

**Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música**

**A OBRA DE GAROTO PARA VIOLÃO:
O RESULTADO DE UM PROCESSO DE MEDIAÇÃO CULTURAL**

Humberto Junqueira

**Belo Horizonte
2010**

Humberto Junqueira

**A OBRA DE GAROTO PARA VIOLÃO:
O RESULTADO DE UM PROCESSO DE MEDIAÇÃO CULTURAL**

Dissertação apresentada ao programa de mestrado da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em performance musical.

Área de concentração: Música.

Orientador: Flávio Terrigno Barbeitas.

Belo Horizonte
Escola de Música da UFMG
2010

J95o

Junqueira, Humberto.

A obra de Garoto para violão: o resultado de um processo de mediação cultural [manuscrito] / Humberto Junqueira. – 2010.

127 f., enc.: il. + 1 CD-ROM

Orientador: Flávio Terrigno Barbeitas.

Área de concentração: Música.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Bibliografia: f. 97-101.

Anexos: f. 102-125.

1. Compositores brasileiros – séc. XX. 2. Música para violão – análise. 3. Música – performance. I. Barbeitas, Flávio Terrigno. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.420981

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Curso de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno **Humberto Junqueira** em 16 de novembro de 2010 e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Flávio Terrigno Barbeitas
Orientador
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Guilherme Paoliello
Universidade Federal de Ouro Preto

Profª Drª Rosângela Pereira de Tugny
Universidade Federal de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

A todos os músicos mediadores com quem tive oportunidade de tocar e aprender um pouco sobre a música e a cultura brasileira.

Ao programa de pós-graduação da Escola de Música da UFMG.

À Professora Rosângela Tugny pela generosidade.

Ao meu orientador Flávio Terrigno Barbeitas, que de uma forma particular soube me conduzir, apesar da minha inexperiência, pelos meandros do mundo científico.

Aos pesquisadores Jorge Mello, Paulo Bellinati e Ronoel Simões, que contribuíram bastante com essa pesquisa.

Aos colegas Michel Maciel, Shari Simpson, Lúcia Ferraz, Avelar Júnior, Daniel Christóforo.

Aos queridos amigos da Fundação de Educação Artística: Moacyr Laterza, Eládio Pérez, Héctor Espinosa, Berenice Menegale, Carolina Garcia, Maria de Fátima, Maria Cecília, Teodomiro Goulart, Sérgio Rodrigo, Pedro Durães, João Batista, José Geraldo, Antônio Gomes, Marina Mafra, Alberto Sampaio, Cristina Guimarães, Rufo Herrera, Rubner Abreu, Felipe Amorim, Edla Lobão, Lina Márcia, Inês Carvalho, Breno Terra.

Ao Clube do Choro de Belo Horizonte que sempre me apoiou através de seus representantes e diretores: Carlos Walter, Jonas Cruz, Sílvio Carlos, José Carlos.

À Escola de música da UEMG.

Aos colegas do Departamento de Música da UFOP.

Aos parceiros de choro e samba: Marcelo Chiaretti, Marcos Frederico, Gustavo Maguá, Bráulio Silva, Felipe Bastos, Francisco Bastos, Alaécio Martins, Zito, Daniel Capu, Mário Moura, Nêgo Véio, Sabiá e grupos Corta-Jaca, Siricotico, Piolho de Cobra, Sarau Brasileiro e Quem não Chora não Mama.

Aos amigos Daniel Franco, Charles Galvani, Marcos Alvarenga (mais conhecido como “DaFlau”), Auro da Silva, Cristina Holzinger, Frederico Abreu e Dani Meira.

A todos os meus alunos da FEA e da UFOP.

Às minhas avós Lêda e Deusolinda; tias Silvana e Liliana; tio Newtinho; primos Daniel, Filipe, Diogo, Breno e Paula.

Ao meu pai, que me despertou para a música.

À minha mãe, que insistiu para que eu não abandonasse os estudos.

Devo um agradecimento especial ao amigo Guilherme Paoliello, que não só me apresentou as obras de Garoto quando foi meu professor, como também contribuiu de maneira decisiva em minha formação.

Por fim, o agradecimento a um mediador com quem tenho o privilégio de conviver: Mozart Secundino.

A música passou a tramar outras tramas. Para muitos amantes da música isso é insuportável. Para outros, esse estado de coisas nega tudo o que ela foi. O meu assunto é manter vivo o campo da escuta, tomando como base o que se tornou evidente, que a música pede uma escuta propriamente musical, isto é, polifônica. É possível reouvir a sua história dentro de uma base sincrônica. É preciso produzir novos mapas. É possível ouvir tudo de novo e estar soando já diferentemente.

(José Miguel Wisnik, 2010).

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo verificar o resultado de um processo de mediação cultural vivenciado por Garoto em sua trajetória artística. Trata-se de uma investigação que analisa o agenciamento realizado pelo compositor entre universos culturais distintos, sendo que a obra desse autor composta para violão solo, será observada a partir do diálogo que estabelece com o aspecto plural da cultura brasileira. Para tanto, focalizamos as tradições em que obra e autor se inserem, utilizando um suporte teórico que nos permite considerar o campo de cruzamentos culturais em que Garoto esteve presente. São também abordadas as interpretações e significações conferidas à música popular na cultura brasileira, bem como as diferentes atividades musicais exercidas por Garoto em sua vida profissional.

Palavras chave: Mediação cultural; Garoto; Música popular; Bossa Nova; Obra; Violão; Aníbal Augusto Sardinha.

ABSTRACT

This paper attempts to verify the results of Garoto's life as an artist who enabled a process of cultural mediation. You will see an investigation that analyzes the way he interacts and moves along different cultural spectrums, whereas his pieces for acoustic guitar are observed from the point of view of their dialogues with the plurality of the Brazilian culture. In order to do that, we look into the traditions where he belongs, resorting to theories that allow us to consider the cultural crossings that he had been involved. We are also interested in the different interpretations and meanings assigned to popular music as part of the Brazilian culture, as well as the various activities played out by Garoto throughout his career.

Key-words: Cultural Mediaton; Garoto; Popular music; Bossa Nova; Work; Guitar; Aníbal Augusto Sardinha.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Manuscrito do <i>Concertino nº 2</i>	30
Figura 2 – Trechos comparativos entre <i>Estudo X</i> e <i>Gracioso</i>	31
Figura 3 – Capa do disco do Trio Surdina.....	35
Figura 4 – Trecho inicial do tema instrumental <i>O Relógio da Vovó</i>	37
Figura 5 – Trechos da canção <i>Desafinado</i>	37
Figura 6 – Dados biográficos de Garoto.....	53
Figura 7 – Reprodução de trecho do manuscrito da peça <i>Doce Lembrança</i>	54
Figura 8 – Transcrição de trecho da peça <i>Doce lembrança</i>	54
Figura 9 – Manuscrito de arranjo para orquestra	56
Figura 10 – Reprodução de trecho de <i>Inspiração</i> , por Geraldo Ribeiro	57
Figura 11 – Trecho de <i>Inspiração</i> transcrito por Paulo Bellinati	57
Figura 12 – Reprodução de trecho de <i>Inspiração</i>	57
Figura 13 – Trecho de <i>Inspiração</i> transcrito por Paulo Bellinati	58
Figura 14 – Reprodução de trecho de <i>Inspiração</i>	58
Figura 15 – Trecho de <i>Inspiração</i> transcrito por Paulo Bellinati	58
Figura 16 – Fotografia de página do diário de Garoto.....	59
Figura 17 – Trecho de <i>A Caminho dos Estados Unidos</i>	60
Figura 18 – Trecho de <i>Choro Triste nº 2</i>	60
Figura 19 – Esquema formal	61
Figura 20 – Trecho de reprodução do manuscrito de <i>A caminho dos EUA</i>	62
Figura 21 – Trecho da transcrição de <i>A caminho dos EUA</i>	62
Figura 22 – Manuscrito de <i>Naqueles Velhos Tempos</i>	64
Figura 23 – Transcrição de Geraldo Ribeiro do mesmo trecho	64
Figura 24 – Reprodução do manuscrito da peça <i>Nosso Choro</i> (compasso 9)	66
Figura 25 – Transcrição da gravação da peça <i>Nosso Choro</i> (compasso 9).....	66
Figura 26 – Reprodução do manuscrito de <i>Nosso Choro</i> (compassos 11 e 12) ...	67
Figura 27 – Transcrição da gravação de <i>Nosso Choro</i> (compassos 11 e 12)	67

Figura 28 – Reprodução do manuscrito de <i>Nosso Choro</i> (compassos 47 e 48) ...	67
Figura 29 – Transcrição da gravação de <i>Nosso Choro</i> (compasso 47 e 48)	67
Figura 30 – <i>Um Rosto de Mulher</i> : transcrição de Geraldo Ribeiro	73
Figura 31 – <i>Um Rosto de Mulher</i> : transcrição de Paulo Bellinati	74
Figura 32 – Programa de recital realizado por Garoto	81
Figura 33 – Partitura da peça <i>Debussyana</i>	91

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Modelo de Roman Jakobson	71
Quadro 2 – Resumo da obra de Garoto para violão solo	77

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
1.1 O contato inicial	11
1.2 O objeto.....	12
1.3 Os temas da pesquisa e o suporte teórico	13
1.4 Os documentos e o contato com outros pesquisadores.....	15
 2 GAROTO E A MÚSICA BRASILEIRA	16
2.1 O Brasil e a música popular – o lugar e as idéias	16
2.2 O rádio e a relação com Radamés.....	25
2.3 A Bossa Nova.....	33
 3 A OBRA DE GAROTO PARA VIOLÃO SOLO: FORMAS DE REGISTRO E RECEPÇÃO	44
3.1 Gravações originais.....	44
3.2 As interpretações dos manuscritos	52
3.3 As transcrições das gravações.....	68
 4 A MEDIAÇÃO CULTURAL	78
4.1 O papel do mediador e o agenciamento entre tradições	78
4.2 O resultado da mediação	86
 5 CONCLUSÃO.....	94
 REFERÊNCIAS.....	97
 APÊNDICE	102
 ANEXOS	125

1 INTRODUÇÃO

1.1 O contato inicial

O contato com as peças de Garoto compostas para violão solo se deu ainda nos primeiros anos de minha educação musical formal, causando em um estudante desavisado, vindo do rock, da guitarra, das bandas de garagem do início da década de 1990, um grande interesse. Ao tomar parte no estudo do chamado “violão clássico”, um novo universo musical se apresentou ao roqueiro e naturalmente os autores e obras que tradicionalmente constituem o âmbito da chamada “música erudita”, fizeram parte dessa descoberta. Por outro lado é normal que a iniciação de um violonista incluía um vasto repertório de músicas classificadas como “populares”, principalmente no Brasil. No entanto, naquele momento, as peças de Garoto pareciam se acomodar em uma zona intermediária, tanto do ponto de vista técnico, quanto composicional e estilístico. Era como se Garoto estivesse “entre” os compositores eruditos e populares, não me parecendo apropriado atribuir a este compositor uma dessas categorias. A história desse autor não parecia tão coerente e identificada com apenas uma dessas tradições.

A partir desse interesse inicial (e depois de concluir a graduação) elaborei um projeto que pretendia pesquisar as matrizes composicionais utilizadas por Garoto em suas peças violonísticas, identificando elementos que pudessem comprovar – através da análise musical – a “mistura” ou combinação de estilos musicais. Com o ingresso no programa de mestrado, através do auxílio da orientação e das disciplinas cursadas, a questão inicial tomou outra dimensão, gerando novas perguntas que se desdobravam em outras e traziam mais questionamentos. Uma dessas questões, por exemplo, dizia respeito à análise musical: por que acolher a partitura como artefato principal de uma obra que sequer foi escrita pelo compositor? Além disso, a análise seria mesmo capaz de comprovar satisfatoriamente a “mistura” de estilos musicais em uma obra? As partituras que guiavam meu interesse pela obra violonística de Garoto, na verdade, eram – na grande maioria dos casos – transcrições de peças gravadas pelo autor. Ou seja, Garoto não escreveu aquelas peças como os outros compositores que eu estudara no violão. Outro aspecto

importante levantado na fase inicial da orientação se refere à dificuldade de dissociação das peças violonísticas desse compositor do restante de sua produção.

1.2 O objeto

A partir dessas questões o objeto de estudo se desenhou de maneira mais clara, tornando-se necessário também delimitar a obra desse compositor¹ para uma investigação sobre as características dessa produção. A esse respeito, ficou claro que apenas a análise musical não seria suficiente para explicar aquela característica “intermediária” citada anteriormente. Partimos então para um olhar mais abrangente, observando a heterogeneidade da obra de Garoto em conformidade com a cultura brasileira. A noção de mediação cultural nos pareceu apropriada para buscar as respostas sobre as especificidades deste compositor e sua produção para violão.

Assim, essa pesquisa tem como objeto de estudo *o resultado musical da mediação realizada por Garoto entre universos culturais distintos*. Ou seja, a obra de Garoto para violão será observada aqui em perspectiva com a variedade da cultura brasileira. As questões que se colocam nesse momento são: de que forma Garoto exerce o papel de mediador cultural na música brasileira? Em que medida sua obra para violão reflete essa mediação? Para buscar respostas para essas e outras perguntas, é necessário examinar os contextos aos quais esse compositor esteve vinculado, bem como o percurso de sua obra em diferentes “mundos” culturais. A trajetória dessa obra não deixa de revelar uma capacidade de “negociação cultural” entre tradições musicais diferentes.

No entanto, será necessário abordar assuntos que nem sempre se apresentam conectados ao nosso objeto de forma tão flagrante. Para a delimitação da obra de Garoto para violão, por exemplo, trataremos de temas como notação musical, transcrição e interpretação (recepção). Ainda assim, a discussão desses temas colabora com a pesquisa na medida em que lançam um olhar renovado em relação à produção do autor em questão.

¹ Em artigo produzido e publicado durante o curso, procuramos delimitar a obra de Garoto para violão solo (JUNQUEIRA, 2010).

1.3 Os temas da pesquisa e o suporte teórico

Garoto é frequentemente situado como um músico popular e essa categorização enquadra suas produções em uma categoria fixa, congelada, estável. Também é comum notarmos uma classificação resumida da atividade musical de Garoto, como um virtuoso “multi-instrumentista”, praticamente um malabarista das cordas. Se essas denotações são verdadeiras, não são únicas. O músico também atuou em outras esferas do universo musical, compondo, escrevendo arranjos para orquestras, lecionando, interpretando obras camerísticas, etc. Merece destaque também a atuação profissional de Garoto no rádio, pois foi nesse ambiente que se deram as primeiras execuções das peças violonísticas do compositor (como *Inspiração*, *Duas Contas*, *Gente Humilde* e *Gracioso*). Além disso, a proveitosa parceria estabelecida entre Garoto e Radamés Gnattali – instituída na atmosfera do rádio – rendeu obras de significativa importância para o repertório violonístico, além de uma amizade refletida em diversos trabalhos profissionais. Justamente por conta dessa trajetória diversificada, será oportuna a investigação sobre a definição de música e cultura popular no Brasil.

Apesar de pouco difundida, a participação de Garoto no surgimento da Bossa Nova não parece ser irrelevante. O disco gravado com o Trio Surdina em 1953, que contém a canção *Duas Contas* e o tema instrumental *O Relógio da Vovó* (ambas de autoria de Garoto), sem dúvida revelam a contribuição efetiva do compositor para a constituição desse gênero. Nesse sentido é interessante notar que a semelhança flagrante entre *Desafinado* e *O Relógio da Vovó* tem sido preterida pelos estudiosos que pesquisam a Bossa Nova. Se a canção de Tom Jobim e Newton Mendonça revela a atmosfera desse gênero, através de letra e música, o tema instrumental de Garoto (composto anteriormente) manifesta algumas características e inovações atribuídas ao surgimento da Bossa Nova. Além disso, Garoto também esteve fortemente ligado à efervescência cultural que deu início à Bossa Nova no Rio de Janeiro, fazendo parte do núcleo de artistas que de fato deram origem ao movimento.

Assim, as formulações a respeito da música popular no Brasil, a trajetória de Garoto no rádio, sua relação com Radamés Gnattali e a sua contribuição na

fundação da Bossa Nova, são os temas do primeiro capítulo desse texto. Para essa investigação, buscamos a construção de um arcabouço teórico que nos permitisse considerar o notório campo de cruzamentos culturais observados no Brasil. A literatura (José Miguel Wisnik), a historiografia (José Vinci de Moraes) e a sociologia (Nestor García Canclini) são as áreas de conhecimento que deram suporte epistemológico ao primeiro capítulo.

No segundo capítulo, observaremos os registros (gravações e manuscritos) sempre considerando as transformações a que foram submetidas as peças. Como já foi dito, trata-se de uma investigação quase paralela, que colabora mais para a delimitação da obra de Garoto essencialmente violonística, do que para as formulações em relação à mediação cultural. No entanto, são informações pertinentes, que trazem um olhar renovado para essa produção. Nesse item, além das proposições de Umberto Eco em relação à noção de obra aberta, temos o auxílio da musicologia na investigação de temas como interpretação, transcrição e notação musical.

O terceiro capítulo investiga efetivamente a mediação cultural exercida por Garoto através do agenciamento realizado entre universos culturais distintos. Nesse sentido é importante atentarmos para a identidade das tradições culturais negociadas pelo mediador, suas características e representações. Em todo caso, nos interessa focar o resultado desse processo de mediação e testar a aplicabilidade dessa noção para o caso da obra de Garoto para violão solo. Este item é sustentado teoricamente por autores como Peter Burke (História), Carlo Ginzburg (História), José Miguel Wisnik (música), Elizabeth Travassos (antropologia) e Hermano Vianna (música). Finalmente, uma breve conclusão busca sintetizar os resultados alcançados.

Não podemos deixar de mencionar o trabalho de Paulo Bellinati, resultado de sua pesquisa sobre a obra violonística de Garoto, que contém informações fundamentais que serão utilizadas durante todo o texto. Uma última consideração que, apesar de não contribuir diretamente com o texto, pode ser válida se observarmos a linha de pesquisa à qual este trabalho está vinculado: durante todo o processo desse estudo, estivemos musicalmente envolvidos com as peças de Garoto, executando-as, interpretando-as. A conexão entre o estudo teórico e a prática musical, sem dúvida, contribuiu para a complementação da aprendizagem em ambos os campos.

1.4 Os documentos e o contato com outros pesquisadores

Foi grande o empenho para a aquisição de documentos que pudessem contribuir com essa pesquisa. No entanto, é preciso salientar a dificuldade que um trabalho desse tipo muitas vezes impõe ao pesquisador, principalmente o iniciante. Os documentos inéditos – manuscritos originais, gravações, diários, e toda sorte de raridades – se encontram, principalmente, em coleções particulares. Dessa forma, a pesquisa documental frequentemente está condicionada ao contato pessoal entre os colecionadores particulares e os pesquisadores, causando uma dependência dos últimos em relação aos primeiros. Sendo assim, obviamente o acesso aos acervos depende da disponibilidade e do interesse dos colecionadores pela pesquisa em questão.

Apesar disso, conseguimos adquirir a maioria das gravações originais de Garoto que foram disponibilizadas comercialmente, desde a década de 1950 até os dias de hoje. Nesse sentido, devemos salientar que o recurso da *internet* como ferramenta de pesquisa foi fundamental, não só em relação às gravações, como também em relação aos dados que não se encontram disponibilizados em livros. Os *sites* e *blogs* que hospedam a consistente pesquisa de Jorge Carvalho de Mello a respeito da vida e obra de Garoto foram consultados sempre que necessário.

Um contato pessoal com esse pesquisador foi realizado no início de 2010 no Rio de Janeiro e obtivemos algumas informações, além de uma pequena quantidade de documentos que serão apresentados aqui. A interlocução estabelecida com Paulo Bellinati – talvez a maior autoridade em se tratando da obra violonística de Garoto – só foi possível ser realizada através de e-mail, apesar de vários esforços para um encontro presencial. A partir desse diálogo com Bellinati, procuramos outro sujeito essencial para nosso assunto, o colecionador Ronoel Simões. Este trabalho conta com uma entrevista, realizada em São Paulo, com esse personagem irreduzível para a história de Garoto.

2 GAROTO E A MÚSICA BRASILEIRA

2.1O Brasil e a música popular - o lugar e as idéias²

A interpretação da cultura popular vem, ao longo do tempo, se transformando e ganhando novos significados na cultura brasileira. Nesse sentido, a música desponta – ora como metáfora, ora como objeto de análise – como um instrumento privilegiado para a leitura do país e de sua cultura (BARBEITAS, 2009, p.144). Apesar disso, ainda observa-se nas escolas de música, em trabalhos musicológicos e no discurso de forma geral, a categorização como forma de oposição sistemática entre diferentes tradições e práticas musicais (erudito *versus* popular, música folclórica *versus* música artística, etc.). Essa oposição, além de esvaziar a discussão, frequentemente não explica grande parte da criação musical brasileira. Ou seja, é evidente que há no país uma tendência ao hibridismo cultural³ e vários são os exemplos de compositores que, em suas produções, dialogam e se apropriam de diferentes tradições, agenciando tendências e práticas musicais variadas.

É nesse sentido que pretendemos avançar na análise em relação à obra de Garoto para violão. A hipótese desse estudo consiste na idéia de que Garoto é um expoente dessa cultura híbrida e sua obra é resultado de um processo de mediação cultural. Desta forma, sua produção para violão não permite uma categorização estanque e não deve ser definida através da oposição entre popular e erudito. É fundamental, no entanto, admitir as identidades e características inerentes às diversas tradições, justamente para que seja possível reconhecer o trânsito do compositor em diferentes universos culturais. Nesse sentido, uma questão se

² O subtítulo faz uma menção ao ensaio de José Miguel Wisnik *Machado Maxixe: O caso Pestana* (In: *Sem Receita*, 2004, p.15-106). Segundo Wisnik, se a música erudita no Brasil comparece como uma espécie de “idéia fora do lugar”, certas conotações conferidas à música popular tomam um sentido contrário, de “lugar fora das idéias”. Procuraremos neste subcapítulo aproximar o lugar às idéias.

³ De acordo com Nestor Garcia Canclini (2008, p.XIX) as hibridações são processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. O conceito de hibridação nos é útil aqui na medida em que abrange conjuntamente contatos interculturais que costumam receber nomes diferentes (como “popular” e “erudito”, por exemplo).

apresenta de maneira essencial para nossa investigação: o que significa ser popular no Brasil? A obra de Garoto composta para violão solo, é popular?

Seguramente na década de 1930, chamada “época de ouro” do rádio, fase em que Garoto iniciou sua carreira artística, a acepção do termo *popular* não era a mesma dos tempos atuais, principalmente entre a elite intelectual brasileira. Segundo José Miguel Wisnik (2004, p.148-149), a intelectualidade nacionalista não pôde entender essa dinâmica complexa que se abre com a emergência de uma cultura popular urbana de um mercado musical onde o popular se transforma permanentemente, convivendo com elementos da música internacional e o ambiente do cotidiano citadino. Em vez de olhar de frente esse processo, o modernismo de Mário de Andrade resiste até quando pode – de forma bastante compreensível, diga-se – ao deslocamento sofrido pela arte na modernidade capitalista.

Quando perdeu este bonde, o intelectual organizador-da-cultura no Brasil se atrasou de maneira básica, sempre tendendo a reduzir o popular ao mito da origem (e da pureza das raízes, romanticamente) e/ou ao mito dos fins (plenitude da consciência realizada, mito ilustrado), na modalidade normativa ou instrumental, mas nunca ao campo do complexo-contraditório-contemporâneo, campo de afirmação das múltiplas leituras e escrituras corporais (quanto mais numa cultura sincrética), campo de afirmação poético-religioso-sexual do trabalho e ócio, tendendo converter todas as diferentes direções da energia para o canal cívico-político, com sua cruzada de conteúdos. (WISNIK, 2004, p.149)

Essa interpretação da cultura popular, segundo José Vinci de Moraes (2000, p.213), sofreu uma atualização nas últimas décadas, havendo uma contribuição decisiva da historiografia nesse sentido. Isso foi e é fundamental, pois permitiu um extraordinário avanço em relação aos modelos genéricos de descrição e interpretação da cultura popular que a concebem como simplesmente dependente da cultura formal e letrada, e aquelas perspectivas, de origem Romântica, que concebem a cultura popular como um sistema autônomo, enraizado e coerente. Uma derivação deste último modelo, afirma que a “autêntica cultura popular” é somente aquela cultura/sistema de resistência dos oprimidos, que se contrapõem à cultura dominante letrada. Além dessas variantes, há também a interpretação que identifica a “cultura popular contemporânea” como “cultura de massa” e, portanto, é tratada como “lixo cultural” (em relação à grande arte/cultura) e/ou “mercadoria” (que atende simplesmente os interesses comerciais do capitalismo).

Sendo assim, ao trazermos a cultura popular para nossa discussão, é fundamental considerar a diversidade e a pluralidade como características constituintes desta tradição. Ao contrário das interpretações restritas, a cultura popular não permanece secularizada, pura, imóvel, mas permanece em freqüente diálogo com outras tradições através de trocas e interações culturais.

Na realidade, essas culturas populares se relacionam de diversas maneiras entre elas mesmas e com as culturas formais ou de elite, interagindo, resistindo, influenciando, submetendo-se. Assim, essas formas de relação não se restringem, como tradicionalmente se interpretava, somente no sentido da cultura de elite se impondo à cultura popular, que resistia ou não. Elas se manifestam como experiência histórica de modo mais amplo e difuso. De acordo com essas perspectivas, as produções e formas de difusão cultural transitariam em vários sentidos, construindo incessantes interações, determinadas por realidades históricas específicas. Desta maneira, as culturas populares deixariam de ser, de acordo com os modelos sociológicos, manifestações da baixa cultura, ou a essência “mais pura” de um povo, ou ainda as formas de resistência popular contra as culturas dominantes, para constituírem-se a partir de uma intensa relação dialética de troca contínua e permanente entre as diversas formas culturais presentes em um determinado momento histórico. É incrível como as novas representações musicais populares surgidas com o processo de urbanização e desenvolvimento tecnológico na passagem dos séculos XIX e XX são exemplares dessas múltiplas determinações, trocas e relações. (MORAES, 2000, p.214)

Essa atualização sobre a definição da cultura popular parece contribuir para uma análise mais adequada em relação a uma parcela considerável da produção musical brasileira. Sem dúvida, não faria sentido no Brasil de hoje, associar Garoto aos modelos genéricos de descrição da cultura popular mencionados por Moraes. No entanto, é necessário reconhecer que estes avanços parecem não terem sido totalmente assimilados pelas escolas de formação musical. As concepções genéricas de cultura popular, descritas como coadjuvantes e dependentes da cultura formal, ainda permanecem presentes no cotidiano da formação do estudante de música. O discurso e os conceitos habitualmente utilizados no meio acadêmico não compreendem boa parte da realidade musical do país, além de provocarem o inconveniente embate entre o erudito e o popular.

