarinete era o solista, um pistom o *centrista* (cavaquinho) e um oficlide ou bombardino encarregava-se dos contracantos. Por vezes, à guisa de *baixo*, era incluido um bombardão. Aos componentes dos ternos, quando de metais, chama-se *figuras*".

Autor de *Flor Amorosa*, até hoje peça obrigatória do repertório dos chorões, Callado deve ter sido um tipo curioso, movimentando-se à vontade, com aquele *pince-nez* e aquela gaforinha precursora do *black-power*, com que aparece nos retratos, entre as várias camadas sociais do Rio Imperial. "O choro de Callado, tanto ia animar uma *partida* familiar como um *arranca-rabo* de *beco de porco*", escreve Mariza Lira.

Animal, o historiador

Certos aspectos essenciais da história da música popular brasileira permanecem até hoje obscuros. O caso das escolas de samba, por exemplo. Em que momento determinados blocos passaram oficialmente a se denominar escolas de samba? Como surgiu o termo? Não existe até hoje um consenso em torno disso. Explica-se em parte: até poucas décadas atrás, música popular era considerada *assunto menor*, abordada quase sempre apenas por seu lado pitoresco. Na imprensa, geralmente, escrever sobre música popular cabia à reportagem policial, deslocada para a crônica carnavalesca no período de carnaval. Até pelo menos a década de 40, a literatura que se tem sobre o assunto com raras exceções é imediatista, emocional, pobre de informações.

O choro, curiosamente, foge à regra, pelo menos num ponto: toda sua história social está traçada. De 1870 a 1936, sabe-se, por exemplo, quem foram os grandes chorões, o que faziam profissionalmente, que instrumentos tocavam, onde se reuniam. Sabe-se do temperamento de alguns, de seus gostos e cacoetes. O mais curioso: o autor do trabalho não teve qualquer pretensão erudita, jamais pensou em fazer história e muito menos sociologia. Seu livro, publicado naquele ano de 1936 e hoje uma raridade bibliográfica, não traz a chancela de nenhuma grande editora. É uma brochura barata, financiada em parte pelos produtos Bisi, falo evidente na publicidade da última capa. O autor, Alexandre Gonçalves Pinto, funcionário dos Correios, tinha intenção apenas de homenagear seus amigos chorões, numa época em que o choro, como expressão musical comunitária, já declinava.

Ao que parece, quem primeiro divulgou esse livro, ressaltando-lhe a importância, foi Lúcio Rangel, num artigo publicado no volume *Sambistas & Chorões*, em 1962: "... quero lembrar um extraordinário livrinho de autoria de Alexandre Gonçalves Pinto. Chama-se *O Choro* e tem como subtítulo *Reminiscências dos Chorões Antigos*. Ante nossos olhos, desfilam as figuras singulares de um mundo estranho e pitoresco, músicos que se chamaram Leopoldo Pé de Mesa, Cupido..." e mais os citados no início deste artigo. E vêem os chorões retratados em seus costumes, em citação do texto do *Animal* (apelido de Alexandre, e do qual se vangloriava): "(Leopoldo Pé de Mesa) gostava de uma abrideira antes de entrar nos pirões e depois se aliviava de cerveja ou de qualquer outra bebida que viesse, era dos tais que chimpava um gole da boa e estalava a lingua, e quando via um qui-qui (porco), com a competente batata na boca e azeitona nos olhos, não tinha mais vontade de levantar-se".

João Salgado era "professor de grande mérito e paciência para ensinar a mais rude cabeça". O Capitão Braguinha "andava sempre acompanhado pelo pessoal bom e mau, entrando em diversos botequins e mandando arriar à beça, para satisfação dos beberrões".

Mais tarde, em 1966, no seu livro *Música Popular, um Tema em Debate*, José Ramos Tinhorão dedicaria um longo trabalho crítico à obra do *Animal*, analisando as mais de 300 pequenas biografias de chorões feitas pelo autor. Pelos dados identificadores, computados pelo crítico, fica-se sabendo que entre 285 chorões, de 1870 às duas primeiras décadas deste século, 80 eram tocadores de violão, 69 de flauta, 16 de cavaquinho e 15 de oficlide. Entre 128 chorões identificados profissionalmente, 122 eram funcionários públicos, entrando os Correios e Telégrafos com a maior parcela: 44. Muitos pertenciam às bandas militares, que faziam sucesso na época: a do Corpo de Marinheiros, a do Corpo Policial da Provincia do Rio de Janeiro, a da Guarda Nacional, a do Batalhão Municipal, a da Escola Militar e a do Corpo de Bombeiros, a mais importante, organizada e regida pelo maestro Anacleto de Medeiros, notório chorão.

Pelos endereços citados, é possível traçar a geografia do choro: Gedeão morava "numa pequena casa na Rua Machado Coelho, perto do Estácio, esta casa era a reunião dos chorões". Juca Flauta morava "em uma avenida na Rua Dona Feliciana". Havia as festas em casa do "Machado Breguedim, na Estação do Rocha". Depois, outros pontos de reunião: "no Catete, no Botequim da Canela, no Matadouro, no Estácio de Sá, na Confeitaria Bandeira, no Andaraí, no Gato Preto e no Botequim Braço de Ouro, no Engenho Velho, no Botequim do Major Ávila, no Portão Vermelho, no centro da cidade, numa vendinha que existia no Largo de São Francisco, esquina da Rua dos Andradas, e na Confeitaria do Chico, que ficava ao lado oposto". Marina Lira, provavelmente baseada na mesma fonte, repete esses locais de reunião e acrescenta: "O bairro preferido dos chorões era o de Catumbi ou *bairro da agrião*, devido às inúmeras chácaras com plantações de agrião na encosta do morro de Santa Teresa".

Profissionalização

Música de pequenos funcionários, o choro se firma como gênero musical quando seus principais cultores já estão em processo de profissionalização artística, facilitado pelo advento do cinema (cinema mudo, com orquestra na sala de espera), da indústria fonográfica e mais tarde do rádio, tudo isso somado ao desenvolvimento da vida noturna da cidade, resultante de seu crescimento (cabarés, teatros de revista). Pixinguinha não teria que apelar para o emprego público — profissionaliza-se como músico desde garoto. Outros — a maioria, talvez — conserva por segurança uma atividade extra-musical, mas também profissionalizam-se artisticamente, como Donga, violonista, oficial de justiça. O choro, primeiro lentamente, e mais rápido a partir da década de 20, deixa de ser brincadeira de compadres para se tornar produto de consumo. Um produto mais bem acabado, mais burilado musicalmente, dando, porém, apenas uma idéia do meio e do espírito em que foi gerado. No choro apresentado em disco, em espetáculos, o músico toca para quem vai ouvi-lo numa vitrola, para quem vai aplaudi-lo na platéia. O solista está comprometido com a perfeição do conjunto, seus arroios de criação condicionam-se à maior ou menor confiança na capacidade de seus parceiros.

Na roda de choro, o músico toca para os outros músicos, o solista dialoga com seus acompanhantes mas também polemiza, prepara-lhes armadilhas, as famosas *derrubadas*, variações melódicas inesperadas, exatamente para que os violões se peream na harmonia. Num artigo sobre Benedito Lacerda, de 1956, escreve Pérsio de Morais que, certa vez, no quintal da casa de Pixinguinha, o flautista Patapinho interpretava o famoso choro *André de Sapato Novo*, com o próprio Pixinguinha contraponteando no saxofone. E' um choro trabalhado principalmente na divisão, cheio de breques, de pausas. Numa dessas pausas, Pixinguinha pega o breque, começa a fazer variações sobre ele, não dando mais condições para o flautista retomar a linha melódica. Benedito Lacerda, chegado de repente, foi que pegou a flauta, cortou a variação no momento exato e continuou o choro.

Esse aspecto lúdico do choro, esse seu caráter de brincadeira de salão — ou, mais adequadamente, de brincadeira de quintal — é que fica aljjado daquilo que o público irá conhecer. Mas pode ser considerado como determinante de certos caracteres que o choro manterá: a riqueza de variações harmônica, o apuro da construção melódica; o duelo instrumental, se passa a ser apenas simbólico, aprimora-se musicalmente dentro dessa simbologia, com o cavaquinho, em sua função modesta mas essencial de poder moderador, e os violões bordando baixarias em tercas, aceitando os desafios do instrumento solista. Para melhor desempenhar esse trabalho, o violão ganha ocasionalmente uma corda suplementar, a sétima, vai em busca de sons mais graves para a resposta adequada, passa a chamar-se simplesmente *sete cordas*. E' invenção, ao que tudo indica, tipicamente brasileira, vinda, talvez, de um certo Manequinho (Manuel de Lima) para chegar a Tute (Artur Nascimento) e daí a Dino (Horondino Silva), seu grande cultor atual (na literatura violonistica internacional não se encontra referência ao violão de sete cordas).

Um sarau de Jacob: Dino (violão), Jonas (cavaquinho), o dono da casa (bandolim) e César (violão). O perfeito diálogo instrumental

O choro hoje

Numa casa de quintal, em Niterói, um octogenário, solene, cara fechada, recebe seus convidados. Na parede, um velho relógio com os números cobertos pelos retratos de jogadores do Flamengo. Não do Flamengo de agora. Do Flamengo de Jurandir, Leônidas, Domingos da Guia. E' Ioiô, que no próximo dia 22 comemora 86 anos de idade. E comemora com choro, como sempre.

Ioiô, herdeiro do violão de João Pernambuco, figura histórica da nossa música popular — é, depois da morte de Jacob da Bandolim, o sumo sacerdote de um dos últimos templos do choro, em sua forma tradicional, choro de quintal, gregário. E preside o culto com o mesmo rigor de Jacob, a mesma ortodoxia de quem se sente ministro de uma religião minoritária, acossada, em extinção. Ioiô não toca, mas o ouvido treinado em harmonia de João Pernambuco, em variações de Pixinguinha, não admite erros. Brincar era no tempo em que o choro se espalhava pelas ruas, tinha muitas fêtes. Agora, seria preciso principalmente impor o respeito à pureza litúrgica, à espera, quem sabe, de um renascer, quando outras gerações poderiam retomar o choro e então restaurar a chorosa alegria com que foi cultuado pelos antigos sacerdotes.

Os principais frequentadores da casa de Ioiô são os mesmos que frequentavam a casa de Jacob e tocavam com ele. E' o pessoal do conjunto Época de Ouro — César Faria, Damásio, Jonas, Del Rian. Vale sumarizar a carreira de cada um, para se ver o que resta do choro em 1974, quase 40 anos depois de o *Animal* prantear sua decadência, verificar a fidelidade mantida ao gênero, a um espírito *chorão*.

"Chorões" de agora

Dino (Horondino Silva) — 55 anos, professor de violão, famoso no *sete cordas*. O duo de violões Dino e Meira (Jaime Florence) está presente em centenas de gravações de música popular brasileira nos últimos 35 anos. Dino toca violão desde os 8 anos de idade e começou profissionalmente na Rádio Tupi, em 1937, substituindo Ney Orestes no conjunto regional de Benedito Lacerda. O aprendizado de música veio depois, assim como a adesão ao *sete cordas*.

— O falecido Tute tocava *sete cordas* muito bem. Eu gostava daquilo, mas achava muito difícil. Tute tocava com Pixinguinha, na Mayrink Veiga. Com a morte de Tute e depois de algum tempo, minhas idéias começaram a se abrir. Levei dois ou três meses treinando o *sete cordas* e *dando fora*. Sozinho, treinei até tocar melhor. Tute foi o único que conheci tocando *sete cordas*. Ouvi falar de Manequinho, Manuel de Lima, que também tocava. Mas não o conheci. O *sete cordas* foi feito para ser incluído no choro. E' portanto bem brasileiro, como o cavaquinho de cinco cordas, que hoje não se toca mais.

Dino aprendeu a ler música já depois de profissional.

— Em conjunto regional, a maioria não lê música. No Época de Ouro, só quem lê sou eu, e agora o menino do bandolim, que ficou no lugar do Jacob, o Del Rian. Eu e o Jacob batalhamos muito para eles estudarem, a ponto da gente fingir que estava brigando com eles. Mas até hoje não tomaram uma providência.

(No choro, os tocadores de instrumentos de sopro geralmente leem música; os de instrumentos de corda, acidentalmente, como Donga, Tute, entre outros).

Gente nova, fazendo choro, Dino cita Niquinho, "menino no subúrbio da Leopoldina", tocador de bandolim. Niquinho tem um conjunto e também "faz suas musiquinhas." Há também o Joel, "amador que toca muito bem." Em Niterói, existe Juventino Maciel, bandolinista, de quem Jacob gravou um choro, *Cadência*.

— Artista novo considerado chorão é o Rian. Um verdadeiro chorão? Aí é que está o problema. Acho que o chorão é aquele que gosta de choro, se dedica àquilo, como eu me dediquei.

Dino é pai de Dininho, baixista, que toca com Paulinho da Viola.

* * *

César Faria — Oficial de Justiça, violonista, um dos músicos em que Jacob mais confiava.

— Comecei a tocar choro com Jacob. Mas violão eu aprendi no Exército, lá no Forte de Copacabana. Um amigo, Edvar de Almeida Pires, conhecido como Piranha, me ensinou as primeiras posições. Depois conheci Casimiro Ramos, que também me ajudou bastante.

Em 1940, mais ou menos, César, que já conhecia Jacob, foi tocar com ele, no lugar do violonista Osmar, que morrera.

— Eu nunca tinha estudado, mas agora, depois de velho, já estou lendo música. O Jacob sempre fez força pra gente estudar, mas ele também não lia não. Mas ele queria que a gente soubesse ler pelo menos a cifra, porque antigamente demorávamos duas horas ensaiando seis músicas. Há uns três anos estou estudando com o professor Elpídio.

César cita vários bons violonistas de choro, mas pedindo desculpas pelo esquecimento, "pois é impossível lembrar todos": Dino, Meira, Arlindo, Artur, Damásio, Carlinhos. E confirma a categoria de Fernando Silva, violonista citado por Sérgio Porto em sua *Bibliografia Completa* de Jacob e que acompanhou o bandolinista em suas primeiras gravações.

— Fernando era soldado também no meu tempo e tocava muito bem. Era muito adiantado para a época. O choro *Remeleixo* ele tocava tão bem que nós nunca mais pudemos tocar. Só agora, no *Sarau*, voltamos a tocá-lo, e quem fez o solo foi o Damásio.

Hoje, segundo César, o pessoal só se reúne em casa de amigos, como o Ioiô. Em São Paulo, tem o Dáurea, que toca violão de sete cordas e reúne o pessoal todas as sextas-feiras. Do grupo paulista faz parte o Isaías, do bandolim.

César cita mais dois violões de sete cordas: Válter e Darli Lousada.

— O verdadeiro chorão? E' aquele que quando pega o violão vem aquela inspiração. Mesmo que esteja tudo ensaiado, ele faz aquele improviso, mas sem tirar a harmonia. E tem que se empregar com amor. Para tocar bem, é só gostar de tocar o choro.

César tem dois filhos chorões: Paulinho da Viola e Chiquinho (bandolim).

* * *

DAMÁSIO (Damásio Batista de Sousa Filho) — 42 anos, toca há mais de 20. Começou a tocar com o pai, também chamado Damásio e também chorão, conhecido nas rodas de choro do subúrbio — "Anchieta, Deodoro, aqueles lados de lá." Começou como profissional na Rádio Tupi, tocando com Portinho e Darli. Por intermédio de Pixinguinha conheceu Jacob.

— Ele gostou de mim e me convidou para tocar com ele. Aí eu me entreguei.

Damásio acha que não adianta ensinar choro aos jovens. Choro é uma questão de gosto.

— Tenho dois filhos, de 15 e 13 anos. Estão começando a estudar violão e gostam de choro. Mas é uma coisa muito da pessoa.

* * *

JONAS (cavaquinho) — Começou a tocar cedo e sempre de ouvido. Aprimorou-se naturalmente, mas cresceu como músico depois de começar a tocar com Jacob.

— O Jacob não gostava da maioria dos tocadores de cavaquinho. Achava que todos já vinham com vícios, deformados. Ele costumava dizer: "Quero que toque pouco e certo." Passaram grandes cavaquinistas por suas mãos, como o Pinguim, grande centrista.

Numa contracapa de disco, Jacob afirmou certa vez que Jonas era o seu cavaquinho preferido. Discreto e seguro como acompanhante, excelente solista, Jonas é de Niterói.

— O Jacob sempre dizia que Niterói era o lugar em que ainda se podia fazer choro. Aqui no Rio, o choro estava acabando. Niterói, cidade meio provinciana, ainda guardava o choro. Mas lá também está acabando.

* * *

DEL RIAN (bandolinista, sucessor de Jacob no Época de Ouro). Começou a tocar com 12 ou 13 anos, ouvindo os discos de Jacob.

— Lá em casa, meus parentes gostavam do choro. Inclusive na casa de minha avó, em Jacarepaguá, tinha reunião de choro. Tudo amador. Mas todos os domingos o pessoal se reunia.

Adolescente, Del Rian passou a frequentar o Retiro da Velha Guarda, na Candido Benicio.

Eram o Léo, o Pixinguinha, essa gente.

Del Rian conheceu Jacob através de um carpinteiro, que trabalhava em casa dele, Jacob.

— Aí pronto, comecei no choro. Não fazia parte do conjunto, mas ia muito lá.

Entre o pessoal de sua geração que toca choro, Del Rian cita Ronaldo, de Niterói, que o substituiu quando o Época de Ouro viajou ao Paraná.

— E' difícil encontrar um jovem que toca. Tem o Joel, com 32 anos, mas é raro.

Cita ainda Niquinho, Evandro e Isaías, estes dois de São Paulo, Armando Macedo, da Bahia.

— Compositores de choro? Atualmente é difícil. Só o Juventino, que mora em Rio Bonito, mas que só toca as coisas dele. Há também o Cincinato. Mas este está na Guiana Inglesa. Trabalha no Itamarati e foi transferido para lá.

Funcionário da Embratur, não tem mais aquela disponibilidade de tempo de seus antepassados musicais.

— Se toco choro é porque gosto muito. O tempo é curto. Tem de ser com sacrifício.

BIBLIOGRAFIA

Pixinguinha — depoimento, in As Vozes Desconhecidas do Brasil.

Lúcio Rangel — Sambistas & Chorões, Rio, 1962

José Ramos Tinhorão — Música Popular, um Tema em Debate, Rio, 1966

Almanaque, citado por Mario Faccini, in Almanaque da Música Popular, n.º 14, setembro de 1956

Marina Lira — Musica das Três Raças, RMP, n.º 11, novembro-dezembro de 1972

Sérgio Porto — Discografia Completa de Jacob, RMP, n.º 14, setembro de 1956

Pérsio de Moraes — Os Compositores nas Bandeiras Benedito, RMP, n.º 14, setembro de 1956

Jacob Bittencourt — Contracapa do LP Na Roda do Choro.

Carlos Drummond de Andrade

NOVOS MINISTÉRIOS

As pessoas da minha geração foram criadas sob um mínimo de Ministérios (seis) e até hoje não se acostumaram com a multiplicidade das agências federais dessa categoria, criadas a partir de 1930. Se nos perguntarem quantos Ministérios temos hoje, e quais as denominações das pastas respectivas, receio que não passemos no vestibular. A administração, tornando-se complexa, diversificou-se, e continua o processo de desdobramento que, para necessidades crônicas ou inéditas, vai oferecendo novos e numerosos instrumentos de ação pública, a tal ponto que às vezes o próprio titular não sabe de que ou para que é Ministro, e precisa recorrer ao Diário Oficial *para certificar-se da sua área de jurisdição.*

Tento colecionar os Ministérios, ano após ano, mas eles escapam ao meu inventário. O que estava ali naquela rua agora é outro. Foram todos para Brasília, mas continuam existindo no Rio, de sorte que chego a supor que cada Ministério são dois, e cada Ministro tem o seu sósia para estar lá e aqui ao mesmo tempo. Sou homem de pouco requerer, mas gosto de saber onde é que devo entregar um imaginário requerimento pedindo terras, se à Agricultura, que cuida das superfícies lavradas ou por lavrar; se à Minas e Energia, pois as camadas interiores podem conter urânio; se a Transportes, na suposição de que se cogite de fazer passar ali uma BR; se a Marinha, dado que meu sonho é assistir à betramar plantado...

Mas envergonho-me de ligar um possível interesse pessoal ao tema da variedade de Ministérios. O que interessa mesmo é conhecer, como cidadão, a máquina que faz mover-se o meu país. Por isso anoto o recém-chegado Ministério da Previdência, em que se agruparam o INPS e outros órgãos despedidos do Ministério do Trabalho, e fico de olho no anunciado Ministério da Cultura.

Mas por que o Ministério do Planejamento não cuida logo de lançar o Ministério da Providência? Creio na força deste nome. Ele não só pode definir uma agência incumbida de providenciar tudo que determinado Ministério precise fazer mas depenga de articulação com outro ou outros Ministérios, como ainda, o que é melhor, teria para o trivialismo e o pragmatismo da administração a idéia jubilosa da Providência Divina, esse Ministério supremo a que incumbe, em última instancia, dar remédio ao irremediável da humana condição. Em vez do Ministro Coordenador, há pouco instituído, nomeie-se o Ministro Providenciador, delegado pessoal da Divina Providência.

A menos que — outra idéia — se prepare caminho para iniciativa mais alta, ou seja, o Ministério do Céu. Que não precisaria ser pintado de azul na fachada nem nos papéis de expediente, o nome já diz tudo. O Ministro do Céu nem parece ter existência física, sabido que o Céu se comunica através de canais isentos de materialidade, e dispensa perfeitamente a mesa, a poltrona e o assento na poltrona. Dir-se-á que tal Ministério já existe, e a Igreja é o seu nome. Mas eu penso num órgão de serviço público, entrosado com os demais, e obedecendo a um programa de governo. Como também não seria nada mau o Ministério da Esperança, de ambito infinito, a trabalhar de mãos (ou de asas) dadas com o seu colega o Ministério do Amor, este capaz de operar prodígios, ou milagres, que não podemos dispensar na esfera individual e, por extensão, na pública.

Ministérios demais, observarão talvez, apontando contradição em que ainda não decorou os nomes de todos os Ministérios existentes? Mas são tão belos esses nomes que me atrevo a propor-lhes o uso numa reforma administrativa que casasse o concreto, nem sempre consolador, ao abstrato inefável. Não vivemos só acordados, vivemos também e muitamente (existe a palavra?) em sonho, e de sonhos bons é que alimentamos o cotidiano inóspito ou tedioso. Falei.

Em tempo: não sou candidato a.

Conclusões

"1- Não deixa para amanhã, o que podes fazer HOJE. Ficarás livre de mais um compromisso e correrás par a par com o tempo.

2 – Não empregues ninguém para o que tu mesmo puderes fazer. Não conta com terceiros. Ou falham ou não farão o que queres a contento. Além disso, XXXXX [rasurado à maquina] tens mais capacidade do que eles...

3- Não gasta dinheiro antes de o haveres ganho. O amanhã é sempre duvidoso.

4- Dispensa o supérfluo, embora barato. Verifica o que necessitas de fato.

5- Cuidado com os ímpetos do orgulho e da vaidade. Raciocina e procede de forma a que consigas facilmente o que pretendes.

6- Encontra no que fizeres real interesse. Nada há fatigante quando feito de boa vontade. 7- Não te aflijas antes do tempo. Raciocina. Aje./ Encara a vida com sóbrio otimismo. Ela tornar-se-à boa se assim a quisermos.

9- Não te irrites. Conta tempo. Reage com a inteligência e não com a boçalidade.

10- Se encontrares vocação para alguma coisa, estuda-a. É o verdadeiro caminho.

11- Se persistente. Persegue o que quiseres, valentemente. Dedica-te de corpo e alma a tudo que empreenderes.

12- Não desperdiça energias. O tempo é breve. Aplica-as, raciocinadamente, cientificamente.

13- Não te comprometas com cousa alguma, sem primeiro teres certeza de que poderás cumprí-lo.

14- Procura apresentarte com o máximo esmero. Impressiona. Faz-te respeitar. e... sempre satisfeito e sorridente.

15 – [em branco até o fim do documento]".

"É em princípio um improvisador. Passa a vida planejando ensaios que nunca realiza. Porque indisciplinado, rebelde, os transforma em memoráveis reuniões, onde prefere demonstrar seu talento, emotividade e capacidade de improvisador. Não faz questão de ser remunerado, mas não dispensa, onde toca, um bom prato ou um gostoso trago ... ou ambos ao mesmo tempo. Prefere o sereno ao abrigo. E até mulher nessas reuniões, é, para o chorão, apenas um incidente..."

O texto da coluna à direita é o famoso fragmento da contracapa do LP de Jacob do Bandolim "Na Roda do Choro". As frases numeradas à esquerda correspondem ao conteúdo textual do documento do arquivo Jacob do Bandolim patrimoniado com o número 6970. Pelas minhas lembranças, ele foi registrado por uma máquina de escrever sobre uma folha de sulfite pautada. Sem título e incompleto, ele tem as feições de um solilóquio, no sentido amplo do termo. E essa elaboração íntima se apresenta como uma lista de máximas éticas que soam como pregação. Dificilmente se poderia negar que o documento tenha sido produzido pelo "batuque" que as "manoplas" de Jacob do Bandolim percutiam sobre sua máquina de escrever. Poderia se tratar de uma cópia de algum fragmento de um texto que contivesse preceitos com os quais ele se identificasse. Mas, perante um espírito tão organizado e sistemático como o de Jacob, a incompletude do documento soa mais como interrupção de um processo de auto-reflexão, que produzira catorze regras de conduta e deixara o rastro da incompletude no encabeçado numérico da décima quinta.

A simples existência desse documento no arquivo de Jacob já é, em si, significativa. Mas não pelo conteúdo em si, apenas, mas sim pela ressonância que ele estabelece com a trajetória investigada neste trabalho. Assim, esse documento poderia ter sido apresentado no início desta investigação, como base para a construção de um "tipo-ideal" de conduta. Mas um "tipo-ideal" de qual conduta? Certamente não a do "chorão", ou, pelo menos, da forma como ela se apresenta no imaginário dominante sobre a história do gênero. Nada é mais contrário a um *ethos* comunitário, em que predominam a informalidade, o descompromisso e a indisciplina, do que o modelo de conduta individualizada, auto-controlada e racionalizada que pode ser derivado daquelas máximas. Nada é mais contrário, portanto, à própria idéia de tradição.

Entretanto, foi orientada por essa idéia, e por aquelas máximas, que a trajetória de Jacob constituiu um ponto de inflexão na história do choro. Destacamos, no capítulo 5, alguns elementos importantes para compreender a formação da conduta regrada e rigorosa que marcou a imagem histórica do músico; explorando o problema no qual desemboca o

capítulo 3, discutimos a incidência dessa conduta no campo das relações de trabalho em torno do choro. Ao mesmo tempo, procuramos demonstrar como esse elemento "modernizador" de sua conduta está imbricado com representações idílicas de um passado "primordial" do choro. O reconhecimento da ruptura com esse passado impulsiona, por um lado, o componente ideal que animava o aspecto modernizante da intervenção de Jacob naquele campo, o cultivo da música como um fim em si mesmo, que entra em tensão com padrões de condutas estabelecidas; por outro, motiva uma postura conservadora que, frente às transformações modernizantes pelas quais passava o campo da música popular – e a sociedade carioca de uma maneira geral –, buscava estabilizar, no plano "estético", uma série de elementos e procedimentos que reforçariam a idéia de "tradição". O capítulo 4 explorou essa problemática do ponto de vista intrinsecamente musical, enquanto o capítulo 6 examinou as estratégias mobilizadas por Jacob em defesa da "tradição do choro" num momento em que o desenvolvimento da cultura de massas solapava as bases que garantiram a frágil continuidade do gênero ao longo das décadas de 40 e 50.

O elemento "desencantador" das ações de Jacob – que puxava a música para fora de qualquer vínculo mais sólido com formas de sociabilidade nas quais ela servia a outros propósitos que o puramente estético e com as quais ela formava um emaranhado de sentidos que se oferecia como orientação para a ação –, era, portanto, compensado por um elemento "re-encantador", que renovava o brilho da aura de "tradição" que envolvia as práticas musicais em torno do gênero. A discussão apresentada no capítulo 2 nos permite ver que esse elemento "re-encantador" se baseia numa leitura idealizada da Belle-Époque carioca e, ao mesmo tempo, perceber que o ponto de partida para uma concepção do choro em que a música é um fim em si mesmo foi justamente a emancipação da "forma do choro" das relações sociais que lhe deram fundamento. Esse "re-encantamento" pode ser simbolizado pela retomada das rodas de choro por Jacob, nas quais o cultivo da música era a finalidade principal. O capítulo 7 desemboca justamente numa consequência dessa situação: a afirmação de uma concepção do choro como música de concerto, que se relaciona com todo um imaginário mítico em relação à "tradição" do gênero. Nesse sentido, pode-se dizer que a tênue esperança que acompanhava a descrença de Jacob em relação ao

futuro do gênero ao qual se dedicava não foi em vão: "A minha esperança é que a situação chegue a tal ponto que provoque uma reação por parte daqueles que são verdadeiramente inspirados e que fazem da música não uma aventura, mas sim um sacerdócio". Essa bem poderia ter sido uma previsão do *revival*, que viria a ocorrer pouco depois da morte do bandolinista, acentuando o caráter trágico de sua trajetória.

Finalmente, uma das principais (senão a principal) conquistas que gravaram o nome de Jacob Pick Bittencourt na história da música popular no Brasil foi ter contribuído decisivamente para que uma música urbana, "eminentemente instável" e sujeita aos mais variados influxos de distintas naturezas, mantivesse uma notável estabilidade em torno de um núcleo perene de idéias, procedimentos e condutas, tanto intrínseca quanto extrinsecamente musicais. O choro se tornou, assim, uma "tradição necessária". Uma "tradição necessária" de caráter muito diferente daquela pensada por Mário de Andrade como parâmetro para pensar as vicissitudes às quais está sujeito o "caráter" do samba. Iniciamos este trabalho abordando o caráter da "tradição do choro" a partir da análise da narrativa oficial que se consolidou sobre a história do gênero. Em linhas gerais, pode-se dizer que foi justamente a associação, em torno de um mesmo núcleo de sentidos, entre depuração "estética" do repertório e "re-encantamento" das práticas musicais – associação que de modo algum é necessária, como mostrou a relação entre samba e bossa-nova – que produziu a "aparência de permanência" da tradição. Trazer à tona as rupturas e descontinuidades que subjazem à continuidade fundada na permanência dessa "aparência de permanência" foi um objetivo complementar e indispensável para a compreensão desse ponto de inflexão que se estabeleceu entre a trajetória de Jacob do Bandolim e a história do choro.

Bibliografia

ADORNO, Theodor. W. *Berg: o mestre da transição mínima*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. *Current of Music*. Malden: Polity Press, 2009.

_____. "Em defesa de Bach contra seus admiradores". Em _____. *Prismas*. S. Paulo: Ed. Ática, 1998.

_____. "On the problem of musical analysis". Em *Musical Analysis*, vol. 1, n. 2., 1982, pp. 169-170.

AGAMBEN, Giorgio. "Da utilidade e dos inconvenientes de viver entre espectros". Em *Revista serrote*. Rio de Janeiro: IMS, nov. 2010.

ALBIN, Ricardo. C. Verbete: "choro". Em *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível no site http://www.dicionariompb.com.br/choro/dados-artisticos (acesso em 06/01/2011).

_____. "Pixinguinha – 100 anos". Em REZENDE, Maria Aparecida (coord.). *Pixinguinha* – Série Depoimentos. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

ALBINO, C. e LIMA, S. R. A. "O percurso histórico da improvisação no *ragtime* e no choro". Em *PER MUSI: Revista Acadêmica de Musica*. Belo Horizonte: Escola de Musica da UFMG, jan./ jun. 2011.

ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro.* Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

ALMEIDA, Gabriela S. B. de. "Projeto Pixinguinha. 30 anos de música e estrada". Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea – CPDOC – para obtenção do grau de Mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais. Rio de Janeiro, 2009, 226 f.

ALMIRANTE (Henrique F. Domingues). *No tempo de Noel Rosa.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

_____. O pessoal da velha guarda. Série de programas transmitidos entre 1947 e 1952 pelas rádios Tupi e Tamoio. Transcrição: Alexandre Dias. Disponível em http://daniellathompson.com/Texts/Pessoal/Pessoal.htm. 11/03/2012.

ALVES, C. G. O choro que se aprende no colégio: a formação de chorões na Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado em Sociologia, UERJ. Rio de Janeiro, 2009.

ANDRADE, Ana Maria M. S. Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. Dissertação de Mestrado em História. ICHF/ UFF. Niterói: 1990.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

_____. *Música, doce música*. São Paulo: Martins Editora, 1976.

_____. "Ernesto Nazaré". Em *Coleção Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: Funarte: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.

ARAGÃO, Pedro. Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935). Dissertação de Mestrado em Música, UNIRIO. Rio de Janeiro: 2001.

ARAÚJO, M. "Ernesto Nazareth". Em *Revista brasileira de cultura*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, n. 14, out. – dez. 1972.

ARENDT, Hanna. "Introduction". Em BENJAMIN, W. *Iluminations*. Nova Iorque: Schoken Books, 2007.

AUTRAN, Margarida. "'Renascimento' e descaracterização do choro". Em BAHIANA, Ana Maria et al. *Anos 70. Música popular.* Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora: 1979-80.

BAKER, David. *How to play bebop for all instruments: the bebop scales and other scales in common use*. California: Alfred, 1989.

BARSTED, Leila. "Permanência ou mudança? O discurso legal sobre a família". Em ALMEIDA, Ângela Mendes de. *Pensando a família no Brasil: da colônia à modernidade*. Rio de Janeiro: Tempo e Espaço/UFRJ, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.

_____. *Iluminations*. Nova Iorque: Schoken Books, 2007.

_____. “As afinidades eletivas de Goethe”. Em BENJAMIN, W. *Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2009.

_____ . “N – Teoria do conhecimento, teoria do progresso”. Em BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2007.

_____. “Rua de mão única” 5ª. ed. Em BENJAMIN, W. *Obras escolhidas II*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

BESSA, Virgínia. Um bocadinho de cada coisa: trajetória e obra de Pixinguinha. História e Música popular nos anos 20 e 30. Dissertação de Mestrado em História Social da FFLCH/ USP, 2005.

BILAC, Olavo. *Poesias*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1978.

BITTENCOURT, Francisco Gomes. “Acta de Instalação da Sociedade política e beneficente dos municipios reunidos de Itapemirim e S. Pedro das Cachoeiras do mesmo Itapemirim”. Em “Vede e admirai!”. O Espírito Santense. 24/07/1878. Disponível em http://memoria.bn.br/docreader/hotpage/hotpageBN.aspx?bib=217611&pagfis=3918&pesq=&esrc=s&url=http://memoria.bn.br/docreader# (data do acesso 14/09/2013).

BITTENCOURT, Jacob P. Depoimento prestado ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 24 de fev. de 1967. Fita magnética. MIS.

_____. Jacob e seus discos de ouro. Programa radiofônico comandado por Jacob do Bandolim na Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Edição de 10/08/1969.

_____. Áudio da Participação no programa [Moraes Sarmento?] da Rádio Bandeirantes, 1962.

BITTENCOURT, Sérgio. “Filho que retrata o pai” (1978). Texto disponível em http://www.jacobdobandolim.com.br/jacob/index.html. Data do acesso 24/08/2012.

BOURDIEU, Pierre. e BOURDIEU, M.-C. “O camponês e a fotografia”. Em: *Revista de Sociologia e Política.* n.º 26. Curitiba: UFPR, 2006.

BRAGA, Luiz O. R. C. *A invenção da música popular brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. Tese de Doutorado em História, IFCS/ UFRJ. Rio de Janeiro, 2002.

BRESCIANI, Maria E. “Forjar a identidade brasileira nos anos 1920-1940”. Em HARDMAN, Francisco F. (org.). *Cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.

CABRAL, Sergio. *Pixinguinha, Vida e obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

CAMARGO, L. F. E. "Choro: enunciado e ajustamento". Em REPOM, n.1, maio/2004. Disponível em http://www.repom.ufsc.br/REPOM1/chico.htm (acesso em 09/01/2011).

CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite & outros ensaio*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

_____. "A Revolução de 1930 e a cultura". Em *Revista novos estudos Cebrap*, São Paulo, nº 4, Abril, 1984, pp. 27-35.

_____. "The *Brazilian Family*". Em T. Lynn Smith & Alexander Marchant (eds.). *Brazil*: Portrait of Half a Continent. Nova York: The Dryden Press, 1951.

CARRASQUEIRA, Maria. J. (coord.). *O melhor de Pixinguinha.* São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

CARRERAS, Juan J. "La Historiografía Artística: La Música". Em AULLÓN de HARO, P. (ed.). *Teoría/Crítica*. Alicante: Universidad de Alicante, 1994, n. 1.

CARVALHO, A. P. "O choro e sua árvore genealógica". Em *REcine*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, Ano 7, n. 7 – out. 2010.

CARVALHO, Hermínio. B. *Mudando de conversa*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. "Retratos musicais"; "Reminiscências do Rio de Janeiro" e "música Popular Brasileira". Fichas técnicas de programas de rádio veiculados pela rádio do MEC entre 1965 e 1966. Disponível em http://www.acervohbc.com.br/BuscaSimples.aspx (acesso em 28/12/2010).

_____. Texto do encarte ao CD Elizeth Cardoso, Zimbo Trio, Jacob do Bandolim, Época de Ouro. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2003

CARVALHO, José. M. de. *Os bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Forças Armadas e política no Brasil.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho*, *lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Algés: Difel, 2002.

COELHO, Frederico O. & CAETANO, Daniel (orgs.). *Tom Jobim*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

COHN, Gabriel. *Crítica e resignação: fundamentos da sociologia de Max Weber*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

Coleção Revista da Música Popular. Rio de Janeiro: FUNARTE: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.

CÔRTES, Almir. *O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim*. Dissertação de Mestrado em Música, IA/ UNICAMP. Campinas, 2006.

DAEMON:, Bazilio Carvalho. *Provincia do Espirito Santo. Sua descoberta, historia chronologica, synopsis e estatistica*. Vitória: Typographia do Espirito-Santense, 1879. Disponível em http://ia700200.us.archive.org/15/items/provinciadoesp00daemuoft/provinciadoesp00daemuoft.pdf (data do acesso: 14/09/2013).

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo.* Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DECRETO n. 20.158 de 30/07/1931. Disponível em http://www.cosif.com.br/mostra.asp?arquivo=dec20158-1931 (data do acesso: 15/09/2013).

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz*: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Bomtempo, 2000.

DINIZ, André. *Almanaque do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

DUARTE, Rodrigo. "A estética e a discussão sobre indústria cultural no Brasil". Em *Idéias. Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas*. Campinas: vol. 1, n. 4, 2012. Disponível em: *http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/858* (data do acesso: 15/09/2013).

ESTEVES, Eulícia. *Acordes e acordos: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro 1907-1941*. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996.

ESTEVES, Martha de A. Belle Époque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

FAUSTO, Bóris. *A Revolução de 30 - historiografia e história.* São Paulo: Brasiliense, 1976 [1970 1a. ed.].

FENERICK, José A. e MARQUIONI, Carlos E. "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band: uma colagem de sons e imagens". Em *Fenix. Revista de história e estudos culturais*. Vol. 5 Ano V n. 1. Disponível no site http://www.revistafenix.pro.br/PDF14/Artigo_2_Jose_Adriano_Fenerick.pdf. Data de acesso: 04/09/2012.

FERLIM, Uliana. D. C. *A polifonia das modinhas: diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX*. Dissertação de mestrado em História apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências humanas da UNICAMP. Campinas, 2006.

FERNANDES, Antônio Barroso. (org.). *As vozes desassombradas do museu – 1*. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura, 1970.

FERNANDES, Dmitri. C. *A Inteligência da Música Popular A "autenticidade" no samba e no choro*. Tese de Doutorado em Sociologia, FFLCH/ USP. São Paulo, 2010.

FONTOURA: Antonio Carlos de. Chorinhos e Chorões. Documentário produzido junto ao Instituto Nacional do Cinema/ MEC. Rio de Janeiro: 1974 (10:00 minutos, aproximadamente).

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2008.

_____. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2007.

FRANCESCHI, H. M. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984.

_____. *Samba de sambar do Estácio*: *1928 a 1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

FREITAS, S. P. R. de. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. Tese de Doutorado em Música, IA/ UNICAMP. Campinas, 2011.

FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda em Ritmo de Aventura*. São Paulo: Editora 34, 2000.

GARCIA, Tânia da Costa. "A folclorização do popular. Uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50". Em *ArtCultura*. Uberlândia: v. 12, n. 20, pp. 7-22, 2010. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF20/t_garcia_20.pdf (acesso em 17/12/2013).

GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. “Fala percussiva, esperança melancólica: a dicção de João Gilberto e as contradições da modernidade no Brasil”. Em Atas do Congresso Internacional “A Língua Portuguesa em Música”. Lisboa: Núcleo Caravelas, CESEM, FCSH, 2012. Publicação eletrônica disponível em http://www.caravelas.com.pt, data do acesso: 06/07/2012.

GILBERTO GIL. “Recuso + Aceito = Receito”. Em RISÉRIO, Antônio (org.). *Gilberto Gil. Expresso 2222*. São Paulo: Corrupio, 1982.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. (orgs.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 [1947 2a. ed.].

JOÃO DO RIO. *Antologia de contos*. São Paulo: Lazuli Editora/ Companhia Editora Nacional, 2010.

KADEN, Christian. *Musiksoziologie*. Berlin: Verlag Neue Musik, 1984.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio da Janeiro: Forense Universitária, 2005.

KIEFER, Bruno. *Música e dança popular*: *sua influência na música erudita*. Porto Alegre: Movimento, 1990.

KIESEWETTER, Raphael G.. *History of the modern music of Western Europe, from the first century of the christian era to the present day*. Londres: T. C. Newby, 1848.

KNEIF, Tibor. *Musiksoziologie*, Colônia: Hans Gerig, 1971.

KUSHNIR, Beatriz. *Baile de Máscaras - Mulheres Judias e Prostituição. As Polacas e suas associações de Ajuda Mútua*. Rio de Janeiro: Imago. 1996.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LIMA BARRETO, Afonso H. *Diário Íntimo*. Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2078.

_____. *O cemitério dos vivos*. Disponível em http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/o_cemiterio_dos_vivos.pdf

_____. “Um músico extraordinário”. Disponível

em
http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/port/download/Um_Musico_Extraordinario.pdf

LIMA, L. C. “Ernesto Nazareth e a valsa da *Suíte Retratos* de Radamés Gnattali”. Em *PER MUSI: Revista Acadêmica de Musica*. Belo Horizonte: Escola de Musica da UFMG, jan./ jun. 2011.

LIMA, L. F. “Choro: aprenda você mesmo”. Em *Revista Roda de Choro*. Rio de Janeiro, n. 4, 1996.

LIRA, Mariza. “Música das três raças”. Em *Coleção Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: Funarte: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.

MACHADO, Cacá. *Enigma do homem celebre. Ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MAGALDI, Cristina. “Cosmopolitanism and World Music in Rio de Janeiro at the Turn of the Twentieth Century”. Em *Musical Quarterly*, Volume 92 (3-4), 2009, pp. 329-364.

MATOS, Cláudia N. de. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MELLO, João M. C. de; Novais, Fernando “Capitalismo tardio e sociedade moderna”. Em Schwarcz, Lilia M. (org). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhiadas Letras, 1998.

MEYER, Leonard B. *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Ed. Pirámide, 2000.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil* (1920-1945). São Paulo, Difel, 1979.

_____ (org.). *Estado* e *Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

MIRANDA, Dilmar. *Nós a música popular brasileira*. Expressão Gráfica: Fortaleza, 2009.

MORELLI, Rita de C. *Arrogantes, anônimos, subversivos: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 2000.

_____. *Arrogantes, anônimos, subversivos:* interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira. Campinas, 1998. 348f. Tese (Doutorado em Antropologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 1998.

_____. “O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea”. Em *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 87-101, jan.-jun. 2008

MOURA, J. “O casarão do choro”. Em *Revista Argumento*, n. 6, [2004]. Disponível em www.livrariaargumento.com.br/revista/artigo/choro.pdf (acesso em 28/12/2010).

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

MOURA, Rogério S. de Recompondo o passado: Alberto Nepomuceno sob a Batuta Modernista. Dissertação (Mestrado em História) – PUC/RJ, Rio de Janeiro, 2008.