Silvio Augusto Merhy é autor de um dos únicos trabalhos científicos realizados a respeito da obra de Garoto, intitulado *Oscilações do centro tonal nos choros de Garoto*. Em sua pesquisa, o autor procura – através da análise harmônica – estudar “as ousadias e surpresas contidas nos choros de Garoto” (MERHY, 1995, p.48). A grande contribuição do autor para um assunto pouco explorado, é ofuscada

pela preocupação em firmar as divergências entre “erudito” e “popular” (“música séria” e “música comercial”, “música escrita” e “música gravada”, etc.). Assim, a dicotomia “erudito” “popular”, de alguma maneira, atravessa todo o seu trabalho, reafirmando o discurso presente no meio acadêmico brasileiro. Segundo o pesquisador, “a discussão do que é e do que não é objeto artístico é sem dúvida pertinente ao universo da música popular” (MERHY, 1995, p.21). Veja que, desta maneira, Merhy atribui ao “universo popular” um dilema quase intransponível. Apesar disso, o autor pondera:

A aplicação da teoria da música às peças populares frequentemente nos faz pensar que muitos conceitos deverão passar por uma revisão. Ou o que é mais provável, reconhecer que a atitude e o comportamento dos pesquisadores deveriam se ajustar a este campo, adotando orientações mais adequadas a ele. Quanto a este ajuste várias questões se colocam, como por exemplo, qual deve ser o *approach* mais adequado para o pesquisador que pretende conhecer a relação entre a gravação de uma peça e sua edição gráfica? Ou ainda a relação entre a sua edição gráfica e a de seu arranjo gravado? [...] A prática da notação gráfica na edição de peças populares exige do músico e do pesquisador uma atitude quase que oposta àquela que se usa para a música de concerto, que é onde está a grande tradição da música notada. Observe-se que há uma impossibilidade material e musical impedindo que se note com exatidão o que é cantado e tocado em música popular. (MERHY, 1995, p.87-88).

São muitas e importantes as questões colocadas por Merhy em seu comentário. Em primeiro lugar, de fato, como vimos, por muito tempo o pesquisador, de maneira geral, se debruçou na investigação sobre a cultura popular através de um olhar inadequado, desconsiderando o trânsito, as trocas, e o diálogo existente entre as diversas tradições. Mas conceber a existência de *uma* teoria da música – que supostamente explicaria todas as práticas musicais – não seria reproduzir essa inadequação? Talvez, por isso mesmo Merhy faz uma ponderação e visualiza uma outra possibilidade: a hipótese de que cabe ao pesquisador adotar uma postura metodológica harmoniosa entre o objeto e o campo conceitual utilizado, sem buscar em modelos prontos ou fórmulas fixas a orientação para a realização do trabalho.

Em relação à pergunta sobre qual deve ser a atitude do pesquisador diante de peças gravadas e escritas, Merhy nos coloca diante de uma importante questão, principalmente no caso do presente estudo. De fato, o registro escrito esteve historicamente associado à tradição da música erudita. No entanto, ao contrário do que faz crer o comentário de Merhy, a partitura isoladamente não é capaz de ser a música; ela – além de permitir a comunicação com o intérprete e a conservação da

obra no tempo – apenas possibilita a criação de um discurso *sobre* determinada obra, através da análise. Justamente por isso, o registro escrito exprime apenas em parte uma obra musical, fato que também ocorre com uma gravação⁴. Nesse sentido, ambos os registros (escrito e gravado) podem servir para análises, dependendo do tipo de abordagem a que se propõe o estudo.

Sendo assim, o ponto levantado pelo pesquisador, embora importante (e afinado com o discurso do meio musical acadêmico), é, de certa forma, elementar. O fato de que a música escrita tenha sua tradição cultivada na música de concerto, não impede que músicos populares eventualmente também escrevam suas obras. Além disso, os limites da notação musical não se restringem à música popular. Segundo Nattiez (1990, p.ix) a limitação da partitura está no fato de que somente ela é insuficiente para a constituição de uma obra musical. Os atos compositivos e interpretativos são fundamentais para o estabelecimento da noção de obra. Se por um lado é necessário – como já foi dito anteriormente – reconhecer as particularidades que constituem as diferentes tradições musicais, por outro lado, em muitos casos (como o de Garoto), constata-se um estreitamento das diferenças entre popular e erudito.

Assim, a produção de Garoto é um exemplo das novas representações musicais populares que surgem durante o processo histórico de urbanização e desenvolvimento tecnológico, mencionado por Moraes acima. As composições de Garoto para violão são frequentemente associadas a uma espécie de interação entre as práticas e tradições musicais diversas. Segundo o músico Henrique Cazes (2005, p.95), por exemplo, Garoto – através de uma musicalidade advinda do choro – soube amalgamar em suas composições elementos do jazz e da música de concerto, produzindo desta maneira, um tipo de composição altamente moderna, comunicativa, tecnicamente bem resolvida e executada por violonistas de todas as tendências e em várias partes do mundo. Não por acaso, os pouquíssimos estudos e textos dedicados à obra de Garoto habitualmente buscam confirmar essa interação, não raro, partindo de um ponto de vista já associado a um dos gêneros observados acima por Cazes (choro, jazz, música de concerto, etc.). Sendo assim, as informações são, por muitas vezes, descontinuadas e incompletas, justamente por lançarem um olhar já contaminado em relação ao objeto. Se Garoto reúne em

⁴ O segundo capítulo do presente trabalho trata justamente desta questão: quais são as possíveis implicações para o intérprete de obras com diferentes tipos de registro?

sua obra elementos de tradições musicais diversas, é fundamental que a ótica em relação à sua produção não seja restritiva, trazendo a interação ou “mistura” como um componente alegórico e eventual.

Em seu ensaio intitulado *Machado Maxixe: O caso Pestana*, José Miguel Wisnik (2004, p.15-106), analisa o conto *Um Homem Célebre*⁵ de Machado de Assis e lança um interessante olhar sobre a oposição “erudito”-“popular” no Brasil. De acordo com Wisnik, o conto expõe ironicamente a velha e conhecida disparidade entre o lugar precário ocupado pela música de concerto no Brasil e a onipresença da música popular que repuxa e invade tudo. Após concordar com John Gledson⁶, que considera que “[a prosa machadiana] transita com certa desenvoltura entre o coloquial e o formal, o popular e o erudito, o local e o universal, o detalhe e as grandes questões”, Wisnik comenta:

Ou seja, aquilo que aparece nos contos como o problema insolúvel dos músicos, divididos simetricamente entre o erudito e o popular, estaria muito próximo de indicar a própria solução encontrada pelo Machado de Assis da segunda fase. Com um piparote nos ‘graves’ e outro nos ‘frívolos’ – “as duas colunas máximas da opinião”, assinaladas por Brás Cubas na abertura de *Memórias Póstumas* –, Machado faz ver a gravidade dos primeiros uma oitava acima e a frivolidade dos segundos uma oitava abaixo, produzindo o efeito cruzado e inesperado, de seriedade e humor, de ‘galhofa’ e ‘melancolia’. (WISNIK, 2004, p.29).

Como se vê, o problema da divisão entre popular e erudito, é tratado na literatura de Machado de Assis na medida em que há um cruzamento ambivalente destas duas categorias. Ou seja, o “tema” erudito ganha contornos humorísticos, galhofeiros, irônicos – todos estes, elementos tradicionalmente associados à cultura popular – enquanto, por outro lado, o “tema” popular se adorna com elementos associados à grande tradição da cultura erudita: o trágico, o sério, o grave, etc. Pestana, o protagonista de *Um homem célebre*, é um compositor de polcas que circulam nos bailes do Rio de Janeiro e rapidamente se tornam conhecidas. A fama de Pestana, o sucesso de suas obras, e as vendas das partituras de suas músicas (o mercado), o arrastam – contra a sua vontade – à categoria de músico popular. Por outro lado, o protagonista nutre um desejo de se tornar um compositor de obras profundas, gloriosas, grandiosas. O ideal estético, contudo, é fadado a não se

⁵ *Um Homem Célebre* foi publicado pela primeira vez em junho 1888. Posteriormente, em 1896, foi integrado à coletânea *Várias Histórias* (BARBEITAS, 2007, p.127-148).

⁶ GLEDSON *apud* WISNIK. Ver “Os Contos de Machado de Assis: O Machete e o Violoncelo”. Em: Machado de Assis, *Contos/Uma Antologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 52.

concretizar. (BARBEITAS, 2007, p.128). O conto expõe, assim como já demonstrou Wisnik, a profundidade dos sentimentos de um brilhante compositor popular, que beira o ridículo ao tentar realizar seu desejo de atingir as “alturas da arte erudita”.

Wisnik avança em sua análise, destacando que a permeabilidade entre diferentes mundos musicais funciona como um traço definidor da formação musical brasileira. Em nossa sociedade nunca houve, segundo o autor, uma separação muito nítida entre práticas musicais “altas” e “baixas”. (WISNIK, 2004, p.56). Isso nos remete imediatamente à principal investigação proposta por este trabalho: o resultado de um processo de mediação cultural evidenciado através de uma obra musical. A produção de Garoto pode ser encarada como símbolo dessa indefinição entre práticas musicais, mencionada por Wisnik, que ainda enfatiza o alcance da música popular no Brasil, sua ambição estética, o contraponto com o repertório erudito, suas mediações e fraturas. (WISNIK, 2004, p.104).

É neste sentido que a obra violonística de Garoto se apresenta: como um microcosmo das experiências de um compositor, inserido neste intrincado contexto cultural brasileiro. Um exemplo dessa permeabilidade mencionada por Wisnik é a peça *Gente Humilde*, que através de sua trajetória por fases e tendências da música brasileira, evidencia o alcance e o trânsito da obra de Garoto entre tradições diversas. Segundo o pesquisador Jorge Mello⁷ (2010), *Gente Humilde* faz parte de uma suíte composta originalmente para violão:

As músicas **Meditação**, **Gente humilde** e **Vivo sonhando** faziam parte de uma suíte para violão composta por Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, em 1945. Fato curioso é que todas ganharam letra posteriormente, as duas primeiras de um poeta mineiro que optou pelo anonimato e a terceira de Badeco, ex-integrante do conjunto vocal Os Cariocas. (MELLO, 2010).

Ainda segundo Jorge Mello, esta peça originalmente composta para violão, ganha letra ainda na década de 1950 e é interpretada em sua estréia pelo coral “Os Cantores do Céu”, no programa “Ondas Musicais” da Rádio Nacional em novembro de 1951⁸. Abaixo, a primeira letra de *Gente Humilde*:

⁷Além de pesquisador de música popular brasileira, Jorge Mello é professor de física da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Em 1995 iniciou sua pesquisa intitulada “O Violão Brasileiro”, onde investigou acervos e entrevistou nomes de grande importância, tais como: Baden Powell, Egberto Gismonti, Turibio Santos, Paulo Bellinati, Duo Assad, Guinga, Marco Pereira, entre outros. Em seu acervo estão reunidos cópias de documentos, gravações, partituras e objetos pessoais de Garoto.

⁸A abrangente e importante pesquisa de Jorge Mello a respeito de Garoto ainda não foi publicada em livro. Todas as informações da referida pesquisa, utilizadas neste trabalho, se encontram em textos

*“Em um subúrbio afastado da cidade
 Vive João e a mulher com quem casou
 Em um casebre onde a felicidade
 Bateu à porta foi entrando e lá ficou
 E à noitinha alguém que passa pela estrada
 Ouve ao longe o gemer de um violão
 Que acompanha
 A voz da Rita numa canção dolente
 É a voz da gente humilde
 Que é feliz”*

A versão instrumental desta música não foi gravada comercialmente, o mesmo ocorrendo com a versão cantada, que teve sua estréia na Rádio Nacional em 1951. No entanto, o músico Paulo Bellinati⁹ (2009) revela que teve acesso a uma gravação caseira em que Garoto executa *Gente Humilde* ao violão. Segundo ele, a música foi gravada por Garoto em Belo Horizonte na década de 1950.

Gente Humilde [veio] de uma gravação muito ruim feita aí em BH na casa de Pedro Quintão. Este senhor, já falecido, era casado com a irmã do Chico Xavier (o famoso médium espírita) e tanto o Garoto quanto o Radamés freqüentavam sua casa em BH na década de 50. (BELLINATI, 2009).

De acordo com Jorge Mello (2010), Baden Powell revelou em depoimento concedido ao pesquisador, que tomou conhecimento desta música através de Zé Menezes¹⁰, que fora amigo comum de Baden e Garoto. Foi em 1969, quase quinze anos depois da morte de Garoto, que Vinícius de Moraes toma conhecimento de *Gente Humilde* através de seu parceiro Baden Powell. Vinícius apaixona-se pela música, escreve uma letra e convida Chico Buarque para concluí-la.

hospedados em blogs mantidos pelo autor, ou em sites especializados em que Mello escreve seus textos.

⁹Após se formar pelo conservatório de São Paulo, onde estudou violão clássico com Isaías Sávio, Paulo Bellinati viveu por seis anos na Suíça, continuando seus estudos musicais no Conservatório de Genebra e lecionando no Conservatório de Lausanne. Paulo também estudou com Abel Carlevaro e Oscar Carceres. Bellinati gravou seu primeiro disco solo com obras de Garoto em 1986 no Brasil. Foi o resultado de anos de pesquisa, encontrando manuscritos e gravações. Paulo também transcreveu, arranjou e editou as peças que foram lançadas em dois volumes, em 1991. Com este trabalho, o músico se tornou definitivamente uma autoridade em relação à obra violonística de Garoto.

¹⁰ “Nascido em 1921 na cidade de Jardim no Ceará, mudou-se para Rio de Janeiro em 1943 sendo contratado pela Rádio Mayrink Veiga. Neste mesmo ano, o músico Garoto o levou para a Rádio Nacional para participar da criação da Orquestra Brasileira de Radamés Gnattali, lugar onde teve seu primeiro contato com o maestro e que foi apontado em entrevistas como influência fundamental na sua carreira.” (VISCANTI, 2006, p.114).

É desta forma sinuosa que *Gente Humilde* se insere definitivamente no repertório da chamada MPB¹¹, com gravações dos mais diversos intérpretes. Entre eles estão os artistas envolvidos no episódio de transformação da peça (Baden, Vinícius, Chico), assim como, Tom Jobim, Toquinho e Miúcha (1977), Radamés Gnattali e Raphael Rabello (1982), Moraes Moreira (2003), Maria Bethânia (2005), Henrique Cazes e Marcello Gonçalves (2007), Luiz Melodia (2008), e vários outros. É interessante notar a identificação dessa canção com os intérpretes e compositores fundadores da Bossa Nova. Além disso, esta música faz parte do repertório dos músicos ligados à tradição do choro, da música instrumental (como Raphael Rabello, Henrique Cazes e Marcello Gonçalves).

Com a edição das peças violonísticas de Garoto em partituras, sua obra foi também absorvida pelo repertório do chamado “violão clássico”, sendo também difundida em meios diferentes daqueles a que esteve vinculada originalmente. Como exemplo dessa difusão, podemos citar a gravação de *Gente Humilde* por violonistas como Geraldo Ribeiro (1980), Paulo Bellinati (1984 e 1991) e Fernando Araújo (1999), além de inúmeras execuções realizadas por violonistas de todas as partes do mundo (como já mencionado por Cazes anteriormente).

Assim, ao analisarmos a trajetória desta peça, percebemos as transformações, o percurso em diferentes fases, contextos, estilos e tradições que compõem a música brasileira. Desde sua composição como parte de uma pequena suíte para violão em 1945, a música ganha novas leituras, passando pelo importante período radiofônico brasileiro, em sua primeira versão como canção em 1951. Alguns anos depois, a música recebe nova letra e se estabelece no contexto da MPB, principalmente entre os músicos ligados à Bossa Nova. Recentemente, a partir da década de 1990, com o lançamento do trabalho de Paulo Bellinati, *Gente Humilde* se instala no repertório dos violonistas de tradição formal, erudita. Depois de décadas, curiosamente, a música volta a ser interpretada como originalmente fora composta: uma peça para violão solo. Sendo assim, Garoto e sua obra para violão (exemplificada aqui através de *Gente Humilde*), evidenciam algumas das características mais relevantes para um entendimento renovado acerca da música popular no Brasil.

¹¹ As noções ideológicas e estéticas atreladas à sigla MPB são amplamente discutidas por Carlos Sandroni em seu texto intitulado “Adeus à MPB” (2004, v.1, p.23-35).

Vimos, portanto, a reduzida distância entre “alta” e “baixa” cultura no caso da música brasileira, através dos exemplos de interpretação e difusão de *Gente Humilde*. No entanto, as interações e hibridismos presentes na instância de produção das peças de Garoto, serão abordados posteriormente, nos próximos itens desse trabalho.

Finalmente, para de fato concluirmos nossa formulação sobre “o lugar e as idéias”, é interessante observar o que Canclini (2008) nos revela acerca dos cruzamentos entre erudito e popular no Brasil. Segundo o autor, se antes as coleções de bens simbólicos modelaram as noções de culto e popular, nas culturas multifacetadas latino-americanas atuais, a desarticulação dessas coleções já não permite que os sistemas culturais encontrem sua chave em apenas um desses territórios. Assim, desaparece a possibilidade de ser culto apenas por conhecer o repertório das “grandes obras”. Da mesma forma, é impossível ser popular simplesmente porque se domina o sentido dos objetos e mensagens produzidos por uma comunidade mais ou menos fechada (uma etnia, um bairro, uma classe). Essas coleções se modificaram e renovaram sua hierarquia, entrecruzando-se o tempo todo, sendo possível até mesmo “inventar” uma coleção. Piazzola, que mistura tango, jazz, música erudita; Caetano Veloso, Chico Buarque, se apropriam ao mesmo tempo da experimentação dos poetas concretos, das tradições afro-brasileiras e da experimentação musical pós-weberniana. O autor ressalta que essa circulação cultural mais fluida e complexa não dissolve as diferenças entre as tradições, mas reorganiza os cenários culturais através dos cruzamentos constantes das identidades, o que exigiria uma investigação renovada acerca das relações materiais e simbólicas ocorridas entre os diversos grupos. (CANCLINI, 2008, p.304).

2.2 O rádio e a relação com Radamés Gnattali

Aníbal Augusto Sardinha foi o primeiro filho do casal de imigrantes portugueses Antonio Augusto Sardinha e Adosinda dos Anjos Sardinha a nascer no Brasil, no dia 29 de junho de 1915 em São Paulo. Teve um envolvimento precoce com a música, estimulado pela musicalidade da família e influenciado, principalmente, por um de seus irmãos mais velhos. Em uma das três páginas de um

texto datilografado, recolhido durante esta pesquisa no Museu da Imagem e do Som, Garoto revela suas primeiras experiências musicais e sua admiração por este irmão. Batista foi músico amador, tocou em circos, em pequenas orquestras e foi uma referência para o jovem Aníbal: “Batista era meu ídolo. As primeiras notas musicais que toquei foram do Batista” (MIS, 2010):

Com 5 anos, peguei atrás do lavatório o violão de meu irmão Batista do qual ele tinha ciúme louco e, sozinho, fiz a posição de dó maior. Batista tinha então um conjunto e guardava os instrumentos em casa. Quando não estava ninguém eu experimentava todos: violão, flauta, sax, bandola, bandolim, guitarra portuguesa. Tirava uns sons. Às vezes meu irmão me surpreendia e me passava um pito chamando de moleque.

Apesar de censurar o irmão mais novo por suas travessuras, foi Batista quem presenteou o jovem Aníbal com seu primeiro instrumento musical – um banjo –, o que acabou por render a ele o apelido de Moleque do Banjo. A partir desse contato com os instrumentos e músicos da família, nosso Moleque do Banjo inicia precocemente sua trajetória artística e profissional. Com apenas 19 anos, em 1934, já havia gravado suas primeiras composições¹² e possuía alguma vivência musical, principalmente no universo do rádio. Foi neste ano que Jaime Redondo¹³ da Rádio Cosmos sugeriu que mudasse seu apelido de Moleque do Banjo para Garoto (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 2003, p.319).

Garoto foi instrumentista versátil e habilidoso, e ganhou notoriedade por sua atuação como músico prático, vinculado ao mercado incipiente da cultura de massa que começava a surgir na década de 1930. Segundo Silvio Augusto Merhy (1995, p.7), no final da década de 1920 iniciou-se a chamada “época de ouro” do rádio no Brasil. Esta fase projetou não só Garoto, mas também inúmeros artistas no cenário nacional e modificou os rumos de nossa música popular. Embora outras regiões do país também tenham sofrido os impactos culturais e econômicos deste período, mantiveram-se – pelas circunstâncias que nesta época dominavam a área das comunicações – em segundo plano em relação à capital federal. O Rio de Janeiro,

¹² Garoto apresentou-se em 1930, ao lado do violonista Serelepe (D. Montezano), ao então diretor artístico da gravadora Parlophon, o compositor Francisco Mignone. Nesta ocasião foram convidados para gravar e lançaram em disco as músicas *Bichinho de Queijo* e *Driblando*, em duo de banjo e violão. No selo do disco consta o nome de Aníbal da Cruz (Garoto) como autor das músicas (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 2003, p.319)

¹³ Jaime iniciou sua carreira artística como cantor na Rádio Educadora de São Paulo, fundada em 1923, da qual foi diretor. Foi roteirista, fotógrafo, ator, compositor. Seu pai, Manoel Garcia Redondo (1854-1916), foi fundador e ocupante da cadeira 24 da Academia Brasileira de Letras.

epicentro da grande transformação, ditava as novas tendências culturais, sendo a radiofonia um dos seus meios mais poderosos de difusão.

A carteira profissional de Garoto revela que, no período compreendido entre os anos de 1939 a 1950, o músico trabalhou nas rádios Nacional, Tupi e Record, voltando a atuar na Rádio Nacional em 1951 com um salário inferior ao que recebia nas duas últimas emissoras (IRATI; PEREIRA, 1982, p.46). Isso pode indicar que fazer parte do *casting* da maior emissora do país significava uma vantagem para o artista, por possibilitar maior exposição para um público bem mais vasto. Assim, a supremacia da Rádio Nacional em relação às outras emissoras compensava a desvantagem salarial.

Segundo o pesquisador Jorge Mello (2010), a Rádio Nacional, investia na criação de novos programas no início da década de 1950, com o intuito de se manter acima das concorrentes. Após atuar com sucesso nas principais rádios do Brasil, Garoto é convidado para ser o comandante de um novo programa, chamado *Música em Surdina*, idealizado por Paulo Tapajós. Garoto convida então o violinista Fafá Lemos (Rafael Lemos Jr.) e Chiquinho do Acordeom (Romeu Seibel) para participarem do programa. Estava formado o Trio Surdina, um dos mais importantes conjuntos instrumentais da fase do rádio¹⁴. A estréia do trio no programa *Música em Surdina* ocorreu em 20 de abril de 1951. Além de tocar na formação em trio, Garoto também solou ao violão peças de sua autoria (*Inspiração e Gracioso*) no programa do dia 4 de junho de 1951. Na semana seguinte apareceu solando outras duas composições suas: *Duas Contas* e *Gente Humilde*¹⁵. (MELLO, 2010).

O espaço social¹⁶ do rádio provocou uma intensa circulação de artistas, produtores, arranjadores, compositores, maestros, e pessoas ligadas ao cenário cultural brasileiro, em um mesmo ambiente de trabalho, altamente heterogêneo. Esse convívio, quando não ocorria na lida diária dos bastidores das rádios e gravadoras, se dava no teatro de revista, cassinos e ambientes comuns aos agentes

¹⁴ O Trio Surdina gravou vários discos, inclusive o sucesso *Duas Contas*, na voz de Fafá Lemos (Irati;Pereira, 1982,p.61). Veremos ainda neste capítulo a importância dessa peça para a constituição da Bossa Nova.

¹⁵ Interessante notar que o primeiro registro dessa peça é como um solo de violão, e não como uma canção, como ficou conhecida posteriormente.

¹⁶ O conceito de “espaço social” é geralmente utilizado em oposição ao conceito de “espaço cartesiano”, no qual é possível encontrar qualquer objeto através de sua localização em coordenadas fixas. No espaço social, a localização que se pretende é a dos agentes sociais; localiza-los envolve não um sistema de coordenadas, mas um sistema de identidades e de volume de acumulação de capital(is) simbólico(s). Trata –se de um conceito de operacionalidade presente nas obras de Pierre Bourdieu.

envolvidos neste espaço social. Não seria exagero dizer que a interação entre esses agentes e a diversidade artístico-cultural existente neste meio, aproximou tendências aparentemente distantes, gerando uma identificação entre artistas que em princípio – não fosse o ambiente do rádio – estariam mais afastados. Entretanto, a heterogeneidade deste espaço social – e cabe ressaltar que no mercado do rádio incluem-se as gravadoras, os cassinos, etc –, sintetizou a diversidade da música brasileira daquele período, empregando, ao mesmo tempo, figuras como Francisco Mignone, Radamés Gnattali, Pixinguinha e Noel Rosa. Isso alimentou uma fase de significativa importância para a música popular no Brasil, transmitida e consumida em todo o território nacional. Isso não significa, no entanto, que estes artistas participaram articuladamente de um mesmo movimento de pretensões estéticas ou ideológicas. A diversidade observada no espaço social do rádio apenas reflete a variedade presente naquele contexto, como salienta o seguinte comentário de Luiz Otávio Braga:

A tendência para o estreitamento das diferenças [...] é visível se se analisar a obra de Radamés, mormente a vastíssima produção de arranjos para música popular que ele escreveu daí em diante e com relevo para a fase áurea da Rádio Nacional. A *mixage* que Radamés Gnattali implementa no *staff* musical da música popular torna bem clara para o analista a importância da função de *mediação* do arranjador, categoria de músico que se tornará cada vez mais importante a partir dos anos 30. (BRAGA, 2002, p.106)

Ainda neste sentido, Braga observa a parceria entre Garoto e Radamés na Rádio Nacional em um dos programas de maior sucesso da emissora: *Um Milhão de Melodias* (BRAGA, 2002, p.106). Segundo Radamés (*apud* BARBOSA; DEVOS, 1985, p.54), o programa permaneceu 13 anos no ar e foi como uma espécie de parada musical onde eram apresentadas músicas de todas as partes do mundo. Ainda de acordo com o compositor, naquela fase a emissora contava com três violões espetaculares: Zé Menezes, Garoto e Bola Sete. A parceria iniciada no ambiente do rádio promoveu uma profícua relação profissional e de amizade entre Garoto e Radamés, que pode ser observada através das obras deixadas por ambos.

Segundo Radamés (*apud* BARBOSA; DEVOS, 1985, p.65), “um dia a mulher do Garoto chegou pra mim e disse: você sabe que o sonho do Garoto é tocar no Teatro Municipal?”. Radamés parece contribuir para a realização do desejo do amigo, e então compõe entre 1951 e 1952 o *Concertino para Violão e Orquestra*,

onde além de dedicar a obra a Garoto, incorpora na peça o estilo do violonista. Segundo Luciano Chagas Lima (2008, p.44), a primeira audição da obra se deu na Rádio Nacional, tendo Garoto como solista e Radamés regendo a orquestra da emissora. A estréia oficial, porém, ocorreria em 31 de março de 1953 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a regência do maestro Eleazar de Carvalho. Ao contrário do que se divulga sobre essa estréia¹⁷, antes de Garoto houve três violonistas que se apresentaram no Teatro Municipal: Regino Sainz de La Maza (1929), Andrés Segóvia (1937, 1942, 1947) e Olga Prager Coelho (1938, 1947, 1952, 1953). Ainda de acordo com Lima, o *Concertino* está carregado de referências explícitas ao estilo de Garoto, principalmente no segundo Movimento.

No manuscrito da partitura orquestral, a seguinte inscrição aparece no canto direito: Sobre Motivos de Annibal A. Sardinha. Este manuscrito parece ter sido escrito pelo próprio compositor. Mas há uma segunda cópia feita pela sua irmã, Aída Gnattali, [...]. Curiosamente, nesta outra cópia no lugar do que foi mostrado acima aparece uma outra indicação: “Escrito para a maneira de tocar do Garoto com os 5 dedos da mão direita”. Dito isto, temos aqui duas implicações diferentes: enquanto a primeira sugere que este movimento foi baseado em motivos derivados da música de Garoto, a outra restringe a influência à uma peculiaridade técnica. Mas, considerando que o uso do dedo mínimo é requerido em todos os três movimentos, não faz muito sentido assinalar este detalhe somente no movimento central. Na verdade a impressão digital musical de Garoto não poderia estar mais presente. Entretanto, este movimento não contém nenhuma citação direta ou motivos facilmente reconhecíveis tirados da música de Garoto. Ao invés disto, Gnattali escreve “à maneira de Garoto”, incorporando procedimentos harmônicos tipicamente usados por seu amigo bem como algumas citações disfarçadas de suas peças. De fato, este movimento é praticamente uma peça para violão solo que poderia ter sido escrita por Garoto e adornada por um sutil acompanhamento orquestral. (LIMA, 2008, p.47)

Segundo o pesquisador, é possível reconhecer na introdução do segundo movimento do *Concertino*, uma longa escala descendente de tons inteiros, que viria a ser uma referência a *Jorge do Fusa*¹⁸. Luciano ainda identifica na harmonia de toda esta seção, uma associação com peças de Garoto originalmente compostas para violão, como *Duas Contas*, *Gente Humilde*, *Enigma*, *Um Rosto de Mulher*, *Meditação*. Além de estreitar e inspirar Radamés para a composição do *Concertino nº 2*, foi Garoto quem também estreou em São Paulo a *Suíte da dança popular*

¹⁷ É comum encontrarmos nos livros e textos dedicados a biografia de Garoto, a informação de que ele foi o primeiro violonista a se apresentar no Teatro Municipal, justamente por ocasião da estréia do *Concertino nº 2*.

¹⁸ *Jorge do Fusa* é uma das peças de Garoto mais conhecidas entre os violonistas. Foi gravada por Raphael Rabello, Marco Pereira, Turíbio Santos, Paulo Bellinati, Baden Powell, entre outros. Segundo Paulo Bellinati, *Jorge do Fusa* é também conhecida como “*Amor Indiferença*” e “*Bom de Dedo*” (BELLINATI, 1991, v.2, p.41)

brasileira, peça escrita por Radamés em 1954 para violão elétrico e piano, e dedicada ao violonista Laurindo Almeida¹⁹ (BARBOSA; DEVOS, 1984, p.65).

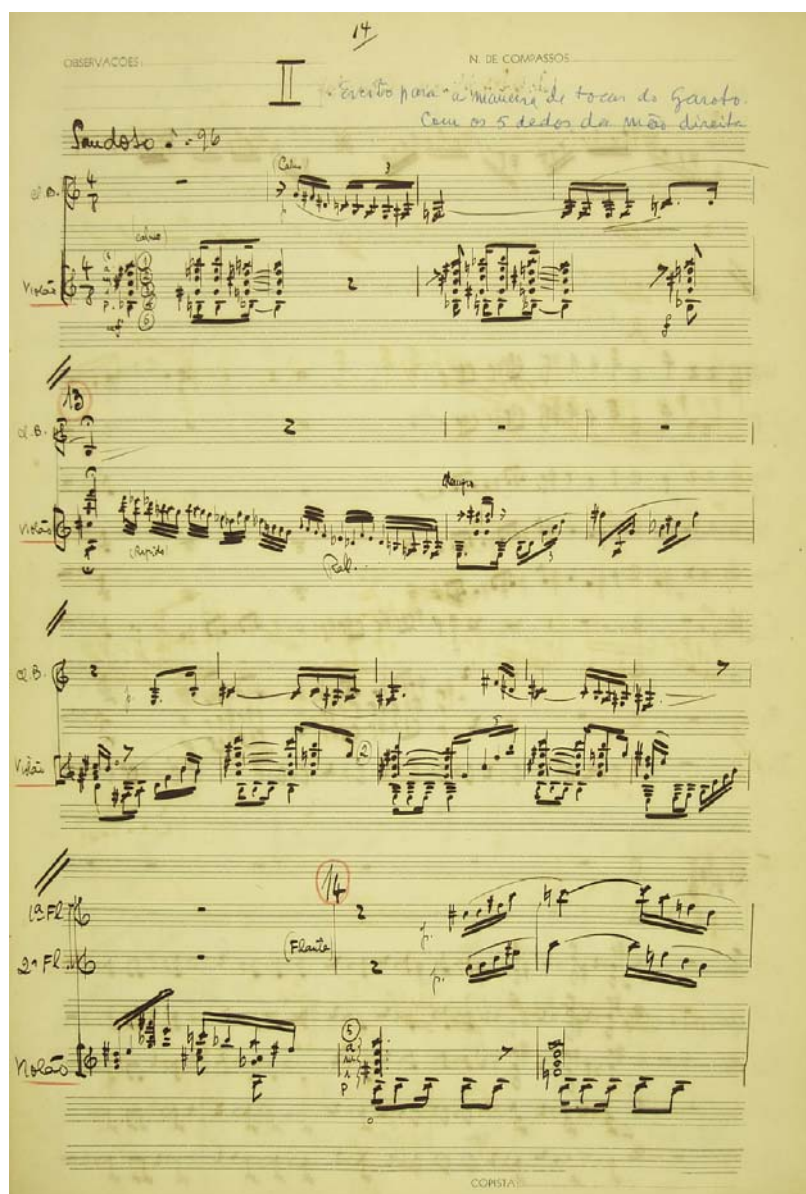


FIGURA 1 – Manuscrito do *Concertino nº 2*.

¹⁹ Laurindo Almeida também foi amigo e parceiro de Garoto. Em fins de 1938, no Rio de Janeiro, se tornaram conhecidos como a “dupla do ritmo sincopado”. Tocaram juntos no “Conjunto Cordas Quentes” da Rádio Mayrink Veiga (IRATI; PEREIRA, 1982, p.60). Foi Laurindo ainda o primeiro intérprete a gravar comercialmente peças de Garoto originalmente compostas para violão, em um disco de 1957, intitulado “*Impressões do Brasil*”. Neste disco Laurindo gravou *Choro Triste nº 1* (*Tristezas de Um Violão*), *Gracioso* e *Nosso Choro*. O disco ainda contém o *Concertino nº 2* de Radamés Gnattali, a *Gavotta-Choro* de Villa-Lobos, entre outras peças.

O *Estudo nº X* para violão é mais uma clara referência musical realizada por Radamés Gnattali a uma composição de Garoto. Neste caso, além de dedicar o estudo ao amigo, Radamés utiliza-se de temas, motivos, frases e ritmos específicos de *Gracioso*, realizando quase uma variação do tema original. Segundo Ricieri Carlini Zorzal, o *Estudo nº X*, é uma obra integralmente baseada em motivos e temas da peça de Garoto. Através de uma análise, o pesquisador compara trechos das duas peças e assinala as diferenças e semelhanças existentes entre elas.

Através da criação de um padrão rival, a nota repetida, Gnattali transforma essa estrutura harmônica em uma sequência diferente, mais tradicional na linguagem do choro [...]. O quarto compasso [do Estudo] volta a ser tônica, diferente da dominante de *Gracioso*, com a resolução imediata das dissonâncias que acontecem nos tempos fortes. Nesse compasso [do Estudo], as ligaduras criam articulações que enfatizam a resolução e deixam as duas últimas notas como anacruse para o compasso seguinte. No exemplo 11 apresentamos um paralelo entre “tema” e “variação”. (ZORZAL, 2006, p.40).



FIGURA 2 – Trechos comparativos entre *Estudo X* e *Gracioso* (ZORZAL, 2006).

Além dos exemplos musicais citados acima, a parceria entre Garoto e Radamés se estendia aos ambientes familiares e de lazer. Segundo Henrique Cazes (2005, p.94), na década de 1950 Garoto alugou um sítio em Areal, vizinho à casa de Radamés, na região serrana do Rio, onde se encontravam para saraus, pequenas reuniões familiares e musicais. Obviamente a amizade entre os dois compositores facilitou a proveitosa interação profissional.

Se a mediação cultural consiste no agenciamento efetuado por indivíduos ou grupos entre universos culturais distintos, seguramente os projetos elaborados por

Garoto e Radamés facilitaram o trânsito de ambos em “mundos” diversificados.²⁰ Em entrevista concedida em 2008 para a realização desta pesquisa, o colecionador Ronoel Simões²¹ fala do processo de criação de Garoto e da influência de Radamés em sua obra:

HJ: E o contato com o Radamés, como é que você vê o contato do Garoto com o Radamés? Como é que esse contato influenciou na obra do Garoto? Como é que foi isso?

RS: Bom, o contato com o Radamés foi muito severo. Eles eram amigos. E o Radamés tinha aquelas composições dele, e ele tocava aquilo com muito interesse. [...] Ele estudava aquilo com muita seriedade. E ele tinha até um... por exemplo: *Tocata em Ritmo de Samba nº 1*.

HJ: Mas isso não saiu comercialmente?

RS: Não, acho que comercialmente não. Mas deve ter em particular. Eu tenho aí: *Tocata em Ritmo de Samba nº 1 e nº 2*, pelo Garoto. Eu tenho isso tocado por ele, sabe? E isso... deixa eu ver... não sei se é dele isso ou do Gnattali, viu? Mas acho que é dele mesmo, do Garoto, sabe? [...]

HJ: Você podia falar um pouco de como era o processo de criação do Garoto?

RS: Ele compunha tudo. Tudo que ele compunha, era de outro já com parceria dele, porque ele mexia nas coisas. Ele misturava com coisas dele também. Aquilo do próprio Radamés Gnattali: *Tocata em Ritmo de Samba nº 1, nº 2*. Era do Gnattali mas era dele também, viu? Era uma coisa dele. Era uma coisa que já podia se considerar dele. (SIMÕES, 2008, p.13;16)

Como se pode notar, Ronoel inicialmente chega a confundir a autoria das peças escritas por Gnattali e executadas por Garoto. No entanto, ao final de seu comentário, o colecionador deixa clara sua percepção em relação à parceria dos dois compositores: duas obras de Radamés (*Tocata em Ritmo de Samba nº 1 e nº 2*) têm a contribuição de Garoto na medida em que este “mexe” na peça, “mistura com coisas dele”, altera o original, e produz uma interpretação nova.

A importância do rádio em nossa investigação se deve ao fato de que foi graças a este espaço social, de trocas e interações, que o contato entre Radamés Gnattali e Garoto se deu. Além disso, como vimos, muitas obras foram produzidas, executadas, criadas e estreadas no rádio, antes de suas estréias e edições oficiais, como em um laboratório de testes. É o caso, por exemplo, do *Concertino nº 2*, que foi

²⁰ Radamés Gnattali foi, notadamente, um compositor que transitou com certa liberdade tanto no universo da música erudita, quanto no da música popular. No entanto, é preciso destacar que sua formação, sua atuação profissional e artística, assim como a variedade de suas obras orquestrais e camerísticas, o situam também como um dos principais compositores brasileiros eruditos.

²¹ Ronoel Simões é colecionador, estudou violão com Atílio Bernardini de 1941 a 1947. Iniciou sua atividade didática em 1953, inaugurando a *Academia Brasileira de Violão* a qual se dedicou até 1984. Foi colaborador de rádios, jornais, escreveu vários artigos para revistas especializadas e tem um acervo de gravações, vídeos, revistas, e tudo o que tem relação com o violão (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 2003, p.740; SIMÕES, 2008).

estreado oficialmente no Municipal mas passou por uma “prévia” na Rádio Nacional. Além dessa obra, citamos anteriormente várias peças violonísticas de Garoto que tiveram como primeiro registro uma execução radiofônica.

Sendo assim, é fundamental compreendermos o rádio na trajetória artística de Garoto e os desdobramentos que este ambiente teve para sua carreira e sua obra. O percurso de Garoto se mistura com a histórica “fase áurea” do rádio no Brasil. No entanto, por uma questão metodológica, optamos por lançar um olhar mais detalhado sobre a relação de Garoto e Radamés Gnattali a partir do contato dos dois compositores na Rádio Nacional. Isso se explica pela produção violonística de Radamés (baseada na obra de Garoto para violão) e também pelo nosso foco principal nessa pesquisa: a mediação cultural. Entendemos que ao iluminarmos a relação entre os dois, estamos, ao mesmo tempo, verificando aspectos importantes do comportamento de dois músicos que em seu tempo, atuaram como mediadores culturais.

2.3 A Bossa Nova

É vastamente divulgada a importância e a contribuição da Bossa Nova para a ampliação de novas possibilidades estéticas no contexto da música popular brasileira. A ambição poética e musical da Bossa Nova tem sido tema de debate entre intelectuais, músicos, pesquisadores, jornalistas, que frequentemente a discutem como modalidade artística distintiva da cultura brasileira. Nesse sentido, até mesmo os analistas mais conservadores poupam a Bossa Nova em seus diagnósticos generalizados em relação à música popular. Para Sérgio Magnani (1996, p.122), por exemplo, a música popular é, por natureza, perecível e superada. Poder-se-ia dizer, segundo ele, que é uma música existencial, sem perspectiva de transcendência.

[a] música popular, cuja natural destinação, às salas de dança ou às grandes assembléias de povo, faz com que ela se aproxime do teatro, embora certas expressões modernas, do gênero “Bossa Nova” brasileira, coloquem-na, às vezes, na atmosfera da música de câmara. (MAGNANI, 1996, p.122).

Veja que para Magnani – um maestro italiano totalmente vinculado à tradição da música erudita européia – a Bossa Nova é um gênero capaz de, às vezes, atingir o status de música de câmara. Obviamente esta não é a abordagem que pretendemos apresentar em relação à Bossa Nova (e muito menos em relação à música popular). Ao contrário disso, pretendemos avançar em uma análise mais abrangente e observar o papel de Garoto como figura importante na construção de um dos movimentos musicais que marcaram a história cultural no Brasil. Nesse sentido, as seguintes questões se colocam: o que é exatamente a Bossa Nova? Como ela surgiu? Qual foi, de fato, a contribuição de Garoto para a constituição da Bossa Nova?

Segundo Augusto de Campos (1987, p.283-284), a eclosão da Bossa Nova tem como dado fundamental as interpretações de João Gilberto, gravadas e lançadas entre 1958 e 1959. De acordo com o poeta, depois da Bossa Nova a música popular deixaria de ser um dado meramente retrospectivo ou folclórico para se “constituir num fato novo, vivo, ativo da cultura brasileira, participando da evolução da poesia, das artes visuais, da arquitetura e das artes ditas eruditas”.

Com o manifesto musical de *Desafinado* a dissonância foi introduzida na música popular brasileira. Abriu-se uma brecha na harmonia tradicional, à qual se apegava – e se apegava – grande parte da canção popular do Ocidente. João Gilberto, com seu canto enxuto, mais *cool* do que o *cool* americano, com seu sentido da pausa-silêncio e aquela batida seca de violão que marcou toda a BN, foi o Webern do movimento. (CAMPOS, 1987, p.284).

Augusto de Campos resvala na descrição genérica da cultura popular – a mesma que observamos no início deste capítulo – ao tentar explicar a relevância da Bossa Nova para a cultura brasileira. O poeta menciona *Desafinado*²² como uma música simbólica, que representa a distinção da Bossa Nova em relação à música popular de maneira geral. De fato, esta é uma das canções mais representativas deste movimento, tanto no que diz respeito à letra da música – que emprega o termo “Bossa Nova” para ironizar o fato de se cantar “desafinado” –, quanto em relação aos aspectos musicais da canção. Sendo assim, a interpretação de João Gilberto e sua maneira “muito natural” de cantar “desafinado” essa “Bossa Nova”,

²² *Desafinado* foi composta por Tom Jobim e Newton Mendonça no ano de 1958 e gravada por João Gilberto no mesmo ano.

representaram uma diferença em relação àquela tradição dos cantores de vozes potentes e vigorosas, vindos do rádio e das antigas gravações mecânicas.

Justamente pela importância de *Desafinado* para a constituição da Bossa Nova, é que se torna importante retornarmos ao ano de 1953 e atentarmos para um disco que obteve, na época, grande sucesso. Como vimos anteriormente, o Trio Surdina era formado por Garoto (violão), Fafá Lemos (violino e voz) e Chiquinho do Acordeom (acordeom). Em 1953, o trio lança um disco aclamado pela crítica e muito apreciado no meio musical.



FIGURA 3 – Capa do disco do Trio Surdina.

Segundo Henrique Cazes (2005, p.94), o Trio Surdina se apresentava com este nome para não revelar as suas verdadeiras identidades e driblar as exclusividades contratuais com outras gravadoras. Este disco foi o primeiro lançamento do grupo e marcou também a estréia de um selo que faria história na música brasileira: a Musidisc. Ainda de acordo com Cazes (2005), a performance do Trio combinava virtuosismo e bom humor; os diálogos de Garoto e Fafá Lemos lembravam, em alguns momentos, o célebre duo de Stéphane Grappelli e Django

Reinhardt²³. Jorge Mello (2010) também ressalta os detalhes do disco e das músicas nele contidas:

Ainda hoje este é um disco impactante em função de vários aspectos, como a formação inusitada, produzindo uma sonoridade ímpar, a concepção dos arranjos em que ocorre o revezamento desses três solistas maravilhosos, a escolha do repertório com destaque para *Duas Contas*, uma das poucas canções de Garoto com música e letra de sua autoria. Com harmonia sofisticada e letra sem rimas (versos brancos), esta música, a única cantada do disco, ficou com um sabor de modernidade ainda mais acentuado pela voz de Fafá Lemos. *Felicidade e Relógio da Vovó*, ambas também de Garoto, merecem destaque. Repare na 2ª parte desta última... Não há dúvidas de que essa parte da melodia serviu de embrião para *Desafinado*, a genial composição de Tom Jobim e Newton Mendonça. (MELLO, 2010).

Duas das três músicas mencionadas por Jorge Mello em seu comentário serão analisadas durante este sub-capítulo: *Duas Contas* é uma canção e veremos adiante que a Bossa Nova tem na palavra cantada, no lirismo das letras, uma de suas principais características. Além disso, como salienta Jorge Mello, não há como ignorar a existência de uma grande semelhança entre *Desafinado* e *O Relógio da Vovó* e, por isso, observaremos a relação entre as duas. Iniciaremos nossa investigação com essa semelhança anunciada por Jorge Mello. Vejamos a seguir trechos de *O Relógio da Vovó* e *Desafinado*²⁴:

²³ Curiosamente Django Reinhardt, assim como Garoto, iniciou sua carreira musical tocando banjo, na década de 1920, passando posteriormente a ter o violão como instrumento principal. Em 1934 formou com o violinista Stéphane Grappelli e outros músicos o "Quintette du Hot Club de France". O conjunto teve grande atuação no contexto jazzístico francês, produzindo numerosas gravações. De fato, ao escutarmos as gravações do Trio Surdina, a instrumentação e o diálogo estabelecido entre os músicos através da improvisação, nos remetem às gravações dos jazzistas franceses. A analogia realizada aqui, como se vê, tem fundamento no período histórico, no percurso musical dos dois músicos e na sonoridade encontrada por ambos.

²⁴ A tonalidade original de *O Relógio da Vovó* foi alterada de si bemol maior para fá maior, para uma melhor comparação entre as duas melodias. A harmonia das duas músicas também foi simplificada.

O Relógio da Vovó:

F F#° Gm C7 F F#°

Gm C7 Ab A° Bbm Eb

FIGURA 4 – Trecho inicial do tema instrumental *O Relógio da Vovó*.

Desafinado:

F G7 Gm C7

A A#° Bm E7 C

C#° Dm G7

FIGURA 5 – Trechos da canção *Desafinado*.

Com os trechos apontados acima, podemos notar que *O Relógio da Vovó* apresenta uma similaridade melódica com os primeiros sete compassos de *Desafinado*. Além disso, a composição de Garoto traz, no mesmo trecho mostrado, um encadeamento harmônico bem semelhante ao apresentado em outra seção de *Desafinado*, (compassos 35 a 45). Trata-se de uma repetição da mesma sequência

harmônica, uma terça menor acima. Ou seja, em *O Relógio da Vovó* o encadeamento primeiramente realizado em fá maior é repetido em lá bemol maior. Em *Desafinado* o mesmo processo ocorre, desta vez partindo do lá maior para o dó maior. Nos dois casos há também uma imitação da melodia quando ocorre a reprodução do encadeamento em nova tonalidade.

Sendo assim, vários dos elementos musicais comumente associados ao surgimento da Bossa Nova – alguns deles exemplificados em *Desafinado* por Augusto de Campos (dissonância, sofisticação harmônica, etc.) – já vinham sendo experimentados embrionariamente não só por Garoto, mas por uma série de músicos pré-bossanovistas da década de 1950. A grande conquista de João Gilberto com suas gravações de 1958, parece consistir mais em uma síntese desses elementos para a constituição da Bossa Nova do que efetivamente na criação de uma novidade. Segundo Ruy Castro (1990)

Mário [Castro Neves], deu a Ronaldo [Bôscoli] um tema complicado e dissonante, inspirado no “Reloginho do Vovô”²⁵, de Garoto, e que permitiu a Ronaldo resumir numa letra o que se passava na cabeça de todos eles [...] Este samba, “Mamadeira atonal”, nunca chegaria a ser gravado e, pelo que se viu depois, não precisaria sê-lo. Em 1957, todos o conheciam nos colégios Mello e Souza e Mallet Soares, e nas casas de Nara e de Aná e Lu – onde era cantado por João Gilberto. Dois anos depois, em 1959, quando começaram os primeiros shows oficiais da Bossa Nova, “Mamadeira Atonal” já tinha ficado para trás. Havia um outro, no mesmo estilo, só que melhor: “Desafinado”. (CASTRO, 1990, pg. 136 e 137).

Como se vê, a semelhança entre *O Relógio da Vovó* e *Desafinado* parece tratar-se não de uma mera coincidência, mas de um curioso processo de transmissão em que a música de Garoto serve como “inspiração” para outra composição: *Mamadeira Atonal*. Essa composição passa a ser divulgada e executada – inclusive por João Gilberto – tornando-se conhecida em ambientes de circulação cultural. Mais uma vez a música sofre uma alteração e finalmente se estabelece como “o manifesto musical” da Bossa Nova, mencionado por Augusto de Campos.

Entretanto, ao observarmos este movimento, não devemos nos restringir apenas aos aspectos musicais que caracterizam este estilo. O anseio poético evidenciado através das letras das canções que fazem parte do repertório da Bossa

²⁵ Como se vê, Ruy Castro menciona o nome da música de Garoto de forma incorreta. A música se chama *O Relógio da Vovó* e não “*Reloginho do Vovô*”.

Nova constitui uma das principais características deste movimento, um dado fundamental para compreendermos sua relevância em relação à música brasileira de uma maneira geral. De acordo com José Miguel Wisnik (1994. In: *Sem Receita*, 2004, p.213-240) um dos traços mais notáveis da música popular brasileira é

a permeabilidade que nela se estabeleceu a partir da Bossa Nova entre a chamada alta cultura e as produções populares, formando um campo de cruzamentos muito dificilmente inteligível à luz da distinção usual entre música de entretenimento e música informativa e criativa. Na canção popular das últimas três décadas encontram-se bases portuguesas e africanas com elementos do jazz e da música de concerto, do rock, da música pop internacional, da vanguarda experimental, travando por vezes um diálogo intenso com a cultura literária, plástica, cinematográfica e teatral [...] Em seus desdobramentos, a Bossa Nova deu elementos musicais e poéticos para a fermentação política e cultural dos anos 1960 [...]. (WISNIK, 2004, p.215 e 216).

O comentário de Wisnik demonstra que a Bossa Nova atingiu no Brasil uma dimensão que vai muito além da novidade musical trazida por este estilo, chegando a influir nas questões políticas, sociais e culturais do país. A mediação alcançada pela Bossa Nova, através da síntese e do cruzamento entre a chamada alta cultura e as produções populares, não permite uma definição ou uma distinção clara deste estilo dentro das classificações usuais (popular, erudito, música comercial, etc.). Para exemplificar isso, observaremos uma composição emblemática de Garoto que simboliza a Bossa Nova em vários aspectos musicais e poéticos, ao mesmo tempo em que representa muito bem o campo de cruzamentos observado por Wisnik.