NABUCO, Joaquim. “Discurso de posse pronunciado na Seção inaugural da Academia Brasileira de Letras”. Rio de Janeiro, 20/07/1897. Disponível em http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=711&sid=268.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias. A questão da tradição na música popular brasileira.* São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramu, 2007.

_____. “A música brasileira na década de 1950”. Em *Revista USP*, São Paulo, n.87, p.56-73, setembro/novembro 2010.

NEEDELL, Jeffrey. D. *Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAES, Anna. Almirante e o pessoal da velha guarda : memória, história e identidade. 227f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

PAZ, Ermelinda. A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

PENA, Maria Valéria. *“*A Revolução de 30, a família e o trabalho feminino”. *Cadernos de pesquisa.* São. Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1981, n. 37, pp. 78-83.

PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. Da música folclórica à música mecânica. Uma história do conceito de ‘música popular’ por intermédio de Mário de Andrade. Dissertação de Mestrado em História. Departamento de História, FFLCH/ USP. São Paulo, 2012, 276 p.

PESSOA, Felipe Ferreira de Paula. Cuidado, violão! As transformações no acompanhamento dos violões nos conjuntos de choro. Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Departamento de Música, 2012, 105f.

PETERS, Ana P. "De ouvido no rádio: os programas de auditório e o choro em Curitiba". Dissertação de Mestrado em Sociologia SCHLA/ UFP. Curitiba: 2005.

_____. "O regional, o rádio e os programas de auditório: nas ondas sonoras do Choro". Em Revista eletrônica de musicologia. Disponível em http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv8/regional.html. Data do acesso: 10/02/2012.

PINHEIRO et alii. "Música Popular". Em *Ciclo de debates do teatro Casa Grande*. Rio de Janeiro: Editora Inúbia, 1976.

PINTO, Alexandre. G. *O choro: reminiscência dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

PIXINGUINHA. "Primeiro depoimento". Em REZENDE, Maria Aparecida (coord.). *Pixinguinha* – Série Depoimentos. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

_____. "Segundo depoimento". Em REZENDE, Maria Aparecida (coord.). *Pixinguinha* – Série Depoimentos. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

POLETTO, Fábio G. Tom Jobim e a modernidade musical brasileira: 1953-1958. Curitiba, PR: Dissertação de Mestrado, UFPR, 2004.

PORTO, Sérgio. "Discografia completa de Jacob" [1955]. Em *Coleção Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: Funarte/ Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.

PRADO JUNIOR, Caio. *História Econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1988, 36ª. edição.

PRATA, Sérgio. "Os vários Jacobs". Texto disponível em http://ensaios.musicodobrasil.com.br/sergioprata-osvariosjacobs.htm. Data do acesso: 30/06/2012.

PUGLIESI, M. V.; PRATA, S. *Tributo a Jacob do Bandolim: discografia completa*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Antonio Carlos Carvalho, 2002.

RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar. A utopia da cidade disciplinar – Brasil (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

RANGEL, Lúcio. *Sambistas e Chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*. São Paulo: F. Alves, 1962.

_____. "Discos do mês" [1954]. Em *Coleção Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: Funarte/ Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.

Revista Roda de Choro. Rio de Janeiro, 1996, n.1 jan.-fev. 2006, 2 mar.-abr. 2006, 3 mai.-jun. 2006 e 4 nov. 2006.

RINGEL, David. "Tom Jobim no Paredão". Em Revista Manchete. Rio de Janeiro, n. 926, 1970, pp. 28-32. Disponível em http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/10363. Data do acesso: 11.03.2014.

ROSEN, Charles. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2004.

ROUANET, Sérgio. P. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Diccionario de música*. Madrid: Ediciones Akal, 2007.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*: *transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Ed. UFRJ, 2001.

SARAIVA, Joana M. *A invenção do sambajazz:* discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960. Rio de Janeiro, 2007. 109f. Dissertação (Mestrado em História). PUC-RIO.

SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sonia Virgínia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005 [1984 1a. ed.].

SCHWARTZMAN, Simon, BOMENY, Helena Maria Bousquet e COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

SCOTT, Derek B. *Sounds of the Metropolis*: *the 19th-century popular music revolution in London, New York, Paris, and Vienna*. New York: Oxford University Press, 2008.

SEGALEN, Martine. "A revolução industrial: do proletário ao burguês". Em BURGUIÈRE, André; et ali (orgs.) *História da família: o ocidente*: *industrialização e urbanização*. Volume 4. Lisboa: Terramar, 1999.

SEVCENKO, Nicolau. *A revolta da vacina*: *mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Literatura como. Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2008.

SHORTER, Edward. *A formação da família moderna*. Lisboa: Terramar, 1995.

SILVA, Marília. T. B. da. "Dó. Pelos caminhos do Choro.". Em VARGENS, J. B. M. (org.). *Notas musicais cariocas*. Petrópolis: Vozes, 1986.

_____. "São Pixinguinha". Em REZENDE, Maria Aparecida (coord.). *Pixinguinha* – Série Depoimentos. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

SIQUEIRA, Baptista. *Três vultos históricos da música brasileira*. Rio de Janeiro: D. Araujo, 1970.

TABORDA, Márcia. "Choro, uma questão de estilo?". Em *Música em contexto*. Brasília, n. 1, 2008.

TARAZONA PELEGRINI, R. Analise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro. Dissertação de Mestrado em Música, IA/ UNICAMP. Campinas, 2005.

TÁVOLA, Artur da. "30 Anos Sem Jacob. Opúsculo (livreto) publicado em 1999, por ocasião dos 30 anos de falecimento de Jacob do Bandolim". Texto disponível em http://www.jacobdobandolim.com.br/jacob/index.html. Data do acesso: 24/08/2012.

TEIXEIRA. J. G. L. C. "A Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello de Brasília: um estudo de caso de preservação musical bem-sucedida". Ensaio elaborado para o projeto Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia, 2008-2009.

TINHORÃO, José. R. *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1966.

_____. *Pequena História da Música Popular*. São Paulo: Art Editora, 1978.

TIÓFILO, Jeremias P. Tua imagem permanece imaculada. Radamés Gnattali e seu arranjo para a valsa canção: 'Lábios que beijei'. Dissertação de Mestrado em Música, IA/ UNICAMP. Campinas, 2012.

Tocando com Jacob: partituras & playbacks. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2006.

VALENTE, Paula. V. Horizontalidade e verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro. Dissertação de Mestrado em Música, ECA/ USP. São Paulo: 2009.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular na* Belle Époque. Rio de Janeiro: Liv. Sant'Anna, 1977.

_____. *Raízes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed. 1991.

VELLOSO, Mônica P. *As tradições populares na belle époque carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

VERMES, Mónica. "Aquí y allá: los tránsitos musicales en Río de Janeiro durante la primera República". Em *Boletín Música*. Número 29, novembro 2011 (pp. 10-20). Disponível em: https://www.academia.edu/1351184/Aqui_y_alla_los_transitos_musicales_en_Rio_de_Janeiro_durante_la_primera_republica. Data de acesso: 13/06/2012.

VETROMILLA, Clayton. "Política cultural nos anos 70: controvérsias e gênese do Instituto Nacional de Música da Funarte". Em Seminário Internacional de Política Culturais, 2, 2011, Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro: Setor de Estudos de Política e Culturas Comparadas – FCRB/MinC, 2011. CD-ROM. Disponível em http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Politicas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_ClaytonDaunisVetromilla_Politica_cultural_nos_anos_70.pdf (data do acesso: 06/01/2014).

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Editora UFRJ, 1995.

WAIZBORT, Leopoldo. *Auklarüng musical: considerações sobre a sociologia da arte de Th. W. Adorno na Philosophie der neuen Musik*. 1991. 354 f. Tese (Mestrado em Sociologia) – Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

WASSERMAN, Maria C. "Decadência: a Revista da Música Popular e a cena musical brasileira dos anos 1950". Em *Laboratório de estudos do tempo presente*. Rio de Janeiro, 2008. Disnponível em: http://www.tempopresente.org/index.php?option=com_content&view=article&id=4116:a-revista-da-musica-popular-e-a-cena-musical-brasileira-nos-anos-50&catid=41&Itemid=127. Data de acesso: 16/02/2012

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Pioneira, 2000.

_____. *Economia e Sociedade.* Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1991.

_____. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.

WISNIK, José M. Machado Maxixe: o caso Pestana. Em WISNIK, J. M. *Sem receita:* ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

XAVIER, Libânia N. e FREIRE, Américo. "Educação e política na reforma da instrução pública do Distrito Federal (1927-1930)". Em *História e memória da Educação Brasileira*. Anais do Congresso Brasileiro de História da Educação no Brasil. Natal, vol.1, 2002.

ZAN, José R. Do fundo de quintal à vanguarda*:* contribuição para uma história social da música popular brasileira. Campinas, 1997. 254f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). UNICAMP.

ZUCCARATTO, João (ed.) *Trajetória da família Nívea Estela Bittencourt Pinheiro e Antônio Ferreira Penedo.* Vitória: Gráfica GSA, s/d.

Artigos de periódicos

Anônimo. "I Seminário começou com E. Carneiro". Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 16/08/1962. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/cache/953404675257/I0031422-23PX=000423PY=001184.JPG. Data do acesso: 06/01/2014.

Anônimo. "A Noite da Canção, do Choro e da Embolada". Em Correio da Manhã. Rio de Janeiro, ano XXIX, n. 10.723, 12/12/1929. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/5997208038865/I0043487-23PX=000745PY=001587.JPG. Data do acesso: 10/01/2014.

Anônimo. "Acontece". Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 22/08/1976. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/cache/2368905787598/I0146034-12PX=000748PY='000349.JPG Data de acesso: 26/12/2013.

Anônimo. "Alliança Club. A sua última bela tarde –noite dançante e o próximo baile a fantasia". Em Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, ano XXXIX, n. 307, 24/12/1929, p. 22. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/5857103915164/I0081442-12PX=000717PY=001152.JPG. Data do acesso: 10/01/2014.

Anônimo. "Ameno Resedá. A grandiosa festa do dia 7 de Setembro promovida pelo Puxa-

Avante'". Em Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, ano XXXIX, n. 212, 04/09/1929, p. 14. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/cache/61801965521/I0078338-12PX=000876PY=001293.JPG. Data do acesso: 10/01/2014.

Anônimo. "Canal RR". Em Revista do Rádio. Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 853, janeiro de 1966. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/5343802078516/I0037672-52PX=000528PY=000411.JPG. Data do acesso: 09/01/2014.

Anônimo. "Carnaval". Em Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 11, 11/01/1921, p. 8. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/617708437876/I0006162-22PX=001215PY=000267.JPG. Data do acesso: 10/01/2014.

Anônimo. "Choro Carioca Club. Sua fundação". Em Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, ano XXXIX, n. 91, 16/04/1929, p. 23. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/55188002692813/I0074384-12PX=000864PY=000751.JPG. Data de acesso: 10/01/2014.

Anônimo. "Claudionor, Formiga e Nelsinho vão ao choro". Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 09/08/1976. http://memoria.bn.br/DocReader/cache/2733607455541/I0145372-12PX=000720PY=001165.JPG. Data do acesso: 31/12/2013.

Anônimo. "Club Gymnastico Portuguez. O próximo convescote de 18 do corrente na enseada de Ibicuhy". Em Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, ano XXXIV, n. 106, 02/05/1924, p. 15. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/17490001659793/I0029049-73PX=000913PY=000551.JPG. Data de acesso: 11/01/2014.

Anônimo. "Conflicto e ferimento". Em Jornal do Brasil – Noticiário Policial. Rio de Janeiro, ano XXV, n. 15, 15/01/1915, p. 11. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/697303458827/I0027932-22PX=000579PY=001399.JPG. Data do acesso: 09/01/2014.

Anônimo. "Depois da farra... Proezas do Irineu. Agressão a cavaquinho". Em Jornal do Brasil – Noticiário Policial. Rio de Janeiro, ano XXX, n. 229, 18/08/1920, p. 11. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/29945004722959/I0003845-12PX=001182PY=000208.JPG. Data do acesso: 09/01/2014.

Anônimo. Destaque ilustrado à atuação de Jacob do Bandolim na Rádio Transmissora Brasileira. Em *Fon-Fon*. Rio de Janeiro, 20/03/1937. Disponível em. http://memoria.bn.br/DocReader/cache/4450307599634/I0094225-52PX=001027PY=001952.JPG. Data do acesso: 08/01/2014.

Anônimo. Destaque ilustrado ao casamento de Jacob do Bandolim com Adylia Serra de Freitas. Em *Fon-Fon*. Rio de Janeiro, 01/06/1940. Disponível em. http://memoria.bn.br/DocReader/cache/3088409466444/I0102384-12PX=000191PY=001177.JPG. Data do acesso: 08/01/2014.

Anônimo. Destaque ilustrado ao programa de Jacob do Bandolim na Rádio Guanabara. Em *Fon-Fon*. Rio de Janeiro, 02/12/1950. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/cache/2087501243405/I0133093-28PX=000563PY=000885.JPG. Data do acesso: 08/01/2014.

Anônimo. "Dicionário enciclopédico da noite. Letra 'L' – (Continuação)". Em Ultima Hora, ano VI, n. 1.991, 21/12/1958, p. 13. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/330001091022/I0035056-132PX=000165PY=001117.JPG.
Data do acesso: 09/01/2014.

Anônimo. "Discos (Chacrinha) fazem sucesso na televisão". Em Revista do Rádio. Rio de Janeiro, ano XII, n.583, novembro de 1960. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/5159308131944/I0033691-12PX=000452PY=001812.JPG. Data do acesso: 09/01/2014.

Anônimo. "Discos. Notas Soltas". Em Revista do Rádio. Rio de Janeiro, ano VII, n. 246, maio de 1954. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/35663004341632/I0012544-12PX=000611PY=000724.JPG. Data do acesso: 09/01/2014.

Anônimo. "Discos. Notas soltas". Em Revista do Rádio. Rio de Janeiro, ano X, n. 392, março de 1957. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/cache/5343802078516/I0020708-12PX=000942PY=001842.JPG. Data do acesso: 09/01/2014.

Anônimo. "Discos. Notas soltas". Em Revista do Rádio. Rio de Janeiro, ano XI, n. 452, maio de 1958. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/cache/5343802078516/I0024809-22PX=000552PY=000971.JPG. Data do acesso: 09/01/2014.

Anônimo. "'Época de Ouro: primeiro LP revive o choro". Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 22/06/1974. http://memoria.bn.br/DocReader/cache/2661609203408/I0108162-82PX=000517PY=001694.JPG. Data do acesso: 27/12/2013.

Anônimo. “Festa Musical em Comemoração ao IV Centenário da Cidade Maravilhosa”. Chama publicitária em Ultima Hora. Rio de Janeiro, 16/08/1965. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/cache/2298407497501/I0112134-12PX=000229PY=000276.JPG. Data do acesso: 08/01/2014.

Anônimo. “Fora da Agulha”. Em Revista do Rádio. Rio de Janeiro, ano VII, n. 240, abril de 1954. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/5227501259122/I0012249-22PX=000762PY=001298.JPG. Data do acesso: 09/01/2014.

Anônimo. “Jacó foi enterrado, mas bandolim ficou para não deixar o choro morrer”. Em Jornal do Brasil, 1º. Caderno, ano LXXIX, n. 11, 15/08/1969, p. 18. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/1857308399863/I0139017-32PX=000734PY=000902.JPG. Data do acesso: 09/01/2014.

Anônimo. “Jacob do Bandolim, 10 anos depois, volta ao João Caetano”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 13/08/1979. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/3328003357965/I0203631-52PX=000076PY=000209.JPG. Data do acesso: 02/01/2014.

Anônimo. “Joel Nascimento: Até Chopin usava dissonância”. Anúncio de divulgação do programa especial de Joel Nascimento na Rádio Jornal do Brasil. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 30/04/1979, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/3499802025843/I0198260-12PX=000191PY=001433.JPG. Data do acesso: 04/01/2014.

Anônimo. “Mimoso Manacá. A grande peixada de domingo último”. Em Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, ano XXXIV, n. 159, 03/07/1924, p. 15. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/17490001659793/I0030336-73PX=001385PY=000817.JPG. Data de acesso: 11/01/2014.

Anônimo. “MIS inaugura hoje arquivo de Jacob do Bandolim”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 23/06/1975. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/cache/5722807172183/I0124366-12PX=000567PY=000088.JPG. Data do acesso: 26/12/2013.

Anônimo “Moreira Lima e Época de ouro. E está inaugurado o Clube do Choro”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 13/11/1975. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/cache/1883403024806/I0131142-12PX=000387PY=001558.JPG Data do acesso: 26/12/2013.

Anônimo. “Noticiário”. A Manhã. Rio de Janeiro, ano V, n. 1.273, 02/10/1945, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/3525007927362/I0027946-12PX=001032PY=000888.JPG. Data do acesso: 09/01/2014.

Anônimo. “Noticiário”. A Manhã. Rio de Janeiro, ano V, n. 1.302, 06/11/1945, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/3525007927362/I0028236-12PX=001122PY=001102.JPG. Data do acesso: 09/01/2014.

Anônimo. “O samba e o Theatro de Revista”. Em Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, ano XXXVI, n. 25, 29/01/1926. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/3025009450582/I0043972-42PX=000410PY=000842.JPG. Data de acesso: 10/01/2014.

Anônimo. “Os impasses das grandes gravadoras”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 25/11/1974. http://memoria.bn.br/DocReader/cache/4472403980777/I0114455-12PX=000790PY=000997.JPG. Data do acesso: 27/12/2013.

Anônimo. “Os que fazem o disco”. Em Revista do Rádio. Rio de Janeiro, ano VIII, n. 278, janeiro de 1955. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/258509105908/I0014347-12PX=000163PY=000591.JPG. Data do acesso: 09/01/2014.

Anônimo. “Os que mais se destacaram no ano. Jacob do Bandolim vem sendo apontado como provável ‘Melhor Instrumentista”. Em A noite 2º. Caderno. Rio de Janeiro, ano XLVI, n. 15.778, 23/11/1957, p. 5.
Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/2444206886975/I0045454-42PX=000604PY=000874.JPG. Data de acesso: 11/01/2014.

Anônimo. “‘Pássaro’, de Joel Nascimento no disco e no Pixinguinha”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 12/05/1978. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/3956801097202/I0179878-12PX=000308PY=001423.JPG. Data do acesso: 02/01/2014.

Anônimo. “Pelos Clubes. Congresso dos Fenianos”. Em Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, ano XXXIX, n. 153, 27/06/1929, p. 17. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/4136703643196/I0076384-12PX=000091PY=000614.JPG. Data do acesso: 10/01/2014.

Anônimo. “Quanto Elvis Presley vai ganhar no Brasil”. Em Revista do Rádio. Rio de Janeiro, ano XIII, n.577, outubro de 1960. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/5343802078516/I0033271-32PX=000186PY=000943.JPG. Data do acesso: 09/01/2014.

Anônimo. “Queixas do povo”. Em Jornal do Brasil – Edição da tarde. Rio de Janeiro, 19/12/1900, ano X, n. 353.

Anônimo. “Quem gosta de choro deve ir (amanhã) a Coelho Neto”. Jornal do Brasil – Serviço. Rio de Janeiro, 23/10/1976. http://memoria.bn.br/DocReader/cache/2232303586503/I0149579-12PX=000966PY=001637.JPG. Data do acesso: 02/01/2014.

Anônimo. “Ra-Ta-Plan! Transfere a primeira de Ellas…”. Em Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, ano XXXVI, n. 239, 07/10/1926. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/3025009450582/I0050111-12PX=000820PY=000159.JPG. Data de acesso: 10/01/2014.

Anônimo. “‘Regionais: o som mais brasileiro”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 30/08/1969. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/1695803443874/I0139830-32PX=000000PY=000000.JPG. Data do acesso: 27/12/2013.

Anônimo. “Saiu Ramalho”. Em Revista do Rádio. Rio de Janeiro, ano X, n. 388, fevereiro de 1957. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/999609796543/I0020435-12PX=000174PY=001514.JPG. Data do acesso: 09/01/2014.

Anônimo. “Um cavaquinho e um bandolim. Dois instrumentos que não morreram graças a Waldir Azevedo e Jacob”. Em Revista do Rádio. Rio de Janeiro, n. 541 , 30/01/1960. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/5866309950067/I0030879-22PX=000655PY=000352.JPG e http://memoria.bn.br/DocReader/cache/5866309950067/I0030880-22PX=000000PY=000000.JPG. Data do acesso: 09/01/2014.

Anônimo. “União da Mocidade. A festa de hoje”. Em Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, ano XXXIX, n. [ilegível], 23/02/1929, p. 60. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/4187709411255/I0074807-13PX=000455PY=002058.JPG. Data de acesso: 10/01/2014.

ANDRADE, Moacir. “A volta por cima”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 30/12/1979. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/1659602001612/I0211103-12PX=000640PY=000939.JPG. Data do acesso: 02/01/2014.

ANDRADE, Moracy. “Manifesto do sambista”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 08/04/1978. http://memoria.bn.br/DocReader/cache/164530002756655/I0178115-42PX=000949PY=001856.JPG. Data do acesso: 31/12/2013.

BARROSO, Juarez. “O choro vem da Penha: é choro de botequim”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 22/12/1975. http://memoria.bn.br/DocReader/cache/164530002756655/I0133286-42PX=000184PY=000876.JPG. Data do acesso: 31/12/2013.

_____. “O Clube do Choro”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 07/07/1975. http://memoria.bn.br/DocReader/cache/25158004973614/I0124989-22PX=000151PY=000338.JPG. Data do acesso: 31/12/2013.

BARROSO, Juarez e RANGEL, Maria Lucia. “Choro/Chorinho: passado e presente, ao som de flauta e violão”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 04/05/1974. http://memoria.bn.br/DocReader/cache/124370191183/I0104313-12PX=000000PY=000000.JPG. Data do acesso: 27/12/2013.

BOUTET, Frederico. “Mulher”. Em Fon-Fon. Rio de Janeiro, ano XXIII, n. 8, 23/02/1929, p. 60. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/55135006127274/I0068087-17PX=000354PY=000420.JPG. Data de acesso: 10/01/2014.

CABRAL, Sérgio. “Música Naquela Base. Jacó volta com seu Bandolim”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, ano LXXII, n. 148, 28/06/1962, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/1262309458324/I0029096-22PX=000170PY=000376.JPG. Data do acesso: 09/01/2014.

_____. “Música Naquela Base. Os melhores de 1961”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, ano LXXI, n. 274, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/4575701409948/I0023831-32PX=000876PY=000908.JPG. Data do acesso: 09/01/2014.

_____. “Pixinguinha”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 18/10/1962. http://memoria.bn.br/DocReader/cache/4911407788006/I0033320-12PX=000175PY=000347.JPG. Data do acesso: 01/01/2014.

CHAVES, Sandra. “Berrêdo” Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 04/08/1978. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/cache/1369801935734/I0184315-32PX=000962PY=001445.JPG Data de acesso: 26/12/2013.

CURI, Miguel. “Jacob – o Brasilista e o Gigante do Pequeno bandolim”. Em A Noite. Rio de Janeiro, 27/06/1955. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/5688201365418/I0030784-12PX=000136PY=000089.JPG. Data do acesso: 08/01/2014.

EFEGÊ, Jota. “Pixinguinha: o gênio carinhoso”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 23/04/1970. http://memoria.bn.br/DocReader/cache/164530002756655/I0006865-42PX=000493PY=001113.JPG. Data do acesso: 31/12/2013.

FRIAS, Lena. “2º. Concurso de Conjuntos de Choro: prêmios merecidos de pré-seleção”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 28/07/1978. http://memoria.bn.br/DocReader/cache/295605116388/I0183991-32PX=000192PY=000204.JPG. Data do acesso: 31/12/2013.

_____. “Joel: um bandolim faz com choro a nova festa da Penha”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 07/01/1977. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/3141105709132/I0153980-62PX=000977PY=000261.JPG. Data do acesso: 02/01/2014.

_____. “Nazareth, Anacleto, Pixinguiniha: é o quinteto Villa-Lobos em música popular”. Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 08/08/1977. http://memoria.bn.br/DocReader/cache/171430314419/I0165571-42PX=000964PY=001367.JPG. Data do acesso: 01/01/2014.

GROPILLO, Ciléa. “Altamiro Carrilho: ‘Os compositores clássicos era chorões e não sabiam’.”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 08/10/1979. http://memoria.bn.br/DocReader/cache/2623808653986/I0206574-42PX=000000PY=000000.JPG. Data do acesso: 01/01/2014.

_____. “O ator Sérgio Cabral. Crônica nem sempre boêmia de um trabalhador da música popular”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 30/06/1978. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/cache/3872108330587/I0182506-12PX=000959PY=001044.JPG. Data do acesso: 26/12/2013.

GUERRA PEIXE, César. “Choro”. Em Jornal do Brasil – Caderno B (seção cartas). Rio de Janeiro, 03/11/1978. http://memoria.bn.br/DocReader/cache/46109601099/I0189033-22PX=000100PY=001004.JPG. Data do acesso: 01/01/2014.

HORTA, Luiz Paulo. “Chorões do Rio antigo”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 15/07/1978. http://memoria.bn.br/DocReader/cache/24397001865351/I0183263-12PX=000856PY=000139.JPG. Data do acesso: 31/12/2013.

LESSA, Ricardo. “Cultura nacional reage contra a invasão estrangeira”. Em Jornal do Brasil – Nacional. Rio de Janeiro, 30/01/1977. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/cache/1555703052564/I0155210-22PX=000929PY=000388.JPG Data de acesso: 26/12/2013.

LUIZ, Fernando. “Discos”. Em Revista do Rádio. Rio de Janeiro, ano XIV, n.660, maio de 1962. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/5343802078516/I0037672-52PX=000528PY=000411.JPG. Data do acesso: 09/01/2014.

NABANTINO, Gonçalves [provavelmente um pseudônimo]. “Muzica Barbara. O exotismo das músicas e instrumentos – modernos – ”. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, ano XLIV, n. 180, 29/07/1934, p. 15. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/256140820803/I0045429-22PX=000674PY=000376.JPG. Data de acesso: 11/01/2014.

OLIVEIRA, José Carlos de. “Secos e Molhados”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 23/11/1973. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/cache/2268607061015/I0095935-12PX=000120PY=000372.JPG. Data do acesso: 26/12/2013.

PONTE PRETA, Stanislaw. “Reportagem de Bolso. Bossa Nova”. Em Ultima Hora, ano V, n. 1.358, 25/11/1955, p. 9. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/2644906263528/I0027492-22PX=000237PY=000445.JPG. Data do acesso: 09/01/2014.

PORTELLA, Juvenal. “O Bom em 67”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 09/01/1968. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/cache/3170404436136/I0109707-62PX=001079PY=000199.JPG. Data do acesso: 08/01/2014.

R. de S. “Rádio. A invasão dos metais sonoros e a resistência da flauta – três nomes que poderiam figurar num só programa”. A Manhã. Rio de Janeiro, ano I, n. 33, 16/09/1941, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/1985903804721/I0012526-32PX=000809PY=000158.JPG. Data do acesso: 09/01/2014.

RANGEL, Lúcio. “Literatura de cordel e música popular” ”. Em Jornal do Brasil – Suplemento Dominical. Rio de Janeiro, ano LXIX, n. 272, 21/11/1959, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/245608021775/I0108800-22PX=000157PY=000112.JPG. Data do acesso: 09/01/2014.

_____. “MPB em letra e forma: há muito o que se ler sobre ela. Difícil, às vezes, é encontrar o livro”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 11/04/1975. http://memoria.bn.br/DocReader/cache/164530002756655/I0120768-42PX=000165PY=001270.JPG. Data do acesso: 31/12/2013.

RANGEL, Maria Lucia. “Um sarau de Paulinho da Viola”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 16/10/1973. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/cache/4579709647623/I0093664-32PX=000883PY=000126.JPG. Data do acesso: 26/12/2013.

RIDENTI, Marcelo. “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”. Em *Tempo social*. São Paulo: vol 7, n. 1, jun/2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-20702005000100004&script=sci_arttext. Data de acesso: 28/12/2013.

ROMAGNOLI, Luiz Henrique. “Choro, sim. Mas até quando?”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 29/10/1977. http://memoria.bn.br/DocReader/cache/40651009373111/I0169896-12PX=000623PY=001004.JPG. Data do acesso: 01/01/2014.

_____. “Silvio Caldas e Altamiro Carrilho: dois jovens no festival de choro”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 07/10/1978. http://memoria.bn.br/DocReader/cache/1868109736423/I0187632-22PX=000743PY=000185.JPG. Data do acesso: 30/12/2013.

SALES, Milton. “Discos - Em Rotação Lenta”. Em A Noite – 2º Cadern. Rio de Janeiro, 26/10/1957. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/380905450196/I0045022-32PX=001255PY=000623.JPG. Data do acesso: 08/01/2014.

SILVEIRA, Emilia. “Ary Vasconelos. ‘Belle Époque’, fase de ouro do choro, maxixe, tango, valsa e rancho recuperados para a memória nacional”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 18/02/1978. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/2689107727891/I0175469-52PX=000330PY=000356.JPG. Data do acesso: 02/01/2014.

SOUZA, Tarik de. “A sertaneja e a mundana Linda Ronstadt”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 14/12/1976. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/2546301930506/I0152773-12PX=000269PY=001256.JPG. Data do acesso: 02/01/2014.

_____. “Amnésia carioca (II)”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 25/08/1974. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/cache/2135200723843/I0109836-12PX=000491PY=000863.JPG. Data do acesso: 26/12/2013.

_____. “Numerologia”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 29/09/1974. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/cache/168602901575/I0111591-12PX=001139PY=000651.JPG. Data do acesso: 27/12/2013.

_____. “Viva o Choro novo!”. Em SOUZA Tarik. *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM, 1983: 149-154 (publicado originalmente na edição de agosto de 1980 da revista Som Três).

SOUZA MELO, Amaury de. “O violino do cego me fez tocar bandolim [...]”. Em Revista do Rádio. Rio de Janeiro, n. 47, 01/08/1950. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/14995002056527/I0002196-12PX=000646PY=001116.JPG. Data do acesso: 09/01/2014.

TINHORÃO, José Ramos. “Elites musicais começam a implicar com o choro”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 21/10/1978. http://memoria.bn.br/DocReader/cache/1866702746088/I0188361-12PX=000260PY=000183.JPG. Data do acesso: 31/12/2013.

_____. “Época de Ouro deve é tocar Catulo para fora do ‘Bohemios’”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 23/04/1976.

http://memoria.bn.br/DocReader/cache/164530002756655/I0139047-12PX=000486PY=001112.JPG. Data do acesso: 31/12/2013

_____. "'Meu Sonho' é uma coisa, mas 'O Fino do Choro' é outra muito diferente". Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 22/04/1979. Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/cache/43562006609529/I0197834-12PX=000442PY=000197.JPG. Data do acesso: 03/01/2014.

_____. "O vôo baixo de 'O Pássaro' de Joel Nascimento". Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 06/07/1978. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/44930008830768/I0182830-82PX=001092PY=000249.JPG. Data do acesso: 03/01/2014.

_____. "Pronto Joel: mas agora comece a tocar choro, sim?" Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 25/03/1977. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/866705072622/I0158001-12PX=001190PY=000139.JPG. Data do acesso: 03/01/2014.

_____. "Um flautista mostra, afinal, como o choro estava em Bach". Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 08/10/1979. http://memoria.bn.br/DocReader/cache/2623808653986/I0206574-42PX=000000PY=000000.JPG. Data do acesso: 01/01/2014.

_____. "Velho carteiro escreveu em 1936 as memórias do choro e dos chorões antigos". Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, ano LXXII, n. 243, 18/10/1962, p. 6. Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/cache/543880695638/I0033320-22PX=000730PY=000099.JPG. Data do acesso: 09/01/2014.

_____. "Viva Smetak que, como o povo, faz sua música com as mãos". Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 16/04/1975. http://memoria.bn.br/DocReader/cache/164530002756655/I0121002-42PX=000651PY=001578.JPG. Data do acesso: 31/12/2013.

VENTURA, Mary. "Um sarau exemplar". Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 26/10/1973. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/cache/4579709647623/I0094253-22PX=000591PY=000139.JPG. Data do acesso: 26/12/2013.

VIEIRA, Jonas. “Produtores de discos. Esses alquimistas do sucesso”. Em Jornal do Brasil – Caderno B. Rio de Janeiro, 23/06/1977. http://memoria.bn.br/DocReader/cache/4926001794519/I0163080-12PX=001211PY=000094.JPG. Data do acesso: 27/12/2013.

ZARUR, Alziro. “PR1 Fon Fon. O rádio e a literatura”. Em Fon-Fon. Rio de Janeiro, 04/12/1937, p. 32. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/4980701450009/I0096510-32PX=000520PY=001880.JPG. Data do acesso: 09/01/2014.

NOTAS

[1] Nos termos da filosofia da história benjaminiana, o problema se desenha da seguinte maneira: "A tradição efetivamente descontínua dos opressores é apresentada, ideologicamente, sob a forma da continuidade, uma continuidade fantasmagórica [...]. Ao mesmo tempo, não se trata de destruir a ideologia dos opressores, mas de salvá-la em sua verdade [...]." (BENJAMIN apud ROUANET: 1987, p. 51).

[2] Este capítulo foi inicialmente elaborado na forma de monografia, submetida à avaliação de banca examinadora para a obtenção dos créditos obrigatórios em "Monografia I" (segundo o catálogo de 2010 do curso de Doutorado em Música da Unicamp). O conteúdo e a estrutura da monografia foram mantidos na elaboração do texto aqui apresentado, e a tarefa que ele pretende cumprir – realizar um exame crítico de momentos centrais da construção de uma narrativa hegemônica sobre a história do choro – é, em aparência, semelhante à empreendida por Pedro Aragão em sua tese de doutorado (2010). A falta de referência às discussões apresentadas por esse autor deve-se ao fato de que só tivemos acesso ao seu trabalho em 2012. Após a leitura deste preferimos manter a estrutura original da monografia transformada em capítulo, e sugerimos aos leitores interessados que comparem os dois textos e tirem as suas conclusões quanto às perspectivas que informam cada análise.

[3] CAZES, H. "O choro". Texto de divulgação em:
http://www.henriquecazes.com.br/index2.php?cat=ochoro (acessado em 06/01/2011).

[4] Trata-se de um texto secundário dentro da homepage do Cavaquinista Henrique Cazes, autor do livro "Choro: do Quintal ao Municipal", que se tornou uma das principais referências bibliográficas para as discussões desenvolvidas sobre o gênero até mesmo, ou talvez especialmente, no âmbito acadêmico. Apesar de secundário em relação ao conteúdo do site, ele é capaz de condensar de maneira exemplar a narrativa hegemônica que se contruiu sobre a história do gênero, e por esse motivo será tomado como ponto de partida para o exame do processo de consolidação dessa narrativa. Nesse sentido, é importante destacar que a discussão apresentada neste capítulo não tem Henrique Cazes como interlocutor principal, mas sim a forma de narrar da qual ele é um porta-voz exemplar.

[5] CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

[6] Conferir, por exemplo, Saraiva (2008).

[7] Ao constatar certas discrepâncias entre distintas transcrições do depoimento de Pixinguinha ao MIS, Bessa levanta o problema da "naturalização" da relação entre música popular e "herança africana" (cf. BESSA: 2005, p. 217). Nesse mesmo trabalho, a autora também discute como a cristalização dessa relação em fundamento de "brasilidade", "tradição" etc. esconde um processo de afastamento de músicos negros dos meios da cultura de massas a partir dos anos 40, sobretudo pelo movimento de profissionalização verificado nas rádios. Conferir BESSA (2005, pp. 200 e ss.).

[8] É interessante notar que o comentário dedicado à pioneira gravação de Patápio para a *Odeon Record*, na terceira edição da Revista da Música Popular (1954), não associa a figura do flautista com o choro. Conferir *Coleção Revista da música popular* (2006, p. 147).

[9] Conferir, por exemplo, Silva (1986, p. 21), Taborda, (2008, pp. 49-50), Teixera (2008-2009, pp. 8-11), Carvalho (2010, p. 81), Peters (2005, p. 59), entre outros.

[10] Sobre o "mito" de síntese racial relacionado com a historiografia do choro conferir, entre outros, Batista Siqueira (1970, p. 27), Vasconcelos (1991, p. 13) e Teixeira (2008-09, p. 9 – nota de rodapé n. 27).

[11] É importante destacar que a idéia das "três raças tristes" se popularizou a partir da obra *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira* (1928), de Paulo Prado. Circulando nos meios artístico-intelectuais desde a década de 1930, tal idéia se incorporava ao senso comum e permitia interpretações livres, desvinculadas do papel que cumpriam na análise do intelectual paulista, como a reproduzida por Jacob.

[12] As disputas pela "precisão dos fatos" giram entre os anos de 1845 e 1846. O autor do texto-mote, em seu livro dedicado à história do choro, afirmou: "Se eu tivesse de apontar uma data para o início da história do Choro, não hesitaria em dar o mês de julho de 1845, quando a polca foi dançada pela primeira vez no Teatro São Pedro" (CAZES: 1998, p. 19). Entre as várias obras que se referem à polca no contexto dos "antecedentes" do choro e de outros gêneros populares, conferir Kiefer (1990 [1978], p. 16), Silva (1986, p. 24), Vasconcelos (1991, p. 33), Pellegrini (2005, p. 24), Severiano (2008, p. 26), e Peters (2005, p. 59).

[13] Dada a importância, para a nossa argumentação, da data de publicação da primeira edição das obras citadas, colocaremos esta informação entre colchetes ao lado da data da edição consultada.

[14] A relação entre os desafios e os títulos das composições, associados ao solista letrado *versus* acompanhante "de ouvido" já estava presente na obra referencial de Batista Siqueira (1970, pp. 139-40), e pode ser encontrada também em Tinhorão (1978 [1974], p. 96), Pelegrini (2005, p. 25), Miranda (2009, p. 78), Taborda (2008, p. 51) e Peters (2005, p. 60), entre outros.

[15] "Velho carteiro escreveu em 1936 as memórias do choro e dos chorões antigos" (TINHORÃO: 1962, p. 6).

[16] Conferir, por exemplo, o artigo "Música das três raças", escrito pela musicóloga e jornalista Mariza Lira para a Revista da Música Popular em 1955 (LIRA: 1955). O conteúdo deste artigo se resume, basicamente, a recitações de trechos do livro de Gonçalves Pinto, sem citá-lo explicitamente. Isso pode ser indício de que a utilização do livro como ponto de partida para a historiografia do choro ainda estava se consolidando. Em um dos artigos reunidos para compor seu livro sobre *Sambistas e chorões*, publicado em 1959 no "Suplemento Dominical" do Jornal do Brasil sob o título de "Literatura de cordel e música popular", Lúcio Rangel apresenta o livro de Gonçalves Pinto ao leitor e comenta algumas das situações narradas pelo memorialista. Conferir Rangel (1959, p. 5 e 1962, pp. 20-1).

[17] Essa obra também cumpre um papel fundamental na construção da ideia de "tradição do choro". Nesse sentido, as histórias narradas pelo memorialista serão recontadas com um vocabulário atualizado na revista *Roda de Choro*, publicada entre os anos de 1995 e 1996, cujo corpo editorial estava composto por alguns dos músicos e críticos mais representativos na defesa dessa "tradição", entre eles, Ary Vasconcellos, Henrique Cazes, Hermínio Bello de Carvalho, Jairo Severiano, Luciana Rabello, Maurício Carrilho, Pedro Amorim e Sérgio Cabral.

[18] Um ano após a publicação da obra de Tinhorão, Jacob do Bandolim, em seu depoimento ao MIS, também batia o martelo sobre a questão. Conferir Côrtes (2006, p. 5).

[19] A referida citação é a que segue: "Juca flauta, como era conhecido, morava [...] *porém, tocava os choros fáceis como fôsse* [sic] *polca, valsa, quadrilha, chotes, mazurca, etc.*" (TINHORÃO: 1966, p. 91 – grifo do autor). Essa citação, utilizada com o mesmo propósito, pode ser encontrada, por exemplo, em Miranda (2009, p. 72), Silva (1986, p. 22) e Peters (2005, p. 60).

[20] Referências à origem social dos chorões no contexto dos "antecedentes" da história do choro podem ser encontradas, por exemplo, em Kiefer (1990 [1978], p. 23), Severiano (2008, pp. 36-7), Taborda (2008, p. 56), Carvalho (2010, p. 81) e Peters (2005, p. 64).

[21] Nota-se que o componente "tristeza" é atribuído pela autora à herança africana. A respeito dessa variante existente na interpretação da gênese "espiritual" do choro, que remete à questões mais amplas relativas à formação da identidade nacional, conferir a nota n. 325.

[22] Em 1926, Mário de Andrade realizou uma conferência sobre Ernesto Nazareth nesta Sociedade. Conferir a publicação desta palestra em *Coleção Revista da Música Popular* (2006, pp. 130-32/ 160-61).

[23] Mário de Andrade não estava construindo uma genealogia do choro, circunstância pela qual diversos elementos de sua análise são incompatíveis com o papel cumprido por Ernesto Nazareth na "historiografia oficial" do choro. Entre tais elementos, destaca-se a idéia de que Nazareth não possui "aquela tristura permanente, tão do nosso povo [...]. Nazareth não sabe ter essa tristeza sonora e chiando, que não faz mal". (ANDRADE: 1954, p. 160). Já vimos que Jacob considerava a afeição "triste" um elemento essencial para a constituição do choro, e sabe-se que, para ele, Nazareth e Pixinguinha representavam os dois grandes pilares da história do gênero. A vida e a obra do primeiro foram minunciosamente investigadas por Jacob, como atesta a documentação que constitui o seu acervo (hospedado atualmente no MIS/RJ). Entre seus documentos pessoais há um texto datilografado intitulado "Nazareth, por Almirante", seguido de outro também dedicado a contar a vida e a obra do pianista e compositor que fora escrito pelo próprio Jacob. Enquanto o primeiro fazia eco do ensaio de Mário de Andrade e falava de um "estilo aparte na música popular brasileira, de "frases melódicas de sentir bem brasileiro" e de "recursos engenhosos como desenhos melódicos que recordavam a influência de certos instrumentos típicos dos chorões brasileiros" que reforçam a "ideia de brasilidade", Jacob sentencia diretamente: "o traço mais característico de suas composições é, sem dúvida, o da brasilidade". A historiografia alinhou-se a esta última interpretação da figura de Nazareth.

[24] Na última frase do capítulo destinado à vida e obra de Henrique Alves de Mesquita, Batista Siqueira destaca que: "Nazareth baseara sua estética nas observações de seu ilustre orientador amigo, mestre e companheiro mais velho – o Maestro Mesquita, verdadeiro criador do *tango brasileiro*, de que Nazareth foi o sistematizador genial." (BATISTA

SIQUEIRA: 1970, p. 81). Assim, o papel de Nazareth como "sistematizador genial" do tango brasileiro foi adotado pela historiografia, sendo reproduzido, por exemplo, por Silva (1986, p. 26) e Vasconcelos (1977, p. 13 e 1991, p. 34). Uma variação dessa assertiva encontra-se na obra de Cazes, onde lemos que Nazareth foi "o fixador do tango brasileiro". O autor atribui a expressão a Mário de Andrade na já citada conferência de 1926 (CAZES: 1998, p. 37). No texto dessa conferência, assim como no do artigo escrito pelo intelectual 14 anos mais tarde e também intitulado "Ernesto Nazareth" (ANDRADE: 1976, pp. 319-323), tal expressão não figura. Aparece, sim, a seguinte afirmação: "Nazareth poderá *quando muito* ser tomado pelo grande anunciador do maxixe, isto é, da dança urbana genuinamente brasileira". (ANDRADE: 1954, p. 132). Em 1962, Lúcio Rangel afirmou, também atribuindo a citação a Mário de Andrade, que Nazareth foi "o grande fixador do maxixe" (RANGEL: 1962, p. 38), afirmação repetida por Cravo Albin em seu dicionário online. Para aumentar a confusão, Mozart de Araújo – que procurou estabelecer as diferenças entre o tango brasileiro e o maxixe –, atribui ao musicólogo (para em seguida questionar) a afirmação de que Nazareth foi o "anunciador e o fixador do maxixe" (ARAÚJO: 1972, p. 24).