Como vimos há pouco em um comentário de Jorge Mello, *Duas Contas* foi gravada e lançada em 1953 no memorável disco do Trio Surdina, sendo a única canção deste disco. A partir de então, a canção é gravada não só por artistas de destaque no cenário da MPB ou ligados ao movimento da Bossa Nova, mas também por aqueles oriundos de outras tradições e práticas musicais.

Já no ano de 1956, Sivuca faz uma gravação dessa música em um disco intitulado *Motivo pra Dançar*. No ano seguinte, dois personagens importantes da Bossa Nova também realizam gravações dessa canção: Sylvia Telles e Tito Madi. Aqui vale a pena nos determos mais detalhadamente ao papel desempenhado por esses dois artistas em relação ao surgimento da Bossa Nova.

Sylvia Telles apresentou o programa *Música e Romance* no qual os convidados interpretavam suas produções mais recentes. Segundo Ruy Castro (1990, p.115), passaram pelo programa Garoto, com *Duas Contas*; Dolores Duran,

com Tom Jobim ao piano, em *Se é por Falta de Adeus*; Johnny Alf, com *Rapaz de Bem*; e Billy Blanco com *Mocinho Bonito*. A forte presença de Sylvia no contexto do surgimento da Bossa Nova pode ser também evidenciada através de seu vínculo com as principais figuras do movimento. Em relação ao disco de 1957, em que Sylvia grava *Duas Contas*, Ruy Castro comenta:

Quando eram namorados, Sylvinha era uma menina e João [Gilberto] um profissional, um artista da Rádio Tupi. Agora ela era uma estrela do disco, do rádio e da televisão e ele não era ninguém. Dois anos antes, em 1955, Sylvinha cantara no Automóvel Clube, na rua do Passeio, acompanhada ao violão por Garoto. Cantar com Garoto era o máximo que uma pessoa podia querer. Desde então, ela não fazia por menos. Quando um violonista se candidatava a acompanhá-la, tinha de submeter-se a um teste, no qual o voto decisivo, sem que o músico percebesse, era de seu irmão Mário. Roberto Nascimento, Carlinhos Lyra e um garoto chamado Baden Powell foram alguns que Mário aprovou. (CASTRO, 1990, p.162).

A relação de Tito Madi com a Bossa Nova também passa pelo programa *Música e Romance*, apresentado por Sylvia Telles, onde apresentou sua canção *Chove lá Fora*²⁶. Além disso, Ruy Castro salienta a amizade (e também os conflitos) de Tito Madi com João Gilberto, e revela que Tito foi um dos primeiros a conhecer o músico baiano e a se encantar com seu jeito de cantar e tocar. Os dois chegaram a dividir um apartamento no Rio de Janeiro. Ruy Castro ainda narra em seu livro o episódio em que Newton Mendonça toca em primeira mão para Tito Madi, no ano de 1959, a canção que viria a se tornar posteriormente o famoso *Samba de Uma Nota Só*. (CASTRO, 1990, p.160;255). Tito Madi é autor de outras canções que fazem parte do repertório bossa-novista, como *Balanço Zona Sul* e *Cansei de Ilusões*.

Desta forma, é interessante notar a participação de Sylvia Telles e Tito Madi como figuras importantes para a constituição do movimento que viria a ser conhecido como Bossa Nova a partir de 1958. Nesse sentido, a gravação de *Duas Contas* por ambos os artistas em 1957 – um ano antes da antológica gravação de João Gilberto interpretando *Chega de Saudade*²⁷ –, longe de se constituir uma

²⁶ Almir Chediak, no início da década de 1990, realizou importante trabalho de publicação de canções da Bossa Nova, reunidos em cinco volumes. Tanto as músicas quanto os autores que fazem parte dessa coleção, de fato, representam o estilo da Bossa Nova e suas aspirações estéticas. Garoto (com *Duas Contas*) e Tito Madi (com *Chove lá Fora*) fazem parte da compilação.

²⁷ Essa gravação é considerada o marco zero da Bossa Nova. Nossa intenção é demonstrar que, apesar de seu significado histórico incontestável, a construção da Bossa Nova já vinha ocorrendo antes dessa gravação, inclusive com a contribuição de Garoto. Segundo Paulo Bellinati (1991, v.1, p.42), *Duas Contas* “pode ser considerada o marco inicial da Bossa Nova e do estilo que influenciou

coincidência, parece preparar de alguma forma a chegada de João Gilberto e a eclosão da Bossa Nova em 1958. Esta chegada realmente sintetizou e refletiu muito do que já vinha sendo construído musicalmente ao longo da década de 1950, porém, sem rupturas. A gravação de *Chega de Saudade* e a figura de João Gilberto revelaram ao grande público uma das várias maneiras (já existentes) de se tocar, cantar, harmonizar e compor sambas. Essa “nova bossa desafinada e natural” consolida-se ao longo das décadas, a ponto de se tornar um fenômeno cultural brasileiro internacionalmente conhecido e reconhecido.

Assim, outros intérpretes, ligados ou não à Bossa Nova, também gravaram *Duas Contas* em variadas e diferentes leituras dessa música. Alguns exemplos são: Ângela Maria (1958), Wilson Simonal (1965), Maria Bethânia (1969), Luiz Eça (1970), Cauby Peixoto (1976), Geraldo Ribeiro (1980), Radamés Gnattali e Raphael Rabello (1984), Paulo Bellinati (1991), Patrícia Marx (1992), Toquinho e Paulinho Nogueira (1999), Fernando Araújo (1999), Danilo Caymmi (2001), Henrique Cazes e Marcello Gonçalves (2007), entre outros. Esses exemplos evidenciam a característica permeável da canção brasileira, mencionada por Wisnik anteriormente, além da diversidade musical que representa, de alguma forma, a heterogeneidade cultural brasileira.

Em seu texto intitulado “A Gaia Ciência”, José Miguel Wisnik (1994. In: *Sem Receita*, 2004, p.213-240) procura observar, a partir da Bossa Nova, a relação da música brasileira com a literatura. Segundo o autor, pode-se postular que se constitui no Brasil, efetivamente, um saber poético-musical que implica em uma refinada educação sentimental, mas, também, uma “segunda e mais perigosa inocência na alegria, ao mesmo tempo mais ingênua e cem vezes mais refinada do que ela pudesse ter sido jamais” (NIETZSCHE *apud* WISNIK, 2004, p.218). Em uma longa comparação entre o jazz e a Bossa Nova, Wisnik observa que, no caso da música americana, a vocação do canto é instrumental, enquanto na Bossa Nova a vocação do canto é o que o autor chama de intuição lírica, “tendendo a uma espécie de auto-suficiência que preserva e sublinha o nexo necessário entre a voz e a palavra”. (WISNIK, 2004, p.220). Wisnik cita o musicólogo italiano, radicado no Brasil, Lorenzo Mammì, para se referir ao caráter virtuosístico, performático,

diretamente os compositores Antonio Carlos Jobim, João Gilberto, Johnny Alf, Carlos Lyra e Roberto Menescal”.

ostensivo e profissional da música jazzística em oposição à atmosfera intimista, vago e ocasional da Bossa Nova. Após uma longa análise, Wisnik comenta:

Disso tudo, pelo menos duas conclusões são indispensáveis para o percurso que sigo aqui. A primeira, formulada explicitamente por Mammì, [...] tem um valor de condensação inestimável para o entendimento da música brasileira dentro e fora do Brasil: “se o jazz é vontade de potência”, diz ele, “a Bossa Nova é promessa de felicidade”. A equação capta, pode-se dizer que com muita felicidade, a cifra do destino histórico que acompanha esses dois estilos musicais, e a marca utópica ambivalente que a Bossa Nova denuncia na sua relação com o Brasil [...]. (WISNIK, 2004, p.223).

A segunda conclusão a que se refere Wisnik no trecho citado acima, diz respeito à relação entre canção popular e literatura no Brasil. Segundo ele, se de fato existe essa relação numa parte respeitável dessa produção, ela não “se deve a uma aproximação exterior, em que melodias servem de suporte a inquietações ‘cultas’ e letradas”. (WISNIK, 2004, p.225). Esta relação ocorre “devido à demanda interior de uma canção que está a serviço do estado musical da palavra, perguntando à língua o que ela quer, e o que ela pode.” (*Ibidem*). A partir dessas considerações feitas pelo autor, levando em conta principalmente as duas principais conclusões em relação às características literárias da Bossa Nova, vejamos a seguir a letra de *Duas Contas*:

*“Teus olhos
são duas contas pequeninas
Qual duas pedras preciosas
que brilham mais que o luar
São eles
guias do meu caminho escuro
cheios de desilusão e dor
Quisera que eles soubessem
o que representam pra mim
Fazendo com que eu prossiga feliz
Ah, amor
A luz dos teus olhos”*

Sendo assim, seja através da canção (*Duas Contas*), ou por meio do dado musical apresentado em *O Relógio da Vovó*, ou ainda através de sua relação com os principais personagens envolvidos na fundação da Bossa Nova, procuramos demonstrar a contribuição de Garoto nos anos que antecederam a eclosão deste

movimento. Mais do que analisar as harmonias das peças de Garoto para violão²⁸ e compará-las às de outros compositores deste movimento (como Tom Jobim, Carlos Lyra²⁹, Roberto Menescal e etc.), consideramos importante observar a Bossa Nova em uma perspectiva abrangente e ao mesmo tempo renovada, que cooperasse para nossas formulações em relação à música popular.

²⁸ As harmonias das peças violonísticas de Garoto são frequentemente associadas ao movimento da Bossa Nova. Em relação à peça *Esperança*, Paulo Bellinati (1991, v.2. p.39) comenta que a classificaria como “valsa-Bossa Nova”, por conta de uma sequência harmônica da primeira parte típica do estilo.

²⁹ Carlos Lyra foi aluno de violão de Garoto.

3 A OBRA DE GAROTO PARA VIOLÃO SOLO: FORMAS DE REGISTRO E RECEPÇÃO

3.1 Gravações originais

Vimos, no capítulo anterior, como Garoto e parte de sua produção se inserem de forma particular em contextos musicais, formadores da cultura brasileira. Para isso, nos debruçamos sobre as formulações em relação à música popular, verificamos a contribuição do compositor para a fundação da Bossa Nova, sua atuação na fase do rádio e a relação com Radamés Gnattali. No entanto, ao discorrer sobre a obra para violão solo deste compositor, torna-se conveniente examinar qual é esta obra, afinal. Quais são as músicas? De que forma essa produção foi e continua sendo interpretada pelos violonistas?

A grande maioria das músicas de Garoto compostas para violão, só chegaram até os dias de hoje por meio de gravações que permaneceram durante anos em acervos de restrito acesso. Algumas dessas gravações, ainda continuam inéditas e talvez nunca venham a ser lançadas comercialmente, seja pela qualidade do registro ou pela falta de viabilidade comercial. De qualquer modo, foi o zelo dos colecionadores e a curiosidade dos pesquisadores que possibilitaram a conservação e a recuperação dessas músicas.

Talvez em 1941 Ronoel Simões ainda não previsse que a coleção que acabara de iniciar – paralelamente às aulas de violão com Atílio Bernardini³⁰ – viria a servir de referência e ser requisitada por pesquisadores e violonistas do mundo inteiro. De fato, não só o conteúdo do acervo, mas também o papel do colecionador se tornam imprescindíveis quando o assunto em questão aborda a obra violonística de Garoto. Segundo Ronoel, foi ele quem promoveu em 1950 o registro de grande parte das composições originais para violão, conservando-as até hoje.

Eu tenho tudo dele gravado, que ele gravou pra mim mesmo, em 1950 [...] Gravou numa gravadora aqui, na RGE. Na rua Xavier Toledo. Era uma

³⁰ Atílio Bernardini foi professor de violão de Garoto em 1937. Em 1941, Garoto já morava no Rio de Janeiro e iniciava sua carreira no rádio. Eventualmente viajava a São Paulo para visitar familiares e amigos, e foi assim, através de Bernardini, que Garoto travou amizade com Ronoel Simões (SIMÕES, 2008)

gravadora. Naquele tempo ainda não era comercial. Era particular, sabe? E ele gravou pra mim essas composições lá. (SIMÕES, 2008, p.6)

Reafirmando essa idéia, em 1993 o projeto Memória Brasileira “sob a inspirada idéia de João Gilberto e com o patrocínio e entusiasmo da violões Di Giorgio”³¹, lança o disco *Viva Garoto*, que conta com 14 gravações pertencentes ao acervo de Ronoel. O encarte do disco revela que “Garoto gravou estas peças nos estúdios da RGE, em São Paulo, em 1950, com o intuito de presentear o amigo Ronoel”³². Mas todas as gravações originais de Garoto, existentes no acervo de Ronoel, seriam de 1950, realizadas no estúdio da RGE, com a mesma finalidade? Segundo reportagem do jornal O Globo do dia 30 de junho de 1953:

O lançamento do CD “Viva Garoto” somente foi possível porque o pesquisador e violonista aposentado, Ronoel Simões, guardou as gravações realizadas em 1950. Amigo de Garoto, Ronoel acompanhou o músico no estúdio. Ao final do registro, feito em acetato, Garoto deu de presente para Ronoel as gravações. (MIS, 2010).

De fato, não há dúvidas de que as músicas contidas nesse disco sejam provenientes do acervo mantido pelo colecionador em sua casa em São Paulo. Por outro lado, admitindo isso, devemos considerar a possibilidade de haver gravações diferentes, realizadas em períodos distintos, de uma mesma peça. Além disso, é possível também existir gravações de outras músicas em diferentes acervos. Essas hipóteses se justificam na medida em que observamos a variedade de interpretações das peças violonísticas de Garoto. Sabemos do contato próximo entre músicos paulistas e Ronoel – inclusive Geraldo Ribeiro³³ e Paulo Bellinati – mas Baden Powell, Raphael Rabello, Laurindo Almeida, Zé Menezes, Radamés Gnattali, também teriam freqüentado o acervo de Ronoel? Ou tomaram conhecimento das peças por outro meio?

As peças *Tristeza de um Violão* (ou Choro Triste nº. 1) e *Choro Triste nº 2*, foram também gravadas por Garoto e lançadas comercialmente na época. Segundo

³¹ ANÍBAL AUGUSTO SARDINHA – GAROTO. *Viva Garoto – Gravações Originais*. São Paulo, 1993. Encarte.

³² *Ibidem*.

³³ Geraldo Ribeiro nasceu em 1939 em Mundo Novo na Bahia. Estudou violão em São Paulo e realizou importantes trabalhos, como gravações, concertos, recitais em programas de rádio e televisão. Tem composições lançadas pelas editoras Ricordi e Di Giorgio, para as quais realizou também diversas transcrições. Foi professor da cadeira de violão na Universidade de Brasília DF e no Conservatório Musical de Tatuí em SP. Realizou um dos trabalhos mais importantes relacionados à obra violonística de Garoto, publicando partituras e gravando as peças deste compositor (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, pág. 678)

Bellinati, estes dois choros foram gravados pela Odeon em 1950 e 1955, respectivamente. Além dessas gravações, Bellinati menciona uma gravação “caseira, realizada em 1950 pelo professor Ronoel Simões” (BELLINATI, 1991, v.2, p.37).

Como se vê, há pelo menos duas versões – gravadas por Garoto – de cada uma dessas peças. De fato, existem grandes diferenças entre as gravações comerciais e as gravações “caseiras”. Ficam bastante evidentes as diferenças de andamento, as alterações formais e a qualidade das gravações. Na versão “caseira” de *Tristezas de um Violão*, por exemplo, Garoto não repete a primeira parte da música, enquanto que na versão lançada pela Odeon, há uma repetição dessa seção. Além disso, a sonoridade do instrumento utilizado na versão comercial se assemelha bastante com a de uma guitarra elétrica semi-acústica, um instrumento comumente utilizado por músicos de jazz.

O livro *Garoto, Sinal dos Tempos*, também parece se apoiar no depoimento de Ronoel, e informa que *Choro Triste nº 2* permaneceu inédita até 1980, quando gravada por Geraldo Ribeiro (IRATI; PEREIRA, 1982, p.77). Como vimos, além dessa peça ter sido lançada comercialmente na década de 1950, foi também uma das últimas gravações realizadas por Garoto antes de sua morte, como comenta Jorge Mello:

As últimas gravações de Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, foram realizadas em 20 de abril de 1955, treze dias antes de sua morte. Foram três discos 78 RPM pela Odeon: dois deles mostrando o virtuosismo do compositor no violão elétrico e na guitarra: Disco nº 14 118, lançado em novembro de 1956, contendo o belíssimo **Choro Triste nº2**, de sua autoria e a valsa **Primavera**, de seu amigo Armandinho. (MELLO, 2010).

Um outro aspecto que chama atenção é o fato de que Bellinati chama de “caseira” uma versão que teria sido gravada em um estúdio da RGE (na rua Xavier Toledo), com pelo menos algum suporte técnico profissional. A realidade é que além das variações observadas em uma mesma música, gravada em épocas e situações diferentes, é possível perceber nas gravações originais oriundas do acervo de Ronoel Simões, alterações de ambientação, de qualidade na gravação, gerando uma desigualdade na sonoridade. Os ruídos são mais freqüentes em determinadas músicas. Em outras palavras, parece pouco provável que Garoto tenha gravado todas as suas composições de uma só vez, em uma empreitada de poucos dias em

um estúdio da RGE em 1950. Obviamente uma coleção da proporção do acervo de Ronoel Simões não se constrói apenas com itens produzidos especificamente para ela, mas sim através de doações, trocas com outros acervos e pesquisadores, e compra de material.

Um exemplo disso é a versão violonística da música *Duas Contas*. Além da versão gravada pelo Trio Surdina em 1953, cantada pelo violinista Fafá Lemos, há também uma gravação em que Garoto sola ao violão esta música. Esta versão foi lançada em 1979 em uma coletânea do Museu da Imagem e do Som. No entanto, Paulo Bellinati (2009) afirma que *Duas Contas* chegou a ele através do acervo de Ronoel Simões. Paulo Tapajós é quem comenta o estado de conservação dos discos e a origem dessa gravação:

Todo o trabalho de recuperação de velhos discos é um trabalho penoso. Principalmente quando esses velhos discos atravessaram longos anos empilhados, ao sabor da umidade, da poeira, dos ratos, traças e baratas, resistindo ao descuido, à indiferença e até ao conceito de coisa inútil [...] São gravações em acetato – algumas com base de vidro e outras com base de alumínio – realizadas, ao vivo, durante a irradiação dos programas da fase áurea da Rádio Nacional. Não se trata de discos ‘caprichados’, produzidos em moldes profissionais. (TAPAJÓS, 1979).

Provavelmente se trata de uma gravação realizada em junho de 1951, em um dos programas *Música em Surdina* em que Garoto solou algumas de suas composições. Como se vê, esta gravação tem origem, motivação e percurso bem diferentes da tradicional história contada por Ronoel, em que Garoto gravou para ele - nos estúdios da RGE em 1950 – toda a sua obra composta para violão.

A atuação de Garoto no rádio, possibilitou ao músico manter um contato próximo com estúdios, processos de gravação, novas tecnologias de amplificação que surgiam na década de 1940 e 1950. Como vimos no capítulo anterior, Garoto atuou nas principais emissoras do país e é possível que ainda existam gravações do compositor nos acervos que conservaram e digitalizaram o material desta fase do rádio. Um exemplo disso é o acervo do MIS, que tem sede no Rio de Janeiro. Apesar de não possuir uma boa organização, o MIS possui grande parte da produção da Rádio Nacional, incluindo em seu acervo execuções de Garoto em diferentes instrumentos, inseridas na programação da emissora em programas como *Nada Além de Dois Minutos*, *Um Milhão de Melodias* e *Música em Surdina*. Nesse aspecto há um enorme trabalho a ser feito no sentido de organizar essas gravações,

definir a origem de cada uma, a data, etc. De fato, a coleção de Ronoel Simões significa parte importante para a pesquisa acerca da obra de Garoto para violão. Entretanto, outros músicos, pesquisadores e colecionadores foram também fundamentais para que essa obra não se perdesse.

A importância da gravação é ampliada quando ela se torna o único registro existente de um dado evento sonoro. Assim, as gravações funcionam como uma espécie de memória musical de sua época, expressando parte da realidade daquela obra e permitindo – até certo ponto – a conservação das músicas no decorrer do tempo. Assim como a partitura, a gravação torna-se um suporte valioso para a pesquisa e recuperação de informações do passado. Mesmo assim, as gravações impõem certos problemas ao pesquisador, como mostra Carlos Sandroni.

O estudo da música popular do passado através dos discos apresenta vários tipos de problemas. O primeiro deles é que, sendo o único registro sonoro de determinada época, os discos não são necessariamente o retrato fidedigno da música em questão [...] Assim como as partituras, os discos exprimem apenas uma parte das relações musicais vigentes em dada época e lugar, parte que pode ser mais ou menos importante em cada caso. (SANDRONI, 2001, p.186).

Desta forma, Sandroni nos evidencia uma dificuldade comum tanto ao registro escrito, quanto ao suporte sonoro. É necessário estar atento para o limite das gravações como fonte documental. Entretanto, para estudar a música popular brasileira – principalmente os autores e intérpretes da era do rádio – é necessário admitir também a gravação como suporte fundamental para obtenção e análise de informações. De acordo com Camila Koshiba Gonçalves (2006, p.84) a gravação sonora constitui, hoje em dia, uma das principais fontes documentais para pesquisas sobre a música popular. Sendo assim, as gravações de Garoto pontuam a constituição de sua obra, possibilitando a investigação acerca da origem das peças e a reconstituição do percurso dessa obra ao longo do tempo, além de permitirem a análise do registro sob um ponto de vista artístico-musical.

A valsa *Desvairada*, por exemplo, não foi gravada por Garoto ao violão, mas sim em bandolim, no dia 27/03/1950, sendo lançada em junho do mesmo ano pela gravadora Odeon (IRATI; PEREIRA, 1982, p.85). Apesar disso, segundo Ronoel Simões, Garoto também a executava nesse instrumento.

RS: Agora, o Garoto nós temos que considerar ele é o seguinte: um violonista muito perfeito, tocava muito bem, viu? Isso que se ouve aí, por exemplo, essa *Desvairada* que eles tocam por aí [...] Muito mal tocado. O Garoto tocava aquilo direito!

HJ: No violão, inclusive?

RS: No violão. Eu tenho gravado por ele. Agora, ele gravou em cavaquinho, sabe? Bandolim [...] É gravou em bandolim.

HJ: No violão, violão normal ele não gravou não?

RS: Parece que a *Desvairada* ele não gravou não. Mas ele tocava. [...] Ele tocava tudo. Mas era muito perfeito, o Garoto tocava com muita perfeição. (SIMÕES, 2008, p.5)

Em relação a isso, é interessante notar que a postura adotada pelo intérprete ao executar uma peça cujo único registro existente é uma gravação, será diferente de uma proposta artístico-interpretativa que parta da leitura de um texto musical. O intérprete de Garoto é antes de tudo, um ouvinte de suas gravações e, por isso, só conhece o original daquela obra como um exemplar carregado de intenções interpretativas trazidos pela execução (também original) do autor. Note que o termo “original” pode ser bastante restritivo, quando adotado como índice de garantia para uma interpretação correta da obra. Nesse aspecto, aquele que lê uma partitura tem a possibilidade – ao menos em tese – de idealizar, planejar, imaginar, conceber possíveis interpretações para uma obra que ainda está no campo da fantasia, e não se materializou através da gravação. Por outro lado, não há como negar que, a escuta de cada ouvinte-intérprete será seletiva e cada um deles desfrutará da gravação de maneira particular. A interferência da escuta será, sem dúvida, um fator determinante para produzir diferentes interpretações de uma peça registrada originalmente através de uma gravação.

Há ainda um outro fator distintivo entre a gravação e a partitura. O suporte sonoro é inteligível para quem quer que esteja apto a ouvir, ao passo que a notação partitural restringe a comunicação a indivíduos que compartilham um determinado tipo de conhecimento. Este conhecimento só é adquirido através de um estudo aprofundado que possibilite uma boa prática e experiência com a notação musical. Neste sentido, o músico que não possua esta experiência e que, por outro lado, seja capaz de realizar uma boa transmissão das informações contidas naquele suporte sonoro, será, portanto, um virtual intérprete das obras cujo registro for uma gravação.

Segundo Murray Schafer (2001, p.175) a notação é uma tentativa de substituir fatos auditivos por sinais visuais. Essa tentativa tem evoluído e vem se modificando para formas de representação cada vez mais detalhadas e claras das intenções do

autor, que também desempenha um papel determinante como representante de um contexto histórico e estilístico. Paulo Aragão, importante músico e pesquisador carioca, considera a representação partitural como uma instância simbólica do original que, segundo ele, seria a performance e execução da obra escrita.

De forma geral, podemos considerar que na música clássica é relativamente simples visualizar algo que poderíamos denominar “instância de representação do original”, isto é, a maneira pela qual o compositor apresenta suas intenções, possibilitando que elas sejam alcançadas e compreendidas pelos intérpretes para execução ou performance. A “instância de representação do original” seria, nesse caso, a partitura — que na música clássica aparece como o mais importante referencial de comunicação. Mesmo não sendo um registro totalizante e absolutamente fiel do que acontecerá na execução de uma obra clássica, a partitura tem, salvo poucas exceções, a característica de apontar *todas* as notas a serem executadas, além de fornecer uma gama de instruções que visa aproximar ao máximo a execução daquilo que fora imaginado pelo compositor. Conseqüentemente, podemos visualizar na partitura os elementos que podem ser considerados como constituintes do original de uma obra clássica, tais como alturas, ritmos, dinâmicas ou indicações de expressividade. (ARAGÃO, 2001, p.16).

Apesar de Aragão abusar do termo “música clássica” ao se referir a uma prática utilizada em qualquer tipo de música, seu comentário deixa claro que a partitura funciona como evidência material da elaboração criativa do autor, além de simbolizar — até certo ponto — o contexto ao qual está vinculada. Assim, ao ler em um texto musical uma figura rítmica, o intérprete deverá executá-la, sob pena de incorrer em sério erro de execução. O mesmo não ocorre ao decodificar determinado ritmo em uma gravação. Neste caso, o ouvinte-intérprete teria uma espécie de licença que o permitiria alterar — sem prejuízo algum para a obra como um todo — determinados elementos que não se apresentam com uma objetividade flagrante.

Desta forma, se a gravação corre o risco de se impor como uma referência limitadora para outras interpretações, por outro lado, a partitura corre o risco de simbolizar a imposição das idéias (originais) do autor. Neste sentido, ao escutar uma peça de Garoto cujo único suporte existente é a gravação, a importância do autor como principal responsável e criador, perde força, dando espaço à imagem do intérprete que realiza aquela execução singular.

A respeito disso, Thomas Cardoso (2006, p.59) menciona em seu trabalho a figura do “violonista-compositor”. Segundo o pesquisador, é possível reconhecer a existência de uma tradição de “violonistas-compositores” na música brasileira, observando dois aspectos fundamentais: são violonistas que compõem para o seu

instrumento e que interpretam suas próprias composições (atuando também freqüentemente como intérpretes de outros compositores, seja de música instrumental, erudita ou acompanhando cantores). Além disso, apresentam influências e fortes ligações com diversos gêneros musicais, não se limitando a um deles apenas. Suas obras frequentemente ultrapassam as fronteiras entre os gêneros musicais (como o choro, o samba ou a canção) e, mais do que isso, aproximam música erudita e popular. (CARDOSO, 2006, p.59). Interessante notar que a atuação do “violonista-compositor” se mostra bem diversa da atividade de um compositor tradicional, que escreve peças para diferentes formações, dependendo sempre de um intérprete para executar suas obras. Além disso, pode-se notar um trânsito desse personagem em diferentes universos musicais.

Retomando a discussão a respeito dos registros, está claro que a partitura é um tipo de representação, como vimos. Segundo Fábio Souza (2010), a gravação é também um tipo de representação do som, reproduzido através de alto-falantes, em um espaço natural. No entanto, a gravação se apresenta como aquilo que Schafer denominou como “fato auditivo”, se revelando um suporte pronto para o consumo, sem necessitar de um atravessador, (uma representação partitural, um intérprete, um maestro, etc.).

Assim, o músico que se propõe a decodificar e re-interpretar uma obra representada por uma gravação, pode interferir na obra em uma medida maior ou menor como intérprete, dependendo da postura que adotar em relação à sua referência. Obviamente, a qualidade da gravação original também será determinante para uma decodificação e, posteriormente, uma re-interpretação daquela obra. Há ainda um outro fator, já mencionado anteriormente, que reflete a recepção individual de cada intérprete-ouvinte. A recriação, neste caso, além de desejável, parece ser inevitável, pois nasce de uma escuta pessoal que será diferente em cada caso. Umberto Eco comenta sobre a subjetividade da escuta:

Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual [...] Cada fruição é, assim, uma *interpretação* uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. (ECO, 2007, p.40)

Ainda segundo Eco, a proposta da obra aberta tende a promover no intérprete atos de liberdade consciente, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais o próprio intérprete instaura sua forma, sem ser determinado por uma necessidade que defina previamente os modos definitivos de organização da obra fruída. Além disso, e apoiando-se em um significado mais amplo do termo “abertura”, quaisquer obras de arte, mesmo aquelas materialmente acabadas, exigem uma resposta livre e inventiva. É dessa maneira, com a compreensão do intérprete através de um ato de congenialidade com o autor, que a obra será de fato compreendida. (*Ibidem*).

3.2 As interpretações dos manuscritos

Em documento obtido no acervo do Museu da Imagem do Som, no Rio de Janeiro durante a pesquisa, Garoto revela: “a) Escrevo música. b) A primeira música que escrevi foi em 1932 para flauta, o choro 13 de maio” ³⁴ (MIS, 2010). O documento não menciona os manuscritos das obras para violão solo, mas dá uma pista sobre a utilização da notação musical como ferramenta para a prática da composição. Se considerarmos a totalidade das obras compostas para violão, as oito peças que foram escritas por Garoto para este instrumento constituem apenas uma pequena parte dessa produção. Ainda assim, nenhuma de suas peças escritas para violão foi editada ou publicada em vida.

³⁴ Essa música aparece na relação musicográfica de Garoto, mas não consta em nenhum levantamento discográfico do autor (IRATI; PEREIRA, 1982, p.77-93)

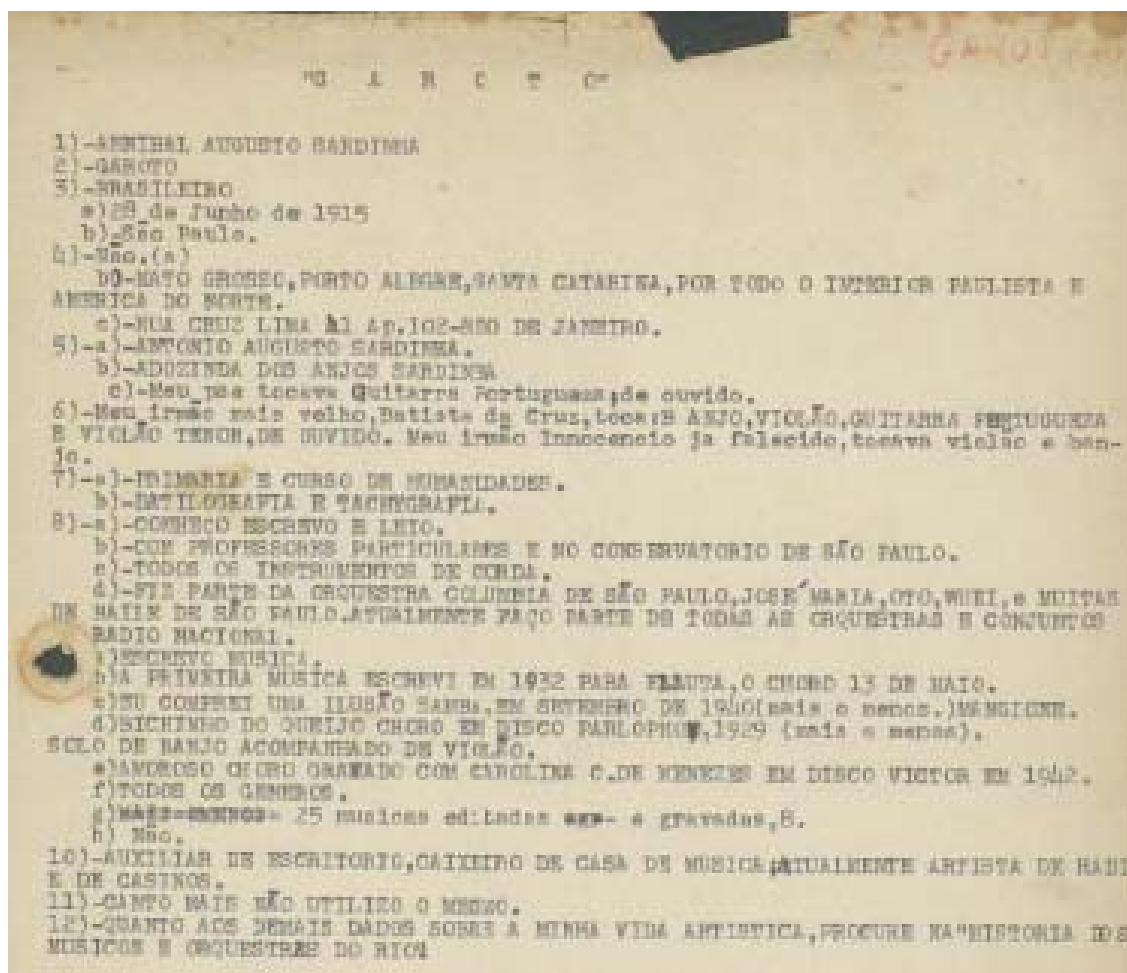


FIGURA 6 – Dados biográficos de Garoto.

Assim como ocorre com muitas gravações, os manuscritos originais encontram-se dispersos em acervos particulares. Só tivemos acesso a cópias destes documentos através da publicação de Paulo Bellinati (1991), que divulga em seu álbum os manuscritos de maneira ilustrativa. Mesmo assim, nem todos os manuscritos são publicados em seu trabalho, caso da peça *Mazurka nº 3*, por exemplo. Esse é um estudo composto em 1938, dedicado ao parceiro Aimoré³⁵ e que não foi gravado por Garoto. De acordo com Bellinati,

³⁵ Aimoré foi instrumentista e compositor. Nasceu em Redenção da Serra (SP) em 24/06/1908 e morreu São Caetano, em 05/06/1979. Tocava vários instrumentos e conheceu Garoto em 1930, com quem formou dupla para se apresentar em rádios e festas. Compôs com Garoto a música *Quinze de Julho*, regravação por Geraldo Ribeiro na década de 1980. Participou de vários grupos, se apresentando em programa de rádios, filmes, acompanhando cantores. Foi também arquivista da orquestra do Teatro Municipal de São Paulo e compositor de trilhas para cinema (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, p.8). Não há consenso em relação à grafia de seu apelido (com "i" ou com "y"). Seu nome de batismo é José Alves da Silva.

No começo de sua carreira, Garoto teve um amigo, um violonista conhecido como Aymoré, com quem tocou por muitos anos. Esta peça foi dedicada a ele e o manuscrito, datado em 27 de maio de 1938, foi encontrado em um dos livros de música de Aymoré com a seguinte inscrição: 'Eu sinceramente dedico essa musica ao meu colega e amigo Aymoré como um estudo'. Não há indícios da primeira e da segunda Mazurkas.³⁶ (BELLINATI, 1991, p.44).

A peça *Doce Lembrança* também foi composta em 1938 e o manuscrito original, a exemplo de *Mazurka nº 3*, não foi publicado por Bellinati em seu álbum. Esta é uma peça dedicada ao violonista paulista Jamil Jorge Neder e não há nenhum indício de que ela possa ter sido gravada por Garoto. Apesar de não publicar o manuscrito, Bellinati revela em nota as mínimas alterações entre o manuscrito original e a edição realizada por ele:



FIGURA 7 – Reprodução de trecho do manuscrito da peça *Doce Lembrança*.



FIGURA 8 – Transcrição de trecho da peça *Doce Lembrança*.

Como se pode notar, as alterações são insignificantes. Por outro lado, em *Inspiração* Bellinati opta por outro tipo de procedimento para realizar sua transcrição. Esta é uma composição de 1947 e está entre as três peças que foram escritas e gravadas por Garoto (as outras são *Nosso Choro* e *Naqueles Velhos Tempos*). O manuscrito da peça traz uma dedicatória ao “querido amigo e professor Atílio Bernardini”, indicando também que trata-se de um prelúdio escrito para violão.

³⁶ Tradução nossa.

Inspiração foi executada por Garoto no dia 16 de março de 1950 na Associação Cultural do Violão, no 2º recital promovido por esta instituição³⁷. A habilidade do compositor com a notação pode ser também demonstrada em um dos vários manuscritos recolhidos pelo pesquisador Jorge Mello (2010). Segundo ele, Garoto sempre foi fascinado por arranjos orquestrais e sua convivência com grandes maestros – Lírio Panicali, Gaó, Léo Peracchi, e principalmente Radamés Gnattali – não só o estimulou, mas também serviu como aprendizado para o exercício da escrita musical. O arranjo apresentado a seguir, foi escrito por Garoto para o programa *Diabruras do Garoto*, apresentado na rádio Record em 1950.

(Vide Figura 9 à página seguinte.)

³⁷ Durante a pesquisa recolhemos no acervo do pesquisador e colecionador Jorge Carvalho de Mello um programa deste recital realizado por Garoto. No repertório estão peças de Haendel, Tárrega, Ponce, Bach, Mendelssohn, Nazareth, além de composições do próprio Garoto. A Associação Cultural do Violão foi instituída em 1951 e tinha com um dos seus fundadores o violonista uruguaio Isaías Sávio.

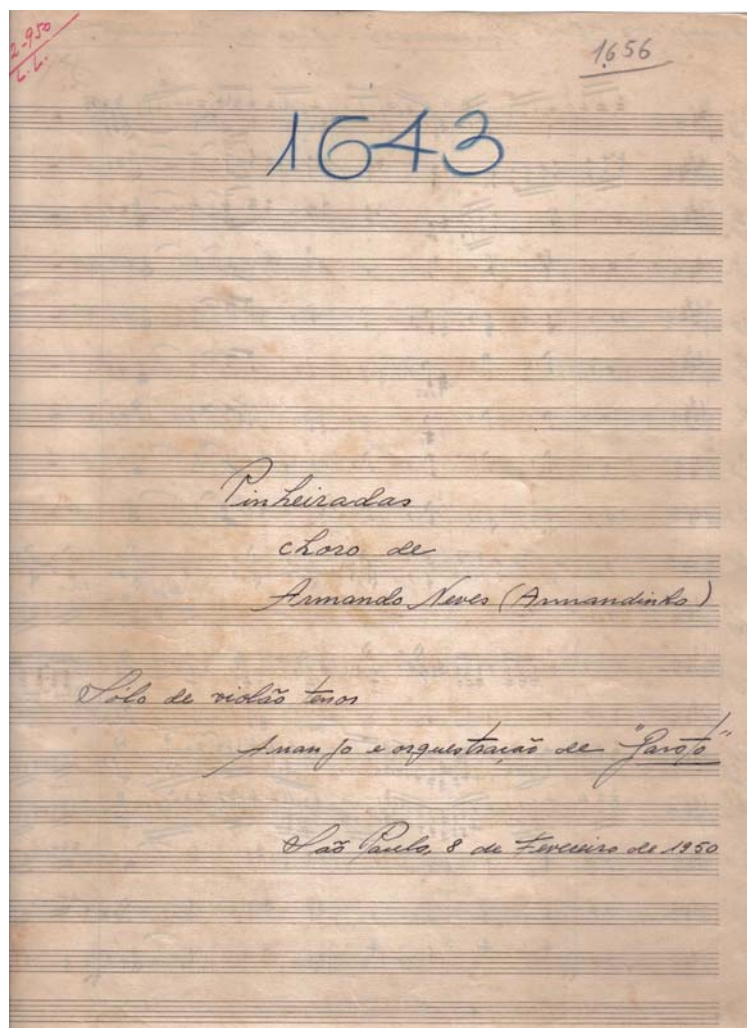


FIGURA 9 – Manuscrito de arranjo para orquestra.³⁸

De volta ao trabalho autoral e violonístico de Garoto, a peça *Inspiração* foi publicada por Geraldo Ribeiro em 1980 e Paulo Bellinati em 1991. Estes trabalhos recuperaram grande parte da produção de Garoto, principalmente aquela dedicada ao violão, e foram fundamentais para o reconhecimento e difusão dessa produção. A publicação de Ribeiro reproduz fielmente o manuscrito de *Inspiração*, conservando em sua edição as estruturas que compõem o manuscrito original, como compasso, notas, figuras rítmicas, etc. Por outro lado, o trabalho de Bellinati se parece mais com uma transcrição da gravação do autor, e aposta em uma alteração do manuscrito original na tentativa de reproduzir no texto musical o que se ouve na gravação. Vejamos um trecho da edição de Geraldo Ribeiro, que é, na prática, a reprodução do manuscrito original:

³⁸ Manuscrito proveniente do acervo de Jorge Carvalho de Mello.



FIGURA 10 – Reprodução de trecho de *Inspiração*, por Geraldo Ribeiro.



FIGURA 11 – Trecho de *Inspiração* transcrito por Paulo Bellinati.

Neste pequeno trecho aqui apresentado podemos notar diferenças substanciais entre as duas edições. O compasso original, escrito por Garoto, é alterado por Belinatti, assim como as figuras rítmicas, gerando uma melodia diferente e mais uma voz no acompanhamento. Além disso, existe ainda acréscimo de notas e alterações enarmônicas, como mostra outro fragmento da peça:



FIGURA 12 – Reprodução de trecho de *Inspiração*.



FIGURA 13 – Trecho de *Inspiração* transcrito por Paulo Bellinati.



FIGURA 14 – Reprodução de trecho de *Inspiração*.



FIGURA 15 – Trecho de *Inspiração* transcrito por Paulo Bellinati.

Além de revelar uma nova interpretação da obra do ponto de vista notacional, as diferenças demonstradas acima podem sugerir prudência do editor em pelo menos dois aspectos. No primeiro exemplo há uma simplificação da escrita, tornando a leitura mais fluente. No segundo exemplo, como já foi dito, Bellinati se apóia na execução do próprio autor da peça para acrescentar uma nota que não existe no manuscrito original.

A Caminho dos Estados Unidos é uma peça que não apresenta a data de composição no manuscrito e, por isso, gera certa controvérsia em relação ao período em que foi escrita. Garoto viaja para a América do Norte em outubro de 1939 para acompanhar Carmem Miranda em uma série de apresentações e retorna

em julho de 1940. Seria razoável imaginar que essa peça tenha sido composta na época dessa viagem, como evidencia o comentário de Paulo Belinati:

Este foi o último manuscrito que achei. Minha pesquisa foi finalizada quando o professor Milton Nunes me presenteou com este choro moderno. Como sugere o título, Garoto deve ter composto a peça logo antes de viajar aos Estados Unidos com Carmen Miranda. (BELLINATI, 1991, p.44).³⁹

No entanto, de acordo com Jorge Mello, que possui em seu acervo uma cópia do diário do compositor, *A Caminho dos Estados Unidos* teria sido escrita depois da viagem do compositor a América do Norte. No referido diário há um registro sobre a origem desta peça, mais precisamente no dia 19 de abril de 1945 e a composição da música teria sido motivada por um sonho em que o compositor se via de volta a este país. A única gravação comercial existente dessa peça é de Paulo Bellinati (1991) e se há uma gravação de Garoto executando-a, ainda permanece inédita, retida em algum acervo particular.

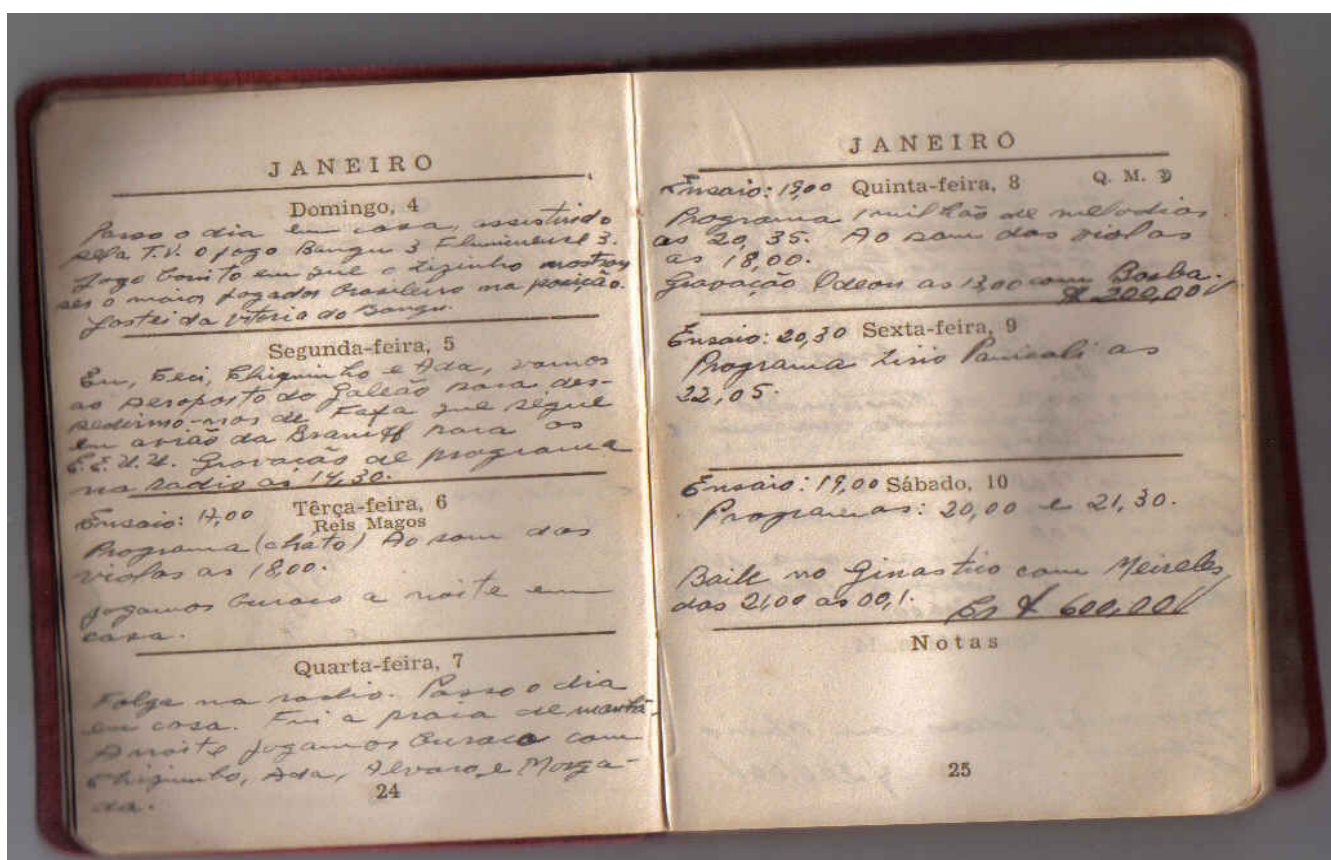


FIGURA 16 – Fotografia de página do diário do compositor.⁴⁰

³⁹ Tradução nossa.

⁴⁰ Diário proveniente do acervo de Jorge Carvalho de Mello.

A *Caminho dos Estados Unidos* e *Choro Triste nº 2* são peças que, sob o ponto de vista do registro, possuem grandes diferenças: a primeira foi escrita pelo autor e, aparentemente, não foi gravada por ele; a segunda não foi escrita e foi gravada mais de uma vez por Garoto, sendo inclusive lançada comercialmente na época, como vimos. Mas há uma semelhança entre essas peças que vale a pena ser destacada aqui. A *caminho dos Estados Unidos* é uma peça escrita em tonalidade menor, que se inicia com uma frase melódica de seis notas na região grave do violão. A constituição intervalar dessa frase é exatamente a mesma da frase inicial de *Choro Triste nº 2* – que também é uma peça em tonalidade menor – sendo que o ritmo sofre uma alteração insignificante do ponto de vista do reconhecimento auditivo. A diferença no registro – que aqui é realizado no agudo – é variação mais substancial na comparação entre estes trechos das duas peças. A tonalidade original de *Choro Triste nº 2*, de acordo com a gravação original e com a transcrição realizada por Bellinati, também é diferente (uma segunda maior abaixo). Além da frase inicial, as duas músicas são bastante parecidas formalmente e, como veremos abaixo, possuem o primeiro compasso muito similares, do ponto de vista melódico e rítmico. Apesar disso, há uma pequena diferença neste trecho – duas notas apenas – que não altera a função dos acordes. Vejamos então o trecho, na transcrição e edição de Paulo Belinatti:



FIGURA 17 – Trecho de *A Caminho dos Estados Unidos*.



FIGURA 18 – Trecho de *Choro Triste nº 2*.

Como se vê, a não ser pelo registro e pela tonalidade, a frase anacrústica e o primeiro compasso das duas peças são muito semelhantes. As notas circuladas também alteram a análise dos acordes e, assim, a sua denominação, causando mais uma diferença entre as duas peças. Apesar disso, possuem a mesma função em ambos os contextos: são acordes de tensão que se movimentam cromaticamente, com o mesmo ritmo, no sentido descendente, em direção à tônica. O primeiro compasso de *A Caminho dos Estados Unidos* apresenta duas estruturas de acordes diminutos (um acorde em cada tempo do compasso), constituídas a partir de um baixo que as sustenta, mas não necessariamente nomeia o acorde. Veremos adiante que a notação poderá influir na denominação desse acorde diminuto. Em *Choro Triste nº 2* os dois acordes do primeiro compasso são maiores, apresentando a sétima menor uma inversão no baixo.

As duas músicas também apresentam uma construção formal muito semelhante. Vejamos o esquema a seguir:

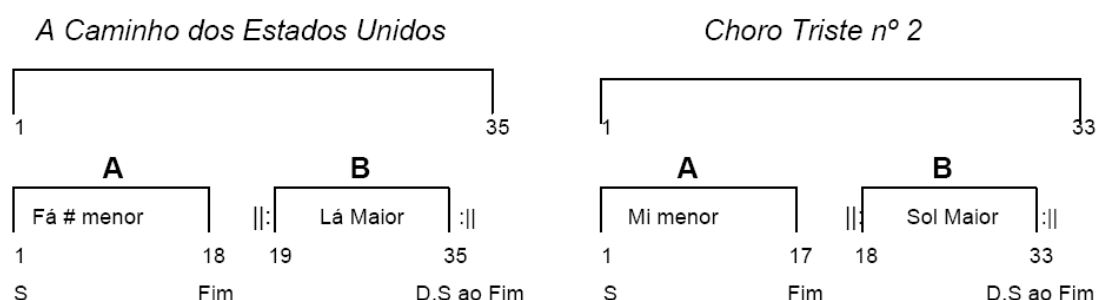


FIGURA 19 – Esquema formal.

Com relação à notação de *A Caminho dos Estados Unidos*, novamente Bellinati altera o manuscrito original, fato que não só irá alterar a denominação de vários acordes da peça, como também poderá interferir na leitura e interpretação do ritmo da melodia, a exemplo do que ocorre em *Inspiração*. Tomando como modelo ainda o primeiro compasso, vejamos as diferenças entre o manuscrito original e a versão editada:



FIGURA 20 – Trecho de reprodução do manuscrito de *A Caminho dos EUA*.



FIGURA 21 – Trecho da transcrição de *A Caminho dos EUA*.

Desta forma, a escrita original é alterada através da enarmonia, que consiste na substituição de uma ou mais notas por outras que, apesar de nomes diferentes, representam o mesmo som. A mudança de nome pode, em alguns casos, ocasionar também a mudança de função de determinado acorde em um dado contexto harmônico. Não é nossa intenção aqui adentrar em uma análise minuciosa para definir qual é a escrita correta, mas sim averiguar as possíveis diferenças funcionais que a notação divergente poderia gerar. De acordo com o manuscrito, ou seja, segundo a notação de Garoto, o primeiro acorde está representado como um si sustenido diminuto e o segundo acorde do compasso equivale ao mi sustenido diminuto. De fato, o segundo acorde faria bastante sentido, uma vez que a tonalidade da peça (fá sustenido menor) tem o mi sustenido como nota sensível. Com a mudança notacional efetuada por Bellinati os acordes mudam de nome e se transformam, respectivamente, em fá sustenido diminuto e sol sustenido diminuto. De qualquer maneira, os sons são os mesmos e, como já foi dito, essa diferença só será realmente significativa na medida em que a análise se propuser a desvendar, através da partitura, uma coerência absoluta do ponto de vista teórico. Uma outra forma de entendermos estes acordes é como uma estrutura intervalar de terças menores, constituídas a partir de um baixo que as sustenta. Neste caso, deverão ser compreendidos individualmente, sendo que a notação e a denominação dos acordes em função da tonalidade pouco (ou nada) influirão na observação destas estruturas.