[25] Dentre as várias obras que se referem à ligação entre Nazareth e Chopin, conferir Araújo (1972, p. 18), Kiefer (1990 [1978], p. 11), Cabral (1978, p. 27), Paz (1997, p. 98), Cazes (1998, p. 36) e Lima (2011, p. 114). É interessante notar que Lúcio Rangel, provavelmente influenciado pelo comentário negativo de Mário de Andrade em relação às influências estrangeiras na obra de Nazareth, comenta: "Sua obra, especificamente brasileira, *apesar* da influência de Chopin, situa-se entre o erudito e o popular" (RANGEL: 1972, p. 136 – grifo nosso). Isso é um sintoma de que, quando Rangel escreve, o papel de Nazareth na narrativa sobre a história do choro ainda não estava bem consolidado.

[26] Na construção de sua figura recria-se novamente o "mito" da "miscigenação antropofágica": afrodescendente, foi aluno do Imperial Conservatório de Música. Além de boas composições, essa mescla entre o erudito e o popular, entre o europeu e o africano, resultou em um "abrasileiramento" dos gêneros musicais de danças originalmente européias.

[27] Sobre o papel das bandas na formação de músicos e na divulgação do choro, conferir, por exemplo, Albin (dicionário online), Miranda (2009, p. 71), Carvalho (2010, pp. 81-2), Albino e Lima (2011, p. 77), Peters (2005, pp. 60 e ss.).

[28] Conferir, por exemplo, a *Coleção Revista da Música Popular* (2006) e o livro de Lúcio Rangel (1962, p. 64). Entre as "anedotas" recorrentes na bibliografia, utilizadas com o intuito de enfatizar a precocidade de Pixinguinha – atributo característico das figuras "geniais" –, encontramos a expressão de admiração "esse garoto promete", entoada por Irineu de Almeida, professor do compositor. Somam-se a ela os relatos da "proeza" de Pixinguinha por, ainda jovem, ter tocado "com limpeza durante meia hora a conhecida polca 'Língua de Preto'". Outro emblema da precocidade de Pixinguinha é o fato de já atuar profissionalmente na época em que ainda usava calças curtas, vestimenta que caracterizava a juventude. Tais indicadores de genialidade foram apresentados pelo próprio Pixinguinha em seu depoimento ao MIS (1966), e reproduzidos, por exemplo, por Cabral (1978, pp. 22-3), Cazes (1998, p. 53) e Severiano (2008, pp. 82-3), estando ausentes – à exceção do exemplo das "calças curtas" – no texto laudatório de Rangel (1962).

[29] Segundo Severiano, já em 1929 Pixinguinha "mudara o curso da história da flauta brasileira e do choro, gênero que renovou e consolidou com suas concepções geniais". (SEVERIANO, 2008, p. 87). Para Cravo Albin, incluí-lo entre a espécie humana não seria inteiramente correto: "Melhor e mais justo destacar Pixinguinha como fora da duvidosa espécie [...] que cada vez mais embaraça e nos embriaga em dúvidas. 'Anjo', essa é a melhor indicação de sua procedência, de suas origens, de sua argamassa especialíssima" (ALBIN: 1997, p. 41). Numa das expressões mais acabadas do culto a Pixinguinha, lê-se: "São Pixinguinha: uma figura densa e monolítica, dessas que o tempo não reduz a dimensão e tampouco faz oxidar ou prescrever à chegada de outras. Pelo contrário: insubstituível porque única e inadjetivável. Personagem de texto bíblico: não se enquadra nos planos e foge aos ângulos em que procuramos focá-lo. As lentes se empobrecem, os refletores se desregulam e o texto se esmaece em imprecisões". (CARVALHO: 1986, p. 58).

[30] Unanimidade na bibliografia, o papel sintetizador e fixador de Pixinguinha em relação ao choro já havia sido defendido por Jacob em seu depoimento ao MIS (apud CORTES: 2004, p. 9), e também pode ser encontrado, por exemplo, em Silva (1986, p. 29), Cazes (1998, p. 57), Severiano (2008), Teixeira (2008-2009, p. 10), Peters, (2005, p. 65).

[31] Ao lado de Pixinguinha, a história do choro durante a década de 20 é representada pela série *Choros*, de Villa-Lobos.

[32] "Dizer que Pixinguinha foi o 'fundador' do arranjo de música brasileira não é nenhum exagero, é apenas a constatação de uma verdade histórica" (CABRAL: 1978, pp. 19-20).

Segundo Cazes, Pixinguinha entrara para o rádio com o propósito deliberado de "encontrar uma linguagem de orquestra tipicamente nacional" (CAZES: 1998, p. 71). Em 1962, Lúcio Rangel já destacava o "verdadeiro 'espírito' de brasilidade" nas orquestrações de Pixinguinha (RANGEL: 1962, p. 76). Em 2001, Aragão defendeu sua dissertação de mestrado intitulada "Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro" (ARAGÃO, 2001). Para uma discussão detalhada sobre o tema, conferir BESSA (2005).

[33] Me refiro aqui à famosa assertiva de Radamés Gnattali de que a organização musical dos Oito Batutas era uma "esculhambação". Conferir, por exemplo, Cazes (1998, p. 57) e Taborda (2008, p. 65).

[34] Conferir, por exemplo, Paz (1997, p. 62), Cazes (1998, p. 103) e Severiano (2008, p. 311).
[35] Nesse sentido, na bibliografia do choro, é recorrente a comparação de seu trabalho como solista com o de Segóvia. Conferir, por exemplo, Paz (1997, p. 69).

[36] Conferir, por exemplo, Peters (2005, p. 73).

[37] Na maioria dos casos, comenta-se a trajetória de Jacob e, em seguida, a de Waldir. Conferir, por exemplo, Silva (1986, p. 31), Cazes (1998, pp. 98 e 105), Pellegrini (2005, p. 29) e Carvalho (2010, p. 85).

[38] Em seu depoimento ao MIS, Jacob afirmou que "O marco deteriorador da história da música brasileira foi o 'Delicado' [composição de Waldir Azevedo].". (JACOB: 1967, apud CAZES: 1998, p. 103).

[39] Sobre o "ressurgimento" do choro na década de 70, ver, por exemplo, Cravo Albin (dicionário online), Miranda (2009, p. 160), Albino e Lima (2011, p. 78), Peters (2005, p. 73 e ss.).

[40] Atualmente, o grande destaque é a atuação da Escola Portátil de Choro, fundada em 2000. Trata-se de uma iniciativa voltada para a formação de instrumentistas na "verdadeira tradição" do choro. Essa iniciativa é vista como a (auto)coroação da geração atuante na década de 1970 pelas "lutas heróicas" que ela travou em prol da já comentada revitalização do choro: "A via-crucis da geração de Luciana – e também dos violonistas Raphael Rabello, Maurício Carrilho, Luiz Otávio Braga e do pandeirista Celsinho Silva – que incluía peregrinações por salas de museu para tirar o bolor das partituras e procissões a subúrbios

distantes, atrás de uma roda de choro na década de 70, naturalmente, não foi percorrida em vão. O legado encontra-se disponível e democratizado, sem qualquer custo para quem se matricular numa das oficinas oferecidas pela escola.". Conferir Moura ([2004], p. 32). Fechar-se-á assim (como veremos em seguida) a última etapa da narrativa: a consagração da geração que, na década de 70, sob a batuta do "mestre Radamés Gnattali", encampou a luta pela conservação e divulgação da "tradição do choro". Conferir, por exemplo, Carvalho (2010, p. 79) e Peters, (2005: p. 74 e ss.).

[41] No entanto, o "ressurgimento" do choro é abordado por Cazes em seu livro já citado sobre a história do gênero (1998, pp. 141 e seguintes).

[42] A consagração nacional e internacional do choro também é destacada, por exemplo, por Carvalho (2010, p. 87).

[43] Conferir, por exemplo, Cravo Albin (dicionário online), Miranda (2009, p. 77) e Carvalho (2010, p. 83).

[44] O "geracionismo" de Ary Vasconcelos foi adotado explicitamente por Silva (1986), Cravo Albin (dicionário online), Carvalho (2010), e problematizado por Taborda (2008).

[45] Ao discutir as noções de continuidade empregadas para dar unidade ao discurso histórico, Foucault oferece uma reflexão sobre a noção de "tradição" que pode ser bastante elucidativa quando aplicada à historiografia do choro. Segundo o filósofo, essa noção "visa a dar uma importância temporal singular a um conjunto de fenômenos, ao mesmo tempo sucessivos e idênticos (ou, pelo menos, análogos); permite repensar a dispersão da história na forma desse conjunto; [...]; graças a ela, as novidades podem ser isoladas sobre um fundo de permanência, e seu mérito transferido para a originalidade, o gênio, a decisão própria dos indivíduos." (FOUCAULT: 2008, pp. 223-24).

[46] Nesse mesmo sentido, Le Goff afirma: "Um documento é uma mentira se for adotado no sentido positivista, pois se esquece que a sua verdade está quase toda nas suas intenções." (LE GOFF, apud CHALHOUB: 1986, p. 338-39, nota de rodapé n. 44).

[47] Conferir, por exemplo, Braga (2002), Camargo (2004), Alves (2009) e Fernandes (2010).

[48] O português da citação for normalizado.

[49] A figura de Pixinguinha se tornou o grande divisor de águas na história do choro, e suas obras se transformaram em sinônimo, ou mais ainda, em definição de brasilidade (JACOB DO BANDOLIM: 1967, apud PAZ: 1997, p. 38).

[50] Esse se tornou um marco da história do choro dentro da bibliografia sobre o gênero. Entretanto, ambas as composições são anunciadas nas gravações respectivamente como "valsa" e "tango". Antes delas, o grupo "Choro Carioca", do qual Pixinguinha fazia parte, gravou a polca de sua autoria intitulada "Carne Assada" pela gravadora Phoenix em 1915, e, um ano mais tarde, a banda de sopros "Bloco dos Parafusos" gravou "Dominante", composição de Pixinguinha anunciada como "polca" no fonograma da Casa Edison.

[51] Na publicação coordenada por Rezende, a transcrição é consideravelmente distinta da publicada por Fernandes: "*Carinhoso* eu escrevi em 1916, 17. Naquele tempo, o pessoal nosso não admitia choro com duas partes. Por isso, eu não tocava *Carinhoso* naquela época. Ninguém aceitaria. Então, eu encostei a música, deixei pra lá" (PIXINGUINHA: 1997, p. 79). Na internet circula uma terceira versão do mesmo depoimento: "Eu fiz o 'Carinhoso' em 1917. Naquele tempo o pessoal nosso da música não admitia choro assim de duas partes (choro tinha que ter três partes). Então, eu fiz o 'Carinhoso' e encostei. Tocar o 'Carinhoso' naquele meio! Eu não tocava... ninguém ia aceitar" (cf., por exemplo, http://museudacancao.blogspot.com.br/2012/11/carinhoso.html; http://www.collectors.com.br/CS06/cs06_05d.shtml; http://www.revistaphonoarte.com/pagina13.htm; data do acesso: 25/12/2013)"

[52] Cf. MAGALDI (2009).

[53] De maneira romantizada, mas nem por isso menos significativa para a nossa análise, Donga alude às formas de regulamentação das relações sociais, que incluíam a música, da seguinte maneira: "[n]ão sei se você já ouviu dizer que educação antiga era diferente. Havia uma organização social tremenda, mas um 'tremendo' em que não havia a maldade de hoje. Assim, nós éramos todos enamorados da serenata, do choro, e nos uníamos espiritualmente de bairro para bairro.". (DONGA apud CARVALHO: 1986, p. 36).

[54] Ambas as composições não se enquadram em nenhum dos modelos detectados por Almada (conferir ALMADA: 2006).

[55] A transcrição desta gravação foi inserida como apêndice a este capítulo.

[56] Se quisermos utilizar a terminologia criada por Almada a partir da obra de Schoenberg, diríamos que elas se enquadram no padrão Frase 1: enunciado principal/ Frase 2: contraste/ Frase 3: repetição do enunciado e Frase 4: desfecho cadencial. Conferir ALMADA (2006).

[57] Compasso 6: violão toca Bbdim onde a melodia sugere a permanência do acorde de G; compasso 29: cavaquinho toca o acorde de A7 em melodia construída sobre arpejo de Lá menor; compasso 35: violão toca F#7/A# onde a melodia sugere Am; compasso 51: a melodia sugere o acorde de Am6, o violão toca C e o cavaquinho toca um acorde irreconhecível que entra em conflito com o acorde executado pelo violão; compassos 100 e 104: violão arpeja as notas do acorde de G7, cavaquinho toca o acorde de D7 e a melodia sugere o acorde de Dm; compasso 125: cavaquinho toca acorde de A7, e a melodia sugere o acorde de Am. A alusão a tais desencontros não deve ser confundida com a referência aos "discretos desvios" tomada da citação de Adorno. Essa referência orienta a análise da realização da forma nas composições selecionadas, enquanto os "desencontros" são destacados como indícios de aspectos significativos das práticas musicais concretas que se desenrolavam em torno do choro.

[58] Longe de constituir qualquer exceção, essas confusões são recorrentes até os dias atuais. Entretanto, ao serem constatadas na gravação de 1917, encontramos evidências empíricas contundentes para a tese exaustivamente reiterada na bibliografia sobre o caráter "intuitivo" dos músicos acompanhantes.

[59] Esse será um dos temas abordados no quinto capítulo desta tese.

[60] O violão repete quase sem nenhuma variação as linhas melódicas construídas para cada seção, e só pudemos encontrar um desencontro relativo na execução das progressões harmônicas. No compasso 39, o violão toca o acorde F7, enquanto o cavaquinho toca D#dim. Apesar de ligeiramente diferentes, ambos os acordes preparam a chegada da dominante, E7.

[61] É interessante notar que a nota dó executada pelo violão de 7 cordas no segundo tempo do compasso 104 reforça a idéia de que a passagem pela relativa de Sol maior (Em) é apenas um meio para prolongar ao caminho que prepara a chegada da subdominante.

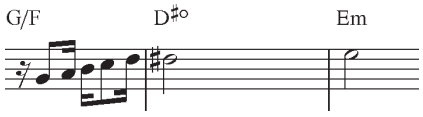
[62] Semelhante ao que ocorre com a progressão harmônica inicial, que trata de dissimular a tonalidade principal, a figura que inaugura a seção A de "Sofres porque queres",

, não é, de fato, aquele que dará unidade ao resto da composição, apesar de também encontrar uma variação no início da seção B (compassos 33-36):

. A figura melódica central da composição,

, surge no décimo primeiro compasso, e volta a aparecer em diversas variações ao longo das demais seções, como, por exemplo, na seção B (cc. 37-38),

, e na seção C (cc. 101-103)



. Nesse sentido, a constante variação evita a cristalização de uma identidade daquela figura. Ao mesmo tempo, o início de cada seção apresenta também figuras melódicas específicas que o particularizam, mas que também podem se combinar com as figuras anteriormente apresentadas para compor unidades formais simétricas mais extensas, como, por exemplo, na formação do primeiro e do terceiro segmento de 8 compassos da seção B:

Figuras citadas nesta nota: 67: figura melódica inicial de "Sofres porque queres"; 68: variação da figura melódica inicial na seção B; 69: figura melódica central de "Sofres porque queres"; 70: variação da figura melódica central na seção B; 71: variação da figura melódica central na seção C; 72: primeiro e terceiro segmentos de 8 compassos da seção B de "Sofres porque queres".

[63] Citado também em NEEDELL (1993, 228)

[64] Essa "bonança" foi alcançada, sobretudo, através de sucessivos empréstimos de bancos internacionais. As reformas do centro urbano do Rio de Janeiro, por exemplo, foram financiadas com empréstimos de bancos ingleses, 8,5 milhões de libras, quase metade do orçamento da União daquele ano (CHALHOUB: 1986, 249).

[65] Conferir, por exemplo, MOURA (1983), SEVCENKO (1984), RAGO (1985), CHALHOUB (1986), CARVALHO (1987), ABREU (1988) e VELLOSO (1988).

[66] "O aparelho judiciário seria mais uma instituição (junto com a medicina, a fábrica e a polícia) a tentar introduzir o trabalhador nos valores fundamentais da nova ordem que se estabelecia" (ABREU: 1989, p. 30).

[67] Conferir CHALHOUB (1986, p. 254). A disciplina para o trabalho é um elemento central e decisivo para a implantação da ordem burguesa no Brasil: "O conceito de trabalho se erige, então, no princípio regulador da sociedade" (CHALHOUB: 1986, p. 48).

[68] "A violência policial parecia tão generalizada e desmesurada na cidade do Rio de Janeiro na primeira década do século XX que é impossível subestimar o papel do aparato repressivo policial enquanto elemento constitutivo essencial da formação de um mercado capitalista de trabalho assalariado." (CHALHOUB: 1986, p. 282). Foram criados até mesmo dispositivos jurídicos que permitiam a intervenção do Estado na vida privada da população. Com o dispositivo da miserabilidade, por exemplo, "a justiça acabava penetrando nos mais variados lares e nas mais diversas relações de amor de empregadas domésticas, lavadeiras autônomas, operárias, costureiras, simples moças de família que ajudavam suas mães nos afazeres do lar etc." (ABREU: 1989, p. 168).

[69] No que se refere à vida musical, por exemplo, a atividade dos músicos ambulantes passou a ser regulada, sendo que a maioria dos pedidos de licença "refere-se à indigência dos suplicantes, ou ao fato de serem cegos, ou inválidos, ou velhos, e de não terem outra fonte de renda". (FERLIM: 2006, p. 13).

[70] Segundo Chalhoub, foram 654 edifícios destruídos e duas dezenas de milhares de pessoas despejadas (CHALHOUB: 1986, p. 133). A demolição dos prédios começou com famílias ainda habitando os seus interiores (SEVCENKO: 2010, p. 69).

[71] Somente no ano de 1900, cerca de um milhão de imigrantes que chegaram ao Brasil (SEVCENKO: 2010, p. 122). No Rio de Janeiro, entre 1890 e 1920, a população passou de 522.651 para 1.157.873 habitantes (Idem, p. 75).

[72]

Figura 73: "Ô manduca, guarda o pandeiro! [...]. E você, meta a sua viola no saco" (apud VELLOSO: 1988, pp. 20-21). Essa fragmentação se expressava até mesmo na revolta popular. Basta lembrar que, dentro da própria Revolta da Vacina, havia várias revoltas diferentes: "Era a revolta fragmentada de uma sociedade fragmentada" (CARVALHO: 1987, p. 139). Não queremos, com isso, dizer que não havia solidariedade entre aqueles indivíduos, mas sim que o quadro é muito mais complicado do que alguns entusiastas da cultura popular querem apresentar. Conferir VELLOSO (1988).

[73] Mónica Vermes utiliza a expressão "músicos invisíveis" para referir-se ao contingente de músicos que transitava nos mais diversos ambientes musicais do Rio de Janeiro durante a Primeira República. Segundo esta autora, esse músicos: "[...] harán un tránsito frecuente entre géneros musicales, tocando en espectáculos teatrales más populares (mágicas, revistas, operetas, zarzuelas) e integrando también las orquestas que se dedicaban a la música sinfónica o a la ópera. Si transitar entre diversos universos musicales se da como consecuencia de imposiciones materiales, seguramente ha de tener consecuencias estéticas." (VERMES: 2011, 17).

[74] "Não se pensava em música estrangeira. Agora, nós éramos mais latinos nessa época, é o que observei e venho observando até hoje. E nós gostávamos muito da Itália, da França. A educação aqui era positivamente francesa" (DONGA apud CARVALHO: 1986, p. 37). Sendo uma valsa, "Rosa" nos dá a oportunidade de notar, ainda que rapidamente, como a "forma musical" enquanto "norma social" se relacionava com a sociedade carioca do período. Em um dos programas da série "O pessoal da Velha Guarda", Almirante faz o seguinte destaque: "[h]ouve tempo, em que a influência francesa foi muito grande em nossa terra. Sentia-se em tudo um interesse pelas coisas da França. Nas artes, na linguagem, nos costumes, na música, no teatro, nos letreiros das ruas, e até nos títulos das casas. Durante anos e anos, só era considerado bom o que vinha da França. No terreno musical, era

difícilimo vencer aquele convencionalismo especialmente com relação às canções ou cançonetas, e as valsas. Valsas francesas de autores francesas eram aqui mais conhecidas do que um níquel de tostão." (ALMIRANTE: 1947).

[75] Sobre a importância da sociabilidade que se desenvolvia nos salões, já no período da Belle Époque, Needell, afirma que, "[a]ssim como em sua educação e instituições formais, a identificação dos salões com a civilização européia era fundamental para a noção que a elite tinha daquilo que ela deveria ser. No mundo em mudança, [...], esse valores estavam entre as poucas coisas que indicavam a continuidade e legitimação decorrentes da tradição e da identificação com o poder." (NEEDELL: 1993, 142). Conferir também ANDRADE (1990, [p. 34]).

[76] Citado também em BRESCIANI (1998, 47).

[77] Mesmo que a principal referência de Oliveira Vianna seja a aristocracia rural do Vale do Paraíba do período pré-abolicionista, a relação com a cultura européia não deixa de ser representativa também para o centro urbano do Rio de Janeiro. "De todos os grupos regionais brasileiros", afirma o autor, "pode-se dizer que [o fluminense] foi o que ofereceu maior receptividade às influencias civilizadoras do ultramar. [...] aquele em que a cultura ocidental mais penetrou, mais se infiltrou, em extensão e profundidade, difundindo-se uniformemente por toda a população até às suas extremas lindeiras." (OLIVEIRA VIANNA: 1921, 76).

[78] Podemos ver como a música se inseria no mosaico de relações formado por Gastão Cruls sobre a realidade carioca no período da Belle Époque: "[O Rio de Janeiro] Dos grandes bailes no Monroe e da inauguração do Clube Naval; das recepções de Dona Laurinha em Santa Tereza, e do casal Azevedo na Praia de Botafogo; das viagens fáceis à Europa, com animados bota-fora no cais Pharoux, e dos retratos tirados em Paris, na 'celle' de um avião de brinquedo, estampados aqui no Fon-Fon ou na Careta. Dos corsos (...) do five o'clock tea na Cavé ou na Lallet, e dos 6 às 8 entre o semi-monde na Colombo. Rio do Café Belas Artes e da Confeitaria Castelões, do Café Rio e dos grupos à porta da Garnier (...) Rio da Campanha civilista com o verbo de Rui Barbosa, do beija a mão do Pinheiro Machado (...) das conferências sobre o 'legue' , o 'beijo'; da platéia do Fenix devassando as nossas florestas e pervagando os nossos rios através da palavra de Rondon (...) das ruidosas estréias literárias (...) Em que se lia Antole France e se citava Oscar Wilde (...) Dos dobrados de anacleto, das valsas, dos tangos, polcas e modinhas. Rio em que os homens se

penteavam no Doublet e faziam camisas na Coulon (...) Em que as mulheres usavam coletes da madame Garnier ou Dupeyrat e tinham cintura 'devant droit' (...) Em que as moças aprendiam o francês puro do Sion e os rapazes praticavam o argot nas pensões da Valery e da Antoinette." (CURLS apud ANDRADE: 1990, [p. 26]).

[79] Conferir, por exemplo, VERMES (2011). Sobre a fluidez da vida musical carioca da Primeira República, a autora destaca: "Parte de las características de ese complejo escenario musical carioca de la *Primeira República* incluyen tránsitos entre géneros musicales, cuyas fronteras no siempre se encuentran rigurosamente delineadas. Tratar de los límites entre géneros con exceso de rigor o tratar de establecer relaciones lineales entre género musical, clase social y nivel de educación; traiciona la riqueza de la práctica musical efectiva" (ídem, p. 19).

[80] No segundo depoimento de Pixinguinha ao MIS, Jacob do Bandolim solicita a João da Baiana que intervenha para contar a origem do nome. Atendendo ao pedido, o parceiro de Pixinguinha diz: "Tinha uma pequena que admirava o Pixinguinha e sua flauta. Ela era pastora [...]. Ele era apaixonado por ela. Um dia eles brigaram e se separaram. Pixinguinha então escreveu o 'Sofres Porque Queres'" (PIXINGUINHA: 1997, p. 87). Na coluna "Declarações" da edição de 20/02/1919 do Jornal do Brasil há um anúncio de um "grandioso baile promovido pelo Bloco Carnavalesco Soffres Porque Queres". Informação disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/cache/57202514414/I0044671-12PX=000312PY=001152.JPG (data do acesso: 22/12/2013).

[81] Apojaturas, bordaduras, retardos etc. são elementos indispensáveis da cultura musical européia oitocentista, ou seja, da tonalidade. Ao projetar uma camada superficial no discurso musical, são elas que permitem a diferenciação entre superfície e profundidade, entre aparência e essência, entre a ilusão e a verdade. Sendo a ambição de integrar os mais variados elementos do discurso musical dentro de uma totalidade auto-referida uma das características mais importantes da música de concerto européia, essa relação entre superfície e profundidade também se reflete construção da harmonia. Conferir FREITAS (2011, pp. 380-85).

[82] Um bom exemplo disso: a linha melódica do violão que serve de introdução à composição é certamente uma referência às práticas populares, enquanto a linha cromática em intervalos paralelos de trítonos tem como horizonte de valores o repertório da música de concerto européia. Os próprios compassos finais da seção C podem ser interpretados como uma referência explícita às práticas musicais populares, já que, ao contrário das progressões

empregadas ao longo da composição, essa era uma progressão harmônica recorrente no repertório com a qual qualquer aspirante a "chorão" deveria estar preparado para enfrentar. A interpretação de Pixinguinha na gravação de 1917 de "Rosa", na medida em que lida basicamente com a alternância entre o lirismo dos fraseados ligados e o "saltitante" de fraseados em staccato, também pode apontar para o aspecto "conciliador" da produção de Pixinguinha.

[83] Os conflitos sociais não se restringiam somente à capital federal. Vale lembrar que o ano em que Pixinguinha grava "Rosa" e "Sofres porque queres", é também o ano que ficou registrado no nome de uma das mais significativas ações coletivas do movimento operário no Brasil, a *Greve Geral de 1917*.

[84] Ao discutir o papel que, para uma elite intelectual, a música assumia como arte popular por excelência (folclore), capaz de articular um sentimento de identidade nacional, Uliana Ferlim destaca os debates na imprensa incluíam o problema de integração do negro. Segundo esta autora: "O dilema, no entanto, era conciliar a influência dos africanos, e ao mesmo tempo apontar para características positivas que pudessem extorquir qualquer possibilidade de atraso confinada ao caráter nacional, advindas da influência negra" (FERLIM: 2006, p. 103). Nesse sentido, Cristina Magaldi destaca, referindo-se a elementos musicais como a síncopa e as escalas pentatônicas, que "Enquanto esses elementos de africanismos foram parte da 'revolução musical popular' do século dezenove tardio, eles necessitavam ser vistos dentro de parâmetros do contexto cosmopolita que tinha a burguesia branca européia como um ponto de referência. [...] tanto afro-americanos quanto músicos brancos estavam redesenhando uns as músicas dos outros para alcançar suas próprias demandas estéticas, mas o faziam dentro de um sistema desigual de relações de poder [...]" (MAGALDI: 2009, p. 354).

[85] Esse aspecto central que permeia a produção de Pixinguinha é inseparável da situação "privilegiada" que o flautista e compositor vivenciou em sua infância em relação ao meio social em que se inseria. Ela lhe deu condições de dedicar-se à música o suficiente para estar apto a transitar com desenvoltura nos meios musicais da cultura de massas em formação, especialmente no que se refere à facilidade de lidar com valores que, colocados em circulação por meio do repertório de danças de salão, possibilitavam alguma ressonância entre a música produzida por músicos advindos dos estratos econômica e socialmente inferiores e a cultura de elite, como veremos adiante. Assim, a possibilidade da integração social parecia ser algo concretamente vivenciado por Pixinguinha em sua

própria experiência empírica como músico profissional. Aponta nesse sentido, por exemplo, a resposta dada ao antropólogo João Batista Borges Pereira (e reproduzida por Bessa) para a questão do preconceito racial em ambientes elitistas:

> "Nunca senti o preconceito. Eram todos meus amigos e recebi muitos convites, mas o negro não era aceito com muita facilidade. Havia muita resistência. Eu nunca fui barrado por causa da cor porque nunca abusei. Sabia onde recebiam e onde não recebiam pretos. Onde recebiam eu ia, onde não recebiam, não ia. Nós sabíamos desses locais proibidos porque um contava para o outro. O Guinle muitas vezes me convidava para ir a um ou outro lugar. Eu sabia que o convite era por delicadeza e sabia que ele esperava que eu não aceitasse." (Pixinguinha, apud BESSA: 2005, p. 87).

Ao mesmo tempo, a possibilidade da integração social encontra ressonância em processos históricos mais amplos que se desdobravam na capital federal. Ao estudar a formação da cultura de massas no Rio de Janeiro da década de 1920, Tiago de Melo Gomes encontra na produção do teatro de revista da época um lugar privilegiado para a compreensão de como problemas ligados à integração dos afrodescendentes na "cultura nacional" estavam estreitamente atrelados à circulação e ao consumo de bens culturais, o que permitia não somente a sua difusão pelo tecido social, mas também a formação de discursos polissêmicos sobre temas a eles vinculados. Segundo o autor, o mundo do entretenimento desempenhou um papel importante na própria formação da idéia de uma cultura negra, de modo que esta se imbricava com todo tipo de ambiguidades que nasciam dessa vinculação com o universo do entretenimento (GOMES: 2004, p. 294;304-5). A formação da Companhia Negra de Revista, na qual trabalhou Pixinguinha, é um bom exemplo dessa situação. Nos interessa destacar aqui que, em sua principal produção no universo do teatro de revista, *Tudo Preto*, Gomes observa que uma das vozes que compõem a trama polifônica da peça é portadora de um discurso que se aproxima à ideologia da democracia racial (Idem, pp. 307 e 309). Para além de uma mera reprodução de um discurso mistificador criado no seio de uma cultura de elite, Gomes entende que a ideia de uma convivência racial pacífica era mobilizada como uma estratégia para a discussão dos problemas raciais que, valendo-se justamente de uma suposta natureza não preconceituosa da sociedade brasileira idealizada em discursos que circulavam em distintos meios da capital da República, privilegiava a reivindicação da igualdade de direitos por meios pacíficos (Idem, pp. 312-13). E a oportunidade de transformação das condições sociais de existência que os afro-descendente encontravam nos meios da cultura de massas foi um fator importante para que o mundo do entretenimento se abrisse para a ideia de "democracia racial" e, ao mesmo tempo, para que essa ideia encontrasse nele um impulso para expandir-se num contexto distanciado das grandes elaborações teóricas tecidas por intelectuais. Apontando um ponto de convergência

entre o discurso de um jornalista como Benjamin Costallat e a formulação apresentada em *Tudo preto* para a questão racial, Gomes afirma que "[...] a relação entre 'enegrecimento' da cultura de massas e a igualdade racial sudada pelo autor [Costallat] como característica nacional era exatamente uma parte central da ideologia expressa em *Tudo preto*" (Idem, p. 328). Esse "enegrecimento" diz respeito justamente à presença de afro-descendentes nos meios abertos pela cultura de massa: "[v]ivendo em um meio onde a ascensão social era extremamente difícil, os afro-brasileiros cariocas viviam nos anos do pós-guerra um momento em que o mundo do entretenimento parecia trazer alguma chance de mudança social (cf. também a discussão apresentada em BESSA: 2005, pp. 120-121, p.e.). O caso da música popular, que abria novas possibilidades para cantores e compositores através do rádio e do disco, era um exemplo óbvio [...]" (Idem, p. 333). *Tudo preto* foi a principal produção da Companhia Negra de Revista. Teve grande repercussão não somente no Rio de Janeiro mas também em cidades que também assistiam à expansão de um cultura de massas no período, como São Paulo, e contribuiu para que "[...] um conjunto de produtos consumidos como 'cultura negra' [… tivesse] a oportunidade de conquistar paulatinamente uma maior audiência e de consolidar-se como parte importante de uma 'cultura nacional'" (Idem, p. 363). Pela análise apresentada por Gomes, uma parcela significativa do sucesso alcançado pela Companhia com aquela produção deve-se à música de Pixinguinha (Idem, pp. 296-7, 348, 350 e 356). A capacidade deste compositor de articular valores musicais associados à cultura de elite foi certamente um fator decisivo nesse sentido. Isso ajudaria a explicar o porquê da "repetição ao extremo da adoração por Pixinguinha nas páginas teatrais dos jornais paulistanos" (Idem, p. 350), levando em consideração o aspecto conservador de parte da militância pela cultura negra nos periódicos da cidade voltado para a valorização de um ideal tradicional e europeizante de cultura que se refletia também no plano musical (Idem, pp. 309-310). Voltando ao plano de sua produção musical, o referencial schoenberguiano ajuda a compreender essa situação na medida em que permite explicitar como valores relacionados à música praticada na Viena de finais do século XVIII e princípios do XIX encontram certas correspondências na obra de Pixinguinha. Em "Cheguei", por exemplo, é notável como a seção A realiza, em 16 compassos, de forma quase "escolar" o "modelo padrão" conhecido como "período" (SCHOENBERG: 1991, p. 47-105), com os lugares bem delimitados de afirmação da idéia, reiteração com variação, recapitulação e conclusão:

Figura 74: Seção A de "Cheguei", transcrita com referência em CARRASQUEIRA (1997, p. 30)

Ao mesmo tempo, o período exposto na seção B na tonalidade relativa (Ré menor) potencializa, no plano macroestrutural, a relação de contraste inerente ao período e, de modo geral, aos modelos formais do classicismo vienense [ao mesmo tempo, vale o seguinte comentário: o predomínio do modelo-padrão período nas composições de Pixinguinha, em contraste com o caráter de exceção que marca a sua incidência no repertório vienense (SCHOENBERG: 1991, p. 50), pode ser uma expressão da massificação dos produtos musicais ao longo do século XIX (cf. SCOTT: 2008), que, por meio dos gêneros de dança de salão, por exemplo, levavam os padrões estabelecidos naquele repertório aos principais centros urbanos do Ocidente].

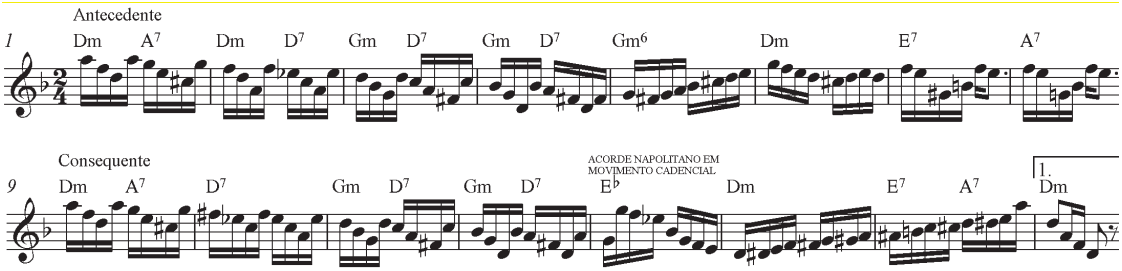


Figura 75: Seção B de "Cheguei", transcrita com referência em CARRASQUEIRA (1997, p. 30)

Se na seção A, a alternância entre I e V no início das partes simétricas do período é bem delimitada (comp. 1-4 e comp. 9-12), na seção B tal movimento cadencial é logo evitado pelo encaminhamento da harmonia em direção ao IVm. Além disso, o ritmo harmônico, o caráter da melodia (arpejos descendentes em semicolcheias) e a própria tonalidade são recursos explorados na criação dessa seção contrastante, que se encerra com o uso do

acorde de sexta napolitana – uma simetria variada em relação ao acorde de Gm6 (Gm^{6np}/ Gm6, sexta de Rameau) no quinto compasso dessa seção – no movimento cadencial que antecede a figura de finalização melódica construída com escala cromática ascendente a partir de ré. Esses procedimentos de finalização também indicam um manejo do material orientado por valores associados à "boa conduta" no plano composicional, ainda mais se considerarmos que essa figura cromática de finalização já se insinua no início da cadência da quase totalmente diatônica seção A (compasso 13).

Algo semelhante ocorre na composição "Os 8 batutas". Enquanto a seção A, em Sol maior, apresenta uma realização clara e bem organizada do modelo-padrão período, os 16 compassos da seção B, em Ré maior, apresentam uma incumbência funcional mais ambígua das 4 quadraturas.

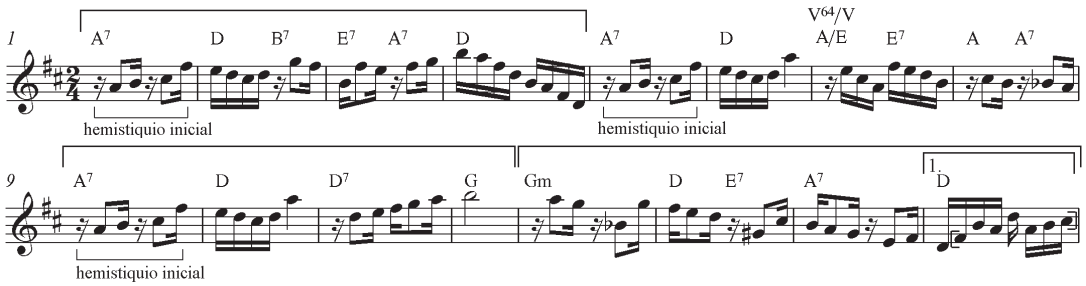


Figura 76: Seção B de "Os 8 batutas", transcrita com referência em CARRASQUEIRA (1997, pp. 68-69)

Os quatro primeiros compassos condensam uma exposição do material que já expressa uma função consideravelmente resolutiva. Os quatro compassos seguintes (comp. 5 a 7), sugerindo o conseqüente de um período de 8 compassos, se iniciam com uma repetição literal do hemistíquio inicial do antecedente. Contudo, a terceira exposição desta figura melódica principal no início do próximo segmento (comp. 9 a 12) sugere que é aqui que se inicia o conseqüente de um período de 16 compassos. Assim, a formação da seção B completa resulta de um jogo em que os contornos formais são levemente embaralhados. Ao mesmo tempo, a tonicização para a área tonal de Lá maior (comp. 7) e a semicadência ao final dos oito primeiros compassos, bem como a construção cadencial nos compassos 13 a 16, compensam o embaralhamento e afirmam a estrutura atuante na formação desta seção B. Se parte da produção de Pixinguinha é marcada pelo contraste entre seções A e B no que se refere à conformação das frases de quatro compassos, há também casos em que a ausência de clareza e de delimitação explícita dos contornos formais também operam na construção da primeira seção, de modo que o compositor lança mão de uma elaboração mais complexa

do material ao longo de toda a peça. Para exemplificar essa situação podemos recorrer à seção A de "Os cinco companheiros".

Figura 77: primeiro segmento de 16 compassos da seção A de "Os cinco companheiros"

Na formação do primeiro segmento (compassos 1 a 8), o percurso de afirmação da tonalidade de Fá maior, a relativa da tonalidade principal Ré menor, se estende ao longo dos 6 primeiros compassos. Ou seja, a tonalidade principal não é explicitamente confirmada nos quatro primeiros compassos por movimento cadencial próprio dessa tonalidade, senão que se afirma na medida em que inclui também o movimento para a região de Fá maior. Consequentemente a figura melódica principal também se estende e só irá encontrar um elemento propriamente contrastante no final do sexto compasso, quando se dá a preparação para o acorde de A, a dominante da tonalidade principal, e a subsequente formação da semicadência (compasso 8). Esta, por sua vez, não se detém sobre o V7 grau da tonalidade principal, dando margem para a aparição do acorde de C7, o V7 da tonalidade relativa. Assim, aproveitando ainda mais esta relação bifocal, o segundo segmento (compassos 9 a 16) se inicia em Fá maior. Para sugerir uma espécie de simetria explícita com o primeiro segmento – pois não se realiza com a repetição literal de nenhum material melódico anteriormente apresentado – o movimento harmônico, no compasso 11, constrói uma preparação para o IVm – que, em contraste com o antecedente, é efetivamente alcançada –, encaminhando a construção do segmento cadencial (este sim bem delimitado e caracterizado na tonalidade principal). Ao mesmo tempo, podemos ver como a frase que inicia o segundo segmento (compassos 9 e 10) sintetiza os contornos melódicos contrastantes do antecedente, aproveitando a polarização da nota lá da figura de abertura (compassos 1 e 2) e parte do arco melódico descendente (fá – mi – ré – dó# – dó bequadro – si bemol – lá) do material contrastante que ouvimos nos compassos 6 a 8:

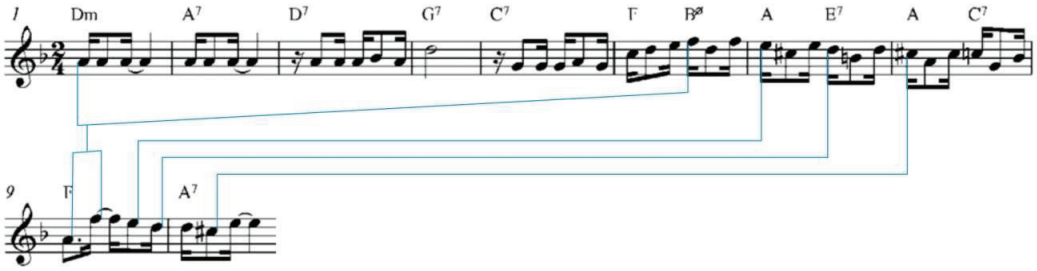


Figura 78: condensação das notas estruturais do primeiro segmento de 8 compassos da seção A de "Os cinco companheiros" na figura melódica dos compassos iniciais do segundo segmento.

É frente a esse manejo bastante hábil do material de que se serve o compositor que podemos situar alguns aspectos da sua aclamada "rítmica". Para evitar que a argumentação se estenda em demasia, recorreremos apenas a duas peças já citadas. Na seção A de "Cheguei", a evitação das cabeças dos tempos na formação do consequente de período , junto com o recurso do salto intervalar, funciona como um importante elemento de variação melódica que disfarça a simetria engenhosamente construída:

Figura 79: redução da figura melódica inicial de "Cheguei"

Figura 80: redução da variação da figura melódica inicial de "Cheguei"

Na seção A de "Os 8 batutas", procedimentos do tipo também mostram uma desafiadora engenhosidade em ocultar a formação e a resolução das dissonâncias, recurso por outro lado, que também revela a habilidade e o "bom proceder" do seu artesanato segundo os valores da música "elevada":

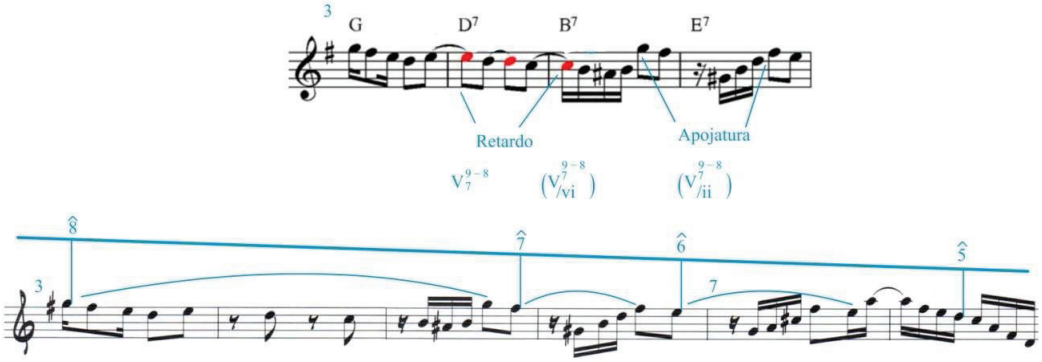


Figura 81: "bom proceder" e "engenhosidade" nos compassos iniciais de "Os 8 Batutas"

Mesmo distante da vivência concreta daquelas décadas em que a capital federal experimentara o impacto do sonho civilizatório a produção musical de Pixinguinha indica que, em muitos aspectos, ele permanecera um homem da Belle Époque. Entretanto, isso não significa que esse proceder ilumine a trajetória de Pixinguinha por completo. Pelo contrário. Ele projeta sombra sobre aspectos fundamentais dessa trajetória, um dos quais será abordado no próximo capítulo. Além do silêncio, existem outras formas de expressar essa situação, como a que se segue:

> "Duas outras composições são atribuídas a Pixinguinha e gravadas em 1917, pouco antes de 'Rosa' e 'Sofres porque queres'. São os maxixes 'Morro do Pinto' e 'Morro da favela', mas é difícil entender como um autor que já havia apresentado o sofisticado 'Dominante', e logo depois mostraria tantas músicas geniais, fizesse algo musicalmente tão simplório quanto os dois maxixes. Ou essas não eram de Pixinguinha, ou ele tentou se aproximar de uma linguagem mais simples e acabou se descaracterizando" (CAZES: 1998, p. 54).