De qualquer forma, a notação proposta por Bellinati gera alterações significativas para o intérprete que executa essa obra através de sua edição.

Outra peça que foi escrita por Garoto é a valsa *Naqueles Velhos Tempos*. O manuscrito desta peça apresenta no cabeçalho informações grafadas à mão – como o título, o andamento, a instrumentação – e traz também as mesmas indicações datilografadas, logo abaixo. A data de composição da peça não é manuscrita, é apenas datilografada. De acordo com a partitura, trata-se de uma peça escrita em 1953.

Segundo Bellinati, “essa peça foi de fácil transcrição, pelas excelentes gravação e manuscrito” (BELLINATI, 1991, v.2, p.38). A gravação a que se refere o músico, nunca fora lançada comercialmente. Isso significa que na ocasião de lançamento das gravações originais de Garoto, em 1993, através do projeto Memória Brasileira (“Viva Garoto!”), essa peça não estava incluída juntamente com as outras músicas oriundas do acervo de Ronoel Simões. Segundo Simões, Garoto fez – como solista de violão – apenas as gravações lançadas naquele disco (FERREIRA, 1993). Mais uma vez nota-se uma incongruência nas informações divulgadas: segundo Bellinati há uma gravação de ótima qualidade; por outro lado, Ronoel afirma que todas as gravações violonísticas de Garoto foram lançadas naquele CD, em 1993. De qualquer forma, o comentário de Bellinati deixa claro que o manuscrito não se sobrepõe ao suporte sonoro no momento da realização de suas transcrições.

Neste caso a edição de Bellinati é bem fiel ao manuscrito, assim como em *Doce Lembrança*. Por outro lado, veremos que Geraldo Ribeiro altera substancialmente a escrita original de Garoto em sua edição, realizando modificações rítmicas, subtração de notas e alterações enarmônicas. Não foi possível identificar, durante esta pesquisa, qual foi o suporte utilizado por Ribeiro para a realização de sua versão. No entanto, é muito provável que o músico só tenha tido acesso à gravação dessa peça.

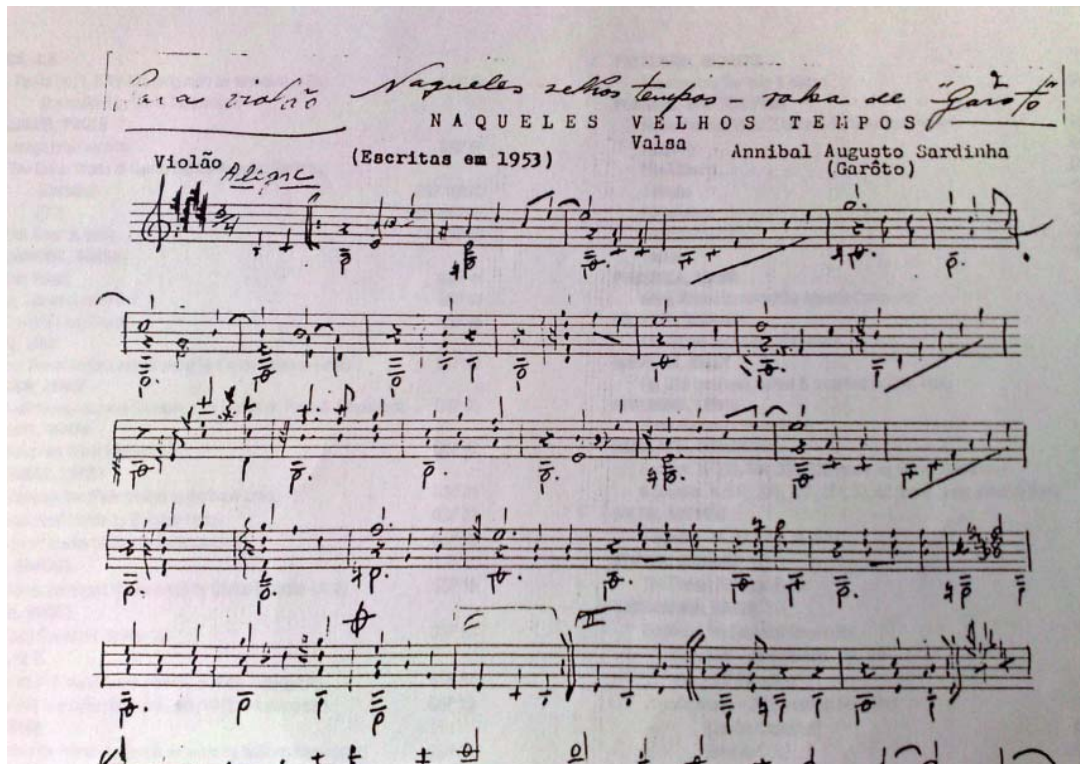


FIGURA 22 – Manuscrito de *Naqueles Velhos Tempos*.⁴¹

NAQUELES VELHOS TEMPOS

Gravação: Arlequim
Geraldo Ribeiro

Música: Garoto

Alegremente

C2----- C2-----

C2-----

C4-----

FIGURA 23 – Transcrição de Geraldo Ribeiro do mesmo trecho.

⁴¹ Manuscrito publicado por Paulo Bellinati em seu álbum.

Ao contrário do que ocorre em *Naqueles Velhos Tempos* – quando Bellinati é fiel ao manuscrito e Geraldo Ribeiro não – em outro manuscrito deixado por Garoto ocorre o contrário. Ribeiro reproduz em sua publicação o manuscrito da peça *Enigma*, não gravando-a em seu álbum. Bellinati, por sua vez, transpõe a música para uma outra tonalidade, a edita e grava desta forma. Segundo ele:

O único documento remanescente dessa peça é um manuscrito em Bb menor que menciona “Da série nova para violão” e foi escrita provavelmente nos anos 50. Esse arranjo em lá menor é quase uma transposição exata do texto original, possibilitando uma execução muito mais fluente, natural e rica. De acordo com o maestro Radamés Gnattali, a partitura em Bb menor era para piano.⁴² (BELLINATI, 1991, p.38).

Como revela o trecho acima, a despreocupação de Garoto em fixar com precisão na partitura a data de composição, a tonalidade e a instrumentação, acarreta ambigüidades e dúvidas que se estendem por praticamente toda a sua produção. Apesar de o manuscrito indicar uma peça “da série nova para violão”, a tonalidade da partitura não permite uma execução idiomática satisfatória neste instrumento. Apenas quando transportada para outra tonalidade – devido a uma interferência do intérprete – a peça se torna mais fluente. Além disso, a informação transmitida por Radamés Gnattali também deixa dúvidas sobre a instrumentação da obra. Toda essa imprecisão, se somada ao título da composição – bastante sugestivo – pode apontar a intenção do autor em propor ao intérprete uma espécie de “jogo de adivinhação”, uma charada a ser desvendada por aquele que lê a partitura e executa a peça.

Apesar de Garoto conhecer a notação musical e utiliza-la eficientemente, inclusive para produzir arranjos orquestrais, os manuscritos de sua obra violonística, em geral, não primam pela precisão de informações e pelo detalhamento. Isso pode ser evidenciado pelo fato de a data da composição estar presente em apenas quatro dos oito⁴³ manuscritos que chegaram até nós. Talvez a própria dinâmica de trabalho

⁴² Tradução nossa.

⁴³ De acordo com o violonista e compositor Paulo Bellinati, pesquisador essencial para a divulgação da obra violonística de Garoto, existem oito manuscritos de peças para violão solo deste compositor: *Inspiração* (1947), *Enigma*, *Nosso Choro*, *Mazurka Nº3* (1938), *Naqueles Velhos Tempos* (1953), *Doce Lembrança* (1938), *A Caminho dos Estados Unidos* e *Canção de Portugal* (BELLINATI, 2008). Não é possível, porém, afirmar com certeza se *Canção de Portugal* é uma peça escrita para violão.

de Garoto e o fato de ele ser um músico eminentemente prático expliquem a ausência de rigor e certa despreensão com relação à sua obra, sinalizando, inclusive, que não antevia para ela um futuro tão importante no cenário da música brasileira.

Nosso Choro é uma peça que foi gravada por Garoto e consta no acervo de Ronoel Simões. De fato, além de não revelar a data de composição, esse manuscrito é, provavelmente, o mais confuso de todos.

Tecnicamente falando esta é a peça mais difícil e cansativa para a mão esquerda, devido à tonalidade e a quantidade de acordes com pestana. No manuscrito não há armadura de clave e eu escolhi F menor e Ab maior, respectivamente, para simplificar a leitura. Existem algumas diferenças entre o manuscrito e a gravação caseira que eu gostaria de apontar:⁴⁴ (BELLINATI, 1991, v.2, p.39).

As diferenças às quais se refere Bellinati são:

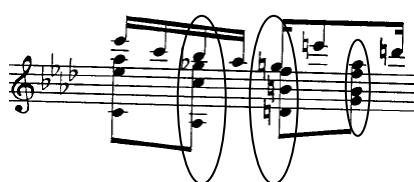


FIGURA 24 – Reprodução do manuscrito da peça *Nosso Choro* (compasso 9).



FIGURA 25 – Transcrição da gravação da peça *Nosso Choro* (compasso 9)

Bellinati não a publica em seu álbum e também não grava. Geraldo Ribeiro publica, em 1980, a *Canção Portuguesa*. Trata-se, provavelmente, da mesma música, mas Ribeiro também não a grava. Não é possível saber, portanto, se a partitura publicada por Ribeiro é uma transcrição, um arranjo, uma adaptação, justamente porque não temos acesso ao manuscrito e nem a nenhuma outra versão dessa obra. De acordo com nosso levantamento, essa peça também nunca foi gravada comercialmente.

⁴⁴ Tradução nossa.



FIGURA 26 – Reprodução do manuscrito de *Nosso Choro* (compassos 11 e 12).

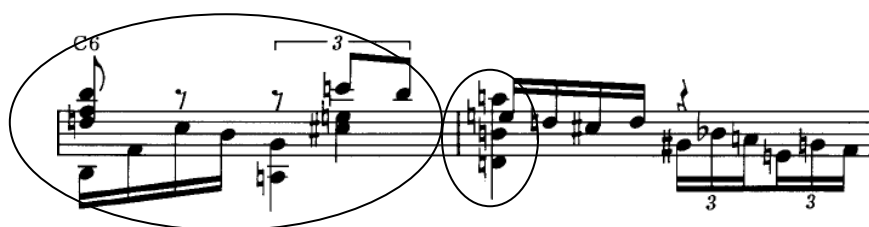


FIGURA 27 – Transcrição da gravação de *Nosso Choro* (compassos 11 e 12).



FIGURA 28 – Reprodução do manuscrito de *Nosso Choro* (compassos 47 e 48).



FIGURA 29 – Transcrição da gravação de *Nosso Choro* (compasso 47 e 48).

Como podemos ver, diferentemente de outras peças (como *Inspiração*, por exemplo), aqui Bellinati demonstra com exatidão as variações existentes entre a gravação do autor e o manuscrito original. Além de fazer um comentário esclarecedor, o músico publica em sua edição o manuscrito e ainda inclui notas adicionais, não deixando nenhuma dúvida em relação à partitura original. Aliás, devemos atentar para a última frase do comentário de Bellinati, que diz: “Existem algumas diferenças entre o manuscrito e a gravação caseira que eu gostaria de apontar” (BELLINATI, 1991, v.2, p.39). Na medida Bellinati aponta essas diferenças, fica clara a sua opção pela gravação caseira em detrimento ao manuscrito para a realização de sua transcrição. Além disso, com este comentário, podemos postular que as diferenças existentes entre o manuscrito e a publicação, são diferenças geradas pelo próprio compositor da peça, que a escreveu de uma maneira e a gravou de outra. Isso também poderia indicar que Bellinati utiliza a gravação como sua maior ferramenta, o principal recurso para realizar as transcrições das peças de Garoto, prescindindo muitas vezes do registro escrito. Em entrevista concedida por e-mail, Bellinati revela: “a maioria das músicas que compõem o meu trabalho saíram de gravações” (BELLINATI, 2008). Assim, o trabalho de Paulo Belinatti visa uma transcrição das gravações do autor, levando mais em conta a interpretação de Garoto do que o manuscrito deixado por ele. Desta forma, Bellinati acaba produzindo em sua edição uma versão aprimorada da partitura da peça.

3.3 As transcrições das gravações

Como vimos, os trabalhos de Paulo Bellinati (1991) e Geraldo Ribeiro (1980) foram decisivos no sentido de divulgar e dar visibilidade à obra de Garoto, principalmente para o público que cultiva o violão. Essencialmente, o trabalho dos dois músicos resultou na transcrição de gravações e edição de manuscritos de peças de Garoto, algumas originalmente compostas para violão, outras adaptadas por eles ao instrumento.

Não há, entretanto, uma distinção evidente, que nos permita diferenciar claramente, qual foi o suporte utilizado para a realização de cada uma das transcrições. Nesse sentido o trabalho de Paulo Bellinati traz informações mais

detalhadas, indicando importantes diferenças entre sua edição e o documento que originou determinada transcrição. Essas informações revelam, se não uma preferência, uma grande relevância atribuída ao suporte sonoro para a realização de suas transcrições⁴⁵. Mas por que a transcrição realizada a partir de uma gravação se difere tanto daquela que parte de um registro partitural? De acordo com Martha Tupinambá de Ulhôa,

a transmissão aural tem a ver com a escuta do som, com a *performance* ao vivo, sendo que depois do advento da tecnologia de gravação musical, mesmo no caso da chamada música de concerto, tão ligada à partitura, a maior parte do contato com música no século XX tem sido feito através de sons gravados, ou seja de forma aural [...] A gravação preserva o registro de uma composição musical (como na partitura), mas vai além da notação ao “textualizar” uma *performance*, deslocando detalhes antes transmitidos em ambientes restritos (oral e auralmente) para formas físicas altamente acessíveis. (ULHÔA, 2006, p.324).

Desta forma, os registros sonoros das execuções de Garoto deslocam e aumentam as possibilidades de transcrição, justamente por evidenciar os detalhes de sua interpretação. Segundo Maria Inês Almeida e Sônia Queiroz (2004, p.167), “transcrever é traduzir; como na tradução, na transcrição também não há um ‘texto original’”. Ainda de acordo com as autoras, a escuta do responsável pela transcrição será sempre seletiva; processará escolhas, marcando assim a leitura e a compreensão do tradutor acerca de determinada obra.

Segundo Paulo Aragão (2001, p.17 e 18), a transcrição é exatamente a reelaboração de uma obra através de mudança de meio. Ainda segundo o autor, a diferença entre as noções clássicas de transcrição e arranjo, é que a segunda seria mais abrangente, considerando-se também, dentro desta categoria, a simplificação de uma obra virtuosística para amadores, por exemplo. Além disso, ambas as categorias – de acordo com a visão clássica - teriam a partitura como ponto de partida. “Essa ‘fidelidade’ à partitura evidencia o forte teor ético e o julgamento moral que envolve a prática do arranjo e a questão da alteração de material original de que ela consiste. Além disso, fica claro também que o arranjo na música clássica é uma etapa opcional na dinâmica de produção” (ARAGÃO, 2001, p. 17). No entanto, na música popular, não haveria – segundo o autor – uma definição exata acerca de quais seriam os elementos constituintes do “original” de uma peça.

⁴⁵ Dos cinco manuscritos a que tivemos acesso, Paulo Bellinati mantém a escrita original de Garoto em apenas um.

O que não parece ser tarefa muito simples é determinar com segurança – principalmente na música brasileira – uma distinção clara entre música erudita (ou clássica, de acordo com a terminologia utilizada por Aragão) e música popular. Em seu comentário, Aragão associa a notação musical à música clássica e diferencia a música popular por entender que a origem – ou seja, o original – da obra não seria algo tão significativo para esta categoria. De fato, a partitura esteve historicamente ligada a uma tradição musical que associou a arte a um sentido de coerência e homogeneidade. Neste panorama, o objeto finalizado, acabado, se instituiu como produto imperfeível, uma vez que ele possibilita um determinado modo de elaboração do discurso e de organização da forma, convergindo para uma sensação de integralidade. Por outro lado, como vimos no capítulo anterior, a tradição da música brasileira nos evidencia certa permeabilidade entre a chamada alta cultura e as produções populares. De acordo com José Miguel Wisnik (2004. Machado Maxixe: o caso pestana. In: *Sem receita*), um exemplo disso é a obra do compositor e pianista Ernesto Nazareth, que não só relativizou, como devassou as fronteiras entre erudito e popular. De acordo com Flávio Terrigno Barbeitas, a própria terminologia “erudito” e “popular”, designando categorias estanques, parece estar muito engessada para expressar a realidade musical do país. (BARBEITAS, 2007, pg. 14).

A que se aplicam os termos “erudito” e “popular”? Tais nomes sugerem uma clara demarcação entre dois conjuntos de tradições musicais. Mas essa separação, de fato, ocorre apenas no nível das falas que emitem esse discurso; no nível que Carvalho e Segato (1994: 5) denomina de “ídiomas sobre a música”. Quando são observados os “ídiomas musicais”, em contrapartida, em lugar de uma polarização estrita e bem demarcada entre estes conjuntos, verificamos de fato um complexo irreduzível, no qual estão fundidos, a tal nível, que suas fronteiras se encontram incertas e móveis. (CERQUEIRA, 2006, p.300).

Assim, a polarização da música em duas categorias constitui, à princípio, um obstáculo para a realização da transcrição. A transcrição tem por objetivo comunicar um fato, traduzi-lo de forma compreensível e satisfatória, necessitando, para isso, em certos casos, eliminar as habituais demarcações que polarizam a música em categorias circunscritas. A partir da década de 1980 com trabalho de Geraldo Ribeiro, e mais intensamente na década de 1990 com a publicação de Paulo Bellinati, as peças de Garoto foram inseridas e rapidamente assimiladas por violonistas ligados à tradição da música erudita. Isso reforça ainda mais a idéia de

instabilidade na definição clara de uma fronteira entre música erudita e música popular. Esses violonistas se tornaram populares ao executar peças de Garoto? As peças de Garoto são eruditas, na medida em que são executadas por músicos que têm origem nessa tradição? Está claro que a separação entre erudito e popular não é tão óbvia assim, ainda mais no caso de Garoto. Por outro lado, a identificação da origem dessas peças, os contextos aos quais estão vinculadas, colabora para uma interpretação consciente e autônoma da obra de Garoto para violão.

As gravações originais⁴⁶ de Garoto transmitem uma mensagem auditiva e na medida em que as peças são transcritas para a partitura, essa mensagem muda em sua forma, assim como o seu objetivo e sua recepção. Segundo Climério de Oliveira Santos (2006, p.95), algumas questões devem ser colocadas no momento da realização da transcrição: para que servirá a transcrição e para quem está direcionada, isto é, quem vai ler ou interpretar a transcrição? Qual o tipo de análise, à qual tal transcrição será submetida? Utilizando o modelo de Roman Jakobson (1963, citado por LARANJEIRA1993), podemos verificar que a mudança de meio (ou contexto) provoca também uma alteração no propósito, na finalidade de uma determinada mensagem. Se a princípio a gravação se destina ao público, independente das especificidades deste público, a transcrição tem um objetivo bem diferente: comunicar aquela mensagem apenas aos músicos que compartilham determinado conhecimento. De certa forma, a transcrição das peças de Garoto tem como objetivo principal transmitir essas músicas para um contexto diverso daquele em que foram produzidas.

CONTEXTO I		CONTEXTO II		
Destinador I Garoto (autor)	Mensagem I -Gravação -Representação sonora	Destinatário I -Público (leigos, músicos, violonistas, críticos, colecionadores, etc.).	Mensagem II -Partitura -Representação visual	Destinatário II Músicos

QUADRO 1 – Modelo de Roman Jakobson

⁴⁶ A respeito da oposição original e cópia ver CANCLINI (2008 p.200) e LARANJEIRA (1993, p. 39-41).

Assim, para assegurar uma transmissão satisfatória da informação representada pela gravação para a partitura, o tradutor desta mensagem deverá compreendê-la, interpretá-la. Desta forma, podemos postular que a obra de Garoto não é constituída apenas pelos sons executados por ele, mas também pela percepção e julgamento dos receptores das gravações. A transcrição de uma gravação termina por evidenciar o entendimento do intérprete em relação àquela obra, em um sentido mais amplo. Nesse sentido, é possível observar enormes contrastes entre as transcrições realizadas por Geraldo Ribeiro e Paulo Bellinati a partir das gravações de Garoto. Um dos exemplos mais marcantes dessa diferença pode ser notado na peça *Um Rosto de Mulher*. Segundo Jorge Mello (2010), Garoto compôs essa música no dia 7 de junho de 1945.

(Vide Figura 30 à página seguinte.)

UM ROSTO DE MULHER

Gravação: Arlequim
Geraldo Ribeiro

Música: Garfco

Animado, sempre rubato.

FIGURA 30 – *Um Rosto de Mulher*; edição de Geraldo Ribeiro

Um Rosto de Mulher

Transcribed by
Paulo Bellinati

GAROTO
(Annibal Augusto Sardini)

$\text{♩} = 90$

The musical score is written for guitar in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat major). It consists of 20 measures, divided into four systems of five measures each. The tempo is marked as 90 beats per minute. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'accel.' (accelerando). The key signature changes are indicated by dashed lines and letters: C3, C8, and C6. The tempo markings 'Piú mosso' and 'A tempo' are also present.

FIGURA 31 – *Um Rosto de Mulher*; transcrição Paulo Bellinati.

Como se vê, as duas transcrições revelam entendimentos completamente diversos da mesma música. O compasso, a tonalidade, as indicações de dinâmica, acentuações rítmicas, configuração dos acordes – divergentes na comparação entre as duas transcrições – são elementos que demonstram claramente a percepção dos editores em relação à peça. Mas seria possível recomendar uma das versões como sendo a mais correta? Optar por aquela que se aproxima mais de uma suposta realidade apontada pela gravação?

Em geral, a gravação comunica ao ouvinte um evento sonoro e não tem uma função analítica em relação à identidade da obra ou à complexidade de construção daquela composição. Na gravação original de *Um Rosto de Mulher*, pode-se ouvir o som das notas do violão, a execução de Garoto, sua atuação como intérprete, mas a gravação não nos transmite a compreensão analítica do compositor sobre aquela obra. Talvez nem mesmo haja, por parte do compositor, algum tipo de julgamento do ponto de vista teórico. Por outro lado, no momento em que se transcreve uma música a partir de uma gravação, a análise de elementos básicos para a construção de um texto musical – como compasso e tonalidade, por exemplo – passa a ser fundamental para que ocorra a transmissão de informações para um contexto diverso. Essa análise será descrita pelo músico em sua transcrição e repassada a um destinatário que será capaz de compreender a mensagem transcrita. Segundo Jean-Jacques Nattiez, uma análise multifacetada da obra não poderá ser realizada sem o intermédio da transcrição. A notação representa uma das possíveis descrições para aquela obra. (NATTIEZ, 1990, p.72 e 73).

Assim, as grandes diferenças entre as edições de Paulo Bellinati e Geraldo Ribeiro poderiam se explicar por aquilo que Haroldo de Campos chamou de “transcrição”. Em um estudo a respeito da literatura oral, as autoras Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz revelam que o conceito de transcrição – operação radical de tradução – foi elaborado por Haroldo de Campos a partir do ensaio de Walter Benjamin sobre “A Tarefa do Tradutor”. Para Benjamin, “não seria possível tradução alguma se ela pretendesse, em sua essência última, assemelhar-se ao original. Pois em sua pervivência, que não mereceria tal nome se não fosse metamorfose e renovação do que vive, o original se modifica”. (BENJAMIN *apud* ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, pg. 168).

As transcrições das peças de Garoto são, portanto, também atividades criadoras, e dialogam com as gravações originais renovando-as e aperfeiçoando-as. A esse respeito, e ampliando esta idéia para toda a produção de Garoto, é possível ainda considerar o conceito de “obra aberta”, proposto por Umberto Eco. Segundo Eco, a obra aberta é uma noção que possibilita admitir a ambigüidade interpretativa como valor estético essencial. Assim, a obra só se configura por meio das leituras variadas, da indefinição na sua comunicação (gerada pela ambigüidade inerente a todas elas), das possibilidades infinitas de execução. Umberto Eco afirma que a obra aberta é

a proposta de um “campo” de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de “leituras” sempre variáveis; estrutura, enfim, como “constelação” de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas. (Umberto ECO, 2007, p. 150)

De acordo com Eco devemos considerar o receptor da mensagem sonora como parte integrante e ativa no processo de construção da obra musical. A ambigüidade se torna um valor essencial para a noção de abertura. Assim, a autoria passa a ser um dos elementos constituintes da obra, sendo o fruidor e suas reações a garantia da configuração da obra em si (ECO, 2007, p. 40). A transcrição das gravações de Garoto apenas revela boa parte dessa ambigüidade interpretativa noticiada por Eco. Com apenas um exemplo é possível demonstrar a diferença de interpretação de um intérprete para o outro. A abertura significa sublinhar elementos como desordem, indefinição de comunicação, possibilidades infinitas de interpretação, liberdade de fruição, indeterminação e ambigüidade. Contudo isso não significa a descrença nas estruturas formais e factuais de um conjunto de informações registradas, tampouco equivale à “desordem cega e incurável, a derrota de toda possibilidade ordenadora” (*Ibidem*). Se há desordem, trata-se de uma desordem fecunda, que possibilita a infinitude das leituras e a garantia de comunicação permanente através da variedade de interpretações. (ECO, 2007, p. 23).