É necessário ter em consideração que, nas composições de Pixinguinha, algo semelhante ao "decoro" na música barroca parece informar o tratamento dispensado ao material em cada caso. Ele é bastante diferente numa composição como "Os 8 batutas", em que a idéia de "música para ouvir" parece ser o elemento decisivo, quando comparado a "Um a zero", em que o predomínio do aspecto lúdico implica tratos composicionais de outra natureza. Sobre a distinção entre "música para dançar" e "música para ouvir" como elemento atuante na

circulação e consumo de música popular em finais da década de 1920, conferir BESSA: 2005, pp. 140-141.

[86] Me apoio aqui na perspectiva de Jeffrey Needell. Segundo este autor, "O período de 1898 a 1914 assinala o triunfo e não a emergência do fenômeno [a Belle Époque carioca], cujas raízes, muitas vezes, remetem ao período colonial" (NEEDELL: 1993, p. 267). Em maio de 1898, um ano e um mês depois da data real de nascimento de Pixinguinha (conferir SILVA: 1997, p. 19), o editor do semanário *Rua do Ouvidor* dá as boas vindas à nova era: "[t]emos ordem no progresso e as ordens prosperam. Dissiparam-se os fantasmas que assustavam a burguesia. [...]. O Brasil vaga sereno e galhardamente em mar de rosas e em completa calmaria... madura. Graças ao pulso firme dos atuais governantes, tudo é paz no interior. Foram extirpadas as últimas raízes de conspirações reais ou imaginárias [...]. Somos pois em plena bonança e as instituições momentaneamente abaladas prontamente reconsolidadas [...] Fala-se aqui em crise financeira, mas isso não passa de boato, e para prová-lo aí temos o desenvolvimento do gosto pela bicicleta, luxo caro." (apud NEEDELL: 1993, p. 39).

[87] "A Regeneração", afirma Sevcenko, "[...] não poderia ser considerada apenas como a transformação da figura urbana da cidade do Rio de Janeiro". Segundo este autor, "[...] ela nasce em função do porto e da circulação de mercadorias, [...] subentende o saneamento e a higienização do meio ambiente, [...] se estende pelos hábitos, costumes, abrangendo o próprio modo de vida, as idéias e [...] organiza[ndo] de modo particular todo o sistema de compreensão e comportamento dos agentes que a vivenciam." (SEVCENKO: 1983, p. 41). O livro de Needell se dedica a abordar a Belle Époque justamente sob esse aspecto, mas focalizando essencialmente a cultura de elite. Partindo do conceito benjaminiano de "fantasmagoria", o autor mostra como, em seus aspectos mais íntimos, essa cultura se organiza em torno de modos de percepção do real em que o mundo das relações sociais e do consumo de mercadorias está mediado por imagens que não correspondem à realidade vivenciada. Em contraste com o período posterior à I Guerra Mundial, as imagens produzidas pela sociedade da Belle Époque se particulariza por uma sensação geral de otimismo, da "alegria de viver", ou, como diria João do Rio, da "obrigação de prazer". Em "A festa da primavera", este autor vale-se de uma comemoração realizada num iate sobre as águas da baía de Guanabara para falar das fantasmagorias que rondavam a capital federal:

> "Na imensidade da baía, em dia comum, o mesmo bando de diplomatas, ricos da véspera e mundanos sem remédio, a fantasia baixaria à realidade de uma simples recepção à bordo do 'Panteia', se Matteo Cianco, seis anos antes pobre e agora cem vezes milionário, não lhe tivesse imposto o

> escândalo de um luxo vistoso e novo. Já o iate que Matteo preparara, no desejo de andar mesmo dormindo, expunha o apetite de esplendor que no recente milionário só correspondia ao insaciável apetite de rapina. Para a honrar a ministra, graças ao marido da qual realizara a operação formidável de uma linha de navegação subvencionada entre o Levante e o Atlântico Sul, o querer de Matteo fora ultrapassar-se, reunir no iate, monstruoso açafate, uma sociedade inteira louvando artificialmente, na perpétua calidez do clima, a volta lendária da Primavera." (JOÃO DO RIO: 2010, p. 220).

[88] Essa transição não escapou ao registro de importantes testemunhas daquela época: "A câmera de [Augusto] Malta, o pincel de Gustavo [Dallara] e a pena de João do Rio não se detém apenas na moderna cidade que surge. Eles também retratam, com igual paixão, a cidade que desaparece: sobrados coloniais, quiosques, mafuás, mercados suburbanos, favelas e morros tradicionais; tipos populares como vendedores ambulantes, seresteiros, funileiros e colhedores de carvão" (VELLOSO: 1988, p. 12). Podemos também dar ouvidos aos renomados cronistas que narraram esse período da história do Rio de Janeiro. Celebrando o que era desfeito, Luiz Edmundo revela imagens do mundo que sucumbia: "*Passos vence a rotina*. Declara guerra aos bacalhoeiros da rua do mercado, aos tamanqueiros do Beco do Fisco, aos mestres de obra que constroem no estilo campoteira e outros autores do atraso nacional [...]. Manda derrubar construções arcaicas [...], cria o serviço de assistência pública [...]; extingue a cainçalha que vivia infestando as ruas da cidade; acaba com a gritaria dos pregões coloniais, mete os mendigos no asilo, acaba com os ambulantes, [...] alarga ruas, cria praças, arboriza-as, calças -as, embeleza-as, termina com a imundice dos quiosques e diminui a infâmia dos cortiços" (EDMUNDO, apud ANDRADE: 1990, [pp. 27-28], grifo nosso). Até mesmo a introdução de inovações técnicas não motivada essencialmente pela necessidade de repressão das práticas populares, como a energia elétrica, por exemplo, alterou significativamente a vida cotidiana carioca e favoreceu o processo inicial de profissionalização do músico no circuito do entretenimento: "Com o advento da energia elétrica, o limite entre a noite e o dia perdeu a antiga precisão. A vida noturna, com isso, adquiriu um significado até então inédito. Ampliou-se o espaço da diversão e moldaram-se novos tipos urbanos. Teatros, restaurantes e cafés-concertos compunham o roteiro noturno de uma nova boêmia." (ANDRADE: 1990, [p. 32]).

[89] Uliana Ferlim destaca o controle social sobre as atividades musicais: "Imigrantes, pobres e negros compunham a gama social de indivíduos que buscavam nas atividades musicais seu ganha-pão, e eram objetos, de forma mais direta, do controle social" (FERLIM: 2006, p. 107).

[90] "De fato os gêneros e formas se independizaram logo que o âmbito de ação social sólido, ressoado na música, fora danificado e, finalmente, administrativamente eliminado." (KNEIF: 1971, p. 36). No texto original: "Zwar verselbständigten sich die Formen und Gattungen, nachdem die geschlossene soziale Rahmenhandlung, in der Musik ertönte, beschädigt und zuletzt administrativ beseitigt worden war.".

[91] O português das citações foi normalizado.

[92] Na gravação de 1946 de "Sofres Porque Queres", de Pixinguinha e Benedito Lacerda, algumas pausas demarcadoras de final de seção foram suprimidas, fato que coloca em evidência a sutileza das transições entre as seções. A necessidade explícita de sublinhar os seus limites pode ser o elemento motivador daquelas pausas presentes na gravação de 1917, algo que, levando em consideração a citação de Pixinguinha sobre a importância das três seções para o reconhecimento e a aceitabilidade de uma composição entre os "chorões" da Belle Époque, seria perfeitamente plausível.

[93] Citado também em SEVCENKO (2003, 184).

[94] Citado também em NEEDELL (1993, 228)

[95] Apesar de monarquista, Nabuco foi um importante defensor (moderado) do movimento abolicionista.

[96] Pelo termo obra não estamos nos referindo somente à produção musical ligada à música de concerto, nem estamos, portanto, preocupados em fazer a diferenciação entre "obra aberta" e "obra fechada".

[97] Em sua *História da música moderna da Europa ocidental*, cuja primeira edição data de 1834, Kiesewetter já propôs e empregou uma abordagem metodológica baseada na divisão da história da música em épocas. Cada uma delas, afirma o autor, "deveria ser nomeada depois de um dos mais celebrados homens do período [...] ter comprovadamente promovido a arte a um grau superior de perfeição" (KIESEWETTER: 1848, p. 29). Em seu artigo sobre a historiografia musical, Juan José Carreras destacou que, ao longo de quase todo o século XX, a produção historiográfica tradicional esteve guiada por dois modelos. O primeiro seguia a tendência da história política afinada com a perspectiva rankeana, "que concebe uma história dos 'grandes nomes' e dos 'grandes acontecimentos', quer dizer, em

nosso caso, os compositores e as composições". O segundo modelo assumia o marco da historiografia da música por nações – concebida como "historia dos estilos" –, e, aproximando-se das perspectivas teórico-metodológicas da história da arte, "faria amplo uso de modelos organicistas de interpretação" (CARRERAS: 1994, p. 297).

[98] A pergunta sobre a intencionalidade consciente do compositor já foi tratada, embora de maneira tangencial, por autores como, por exemplo, Charles Rosen (ROSEN: 2004, pp. 207-208, apud FREITAS: 2011, p. 412).

[99] Seja na figura "exagerada" exposta por Rousseau ou na sublimação teórica kantiana, o caráter inexplicável e incomunicável do dom aparece como um atributo fundamental do gênio. Conferir, por exemplo, ROUSSEAU (2007, p. 229) e KANT (2005, pp. 163-164). No senso comum, não poucas vezes a evocação dessa figura desemboca em um "misticismo da inspiração", que trata de negar qualquer intencionalidade consciente por parte do compositor, como se, no momento da criação, ele fosse possuído por um "sopro divino".

[100] Conferir, por exemplo, LE GOFF (2003) e CHARTIER (2002).

[101] Da forma como a empregamos neste ensaio, a expressão "meios técnicos" pode se referir tanto a um conjunto de procedimentos técnico-musicais – cristalizados, por exemplo, nas regras de harmonia, contraponto etc. – quanto aos veículos materiais mobilizados para a realização das idéias (instrumentos, estúdios de gravação etc.).

[102] Um exemplo de estudo que explora a grande potencialidade contida nessa categoria é o texto inacabado de Max Weber sobre as especificidades do processo de racionalização da música ocidental. Conferir WEBER (1995).

[103] "O cancionista da música popular pensa o tempo todo e em muitas coisas", afirma Sergio Freitas ao discutir a mesma questão à qual nos dedicamos neste ensaio em uma nota sobre a música *Sampa*, de Caetano Veloso (FREITAS: 2011, p. 412).

[104] Em tom crítico a essa ilusão, Leonard Meyer afirma que "É importante reconhecer que explicar as escolhas realizadas pelo compositor não significa conhecer o que realmente se passou pela mente do compositor durante o ato da escolha (nunca poderemos saber isso com precisão, nem nós nem provavelmente o próprio compositor), o que importa é

compreender a *psico-lógica* das alternativas abertas ao compositor, dado um conjunto de circunstâncias estilísticas/compositivas e culturais" (MEYER: 2000, apud FREITAS: 2011, p. 412).

[105] Em uma carta escrita por Jacob em abril de 1968, e lida pelo apresentador da Rádio Bandeirantes Moraes Sarmento, Jacob comenta que seu próximo LP, com gravações novas, seria intitulado "Do Meu Baú". A imagem do baú parece ser recorrentemente empregada por Jacob para referir-se, indiretamente, ao seu trabalho de "resgate" de músicas e músicos esquecidos. Na abertura da edição de 10/08/1969 do programa que comandava na Rádio Nacional, "Jacob e seus discos de ouro", o ele anuncia: "[h]oje, conforme prometi, vou abrir o baú. Mas abrir o baú para apresentar coisas que, acredito, nunca foram ouvidas aqui neste programa e, talvez, em qualquer outro. De saída, três páginas de Nazareth.". Para encerrar o momento do programa dedicado aos "esquecidos", Jacob anuncia: "Já fechei o baú!". Conferir (BITTENCOURT: 1969).

[106] Nesse sentido, por exemplo, um "chorão" da "velha guarda" afirmou: "- O Candinho (Candido Pereira da Silva) não saía daqui de casa. Dizia que gostava de vir aqui me ver tocar porque eu li as música como estava escrito. O Jacob não, ele floreava, e o Candinho reclamava: 'Não foi isso que eu escrevi, Jacob'." (BERRÊDO, apud CHAVES: 1978, p. 8).

[107] A ortografia das citações extraídas das contracapas dos LPs de Jacob foi atualizada.

[108] Segundo a sua principal biógrafa, Ermelinda Paz, Jacob já começara a colecionar esses documentos em 1939, aos 21 anos. (PAZ: 1997, p. 97). Os detalhes sobre a documentação contida no referido arquivo podem ser encontradas nessa mesma biografia (idem, pp. 102-3).

[109] Dadas a contundência e a consistência dos posicionamentos assumidos por Jacob do Bandolim ao longo das décadas de 1950 e 1960, estes poderiam, à primeira vista, compor um "tipo ideal" de conduta "tradicionalista" (cf. as considerações metodológicas no apêndice a este capítulo). Para apresentá-lo, no início do evento que o próprio Jacob encabeçara junto à TV Record de São Paulo (a "Noite dos Choristas" de 1955), o locutor exclama: "seria preciso que um grande, que um extraordinário músico como Jacob Bittencourt, que tem sido mais do que tudo um paladino da autêntica, da legítima música brasileira, viesse realizar nesta noite […] esta noite dos choristas" (minuto 7) – o áudio do programa está disponível em http://www.youtube.com/watch?v=2KDFXQZlrQQ (data do

acesso: 19/12/2013). Segundo seu próprio filho, ele "[a]dmirava a cultura musical de Lúcio Rangel e de Tinhorão. Era um radical. Sempre foi, um radical que se anunciava 'tradicionalista'." (BITTENCOURT: 1978). Ou seja, sua defesa intransigente da "autêntica" tradição do choro e as mais diversas iniciativas que tomou para resgatá-la e depurá-la (coleção de discos e partituras, zêlo com a interpretação e com a organização de seus conjuntos, "resgate" de autores "esquecidos" como Ernesto Nazareth etc.), por um lado, e sua crítica voraz aos "modernos", por outro, facilitava a sua aproximação a personagens como Lúcio Rangel, Sérgio Porto e Tinhorão. Tentaremos mostrar como esse posicionamento reflete-se em sua produção musical.

[110] Ao lado de "No Tempo de Noel", "O Pessoal da Velha Guarda" criou um marco na historiografia para a discussão sobre a posição "tradicionalista" assumida por artistas, críticos, jornalistas, intelectuais etc. nas disputas simbólicas em torno da música popular na década de 1950 (conferir a dissertação de Anna Paes, intitulada "Almirante e o *Pessoal da Velha Guarda*: Memória, História e Identidade", 2012). O programa de Almirante certamente representou um marco e, nesse sentido, aglutinou e deu visibilidade a iniciativas que já se estendiam desde finais da década de 30. Em 1937, por exemplo, a rádio Mayrink Veiga apresentava, aos sábados, o programa "A Velha Guarda", que contava "com esse admirável poeta que é Catullo da Paixão Cearense e mais Patrício Teixeira, Pixinguinha, Luperce Miranda e outros. Programas como 'A Velha Guarda' honram o 'broadcasting', principalmente pelo objetivo que visam. E justamente o que falta em nossas emissoras são programas com objetivos. Há por aí uma enxurrada de moxinifadas musicais..." (ZARUR: 1937, p. 32). Em 1941, com o avanço da "política da boa vizinhança" e a nova "invasão" de produtos e influências da cultura norte-americana, R. de S. propôs a seguinte solução para a "crise" em que vivia a "verdadeira música brasileira": "Na moderna harmonização da jazz, que enobrece a melodia das rua, dando-lhe maior amplitude, não seria difícil incluir a flauta. Faríamos, então, algo diferente dos americanos, entrosando, por outro lado, a orquestração de hoje com a tradição local. [...].Agora que as grandes firmas mostram-se dispostas a patrocinar programas de vulto, nada mais eficiente que irradiar esse programa, em cadeia, por intermédio das três estações e a que pertencem Lacerda, Santoro e Pixinguinha. Radamés Gnattali, esse majestoso orquestrador que tanto tem feito pela música popular brasileira, poderia encarregar-se dos arranjos, em que o trio de flauta seria capaz de fazer prodígios." (R. de S.: 1941, p. 5). Um ano mais tarde, aproximadamente, o caráter conciliador da proposta de R. de S. é substituído pelo tom combativo da iniciativa noticiada pelo Jornal O Globo, na coluna "O globo no TSF" publicada em 22/10/1942: "[título:] 'Música Popular Brasileira'. A *decadência* cada vez maior de nosso repertório popular, como o esquecimen-

to em que jazem muitos de nossos realmente grandes compositores, *tem sido objeto de muitos destes comentários*. Ainda há pouco lembramos o nome de Chiquinha Gonzaga, de outras feitas, temo-nos referido ao criminoso abandono das obras de Nazareth, Calado, Sinhô e muitos mais. Cremos que, fora o que *Mário de Andrade* realizou na Discoteca Pública de São Paulo, nada mais se fez. Agora, a discoteca do Distrito Federal, graças à infatigável iniciativa de Maciel Pinheiro, vai criar uma seção de "*música popular brasileira*". Era já tempo. Mas, além disso, temos mais e melhor. Vai surgir um "conjunto brasileiro", com músicos escolhidos, para atuar em nosso rádio, apresentando programas de *boa música popular, antiga e moderna*, em instrumentação trabalhada por um mestre arranjador. Esse conjunto será inicialmente pequeno, mas com instrumentos característicos, nossos. E sua *missão* é a de juntar, em programas de real significação, os nomes atuais e os grandes mestres da música popular. O conjunto não é mais um projeto, já está feito e até em ensaio. Um destes dias poderemos divulgar os nomes de seus componentes e, talvez, alguns de seus programas. É provável que dentro de pouco o conjunto tome parte num sarau cultural, para ilustrar uma conferência... Mas, não estamos aqui para escrever mistérios, mesmo porque não queremos fazer concorrência ao "x - y"... Isto é um simples registro de dois fatos que se completam: a nova seção da discoteca e a formação do conjunto. Os detalhes virão depois. Por hora apenas a nossa solidariedade às duas iniciativas que hão fazer grande bem à nossa música popular. [assinada pelas iniciais E. D.]" (documento do acervo Jacob do Bandolim no MIS/RJ, com data atribuída à tinta, e número de patrimônio 6966 – grifos nossos). Ao esboçar um panorama do estado das discussões sobre música popular, o texto apresenta uma série de elementos que parecem "antecipar" a década seguinte. A noção-chave é "decadência", e a referência à sua permanência no debate ("tem sido objeto de muitos destes comentários") indica que não se tratava de um tema novo. É ela que dá sentido às duas iniciativas saudadas pelo articulista: a criação de uma seção de música popular na Discoteca do Distrito Federal e a formação de um "conjunto brasileiro", sendo que, neste último caso, o combate ao estado "decadente" da música popular é apresentado como missão. Assim, o texto deixa entrever também a formação de um conceito particular de "música popular brasileira" – que, evidentemente, não é idêntico ao que será mobilizado nos anos 50, e muito menos ao que informará à cristalização da famosa sigla –, e indica a existência de uma diferenciação atuante na "vida musical" que atribui a determinada produção o qualitativo "boa música popular". Este atributo, por sua vez, pode se vincular às músicas antiga e moderna. A referência fortuita a Mario de Andrade esconde o papel central que suas idéias cumpriam nesse movimento de delimitação de hierarquias, que corresponde a um momento importante da constituição da própria idéia de "música popular" (recomenda-se a leitura da dissertação de Juliana PÉREZ GONZÁLEZ, intitulada "Da música folclórica à música mecânica.

Uma história do conceito de 'música popular' por intermédio de Mário de Andrade", 2012. Entre outros méritos, a autora realiza uma importante tarefa de releitura do conceito de música "popularesca" na obra do intelectual paulistano, colocando em questão o caráter pejorativo que ele teria na obra deste autor). No acervo documental de Jacob do Bandolim, anexado à matéria de "O Globo" anteriormente mencionada, há um documento datilografado contendo a proposta de um programa de músicas "regionais brasileiras selecionadas e executadas por instrumentos típicos", cuja justificativa é a seguinte: "Considerando que: 1- Nota-se na música popular brasileira certa tendência de ordem artística e grau elevado, ainda desconhecida por certas razões inconfessáveis... 2- É sobejamente sabido e notório que o próprio público está esgotado com a avalanche de músicas incultas e inexpressivas editadas ultimamente; 3- Até nos meios oficiais já se cogita da depuração deste gênero de música, a ponto de ter sido posta em prática esta medida, com a recente organização de uma seção de Música Popular na discoteca da prefeitura desta capital, dividida em 3 setores, a saber: Música Popular Inculta, Elevada e Artística .... 4- Ainda é inteiramente desconhecida do n/ público a variedade rítmica existente no n/ folk-lore, causando até a estranheza a execução de lundus, cateretês, chamegos, toadas, quadrilhas, modinhas [...]". Mais adiante, encontramos na proposta a lista os componentes do conjunto: Jacob Bittencourt, Ernesto dos Santos, Mário Silva, César Ramos e Francisco Assis. Se é evidente que o conceito de música popular aqui ainda compartilha um importante núcleo de sentido com o de música folclórica (vale notar que, já em finais dos anos 20, a "confusão generalizada entre a música folclórica e as recriações urbanas" (BESSA: 2005, p. 76) permitia que canções, modinhas, cateretês, emboladas, choro, fossem tratados como "folklore musical", como pode-se ver, por exemplo, na nota publicitária sobre "A 'Noite Brasileira' no Carlos Gomes" publicada na edição de 17/01/1929 do Jornal do Brasil http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_04&pasta=ano%20192&pesq=choro%20m%C3%BAsica data de acesso: 22/12/2013) – algo que marca uma importante diferença com os debates travados uma década mais tarde – nota-se também a formação de um discurso crítico sobre a situação dessa música em princípios dos anos 40 que guarda importante semelhanças com a que verificamos no seguinte decênio. Vale destacar uma última iniciativa: em 1945, a Rádio Nacional já divulgava que, todas as terças feiras, Pixinguinha revivia a música das serestas, num "programa que traz ao microfone choros e músicas antigas" (Anônimo: 1945 [outubro], p. 5 e Anônimo: 1945 [novembro], p. 5). Frente a essa situação, "O Pessoal da Velha Guarda" pode ser pensado como expressão do desenvolvimento de uma linha de pensamento e de ações que começa a se formar já na década de 30, e que se renova com a "onda de invasão da música estrangeira" dos anos 40. Nesse processo, são decantados conceitos importantes que se consolidarão e ganharão novos sentidos

nos anos 50, como "tradição" e "música popular". Ao mesmo tempo, algumas matrizes de pensamento e ação remetem ao impacto da primeira "onda" de "invasão cultural" vinda da América do Norte. Esse tema é discutido na Nota sobre os anos 20.

[111] Levando em consideração a importância que o lançamento de um LP tinha nesse momento (WASSERMANN: 2008), e a situação de que esse ano fora marcado por diversas iniciativas de difusão do jazz (SARAIVA: 2007, p. 38), é possível que essa "estréia" tenha significado também uma tomada de posição em relação ao campo de disputas em torno à música popular. É importante destacar que, nesse momento, essas disputas já delineavam claramente polos antagônicos de posicionamentos que podem ser caracterizados por designações como "tradicionalistas" e "modernos".

[112] Vale lembrar que, naquele momento, já se consagrava na interpretação da história da música popular o remeter-se às últimas décadas do século XIX como o período em que se origina o choro. Nos comentários à discografia de Jacob, escritos por Sérgio Porto para a décima edição da Revista da Música Popular (1955), esse aspecto de sua trajetória ganha destaque: "[...] nota-se entre as primeiras gravações de Jacob a sua preocupação em reviver velhos choros e valsas [...]". (PORTO: 2006 [1955], p. 526 [18]).

[113] Cf. NEEDELL (1993).

[114] Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/cache/2966008260423/I0000002-82PX=001146PY=001507.JPG (data do acesso: 29/12/2013. Citado parcialmente em NEEDELL: 1993, p. 39.

[115] É importante destacar que Jacob começara a sua carreira musical nas rádios no ano de 1934, quando trabalhou para a Rádio Guanabara com o conjunto Jacob e Sua Gente. Foi, portanto, atuante no meio musical durante o período da "Época de Ouro", tendo gravado com nomes emblemáticos como Ataulfo Alves ("Ai que saudades da Amélia"/1942 e "Leva meu samba"/1941) e Nelson Gonçalves ("Marina"/ 1947). Além disso, participou com Aracy de Almeida da gravação de um samba de sua própria autoria ("Si Alguém Soffreu"/1939).

[116] Palavras que inauguram o primeiro programa da série "O pessoal da velha guarda".

[117] Basta aqui lembrar que tradição e modernidade representavam, em certa medida, polos opostos nos discursos sobre música popular ao longo da década de 1950.

[118] Os LPs anteriores foram compostos basicamente de reedições de fonogramas no formato 78 rpm/10 polegadas. Conferir PUGLIESI e PRATA (2002). Há no arquivo de Jacob, entre os documentos ainda não patrimonializados, um dossiê documental minucioso sobre o processo de realização do *Época de Ouro*, no qual Jacob registra que o nome escolhido para batizar o produto foi retirado de um artigo de Lúcio Rangel.

[119] Fats Elpídio e Luiz Marinho também fizeram parte da banda de *all stars* que, no mesmo ano de 1959, se apresentou no "2º. Concerto de Jazz de Câmera", na temporada do cinquentenário do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. No livreto do evento, arquivado por Jacob (documento com número de patrimônio 6170), destacam-se também nomes de músicos que mantiveram relações com o choro, como Paulo Moura e K-Ximbinho.

[120] Conferir GARCIA (1999).

[121] Vale lembrar que Jacob afirmará algo parecido em seu depoimento ao MIS: "Você encontra mais no choro primeiro o ritmo, segundo a frase melódica, a harmonia pouco interessa". (JACOB DO BANDOLIM: 1967, citado também em CÔRTES: 2007, pp. 9-10). Ecoam aqui, provavelmente de maneira indireta, as seguintes palavras de Mário de Andrade: "[n]a infinita maioria dos casos a harmonização acompanhante tem pouca importância na música popular" (ANDRADE: 1962, p. 49).

[122] Era usual nas canções gravadas ao longo da década de 1930 que as partes vocais fossem precedidas e finalizadas por intervenções instrumentais (introdução e coda), e que houvesse uma seção intermediária também em formato instrumental, com a qual se iniciaria a repetição – possivelmente com alguma variação na ordem das seções – da forma A(A)BA da canção. As intervenções instrumentais eram usualmente realizadas por flauta e/ou clarinete, enquanto o acompanhamento rítmico-harmônico era realizado por um "regional" (dois violões, cavaquinho e percussão). Muitas das canções do LP *Época de ouro* seguem essa estrutura, mas as intervenções instrumentais são realizadas por naipe de saxofones e solista (sanfona ou vibrafone). Além disso, no lugar da escrita (ou improvisação) contrapontística, encontramos escrita em bloco para o naipe de saxofones; além do violão de 7 cordas e do pandeiro, há também bateria, contrabaixo e guitarra.

[123] A versão de Jacob está na tonalidade de lá menor, mas, aproveitando o acorde de dó maior como pivô, a seção intermediária construída pelo Maestro Carioca desenvolve o material melódico na tonalidade de mi menor.

[124] Indícios importantes apontam que, para Jacob, a situação não se articulava do modo como a estamos abordando. Além do destaque dado pelo texto da contracapa do próprio "Época de ouro" ao entusiasmo de Jacob com o processo de produção do *Long Play* –, o depoimento registrado no MIS atesta que ele considerava o "Época de ouro" seu melhor LP e, além disso, contém uma narrativa detalhada de seu envolvimento com processo de idealização e realização da obra (BITTENCOURT: 1967, fita 2, lado B).

[125] De um modo geral, a historiografia tende a tratar problemas como o da "decadência" e da retomada da "tradição", que surgem no discurso de determinados grupos de agentes do campo musical a partir de finais da década de 1940, como sendo frutos de uma espécie de "choque de valores" experimentado por esses grupos na confrontação com as transformações dos hábitos de consumo de música, relacionadas, por exemplo, com a massificação do rádio, com a "invasão" da "música estrangeira" etc.

[126] Sigo aqui a análise de Needell sobre a *Belle Époque* carioca, feita a partir do conceito benjaminiano de fantasmagoria. Conferir NEEDELL (1993).

[127] Essa discussão será aprofundada no quinto capítulo deste trabalho.

[128] Sobre esse aspecto da prática de Jacob, amplamente destacado pela bibliografia, podemos citar o seguinte trecho da biografia escrita por Ermelinda Paz: "Tudo tinha que sair e ser necessariamente perfeito. Os programas e gravações tinham que começar na hora marcada, os músicos deviam estar preparados técnica e musicalmente, com suas partes sabidas e dominadas, seus instrumentos cuidados e afinados antes da hora, coisas que, apesar de corretas e obviamente necessárias para um bom resultado musical, raramente aconteciam... Jacob não admitia um erro sequer, fosse de quem fosse, e externava seu desapontamento de modo duro, na frente de qualquer pessoa. (PAZ: 1997, pp. 35-6).

[129] Essa situação repetiu-se no LP "Primas e Bordões" e, provavelmente, em outros. As gravações dos acompanhamentos dos discos "Chorinhos e chorões" e "Primas e Bordões", utilizadas por Jacob como *playback*, foram publicadas recentemente junto com o livro *Tocando com Jacob* (2006).

[130] Sobre as mudanças nas técnicas de gravação, e o modo como Jacob empregava as inovações nesse campo, Ronaldo do Bandolim comenta: "Eles gravavam tudo tipo à moda antiga, entende? Na base da cera, depois foi modernizando, modernizando e o Jacob se eu

não me engano, foi o primeiro músico, chamado grupo instrumental, que gravou em *playback* no Brasil. [...] Tipo assim: gravar uma base depois ele vai e bota o bandolim [...].” (apud CÔRTES: 2007, p. 47). Sobre a forma como Jacob realizava as gravações, Joel Nascimento comenta: “[...] pra gravar, ele não improvisava, ele já havia ensaiado, já havia pronto” (Idem, ibid.). Em sua análise da formação da sonoridade do acompanhamento dos violões que marcou a atuação do Conjunto Época de Ouro no LP “Vibrações”, Pessoa destaca a relação entre o emprego da técnica e busca pela criação de uma aura de espontaneidade: “A técnica de gravação favorecia a sonoridade de conjunto, pois o Regional gravava ‘ao vivo’, com poucos microfones e sem o solista. Dessa maneira, ficavam preservadas as interações e o equilíbrio original das apresentações ao vivo. Vale ressaltar o uso dos *playbacks* e o foco nos arranjos para as dinâmicas e contrastes entre os violões, quando o 7 cordas sobressai e os violões de seis cordas executam em dinâmica piano, invertendo-se depois esse movimento.” (PESSOA: 2012, p 96).

[131] Palavras de Roberto Kinsman Benjamin, fundador do *Club Beethoven*, no Folhetim “Sociedade de Concertos Clássicos” do Diário de Notícias, em 15/10/1886 (apud MOURA: 2008, p. 44).

[132] Esse é o tom, por exemplo, das palavras com as quais Jacob inicia a sua participação num programa da Rádio Bandeirantes/ SP: “Vamos fazer apenas música, por amor a arte, sem profissionalismo, sem comercialismo, respeitando a orientação desse programa, que, por ter um cunho apenas de brasilidade, é digno do meu maior respeito [...]” (BITTENCOURT: 1962). Talvez a expressão mais acabada do aspecto “aurático” presente nesse reivindicado “amor a arte” é o artigo “Os saraus de Jacob: 15 anos”, escrito por Hermínio Bello de Carvalho. Segundo o autor, “[Jacob] se auto-rotulava de músico amador, eu diria, ama-a-dor: a dor de tocar, e tocar no sentido de ferir, sensibilizar, e de exigir como pagamento a religiosidade no ouvir, a mesma encrespação que sentia enrugar-lhe a espessa alma da pele quando, em estado de santidade, se colocava majestático no centro da roda de choro [...]”. (CARVALHO: 1986, p. 68).

[133] Um dos elementos mais destacados pela na bibliografia no que diz respeito a esse “resgate” promovido por Jacob era o caráter quase “sagrado” dessas reuniões, no sentido de que a sua finalidade última seria a “contemplação estética” da música ali apresentada. Nesse sentido, por exemplo, era proibido o consumo de bebida durante a apresentação musical, bem como era exigido o maior silêncio possível por parte dos espectadores. Conferir, por exemplo, PAZ (1997). Este tema será aprofundado ao longo da pesquisa.

[134] O próprio Jacob viveu na pele essa situação quando, ainda adolescente, trabalhou em diversas rádios cariocas ao longo da década de 1930. Na descrição que fez de sua primeira apresentação em rádio, em 20/12/1933, destaca: "Só ensaiamos uma vez no 2º andar da estação. Nervoso, quase errei. [pagamento] Nada." (apud PAZ: 1997, p. 32).

[135] Esse caráter pejorativo não é unívoco, parecendo ser evocado dependendo da situação. No depoimento ao MIS, Jacob vincula a possibilidade de "resistência" do choro contra a sua deturpação à proliferação dos grupos "regionais". BITTENCOURT: 1967.

[136] Em seu depoimento ao MIS, Jacob destaca que a sua experiência nas rádios, como acompanhante de calouros, "[...] tornou-me mais exigente, tornou-me mais crítico" (BITTENCOURT: 1967). Nesse sentido, Côrtes destaca que, "[o]uvindo suas gravações, percebemos realmente o quanto ele era detalhista, aspecto este que podemos confirmar também pelo depoimento de César Faria: 'Ele era muito... muito caprichoso, escolhia demais as coisas... e tava certo, ele queria a música num plano superior à nossa de regional [...]'". Côrtes reproduz outro comentário de César Faria que demonstra um pouco da dinâmica do trabalho com Jacob nas estações de Rádio: "Então nós ficamos fazendo programa na rádio Mauá um tempão. Dali se aproveitava o ensaio, no dia que íamos fazer o programa nós íamos mais cedo, ficávamos treinando até... 'pra' na hora o programa sair legal (FARIA, 2005).". (apud CORTES: 2006, p. 18).

[137] Conferir, por exemplo, as gravações de "Graúna", "Flor do abacate", "Falta-me você", "Numa seresta" etc.

[138] Evidentemente isso não foi uma especificidade da produção de Jacob, senão que um emprego da técnica com finalidades semelhantes só encontrou, no plano da música popular massiva, uma sólida expressão em sentido contrário ao emprego da técnica para a criação de uma performance tradicional idealizada com o lançamento do disco *Sgt. Peppers*, do Beatles. Conferir, por exemplo, FENERICK e MARQUIONI (2008).

[139] Para se ter uma idéia mais clara da situação, podemos contrastar um trecho bastante citado do texto que inaugura a primeira edição da Revista da Música Popular, "[a]o estamparmos na capa do nosso primeiro número a foto de Pixinguinha, saudamos nêle, como símbolo, ao autêntico músico brasileiro que nunca se deixou influenciar pelas modas efêmeras ou pelos ritmos estranhos ao nosso populário" (2006, p. 25), com o medley que compõe o lado A do disco de Waldir Calmon, In The Still Of The Night - (Cole Porter),

Love Is A Many Splendored Thing - (Paul Francis Webster / Sammy Fain), Silbando Mambo - (Perez Prado), Um Poquito de Tu Amor - (Xavier Cugat / R. Soler / F. L. Aguirre), Tô de Snocker - (Bola Sete), Quitandinha - (Djalma Ferreira). Mas talvez seja apressado qualificar de contraditória a aprovação que Calmon recebera dos "paladinos da tradição". De acordo com a situação, os agentes podem assumir distintas posturas, mas sem abrir mão de suas convicções mais profundas. Assim, as avaliações de Lúcio Rangel, Sérgio Porto e Nestor de Holanda sobre o disco de Calmon podem ser interpretadas do seguinte modo: se estamos falando de música de boite, Calmon é mestre. Fazer concessões não desemboca necessariamente em contradições, e permite a um tipo social como o representado por Sérgio Porto, que tinha interesses em transitar pelas mais variadas situações sociais, fazê-lo com menos dificuldades que um agente que não abre mão de modo algum de seus ideais.

[140] Talvez por isso ela tenha sido considerada "a única publicação séria sobre música brasileira no período" pela Revista da Música Popular (WASSERMANN: 2008).

[141] Uma expressão que se aproxima dessa situação limite pode ser encontrada na primeira edição da "Noite dos Choristas" (1955). Neste evento, organizado por Jacob em parceria com a TV Record de São Paulo, o locutor convoca os espectadores a colaborar para que se proíba, "de vez por todas, que ela [a música popular brasileira], admitindo dentro de sua liberalidade ritmos estranhos à sua origem e à sua formação, desvirtue-se, bolerize-se, infernize-se, dentro de ritmos que podem ser legítimos representantes de uma época perturbada, mas que não podem absolutamente transcender as belezas originais, límpidas e puras das nossas melhores fontes musicais." (min. 4:15). O áudio da segunda parte programa, da qual extraímos essa citação, está disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=MsWwPdqYIEc (data do acesso: 19/12/2013).

[142] Esse papel costuma ser atribuído à noção de "modernidade", mas tanto por anterioridade lógica (é a partir do presente que o agente dirige as suas ações aspirando a sua transformação, seja "resgatando" o passado ou "modernizando" o presente) e, talvez, cronológica, quanto pelo potencial explicativo (colocando o foco principal na aspiração por "modernidade", a conduta dos "tradicionalistas" perde nitidez de significados), optamos por colocar a ênfase na noção de decadência.

[143] A ênfase dada à análise das tensões e das convergências que se estabelecem, na trajetória de Jacob do Bandolim, entre elementos relacionados com o repertório e as práticas bossanovistas e a luta em defesa da "tradição" do choro (e da música popular de um modo ge-

ral) é deliberada e não considera outros referenciais que podem ser relevantes para a compreensão das escolhas por ele realizadas. Essa ênfase se justifica por dois motivos interligados: 1- a necessidade de aprofundar as discussões sobre o papel que a bossa-nova cumpriu na trajetória de Jacob – que, atualmente, tendem a oscilar entre a caracterização de Jacob como um conservador radical, por um lado, e a desvinculação de sua obra musical e seus posicionamentos e pronunciamentos críticos, relegando estes últimos a um papel secundário nas análises –, e 2- a importância que a bossa-nova, mais do que qualquer outra tendência nos meios musicais além das "tradicionalmente" cultivadas por Jacob, teve para a organização da sua trajetória artística a partir da década de 1960, evidente não somente nos seus depoimentos mas também na documentação disponível em seu acervo no MIS/RJ. As vantagens dessa opção, caso as análises se mostrem bem sucedidas, se condensariam no avanço do conhecimento sobre aqueles pontos, algo que consideramos de suma importância. Por outro lado, além da já alertada falta de consideração sobre outras práticas e tendências musicais que poderiam ter valor explicativo para as análises sobre as escolhas aqui discutidas, as possíveis desvantagens desse procedimento se mostrarão com o futuro desenvolvimento das investigações sobre a trajetória de Jacob.

[144] É importante destacar o discurso crítico sobre a bossa-nova agitado por músicos, jornalistas, entusiastas etc. diante do grande sucesso por ela alcançado nos meios de comunicação – que teve um de seus pontos culminantes no concerto realizado no Carnegie Hall em finais de 1962 – foi decantando uma diferenciação entre uma fase inicialmente "boa" e um segundo momento, que se estendera ao longo da década de 60, marcado por suas consequências desastrosas. Esse é o diagnóstico que se apresenta em alguns documentos datilografados existente no acervo documental de Jacob do Bandolim hospedado no MIS/RJ com autoria atribuída a Hermínio Bello de Carvalho. Conferir, por exemplo, a carta enviada por Carvalho a Mário Cabral (documento com número de patrimônio 6554), o artigo demolidor sobre a bossa-nova (6537), e a análise mais ponderada contida no documento 6552. Em finais da década a divisão seguia vigente, e Jacob destacou em seu depoimento que aquela música "teve uma fase boa, esperançosa, e que depois descambou para a jazzificação" (BITTENCOURT: 1967, fita 1, lado B, min 29:30). Se a divisão entre a "boa" e a "má" bossa-nova era mais ou menos consensual, a forma pela qual essa divisão se traduziria no plano musical não é de modo algum evidente, e provavelmente estaria longe de alcançar algum consenso.

[145] Pela singularidade, vale citar alguns choros que empregam cadências interrompidas similares: "O boêmio" de Anacleto de Medeiros e Catulo da Paixão Cearense (c. 1928) traz,

nos compassos 42-43 e 50-51(na seção C), o acorde de B7 (V7/vi) cadenciando em C (IV de G:). "A vida é um buraco" de Pixinguinha (c. 1930) traz, nos compassos 12 e 13 da seção A, um E7 (V/vi) que cadencia em F (IV de C:). "Assim mesmo" de Luiz Americano (c. 1932) traz, nos compassos 3 a 5, o movimento C#m7$^{(b5)}$ e F#7, cadência que prepara Bm (vi grau de D:), cadenciado em G (IV grau da tonalidade principal), em seguida, compassos 9 a 10, a cadência interrompida F#7 para G é reiterada. "Intrigas do boteco do Padilha" de Luiz Americano (c. 1935) traz, nos compassos 47 a 48 (na seção C), um G7 (V/vi) preparando Ab (IV de Eb:). "O bom filho à casa torna" de Bonfiglio de Oliveira (s.d.) traz, nos compassos 54 a 57 (na seção C), um F#7 (V/vi) antecedendo Gm6/Bb (iv^6 de D:). "Chorei" de Pixinguinha (c. 1949) traz, nos compassos 47 e 48 (na seção C), um D/F# (V/vi) que cadencia em Eb (IV de Eb:). "Displicente" de Pixinguinha (c. 1950) traz, nos compassos 1 e 2 da seção A, um Bº (V7/iii) que cadencia em F (I de F:) e, nos compassos 1 e 2 da seção C, um C#º (V7/iii) que cadencia em Bb (I de Bb:)."Jóquei de elefante" de Dante Santoro (c. 1950) traz, nos compassos 3 a 5, um E7/G# (V7/vi) que cadencia em F (IV de C:). "Samba do morro" de Altamiro Carrilho (c. 1956) traz, nos compassos 26 e 27, um B7/F# (V/iii) que cadencia em C (I grau). Essas referências parciais foram coletadas nos três volumes organizados por Séve, Souza e Dininho (2011) a partir de Freitas (2010, pp. 713 e 705). Entretanto, na maioria dos casos citados, a cadência interrompida dá-se na preparação da tônica relativa que cadência na subdominante. Poucos são aqueles que preparam a tônica anti-relativa e cadenciam na tônica, e nenhum deles o fazem da maneira encontrada em "Cadência" (com preparação através de cadência do tipo IIm – V7), o que torna este caso especialmente significativo para nossa análise.

[146] A melodia foi transcrita da partitura manuscrita disponibilizada no site http://www.epocadeouro.com.br/partituras.php?id=13 (acesso em 18/12/2013). A cifra foi criada a partir da gravação incluída no LP "Vibrações", e as linhas melódicas dos violões reduzidas na clave de fá.

[147] No caso de "Cadência", essa situação se confirma pela partitura manuscrita disponibilizada no site do próprio Conjunto Época de Ouro.

[148] Ao mesmo tempo, na interpretação de Jacob da composição de Joventino Maciel, a relação de trítono entre a fundamental do acorde de G (I grau) e a fundamental de C#m (o ii grau de Bm, que é evitado nesta conexão de quadraturas), que poderia ser considerada "moderno", é suavizado pelo desenho melódico diatônico descendente do baixo. Esse recurso é semelhante ao empregado em outras gravações de Jacob nas quais o violão de sete cordas realiza linhas melódicas diatônicas descendentes até encontrar o baixo da

inversão do acorde V7, que evitam, na quadratura inicial, o intervalo formado entre a fundamental do acorde de tônica e a dominante secundária V7/V7 em primeira inversão. Conferir, por exemplo, a gravação de 1949 de "Flor do Abacate". Em "Proezas de Sólon" (gravada no LP "Chorinhos e Chorões", de 1961) e "Minha gente" (gravada no LP "Primas e Bordões", de 1962), essa linha é realizada em terças harmônicas por dois violões. Lopes (BITTENCOURT: 2006, pp. 42 e 94) atribuiu as seguintes cifras a elas:

Figura 82: evitação da relação de trítono em "Proezas de Sólon" e em "Minha Gente"

Vale ainda notar que, na gravação de "Cadência", esse recurso de "suavização" da dissonância é contraposto, na execução do violão de sete cordas, pela ênfase dada à chegada da fundamental do acorde não diatônico (C#m7) através de um *glissando* entre as notas si e dó sustenido. É de se notar também o emprego da sétima menor nesse acorde, que distancia "Cadência" das práticas recorrentes no choro e a aproxima das características estilísticas do repertório bossanovista (e, particularmente, de "Meditação"). Do ponto de vista teórico, seria possível demonstrar que o emprego desse acorde de C#m7 na preparação para Bm estaria dentro do repertório de recursos tradicionais, já que a nota sol sustenido faz parte do estereótipo cadencial da escala menor melódica, e a nota si natural é própria da tríade da subdominante, em relação à qual o dó sustenido corresponderia à sexta característica. Entretanto, na prática do repertório "tradicional" de choro, são poucos os casos em que o IIm vem acrescido da sétima menor. E a sua especificidade em "Cadência", em que ele aparece logo na quadratura inicial, como acorde não diatônico, e em cadência interrompida, reforça o ponto de vista de que se tratava de um diálogo com outros repertórios e maneiras de tocar que se realiza na incorporação de recursos com estes identificados.

[149] Vale destacar que a mesma cadência, inserida nas quadraturas iniciais de exposição temática, pode ser encontrada em "Groovin' High" (1945), de Dizzy Gillespie. Por sua vez, este *standard* do repertório jazzístico se baseou em "Whispering" (Schoenberger/Coburn/Rose), popular canção norte-americana da década de 1920, com a qual também compartilha a cadência analisada.

[150] A transcrição dos violões é aproximada e reduzida, e a do bandolim foi feita a partir de CÔRTES (2006, p. 33).

[151] A afirmação está baseada na apreciação auditiva da gravação do *play-back* incluído no livro *Tocando com Jacob*. Na partitura publicada nessa obra, o acorde de ré menor nos compassos 5 e 6 não está grafado com a dissonância de sétima menor, mas é possível escutá-la sendo executada pelos dois violões.

[152] Á exceção, no compasso 15, do acorde de si bemol menor em movimento cadencial para a tonalidade homônima menor, que, no entanto, além da dissonância característica de sexta maior, apresenta também a nada usual combinação – no repertório do choro – com a dissonância de sétima maior, fazendo eco à melodia, que repousa sobre a nota lá Na partitura publicada no livro *Tocando com Jacob*, o referido acorde de si bemol aparece grafado apenas com a dissonância de sexta maior, mas, na gravação da base, é possível escutar claramente um dos violões tocando a sétima maior, tanto na exposição quanto na reexposição da seção A. Em ambas as ocasiões, a introdução dessa dissonância se dá através de uma figuração rítmica baseada em tercinas de colcheias. Isso indica que a sua execução foi previamente planejada, e o decrescendo com que ela é apresentada, na exposição da seção A, reforça tal hipótese.

[153] Sobre o extenso e tortuoso itinerário do "IV7 blues" na música popular brasileira, conferir FREITAS (2010, pp. 785 e ss.).

[154] É importante destacar que esta "afinidade" não remete ao emprego isolado de um recurso estético-musical que pode estar associado ao repertório da bossa-nova, como também ao repertório "tradicional", como é o caso do "IV7 blues"; trata-se antes, da articulação desses diversos elementos (o uso sistemático da sétima menor como dissonância estrutural, o uso da sétima maior como dissonância estrutural do acorde de subdominante, o uso do IV7 blues, o modo de condução realizado pela bateria etc.).

[155] Trata-se de "um dos maiores êxitos de Orlando Silva", segundo Jonas Vieira (VIEIRA: 1977, p. 4).

[156] É importante destacar que ré menor era uma tonalidade bastante apreciada por Jacob.

[157] Vale lembrar que "Chega de Saudade" se tornava uma espécie de "carro–chefe" do "samba moderno" ao ser gravada e lançada por Elizete Cardoso e, em seguida, por João Gilberto (1958, como single).

[158] A transcrição da partitura autógrafa de "Chega de saudade" com dedicatória a Jacob do Bandolim está anexada ao final deste texto.

[159] Conferir a carta que Jacob endereçou a Sérgio Cabral em março de 1963, publicada em PAZ (1997, pp. 167-69), e parcialmente reproduzida na nota n. 165 desta tese.

[160] Bastou a modificação de um intervalo, e a inversão dos que seguiam. No sétimo compasso do terceiro verso da seção A, a nona menor *salta uma terça descendente* (mi bemol-dó), e ao intervalo de quarta aumentada dó-fá# segue um intervalo de terça fá#-lá e, finalmente, alcança-se, por antecipação, a nota sol. No sétimo compasso do terceiro verso da seção B, a nona maior *desce por grau conjunto*, e ao intervalo de terça ré-fá# segue um intervalo de quarta justa fá#-si e, finalmente, alcança-se, por antecipação, a nota lá.

[161] Conferir o trecho da já citada carta de Jacob a Sérgio Cabral na nota n.165 desta tese.

[162] Ao ser indagado por Jards Macalé sobre "[q]ual seria sua música mais importante, que lhe permitiu sair de uma e entrar noutra", Jobim respondeu: "Se bem entendo sua pergunta, a música do plá foi *Chega de Saudade* [...]" (RINGEL: 1970, p. 30)

[163] O acorde de $Cm^{(7M)}$ formado pela relação entre harmonia e melodia no segundo tempo do compasso 60 pode ser racionalizado teoricamente como um oximoro do acorde B7alt. (Conferir FREITAS: 2010, pp. 175-76 e 374-75). Neste caso, tratar-se-ia de uma escolha que, visando evitar um signo de "modernização", resultaria, paradoxalmente, num procedimento ainda mais sofisticado e complexo do que o cromatismo de décimas terceiras.

[164] Pela dificuldade de identificar auditivamente o acorde executado, a cifra atribuída a esse compasso pautou-se pela harmonia escrita para os violões no arranjo escrito por Radamés Gnattali em 1967 (conferir capítulo 6). A dúvida se estabeleceu pela possibilidade do acorde ser um sol maior. Para os fins da análise aqui desenvolvida, que é o de evidenciar as tensões que se estabelecem entre a composição de Jobim tal "como foi feita" e a leitura "tradicional" realizada por Jacob, vale destacar que a tríade de sol maior torna-se-ia ambígua, pois, cumprindo estruturalmente a função de SubV da dominante do III grau (recurso recorrente no repertório "tradicional" para a construção do ciclo de quartas V7/IIIm – V7/IIm – V7/V7 – V7), entra em tensão com a nota fá sustenido na melodia. Ao mesmo tempo, a opção pela cifragem $C7^{(9)}$ também implica uma discordância entre a nota Si bemol, a sétima menor do acorde cifrado, e a nota Si natural, contida na melodia. Ou seja,

ambas as opções dadas para interpretar a reharmonização "tradicionalista" feita por Jacob e seu conjunto para o compasso 62 da composição de Jobim esbarram em tensões irresolutas com a melodia.

[165] Na carta em que Jacob se refere ao episódio narrado por Paz, não parecia ser a melodia o ponto de discórdia. No entender de Jacob, "Os 17 (dezessete, veja bem) não conseguiram reproduzir, sem deturpar – e isto porque não entenderam – aquele lindo samba que, não fora aquela malfadada 'batida' de violão com que o acompanham e que tanto entusiasma José Mauro, seria, por certo, atribuível a J. Cascata ou Ataulfo Alves. E o Lúcio [Rangel], quando o ouve como é, por um bandolim, dois violões e um cavaco, sente sádicos prazeres. É simples obter tal efeito: basta acompanha-lo 'à brasileira'..." (PAZ: 1997, p. 168).

[166] Segundo Cazes, as gravações de Jacob realizadas na Rádio MEC no ano de 1959 foram "guiadas" por Mozart Araújo, que ocupava o cargo de diretor da emissora, e contabilizam aproximadamente 50 músicas. Pouco mais da metade restaram no acervo da rádio, sendo que 24 delas foram remasterizadas, reequalizadas e publicadas em CD por iniciativa do próprio Cazes. Conferir CAZES (1998, p. 103). É a partir dessa publicação que desenvolvemos as questões relacionadas com a gravação de "Rosa".

[167] Citação retirada do texto sobre a história da Rádio MEC, disponível em http://www.soarmec.com.br/indexmec.htm

[168] O estranhamento que a nona menor sobre o acorde de dominante da tonalidade principal, em qualidade maior, causa deve-se especialmente ao contexto em que ela aparece: trata-se da nota de chegada de uma figura melódica de quatro compassos, alcançada por intervalo de segunda aumentada descendente, e situada num início de seção intermediária, onde a formação de unidades simétricas de quatro compassos constituídas em torno da resolução da dominante sobre a tônica funciona estruturalmente como elemento de afirmação da nova tonalidade.

[169] É interessante notar que essa "solução" encontrada por Jacob para os compassos iniciais da seção C foi mantida na versão executada pela orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, dirigida por Radamés Gnattali, na apresentação em homenagem aos 70 anos de Pixinguinha. É provável que o fato do bandolinista ter sido um dos idealizadores da homenagem tenha contribuído para que isso ocorresse.

[170] Não são apenas valores e ideais bastante distintos - até mesmo antagônicos - em relação às práticas musicais que estão na base dessas diferenças entre as gravações de 1917 e 1959. A eles estão relacionadas as transformações nos meios técnicos de gravação sonora, sobretudo o conjunto de inovações reunidos sob o rótulo de *Hi-fi* (microfones mais sensíveis, gravação em fita magnética etc.). Isto certamente estimulou o planejamento de performances que explorassem recursos expressivos cada vez mais sutis, possivelmente imperceptíveis em uma apresentação ao vivo, assim como favoreceu uma delimitação mais clara das hierarquias na execução coletiva, como fica claro, por exemplo, no uso que Jacob fazia das novas possibilidades de gravação para a criação de *play-backs* (conferir o capítulo 3 desta tese). Em sua dissertação de mestrado, intitulada "Cuidado violão! As transformações no acompanhamento dos violões nos conjunto de choro", Felipe Pessoa faz uma análise da importância da organização dos violões acompanhantes nos conjuntos de Jacob, especialmente o Época de Ouro, para as práticas atuais em torno do gênero. Sobre a hierarquia e a definição dos papéis de cada executante no citado conjunto, Pessoa destaca: "O foco do novo paradigma [que o Época de Ouro estabeleceria] está justamente relacionado à inserção do terceiro violão de Carlinhos Leite, que abre a possibilidade de, junto com o violão de Cesar Faria, encaminhar a harmonia por meio das terças, deixando o violão de 7 cordas com uma linha contrapontística mais fluida. Ora o violão de 7 cordas caminha livremente com frases em semicolcheias, ora ele se desenvolve junto com os violões no encaminhamento harmônico de terças. De fato, todo o processo assume uma nova característica, ao se tratar de uma elaboração prévia do arranjo para violões." (PESSOA: 2012, p. 97). O autor destaca também o lugar ocupado por cavaquinho e pandeiro nesse "paradigma": "É lugar comum no choro dizer que o cavaquinho de Jonas poderia ter a mão esquerda – a que normalmente faz os acordes – engessada, já que não seria necessário mudar muito a posição dos dedos, uma vez que deveria apenas montar os acordes de modo mais tradicional. Todavia, a mão direita se mostra de grande desenvoltura, obedecendo ao padrão rítmico do tamborim e com poucas variações. O mesmo serve para o pandeiro, que economiza nas viradas e breques, construindo assim a cozinha chamada 'pé de boi'." (Idem, p 95). A análise desenvolvida por Pessoa aprofunda o diagnóstico apresentado por Côrtes, segundo o qual o Conjunto Época de Ouro, ao apresentar "um tratamento camerístico através do uso da dinâmica, [um] refinamento de linguagem, sonoridade, afinação e uma maior estruturação e individualidade das vozes dentro do conjunto" praticamente reestruturou a relação acompanhamento/solo (CÔRTES: 2006, p. 22). A importância histórica que essa concepção de acompanhamento alcançou será discutida no sétimo capítulo desta tese. No momento, basta enfatizar que essa busca por uma performance ideal andava de mãos dadas tanto com o grande perfeccionismo e disciplina para o trabalho que marcavam a trajetória de Jacob,

quanto com os ideais relacionados ao "resgate da tradição" que a motivavam. Fato é que Jacob não chegou a lançar a gravação de "Rosa" que realizara naquele ano de 1959. Desconhecemos o porquê dessa situação, que se aplica a outras gravações do mesmo ano. Talvez ele nem tivesse a intenção de lançá-las, servindo-se da oportunidade de registrar aquelas performances apenas para experimentar o trabalho que começava a desenvolver com o conjunto por ele liderado. Também poder-se-ia buscar uma explicação na própria gravação. Sendo Jacob um perfeccionista, alguma imprecisões em sua execução, sobretudo na seção C, podem tê-lo desanimado de apresentar a sua performance ao grande público.

[171] A partir da década de 1930 e até meados dos anos 50, Jacob do Bandolim trabalhou como instrumentista nas mais variadas rádios do Rio de Janeiro (Educadora, Caujiti, Transmissora, Ipanema, Mauá, Guanabara, Mayrink Veiga, Record etc., sendo que, nestas últimas, teve seu próprio programa). Em 1937 já tinha sua foto estampada na revista Fon-Fon, acompanhada do seguinte comentário: "Jacob é bandolinista da PRE-3, Rádio Transmissora Brasileira, onde atua com muito brilho no conjunto regional sob a direção de Pixinguinha" (Anônimo: 1937, s/n.). Três anos mais tarde, o mesmo periódico publicara uma nota anunciando o casamento de Jacob com Adylia Serra de Freitas. (Anônimo: 1940, p. 22). Mais tarde, por ocasião de sua transferência para a Rádio Guanabara, a Revista do Rádio dedicou uma matéria de duas páginas para contar a história do bandolinista (SOUZA MELO: 1950, s/n). Tal transferência parece ter ganho notabilidade e, em 02/12/1950, Jacob fora considerado "uma das melhores atrações do elenco atual da Rádio Guanabara" (Anônimo: 1950, p. 16) pela revista Fon-Fon. De 1955 a 1959 foi contratado como instrumentista pela Rádio Nacional e, na década seguinte, comandou, na mesma emissora, o programa "Jacob do Bandolim e seus Discos de Ouro". A estreia na emissora lhe rendeu uma reportagem na edição de 27/06/1955 no jornal "A Noite", na qual a fama por ele adquirida ao longo de sua trajetória pelo meio radiofônico é sublinhada: "Hoje, Jacob Bittencourt, o 'Rei do Bandolim', debuta na Rádio Nacional, com seu nome exornado das mais gloriosas laureas e epítetos" (CURI: 1955, s/n). Dois anos mais tarde, o mesmo periódico dedicou outra reportagem para destacar a candidatura de Jacob a "Melhor Instrumentista" do ano de 1957 em concurso promovido pela "Revista do Rádio" (Anônimo: 1957, p. 5). E, aproximadamente três anos mais tarde, a citada revista dedicou uma matéria de duas páginas para destacar a importância das atuações de Waldir Azevedo e Jacob do Bandolim para a permanência da "tradição dos chorinhos" (Anônimo: 1960, s/n). No campo da produção fonográfica, lançou seus primeiros discos em 78 rpm pela Continental, e, em 1949, foi contratado pela RCA VICTOR, onde permaneceu até o final se sua carreira. Em 26/10/1957, Milton Sales escreve em sua coluna "Discos", no jornal "A Noite", um

pequeno parágrafo sobre o lançamento do LP "Choros Evocativos", e aproveita para destacar: "O anterior, "Valsas Evocativas", continua vendendo que é uma beleza" (SALES: 1957, p. 5 – sobre a trajetória de Jacob pelo meio fonográfico, conferir o capítulo 6 desta tese). Em 1955, organizou a Noite dos Choristas na TV-Record/ SP, mediado pelo principal apresentador da emissora, Blota Junior. O evento teve uma segunda edição no ano seguinte, e o prestígio que o músico alcançava em determinados segmentos dos meios de comunicação de massa, sobretudo como solista e virtuose, possibilitou que se apresentasse nas principais emissoras de TV da época (Record, Rio, Excelsior, Tupi e Globo). Mais informações sobre a trajetória de Jacob no rádio e na televisão estão disponíveis em seu acervo documental hospedado no MIS/RJ, na biografia escrita por Hermelinda Paz (1997) e no site http://www.jacobdobandolim.com.br/jacob/index.html.

[172] A saber, César Faria e seu Regional e o Regional do Canhoto.

[173] Segundo Needell, houve uma fetichização da mulher francesa como ideal de sexualidade feminina: "[a] paixão por estas mulheres, portanto, revela o fetichismo específico do carioca de tantas maneiras diferentes que, quando reunidas, eram realmente muito poderosas" (NEEDELL: 1993, p. 206). O reflexo disso. "As polacas eram mercadorias destinadas aos setores mais pobres da classe média e aos marinheiros; as francesas eram mercadorias de elite" (NEEDELL: 1993, citado também em KUSHNIR: 1996, p. 83).

[174] "É por demais conhecida, e bastante registrada nos anais da história de Itapemirim, a famosa rivalidade irreconciliável entre as duas mais importantes famílias da região à época, a primeira capitaneada pelo Comendador João Nepomuceno Gomes Bittencourt, e os seus irmãos, conhecidos como 'Moços da Areia', […], proprietários do lado Norte do Rio Itapemirim e a outra pelo Sargento Mor de Milícias, Joaquim Marcelino da Silva Lima, o 'Barão de Itapemirim' proprietário das terras do lado Sul do rio Itapemirim naqueles tempos. Apesar deste grande poderio econômico os 'Areias' não lhe permitiam sequer ganhar uma eleição em seu lugar [...]". ZUCCARATTO, João (ed.) *Trajetória da família Nívea Estela Bittencourt Pinheiro e Antônio Ferreira Penedo.* Vitória: Gráfica GSA, s/d, p. 17.

[175] Conferir BITTENCOURT, Francisco Gomes. "Acta de Instalação da Sociedade política e beneficente dos municipios reunidos de Itapemirim e S. Pedro das Cachoeiras do mesmo Itapemirim". Em "Vede e admirai!". O Espírito Santense. 24/07/1878. Disponível em http://memoria.bn.br/docreader/hotpage/hotpageBN.aspx?bib=217611&pagfis=3918&pesq=&esrc=s&url=http://memoria.bn.br/docreader# (data do acesso 14/09/2013).

[176] Conferir CÂNDIDO, Antônio. "The *Brazilian Family*". Op. cit., pp. 305-06.

[177] http://diarios.s3.amazonaws.com/DOU/1908/11/Secao_1/pdf/19081110_38.pdf?Signature=%2Bh7WtHE1BSiHNSmerTNuVHZhOx0%3D&Expires=1379176565&AWSAccessKeyId=AKIAIPM2XEMZACAXCMBA&response-content-type=application/pdf

[178] Na biografia de Paz, assim como na grande maioria dos meios de divulgação da obra e vida de Jacob, o nome de Raquel Pick não vem acompanhado do sobrenome Bittencourt.

[179] O documento do acervo de Jacob do Bandolim com número de patrimônio 6057 e data de 5.9.1939 é uma fotocópia da certidão em que Francisco Gomes Bittencourt, hospitalizado, declaradamente solteiro, reconhece Jacob Pick Bittencourt como seu filho natural. Há também um documento com número de patrimônio 6056 e data de 19.05.1939 que apresenta uma fotocópia da retificação da certidão de nascimento de Jacob Pick, na qual o sobrenome Bittencourt fora acrescentado. Nele se acrescenta a informação de que o pedido de retificação foi solicitado em 23 de julho de 1937, e que tal pedido tramitou até 1939.

[180] Conferir o documento do acervo Jacob do Bandolim com número de patrimônio 6056.

[181] Segundo Andrade, ao se tomar a fotografia como fonte para o estudo da realidade histórico-social, é necessário "[...] inserir a fotografia no panorama cultural, no qual foi produzida, e entendê-la como uma escolha realizada de acordo com uma dada visão de mundo" (ANDRADE: 1990, p. 11). Esta autora ainda pode nos oferecer coordenadas a partir das quais podemos interpretar as fotografias aqui apresentadas: "[...] os retratos com o fundo pintado e arranjo de objetos representam o grau máximo de artificialidade. Neste nível a mensagem fotográfica representa muito mais que um modo de vida, representa uma vontade de ser. Portanto, é justamente aí que deve ser avaliado o poder que uma classe exerce sobre a outra no campo das representações sociais, tanto ao nível do consumo de objetos como na escolha de determinados ambientes e não de outros, pois em um estúdio fotográfico pode-se ter e ser, por um momento fugaz, aquilo que na vida está interditado. No nível mais baixo desta hierarquia de artificialidades estão os retratos pequenos com fundo liso e sem outros objetos além da própria indumentária, ou aqueles grandes e médios, cujo enquadramento tem como objeto principal o rosto. Nestes retratos, a mensagem, centrada na figuração, é mais direta, e o nível de artificialidade é mínimo, como também o é a sua relação com o espaço"; "Fora do estúdio fica o espaço denominado de natural, o

qual inclui os lugares ligados à natureza: praias, parques e campos. Como aqueles que se constituíram através da ação social: a rua, a casa, os ambientes de trabalho e de lazer. Assim, neste trabalho, a idéia de natural está associada à espontaneidade dos cenários e ambientes cotidianos que, nem por isso, deixam de ser considerados na sua dimensão de representação social. Apesar de se colocarem no mundo de forma "natural", entram na fotografia via uma escolha feita dentre um conjunto de escolhas possíveis." (ANDRADE: 1990, p. 127).

[182] Colégio fundado "em 1919, pela educadora inglesa Margareth Coney com a finalidade principal de atender às colônias inglesa e americana radicadas, na então Capital da República". Citação retirada do texto sobre a história do Grupo Anglo Americano disponível no site http://www.angloamerican.edu.br/sitephp/beta/historico.php. Data de acesso: 24/08/2012.

[183] A principal referência utilizada para os dados referentes à formação de Jacob é a biografia escrita por Ermelinda Paz (PAZ: 1997)

[184] "As décadas de 20, 30 e 40", destaca Sérgio Miceli, "assinalam transformações decisivas nos planos econômico (crise do setor agrícola voltado para a exportação, aceleração dos processos de industrialização e urbanização, crescente intervenção do Estado em setores chaves da economia etc.), social (consolidação da classe operária e da fração de empresários industriais, expansão das profissões de nível superior, de técnicos especializados e de pessoal administrativo nos setores público e privado, etc.), político (revoltas militares, declínio político da oligarquia agrária, abertura de novas organizações partidárias, expansão dos aparelhos do Estado, etc.) e cultural (criação de novos cursos superiores, expansão da rede de instituições culturais públicas, surto editorial, etc.)." (MICELI: 1979, p. xvi)

[185] Segundo Antônio Cândido, "[...] houve sem dúvida aumento ponderável de escolas médias, bem como do ensino técnico sistematizado" (CÂNDIDO: 1984, p. 28). O mesmo autor acrescenta: "Mas se pensarmos nas camadas intermediárias (que aumentaram de volume e participação social depois de 1930), a melhora foi sensível graças à difusão do ensino médio e técnico, que aumentou as suas possibilidades de afirmação e realização, de acordo com as necessidades novas do desenvolvimento econômico." (idem, p. 34).

[186] Dos registros do dia 10 de março de 1932 do livro das reuniões do Centro, Esteves destacou um parágrafo do qual reproduzimos o seguinte trecho: "[...] sindicalizar o Centro

Musical vinha ao encontro do desejo do Chefe de Governo, o qual lhe garantiu ter muita simpatia pelos musicistas, aos quais desejava ardentemente favorecer com leis que os amparassem […] apontando os meios viáveis para uma solução no caso dos cinemas", (Apud ESTEVES: 1996, p. 108).

[187] http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2213033/pg-27-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-14-06-1937/pdfView. Citado parcialmente em ESTEVES (1996, p. 125).

[188] Nesse sentido, é provável que a expansão e consolidação dos gêneros de música popular nos teatros de revista, nos discos e, sobretudo, nas rádios, tenha criado certa pressão sobre os dirigentes do Centro. Pois, se a proposta do flautista Nicanor de equiparação do cachê da flauta ao do primeiro violino e do piano "quando fosse obrigada a tocar o 'gênero popularmente conhecido por choro'" fora rejeitada por unanimidade durante o exercício da gestão 1923/24 (ESTEVES: 1996, p. 71), na administração de 1934, o presidente "teve a ideia [não concretizada] de criar um curso de música na sede do sindicato, 'para o aperfeiçoamento daqueles que o queiram frequentar […] e, principalmente, para facilitar o aprendizado de música a muitos sócios que atualmente tocam de ouvido" (Idem, p. 114). Seja como for, o caminho da profissionalização pela música, sobretudo no que se refere às práticas dos "populares", era bastante instável do ponto de vista das garantias constitucionais.

[189] Entretanto, havia outras reivindicações e interesses ligados a trabalhadores do teatro musicado que não cabiam a essa instituição representar. "[O]s salários dos profissionais do mundo teatral", afirma Gomes, "estavam longe de refletir os lucros proporcionados por essa atividade a seus empresários" (o salário de um Francisco Alves, por exemplo, era um dos mais baixos entre os artistas do meio) (p. 103). Assim, surgiram diversas associações ao longo da década de 20 (cf. GOMES: 2004, p. 105) para representar os interesses dos variados setores desse meio fundamental da cultura de massas carioca do período, associações que se reuniriam em 1927 com a fundação da Federação das Classes Teatrais do Brasil (entre elas, o Centro Musical).

[190] No campo do direito autoral da música popular, além da criação da ABCA - Associação Brasileira de Compositores e Autores (1938), destaca-se a fundação da UBC- União Brasileira de Compositores (1942) e da SBACEM - Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música (1947). Do ponto de vista da formalização da profissionalização do músico popular, vale destacar a iniciativa levada a cabo por Villa-Lobos na criação de um "Curso Livre de Educação Musical Popular", "destinado a orientar e proteger os

compositores de música popular brasileira. Depois de dois anos de estudos, o aluno sairia com o certificado de 'Compositor Popular'". (CHERNAVSKY: 2003, p. 127). A ligação entre música popular e Estado Novo parece ser das mais significativas, sendo responsável por criar uma matriz de relacionamento que se repetirá até os dias atuais. Diz Morelli: "[q]uanto à boa vontade de Vargas pra com esses pioneiros [agente do campo da música popular que tomaram as rédeas de seu processo de institucionalização junto ao Estado], esta já se revelara em 1937 nos termos de uma legislação protecionista: a Lei 385, que obrigava à inclusão de obras de autoria de 'brasileiros natos' nos programas musicais executados 'em quaisquer salas de espetáculos, de concertos e teatros do País'. Assim sendo, podia ser cobrada novamente, e o seria sempre que necessário: Almirante e companheiros, por exemplo, dois dias após haverem participado do espetáculo de abertura da Exposição do Estado Novo, foram ter com o presidente no Palácio Guanabara, pedindo seu apoio para a criação da Associação Brasileira de Compositores e Autores, e a ABCA foi criada naquele mesmo ano" (MORELLI: 2000, p. 162 citando a CABRAL: 1990, p. 142). Uma vez que a "música popular" se institucionaliza como expressão da "cultura nacional", cabe ao Estado protegê-la contra os fatores que poderiam causar sua dissolução. Seguimos com a autora: "[a]s dificuldades que os dirigentes pioneiros experimentavam no contexto democrático podem ser pensadas como dificuldades de adaptação aos novos tempos, semelhantes, como tais, às dificuldades que paralelamente enfrentavam no mercado moderno de música - e não é à toa que essas dificuldades se acirraram no governo JK, pois este, mais do que qualquer outro do interregno democrático, corporificou em discurso e em procedimentos práticos o ideal da modernização do país. Já mencionamos aqui a acolhida igualitária que JK deu a outros interlocutores do campo autoral em detrimento do cultivo de uma relação privilegiada com os dirigentes societários [...]" (MORELLI: 2000, p. 192). O paralelo com o "*revival*" do choro nos anos 70 é interessante, pois a nova frente de luta contra a "invasão" da música estrangeira reivindicará justamente ao governo ditatorial a criação de instituições capazes de proteger a música brasileira da nova investida internacional.

[191] Isso é algo que Jacob sabia perfeitamente bem, como vimos no capítulo anterior. Ao relatar uma conversa que tivera com Jacob, Joel Nascimento rememora as seguintes palavras de seu interlocutor: "Eu descobri uma maneira de tocar o bandolim que não agride o transmissor da rádio'." E acrescenta: "Então ele disse que inventou uma forma de não agredir, ou seja, você tocando assim [...] você põe ou dá uma uniformidade ao som". (NASCIMENTO: 2006, apud CÔRTES: 2006, p. 29).

[192] Vale a pena aqui fazer um pequeno parêntese na argumentação para destacar a vinculação de Jacob com o judaísmo, algo que ele teve muitos motivos para evitar comentar, e que permanece um aspecto de sua biografia praticamente inexplorado. Não é apenas a origem judia de sua mãe, mas sobretudo a necessidade desta em manter-se ligada a sua cultura de origem, que constituem a base daquela vinculação. Esta se mostra mais evidente justamente num dos aspectos fundamentais para a identificação da herança cultural semita: o nome. Além disso, a passagem de Raquel pela ABFRI, e a de Jacob pelo referido Grêmio (algo que, pelo seu depoimento, fora recorrente), certamente não são elementos casuais nas biografias de ambos. É possível até que, em aspectos mais nebulosos do ponto de vista causal, a presença do judaísmo tenha sido um fator relevante para determinadas escolhas, seja em relação à formação em contabilidade, à passagem pela *Deutsche Schule*, seja até mesmo em relação à compra do violin. Tais opções são recorrentes entre pessoas ligadas à cultura judaica. Era comum na Argentina, por exemplo, que os judeus frequentassem a escola *Pestalozzi* de Buenos Aires. No acervo de Jacob do Bandolim no MIS/RJ há outros indícios de que sua infância estivera permeada por relações sociais nas quais o judaísmo era um elemento estruturante. Por exemplo: o documento sem numero de patrimônio, com "código anterior" JB 000013, é uma foto preto e branca com a seguinte descrição: "Rachel Pick, a mãe de Jacob do Bandolim, segura o afilhado Abraão junto à sua amiga Rosa, mãe do bebê". E, nas notas, diz: "Informação extraída do verso da imagem: 'Rosa, amiga e comadre/ Abraão, afilhado de Rachel/ mãe de Jacob o Bandolim".

[193] O diretor da Rádio Nacional a partir de 1940, Gilberto de Andrade, instituiu, por exemplo, uma Seção de Estatística e criou um mecanismo para a seleção de profissionais "capaz de fazer frente à maré montante do paternalismo e do 'pistolão'". Cf. SAROLDI e MOREIRA (2005 [1984], pp. 56-57). O impacto dessa tendência "modernizante" que incidiu nas relações de trabalho dentro das rádios também é destacado por Morelli: "[n]o início dos anos 50, de fato, o rádio brasileiro já se tornara espaço de atuação de profissionais especializados, que se haviam imposto ao amadorismo pioneiro deslocando muitos dos dirigentes autorais que nele tinham atuado nos velhos tempos e muitas das 'amizades' que esses dirigentes tinham estabelecido dentro das emissoras em seus primórdios." (MORELLI: 2000, p. 149).

[194] Para uma análise mais detalhada sobre as Forças Armadas na Primeira República, conferir CARVALHO (2005, pp. 13-61).

[195] "Brigas, roubos e bebedeiras eram frequentes nos quartéis e não admira que a população olhasse com terror a perspectiva do recrutamento. […]. A contrapartida para tudo isso era o

castigo físico. Abolido pela lei de 1874, foi praticado no Exército e na Marinha até muito mais tarde.", (CARVALHO: 2005, p. 21).

[196] http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1187-4-abril-1939-349238-publicacaooriginal-1-pe.html

[197] Informação extraída da versão digitalizada do Diário Oficial da União, com data de 04/10/1944.

[198] São igualmente parcas as informações existentes sobre a passagem de Jacob pelo CPOR na documentação existente em seu acervo. Encontramos apenas uma referência indireta: uma carta datilografada (número de patrimônio 5761) de 24.02.43 enviada a Jacob para comunicar-lhe a menção honrosa obtida num concurso que premiaria a melhor composição musical criada para acompanhar a letra de um "cântico de guerra". Em anexo a essa carta há uma matéria de jornal divulgando a abertura do concurso. Apesar da quase ausência de referências sobre sua formação militar, fez-se notar, em seu enterro, a presença do coronel Edu Lucas, "representando o coronel do Exército Valter Tavares Alves, amigo do bandolinista desde o dia em que realizou um programa sobre bandas militares. O capitão estava acompanhado por cinco soldados" (Anônimo: 1969, p. 18).

[199] É importante destacar que músicos como os violinistas César Faria, que acompanhara Jacob por mais de 20 anos, e Rogério Guimarães também tiveram passagem por instituições militares.

[200] "A casa continua a ser o centro da existência social. Apenas a vida em família não é mais governada pelo passado, pela tradição, senão que pelo futuro, pela aspiração à ascensão individual, traduzida antes de tudo pela corrida ao consumo. O valor do ócio, que marcou tão profundamente nossa formação cultural, se transfigura na idéia tão contemporânea do trabalho como meio de obtenção do conforto material." (MELLO e NOVAIS: 1998, p. 605)

[201] Conferir, por exemplo, MATOS (1982).

[202] Entre a documentação pessoal de Jacob existente no MIS/RJ e ainda não patrimonializada há efetivamente uma carteirinha de permissão de porte de arma do ano de 1962.

[203] O profissional de justiça Jacob Bittencourt era um homem dotado de grande senso de organização. Chegava a ser disputado por outras varas cíveis, em virtude de sua competência e disciplina no trabalho." (PAZ: 1997, p. 25).

[204] O fato de Jacob ter se casado com uma jovem católica da classe média carioca por ter contribuído nesse sentido.

[205] "Não foi homem de botequins. Gostava do 'ajantarado' dos sábados e domingos. Sempre naquela mesa. Regime: absolutamente patriarcal." (BITTENCOURT: 1978). Ao discutir a importância central que o trabalho alcança na sociedade da Belle Époque carioca enquanto elemento indispensável para o "progresso" do país, Chalhoub destaca que a internalização de uma determinada ética "lançava as suas garras muito além da disciplinarização do tempo e do espaço estritamente do trabalho [...], pois a definição do homem de bem, do homem trabalhador, passa também por seu enquadramento em padrões de conduta familiar e social compatíveis com sua situação de indivíduo integrado à sociedade, à nação." (CHALHOUB: 1986, p. 49). Se a trajetória de Pixinguinha ainda aponta para dissonâncias com esse modelo conduta, a de Jacob evidenciará a penetração dos valores que a informam no campo da música popular.

[206] "Suas duas manoplas, tanto serviam para batucar, numa ligeireza fantástica, a máquina de escrever durante o interrogatório (odiava ladrão), como para criar um som que nunca foi de bandolim. Foi dele. (BITTENCOURT: 1978). No voto de pesar pela morte de Jacob, proposto pelo desembargador Epaminondas José Pontes e aprovado na 7ª. Câmara Cível do Tribunal de Justiça do Estado da Guanabara em 15 de agosto de 1969, "Jacob Pick Bittencourt, que foi funcionário exemplar, altamente capacitado, homem de fino trato e dotado de grande sentido de organização, além de ser reconhecido no mundo artístico como um dos mais hábeis instrumentistas de todo o país em todos os tempos sob o nome artístico de Jacob do Bandolim, devendo o voto ser comunicado à família enlutada" (PAZ: 1997, p. 27).

[207] "Amava, com a mesma força e sinceridade, seus dois pólos opostos: a Justiça onde chegou a Escrivão-Chefe da 11ª Vara Criminal e a Música; o estudo, a busca, a análise da genuína música popular brasileira." (BITTENCOURT: 1978).

[208] Jacob ingressa no quadro de funcionários da Rádio Nacional em 1955. Na segunda cláusula de contrato de trabalho (documento do acervo Jacob do Bandolim com número de patrimônio 5970), firmado em 1.7.1955, lê-se "Durante o período deste contrato o

CONTRATADO se obriga a prestar seus serviços artísticos com absoluta exclusividade, executando ou interpretando o que lhe for indicado pela CONTRATANTE ou as que o mesmo escolha e esta aprove (quando for o caso), aceitando e acatando as instruções do pessoal técnico e artístico quanto ao modo de execução ou de interpretação, ensaiando e repetindo o número de vezes que, a critério do pessoal técnico e artístico responsável for considerado necessário, assim como a empregar o melhor de seus esforços para uma atuação perfeita". O problema da disciplina, evidente na formalização do próprio vínculo empregatício, levou a emissora, no ano seguinte, a emitir uma nota sobre atrasos e faltas (documento com número de patrimônio 5971), na qual se lê: "AVISO Tendo em vista os constantes atrasos e faltas a ensaios e programas por parte dos artistas e músicos, resolveu a Divisão Musical, de acordo com a aprovação da Direção Geral, baixar as seguintes instruções: a) é obrigatória a presença dos artistas e músicos aos ensaios, mesmo que no momento venham a ser dispensados de ensaiar pelo Maestro. b) quando a execução do programa distar um mínimo de 2 horas da que foi estabelecida para o ensaio, e sendo os números programados do pleno conhecimento da Orquestra e do Maestro, poderá o artista obter dispensa prévia do ensaio desde que estejam de acordo: o Assistente do programa, o Maestro e o diretor da Divisão Musical. […] sob pena de ser substituído, além de incorrer em multa […] c) ao artista que faltar a um programa, além da multa […] a Rádio Nacional se reserva o direito de não autorizar licenças para atuações externas […] por um período de 30 dias […] d) nenhum músico escalado pode se fazer substituir por outro, sem prévia autorização do Maestro Romeu Ghipsman. e) as faltas por doença devem sempre ser comprovadas com atestado médico./ f) a falta de assinatura das folhas do ponto, importa no desconto do dia de trabalho […]. A valer a partir de 1o. de janeiro de 57" (assinada pelo diretor da divisão musical, Paulo Tapajós). Além de figurar no documento que estabelece formalmente do vínculo empregatício e ser alvo de comunicados internos extraordinários, a questão da disciplina aparece também numa terceira esfera de documentação normativa criada da emissora. O documento com número de patrimônio 5975 corresponde ao "REGULAMENTO INTERNO DO DEPARTAMENTO MUSICAL", do qual destacamos: "São obrigações dos elementos lotados nesta Divisão: […] 5 – O ensaio é preparo da audição, sendo o contratado obrigado a ensaiar a sua parte […] a) – Não é facultado ao contratado durante o ensaio negligenciar na interpretação da música que lhe é confiada ainda que sob a alegação de que na audição o fará com o rigor devido./ 6- O contratado ainda que já tenha terminado de ensaiar o seu número, não poderá retirar-se do ensaio [...]". O próprio fato de Jacob guardar consigo essa documentação pode indicar alguma ressonância de ideais com a empresa. Nesse sentido também parece apontar o aumento salarial por ele obtido em agosto de 1956 (conferir documento com número de patrimônio

5952), quando deixou de ganhar os 5.000 cruzeiros previstos no contrato anterior e passou a perceber a quantia de 8.000, possivelmente em função da qualidade dos serviços por ele prestados. Mais explícito, nesse sentido, é o fato de Jacob ter mantido o seu vínculo com a emissora ao longo dos anos 60, quando grande parte dos músicos pertencentes aos quadros da Rádio Nacional foram demitidos por causa da crise enfrentada pela empresa (conferir capítulo 6); a conduta de Jacob foi, certamente, um elemento fundamental para a sua permanência. Ela foi saudada, por exemplo, no documento que formaliza o apoio dado pela rádio à família de Jacob por ocasião de sua morte. Com número de patrimônio 6060, a declaração da emissora afirma que esta "custeou, espontaneamente, e como uma homenagem à memória de seu dedicado colaborador JACOB PICK BITTENCOURT" (grifo nosso). Do ponto de vista da conduta de Jacob, a documentação existente em seu acervo aponta para um profissional extremamente dedicado e organizado, que registrava minunciosamente (programa, data, acompanhamento, quantidade de melodias executadas, quantidade de entradas, quantidade de autores incluídos no repertório etc.) sua atuação pela empresa nos anos de 1955, 1956, 1957 e 1958. Conferir, por exemplo, os documentos com número de patrimônio 5965, 5973, 5974 e 5975.

[209] É ao longo da década de 1940 e dos primeiros anos da década seguinte, com a emergência das agências de publicidade, da televisão, do cinema e com a consolidação do jornal e do rádio, que surgem os primeiros traços de uma indústria cultural no Brasil (ORTIZ: 1988).

[210] Essa nova experiência em relação à música se insere no contexto mais amplo de consolidação de uma sociedade de tipo urbano-industrial, no qual, "o rádio e a vitrola substituíram, de uma vez por todas, o piano na sala da classe média brasileira" (NAPOLITANO: 2007, 47), e as práticas musicais com características comunitárias foram paulatinamente transformando-se em alvo de disputas ideológicas e de políticas de Estado, ao mesmo tempo em que se integravam ao mercado de bens culturais.

[211] Isso não se restringia nem ao Rio de Janeiro nem ao setor musical. Ex-diretor das rádios Marumby e PR-B2, de Curitiba, Ubiratan Lustosa lembrava que "Uma vez, *parentesezinho* [sic], era diretor do regional o Efigênio Goulart, ele era um músico extraordinário [...], certo dia acabou tomando uns tragos e resolveu não trabalhar. E eu louco da vida, pois o regional tinha que começar a tocar, cada um foi se defendendo e eu sempre de olho... quando dou uma olhada nos fundos do auditório, eles estavam pelos fundos... de repente me aparece a boca de uma tuba e póóó pó pó póó pó, e gargalhadas, olhei e achei que era um guri e o

som continuava, subi as escadas e dei de cara com ele. Ele só punha a ponta do instrumento no auditório... era pra esculhambar mesmo... Suspendi ele. Suspendi por quinze dias. Com dor no coração. Mas eu era o responsável pela ordem." (PETERS: 2005, p. 92). Esse novo "espírito" permeava também outros setores do rádio, como se observa no depoimento de Raul Duarte sobre a situação dessa mídia nos primeiros anos da década de 1940 (ORTIZ: 1988, 88).

[212] A soma de dois ou três violões, que passou a ser uma das características das formações instrumentais dos grupos de choro, criou, do ponto de vista da estruturação musical, importantes problemas técnicos. Radamés alude justamente àquele que pode surgir quando não há uma coordenação entre as ações dos instrumentistas, tanto no sentido de uma falta de hierarquia e de papéis bem delimitados a cada um, quando dos problemas estéticos que podem resultar de determinadas combinações das frequências graves. Ambos os problemas foram contornados, em grande medida, com a delimitação do espaço do violão de 7 cordas de caráter virtuosístico, que passa a predominar nas regiões graves. A comparação entre as gravações de "Graúna", realizada pelos "Oito Batutas" em 1923, com a de "Segura Ele", realizada por Pixinguinha acompanhado do Regional Rogério Guimarães em 1930, e destas com a de "Mistura e Manda", gravada pelo Regional Benedito Lacerda em 1938, mostra que há um processo de depuração da performance que envolve, deliberadamente ou não, a busca de soluções para aqueles problemas. O regional comandado por Benedito ficou cristalizado pela bibliografia em seu aspecto disciplinarizador, e o fato de Jacob do Bandolim, em seu depoimento ao MIS, confessar a sua admiração pelo grupo também nesse aspecto apenas aumentou a sua visibilidade para a história. Ainda assim, as dissonâncias criadas entre as frequências graves dos violões, seja pelo fato de que cada violão executa acordes diferentes, seja pelas inversões empregadas por cada instrumentista, se fazem notar nas gravações dos regionais ao longo da década de 1940. E elas tampouco estão ausentes, embora se apresentem em pouca quantidade, na gravação de Rosa realizada por Jacob (conferir, por exemplo, os compassos 60 e 152). É provável que o problema dos intervalos resultantes da combinação dos baixos, assim como outros aspectos relacionados com a produção musical de Jacob, não fossem completamente explícitos para os agentes envolvidos, mas aparecessem envolvidos com uma série de outras questões relativas à performance.