NOME DA PEÇA	MANUSCRITO	GRAVAÇÃO ORIGINAL	TRANSCRIÇÃO PAULO BELINATTI	TRANSCRIÇÃO GERALDO RIBEIRO
A Caminho dos Estados Unidos	SIM	NÃO	SIM	NÃO
Ausência	—	—	NÃO	NÃO
Canção de Portugal	SIM	NÃO	NÃO	SIM
Carioquinha	NÃO	SIM	SIM	NÃO
Choro Triste nº2	NÃO	SIM	SIM	SIM
Debussyana	NÃO	SIM	SIM	SIM
Desvairada	NÃO	SIM	SIM	NÃO
Doce Lembrança	SIM	NÃO	SIM	NÃO
Duas Contas	NÃO	SIM	SIM	NÃO
Enigma	SIM	NÃO	SIM	SIM
Esperança	NÃO	SIM	SIM	NÃO
Gente Humilde	NÃO	SIM	SIM	NÃO
Gracioso	NÃO	SIM	SIM	NÃO
Improviso	NÃO	SIM	SIM	SIM
Inspiração	SIM	SIM	SIM	SIM
Jorge do Fusa	NÃO	SIM	SIM	SIM
Lamentos do Morro	NÃO	SIM	SIM	SIM
Mazurka nº3	SIM	NÃO	SIM	NÃO
Meditação	NÃO	SIM	SIM	SIM
Naqueles Velhos Tempos	SIM	SIM	SIM	SIM
Nosso Choro	SIM	SIM	SIM	SIM
Sinal dos Tempos	NÃO	SIM	SIM	SIM
Tristezas de Um Violão (Choro Triste nº 1)	NÃO	SIM	SIM	NÃO
Um Rosto de Mulher	NÃO	SIM	SIM	SIM
Vivo Sonhando	NÃO	SIM	SIM	SIM
Voltarei	NÃO	SIM	SIM	SIM

QUADRO 2 – Resumo da obra de Garoto para violão solo

4 A MEDIAÇÃO CULTURAL

4.1 O papel do mediador e o agenciamento entre tradições

A esta altura do presente trabalho é provável que o leitor deste texto já tenha compreendido boa parte das questões relevantes para a discussão que pretendemos levantar com esta pesquisa. Se no capítulo anterior vimos como os registros originais das peças de Garoto se transformaram com as diferentes interpretações, será necessário agora iluminar a trajetória do compositor a fim de verificar detalhadamente seu trânsito em universos culturais distintos, agenciando o estreitamento entre as diferentes tradições.

Se a cultura brasileira é heterogênea e nela podemos notar a coexistência (harmoniosa ou não) de uma pluralidade de tradições (étnicas, religiosas, musicais, etc.), fica evidente a existência de indivíduos que agem como facilitadores para que essa coexistência de fato ocorra. (VIANNA, 2007, p.41).

Esses indivíduos “radicais” e extremamente singularizados podem elaborar projetos que tenham como objetivo a facilitação (e também a intensificação, a aceleração, a instituição) das trocas e outros tipos de relações entre dois ou mais “mundos” que participam da heterogeneidade cultural das sociedades complexas⁴⁷. (VIANNA, 2007, p.42).

Mas como podemos identificar esses indivíduos a que se refere Hermano Vianna? Quais seriam esses mundos? Para José Miguel Wisnik (2004), o artesanato cultural dos chorões⁴⁸ ocupa um lugar social fronteiro e ambivalente, espaço este metaforizado pelo autor através da famosa casa da Tia Ciata⁴⁹. Ainda segundo Wisnik, o choro - gênero musical brasileiro de síntese instrumental baseado na

⁴⁷ A idéia de sociedades complexas nasce como forma de substituição aos paradigmas históricos da sociedade industrial clássica, cujas teorias já não dão conta de explicar as transformações ocorridas nas sociedades atuais. Acreditamos que é oportuna a utilização dessa noção neste trabalho, considerando o período histórico abordado nesta pesquisa, que vai da primeira metade do século XX até os dias atuais.

⁴⁸ Como se sabe, “Chorão” é o nome que se dá ao músico que vem da tradição do choro.

⁴⁹ Segundo Carlos Sandroni (2001), Hilária Batista de Almeida, a famosa Tia Ciata, entrou para a história da música brasileira porque teria sido em sua casa que *Pelo Telefone* – primeira composição chamada de samba a alcançar um amplo sucesso – teria sido gerada, fruto de uma produção coletiva. Os ambientes da casa de Tia Ciata funcionavam como “biombos culturais”, agiam como um filtro, selecionando os agentes culturais presentes em cada ambiente. Em todo caso, o filtro não servia para interditar, mas para marcar uma fronteira pela qual, sob certas condições, passava-se constantemente.

improvisação - preenche com certa elasticidade um “território cultural” que abarca o samba, o salão, o sarau, tangenciando a batucada, e aspirando eventualmente, o *status* de música erudita. Assim, Wisnik nota a circulação de chorões em diferentes “mundos” culturais e cita alguns exemplos: Catullo da Paixão Cearense, Ernesto Nazareth, João Pernambuco e Sátiro Bilhar (WISNIK, 2004, p.153-161). Evidentemente Garoto pertenceu a esta linhagem de músicos que, conectado à característica cultural “elástica” do choro, transitou com certa naturalidade em ambientes diversos (do teatro municipal às rodas de choro, passando por cassinos e estúdios de gravação). A estreita relação de Garoto com o universo do choro pode ser comprovada, por exemplo, através do comentário de Luís Nassif (2010), que demonstra a contribuição do músico para a formação de uma escola de bandolinistas⁵⁰.

No choro brasileiro, durante décadas proliferaram duas escolas de bandolim. Uma pernambucana, desenvolvida por Luperce Miranda, vigorosa, ritmada, rápida, e que deixou descendentes fantásticos, como João Macambira, com seus quase 70 anos, e Jorge Cardoso, bem mais novo - ambos da mais fina elite do bandolim brasileiro. Outra escola foi a carioca, de Jacob do Bandolim, com alguma influência da guitarra portuguesa e uma sofisticação de sons sem paralelo [...] O acervo do IMS tem seis solos de Garoto ao bandolim e mais alguns ao cavaquinho. As gravações vão de 1946 a 1949, pouco antes de Waldir Azevedo estourar com "Delicado" e bem antes de Jacob dar seu grande salto de qualidade, no final dos anos 50. Pesquisei as faixas, cliquei na música e, do alto-falante do computador, vieram os sons de Waldir Azevedo. Mais que isso, veio um Jacob inteiro, completo, os mesmos sons, a mesma sequência, os mesmos recursos e, em alguns casos, as mesmas músicas... só que gravadas dez anos antes, e por Garoto [...] Garoto não foi apenas o pai do moderno violão brasileiro e da bossa nova. Foi também o pai musical da maior escola de bandolim e da maior escola de cavaquinho do país.

As gravações às quais se refere o analista econômico-bandolinista Luís Nassif, são interpretações de composições de Pixinguinha, Zequinha de Abreu, Honorino Lopes, Ernesto Nazareth, todos estes, ícones do universo do choro, além de músicas de autoria do próprio Garoto. Márcia Taborda (2004, p.76,77) ao tratar de Villa-Lobos como um músico mediador, destaca os diferentes universos culturais cariocas frequentados pelo compositor, incluindo-se as rodas de choro e samba.

⁵⁰ Como vimos anteriormente, a habilidade técnica de Garoto como instrumentista polivalente é frequentemente destacada. Tocava profissionalmente violão, bandolim, guitarra, banjo, violão tenor e cavaquinho. Outros instrumentos de corda (como violino, por exemplo) são citados eventualmente em alguns textos, mas não obtivemos gravações do músico executando-os.

Embora Raul Villa-Lobos tivesse se esmerado na educação do filho, incentivando-o a dominar vários instrumentos (do violoncelo à clarineta), foi acompanhado de um violão que Heitor se embrenhou nos recantos culturais cariocas, frequentando não apenas as grandes rodas de choro, onde conviveu com Quincas Laranjeiras, João Pernambuco, Sátiro Bilhar, Pixinguinha, Donga, Catullo, Anacleto de Medeiros, como ainda o Buraco quente, famoso reduto da Mangueira, onde travou relações com Zé Espinguela, Cartola e Aluísio Dias. Eclético em tudo, Villa-Lobos não se limitava a conviver com os chorões das rodas boêmias. Frequentava a roda de famosos intelectuais, como Rocha Pombo, Coelho Neto, Olavo Bilac, Luís Edmundo, Irineu Marinho, onde era conhecido como “o menino do violão”. (TABORDA, 2004, p.76,77).

Veja que o violão foi uma espécie de “senha” para o trânsito de Villa-Lobos nos diferentes ambientes culturais descritos acima. Nesse sentido, é interessante notar a importante função desse instrumento nos diversos segmentos da sociedade. O timbre peculiar, o repertório, os executantes, são elementos que contribuem de forma determinante para o reconhecimento do violão como instrumento formador da sensibilidade cultural do país. (TABORDA, 2004, p.82).

Foi justamente como violonista que Garoto transitou com certa facilidade entre os ambientes diversificados, agenciando as diferentes tradições que compõe a heterogeneidade cultural brasileira. De certa, forma seu repertório (assim como suas composições), reflete essa diversidade. Executou, por exemplo, peças de Radamés Gnattali, Agostín Barrios⁵¹, Bach e Tárrega. O caso de Garoto mostra que os “biombos culturais devassáveis” são também um dado interno à própria técnica musical (WISNIK, 2004, p.156). Abaixo, o programa de um recital recolhido durante a pesquisa junto ao pesquisador Jorge Mello:

⁵¹ Dentre as várias gravações de Garoto que possui, Ronoel Simões preserva uma em que o músico executa *La Catedral*. Essa foi uma das gravações que tive oportunidade de escutar em seu acervo.

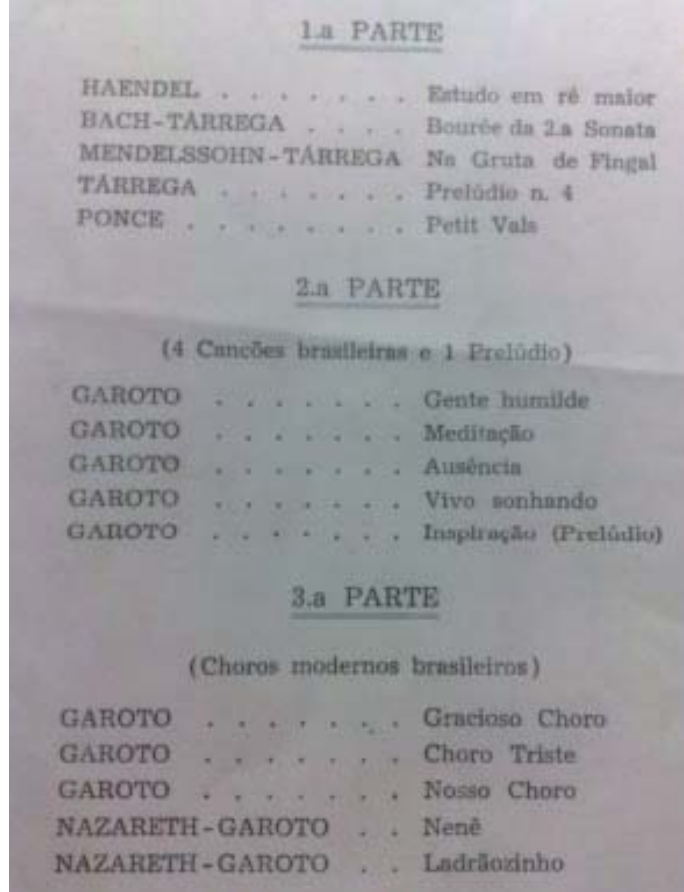
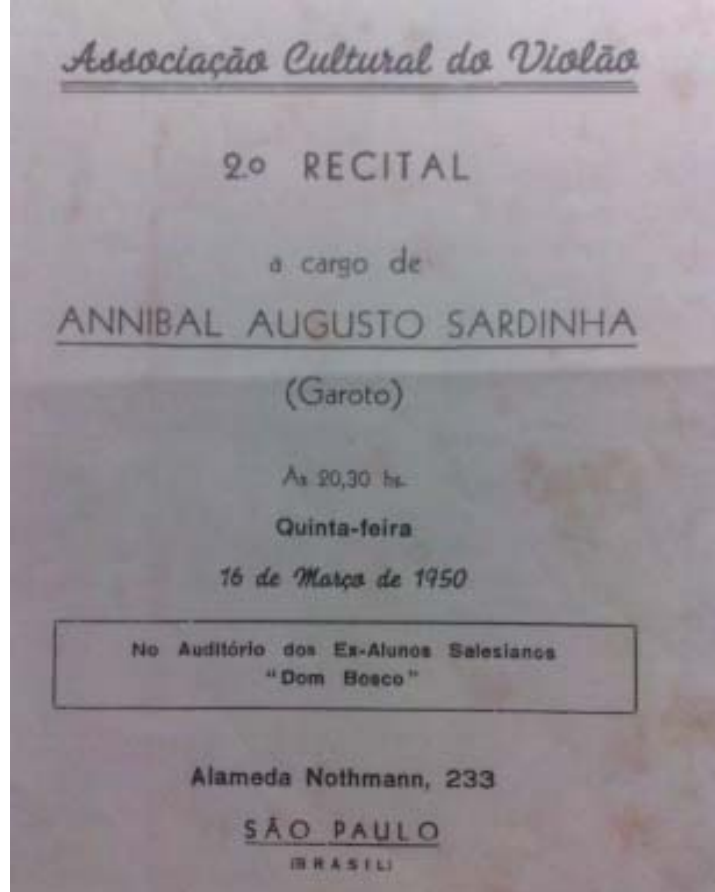


FIGURA 32 – Programa de recital realizado por Garoto ⁵².

Pelas características do programa e as informações nele contidas, podemos notar uma apresentação de natureza bem diversa das execuções radiofônicas ou das apresentações nas rodas de choro. Além disso, o repertório desse recital evidencia, de certa forma, a aproximação de Garoto com a tradição da música de concerto. Por outro lado, Garoto transporta suas composições (e dois arranjos) ⁵³ para este ambiente mais formalizado, integrando-as ao seu repertório de compositores canônicos. Como se vê, não há nenhuma incompatibilidade nessa integração, sendo indesejável – e mesmo infactível – a redução da análise deste programa como “erudito” ou “popular”. Assim, Garoto ocupa um lugar social fronteiro e ambivalente, realizando objetivamente – através da música – uma interação imediata entre dois universos culturais distintos.

Os “Choros modernos brasileiros” mencionados no programa, são peças violonísticas em que se verifica uma forte influência dos padrões musicais sistematicamente adotados no choro (forma, harmonia, ritmo, textura, etc.). Apesar disso, Garoto busca de alguma forma romper com esses padrões, utilizando a

⁵² Documento proveniente do acervo de Jorge Carvalho de Mello.

⁵³ O programa informa incorretamente a autoria da peça *Ladrãozinho*. Ernesto Nazareth não possui nenhuma obra com este título. Trata-se, muito provavelmente de uma peça do compositor e pianista Custódio Mesquita (1910-1945).

obviedade dos clichês como uma espécie de “superfície” que ameniza o possível impacto de elementos imprevistos e estranhos, absorvendo-os e integrando-os à linguagem tradicional do choro. Essa “fórmula” é frequentemente percebida como índice de modernidade, ponto já ressaltado anteriormente por Paulo Bellinati (no segundo capítulo) e Luís Nassif no final de seu comentário. Outra avaliação que vai nesse sentido e chama a atenção, é a do colecionador Ronoel Simões, que utiliza o termo “moderno” em oposição ao termo “popular” para designar as interpretações e composições de Garoto (SIMÕES, 2008). Ou seja, essa idéia de modernidade ligada às peças de Garoto para violão se apresenta como fator de distinção em relação aos outros compositores, músicos e instrumentistas de sua época. O comentário de Paulo Bellinati em relação a peça *Sinal dos Tempos* reafirma essa idéia (1991, p.43):

Dentre todos os choros compostos por Garoto, esse pode ser considerado o mais audacioso para nossos dias. Garoto definitivamente provou que esteve na vanguarda em relação aos seus contemporâneos com essa peça. Na segunda parte, a linha do baixo é tocada com o polegar e demonstra o estilo tradicional brasileiro de tocar choro⁵⁴.

É interessante observar, no entanto, que, se é verdade que Garoto esteve à frente de seus colegas chorões, por outro lado, não deixou de pertencer ao universo do choro e da música popular, de forma geral. Essa observação é de extrema relevância, na medida em que a modernidade – ou vanguarda – são tratadas na arte como processos de rompimentos radicais com sistemas, regras, normas, convenções, historicamente estabelecidos. A idéia de pertencimento à tradição do passado, não vinga no horizonte do artista de vanguarda⁵⁵. Neste sentido, Garoto desempenhou uma função ambivalente de pertencimento a universos culturais diferentes, onde as regras exigem posturas diferentes (assim como os ambientes da casa da Tia Ciata), exercendo, assim, o papel de mediador.

Em seu livro intitulado *Música Viva e H.J Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*, Carlos Kater (2001) busca iluminar um dos movimentos de vanguarda mais importantes do Brasil e seu líder mais expressivo, Hans Joachim

⁵⁴ Tradução nossa.

⁵⁵ A vanguarda musical tem sua base nas reformulações estéticas de compositores como, Debussy (1862-1918), Schoenberg (1874-1951), Boulez (1925-), Stravinsky (1882-1971), Stockhausen (1928-2007), entre outros.

Koellreutter⁵⁶. De acordo com Kater, em 1947, o movimento esboça um projeto de atuação pedagógica, com atividades no âmbito da divulgação da cultura musical, através de concertos, recitais, debates e conferências. Vejamos então, a participação de Garoto neste cenário cultural:

Universidade do Povo/Inauguração da Secção Musical/No dia 19 de julho, com uma conferência do prof. H. L. (sic) Koellreutter sobre Beethoven, ilustrada com a execução da 5ª Sinfonia do grande mestre, a Universidade do Povo inaugura mais uma série dos cursos gratuitos e de atividades culturais – a sua seção de música, que estará a cargo de grandes nomes da arte musical brasileira, como Arnaldo Estrela, H.J Koellreutter, Claudio Santoro, Ademar Nóbrega, Mário Cabral, Eunice Catunda, Guerra Peixe, Elsa Siqueira, Edino Krieger, [...] e Garoto. (KATER, 2001, p.81).

Nota-se que, mais uma vez, o universo cultural ao qual Garoto está relacionado acima, em nada se assemelha ao universo do rádio, da Bossa Nova, do choro, e da música popular em geral. Mesmo que Garoto, eventualmente, represente neste contexto a imagem do músico popular, a função do mediador ficaria ainda mais reforçada, na medida em que esse músico atravessa com certa naturalidade o “biombo cultural” que demarca as fronteiras entre mundos culturais distintos.

Segundo José Miguel Wisnik (2001, p.53), a tradição da música erudita se constitui com a criação e exploração até os limites extremos da linguagem do sistema tonal, em um arco histórico-evolutivo que se inicia no século XV e termina no século XIX. No século XX, esse arco esgotou as possibilidades dadas pela gramática do sistema tonal e prometeu, durante certo tempo, a sua superação na forma de outro modo de organização das alturas através do serialismo. No entanto, o autor chama a atenção para os limites de uma idéia de progresso permanente da forma, através dos saltos de linguagem. Segundo Wisnik, a projeção evolutiva do novo código mostrou-se presa a muitos impasses e sem perspectivas. No breve histórico proposto por Wisnik, podemos perceber que essa tradição não representa o singular, algo único, mas trouxe, até o dia de hoje, a inauguração de várias músicas eruditas. O autor vai além:

⁵⁶ O Música Viva, em suas várias fases, teve como principal objetivo implantar um movimento de renovação na realidade musical brasileira de sua época. Para tanto, produziu um impacto de tal grandeza, gerou engajamentos, reações e rupturas, cuja proporção foi notada em diversos setores da sociedade. H. J. Koellreutter foi o líder, criador e porta-voz do movimento, que teve as primeiras diretrizes do delineadas em 1938 (KATER, 2001).

Correndo por fora da tradição da música erudita, músicas populares continuaram a fazer seus sons, que se misturaram em democráticas mixagens e assumiram lugares singulares na modernidade. A música européia se juntou com a africana no território das Américas. Esse evento é produtor de uma extraordinária força multiplicadora: ele contribuiu para criar experiências de tempo musical de uma grande complexidade e sutileza. O ímã da música puxa agora de novo para o questionamento e a criação sobre o pulso, o tempo, o ritmo. Essas músicas devem ser relidas ou escutadas em nova situação. (WISNIK, 2001, p.55).

Sendo assim, a atuação do mediador depende efetivamente da identidade afirmada pelas tradições agenciadas por ele, suas características regras e especificidades. Segundo Elizabeth Travassos (2006, p.126), os mediadores experimentam as diferenças entre códigos de comportamentos e valores, negociando o traçado das fronteiras culturais. Deslocam-se no espaço social, tomando consciência dos elementos acionados no jogo de identidades e oposições, podendo assumir uma perspectiva relativista em relação aos próprios valores. Além disso, podem também, eventualmente, narrar em termos inteligíveis, as particularidades culturais das tradições envolvidas neste processo, para outros segmentos culturais. É a partir da heterogeneidade, das diferenças observáveis em cada tradição, que de fato se torna possível mediar, transitar, em maior ou menor medida.

Peter Burke (1999, p.84) ratifica essa idéia ao considerar que, apesar das especificidades das tradições, é natural a interação entre elas. Assim, a interação a que se refere o autor é realizada por grupos ou indivíduos que, através de uma interpretação do somatório de elementos advindos das diferentes tradições, desestabilizam os modelos que fixam a cultura em dois pólos apenas. Em seu livro intitulado *Cultura Popular na Idade Moderna*, Peter Burke (1999, p.89) revela que desde os séculos XVI e XVII as interações entre diferentes culturas se realizavam de maneira natural, principalmente devido a um grupo de pessoas que se localizava entre as chamadas “pequena” e “grande” tradições.

Certamente é possível apresentar a cultura dos inícios da Europa moderna como constituída por três, e não duas, culturas, visto que a barreira da alfabetização não coincidia com a barreira do latim. Entre a cultura letrada e a cultura oral tradicional vinha o que se poderia chamar de “cultura de folhetos”, a cultura dos semiletrados, que tinham freqüentado a escola, mas não por muito tempo [...] Esta cultura de folhetim pode ser vista como uma forma inicial daquilo que Dwight Macdonald chama de *midcult*, situada entre a grande e a pequena tradição, alimentando-se de ambas. (BURKE, 1999, p.89).

O comentário de Burke é esclarecedor na medida em que observa a existência de grupos de agentes mediadores já na constituição da Europa moderna. Fica claro também que a alfabetização, a capacidade de ler e escrever constitui, se não o principal, um dos mais relevantes fatores para a separação entre as tradições culturais. Em última análise, é através do letramento que se encontra o índice de distinção entre as tradições cultas e populares e talvez seja ainda por essa via que tenha sido forjada a noção de cultura popular. No entanto, como demonstra Burke, o mediador complica essa noção ao se instalar exatamente em um terreno cultural fronteiro, entre a tradição letrada e oral, aquilo que o autor designou como semiletrado. Ao transportarmos essa idéia para a música, veremos que a interação entre as tradições pode se realizar de maneira mais imediata e eficaz, na medida em que é bem menos determinante para a música a aquisição de um código escrito e formalizado, comparando-se com a linguagem verbal. No entanto, como vimos no capítulo passado, a partituração das peças violonísticas de Garoto foi determinante para a inserção de sua obra em um contexto cultural diverso daquele em que foi produzida.

No excelente livro intitulado *O Queijo e os Vermes*, Carlo Ginzburg (2008, p.104) verifica a postura de um modesto moleiro diante dos interrogatórios da inquisição no século XVI. Segundo o autor, dos discursos de Menochio vemos emergir um estrato cultural profundo que envolve a interpretação dos livros lidos pelo moleiro e também um resíduo irreduzível da cultura oral. Para que essa cultura *diversa* pudesse vir à luz, um simples moleiro *toma a palavra* durante o interrogatório da inquisição e expõe suas opiniões, até então, obscuras, inarticuladas.

Nas frases ou nos arremedos de frases arrancadas dos livros, encontrou instrumentos para formular e defender suas próprias idéias durante anos, com seus conterrâneos num primeiro momento, e, depois, contra os juízes armados de doutrina e poder. Desse modo, viveu pessoalmente o salto histórico de peso incalculável que separa a linguagem gesticulada, murmurada, gritada, da cultura oral, da linguagem da cultura escrita, desprovida de entonação e cristalizada nas páginas dos livros. Uma é como um prolongamento do corpo; a outra é “coisa da mente”. A vitória da cultura escrita sobre a oral foi, acima de tudo, a vitória da abstração sobre o empirismo. (GINZBURG, 2008, p.104).

Com este exemplo fica evidente o jogo de identidades culturais agenciados pelo mediador, geralmente desprezados pelos estudiosos que buscam apenas na cultura letrada a identidade das culturas deste período histórico. A “presa esquiva”

somente foi vista pelas lentes dos mediadores ou sob forma dos artefatos produzidos no processo de mediação (BURKE *apud* TRAVASSOS, 2006, p.125).

Sendo assim, nosso desafio consiste agora em abordar justamente o resultado de um processo de mediação, averiguando como a obra de Garoto pode refletir a sua conduta em universos culturais diferentes. Para tal, é necessário diferenciar as fases de produção e recepção dessa obra. As composições de Garoto exprimem uma síntese das tradições musicais brasileiras, mantendo traços da heterogeneidade cultural existente no país. Talvez, justamente por isso essa obra foi recebendo – com o passar do tempo – diferentes significações, sendo compreendida de forma particular nos diversificados contextos em que se inseriu. Se em sua gênese esta obra reflete uma articulação refinada de tradições musicais variadas, a sua recepção resultou na atribuição de significados diversos, proporcionando sua inserção em contextos culturais distintos.

4.2 O resultado do processo de mediação

Ao tratarmos sob o signo de *obra* a produção violonística de Garoto, devemos estar atentos para as implicações que este termo eventualmente possa gerar neste caso. Na produção em questão, parâmetros como autoria, originalidade e imperfectibilidade precisam ser relativizados a fim de preservar-se a idéia de sentido como principal critério definidor de *obra*. A interferência dos intérpretes oriundos de tradições musicais diversas gerou transformações significativas neste conjunto de peças, a ponto de confundirem-se as funções de autor e intérprete. Isso ocorre devido à ausência de uma assinatura imperfectível do autor, geralmente afirmada através da partitura. A falta desta que costuma ser a via de comunicação com o intérprete, indicando-lhe com clareza suas intenções e fornecendo as instruções para que a execução se aproxime ao máximo daquilo que fora imaginado por ele, gera ambigüidades interpretativas.

A comunicação precisa entre autor e intérprete certamente é um dos valores fundamentais para a constituição de uma *obra* no universo da chamada “música erudita”. Este universo não se constitui apenas de elementos musicais, mas também de regras sociais e valores culturais que dão significado às práticas simbólicas

envolvidas em um complexo jogo de identidades e de representações. Sendo assim, a partitura é apenas um (importante) elemento constitutivo deste mundo.