[213] Mesmo antes de liderar seu próprio conjunto, Jacob já se destacava pelo cuidado com que o acompanhamento era trabalhado em suas gravações. Em seus comentários à discografia de Jacob, Sérgio Porto destaca, em relação ao fonograma "Flamengo", que "[o]

'Flamengo' de Jacob, contudo, é o melhor de todos, principalmente, graças ao belo trabalho dos violões de César e Fernando"; em relação do fonograma "Remeleixo", que "[a] marcação do ritmo é perfeita, os breques de violões são muito bons, assim como é magnífico o breque de bandolim, no final do arranjo"; em relação ao fonograma de "Cabuloso", que "[...] voltou a impressionar pelo entrosamento entre os violões e o bandolim. Ainda desta vez percebeu-se que os violões não se limitavam ao acompanhamento de baixaria, mas que participavam da melodia em diversas passagens. Muito bom também o ritmo do regional", e, em relação ao fonograma "Língua de Preto", que "[foi] solada ao bandolim, com breques e pausas bem dosadas e um soberbo acompanhamento de cordas e percussão" (conferir PORTO: 2006 [1955], pp. 527 e 596 [19 e 36]). Na mesma matéria há outros comentários que tecem apreciações semelhantes.

[214] Será necessário pensar no impacto que o fim do modelo de rádio *broadcasting* teve para as atividades dos "regionais". Segundo Peters, "[...] na década de 1950, chega-se ao fim deste chamado rádio *broadcasting*, criado no tempo em que a competição entre as emissoras obrigava-as a contratar com exclusividade elencos fabulosos, com a participação de cantores, orquestras, pequenos conjuntos, produtores, escritores, humoristas,... A esses profissionais restaram apenas as alternativas do trabalho na televisão ou o desemprego. Assim, com o desenvolvimento da televisão, as emissoras foram acabando os seus programas e dispensando pessoal. No início da década de 1960, apenas a Rádio Nacional, no Rio, e a Record, em São Paulo, dispunham de orquestras, mas não por muito tempo. Iniciava-se uma nova era radiofônica, em que as emissoras trataram de se adaptar aos novos tempos, escolhendo uma nova linha de programação, pois a concorrência com a televisão passou a atrair grande parte dos recursos da publicidade antes dirigidos para o rádio." (PETERS: 2004). É possível que o declínio das oportunidades de trabalho para aqueles grupo tenha favorecido a ascensão de Jacob como figura de liderança no meio musical. Ao mesmo tempo, ao longo da década de 1950, o bandolinista se destacou como virtuose, alcançando números expressivos em vendagens de discos e acumulando prestígio e reconhecimento no meio musical ligado às rádios e às gravadoras (houve um esforço evidente – e, aparentemente, bem sucedido – de construção de uma imagem midiática de Jacob como "virtuose", seja através de fotos nas quais ele aparece tocando o bandolim de maneiras não usuais e aparentemente difíceis,

Figura 83: “Jacob virtuose”

seja em apresentações em televisão nas quais ele é “convocado” a demonstrar suas habilidades “circenses” de intérprete tocando com o bandolim nas costas, como revela o áudio da segunda edição da “Noite dos Choristas” (1956) (áudio disponível em http://www.youtube.com/watch?v=C8LsAQJqYsI, min 7:40). Em 1954, por exemplo, Lúcio Rangel já o tratava como “[...] o maior bandolinista brasileiro [...]” (RANGEL: 2006 [1954], p. 102 [p. 26]). O fato de Jacob ter sido o único instrumentista escolhido para ser o destaque da capa em uma das 14 edições da Revista da Música Popular também pode apontar naquele sentido. Esse aspecto da sua trajetória será melhor desenvolvido ao longo da pesquisa.

[215] Em seu depoimento ao MIS, Jacob enaltece seu trabalho junto à orquestra de choro que comandara na "Noite dos Choristas", a convite da TV Record/ SP, destacando que ela fora considerada por Guerra Peixe e por Pixinguinha "uma das mais disciplinadas orquestras que já tinham ouvido" (BITTENCOURT: 1967).

[216] "[a] ociosidade é um estado de depravação de costumes que acaba levando o indivíduo a cometer verdadeiros crimes contra a propriedade e a segurança individual. Em outras palavras, a vadiagem é um ato preparatório do crime, daí a necessidade de sua repressão." (CHALHOUB: 1986, p. 75).

[217] Em um dos processos consultados por Chalhoub, relata-se uma festa íntima realizada por uma família de negros: "[...] que calcula em seis a oito homens nos que tomaram parte do baile; que a intimação que o denunciado fez para acabar o baile disse que o fazia porque era homem de trabalho e queria dormir; que os instrumentos que se tocaram no baile eram um violão, um cavaquinho e uma harmônica; que as pessoas que tomavam parte do baile eram em geral operários [...]" (CHALHOUB: 1986, p. 143).

[218] A análise realizada por Chalhoub também aponta para outro aspecto da sociabilidade popular que aparece na narrativa tecida por Gonçalves Pinto: os conflitos. "Os populares estavam imbuídos de normas próprias reguladoras de suas desavenças, possuíam noções próprias de justiça e, quando envolvidos em situações de conflitos, seguiam rituais de conduta que mostravam apego a valores muitas vezes opostos àqueles prezados pelas classes dominantes." (CHALHOUB: 1986, p. 309).

[219] Numa narrativa produzida na aurora da Belle Époque carioca – distante, portanto, da tonalidade rosáceo-nostálgica com que o fenômeno social que some no horizonte pinta o céu da história – coloca-se a seguinte "queixa do povo":

> "Queixas do Povo [nome da coluna publicada no Jornal do Brasil] [...]. – Moradores da rua Pereira Franco pedem-nos que chamemos a atenção das autoridades sanitarias para uma taverna ou quitanda existente naquela rua, próximo ao número 12, que, além de não ter cômodos e ser habitada por um grande número de habitantes de todas as idades e sexos, é uma outra *Cabeça de Porco*, tal é o estado da imundice que se acha.
>
> Além disso é o ponto escolhido para reunião de grande número de desocupados, pelo que o sr. delegado da 12ª circunscrição policial deve dar por ali um passeio, afim de tranquilizar a vizinhança, poupando-lhe os incômodos, desordens, cantarolas, *choros*, etc." (Anônimo: 1900, capa).

[220] Bessa também discute essa problemática, tendo como ponto de referência a trajetória de Pixinguinha, no sexto capítulo de sua dissertação de mestrado. Trata-se de uma perspectiva que complementa a perspectiva assumida neste trabalho. Conferir BESSA (2005).

[221] Em pleno ápice do *revival* do choro, Berrêdo, "chorão" da "velha guarda" que optou por não profissionalizar-se como músico, defendeu: "Boemia é coisa sagrada. A boemia cristalina não existe mais" (apud CHAVES: 1978, p. 8). Vale a pena destacar que, ao longo das décadas de 40 e 50, a decadência da Lapa e dos botequins como polos de criação de música popular, em favor da zona sul e suas boites, pode ter sido um elemento importante na transformação das relações de trabalho em torno do choro. Conferir SARAIVA (2007, p. 24) e ZAN (1997, pp. 96-7)

[222] Um dos principais elementos que ancoravam o choro a determinadas formas concretas de sociabilidade era a dança. A capa da primeira edição do livro de Gonçalves Pinto (anexada ao capítulo 5) mostra o quanto o vínculo entre música e dança era evidente para a geração dos "antigos chorões". Nas suas memórias tampouco faltam referências nesse sentido: em um fragmento delas, o carteiro diz: "[e]m muitas boas festas estive com este [Ferreira Dias], mais que distinto amigo, tocando, cantando e dançando, noites inteiras, e dobrando durante o dia o sol de fora", (GONÇALVES PINTO: 2009 [1936], p. 168). Uma busca pela palavra "choro" nas edições do Jornal do Brasil publicadas entre 1920 e 1929 aponta inequivocamente para essa situação: predominam claramente as referências à atuação de grupos de choro nas mais diversas festividades de calendário (especialmente o carnaval), festas privadas, sociedades recreativas, clubes, bailes e comemorações em geral. Numa descrição de tipo recorrente nas páginas desse periódico, a edição de 10/08/1921 nos conta da "magnífica festa [...] na sede da Corbeille de Flores", em que o baile foi interrompido para que fosse servido um "suculento mungunzá": "Findo o 'mastigo', as danças prosseguiram com o mesmo entusiasmo, ao som do choro do Mulato Velho" (http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_04&pasta=ano%20192&pesq=choro%20m%C3%BAsica data do acesso: 22/12/2013). Não é casual que esse "detalhe" tenha sido pouco desenvolvido nas análises, considerações etc. feitas sobre as memórias do carteiro. Frente aos desenvolvimentos no campo da música popular ao longo do século XX, talvez seja a dança o elemento que negue de forma mais acintosa a almejada "autonomia estética" da criação musical. Essa luta para despir-se dos vestígios do caráter instrumental (no sentido de servir de instrumento para fins heterônomos) que impregnou completamente a música popular enquanto fenômeno característico da formação das sociedades urbano-industriais ao longo do século XIX e das primeiras décadas do século XX é visível em di-

versos âmbitos da produção das últimas décadas, sobretudo, evidentemente, na esfera da chamada "música instrumental". No caso específico do choro, a própria ruptura nas formas de sociabilidade a que viemos chamando a atenção ao longo deste trabalho constitui um elemento importante para "libertar" a dimensão sonoro-musical de suas ligações concretas com a dança. E isso veio ao encontro de uma leitura da história orientada para a compreensão do "choro" enquanto fenômeno estético-musical "autônomo". Consequentemente, "em que pese o fato de Gonçalves Pinto realizar uma descrição bastante detalhada da dança e do caráter alegre e coreográfico da música", não é casual que na recriação de um "gênero" tão explicitamente vinculado à dança como o foi a quadrilha, "tais elementos não foram utilizados pelos músicos da gravadora [a Acari Records]: preferiu-se uma 'recriação' que privilegiou outros aspectos como a elaboração harmônica e a escolha de um andamento mais lento" (ARAGÃO: 2011, p. 282). Outra ameaça para "autonomia" do "choro", muito mais incômoda do que a dança, é representada pelo "mercado". Direta ou indiretamente, sua presença imperativa na vida cotidiana pode trazer toda sorte de "influencia deletéria" para uma prática que quer se orientar unicamente pelos valores musicais. Vimos como a valorização do caráter "espontâneo", ligado ao amadorismo das antigas gerações de "chorões", responde a essa preocupação. Vimos também que, por suas consequências para a "integridade estética" de repertório, o problema do "mercado" também está na base da avaliação negativa que se fazia dos "regionais". Essa idéia da "arte pela arte" se estabeleceu como um dos fundamentos das práticas atuais em torno do gênero, e as ações do próprio Jacob, na medida em que não estiveram completamente desligadas de interesses materiais – e que tenham deixado pistas de que estes últimos, em algum momento, se sobrepuseram aos valores a zelar – também puderam ser lidas a partir dessa perspectiva: "Em 63, Jacob gravou um LP de nítida intenção comercial intitulado *Jacob Revive Sambas Para Você Cantar*. Parece que a idéia do karaokê não agradou muito ao bandolinista, pois é nesse disco que encontramos as únicas imperfeições de afinação de toda a sua discografia" (CAZES: 1998, p. 126). Ou seja, a desafinação é chamada a apresentar-se como expressão de resistência (consciente ou inconsciente) perante a ameaça representada do "comercialismo". Em contrapartida, a posição crítica que Jacob manteve em relação a Waldir Azevedo, sustentada fundamentalmente na oposição ao "comercialismo", tende a ser esvaziada. Infelizmente não nos foi possível desenvolver esse problema, que, por ser tão sensível para a história do gênero, tende a ser tratado com certo tom anedótico.

[223] Na relação entre situação marginal e aparência de ordem se estabelece um vínculo simbólico entre a situação social que envolvia parte das relações sociais em torno do choro no período da Belle Époque e a própria infância de Jacob do Bandolim.

[224] Essa situação pode ser melhor compreendida quando ao colocar-se em relevo, por exemplo, os vínculos sociais criados por Jacob. Ermelinda Paz destaca que a família de Donga representara um importante ponto de estabilização para o jovem casal que formara com Adylia Freitas (PAZ: 1997, pp. 18-19). A busca por construir uma rede de sociabilidade entre famílias de músicos parece ter sido uma alternativa ativamente buscada em oposição às relações já estabelecidas, por exemplo, entre membros da comunidade judaica das quais sua mãe participava.

[225] Essa disposição ativa para o estabelecimento da ordem e para o cumprimento da "lei" parece informar também a sua filiação à Ordem dos Músicos do Brasil (que havia sido criada em 22 de dezembro de 1960) em 1961, à qual se manteve vinculado, com todas as anuidades pagas, até 1968, ano do último registro de pagamento em sua carteirinha da instituição (documento do acervo Jacob do Bandolim hospedado no MIS e ainda não patrimonializado).

[226] Mas até mesmo nesta esfera as ações de Jacob são melhor compreendidas quando se explicita aquilo que nelas há de contrário à permanência de valores que orientavam práticas do passado. Elas mostram uma afinidade muito maior com a ideologia trabalhista disseminada em solo nacional a partir dos anos 30 (e sobretudo após o Estado Novo) do que com aquele *ethos* secular que, segundo Sérgio Buarque, persistia ao longo do período republicano num contexto que deveria ser-lhe abertamente hostil. Sobre esse *ethos*, que dificilmente poderia ser relacionado com a trajetória de Jacob, diz o intelectual: "[...] a origem da sedução exercida pelas carreiras liberais vincula-se estreitamente ao nosso apego quase exclusivo aos valores da personalidade. Daí, também, o fato de essa sedução sobreviver em um ambiente de vida material que já a comporta dificilmente. Não é outro, aliás, o motivo da ânsia pelos meios de vida definitivos, que dão segurança e estabilidade, exigindo, ao mesmo tempo, um mínimo de esforço pessoal, de aplicação e sujeição da personalidade, como sucede tão frequentemente com certos empregos públicos." (HOLLANDA: 1995 [1947], p. 157). É evidente que o autor não tem em vista aqui, enquanto correspondente ideal da situação narrada, um tipo social característico das classes médias urbanas. Mas isso não significa que aquela "mentalidade", ligada umbilicalmente à "repulsa" de nossos antepassados ibéricos a "toda moral fundada no culto do trabalho" (idem, p. 38), se restringisse à determinado estrato social. Pelo contrário: "[e]stereotipada por longos anos de vida rural, a mentalidade de casa-grande invadiu assim as cidades e conquistou todas as profissões, sem exclusão das mais humildes" (idem, p. 87). Em oposição, como dissemos, o sentido disciplinarizador das ações de Jacob mantém

afinidades com a ideologia estadonovista, como fica evidente nas palavras de agradecimento que ele dirige aos músicos participantes da segunda edição da "Noite dos Choristas" (1956): "A todos muito obrigado, e principalmente aos choristas que me auxiliaram nessa empreitada difícil, mas que se repete mais uma vez com bastante êxito. Homens esforçados, homens de trabalho principalmente, que sacrificaram horas de descanso, horas de prazer, unicamente pela satisfação de dar uma demonstração ao público de São Paulo de que se pode fazer muita coisa em música brasileira sem precisar saber tocar muito. Temos aqui elementos fraquíssimos, temos elementos fortes, todos eles misturados, todos eles apoiados uns nos outros, conseguiram um soberbo trabalho de cooperação" (áudio disponível em http://www.youtube.com/watch?v=a2s8fGKtpxM, min 1:45, data de acesso 20/12/2013).

[227] A relação entre música e expressão da "essência" de um povo já era uma idéia que, animada pelo pensamento romântico e consagrada nas mais diversas iniciativas ligadas à produção musical de caráter nacionalista, já permeava o senso comum. Por exemplo: no encerramento da primeira edição da "Noite dos Choristas", organizada por Jacob junto à TV Record de São Paulo, o locutor afirmou: "[a rádio record], defendendo a nossa música, está defendendo, acima de tudo, uma maneira de ser brasileiro em todas as suas manifestações" (min 13:50; o áudio da quinta parte do programa está disponível em http://www.youtube.com/watch?v=WKsgfdRnT_o data do acesso: 20/12/2013). No caso específico da trajetória de Jacob, essa idéia permite colocar em relação aspectos centrais da atuação de Jacob no campo das praticas musicais em torno do choro.

[228] Trata-se, evidentemente, de um emprego do termo em seu sentido amplo, não no sentido cotidianamente utilizado para referir-se a um indivíduo que comete algum delito grave.

229 O Correio da Manhã de 25.02.67, em matéria voltada para a divulgação desse depoimento, não deixou de frisar a iniciativa: "Jacob do Bandolim vai gravar na próxima semana um disco no qual serão relançados vários 'choros' de sua época e uma face será dedicada à música moderna, mas dentro 'do meu estilo'".

[230] A transcendência de "Vibrações" já se anunciava em seu próprio tempo. Na reportagem de 9/01/1968 de Juvenal Portella sobre "O Bom em 67", publicada na coluna "Discos Populares", lê-se: "Chegamos, assim, ao final do ano [de 67] com um balanço que favorece ao que de melhor existe no longo baú da MPB. No campo instrumental foi possível ouvir o extraordinário bandolim de Jacó Bittencourt, chorão de tantos anos e homem *preocupado*

com a atualidade de seu ofício, fazer música brasileira". Em seguida, na lista dos 10 melhores LPs do ano, o "Vibrações" aparece em segundo lugar, abaixo do "Chico Buarque de Hollanda, volume 2". Conferir PORTELLA (1968, p. 2 – grifo nosso).

[231] Das doze músicas que compõem o LP, três são do próprio Jacob, duas são de Pixinguinha e quatro são de Ernesto Nazareth. As três restantes são de Luis Americano, Fon-Fon (dois nomes ligados à "tradição do choro") e Juventino Maciel. A composição deste último que fora incluída no LP, "Cadência", foi comentada no capítulo anterior.

[232] Essas tensões históricas, que tentamos caracterizar ao longo deste trabalho, podem ser esboçadas teoricamente e de maneira generalizante como a oposição entre um fundamento estático e a dinâmica própria dos elementos em torno dele organizados. Nesse sentido, por mais que a idéia de "tradição" e a luta pelo seu resgate e conservação apareçam na superfície de alguns discursos como uma reação essencialmente petrificante e, de certa forma, ingênua, elas aparecem no plano musical de maneira mais complexa e matizada. Um exemplo disso são as transformações que o "paradigma do Estácio" trouxe para o desenvolvimento do choro a partir da década de 1930, em boa parte incompatíveis com a estruturação rítmica de um repertório articulado em torno da polca (que, por sua vez, encerrava o fundamento mítico "originário" do choro). Em sua tese de doutorado, Pedro Aragão identifica um grupo de músicos que, não tendo participado do processo de profissionalização do músico popular impulsionado pelas rádios, manteve a prática do choro distanciada das transformações rítmicas derivadas do modelo de acompanhamento fixado a partir do samba do Estácio. Nesse sentido, para explicitar o choque entre aqueles que ascenderam no meio radiofônico e o grupo identificado como "Retiro da Velha Guarda", o autor cita o seguinte trecho do depoimento de Déo Rian: "Tinha uma coisa curiosa nas rodas do 'Retiro'. Sempre que eu 'mandava' um choro mais moderno, do Jacob, do Altamiro ou de outro compositor, eles sempre acompanhavam como se fosse polca. Podia ser o choro mais "sambado" que tivesse, o 'Bole-bole', por exemplo, o acompanhamento era sempre de polca. Eu até cheguei a comentar isso com o Jacob, lembro que ele disse: 'quando eles te acompanharem assim, você não liga não, é o jeito dos velhos acompanharem' (RIAN, apud ARAGÃO, p. 267). Vimos também que aquelas tensões podem ser rastreadas no momento em que o imperativo da "modernização" atingiu a esfera da música popular e se traduziu, por exemplo, no uso de dissonâncias melódicas ou harmônicas. A idéia de "tradição", portanto, possui uma dinâmica interna que nasce do confronto entre a necessidade de estabilização e conservação de determinadas relações e o fluxo da própria realidade da qual essa necessidade deriva.

[233] Conferir, por exemplo, a tese de Dmitri Cerboncini Fernandes intitulada "A Inteligência da Música Popular. A 'autenticidade' no samba e no choro" (2010).

[234] Os estudos sobre a música popular brasileira na década de 60 são volumosos, e as linhas gerais que os orientam são relativamente bem conhecidas no meio acadêmico. Por isso, e para não perder o foco da argumentação, não discorreremos pormenorizadamente sobre essa narrativa. Remetemos aos trabalhos de CAMPOS (1966), FAVARETTO (1979), HOLLANDA (1981) ZAN (1996), RIDENTI (2000) e NAPOLITANO (2001).

[235] Emblemático, nesse sentido, é o famoso debate publicado em 1966 pela Revista Civilização Brasileira, no qual Caetano Veloso, reivindicando a herança de João Gilberto, apresenta a idéia da retomada da "linha evolutiva". A idéia aparece como resposta à polarização que se estabelecera entre compostores ligados à "musica de protesto" (Edu Lobo, Chico Buarque etc.) e a música "alienante" do grupo do "iêiêiê", vistos pelos primeiros como desdobramento do imperialismo norte-americano no plano da cultura. Se um problema semelhante motivara a reação de intelectuais e artistas como Almirante, Lúcio Rangel e o próprio Jacob entre finais dos anos 40 e a década de 50, os tempos agora eram outros.

[236] Conferir, por exemplo, GOLDFELDER (1981) e CALABRE (2002)

[237] Segundo Saroldi e Moreira, que analisa a história da principal rádio brasileira no período, "[...] a influência da Rádio Nacional na música brasileira não se limitava ao que era produzido em seus estúdios ou no palco-auditório. Também ali estava o celeiro de novas idéias e sons, de talentos capazes de fornecer alimento à fome de sucesso da indústria do disco, ou à crescente demanda de um mercado interno para o filme nacional" (SAROLDI e MOREIRA 2005 [1984], p. 70).

[238] Num plano mais amplo, "[...] [n]o período 1964-1980 ocorre uma formidável expansão, no nível da produção, da distribuição e do consumo de bens culturais. É nessa fase que se dá a consolidação dos grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação de massa (TV Globo, Ed.Abril etc.) [...]" (Ortiz: 1988, p. 83). Isso não significa que diminuiu o consumo de aparelhos de rádio, mas sim que a mídia perdeu seu poder centralizador (ver DIAS: 2000, p. 52).

[239] Ou seja, a intervenção do regime no setor das telecomunicações não era uma ação pontual. Pelo contrário, a profunda reforma vivida na esfera das telecomunicações é mais um aspecto de sua atuação no processo de modernização capitalista, que se fazia sentir no campo da cultura. Nesse sentido, Ortiz esclarece que "O advento do Estado militar possui na verdade um duplo significado: por um lado ele se define por sua dimensão essencialmente política; por outro, aponta para transformações mais profundas que se realizam no nível da economia. O aspecto político é evidente: repressão, censura, prisões, exílios. O que é menos enfatizado, porém, e que nos interessa diretamente, é que o Estado militar aprofunda medidas econômicas tomadas no governo Juscelino […]. Certamente os militares não inventaram o capitalismo, mas 64 é um momento de reorganização da própria economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital; o Estado autoritário permite consolidar no Brasil o 'capitalismo tardio'. Em termos culturais essa reorientação econômica traz consequências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais" (ORTIZ: 1988, p. 114)

[240] Paulo Tapajós aludiu a essa situação da seguinte maneira: "a Sidney Ross, por exemplo, que tinha na Rádio Nacional quase toda a sua verba de propaganda, começou a se interessar pela televisão. E ia tirar de onde? Da Rádio Nacional." (apud SAROLDI e MOREIRA 2005 [1984], p. 83). Em 1963, a porcentagem de investimento publicitário na televisão já superava a do rádio. A diferença naquele ano, que girava em torno dos 10%, se acentua nos anos seguintes, com um declínio praticamente constante dos investimentos no rádio e um crescimento oscilante na televisão. Em finais dessa década, a diferença já superava os 20%. Conferir o gráfico reproduzido em DIAS (2000, p. 53).

[241] Saroldi e Moreira informam que, nesse ano, "a receita das irradiações da Rádio Nacional alcançava 87 milhões e 600 mil cruzeiros e a previsão para 1956 era de que o faturamento atingiria a casa dos 100 milhões de cruzeiros. O negócio estava dando certo, como refletia a correspondência recebida pela Rádio, que totalizava 1.240.036 cartas, recebidas em 1955. […]. A parte musical da emissora havia atingido seu apogeu: 16 maestros formavam uma das equipes mais atarefadas da emissora e a Divisão Musical reinava soberana." (SAROLDI e MOREIRA 2005 [1984], p. 79).

[242] Documento do acervo Jacob do Bandolim com número de patrimônio 5961. Entre os nomes destacados da "meia centena de cantores", das "centenas de rádio atores" etc. que

compunham o elenco da Nacional, "Cesar Siqueira e Jacob do Bandolim completam o cast de musicistas que tornam a PRE-8 a maior potência musical do Rádio brasileiro!".

[243] Segundo Saroldi e Moreira, "[c]omeçava ali o declínio da maior estação de rádio brasileira" (SAROLDI e MOREIRA 2005 [1984], p. 80).

[244] Conferir, por exemplo, ZAN (2010).

[245] Referindo-se à Mário Lago, Saroldi e Moreira mencionam as "minúcias que levaram ao afastamento da Rádio Nacional 67 de seus profissionais, além de colocar sob investigação 81 outros […]. Da relação dos indiciados sairia uma lista de 36 demitidos pelo Ato Institucional n. 1" (SAROLDI e MOREIRA 2005 [1984], p. 85). E, citando o radialista Renato Murce, destaca: "Até cerca de 1961 ou 1962, ela [a Rádio Nacional] ainda se manteve, mais ou menos, capengando, caindo aqui, levantando ali. Mas, depois, com o advento de Jânio Quadros, João Goulart, revolução de 1964, depois uma movimentação política tão confusa (apesar do nosso esforço quase heróico para mantê-la), a `degringolada`foi quase total." (Murce apud SAROLDI e MOREIRA 2005 [1984], p. 84)

[270] Cf. http://www.samba-choro.com.br/fotos/porexposicao/exposicao?exposicao_id=1 acesso 28/10

[247] "O início dos anos 60 aprofundou um certo declínio que os regionais já viviam no final dos anos 50. O surgimento do iê- iê- iê, nas rádios e gravadoras, e os shows de bossa nova, nas casas noturnas e teatros, reduziram praticamente a zero o mercado para os músicos de choro." http://www.samba-choro.com.br/fotos/porexposicao/exposicao?exposicao_id=1 data de acesso, 28/10/2013

[248] O documento do acervo Jacob do Bandolim com número de patrimônio 5955 contém um livreto do IBOPE com os índices de audiência de julho de 1956 e um papel contendo informações datilografadas por Jacob, destacando a relação entre a sua agenda semanal na Rádio Nacional e esses índices. Seu programa semanal ia ao ar às quintas-feiras (exprimido entre as radionovelas que ocupavam a maior parte da grade horária), entre 18:15 e 18:30. Nesse faixa de horário, o índice de audiência atingido pelo programa (18:15 – 24 pontos, 18:30 – 28 pontos) era um dos maiores da semana, sendo ultrapassado apenas pela quarta feira e pelo sábado. Detalhe: Jacob traçou um quadro comparativo, no documento impresso do IBOPE, entre o índice atingido pelo seu programa na Nacional e o programa que

ocupava o mesmo horário na Rádio Mauá.

[249] Informação retirada da notícia sobre a morte de Jacob publicada na edição de 14/08/1969 do Jornal do Brasil (http://www.docvirt.com/WI/hotpages/hotpage.aspx?bib=Tematico&pagfis=34778&pesq=&esrc=s&url=http://docvirt.com/docreader.net acesso: 23-11-2013). É importante destacar que o ingresso de Jacob na Rádio Nacional, em 1955, coincide com um momento de grande projeção dos artistas "tradicionais" (cf. SAROLDI e MOREIRA 2005 [1984], pp. 72 a 75). Não sabemos ao certo quando houve a mudança no formato do programa liderado por Jacob. Há indícios de que isso tenha ocorrido na virada entre as décadas de 50 e 60. No acervo documental de Jacob, há uma tabela manuscrita com número de patrimônio 5952 contendo todo o seu ordenado (valor bruto, descontos, valor líquido etc.), que se inicia em 1955 e se interrompe em março de 1959. No site em sua homenagem, há a seguinte informação: De 1955 a 1959, foi contratado pela Rádio Nacional onde se apresentava com o Regional de César Moreno, composto por Arthur Duarte (violão sete cordas), César Moreno (violão de seis cordas), Índio (cavaquinho) e Luna (pandeiro). Retornou anos depois, quando marcou época com o programa Jacob do Bandolim e seus Discos de Ouro, que ficou em cartaz até o seu falecimento, sendo que o último programa, gravado na véspera, não chegou a ir ao ar.". http://jacobdobandolim.com.br/jacob/biografia.php (acesso em 23-11-2013).

[250] O Bossaudade foi ao ar entre 1965 e 1966, liderado por Elizeth Cardoso e Cyro Monteiro e ocupando a faixa horária das 22:00. Conferir Zuza Homem de Mello, "A era dos festivais", pp. 112-113. O espaço aberto na grade televisiva para a "recuperação" dos artistas tradicionais mantém, provavelmente, relação com diversas lutas estabelecidas no plano da circulação de shows e outros espetáculos musicais. Na documentação do acervo Jacob do Bandolim há uma série de registros de iniciativas levadas à cabo por figuras como Hermínio Bello de Carvalho e Sérgio Cabral. Numa delas, buscava-se recuperar uma "[v]erdadeira glória de nossa música popular", Aracy Côrtes, que, a despeito das "bossas" que procuraram dar novas características ao samba, vê a perenidade de seu estilo […]. Sua voz, plena de musicalidade, dá o exato colorido rítmico e melódico a todas as composições que formam o seu variado e bem escolhido repertório. […]. Tem, pois, caráter de noite de gala da música popular brasileira, o reaparecimento de Aracy que é feito, para seu maior esplendor, ao lado do consagrado Jacob [...]" (texto de divulgação do evento escrito por Jota Efegê). A iniciativa foi anunciada também por Adauto Novais na edição de 24.01.1965 em "O jornal". Antes de destacar que a cantora estava afastada dos palcos desde 1961, o

autor comenta: "[c]om as mesmas músicas que cantava há 30 anos atrás, Aracy Côrtes volta hoje ao palco para provar à geração presente que um mito nunca morre depois que conquista o reino popular." (http://www.docvirt.com/WI/hotpages/hotpage.aspx?bib=Tematico&pagfis=7727&pesq=&esrc=s&url=http://docvirt.no-ip.com/docreader.net# acesso 29.11.2013). A referência às novas gerações é importante, pois estas constituem um dos principais alvos da disputa pela valorização da música "tradicional", como veremos no próximo capítulo. Nesse sentido, não é casual que Jota Efegê tenha destacado, em seu texto de divulgação do evento, "o "imenso agrado do público jovem".

[251] Sobre esse caráter "experimental", é de se notar que a TV Record lançou o programa "O fino da Bossa" em maio de 1965. Apenas dois meses mais tarde, o sucesso alcançado levou a emissora a criar e estrear o "Bossaudade". E, no mesmo ano, a Record lançou também o programa "Jovem Guarda". Com isso, afirma Coelho, "o virtual monopólio sobre a música exercido pela emissora estava plenamente configurado" (COLEHO, Cláudio N. P. "O III Festival de Música Popular da TV Record: uma abordagem dialética do documentário *Uma noite em 67*". Em Líbero. São Paulo, v. 14, n. 28, pp. 119-128, dez. 2011, p. 124) http://www.casperlibero.edu.br/rep_arquivos/2011/12/12/1323717939.pdf (acesso 29.11.2013). Parece tratar-se, entretanto, de um monopólio exercido de maneira muito mais próxima à da Rádio Nacional em meados dos anos 50 do que da forma como emissoras de televisão estabelecerão posições hegemônicas a partir dos anos 70. Aquele modo de atuar não era específico da Record. O documento do acervo de Jacob com número de patrimônio 5763 consiste em um livreto da TV Excelsior de dezembro de 1966 anunciando as novidades de sua programação para o ano seguinte, que continham uma grande mistura de gêneros, artistas, estilos, combinados numa certa ambição por um perfil de "TV-arte". Um exemplo radical desse caráter experimental que permeava o setor televisivo foi a aposta, motivada pelo sucesso de Caetano Veloso e Gilberto Gil, na criação do programa "Divino Maravilhoso", que foi ao ar em 1968 e, além de um fracasso de audiência, foi alvo da crítica conservadora (Cf. CALADO: 1997).

[252] Um comentário mais detalhado do conteúdo desse documento redundaria nas análises e reflexões já apresentadas ao longo deste trabalho, pois é notável a estabilidade e a permanência dos ideais e valores que orientaram a trajetória artística de Jacob. Vale apenas mencionar aqui o elo de continuidade implícito nas opções dadas para a escolha do fundo musical que embala a proposta de evocação da tradição do choro: Jacob do Bandolim, Pixinguinha e Ernesto Nazareth, exatamente nesta ordem. A escolha não é casual, como

veremos ao final deste capítulo.

[253] O documento do acervo de Jacob com número de patrimônio 6050 é uma nota de prestação de serviço (contrato de trabalho) de 3 meses e 1 programa semanal de Jacob e Conjunto Época de Ouro com a TV Excelsior, com data de 1.12.66.

[254] Documento com número de patrimônio 5764.

[255] A apresentação de Jacob do Bandolim era uma das atrações anunciadas na programação da "Festa Musical em Comemoração ao IV Centenário da Cidade Maravilhosa", promovido pela TV Excelsior em 17/08/1965. Cf. [Anônimo] (1965, p. 7 – Última Hora).

[256] A experiência que Jacob acumulou ao longo da décadas de 30 e 40 acompanhando cantores e calouros parece fundamentar a própria conquista de certa autonomia no meio musical. Ao ser perguntado sobre o início de sua carreira como solista no setor fonográfico, Jacob afirma: "[interlocutor:] - Só em 47 você fez a primeira gravação? [Jacob:] - Só. E assim mesmo, depois de haver obtido de Gilson Amado o direito de não acompanhar mais ninguém. Eu cansei de acompanhar. [… interlocutor:] - Programas de calouros, quantos calouros mais ou menos o senhor acha que acompanhou? [Jacob:] - Posso afirmar tranquilamente: alguns milhares." (BITTENCOURT: 1967, fita 1 lado B, min 15:08)

[257] Sobre a vocação "modernizante" da TV Excelsior, conferir ORTIZ (1988, pp. 136-37).

[258] Berrêdo, "chorão" da geração de Pixinguinha e que vivera o período inicial de profissionalização do músico popular, afirmou: "- Não me profissionalizei como músico porque naquela época o que se recebia para tocar era uma miséria [...]" (apud CHAVES: 1978, p. 8).

[259] Ainda nessa ocasião, ao comentar a sua relutância em aproximar-se das gravadoras, o que acabou distendendo para finais da década de 40 o início de sua carreira como intérprete solista e compositor no setor fonográfico, Jacob afirmou: "Eu não quis gravar, eu não queria gravar de jeito nenhum. […] É que me contavam muita coisa acerca de negócio de gravadora […] que as gravadoras sonegavam direitos […] que o ambiente era cheio de política e eu não sou de política […] principalmente de ficar devendo, esse negócio fica muito feio. […] eu não queria que ninguém me devesse então eu não queria gravar, pura e simplesmente não me interessava [...]", (BITTENCOURT: 1967, fita 1 lado B, min. 13).

Essa negação da música como opção profissional também está ligada, certamente, às difíceis circunstâncias que envolveram a sua infância, como investigamos anteriormente. Assim, se em finais da década de 1930 Jacob já era um renomado bandolinista na radiofonia carioca – como indicam as suas atividades nesse setor e a repercussão midiática que elas alcançaram, recolhidas em um caderno pessoal ainda não patrimonializado pelo MIS –, a profissão declarada por ele próprio na certidão de reconhecimento paterno de setembro de 1939 (documento com número de patrimônio 6057) era "do comércio".

[260] É importante destacar que a ênfase dada ao lado pessoal das escolhas que orientariam a atuação de Ramalho Neto visa colocar em relevo um aspecto de sua trajetória que contribui para o desenvolvimento da nossa argumentação. Certamente, a situação é muito mais complexa. A trajetória do produtor é parte do próprio processo de racionalização do setor fonográfico, e a impessoalidade dos interesses de mercado certamente não estiveram ausentes em sua trajetória. Segundo o perfil profissional publicado na Revista do Rádio em janeiro de 1955, "Ramalho Neto [...] começou na Difusora de Taubaté. Trabalhou em varejos de discos no Rio e como redator, locutor e produtor nas Rádios Guanabara, Globo, Quitandinha e Jornal do Brasil. Dirigiu o Departamento de Divulgação da Sínter e, atualmente, dirige o da Copacabana" (Anônimo: 1955, p. 15). Ou seja, até alcançar o posto de produtor de discos, sua trajetória acompanha o próprio processo de definição dessa atividade como um campo de atuação profissional específico. Nesse sentido, é emblemática a própria indefinição que rondou o início de sua carreira: ele fez "um pouco de cada coisa". A mesma Revista do Rádio nos oferece informações para aprofundar a análise. Em abril de 1954, ele deixa a Rádio Globo, onde apresentava o programa "Saturday Night", para dirigir o "Première", programa da Rádio Quitandinha que apresentava "os mais famosos cantores, orquestras e solistas, em gravações inéditas em nosso país, recebidas semanalmente dos Estados Unidos" (Anônimo: 1954, p. 37). Nesse mesmo ano, enquanto chefe de divulgação da Sínter, viajou por três meses aos EUA, onde, a convite da Capitol, esteve "estudando o ambiente fonográfico americano." (Anônimo: 1954, p. 20). Em 1957 ele deixa a Copacabana e assume o mesmo cargo de Diretor de Departamento de Divulgação da RCA Victor e, junto com Paulo Rôco, inicia um processo de "reorganização do departamento artístico e relações públicas da Victor" (Anônimo: 1957, p. 44). Desse momento data, provavelmente, o início das indisposições de Jacob com o diretor, que, em seguida, seria promovido a Gerente Geral de Publicidade e Divulgação: Ramalho Neto passou a dirigir "não só a divulgação e propaganda dos discos, mas também a divulgação e propaganda de todos os ramos da Victor: rádios, geladeiras, televisão e até válvulas" (Anônimo: 1958, p. 45). Dois anos mais tarde, aproximadamente, ele aparece como "Relações Públicas" da RCA Victor em notícia

sobre suas intenções de trazer Elvis Presley ao Brasil: para ele, destaca a reportagem, seria "lucro certo" (Anônimo: 1960, s/n). Isso reforça o perfil para o qual apontava a sua atuação nas rádios, explicitando uma das estratégias de mercado que ele privilegiará, em detrimento dos "tradicionais", a partir da década de 1960. Tratava-se de apostar em gêneros e artistas norte americanos de grande circulação e impacto imediato (os chamados "campeões de popularidade"), e na produção de artistas nacionais que pudessem explorar esses filões de mercado. Nesse sentido caminham, por exemplo, três lançamentos da RCA em 1962: um Lp do cantor e ator canadense Paul Anka, um do pianista Floyd Cramer e um de "músicas para repousar", com a orquestra George Melachrino (LUIZ: 1962, s/n). Ao mesmo tempo, como vimos, ele também apostava nos "modernos", ou seja, artistas ligados à bossa-nova e à canção de protesto que, de certa forma, dela derivava. Em 1966, por exemplo, ele registrou no Ministério da Indústria e do Comércio as marcas de discos "Opinião" e "Arena" (Anônimo: 1966, s/n). Assim, ao apostar em artistas e gêneros ligados à produtos de grande repercussão e impacto imediato no mercado norte-americano, à bossa-nova e aos segmentos de mercado que ela abrira e/ou consolidara (incluindo aqui os futuros tropicalistas), e ao ié-ié-ié, a trajetória de Ramalho Neto torna-se emblemática do próprio processo pelo qual os artistas "tradicionais" perderam grande parte do espaço midiático de que outrora desfrutavam.

[261] A própria especialização de "produtor" não se diferenciava das funções exercidas pelo "diretor artístico", como nos informa Vieira. Entretanto, "[c]om o crescimento do mercado de disco a partir da década de 50, as tarefas do diretor artístico aumentaram de tal maneira que a solução natural encontrada foi a de delegar a seus assistentes a demorada ocupação de selecionar repertório, reunir maestros e músicos, designar arranjadores, apanhar a autorização dos compositores para a gravação das músicas escolhidas e marcar estúdio." (VIEIRA: 1997, p 4). A incipiente racionalização da produção, no sentido da falta de especialização das funções, não se limitava evidentemente ao papel de direção artística, atingindo também as atividades de compositores e intérpretes. Nessa mesma matéria, Vieira narra o modo como, nos anos 40, os primeiros abordavam os "ídolos" na porta de entrada das rádios para oferecerem a eles as suas músicas. Nas pastas dos compositores de plantão, "como numa cartola de mágico, havia de tudo: samba, baião, toada, tango, rumba, bolero, fox, valsa, marchinha, carnaval, canções juninas, um verdadeiro pacote musical. Até compositores já conhecidos e autores de vários sucessos [...] usavam dos mais curiosos artifícios para *vender* suas composições, improvisando em tais ocasiões o clima adequado para supervalorizar suas criações" (VIEIRA: 1977, p. 4). Nesse sentido, vemos que a trajetória de Jacob novamente antecipa, de certa maneira, necessidades dos meios da cultura de massas na medida

em que, já em finais dos anos 40, valeu-se de sua autonomia financeira e de seu prestígio nos meios musicais para conquistar o direito de dedicar-se quase exclusivamente ao choro.

[262] No acervo de Jacob do Bandolim há um folheto de propaganda da RCA Victor de finais dos anos 50 e inícios da década seguinte (documento com número de patrimônio 5934) que pode ser interpretado como expressão de uma segmentação de mercado ainda incipiente. Enquanto o público-alvo ao qual se dirige à propaganda é representado por imagens de jovens de classe média e classe média alta, os LPs promovidos constituíam um grande leque de gêneros, etilos etc., como, por exemplo, Nelson Gonçaves, Zaccarias, Hinos evangélicos, Valsas do século XX e Chapeuzinho Vermelho.

[263] Sobre o processo de ascensão e consagração de Jacob no meio radiofônico, conferir a nota n. 171. Assim, em finais da década de 1950, a produção de Jacob já ganhava destaque na mídia. Em 1960, por exemplo, o LP "Valsas Brasileiras de Antigamente" recebeu o prêmio de "Melhor 'LP'" de outubro pela Revista do Rádio (Anônimo: 1960, s/n). Em 1961, em sua coluna "Música Naquela Base", Sérgio Cabral publica seu voto "para os melhores do ano no disco". Para melhor solista, indica Jacob e comenta: "Em 1961, lançou *Chorinhos e Chorões*, um dos melhores elepês do ano" (CABRAL: 1961, p. 6). Aproximadamente dois anos mais tarde, a publicação da coluna "Discos", de Araquem Moura, na edição de 5-9-1962 do jornal "A Noite" traz uma nota sobre o lançamento do LP "Primas e Bordões". Nela, Jacob é apresentado da seguinte maneira: "Executante exímio de bandolim, famoso e consagrado". http://memoria.bn.br/DocReader/cache/1139402259572/I0006587-12PX=000207PY=001430.JPG data do acesso: 10-11-2013.

[264] Os números apresentados são: pela Continental: "Treme-treme"/ "Glória", 24.942; "Salões imperiais"/"Flamengo", 76.833; "Remeleixo"/"Feia", 23.708; "Cabuloso"/"Flor amorosa", 24.126; pela RCA Victor: "Despertar da montanha"/"Língua de preto", 45.918; "Flor do abacate"/"Dolente", 46.922; "Pé de moleque"/"Sorriu Dormindo", 13.064; "Numa seresta"/"Encantamento", 10.219; "Simplicidade"/"Bonicrates de muleta", 19.346; "Mexidinho"/"Teu aniversário", 14.464; "Saudações"/"Graúna", 23.096; "Choro de varanda"/"Teu beijo", 8. 295; "Mar de Espanha"/"Doce de côco", 21.787; "Vale-tudo"/"Cristal", 42.133. Ao mesmo tempo, a diminuição dos espaços para a circulação de produtos musicais ligados à música "tradicional" já se fazia sentir em 1961. Para os cultores dessa música, a situação poderia se explicar da seguinte maneira: "Mesmo tendo contra ele o fato de ser um músico cem por cento brasileiro, Jacó Bittencourt ainda

consegue vender um número de discos suficiente para não dar prejuízo à sua gravadora. Talvez por ser cem por cento brasileiro, as suas gravações não são transmitidas pelas emissoras de rádio" (CABRAL: 1961, p. 6).

[265] Documento do MIS: 7105 – panfleto da RCA com foto de Jacob com título: "JACOB – Artista Exclusivo – RCA VICTOR". No verso, lista dos "Grandes Sucessos de JACOB": Lingua de Preto, Flor do Abacate, Simplicidade, Bonicrates de Muleta, Grauna, Doce de coco, Vale Tudo etc. Sem data, provável década de 50

[266] Conferir a carta de Jacob a Cravo Albin ameaçando-o com a intenção de abrir processo judicial e/ou administrativo (número de patrimônio 5779), e o documento com a transcrição da retratação do diretor do MIS no programa "Jacob e seus discos de ouro" (número de patrimônio 6353).

[267] Não contamos aqui o LP "70 anos de Pixinguinha" pois trata-se de um disco com a participação de vários artistas e no qual Jacob figura apenas em 3 gravações.

[268] No acervo de Jacob do Bandolim no MIS há também diversos recibos da RCA contendo "Relação da conta de retribuições artísticas e/ou autorais". No documento com número de patrimônio 5852, relativo à arrecadação dos meses de dezembro de 1959 e janeiro de 1960, destacamos as vendas de: "Vale tudo/Cristal", 126 unidades, "Brotinho/Rapaziada do Bráz", 111, "André de Sapato Novo/ Carícia", 159, "Fubá/Velhos tempos", 207 e LP "Época de ouro", 164. No recibo relativo à arrecadação do período compreendido entre julho e setembro de 1960 (documento com número de patrimônio 5848 e data de 21.10.1960), destacamos as vendas de: "Vale-tudo/Cristal", 153 unidades, André de Sapato Novo, 128, "Gostozinho/Simplicidade", 237, LP "Época de Ouro", 101, LP "Na Roda do Choro", 357 e LP "Valsas Brasileiras", 825. No recibo com número de patrimônio 5838, com data de 12.10.1962, relativo à arrecadação do terceiro trimestre de 1962, destacamos: "Bole-bole", 455 unidades, "Valeu-tudo/ Cristal", 164, "André de sapato novo/Carícia", 133, "Assanhado/Não me toques", 491, LP "Primas e bordões", 694 e LP "Valsas e choros evocativos", 622. No recibo relativo ao quarto trimestre de 1962 (documento com número de patrimônio 5837), verifica-se uma queda acentuada na quantidade de vendas: "Bole-bole", 26, "Vale-tudo cristal" e "André de sapato novo/Carícia" não aparecem na listagem dos discos vendidos, "Assanhado/Não me toques", 23, "Um bandolim na escola/Falta-me você", 675 discos vendidos (aumento considerável em relação ao período anterior), LP "Primas e bordões", 117 e LP "Valsas e choros evocativos", 192. Essa queda no número de

vendas em geral parece estar diretamente relacionada com a "crise" pela qual passara o choro naquele período. Quando confrontado com os documentos anteriores, o recibo referente ao terceiro trimestre de 1963 (número de patrimônio 5843) dá indícios de que houve de fato uma tendência declinante: "Bole-bole", 5, "Um bandolim na escola/ Falta-me você", 24, LP "Primas e bordões", 111, LP "Valsas e choros evocativos", 56. O único disco com vendagem expressiva nesse período foi o "Revive sambas para você cantar", 563 unidades. Como veremos em seguida, esse LP representa um momento de virada na relação de Jacob com a indústria fonográfica. É preciso, entretanto, contrapor esses dados à situação que se esboçará entre os anos de 1965 e 1974. Nesse período, a subsidiária da RCA especializada no lançamento de reedições (sobre a qual falaremos em seguida) vendeu de seu catálogo 1.476.26 cópias. Essa cifra foi dada por Tarik de Souza na edição de 29/09/1974 do Jornal do Brasil. E o autor destacou também a vendagem de reedições de alguns LPs de Jacob: "[...] chegou a vender de um de seus sólidos LPs de choro 22 mil 720 cópias! Ainda teve um segundo, que atingiu 16 mil 925 cópias, enquanto um terceiro [...] conseguiu nove mil, 282 compradores. Quer dizer, Jacob oscilou, em cada lançamento, em torno da expressiva marca de 2 mil cópias vendidas por ano. Sem dúvida. Um respeitável disco de catálogo." (SOUZA: 1974, p. 5). Ou seja, um esboço da vendagem de Jacob entre 1960 e 1974, período que compreende a "crise" do choro, parece indicar que o declínio da vendagem e da produção de LPs é completado (e não antagonizado) pela consolidação do sucesso de Jacob como "artista de catálogo". Ou seja, generalizando essa situação, não se pode dizer que o "choro" desaparecia da "cultura de massas", mas sim que ele passou a ocupar um lugar de pouca expressividade (em termos de impacto midiático) num mercado em pleno processo de segmentação. O selo mantido pela referida subsidiária, RCA Camden, "[...] não tinha trabalho de divulgação, não tocava nas rádios e muitos não saiam das lojas", afirmou Pedro Cruz, gerente da RCA Victor, em entrevista para a matéria "Os impasses das grandes gravadoras", publicada no Jornal do Brasil em 25/11/1974 (Anônimo: 1974, p. 5). Os verbos são conjugados no passado porque, naquele mesmo ano de 1974, tal selo deixara de existir. A essa situação na base "material" parece vincular-se a imagem que se criava em torno do gênero e de seus artistas de "coisas do passado", de "música nostálgica" etc. Como vimos, isso não é de modo algum arbitrário e, como veremos, o *revival* do gênero teve que lutar para desvincular aquela imagem das práticas musicais em torno do choro. Infelizmente, seria necessário um mergulho maior do que o compreendido por esta pesquisa no acervo de Jacob para prosseguir com a investigação sobre a vendagem de discos, o que implica manter como hipótese a relação aventada entre "crise" do choro e impacto do gênero no mercado de discos.

[269] Antes deles, o LP "Jacob revive sambas para você cantar", lançado ainda pela RCA Victor em 1963, já aponta nesse sentido devido à padronização sensível dos arranjos, determinada, provavelmente, pela função comercial de um disco de "karaokê".

[270] Estabelecida no Brasil em 1960, "a etiqueta Camden teve duas séries importantes: *Reminiscências* e *Grandes autores e grandes intérpretes*. Nos dois casos a base da produção era o arquivo da gravadora, cujas atividades no Brasil se iniciaram em 1929.". As palavras são de Luis de Oliveira, assessor de diretoria da RCA, em entrevista que compunha a já citada matéria "Os impasses das grandes gravadoras". Entretanto, apesar de apontar para o processo de segmentação de mercado em curso, o próprio Oliveira destaca as limitações dessa estratégia de exploração dos artistas de catálogo, afirmando que "falta incentivo do Governo e interesse das gravadoras em se empenhar na fixação de um mercado para essas obras" (Anônimo: 1974, p. 5).

[271] Nesse período, além da RCA, Jacob gravou 4 músicas na face A do LP "Retratos" pela CBS (1964) e três LPs com selo do MIS resultantes de shows ao vivo: dois volumes do show com Elizeth Cardoso e Zimbo Trio e "Pixinguinha 70".

[272] Em 1951, no início da trajetória de Jacob na RCA, a condição de funcionário público já fora invocada para sustentar o exercício de sua autonomia perante certas exigências da empresa. Conferir a carta da RCA de 19.09.1951, solicitando ao artista que reportasse suas turnês, e a resposta por ele dada em 10.10.1951 (documento do acervo Jacob do Bandolim com número de patrimônio 5944).

[273] Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=QEQcMuSdDKw data do acesso: 9/11/2013.

[274] Sobre o prestígio alcançado por Jacob no meio fonográfico, remetemos ao mencionado panfleto promocional da RCA (cf. nota n. 265) cuja face destaca: "JACOB – Artista Exclusivo – RCA VICTOR". No verso há uma lista dos "Grandes Sucessos de JACOB" (Lingua de Preto, Flor do Abacate, Simplicidade, Bonicrates de Muleta, Grauna, Doce de coco, Vale Tudo etc.).

[275] Formalmente, a situação não era bem assim. No contrato assinado em 1951, que renovava em bases praticamente iguais às que celebraram o vínculo de Jacob com a gravadora em 1949, lê-se: "o ARTISTA executará as seleções musicais que lhe forem

indicadas pela COMPANHIA, e aceitará as instruções de seus técnicos, quanto ao modo de executá-las, ensaiando e repetindo cada uma o número de vezes, que, a critério dos técnicos, for considerado necessário, e empregando seus melhores esforços para uma gravação perfeita; […] Compromete-se, ainda, o ARTISTA, após a extinção do prazo retro designado, a repetir suas interpretações ou regravá-las em qualquer momento que o solicitar a COMPANHIA.". Documento do acervo de Jacob do Bandolim com número de patrimônio 5945.

[276] O exercício dessa autonomia já se verifica no processo de elaboração do primeiro LP do bandolinista, intitulado "Jacob revive músicas de Ernesto Nazaré" (1955). Entre seus documentos pessoais há um texto (já mencionado na nota n. 23) por ele escrito (com base em outro de Almirante) que serviu de referência para a elaboração da contracapa do LP. Os limites dessa autonomia se verificam, neste caso, nas diferenças existentes entre o texto criado por Jacob e o produto final fabricado pela RCA, resultantes de cortes, adaptações, mudanças de estilo etc.

[277] Conferir carta de Jacob a Sylvio Tullio Cardoso com data de 4/10/1966. Documento do acervo Jacob do Bandolim com número de patrimônio 5797.

[278] A hipótese anteriormente aventada de que o relançamento do LP Época de Ouro em 1969 pudesse ter sido motivada por uma estratégia de exploração comercial da morte de Jacob baseia-se nessa carta de 1968. A continuação do fragmento citado é: "esse pessoal da RCA, meu caro Hélio, é uma rapaziada ótima, de uma visão comercial extraordinária, marotos...".

[279] Conferir, por exemplo, "Codó e o Mar" (1967) e "Mario Castro Neves & Samba S.A." (1967).

[280] Conferir a farta documentação a esse respeito no arquivo do MIS.

[281] Conferir, por exemplo, os documentos do acervo Jacob do Bandolim com número de patrimônio 5900, 5901, 5902, 5903 e 5928, que contêm o controle das vendas dos LPs e dos direitos delas provenientes nos meses de abril, março, fevereiro e janeiro de 1954, e março de 1956. Neste último caso há a seguinte anotação: "Nota: erro de cr$ 100,00 a meu favor, para serem creditados no trimestre seguinte".

[282] A documentação existente no acervo Jacob do Bandolim sobre suas relações com o campo autoral é volumosa e multifacetada, e indica que elas remontam à década de 30 e permanecem estáveis até finais dos anos 60. Nesse período, o "chorão" esteve vinculado à SBAT, UBC, Rio Musical, SOCINPRO e S.D.D.A. Entre os documentos remetidos a Jacob por instituições ligadas ao campo autoral, destacamos os que possuem os seguintes números de patrimônio: 6745: Direitos Autoraes: (a proteção literária e artística no Brasil)/ compilação de Gustavo Adolpho Baily, 1930; 6734: Estatuto da SBAT de 1935; 6735: tabelas de cobrança da SBAT a partir de 1938; 6027: documento de 30.05.1938 contendo "Contas de direitos autorais" da parte de piano da canção de Jacob intitulada "Si alguém sofreu"; 5811: Carteirinha nominal de Jacob do "Departamento dos compositores" de 1942 da S.B.A.T., carimbada por Benedito Lacerda; 6744: "Direitos autorais no Brasil: pequena explanação e esboço de [codificação] de autoria de Humberto Teixeira; 6737: "Estatutos da União Brasileira de Compositores", documento de 3.12.45, valido para o biênio 46-48; 6738: Regimento interno da UBC, aprovado em 46 e publicado em 1947; 5812 a 5814: documentos relativos à refiliação de Jacob na UBC, na ala beneficente da sociedade em 18.5.49; 6055: documento da Rio Musical contendo o contrato de Jacob e a lista de suas composições vinculadas à editora, com data de 14.11.56; 6740: "O disco, os direitos conexos e a SOCINPRO", informando o reconhecimento legal dos direito conexos com data de 1.08.1967; 6742: publicação da S.D.D.A intitulada "Cobrança de direitos autorais em emissoras de rádio e televisão […] Esclarecimento que se impõe aos srs. Diretores de empresas de rádio e TV". Além desses materiais, há também diversos documentos produzidos pelo próprio Jacob que indicam uma postura ativa no controle de seus recebimentos: 6022: bilhete datilografado: "Em 3-8-955, recebi da Rio Musical Editora o seguinte pela venda de: 463 álbuns a 3,00 […]. Ficaram no stock da Editora, 37 álbuns, à m/ disposição para compra-los, segundo nota anexa fornecida por Machadinho da UBC.". Para não nos estendermos mais sobre este ponto, remetemos, por exemplo, aos documentos com números de patrimônio 5900 e ss., que contém controles detalhados a partir de 1954 das vendas de discos e dos recebimentos de direitos delas provenientes.

[283] Conferir MORELLI (1998, pp. 82 e 118)

[284] Segundo Morelli, "é de se observar também que, embora a estratégia da sbacem de fazer-se representante de um passado ocasionalmente prestigioso tenha permitido que ela sobrevivesse durante algum tempo como uma evocação nostálgica de si mesma, a chegada ao poder efetivo dos únicos 'novos' [Luis Bonfá, Tom Jobim, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli etc.] que conseguira de fato incorporar à vida societária revelou em meados dos

anos 70 o esgotamento natural de suas reservas de prestígio" (MORELLI: 1998, p. 178)

[285] Numa carta ao conjunto Época de Ouro em que cobrava maior dedicação aos músicos que o acompanhavam, Jacob afirmou: "[...] temos perfeita consciência que não estamos tocando com perfeição, embora estejamos ganhando para isso. Bem ou mal, pouco ou muito, estamos ganhando" (apud PAZ, p. 173).

[286] Isso fica claro, por exemplo, numa carta enviada a Dino à propósito da mesma situação tratada na carta ao conjunto Época de Ouro anteriormente citada (ver nota 286). Nessa ocasião, Jacob cobra a seriedade do trabalho pelo qual seriam remunerados: "Ensaia, de preferência, longe do palco, para não perturbar o ensaio dos outros. E, com o habitual capricho, dedica a cada um o tempo necessário para que o número saia perfeito. […]. O que me interessa é a perfeição do programa. O resto que se dane. *Seja Caruso ou Simonal. Yma Sumac ou Nara Leão*" (apud Paz, p. 172, grifo nosso). O zêlo e a vigilância constante com a dignidade pessoal pode também estar na base de sua opção pela permanência na UBC quando do êxodo, em 1946, de parte de seu corpo diretivo para a fundação da Sbacem. Apesar de considerar seu primeiro encontro com Pixinguinha e Benedito Lacerda uma das seis "fases marcantes" de sua vida artística, isso não o levou a unir-se à nova sociedade da qual o último foi presidente e o primeiro um dos sócios. Uma explicação possível e plausível é a de que o vínculo formal que unia os sócios à entidade estava impregnado de um caráter moral. Assim, num livro de 1946 publicado pelo então presidente da UBC, "[Oswaldo] Santiago nem cogitava da possibilidade de quebra do vínculo societário por desejo do sócio, embora citasse com naturalidade a possibilidade contrária, isto é, a eliminação do sócio do quadro social por desejo dos dirigentes da sociedade. Isto se explica em razão de que a fidelidade em re1ação à sociedade constituía, ao que parece, um dos deveres societários cuja infração implicava cassação dos votos e dos direitos patrimoniais por parte da Assembléia Geral." (MORELLI: 1998, p. 41)

[287] Essa situação se explicita na própria documentação que constitui seu acervo no MIS. Ela nos fala de uma vida inteira dedicada à música em seus mínimos detalhes, dentro da qual os vestígios da vida profissional são quase imperceptíveis além dos papéis com o cabeçalhos impressos da vara criminal ou de menções eventuais com caráter explicativo em relação a pedidos ou decisões.

[288] Recorreremos aqui novamente à análise de Morelli, mais longamente, para explicitar a situação: "O primeiro documento que temos a esse respeito é o livro Aquarela do Direito

Autoral, publicado em 1946 por Oswaldo Santiago, presidente da UBC. Enfatizando como 'uma originalidade marcante' dos estatutos de sua sociedade o fato de que o 'patrimônio social' apenas era formado 'em nome da Sociedade', mas revertia em favor dos sócios (MORELLI: 1998, p. 151), Santiago mencionava justamente o bom desempenho de funções econômicas superestimadas: a referenda ao patrimônio social mostra que as funções econômicas eram pensadas como indo além da arrecadação e da distribuição direta dos direitos autorais gerados pela utilização externa das obras, pressupondo um certo acúmulo interno de riqueza e, consequentemente, um eventual processo interno de redistribuição. Ora, isto não poderia existir senão sob a vigência de um poder centralizado. Oswaldo Santiago explicava: a participação dos sócios no patrimônio social se dava conforme o número de "votos" que cada um possuía, sendo tais "votos" distribuídos conforme a arrecadação de cada sócio. Entretanto, a arrecadação de cada sócio não dependia diretamente da execução de suas obras, e Santiago fazia uma referencia indireta a isso quando afirmava que o sistema de sua sociedade recompensava o autor que realmente produzia: falando em "produção" e não em "execução", revelava a confusão conceitual vigente acerca do fator gerador dos direitos que se arrecadavam e distribuíam. Se o ponto de partida fosse a execução, a arrecadação de cada um variaria de um período para outro, ocasionando uma variação correspondente no número de votos e uma distribuição mais dinâmica do poder. Partindo da produção, ao contrario, tanto a riqueza quanto o poder se concentravam nas mãos de uns poucos, e Santiago citava diretamente a "ascendência politica" obtida pelos autores "produtivos", graças ao maior número de votos de que dispunham nas deliberações das assembleias gerais da entidade e na eleição periódica de seus dirigentes." (MORELLI: 1998, p. 12)

[289] "[Eugênio Martins:] - Há condições de sobreviver com um regional, mas o que não há é interesse das gravadoras e das emissoras de rádio e TV. […]. Eu atribuo a queda do regional e da verdadeira música popular brasileira ao incremento do iê-iê-iê"; "[Altamiro Carrilho:] As emissoras de TV do Rio e São Paulo não querem pagar nosso preço. […]. Preferem pagar pouco, ou não pagar, aos grupos de iê-iê-iê que andam por aí. E você sabe porque os jovens de hoje não tocam no estilo dos regionais? Porque é muito mais difícil. […]. O regional caiu pela invasão de músicas estrangeiras, e também por ser um gênero difícil de ser tocado. […] Hoje estou preparando um concerto de música erudita, para muito breve. E alimentando o sonho de criar um programa de televisão ou show de teatro com um regional"; "'Foi o início do rock e da bossa-nova. De um lado, valorizou-se os conjuntos de música internacional, de outro reduziu-se o acompanhamento musical a poucos instrumentos, dando fim às grandes orquestras', acrescentou dois meses depois, em

entrevista ao mesmo jornal, o clarinetista Abel Ferreira […]. E como muitos músicos ficaram sem emprego, alguns chegando a passar fome, os dois tomaram a mesma decisão, a única que lhes restava. 'Eu, quando senti a barra, pensei: vou aderir. Afinal, eu tinha braços e ouvido e precisava trabalhar. Comprei uma guitarra e fui tocar em baile,' disse Dino […]. Abel também foi animar os bailes de formatura, 'executando de tudo, desde o bolero ao rock" (AUTRAN: 1979/80, p. 67). A mesma situação foi vivida pelos músicos do regional do Caçulinha que, além da formação "tradicional", "passam a tocar instrumentos elétricos no conjunto de bailes [sic]" (JB)

[290] Segundo Sérgio Prata, o surgimento do iê- iê- iê, nas rádios e gravadoras, e os shows de bossa nova, nas casas noturnas e teatros, reduziram praticamente a zero o mercado para os músicos de choro. (PRATA: s/d, s/n). (http://www.samba-choro.com.br/fotos/porexposicao/exposicao?exposicao_id=1)

[291] Numa síntese não premeditada, Rita Morelli nos oferece uma visão de conjunto dos quatro fatores que viemos analisando até o momento: a ascensão da televisão enquanto meio articulador da cultura de massas, a reorganização da indústria fonográfica, o declínio do campo autoral pioneiro e a ascensão de um *ethos* consonante com esse processo. Comentando sobre os festivais de música promovidos pelas emissoras de televisão em meados da década de 60, a autora destaca que o papel crucial que eles cumpriram "[...] na dinâmica do mercado musical da época pode ser avaliado pelo interesse com que as gravadoras os acompanhavam e pelo grande número de compositores-intérpretes da MPB que foram lançados comercialmente no disco depois de terem despontado neles. Músicas inéditas, compositores desconhecidos uns dos outros, vindos da Bahia, de Minas Gerais, dos vários estados do Nordeste e do próprio Rio de Janeiro para se juntar aos paulistas na capital de seu estado e para se apresentar, iguais em seu anonimato, ao julgamento de especialistas que também não os conheciam, bem como de um público tão amplo e impessoal quanto ao público telespectador. Indivíduos e não pessoas, isto é, compositores e intérpretes de música popular e não frequentadores deste ou daquele bar carioca, sócios deste ou daquela entidade pioneira, concorriam uns com os outros num mercado produtor que se tornara nacional. Mercado moderno, dos qual os 'velhos' dirigentes autorais estavam excluídos como artistas; mercado moderno que cada vez mais se diferenciava da própria concorrência artística entre pares que praticavam" (MORELLI: 1998, p. 194). O fragmento da rememoração de Chico Buarque, com o qual buscamos introduzir a diferenciação entre os tempos experienciados por Jacob, ganha agora muito mais substância. Como vimos, trata-se do próprio processo de modernização capitalista avançando seu curso na década de

60, e, sobretudo, fazendo sentir seus efeitos na forma de ruptura com o período precedente. Nesse contexto estavam dadas as condições para a atuação no campo da música popular. É importante, entretanto, perceber como essas transformações, narradas do ponto de vista teórico, era vividas e interpretadas, sobretudo porque elas ainda estavam em curso e só viriam a confirmar determinada direção dos eventos na década seguinte.

[292] Na carta já citada ao conjunto Época de Ouro, a principal cobrança de Jacob aos seus músicos se referia à falta de estudo: "[...] ninguém estuda. Ninguém treina apenas 6 números […] *Estudem*. Só. Não para mim. Para vocês." (apud PAZ: 1997, pp. 173-74). Em seu acervo encontra-se também um documento, com número de patrimônio 6908, que explica o uso de cifras: "Observações. / Está provado que o antigo sistema de chamarmos os acordes de 1a. De dó, 2a. De lá, preparação e 3a., além de pouco prático É incompleto mesmo para simples canções si queremos acompanha-las com perfeição./ Daí porque abandonamos aquela forma para adotar a 'cifra', hoje mundialmente praticada por todos os músicos profissionais, inclusive brasileiros./ Algumas horas de estudo, auxiliadas pelos esclarecimentos que se seguem, provarão aos executantes o que afirmamos. [segue explicação da cifragem]." Além disso há um documento numerado 6843 e composto de três páginas datilografadas. Com data à caneta na última página de 30.09.64, trata-se de outra explicação sobre o uso de cifras. Em seu cabeçalho, lê-se: "De Damásio para Altair Reis alguma noção de 'cifragem'".

[293] O período em que foi gravada a carta foi estimado em função da menção que Jacob faz da "Noite da Seresta", produção de Oswaldo Sargenteli que ainda estava em curso naquele momento. O jornal "A Noite" noticia o plano de Sargenteli em 12-08-1961. http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=348970_06&pagfis=7210&pesq=&esrc=s&url=http://memoria.bn.br/docreader# data de acesso: 10.11.2013.

[294] A idéia de "batalha musical" – que remete a uma experiência importante de disputas sobre legitimidade de distintos procederes com a música articuladas nos meios de comunicação de massas que, de tão distante da experiência atual, causa certo incômodo, seja pelas marcas que ela deixou na história da música popular, seja por seus resquícios remanescentes – não é fortuita e parece ter acompanhado a trajetória de Jacob por um longo período. Na primeira edição do evento organizado pelo bandolinista junto com a TV Record, a "Noite dos Choristas" de 1955, que tinha um claro propósito militante voltado para a formação de público para o choro, o nome de Almirante foi por ele citado para enfatizar a vocação do programa: "[Almirante] é um dos maiores soldados, senão o maior, dessa batalha, nessa

trincheira que a Record cavou" (minuto 12). O áudio do evento está disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=2KDFXQZlrQQ (data de acesso: 19/12/2013).

[295] A avaliação que Jacob fazia do iê-iê-iê, por exemplo, era sumária e parecia eliminar qualquer possibilidade de diálogo: "iê-iê-iê não é problema musical, é problema social" (BITTENCOURT: 1967, fita 2 lado B, min 28). Entre as possíveis fontes de tal opinião, que deveriam ser correntes naquele momento, há uma cópia datilografada de um dos quatro textos publicados na contracapa do LP "Ary Toledo no Fino da Bossa" (1966): "Ary Canta dizendo não", de Augusto Boal. Na cópia datilografada, lê-se: "Creio que a partir da Segunda Guerra idealizou-se um tipo de cantor de sucesso: - é o cantor dos ritmos orgasmáticos, dos rocks, dos iéiéié, e outros que serão logo fabricados. Isto por duas razões: a imensa publicidade internacional que tais ritmos recebem e o relaxamento momentâneo e artificial que esse tipo de música proporciona aos espectadores afetivamente insatisfeitos. [...]. Esta música sempre existiu, sempre atendeu às necessidades mínimas de relaxamento muscular e psíquico. Porém, só recentemente foi industrializada até às suas últimas consequências comerciais. É produto facilmente capaz de ser reproduzido em larga escala e em todas as línguas pois o som iéiéié dispensa tradução.".

[296] Documento com número de patrimônio 6856

[297] O termo orquestra deve ser entendido aqui no sentido de agrupações instrumentais que incluíssem naipes de sopros e/ou cordas.

[298] A função da introdução de construir rapidamente um clima eloquente para a entrada da melodia é cumprida nos seis compassos iniciais com os cincos saxofones harmonizando em bloco variações do motivo inicial de dois compassos da composição enquanto o primeiro trombone enfatiza do movimento cromático descendente na voz do baixo até a chegada da fundamental da dominante. Criada a expectativa, os naipes de saxofones e trombones saem de cena para a entrada do bandolim solista com a melodia principal. Nas seções A e B repete-se a mesma forma de conduzir o arranjo, centrada na alternância entre naipes de trombones e saxofones no papel de comentar, pontuar, frisar etc. a melodia principal, e num progressivo adensamento das texturas do acompanhamento visando a construção de pequenos pontos culminantes em lugares estruturais da composição. A exceção se dá justamente no clímax da composição, como comentado no corpo do texto.

[299] Devemos recordar aqui o trecho do depoimento de Jacob no qual ele critica certos recursos de harmonização utilizados no repertório bossanovista: "pra modular não precisa

absolutamente fazer acordes, compreendeu, [com] nonas aumentadas e não sei o que mais. Precisa acabar isso. Qualquer dia essa numeração vai a centésimo e tanto." (BITTENCOURT: 1967, fita 2 lado A, min. 7:30). Ainda nessa ocasião, Jacob retoma a questão ao dar a sua opinião sobre a atividade de compositor desenvolvida por seu filho, Sérgio Bittencourt: "começou muito mal […] muito impressionado com o Beco das Garrafas, muito impressionado com qualquer sujeito que pegasse um violão e fizesse, compreendeu, um acorde com uma sexta, com uma nona aumentada [...]" (BITTENCOURT: 1967, fita 3, lado A, min. 3). Aqui, como em outros lugares, é preciso criar um certo distanciamento do caráter combativo de certas afirmações de Jacob para perceber aquilo que as motiva, o que não implica anular a ambiguidade que muitas delas carregam. Neste caso, não parece ser o emprego em si de acordes com dissonâncias acrescentadas que motiva a crítica, mas sim a vulgarização e a transformação desse recurso em modismos nas práticas e no repertório da bossa-nova.

[300] Os momentos nos quais ocorre um uso intensivo de dissonâncias contrastam com uma escrita que valoriza os elementos "tradicionais" da harmonia, seja através de linhas melódicas de contraponto baseadas em arpejos dos acordes (compassos 25, 31, 37, 43 e 47), de cromatismos que explicitem as relações funcionais entre os acordes (introdução, compassos 17 a 19 e 33 a 35) e voicings que, em posição fechada, reforçam as estruturas fundamentais dos acordes em aberturas de tipo 3-5-1 (comp. 8, 12), 1-3-5 (comp. 11, 14), 5-1-3 (comp. 12, 13), 7-3-5 (comp. 15), 7-1-3-5 (comp. 23), 3-5-7-b9 (comp. 24) etc.

[301] É importante destacar que o arranjo de Radamés reproduz a melodia de "Chega de Saudade" com diversas diferenças – que não se explicam pelos motivos que serão em seguida apresentados – em relação à melodia escrita por Jobim para Jacob. Conferir, por exemplo, os compassos 21, 30, 40, 52 e 61 (a numeração considera os seis compassos de introdução no arranjo).

[302] O processo de gravação do LP (ordem, datas, horários etc. dos registros das músicas, incluindo "Recado" [Paulinho da Viola?], que acabou não figurando no produto final), ocorrido entre 20/06 e 11/07 de 1967 foi documentado por Jacob numa ficha pertencente ao seu acervo e ainda não patrimonializada.

[303] Ao lado de Paulinho da Viola, Chico Buarque era simbolicamente reivindicado como "aliado" dos "tradicionalistas". No segundo depoimento dado por Pixinguinha ao MIS, em 22/04/1968, Jacob do Bandolim faz uma ironia velada aos jovens compositores e intérpre-

tes daquele momento, e Hermínio Bello de Carvalho explica que ele se refere a "grande parte da geração atual que só fala em fazer pesquisa e de reformular a música popular brasileira.". Traçando uma linha divisória, completa dizendo que "Chico Buarque está fora disso", e Jacob frisa: "Chico Buarque está acima disso tudo". (PIXINGUINHA: 1997, p. 80). Na edição de 1970, organizada por Fernandes, o diálogo é transcrito da seguinte maneira: "MIS [Hermínio Bello de Carvalho] – Não é como uma grande parte da nova geração, que justifica tudo com frases: 'Vamos fazer uma pesquisa?' 'Vamos reformular' Juntam-se meia dúzia em um apartamento, botam uma garrafa de uísque nacional e começam o trabalho. É a pesquisa. Que beleza!!! – [Pixinguinha] Eu sei como é. Tira um compassozinho de lá, um compassozinho de cá a [sic] faz-se um 'montinho'. Felizmente Chico Buarque não pertence a esse grupo. Ele está no alto. É um menino. Está acima de qualquer um" (FERNANDES: 1970, pp. 36-37).

[304] Não foi possível encontrar maiores indícios sobre esse terceiro momento de elaboração do LP. As várias explicações poderiam variar entre motivos subjetivos, como a insatisfação sentida por Jacob no processo de reinterpretação das composições "modernas" em chave "tradicional" e/ou seu receio em ser identificado com o grupo dos "modernos", ou o medo de quaisquer restrições, sobretudo as de ordem material, impostas pela gravadora, pelas sociedades de direito autoral etc.

[305] "O termo 'moderno' no período imediatamente posterior à Primeira Guerra Mundial poderia ser visto como basicamente associado a uma série de transformações na vida cotidiana, provocadas por novidades como o cinema, o automóvel, novas danças, uma reorientação das relações de gênero, […] nenhum desses elementos era propriamente inédito nos anos 1920, mas sua tematização obsessiva em periódicos, canções, peças teatrais e obras literárias mostra que se tratava de questões ainda não totalmente digeridas naqueles anos, que ainda possuíam caráter de novidade" (GOMES: 2004, p. 205).

[306] Paralelamente ao movimento de expansão das empresas nacionais - que se configura, em geral, numa indústria de modesto porte, de caráter familiar, e com baixa capacidade de mobilização de capitais – nota-se a multiplicação das indústrias subsidiárias de grandes empresas estrangeiras: "Só as norte-americanas (são as mais numerosas, mais importantes e únicas de que possuímos dados completos) somam 16, todas de grande vulto, estabelecidas entre 1919 e 1932. Os ramos principais da sua produção são: veículos motores, produtos farmacêuticos e químicos, aparelhamento elétrico alimentação [...]" (PRADO JÚNIOR: 1988 [1976], p. 267). É interessante notar que, ao fazer a crítica ao discurso de

"modernidade" que revestia os produtos da bossa-nova, Jacob remetera ao pequeno negócio que seu pai construíra ao longo das primeiras décadas do século XX para criar um ponto de comparação entre a indústria nacional e a norte-americana: "Meu pai era farmacêutico e, às mocinhas que lhe pediam remédio para espinhas no rosto, indicava ele o sabonete de ácido fênico, fabricado pelo Adrianinho... Revoltadas com o seu cheiro desagradável, não compravam para, afinal, anos mais tarde, adquirirem o mesmo sabonete, já numa vistosa caixa vermelha e amarela, protegido por intensa propaganda e com o impressionante nome de Lifebuoy [...]" (apud Paz, p. 167). Como veremos, essa situação guarda interessantes paralelos com o campo da música popular.

[307] Vale destacar que o Ram-Bolk, setor do entretenimento praticamente esquecido atualmente, alcançou ao longo da década de 1920 uma média de 6 mil pessoas por dia em 150 datas em que manteve atividade (GOMES: 2004, p. 29).

[308] Das 530 músicas utilizadas em peças produzidas pela Empresa Pascoal Segreto, Gomes destaca que "o gênero mais citado é o fox-trote, com 160 canções, seguido pelo samba, com 87, e a marcha, com 83" (p. 79). É importante destacar que as produções da Pascoal Segreto atingiam um amplo público oriundo de diversos estratos sociais que compunham a sociedade carioca do período.

[309] Um autor que é particularmente sensível para as rupturas apontou: "[e]m todo o Brasil a era dos cafés-cantantes, dos chopes e dos maxixes, iniciada com o novo século, não durou mais de vinte anos. [.....]. descobertos artisticamente pelos pretenciosos cafés-cantantes e pelas humildes casas de chope, os trovadores do povo estavam passando sem alarde para os palcos do teatro de revista, onde haviam de brilhar daí em diante exibindo o seu talento para as primeiras gerações de *famílias* da classe média, afinal libertadas pelo advento da estrutura industrial dos velhos preconceitos patriarcais que faziam das diversões em público um privilégio masculino" (TINHORÃO: 1976, p. 125).

[310] A importância da cultura de massas como lugar de formação de um imaginário de "cultura negra" se insinua, por exemplo, na capa da partitura da canção "Vou te deixar", de João da Gente. Classificada como "samba macumbeiro", a peça era acompanhada pelo seguinte comentário: "executado pelos melhores *jazz-bands* e bandas musicais e sucesso nos salões elegantes e recreativos de todos os cinemas." (GOMES: 2004, p. 82). Para considerações mais detalhadas sobre essas questões, conferir pp. 291, 341-344 e 375-380 do livro de Gomes.

[311] http://memoria.bn.br/DocReader/cache/17490001659793/I0048784-73PX=001466PY=001699.JPG.

[312] Em oposição, a divulgação de uma festa promovida pela "União da Mocidade" informa que "extraordinário baile" terá o "concurso da jazz band 7 de Setembro" e provoca: "Afim de não haver 'choro' na zona, será distribuída grande quantidade de chupetas à petizada da zona" (Anônimo: 1929, p. 14).

[313] ARAGÃO, Pedro M. "*O Baú do Animal*: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro". RJ: Tese de. Doutorado em Música. UNIRIO, 2011.

[314] Nessa transição se perde, por exemplo, um movimento importante do processo de profissionalização do músico popular representado pelas diversas iniciativas de regulamentação da profissão de trabalhadores em diversos âmbitos da produção artística (inclusive o da música popular) desde os anos finais da década de 1910. Conferir GOMES (2004: pp. 99-107, especialmente a p. 101).

[315] Conferir, p.e., ARAGÃO (2011, pp. 53-54)

[316] Conferir, p.e., ARAGÃO (2011, pp. 207 e 252-53)

[317] Jacob do Bandolim nasceu e cresceu na Lapa, bairro que era freqüentado pela boemia e que era próximo dos principais centros do entretenimento carioca dos anos 20, sobretudo a Praça Tiradentes.

[318] Participaram da gravação Joe King Oliver, Louis Armstrong, Honore Dutrey, Johnny Dodds Charlie Jackson, Lil Hardin e Warren "Baby" Dodds (FREITAS: 2010, p. 691).

[319] A primeira gravação que encontrei registro de "Ainda me Recordo" foi realizada em 1932 com o Grupo da Guarda Velha.

[320] Tabela criada a partir de MORELLI (2000, pp. 38-39).

[321] Sobre a baixa pontuação atribuída às músicas de carnaval, ver MORELLI, pp. 39-40.

[322] Donga e Pixinguinha, segundo Morelli, ao mesmo tempo em que davam prestígio à instituição, foram "tradicionalmente alijados da direção da entidade", (MORELLI: 2000, p. 75).

[323] O livro de Melo Gomes também levanta, ainda que indiretamente, um problema de grande relevância e ainda pouco trabalhado pelos pesquisadores de música popular: a historiografia da música popular no Brasil, de um modo geral, trabalha essencialmente com registros sonoros, deixando de lado a grande importância que a volumosa produção de partituras tinha para as práticas musicais até pelo menos finais da década de 1920.

[324] Diz o autor: "'Chorões'. Epígrafe esquisita, esta: ela fará com que muitos leitores pensem que vou tratar de luto ou de dor, quando viso apenas o contrário". (s/n)

[325] Nesse mesmo sentido, é interessante notar que tanto o caráter sentimental da modinha quanto, num plano mais amplo, da própria nacionalidade brasileira, puderam aparecer nos anos 20, em distintas fontes, como "contribuições dos descendentes africanos à identidade nacional". Conferir (GOMES: 2004, p. 341). Embora a ideia de que a tristeza causada pela diáspora de africanos, portugueses e indígenas seja a principal matriz fundadora da música brasileira já estivesse presente no poema de Bilac de 1919 e tenha se tornado uma espécie de "clichê", mobilizado inclusive por Jacob (cf. capítulo 4 desta tese), a leitura dominante que se pratica em relação à "síntese" das "três raças" no plano musical reserva o caráter melodioso e sentimental à herança portuguesa.

[326] A mediação de Gonçalves Pinto na construção de uma visão "idílica" dos tempos "primordiais" do choro por Jacob pode estar sustentada também na circunstância de que, provavelmente, ele conhecera o memorialista e frequentara sua casa, tendo inclusive recebido dele um grande número de partituras. Conferir a entrevista realizada por Pedro Aragão com a neta de Gonçalves Pinto (pp. 291-92).

[327] Conferir, p.e., ARAGÃO (2011, pp. 181, 184, 205, 224, 230, 260 e 266-67)

[328] "Conselho de Música Popular do Museu da Imagem e do Som discute a bossa nova". Em Jornal do Brasil, 03/05/1966 (disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/cache/1831909403999/I0081237-82PX=000534PY=001020.JPG data do acesso: 24/12/2013).

[329] Entre outras iniciativas levadas à cabo pelo MIS e, mais especificamente, pelo Conselho, que explicita a posição por ele assumida no campo da música popular, destacamos: fevereiro de 1967, "Mês de Ari Barroso"; segundo semestre de 1967, promoção, em parceria com a Secretaria de Turismo , do "II Concurso de Música de Carnaval" (no qual figurava o nome de Jacob do Bandolim como um dos jurados), cuja premiação era representada pelo "Troféu Lamartine de Ouro"; março de 1968, premiação de Chico Buarque (o mais "tradicional" entre os "modernos") com o troféu "Golfinho de Ouro", em votação realizada por membros do Conselho (entre os quais também estava Jacob) na qual Tom Jobim recebera 2 votos, e Edú Lobo e Milton Nascimento apenas um cada; março 1968, formação de uma comissão para participar das comemorações do 70º aniversário de Pixinguinha; março de 1968, planejamento para a criação de uma "Escola Brasileira de Música Popular", cujo principal objetivo seria o de "proporcionar ao músico, profissional ou amador, os meios para que ele possa elevar a sua categoria musical e o seu nível artístico e cultural" (não concretizado); abril de 1968, homenagem a Pixinguinha, "com um almoço que contou com a presença, além do Governador Negrão de Lima, de toda a velha guarda da música popular"; setembro de 1968, promoção de "uma série de debates entre a chamada 'velha guarda' e os novos compositores"; agosto de 1969, premiação de Paulinho da Viola com o "Golfinho de Ouro" e de Elisete Cardoso com o "Estácio de Sá", "pelos serviços prestados à música durante o ano passado". As informações e citações foram extraídas de notícias publicadas no Jornal do Brasil (RJ) entre 1966 e 1969, e estão disponíveis no site http://memoria.bn.br (data de acesso 23/12/2013). Outra forma de caracterizar a posição assumida pelo Conselho é mencionar o artigo em que José Carlos de Oliveira critica o órgão pela rejeição a um voto de louvor a Roberto Carlos, e compará-lo ao texto publicado por Sérgio Pôrto duas semanas mais tarde. O primeiro, em matéria de 20/02/1968 intitulada "O estrondo e a fúria", reproduz parcialmente uma carta de Ricardo Cravo Albin (diretor do MIS) esclarecendo os motivos que teriam levado à mencionada rejeição. Ponderando que "todo o açúcar e todo o afeto dos conselheiros estavam concentrados nas comemorações dos 70 anos de São Pixinguinha", Cravo Albin conta que a proposição do voto de louvor a Roberto Carlos partiu de Almirante, e "foi então rejeitada, sem nenhum voto discordante, à exceção do meu". Tirando os panos quentes colocados pelo diretor do MIS, José Carlos Oliveira contesta: "Antes de dar o assunto por encerrado, quero esclarecer que a razão pela qual me interessei veementemente por ele. Há uma espécie de guerra, mais ou menos secreta, entre grupos e em torno da música popular. Nos festivais da canção, torcidas organizadas aplaudem fanaticamente e vaiam da mesma maneira. Cantores revoltados jogam o violão na cabeça do público ululante. Cronistas sérios ou frívolos movem campanhas pessoais contra os chamados ídolos do momento.

Especialistas do samba autêntico, ou tradicional, se insurgem contra a bossa nova. Gente que gosta de samba autêntico e bossa nova já torce o nariz quando ouve falar no portunhol de Caetano Veloso. Quase toda semana há tiroteio (sem mortes) nos programas de Flávio Cavalcanti. Nesse clima de exaltação e intolerância, só quem pode florescer mesmo são os industriais do sucesso e do escândalo, os inventores de Ronnie Von, e de Vanderléia, que são também – justiça seja feita – os inventores de Nara Leão, Chico Buarque, Elis Regina, e muitos outros. Como dizia um personagem demoníaco de Goethe: 'Eu sou uma parcela daquela totalidade que, querendo fazer o mal, faz o bem'. Por isso, não entendo que o Museu da Imagem e do Som manifeste, indiretamente, um desprezo solene pelo próprio som do nosso tempo, o iê-iê-iê, com tudo o que tem este gênero de tresloucado e [ilegível]. Sendo de imagem e de som, é claro que o nosso museu não pode ter a pretensão de antecipar a posteridade. Ele tem que ser a atualidade fugidia, fulgurante e cheia de riscos. Quem pode garantir aos seus conselheiros que a posteridade não renderá a Roberto Carlos as mesmas homenagens que vocês rendem hoje a Pixinguinha? Como diria Caetano Veloso: 'Por que não? Por que não?'." (disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/cache/1831909403999/I0027693-52PX=000365PY=000107.JPG data do acesso: 24/11/2013). A crítica do articulista se dirige ao fato do museu assumir uma posição nessa "batalha de música", e o artigo de Sérgio Pôrto em defesa do Conselho, publicado cerca de duas semanas mais tarde no mesmo periódico, saúda iniciativas de dois de seus membros que reafirmam essa posição. São elas a publicação do livro de Edgar de Alencar "Nosso Sinhô do Samba" e o Calendário Pirelli 1968 "Cinquenta Anos de Samba", cujo texto, de autoria de Lúcio Rangel, "fala de Os Tempos Heróicos, os discos da Casa Edison, as noites de chorinho, casas das tias Ciata, Vitorina e outras; conta a Época de Ouro, o tempo de Noel, Ari Barroso, Lamartine Babo e outros grandes compositores urbanos; passa pela história de Os Cantores, de Mário Reis a João Gilberto, de Araci Côrtes a Nara Leão; para encerrar com algumas considerações sobre a nova geração de compositores." (disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/1831909403999/I0112133-42PX=000150PY=001329.JPG data do acesso: 24/12/2013). A identificação do Conselho, e do MIS, como instituições representantes e militantes de uma concepção conservadora da cultura também se explicitava em momentos em que os antagonismos das posições assumidas nas "batalhas de música" alcançavam pontos culminantes. Do exílio, ao qual partira em meados de 1969, Gilberto Gil recusara o "Golfinho de Ouro" a ele outorgado pelo Conselho (coincidência ou não, após a morte de Jacob). A carta que ele escrevera para anunciar a sua decisão é eloquente o suficiente para dispensar maiores comentários. Dela reproduzimos o seguinte fragmento: "Eu não tenho porque não recusar o prêmio dado para

um samba que eles supõem ter sido feito zelando pela 'pureza' da música popular brasileira. Eu não tenho nada com essa pureza. Tenho três LPs gravados aí no Brasil que demonstram isso. [...] não estou mais *servindo a mesa dos senhores brancos* e nem estou mais triste na senzala em que eles estão transformando o Brasil. [...] Eu, o museu e o Brasil somos uma coisa só: o nazismo oficial, a esquerda policial, o *fascinismo* de Nelson Rodrigues, o amor obsessivo de meu pai, a imbecilidade de um velho que pensa me ameaçar me chamando de moleque [...], o sentimentalismo barato de um povo de bom coração que insiste para que eu receba um prêmio sem ter em mente que os que me premiam querem premiar a minha capitulação e não a minha vitória. Por isso nos confunde e nos reúne a todos, a mim e ao museu. [...] Eu devia ter aberto a cabeça de vocês a machadadas para que vocês entendessem o que eu estava fazendo. Talvez seja o que estou tentando fazer agora." (cf. RISÉRIO: 1982, pp. 44-46). Disponível também em http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=208&page=3 (data de acesso: 25/12/2013).

[330] Segundo Fernandes, "A 'simpatia' do lado do governo militar pelo 'mudo' choro carioca se iniciou com a apresentação de Jacob do Bandolim e seu *Conjunto Época de Ouro* em 1967 no Palácio do Alvorada a pedido do presidente Costa e Silva, fanático pelo gênero (Cf. PAZ, 1997: 50).". Entretanto, na referência citada não há nem menção ao "pedido do presidente", nem ao fanatismo do mesmo, e o objetivo da autora não é sublinhar a suposta importância da apresentação, mas sim a disciplina que marcara a apresentação do "chorão".

[331] O caráter beneficente do evento foi saudado na contracapa do LP que dele resultara: "Acorreram todos eles, com a grande dama a frente, com o mais comovedor dos entusiasmos, a um chamamento do Museu, e deram à música popular brasileira, naquela noite, um de seus momentos mais altos e legítimos" (ALBIN: 1968, texto da contracapa).

[332] É importante destacar que, embora Elizeth fosse tratada explicitamente como a personagem principal da noite, na prática, ela acabou dividindo o protagonismo com Jacob. Isso fica evidente não somente pelo fato do bandolinista ter sido o único dos que estavam no palco, além da cantora, a ter intervindo no espetáculo com falas, mas sobretudo pelo ambiente de intimidade que se criou entre ambos devido à evocação de recordações de sua juventude que com ela eram compartilhadas, especialmente o momento em que Jacob introduzira Elizeth no meio radiofônico.

[333] A ordem das músicas tal como consta nos LPs não corresponde à ordem do concerto. Esta foi preservada no relançamento do áudio do concerto em formato CD em 2003. Sobre

o processo de montagem e edição dos LPs, conferir o encarte do CD escrito por Hermínio Bello de Carvalho.

[334] Uma análise minuciosa da interação entre as performances de Jacob e do Zimbo Trio provavelmente demonstraria que ambos enfatizam as características dos estilos pelos quais se consagraram, e que os momentos de interação entre eles se dá justamente nesses termos. Para dar sustentação à idéia de que aquele momento também serviu à vontade de afirmação das diferenças, apresentaremos apenas um exemplo criado a partir da transcrição do início da gravação (min. 00:35, aprox..), no momento da exposição da melodia no terceiro verso da seção A.

Figura 84: transcrição aproximada do bandolim, piano e contrabaixo nos compassos 25 a 28 de "Chega de saudade" na gravação de Zimbo Trio e Jacob do Bandolim

Nos compassos 25 a 28, a interpretação de Jacob do Bandolim pode ser relacionada a uma célula rítmica recorrente ao modelo de samba "tradicional" que se estabeleceu na transição entre as décadas de 20 e 30 (conferir SANDRONI: 2001).

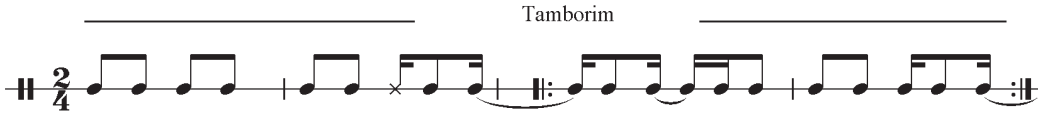


Figura 85: representação simplificada da linha guia do tamborim

Figura 86: representação da acentuação utilizada por Jacob do Bandolim

Em contraste, a interação entre piano e contrabaixo é realizada de acordo com padrões recorrentes em práticas musicais da década de 1960 que, posteriormente, foram organizadas em torno do rótulo "sambajazz" (conferir SARAIVA: 2007). Nos compassos 25 e 26, o piano, realizando *comping*, e o contrabaixo, executando a tétrade do acorde Ré menor com sétima menor sem recorrer a desenhos melódicos que remetam a um fraseado identificado com a atuação do violão de sete cordas no choro, criam – de uma maneira bem distante de como o mesmo procedimento poderia ocorrer na prática do choro –, um ambiente dórico sobre o tônica. Sem abandonar as características estilísticas que demarcam claramente as fronteiras entre o "tradicional" e o "moderno" (de acordo com a acepção que esses termos ganham naquele contexto), nota-se que há certa concordância entre a figura rítmica executada pelo contrabaixo (que remete a uma intervenção recorrente, no samba "tradicional", na execução do surdo de segunda no início de unidades estruturais de 8 ou 16 compassos,) e a exposição da melodia por Jacob. O mesmo não se pode dizer da relação entre a figura executada pelo piano, que estabelece uma clara disjunção rítmica com esse momento da performance do bandolinista. Isso fica evidente quando o forte acento dado por Jacob à nota mi na antecipação do vigésimo sexto compasso, consequência da idéia rítmico-melódica que está na base de sua interpretação, não encontra correspondência na conduta dos instrumentos acompanhantes. Ao invés da antecipação, piano e contrabaixo acentuam a cabeça do compasso 26, e, a partir disso, constroem ambos um momento de interação que, mais adiante, destoará da variação melódica criada por Jacob no compasso 28. Essa interação está baseada na repetição da figura de colcheia pontuada, recurso amplamente empregado em diversos repertórios para a momentânea desestabilização do sentimento de regularidade estabelecido pelo pulso inicial que, utilizado repetidas vezes pelo Zimbo Trio nessa execução de "Chega de Saudade", contrasta com o modelo de "cozinha pé de boi" valorizado por Jacob (conferir PESSOA: 2012, pp. 95-96). Somada ao modo como o piano realiza o *comping* (com emprego da dissonância de quarta aumentada sobre o acorde de E7 e com a voz da ponta arpejando uma melodia que avança sobre a região aguda do instrumento para enfatizar a resolução mi-ré no último tempo do compasso 28), essa interação cria um pequeno clímax que, situado no começo do terceiro verso, contrasta com a interpretação dada à melodia por Jacob. Evidentemente, este exemplo foi construído para explicitar uma idéia que, entretanto, pode ser verificada, em maior ou menor grau, ao longo de toda a gravação. Por esse mesmo motivo enfatizou-se a interação entre bandolim, piano e contrabaixo, sem consideração sobre a execução da bateria. Trata-se de sublinhar, num evento musical complexo, aqueles traços que colocam em relevo o que há nele de significativo para esta análise.

[335] Como "coadjuvantes" participaram, entre outros artistas, aqueles que fizeram parte do grupo "Os Boêmios".

[336] A "liquidação" de Pixinguinha estava efetivamente em curso. O processo de museificação identificado por BESSA (2005, p. 229) nos anos 50 parece ter-se consumado na década seguinte com a diminuição dos espaços para os artistas "tradicionais" nos meios de comunicação de massas. Em seu depoimento ao MIS, o flautista, saxofonista, compositor e arranjador lamentou: "[...] atualmente, não tenho o que orquestrar. Noutro dia [....] Eleazar de Carvalho disse uma coisa muito importante: 'Vou embora'.". (PIXINGUINHA: 1997, p. 69). Na edição de 1970 do mesmo depoimento, cujas discrepâncias com a versão anteriormente citada chamam a atenção, lê-se: "Sempre gostei de orquestrar, mas, atualmente, o ambiente não está muito propício. Eleazar de Carvalho disse num programa da Dercy Gonçalves que ia embora porque não podia fazer mais nada aqui." (FERNANDES: 1970, p. 34). Sobre as gritantes diferenças entre as transcrições do depoimento de Pixinguinha e o aspecto ideológico a elas relacionado, conferir BESSA (2005, pp. 216-217).

[337] "O show é uma lição de talento, mas sobretudo de amor à nossa música mais autêntica e rica e àquilo que ela representa em termos de criação verdadeiramente popular. Um slide anuncia que *Sarau* é dedicado a Jacob do Bandolim" (VENTURA: 1973, p. 2). A dedicatória também é destacada por José Carlos de Oliveira, quando qualifica a assistência do "Sarau" como "[m]omento inesquecível no curso do qual recordamos, com saudade, o incomparável Jacob do Bandolim" (OLIVEIRA: 1973, p. 4).

[338] Para uma análise mais detalhada sobre a atuação desses agentes no campo da música popular, conferir FERNANDES (2010).

[339] Jacob corrige, por exemplo, a avaliação que Cabral faz da atuação de artistas como Rosinha Valença e Baden Powell no que se refere à aproximação destes ao choro (conferir BITTENCOURT: 1967, fita 2, lado A).

[340] Antes da estréia do espetáculo, o choro já recebia destaque na mídia pela própria forma como Paulinho da Viola comentava o acontecimento vindouro. Na matéria de Maria Lucia Rangel, publicada em 16/10/1973, lê-se que o choro é "sua grande paixão", e que o gênero "vai entrar no *Sarau*". Tirando o foco de suas relações com o samba, pelas quais o artista se tornara afamado, Paulinho da Viola enfatiza essa paixão ao longo de toda a entrevista: "[t]anto que uma das coisas que eu gostaria de ter sido e não consegui, porque exige muita

técnica, vivência e convivência, foi ser um *chorão* [...]" (RANGEL: 1973, p. 4). Mary Ventura, autora da crítica ao espetáculo publicada no mesmo periódico em 26/10/2013, revestiu-o com o componente ideológico que lhe era mais afim: "Para a sensibilidade inundada com as estridências, ruídos, transes e frenesis que, em nome da experimentação, dominam os espetáculos de hoje, o show do Teatro da Lagoa tem o efeito despoluente. É como deixar o apartamento, o automóvel, a fumaça das ruas, a agitação diária, enfim, toda a contaminada paisagem urbana das grandes cidades para um mergulho naquilo que a sociedade industrial ameaça destruir: a pureza, a simplicidade, a saúde, a emoção serena, a espontaneidade. [...]. O show não é nenhuma volta, mas uma reposição. Não é nenhum retrocesso nostálgico, como manda o último figurino, mas – ao contrário – a recuperação sem alarde dos valores mais vitais e permanentes da nossa música popular, que andam muito esquecidos" (VENTURA: 1973, p. 2). Quando, em finais da década de 1970, o "ressurgimento" do choro já se tornava visível, o próprio Cabral já reivindicava o papel pioneiro de sua investida: "Modéstia à parte e sem nenhuma dúvida foi ele [o "Sarau"] o responsável pelo ressurgimento do choro" (entrevista a GROPILLO: 1978). E, mesmo enquanto o própio *revival* permanecia uma possibilidade em aberto, o espetáculo já aparecia como um importante ponto de partida. Em 04/03/1974, o jornal do Brasil dedicou ao gênero uma matéria de duas páginas. No texto em destaque, que anuncia o conteúdo trabalhado, lê-se: "Decadente do ponto-de-vista de manifestação musical viva, o choro parece agora experimentar um certo renascimento. Houve, há meses, o sucesso do *show Sarau*, de Paulinho da Viola, com destaque para o conjunto Época de Ouro" (BARROSO e RANGEL: 1974, p. 4). Do "Sarau" resultou também o primeiro LP próprio do Conjunto Época de Ouro. A nota de divulgação do produto, sugestivamente intitulada "Época de Ouro: primeiro LP revive o choro", foi lançada na edição de 22/07/1974 do Jornal do Brasil, momento em que as previsões de Jacob ainda mantinham um lastro importante com a realidade vivida pelos músicos de choro e, consequentemente, não poderiam ainda ser tratadas de maneira descompromissada como produto de uma idiossincrasia de seu anunciador. Assim, o texto inicia-se com uma citação do Conjunto: "'Jacob do Bandolim sempre dizia que o choro estava condenado à morte, nós procuramos levar nossa música até o público para evitar que aconteça o que Jacob previu'." (Anônimo: 1974, p 2). É importante destacar que o "Sarau", que congregou Paulinho da Viola, Elton Medeiros e o Conjunto Época de Ouro, contou com uma propaganda massiva num dos principais periódicos cariocas, o Jornal do Brasil. Esse fator certamente foi importante para que o espetáculo alcançasse o *status* de marco fundamental do *revival*. Ao mesmo tempo, uma busca pelo termo no período compreendido entre os anos de 1970 e 1979 revela que a década assistiu a uma série de *revivals* em diferentes práticas musicais, como o rock e o jazz, algo que faz parte do próprio mecanismo de funcionamento da produção,

circulação e consumo de bens culturais. Que em meio a essa situação o *revival* do choro tenha se alçado a momento central da historiografia do gênero explica-se, em parte, por necessidades próprias do seu narrar.

[341] Na legenda da foto de Jacob do Bandolim estampada em notícia em 23/06/1975 sobre a inauguração do arquivo, lê-se: "Os cariocas redescobrem hoje a beleza do choro" (Anônimo: 1975, p 10). O processo de compra de seu arquivo teve muitos entraves, e foi antecedido por outras iniciativas que resultaram fracassadas. Em 25/08/1974, Tarik de Souza publicou sua segunda nota sobre o imbróglio que envolvia a compra desse arquivo, intitulada sugestivamente "Amnésia carioca II". Nela, destacou a negativa dada pelo então diretor do MIS, Alvaro Cotrim: 'Não conheço nada de Jacob do Bandolim, nem de música popular brasileira, e não tenho a obrigação de conhecer. Acho estranho que depois de tanto tempo, resolvam mexer nisso agora. Sei que o acervo é muito valioso, mas não tenho nada com isso' (apud SOUZA: 1974, p. 5). O arquivo e a obra de Jacob parecem confundir-se com a própria memória do choro.

[342] Conferir PINHEIRO et alii "Música Popular". Em *Ciclo de debates do teatro Casa Grande*. Rio de Janeiro: Editora Inúbia, 1976, pp. 71-101. Sob o título "O que fazer", o texto introdutório dessa publicação, que reúne os debates realizados entre representantes de diversas áreas da produção cultural do período, oferece um panorama do que foram estes eventos, ainda pouco discutidos no meio acadêmico: "[d]urante oito semanas, a cada segunda-feira, entre os dias 7 de abril e 26 de maio de 1975, o Teatro Casa Grande do Rio realizou o I Ciclo de Debates da Cultura Contemporânea. Reunindo cerca de 30 profissionais, críticos e especialistas em cinema, teatro, música popular, televisão, artes plásticas, imprensa, literatura e publicidade, o I Ciclo atraiu por seção uma média de 1.400 pessoas, na maioria jovens, para participar das exposições e discussões sobre os problemas da cultura no Brasil de hoje." (PINHEIRO et alli: 1976, p. 7). Conferir também STROUD (2008, pp. 31-32)

[343] O próprio Carvalho afirma que começara a frequentar a casa de Jacob entre os anos de 1954 e 1956 (CARVALHO: 2003 – encarte do cd do show com Elizeth, Zimbo Trio e Jacob). Ao longo da década de 60, Carvalho também atuou como produtor de Jacob (conferir PAZ: 1997, pp. 176-78).

[344] Nesse sentido, Morelli destaca: "[...] reforçando as expectativas dos novos grandes nomes da MPB em relação a uma solução estatal para o problema autoral, o novo ministro

da educação, Ney Braga, interpelou alguns deles como interlocutores privilegiados do governo nessa área. […] chamou Chico Buarque, Gutemberg Guarabira, Hermínio Bello de Carvalho, Jards Macalé, Sérgio Ricardo e outros para ter com ele em Brasília […]. E foi justamente no contexto desse diálogo privilegiado com o governo que nasceu a Sombrás" (MORELLI: 2000, p. 312).

[345] Citação extraída do próprio blog de Carvalho, http://acervohbc.blogspot.com.br/2009/01/uma-reflexao.html (data do acesso: 25/12/2013). A ideologia implícita nesse "bordão" era uma das bases de sustentação que davam legitimidade ao Projeto Pixinguinha. Segundo Stroud, "Essa tentativa de alcançar os pobres e 'culturalmente despossuidos' era uma das noções mais radicais no coração do projeto: ele foi concebido como um meio para abrir janelas culturais para uma audiência de massa previamente excluída. O formato típico do Projeto Pixinguinha era apresentar dois ou três artistas numa mesma noite, um deles sendo renomado, mas afastado dos holofotes midiáticos naquele momento, e pelo menos um outro intérprete que fosse relativamente desconhecido do público. (STROUD: 2008, p. 121).

[346] O texto que abre o Concurso de Conjuntos de Choro, promovido pelo Departamento Geral de Cultura da cidade do Rio de Janeiro diz: O concurso tem como objetivos principais contribuir para a preservação deste significativo gênero musical e para a promoção da legítima música brasileira" (apud FRIAS: 1978, p. 5).

[347] O texto do Projeto de Lei está disponível em http://imagem.camara.gov.br/Imagem/d/pdf/DCD08MAI1974.pdf#page=8 (data do acesso: 05/01/2014).

[348] O arquivamento se deu nos termos do artigo 117, que prevê que, "[f]inda a legislatura, arquivar-se-ão todas as proposições que no seu decurso tenham sido submetidas à deliberação da Câmara e ainda se encontrem em tramitação [salvo as exceções listadas na continuação do documento]" (Resolução da Câmara dos Deputados nº 30, de 1972. Disponível em: http://www2.camara.leg.br/legin/fed/rescad/1970-1979/resolucaodacamaradosdeputados-30-31-outubro-1972-320276-publicacaooriginal-1-pl.html (data do acesso: 05/01/2014).

[349] Combate à censura e resistência ao regime, por um lado, e avanço sobre o campo da cultura, hegemonizado anteriormente por intelectuais e artistas de "esquerda", por outro,

estão na base das leituras divergentes sobre o sentido histórico dessa aproximação. Fato é que ela gerou um "clima otimista (e por vezes triunfalista) que tomou conta da área cultural oficial [...]" (MICELI: 1984, p. 65).

[350] Sobre a inclusão do Projeto Pixinguinha no contexto mais amplo de luta contra a "invasão estrangeira" que se estendia a diversos âmbitos da cultura de massas, conferir a matéria de Ricardo Lessa publicada no Jornal do Brasil em 30/01/1977 e intitulada "Cultura nacional reage contra a invasão estrangeira". (LESSA: 1977, p. 20). Em sentido semelhante ao do texto citado, as palavras do presidente do júri da primeira edição do Festival de Choro promovido pela TV Bandeirantes (1977), Marcus Pereira, relacionam a revalorização do choro com "[...] a própria revalorização do Brasil, por parte de um público cansado da imposição da música estrangeira" (ROMAGNOLI: 1977, p. 4).

[351] É desse ponto que Romagnoli remete à pergunta que assombrou artistas, jornalistas, críticos etc. durante a primeira metade da década de 70 e, em seguida, celebra o reconhecimento alcançado naquele momento: "Por quanto tempo o choro vai resistir? A pergunta parece improcedente, pois esse modo brasileiro de tocar está completando, revigorado, 100 anos e acaba de ser motivo de um concurso de âmbito nacional, o Brasileirinho, festival que ocupou durante um mês, uma vez por semana, o horário nobre de uma das mais importantes redes de televisão do país" (ROMAGNOLI: 1977, p. 4).

[352] Conferir, por exemplo, AUTRAN (1979/80). É importante frisar que a aproximação com a "cultura oficial" não se dava apenas por meio de instituições e órgãos federais. Segundo Miceli, cuja análise das relações entre "Estado e Cultura" foi realizada ainda sob a égide da ditadura militar, a atuação do regime no campo da cultura representou um fato único na história republicana. Foi a primeira vez, destaca o autor, "que o governo formalizou um conjunto de diretrizes para orientar suas atividades na área cultural, prevendo ainda modalidades de colaboração entre órgãos federais e de outros ministérios […] com secretarias estaduais e municipais de cultura, universidades, fundações culturais e instituições privadas" (MICELI: 1984, p. 57).

353 Nesse sentido, podemos evocar a frase do depoimento de Jacob que se tornou em emblema da posição que ele assumira perante as tentativas de "modernizar" o choro: "não vão fazer com o choro o que fizeram com o samba [...] porque eu vou pra praça pública provar aquilo que não é choro, que não é choro, e aquilo que é, é" (BITTENCOURT: 1967, fita 2 – lado A, min 00:30).

[354] É interessante notar como o discurso dominante sobre a história e a natureza do choro pôde alimentar também uma visão crítica sobre esse processo de aproximação do gênero à cultura oficial. Margarida Autran chamou-o de "'Renascimento' e descaracterização do choro". Para a autora, "Os dois concertos [um em São Paulo e outro no Rio de Janeiro], patrocinados pelas Secretarias de Cultura, no inicio de 77 e no final de 76, respectivamente, marcam indiscutivelmente a volta do choro, mas são também uma clara amostra da atuação oficial na cultura popular. Ao ser subvencionado pelo Estado e encampado pela indústria cultural, que pretenderam torná-lo competitivo no mercado nacional, este gênero basicamente intimista – que nos seus cem anos de existência nunca deixou de ser tocado amadoristicamente por músicos populares nos quintais dos subúrbios cariocas, onde nasceu – foi levado à descaracterização, o que provocou um rápido esvaziamento de um 'boom' criado artificialmente. 'Esta volta do choro teve um problema gravíssimo', observa Maria Helena Dutra. 'Ele voltou muito oficial, de patrocínio, menos popular que cultural. [...]". (AUTRAN: 1979/80, p. 65). A parte que cabe à "indústria cultural" diz respeito ao fato das empresas privadas terem se aproveitado do *revival* para explorar um filão de mercado em ascensão, seja para alavancar a venda de produtos do mercado do entretenimento, seja para construir estratégias de *marketing*. Assim, a autora destaca que, em 76, "só o Departamento de Cultura da Prefeitura carioca e a Companhia Internacional de Seguros investiram nela [na divulgação do choro] aproximadamente dois milhões de cruzeiros". Além disso, relembra o sucesso de marketing que foi o lançamento do disco "Chorada, chorões e chorinhos", "que mereceu amplas reportagens nos órgãos da grande imprensa" e estimulou outras empresas a investir em discos-brindes com repertório de choro, entre elas, a Rede Globo, a Servenco e o Banco do Brasil (AUTRAN: 1979/80, p. 69)

[355] Sobre a convergência de ideias entre as partes, Stroud destaca: "O que pode ser detectado no interior do texto do PNC é a inegável influência de vários grupos de pressão tais como a APMPB, e o impacto dos debates públicos no Teatro Casa Grande, ambos os quais deixaram perfeitamente claro para a administração pública inquietações a respeito daquilo que era visto como uma 'desnacionalização' em curso da cultura nacional e da música popular. A fundação da FUNARTE em 1975 abriu a porta para um maior apoio para a cultura nacional, particularmente da música. O ethos da FUNARTE era derivado diretamente da visão conservadora da cultura nacional contida no PNC, e a proposta de Hermínio Bello de Carvalho que se tornou o Projeto Pixinguinha, com seu conceito de defesa de uma tradição da música popular nacional, caiu perfeitamente na categoria de iniciativa cultural que a FUNARTE desejava promover" (STROUD: 2008, p. 130).

[356] Referência ao encontro entre Ney Braga e Chico Buarque de Hollanda, Sérgio Ricardo e Hermínio Bello de Carvalho, em 1974 (VENTROMILLA: 2011, p. 7). Segundo Almeida, "Em relatório presente no 'Dossiê Geisel', da Fundação Getúlio Vargas, o próprio Ney Braga relata, em carta ao presidente Geisel, o encontro que teve, 'em caráter reservado' […]: '(...) durante cerca de quinze minutos, falei francamente, salientando o interesse naquele diálogo, pela importância que o governo dá à música popular, (...) tendo em vista a sua contribuição para a formação da consciência nacional" (ALMEIDA: 2009, p. 35).

[357] Conferir ALMEIDA (2009, pp. 10-11). Ao comentar uma reportagem de 1977 sobre a ambiguidade das relações entre intelectuais e governo a partir de um manifesto contra a censura, Ventromilla destaca: "Configurava-se, conforme a matéria, uma espécie de pacto duplo entre o Estado e a classe artística e intelectual: rejeição àquilo que vem do estrangeiro, visando à dominação do nosso mercado; e complacência com as investidas governamentais, visando à 'domesticação da nossa produção cultural, seja pela imposição censorial, seja por meio de armas sutis como a subvenção e o financiamento'. Em tal contexto, a presença do Estado como regulador da Cultura é vista como a de 'um pai autoritário que é capaz de castigar, mas também de premiar, desde que o filho se comporte bem'. É a 'dupla face estatal' que possibilita ao Governo ser uma figura, ao mesmo tempo, intolerante e gratificadora". (VENTROMILLA, pp. 11-12).

[358] Em poucas palavras, trata-se da fase do desenvolvimento do capitalismo no Brasil, que ocorre sob a égide da ditadura militar em cooperação com determinados setores empresariais e que tem na intervenção repressora e incentivadora do Estado no campo da cultura um de seus momentos centrais. Conferir ORTIZ (1988) e RIDENTI (2005).

[359] À diferença do que ocorreu em outros âmbitos da produção cultural, em que a "modernização conservadora" realizou uma "reabsorção despolitizante pelos meios de comunicação de massa de uma cultura nacional e popular que se pretendia revolucionária em sua origem" (RIDENTI: 2005, p. 99), o processo vivido pelo choro é mais nítido: a ausência dos debates sobre a politização da música popular nos anos 60 – momento em que a "esquerda" hegemonizava o campo da produção cultural – se contrapõe à grande afinidade com os valores que orientavam a formação de uma "cultura oficial" nos anos 70.

[360] O sucesso alcançado pela bossa-nova junto ao público jovem no início da década de 60 mobilizou artistas, intelectuais, jornalistas etc., renomados ou em ascensão, em defesa da "verdadeira música popular brasileira". Em 1962, por exemplo, o Diretório Acadêmico da

Faculdade Nacional de Filosofia promoveu o "Seminário de Música Popular Brasileira", "onde todos os aspectos, desde as modinhas, o choro, o carnaval, até a bossa-nova vão ser analisados e apresentados". O texto citado faz parte da matéria escrita por Eduardo Pacheco Jordão, que, intitulada "FNFi vai ensinar, em Seminário, o que é a música popular brasileira", divulga o lugar, a data e os participantes do evento. Lúcio Rangel abordaria o tema "Música popular no Brasil"; Paulo Tapajós, "Modinhas"; Jacob do Bandolim, "Choro"; Tinhorão, a "Fundamentação sociológica da Música Popular Brasileira, Jota Efegê, "Carnaval", Sérgio Cabral, "Escola de Samba", Vinícius de Morais, Carlos Lira e Lins e Barros, "Bossa Nova". É importante destacar que, segundo notícia publicada no Jornal do Brasil em 16/08/1962, a conferência de Jacob "foi transferida *sine die*, porque Jacó [sic] Bittencourt , que deveria falar sobre *Choro*, ausentou-se do rio e não se sabe quando voltará" (Anônimo: 1962, p. 6)

[361] Vale relembrar que os entrevistadores eram Sérgio Cabral, Ricardo Cravo Albin e Sérigo Bittencourt.

[362] Documento do acervo Jacob do Bandolim com número de patrimônio 6539.

[363] Em sentido semelhante, Moacir Andrade comemorava o ressurgimento do choro destacando que este se tornara, em finais da década de 1970, um "poderoso fator de formação de jovens músicos, que assim se aprimoram seguindo uma escola genuinamente nacional" (ANDRADE: 1979, p. 2).

[364] Não nos deteremos aqui na reconstituição do debate. Para isso, indicamos ao leitor o livro de STROUD (2008).
[365] Conferir TINHORÃO (1978, p. 4) e GUERRA PEIXE (1978, p. 2).

[366] Produtor de discos que se notabilizou pela defesa de gêneros musicais "autenticamente nacionais" e que teve uma participação importante no *revival* do choro. Conferir STROUD (2008)

[367] A pressão normativa exercida pela "tradição" já se fazia sentir em 1976, quando Paulo Moura reclamou que "fazer só choro é uma coisa cansativa devido ao policiamento e ao cuidado dos puristas, defensores e críticos da MPB, que dificultam qualquer passo adiante que se queira dar." (apud AUTRAN: 1979/80, p. 74). De fato, naquele mesmo ano, Tinhorão fizera uma crítica pesada ao instrumentista que tinha como foco justamente o

problema "jacobiano" da "jazzificação": "Apesar de tudo, não podemos deixar de recomendar a todos a compra desse LP Clube do Choro – Conjunto Época de Ouro. Inclusive porque aí vem mais uma gravadora estrangeira, a Warner, e o brasileiro-americano Paulo Moura está ameaçando importar músicos de jazz como o flautista Lloyd McNeill para gravar choros no Brasil. Que o Clube do Choro e os Músicos do Conjunto Época de Ouro nos socorram contra o perigo desse previsto choro session, porque da última vez que uns rapazes de Copacabana tiveram a idéia de fazer samba sessions, vai vinte anos atrás... surgiu a bossa nova. Vade retro, Satanás!" (TINHORÃO: 1976, p. 2).

[368] Simbólico, nesse sentido, é o fato de que os principais artistas da geração que se fez porta-voz do gênero tenham recebido desses promotores o documento que se tornaria o testemunho máximo da "tradição", o livro de memórias de Gonçalves Pinto. Pedro Aragão entrevistou alguns dos principais músicos dessa geração: Pedro Amorim disse ter tomado conhecimento do livro no final dos anos 70, pelas mãos de Ary Vasoncelos; Luciana Rabello disse ter aprofundado seu interesse pela obra por intermédio de Mozart de Araújo; Maurício Carrilho, que afirmou que, antes do relançamento em 1978, nunca ouvira "qualquer menção a ele por parte dos instrumentistas mais velhos" – o que reforça o papel dos intelectuais, jornalistas, críticos etc. na transmissão de um imaginário sobre o gênero –, destaca a orientação que lhe foi dada por Hermínio Bello de Carvalho. Entretanto, o livro circulara em notícias ao longo de toda a década. Jota Efegê citou-o em notícia de 23/04/70; Juarez Barroso e Maria Lucia Rangel discorreram sobre ele em matéria de 04/05/1974; Lúcio Rangel em 11/04/1975 e, cinco dias mais tarde, Tinhorão. Juarez Barroso voltou a dedicar um parágrafo à obra para estabelecer uma continuidade com o renascimento do choro em bares da Penha (BARROSO: 1975, p. 5). A notícia sobre a inauguração do arquivo de Jacob no MIS destacou a presença do livro entre os milhares de documentos que o compõem (Anônimo: 1976). No final da década, Moracy de Andrade voltou a apresentar o livro para o leitor (ANDRADE: 1978, p. 3). Meses depois, seu relançamento foi brindado com matéria exclusiva de Luiz Paulo Horta intitulada "Chorões do Rio Antigo" (HORTA: 1978, p. 3). A própria escolha pelo relançamento do livro em formato fac-símile é indício da aura de "primordialidade" que o revestia.

[369] Em 1977 foram realizados dois festivais de choro: o "Concurso de Conjuntos de Choro", promovido pelo Departamento de Cultura do Município, e a primeira edição do Festival promovido pela TV Bandeirantes, e, no ano seguinte, ambos tiveram uma segunda edição. O primeiro tinha um apelo direto aos "jovens conjuntos". Segundo Livingston-Isenhour e Garcia, "O Departamento de Cultura forneceu uma pesquisa com dados sobre dezesseis

conjuntos que participaram entre 1977 e 1978 [dos festivais de choro promovidos pela TV Bandeirantes]; ela ilustra a extensão na qual a instrumentação *regional* permeou o *revival*. Quinze dos dezesseis conjuntos incluíam cavaquinho e pandeiro, e todos incluíam pelo menos um violão. Onze complementaram o violão de seis cordas com um violão de sete. O instrumento solista mais popular foi a flauta [...], seguida de perto pelo bandolim [...].". O repertório escolhido pelos grupos que participavam da categoria "performance" também apontam nesse sentido, sendo Zequinha de Abreu, Ernesto Nazareth, Pixinguinha e Jacob do Bandolim os principais compositores (LIVINGSTON-ISENHOUR e GARCIA: 2008, p. 143). O diagnóstico também foi feito (e celebrado) naquele momento por um dos maiores defensores da tradição: "[...] o 2º. Festival Nacional do Choro revela, no geral, um apego e uma fidelidade muito grandes à forma choro de tocar, enquanto criação a nível de músicos e compositores de classe média para baixo. [...]. a maioria esmagadora dos chorões concorrentes [...] só pode mesmo apresentar composições que traduzam a influência dos grandes mestres do gênero, de Calado e Jacó do Bandolim, passando por Candinho, Anacleto de Medeiros, Nélson Alves, Pedro Galdino, Pixinguinha, Bonfiglio de Oliveira e outros do mesmo naipe." (TINHORÃO: 1978, p. 4). Lançando mão de um artifício recorrente no seu modo de argumentação, Tinhorão se vale da relação entre infra e superestrutura para atribuir esse apego à tradição ao próprio subdesenvolvimento econômico do país (cf. TINHORÃO: 1978, p. 4).

[370] Participaram do júri do 2º. Concurso de Conjuntos de Choro.

[371] Com a consolidação, no nível dos discursos verbais, da legitimidade da aproximação entre choro e música "erudita", a referência a Chopin parece ter tomado parte nas estratégias de consagração. Por ocasião do lançamento de seu primeiro LP, Joel Nascimento concedeu uma entrevista no Jornal do Brasil na qual atribuiu a Chopin o seu despertar para a música: "[A música] só veio a atingi-lo [a Joel] em cheio, chamá-lo, através do filme A Noite Sonhamos: 'Era a vida de Chopin. Eu fiquei impressionadíssimo, quase doente. A Polonaise não me saía da cabeça. Eu queria fazer aquilo, ser músico." (entrevista publicada em FRIAS: 1977, p. 4).

[372] Vale lembrar as palavras de outro importante musicólogo brasileiro, sistematizador de idéias fundamentais sobre a música do país e que alcançaram grande repercussão nos meios musicais: "Onde já os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior caráter nacional é na polifonia. Os contracantos e variações temáticas superpostas empregadas pelos nossos flautistas seresteiros, os baixos melódicos do violão nas modinhas, a maneira

de variar a linha melódica em certas peças, tudo isso desenvolvido pode produzir sistemas raciais de conceber a polifonia" (ANDRADE: 1962, p. 52).

[373] O culto atual à figura de Radamés remete ao momento em que ele se aproximara da geração que tomaria a dianteira como "herdeiros da tradição". Em 1977, Joel Nascimento já exclamava: "Quando ele [Radamés] morrer, vão colocá-lo nas alturas, talvez até encostá-lo a Villa-Lobos. Já contribuiu demais para a música popular brasileira e continua a influenciar muitos músicos e maestros. Radamés tem uma filosofia de música que talvez seja até avançada demais, fora de qualquer tempo. Ele é assim como um gênio." (entrevista a FRIAS: 1977, p. 4).

[374] Apesar das previsões de Tarik de Souza, alimentadas pelo declínio do *revival*, a vias das experimentações com o jazz, o rock e a bossa-nova não lograram hegemonizar o campo da produção de discursos sonoro-musicais e verbais em torno do gênero. Conferir SOUZA (1980).

[375] A aproximação com a música "erudita" permitia, de uma só vez, resolver os problemas fundamentais para a continuidade das práticas musicais em torno do choro: a busca por uma "modernização" que o mantivesse afastado das experiências com gêneros e estilos que pudessem ameaçar a sua "pureza", como o jazz, a bossa-nova e o rock, e a exigência a ela vinculada de manter-se fiel à "tradição", pois, uma vez que já se tornara consensual que o choro herdara a "harmonia e a melodia" da música européia, seria possível servir-se à vontade dessa fonte com uma única ressalva: não alterar a "rítmica característica" da qual provinha a sua singularidade musical. Ao mesmo tempo, essa aproximação servia também como um mecanismo de distinção em relação a outros gêneros de música popular, sobretudo os considerados "mercadológicos".

[376] Esse instante evoca outro, em que, no mesmo teatro, o MIS promovera o concerto em homenagem a Pixinguinha, o qual, para a felicidade de Jacob, teve calorosa acolhida dos jovens...

Figura 87: Imagem do concerto em homenagem aos 70 anos de Pixinguinha, extraída do documentário "Chorinhos e Chorões" (FONTOURA: 1974).

Segundo a mirada que a década de 70 nos legou, a imagem acima pode ser lida da seguinte maneira: a autoridade de Radamés está apoiada, por um lado, na "essência" da tradição e, por outro, na admiração de seu principal defensor. Está naturalizada nessa mirada a relação entre os "pilares" da "tradição" e "modernidade" do choro, uma relação que não está isenta de certa violência simbólica. Recuperaremos aqui, parcialmente, a argumentação de Bessa:

> "Embora a diferença de idade entre os dois arranjadores não chegasse a dez anos, parecia haver um fosso de gerações entre eles. Essa distância era reforçada tanto pelos *papéis* que lhes eram atribuídos no cenário musical brasileiro (Pixinguinha como representante da Velha Guarda; Radamés como expoente da música 'moderna') quanto pelas *biografias* dos compositores, conforme eram narradas na época." (BESSA: 2005, pp. 212-213).
>
> "Diferentemente de Pixinguinha, a proximidade de Radamés com a música brasileira é apresentada [...] não como característica herdada, quase natural [...], mas como resultado de seu esforço pessoal, de estudo perseverante" (BESSA: 2005, p. 217).
>
> "[...] em *Um compositor por semana*, programa que marcava encontros 'com os mais populares e mais famosos nomes de nossa música. Os de ontem, os de hoje; os modernos e os antigos estarão semanalmente conosco presentes pelas suas músicas, pelas criações magníficas'. Não por acaso, foram escolhidos para os dois programas de estréia dessa série as figuras de Pixinguinha [...] e de Radamés Gnattali" (BESSA: 2005, p. 218).
>
> "Ao contrário do que apregoa a bibliografia tradicional, sobre a música brasileira, a identificação de Pixinguinha como um 'arranjador brasileiro' não surge na época mais profícua do compositor. [...]. A brasilidade de Pixingui-

> nha parece ter sido fundada *a posteriori*, em contraposição aos arranjadores 'modernos' e 'americanizados' surgidos no final da década de 1930 e ao longo das décadas de 1940 e 1950, num contexto de produção da memória musical brasileira. Foi essa memória que acabou perpetuando idéias como a de 'democracia racial' no nosso meio musical, bem como valores associados à 'autenticidade' de certos compositores e gêneros, considerados de 'raíz'." (BESSA: 2005, p. 227).

A argumentação de Bessa nos permite ainda fazer uma outra leitura dessa imagem: na linha de continuidade que se estabelece entre Pixinguinha (tradição), Jacob do Bandolim (lapidação) e Radamés Gnattali (modernização), está oculto o processo pelo qual o acirramento da competição entre instrumentistas, compositores etc., impulsionado pela intensificação do processo de profissionalização do músico popular, resultou num progressivo afastamento dos negros dos meios da cultura de massas carioca. Segundo a autora:

> "[...] num momento em que o setor [do entretenimento] não estava de todo racionalizado, ainda era possível que alguns artistas negros participassem do *cast* das gravadoras e das rádios, sendo, no entanto, rapidamente substituídos por artistas brancos ou ficando em segundo plano. O destino de Pixinguinha, um dos primeiros artistas negros (ou talvez um dos únicos) a ocupar papel de destaque na indústria fonográfica, sendo logo em seguida posto de lado, parece bastante ilustrativo desse processo" (BESSA: 2005, pp. 130-31).

[377] "Chorando pelos Dedos" (1976). Não tivemos acesso ao LP completo, apenas a algumas de suas faixas.

[378] Ao chamar a atenção para a presença dessa memória não queremos afirmar que ela tenha sido o elemento determinante no planejamento do LP. Segundo o próprio autor, gravar canções fazia parte de uma estratégia de mercado que consistia em "abrir caminho rumo ao disco de choro que é o que eu quero" (FRIAS: 1977, p. 4).

[379] Essa atitude ambivalente pode despir-se de sua historicidade e aparecer como natureza: "Como na natureza nada se perde tudo se transforma também na música a velha teoria mais uma vez se confirma. Joel, sem desmerecer os demais que tocam bem o instrumento é, a meu ver, uma continuação do grande mestre do bandolim com atributos musicais além daqueles inerentes a Jacob: atributos estes que a própria natureza em sua constante renovação evolutiva adiciona à todas as coisas" (VESPAR: 1997 – texto da contracapa do LP "Chorando pelos Dedos").

[380] Conferir "Pronto Joel: mas agora comece a tocar choro, sim?" (25/03/1977), "O vôoo baixo de 'O Pássaro' de Joel Nascimento" (06/07/1978) e "'Meu Sonho' é uma coisa, mas 'O Fino do Choro' é outra muito diferente" (22/04/1979).

[381] Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/cache/3499802025843/I0198260-12PX=000191PY=001433.JPG.

[382] Conferir, por exemplo, as páginas 71, 76 e 82 da dissertação de PESSOA (2012).

[383] Em sua análise do processo de formação de uma conduta hegemônica dos violonistas, Pessoa dá especial atenção ao "Vibrações" enquanto lugar de criação/consolidação de um "paradigma" de "tradição". Vimos como esse LP carrega todas as tensões de uma época em que se processava uma profunda ruptura das práticas musicais em torno do choro (conferir capítulo 6). Assim, ao mesmo tempo em que projetava um modelo ideal de tradição, ele já continha, em germe, a própria ideia de um tratamento camerístico na interpretação do repertório do choro com a instrumentação nuclear dos regionais. Conferir, por exemplo, a gravação de "Lamentos" (Pixinguinha/ Benedito Lacerda).

[384] Evidentemente, não estamos considerando aqui as práticas domésticas e cotidianas, que tampouco entravam no cálculo dos articuladores do *revival*. O desenvolvimento do choro analisado neste trabalho refere-se fundamentalmente à sua passagem pelo rádio, na qual se insere a dimensão mais significativa da trajetória de Jacob do Bandolim.

[385] É importante destacar que não se trata de uma "idiossincrasia" da autora. Pouco antes, Tarik de Souza realizava um diagnóstico aparentemente semelhante: "Súbito, assim como surgiram, recolheram-se de volta ao sótão, as flautas, cavaquinhos e violões do choro. Por sua vez, os chorões desceram dos palcos e das praças feéricas como o boom, que durou menos de cinco anos (entre 1974 e o ano passado[1979]) e voltaram aos quintais de subúrbio. Talvez, envergando cômodos pijamas e chinelos – segundo Jacob do Bandolim, um dos maiores, esta era a vestimenta apropriada ao chorão castiço." (SOUZA: 1983 [1980], p. 149).

[386] Lembremos da citação do Conjunto Época de Ouro por ocasião do lançamento de seu primeiro LP publicada em reportagem em 22/07/1974: "'Jacob do Bandolim sempre dizia que o choro estava condenado à morte, nós procuramos levar nossa música até o público para evitar que aconteça o que Jacob previu'." (Anônimo: 1974, p 2).