Apesar da ausência da partitura, as composições de Garoto apresentam uma grande coerência e unidade, motivos pelos quais mantiveram-se até hoje presentes no repertório dos violonistas das mais diversas tradições⁵⁷. Desta maneira, não se trata de uma obra “fechada”, em que a maior parte das informações são sugeridas por um registro preciso. Ao contrário disso, a noção de obra deve ser alargada para considerarmos a produção de Garoto como uma obra “aberta”, na qual o dinamismo das interpretações – como forma de complementos produtivos concretos – é indispensável para as várias integrações que canalizam essa obra para o jogo de uma vitalidade estrutural. (ECO, 2007, p.63). Sobre a relação existente entre emissão e recepção de uma obra, Canclini (2008, p.150) afirma o seguinte:

Uma primeira conclusão é que esses desencontros entre emissores e receptores da arte não devem ser vistos como desvios ou incompreensões dos segundos com respeito a um sentido verdadeiro das obras. Se o sentido dos bens culturais é uma construção do campo, ou seja, das interações entre o artista, o mercado, os museus e os críticos, as obras não contêm significados fixos, estabelecidos de uma vez para sempre. Diferentes estruturas do campo artístico, e às vezes de seus vínculos com a sociedade, geram interpretações diversas das mesmas obras. O caráter aberto das peças artísticas e os textos literários modernos os tornam particularmente disponíveis para que no processo de comunicação os vazios, os lugares virtuais, sejam ocupados com elementos imprevistos. (CANCLINI, 2008, p.150).

Desta forma, notamos que a obra de Garoto para violão não contém um significado fixo, transformando-se de acordo com o campo em que está inserida. Nesse sentido, o resultado da mediação cultural exercida por Garoto é ainda mais visível, na medida em que sua obra se integra dinamicamente a diferentes universos e contextos culturais como artefatos ou produtos da correlação presente entre as relações sociais e as práticas simbólicas. (TRAVASSOS, 2006, p.125).

Ao acompanharmos o percurso e a transmissão dessa obra, desde sua criação (entre as décadas de 1930 e 1950) até os dias de hoje, é possível observar as transformações sofridas por ela. Essas transformações ocorrem em função das interferências interpretativas a que estão sujeitas as obras cujos registros não se revelam precisos. Essa interpretação gera mensagens modificadas para meios e

⁵⁷ Desde Laurindo Almeida (que grava em 1957 no disco *Impressões do Brasil* peças de Garoto, Radamés e Villa-Lobos), passando por Bellinati e Marco Pereira, são vários os exemplos de violonistas que inserem as peças de Garoto em seu repertório.

contextos diversos, provocando uma cadeia infinita de interpretantes. Isto implica necessariamente em uma readequação “territorial” dessas peças, já que a modificação do suporte original altera sensivelmente a recepção final, provocando um cruzamento entre tradições culturais. Como vimos, o registro escrito está intimamente identificado à tradição da música erudita e, na medida em que os choros, os sambas e as bossas de Garoto ganham representação nesse universo, a obra recebe um novo “endereço” cultural. O local de pertencimento dessa obra é ambivalente, sendo que as músicas originalmente registradas em execuções radiofônicas, gravadas amadoristicamente, sem finalidades comerciais, ou ainda transmitidas oralmente⁵⁸, ganham novos espaços culturais através da edição e publicação da obra em partituras. Partindo do rádio e das rodas de choro, a obra ganha as salas de concertos.

O que vimos até aqui diz respeito às várias formas de recepção da produção de Garoto para violão, o que gerou uma circulação dessa obra em ambientes culturais diversificados. Certamente essa circulação é um indício de uma interação noticiada em termos musicais entre as tradições culturais cujas identidades marcam a heterogeneidade da sociedade brasileira. Em outras palavras, o resultado da mediação cultural não se percebe devido apenas à mudança de meio das obras – provocado pelas novas interpretações e representações –, mas também devido ao caráter musical revelado por cada uma delas. Se o choro de Garoto ganham as salas de concerto, certamente isso não decorre de uma “estilização” ou uma “roupagem” artificializada, produzida sob encomenda para se adequar àquele ambiente cultural. De fato, as composições se ajustam com naturalidade àquele contexto, comunicando ao público a singularidade daquele artefato mediador.

Se a obra de Garoto para violão pode ser notada em um universo cultural distinto daquele em que foi concebida, por outro lado, essas mesmas peças não deixam de frequentar as rodas de choros em versões tipicamente improvisadas. Peças como *Lamentos do Morro*, *Jorge do Fusa*, *Choro Triste nº 1*, *Desvairada*,

⁵⁸ Além das peças *Gente Humilde* e *O Relógio da Vovó* cujas trajetórias foram descritas no primeiro capítulo, outras peças de Garoto não possuem registros originais. Paulo Bellinati (2001, v.1, p.44) revela que a transcrição do choro *Carioquinha* só foi viável devido à ajuda do músico José Menezes que, executou várias passagens da peça para que a transcrição pudesse ser realizada. A gravação que Bellinati possui dessa música é praticamente inaudível.

Gente Humilde e *Duas Contas*, permanecem no repertório de vários solistas chorões e são executadas inclusive por outros instrumentos além do violão⁵⁹.

Nesse sentido, Peter Burke (1999) afirma que a natureza das interações entre as diversas tradições culturais tem sido muito discutida e apesar das diferenças de definição, pode-se afirmar com segurança que há um tráfego de mão dupla entre as chamadas “culturas eruditas e populares”. No entanto, o autor alerta para a armadilha a que estamos sujeitos ao tratarmos da interação entre as tradições cultas e populares. A teoria do “rebaixamento”⁶⁰ é, segundo o autor, tosca e mecânica, justamente porque ignora o tráfego da cultura popular no sentido da cultura de elite. Sendo assim, podemos estar razoavelmente seguros de que um tema determinado vai e volta entre as duas tradições, ao longo dos séculos.

Sabemos que Rabelais bebeu na cultura popular; a primeira parte do seu *Pantagruel*,⁶¹ em particular, baseou-se no folheto popular; *Grandes et inestimables chroniques de l'enorme géant Gargantua*. Por outro lado, Bruscbille e Tabarin, palhaços do século XVII, basearam-se em Rabelais. No século XIX, as tradições orais bretãs incluíam muitas lendas sobre Gargântua e é impossível dizer se essas tradições recuam para antes de Rabelais ou refletem para o impacto do seu livro. Ariosto é um outro exemplo de duplo tráfego. Ele extraiu sua estória dos épicos orais tradicionais dos cantadores italianos de estórias e elaborou-a [...] segundo as idéias das classes sofisticadas. [...] Canções francesas iam das ruas à corte e da corte voltavam às ruas. A poesia pastoral bebeu na cultura dos pastores, mas também encontramos autênticos pastores a cantar canções influenciadas pelas convenções das pastoris eruditas. (BURKE, 1999, p. 88).

Desta forma, o historiador nos evidencia os resultados das mediações culturais ocorridas na Europa moderna. A analogia que nos cabe aqui remete a processos de cruzamentos culturais semelhantes notados na obra de Garoto para violão. Se o compositor baseia-se em Debussy⁶² e na atmosfera musical da

⁵⁹ O cavaquinista Henrique Cazes em duo com o violonista Marcello Gonçalves, gravaram todas estas peças. Ambos são músicos vindos da tradição do choro.

⁶⁰ A teoria do rebaixamento postula que as imagens, estórias ou idéias das “grandes tradições” são passivamente aceitas pelas “pequenas tradições”. Na verdade elas são modificadas ou transformadas, num processo que, de cima, parece ser distorção ou má compreensão, e, de baixo, parece adaptação a necessidades específicas (BURKE, 1999, p. 86).

⁶¹ De acordo com Mikhail Bakhtin (1993), Rabelais influiu poderosamente na literatura mundial. Devido a uma resistência às regras e padrões da arte literária vigente, a literatura Rabelais se distinguiu por uma espécie de caráter “não-oficial”.

⁶² Segundo Paul Griffiths (1998, p.7), uma das principais características da música moderna é a sua libertação do sistema de tonalidades maior e menor, sistema este que “motivou e deu coerência a quase toda a música ocidental desde o século XVII”. Ainda de acordo com o autor, a música de Debussy se liberta suavemente das raízes da tonalidade diatônica (maior-menor), anunciando incontestavelmente a era moderna.

sonoridade impressionista para criar algumas de suas peças, por outro lado, Radamés extrai dos choros sincopados de Garoto os elementos para a criação de muitas de suas obras para violão, inclusive um concerto para violão e orquestra, típica formação “erudita”.

Em *Debussyana*, Garoto procura, de alguma forma, “mencionar” musicalmente as características que marcam a obra do compositor francês. A ambigüidade em relação à tonalidade e à forma; as imagens evocativas e os movimentos elípticos; as sugestões imaginativas; todas estas características são extraídas por Garoto, em maior ou menor medida, revelando o impacto da obra de Debussy nessa composição. *Um Rosto de Mulher* que para Paulo Bellinati (1991, p.43) é um pequeno prelúdio impressionista descritivo, é outra peça que revela nitidamente uma aproximação da obra de Garoto com o universo musical impressionista⁶³.

(Vide Figura 33 às páginas seguintes.)

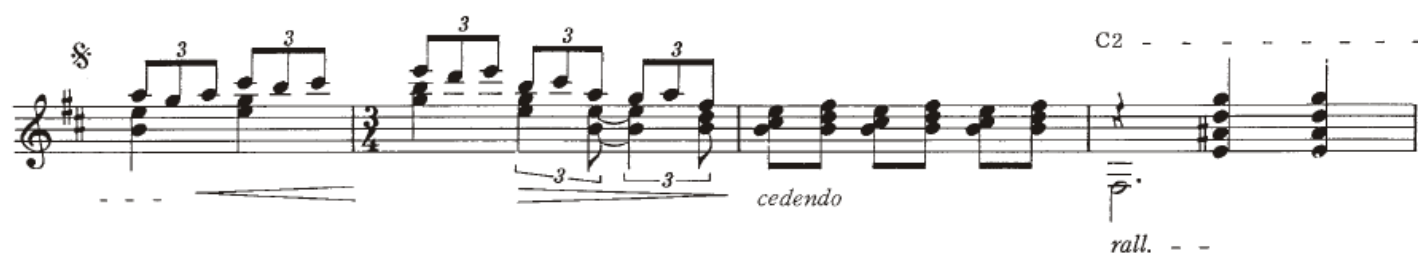
⁶³ São características do impressionismo o vago, a nuance, a musicalidade interior, a realidade objetivada numa distância de impressão e de sonho. Note-se, todavia, que impressionismo em música significa, sobretudo, Debussy (MAGNANI, 1996, p.55).

Debussyana

Transcribed by
Paulo Bellinati

GAROTO
(Annibal Augusto Sardinha)

Moderato ♩ = 80



The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff in G major (one sharp). It consists of several systems of music with various annotations and measures.

- System 1:** Measures 25 to 30. Includes fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a *rall.* marking at the end.
- System 2:** Measures 31 to 35. Includes a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. Chord symbols $\phi 7$, $\phi 3$, $\phi 2$, C7, C4, and C1 are present above the staff.
- System 3:** Measures 36 to 40. Includes dynamic markings *p* and *i* (pizzicato) with upward arrows.
- System 4:** Measures 41 to 45. Includes a *D. S. al Coda* instruction and a *p* marking.
- System 5:** Measures 46 to 50. Includes a *Coda* symbol, a *p* marking, and a *Fine* marking at the end.

FIGURA 33 – Partitura de Debussyana.

Peças como *Voltarei*, *Meditação*, *Vivo Sonhando* e *Esperança*, também carregam liberdades formais e temporais que conferem a essas obras um caráter vago, elusivo. Por outro lado, a música *Lamentos no Morro* é um autêntico samba, que na introdução simula uma batucada nas cordas graves do violão. Na “faixa intermediária”, entre a batucada e o pulso indeterminado, estão as harmonias de rara sofisticação, em peças como *Sinal dos Tempos*, *Mazurka nº 3*, *Enigma*, *Nosso Choro*, e outras mencionadas anteriormente. Certamente a obra de Garoto para violão reflete musicalmente a trajetória do compositor nesse campo de cruzamentos culturais.

As faixas de onda dos mais diversos repertórios se contaminam e se interferem, levadas pela aceleração geral do trânsito das mercadorias e pelo traço polimorfo da sua base social e cultural: as músicas da Europa e da África se fundindo sobre as Américas. Este processo bate e volta sobre o conjunto através de misturas intuitivas e desenvolvimentos reflexivos. Processos elementares são convertidos em processos de alta densidade que são convertidos em processos elementares. (WISNIK, 2001, p.210).

É exatamente desta maneira descrita acima que podemos observar o resultado da mediação cultural; choros com escalas de tons inteiros, *Debussyanas* com sabor de música brasileira; fusões intuitivas (ou não) que resultaram em uma obra que é fruto de um processo de mediação cultural. A própria escala de tons inteiros – utilizada por Garoto em algumas de suas peças para violão – constitui uma ótima metáfora para utilizarmos em relação ao nosso assunto: ao contrário da escala diatônica, os tons inteiros não comportam diferenciações internas. Tudo se equivale, não havendo possibilidade de hierarquia. Não há possibilidade de polarização. O sentido, neste caso, é a imagem ambígua do deserto utópico onde, na falta de um fundamento que ritualize a recorrência, cria-se um tempo onde não há futuro nem eterno retorno a uma fundamental. (WISNIK, 2001, p.88).

5 CONCLUSÃO

O foco principal dessa pesquisa levou-nos a observar como a obra de Garoto pode refletir um processo de mediação cultural vivenciado pelo compositor. Nesse sentido, consideramos apropriado investigar o papel do músico em diferentes contextos culturais, iluminando o resultado dessa mediação e verificando os diálogos e trocas a que estão sujeitas as tradições musicais populares e formais. Para isso, nos debruçamos sobre as interpretações em relação à música popular, seus significados e relevância para a cultura brasileira de forma geral.

Esse olhar nos permitiu constatar que não parece apropriado associar Garoto e sua produção às descrições genéricas que situam a música popular em um território fixo, organizadamente definido e submisso às manifestações artísticas “superiores”. Por outro lado, se consideramos as interpretações atualizadas acerca da cultura popular, devemos reparar que a obra de Garoto para violão é um produto do iminente campo de cruzamentos observados no Brasil e da hibridação que marca nossa cultura.

Nesse sentido, a atuação do músico como artista de rádio, vinculado a um mercado, uma incipiente indústria cultural, reforça a idéia de mobilidade entre universos culturais distintos. A trajetória de Garoto no rádio é essencial para a compreensão da mediação realizada por ele. Sem dúvida, as características do ambiente do rádio, assim como a relação entre ele e Radamés Gnattali, indicam interessantes processos de cruzamentos culturais, inclusive sob forma de artefatos, obras musicais. Se o músico “popular” interpreta um *Concertino* para violão e orquestra no teatro municipal (dedicado a ele e escrito sobre temas e motivos de suas composições), o músico “erudito” trabalha na Rádio Nacional produzindo arranjos a toque de caixa. Obviamente a comparação só serve na medida em que demonstra a mobilidade das duas categorias e a ambivalência desses dois personagens que transitaram em universos culturais variados, agenciando-os em maior ou menor medida.

A Bossa Nova é outro exemplo do alcance que a música popular chegou a atingir no Brasil. Acreditamos que foi possível lançar um olhar renovado em relação à Bossa Nova, principalmente no que se refere à contribuição de Garoto para sua fundação. Nesse sentido, fica claro que não se trata de mera coincidência a

semelhança entre o tema instrumental de Garoto *O Relógio da Vovó* e *Desafinado*, o “manifesto musical” da Bossa Nova. Ao contrário disso, *O Relógio da Vovó* sofreu um processo de transmissão em que se transformou, primeiramente em *Mamadeira Atonal* (sendo executada inúmeras vezes por João Gilberto ainda com esse título) e, posteriormente, em *Desafinado*. Se João Gilberto foi, sem dúvida, um ícone desse movimento, foi possível revelar que antes da data “oficial” de surgimento da Bossa Nova, todos os elementos trazidos pelo novo gênero se encontravam presentes nas composições de Garoto.

Quanto à pergunta lançada no texto em relação ao significado da Bossa Nova, acreditamos tê-la respondido apenas em parte. Em seus desdobramentos musicais e poéticos a Bossa Nova forneceu elementos para a fermentação política e cultural do Brasil, em diferentes momentos históricos, participando, portanto, de temas que fogem às investigações realizadas neste trabalho.

Ao tratarmos da obra de Garoto para violão como resultado de um processo de mediação cultural, não pudemos escapar da dificuldade que traz a idéia implícita na expressão “obra para violão”. No caso deste trabalho, a expressão se justifica por designar parte da produção do compositor analisado, parte esta que foi assimilada pelo repertório violonístico. Por outro lado, para um bom entendimento dessa produção, foi inevitável esbarrarmos em músicas que eventualmente não tinham sido compostas para o instrumento. Sendo assim, foi necessário delimitar essa produção e discutir a noção de obra aberta. Além disso, verificamos o percurso dessa obra e a importância dos acervos para a conservação e pesquisa dessa produção.

Buscamos ainda expor os desdobramentos gerados pelos tipos de registros e suas especificidades seja pela qualidade da conservação ou pela natureza das informações ali contidas. Além disso, a interpretação (leitura) dessas informações foi assunto de nosso interesse, no sentido de esclarecer como se dá a “tradução” de uma obra. Vimos que as tradicionais oposições autor\tradutor, original\cópia devem ser bastante relativizadas em se tratando do nosso objeto de estudo.

O termo “intérprete” esteve aqui descrito em diferentes acepções. Intérprete é aquele que lê, escuta, traduz, executa, recebe, mas também é aquele que cria. No caso de Garoto, todos estes significados são válidos, pois, o compositor é intérprete (executante) de sua música, que será recebida por um ouvinte que, por sua vez, traduzirá o som em notação musical. A partitura (informação já transformada) será

lida novamente e a (re)criação se dará de acordo com uma nova execução, gerando uma cadeia de interpretantes infinita.

Essa variedade de interpretações definitivamente não deve ser vista como uma incompreensão por parte dos receptores em relação ao autor. Ou seja, a obra de Garoto, criada entre as décadas de 1930 e 1950, não possui um significado fixo e se transforma de acordo com as interpretações e significações atribuídas às peças com decorrer do tempo e de acordo com o campo em que está inserida.

Finalmente, é importante destacar a complementaridade alcançada com esse trabalho entre os campos da performance musical e da musicologia. Sem dúvida, as investigações realizadas contribuem sensivelmente para uma interpretação mais consciente das peças de Garoto. Por outro lado, foi também fundamental para o trabalho teórico estar em contato com essas músicas de uma forma propriamente “musical”, tocando-as, ouvindo-as.

Sendo assim, lançamos, neste trabalho, várias questões diretamente relacionadas à cultura brasileira, sempre considerando a música como um campo de cruzamentos culturais de extrema relevância. Buscamos esboçar algumas respostas para essas questões, que definitivamente não se encerram com esta pesquisa.

REFERÊNCIAS

- AIMORÉ. In: ENCICLOPÉDIA da música brasileira. 3ªed. 1ª reimp. São Paulo: Art Editora: Publifohla, 2003. (verbete) p.8.
- ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ Sônia. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica; FAE/UFMG, 2004. 304p.
- ANTONIO, Irati; PEREIRA, Regina. *Garoto: sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982, 101p.
- ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. 2001. 126f. Universidade do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Programa de pós-graduação em música. Mestrado em música brasileira. Rio de Janeiro, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2ªed. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993. 419p.
- BARBEITAS, Flavio. Música, cultura e nação. *Artefilosofia*, Universidade Federal de Ouro Preto/IFAC, n. 2, p. 127-148, jan. 2007.
- BARBEITAS, Flavio. Representações, língua e voz no percurso identitário da canção no Brasil. *Confluenze – Rivista di studi iberoamericani*, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna, v. 1, n. 2, p. 144-159, 2009.
- BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: FUNARTE\Instituto Nacional de Música\Divisão de Música Popular, 1984. 381p.
- BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Correa. *A invenção da música popular brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. 2002. 408f. UFRJ/IFCS/PPGHIS – Doutorado – Rio de Janeiro.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800*. 2ªed. 2ªreimp. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 385p.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Debates, 3).
- CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. *Um violonista-compositor brasileiro: Guinga. A presença do idiomatismo em sua música*. 2006. 140f. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Programa de pós-graduação em música (mestrado). Rio de Janeiro, 2006.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 459p.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. 3ªed. São Paulo: Editora 34, 2005. 224p.

CERQUEIRA, Vladmir Agostini. Entre o erudito e o popular: as tramas, os dramas e as aventuras progressivas de uma banda “classe média” em BH. In: III ENCONTRO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2006, São Paulo. *Universos da Música...* cultura, sociabilidade e a política de práticas musicais. p.300-305.

ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução Giovanni Cutolo. 9ªed. 2ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2007. 284p.

FERREIRA, Mauro. *Violão que toca a modernidade*: João Gilberto idealiza CD de Garoto. Quarta-feira, 30 de junho de 1993. Jornal. Museu da Imagem e do Som.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. 255 p.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: estratégias para sair e entrar da modernidade*. 4. ed. 3. reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. 385p.

GAROTO. In: ENCICLOPÉDIA da música brasileira. 3ª ed. 1ª reimp. São Paulo: Art Editora: Publifohla, 2003. (verbete). p.319.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. 2ª reimp. Tradução Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 255p.

GONÇALVES, Camila Koshiba. Disco caipira: simplicidade e recriação em 78 rotações. In: III ENCONTRO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2006, São Paulo. *Universos da Música...* cultura, sociabilidade e a política de práticas musicais. p.84-91.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 206p.

JUNQUEIRA, Humberto. Uma discussão estética sobre a produção violonística de Garoto. *Artefilosofia*, Universidade Federal de Ouro Preto/IFAC, n. 8, p. 169-180, abr. 2010.

KATER, Carlos Elias. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001. 371p.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da Tradução: Do sentido à significância*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. 217p.

LIMA, Luciano Chagas. *Radamés Gnattali: os quatro concertos para violão solo e orquestra*. Anais do II Simpósio de Violão da Embap, 2008, p.34-61.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. 400p.

MERHY, Silvio Augusto. *Oscilações do centro tonal nos choros de Garoto*. 1995. 96f. (mestrado em composição) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, dezembro de 1995.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and discourse: Toward a semiology of music*. Tradução Carolyn Abbate. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1990. 272p.

PAOLIELLO, Guilherme. *A circulação da linguagem musical: o caso da Fundação de Educação Artística (FEA – MG)*. 2007. 297f. (Doutorado em educação). Faculdade de Educação da UFMG, Belo Horizonte.

RIBEIRO, Geraldo. In: ENCICLOPÉDIA da música brasileira. 3ª ed. 1ª reimp. São Paulo: Art Editora: Publifohla, 2003. (verbete). p. 678.

SANDRONI, C. Adeus à MPB. In: STARLING, Heloísa; CAVALCANTI, Berenice; IASenberg, José. (Org.). *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, v. 1, p. 23-35.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001. 247p.

SANTOS, Climério de Oliveira. O livro do batuque: reflexões sobre uma experiência entre as tradições oral, escrita e eletrônica. In: III ENCONTRO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2006, São Paulo. *Universos da Música...* cultura, sociabilidade e a política de práticas musicais. p.92-97.

SARDINHA, Aníbal Augusto. *Dados biográficos*. s/d. Fotografia. Museu da Imagem e do Som (MIS). 3p.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação da mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Tradução Maria Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001. 381p.

SIMÕES, Ronnel. *Ronnel Simões: inédito*. São Paulo, 2008. Entrevista concedida a Humberto Junqueira.

TABORDA, Márcia Ermelindo. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. 2004. 168f. (Doutorado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, fevereiro de 2004.

TAPAJÓS, Paulo. In: *Garoto*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1979. 1 disco de vinil. Contracapa.

TRAVASSOS, Elizabeth. A codificação musical da mediação cultural. In: III ENCONTRO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2006, São Paulo. *Universos da Música...* cultura, sociabilidade e a política de práticas musicais. p.124-129.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. "Urubu" – Texto e contexto na música instrumental. In: III ENCONTRO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2006, São Paulo. *Universos da Música...* cultura, sociabilidade e a política de práticas musicais. p.232-327.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 6ªed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2007. 193p.

VISCONTI, Eduardo de Lima. A brasilidade no estilo do músico José Menezes. In: III ENCONTRO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2006, São Paulo. *Universos da Música...* cultura, sociabilidade e a política de práticas musicais. p.113-119.

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil. In: __. *Sem Receita*. São Paulo: Publifolha, p.213-240.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In: __. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, p.129-191, 2004.

WISNIK, José Miguel. Machado Maxixe: o caso Pestana. In: __. *Sem Receita*. São Paulo: Publifolha, p.15-106, 2004.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. 2ªed. 1ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 283p.

ZORZAL, Ricieri Carlini. *Dez estudos para violão de Radamés Gnattali*: estilos musicais e propostas técnico-interpretativas. Adaptação da dissertação de mestrado. São Luis (MA): EDUFMA, 2009, 94p.

Documentos Eletrônicos

BELLINATI, Paulo. Publicação eletrônica (mensagem pessoal). Mensagem recebida por: <humbertojunqueira@yahoo.com.br> em: 19\07\2008, 22\04\2009, 23\04\2009.

MELLO, Jorge Carvalho de. Disponível em:

<<http://jorgecarvalhodemello.blogspot.com/search?updated-max=2010-06-30T21%3A17%3A00-07%3A00&max-results=7>>. Acesso em 27 set. 2010.

MELLO, Jorge Carvalho de. Disponível em:

<<http://jorgecarvalhodemello.blogspot.com/search?updated-max=2010-06-30T21%3A17%3A00-07%3A00&max-results=7>>. Acesso em 27 set. 2010.

MELLO, Jorge Carvalho de. Disponível em:
<<http://jorgecarvalhodemello.blogspot.com/search?updated-max=2009-02-10T16%3A17%3A00-08%3A00&max-results=7>>. Acesso em 27 set. 2010.

MELLO, Jorge Carvalho de. Disponível em:
<<http://sovacodecobra.uol.com.br/2008/04/vivo-sonhando/>>. Acesso em 27 set. 2010.

MELLO, Jorge Carvalho de. Disponível em:
<<http://sovacodecobra.uol.com.br/tag/anibal-augusto-sardinha/>>. Acesso em 27 set. 2010.

NASSIF, Luis. Disponível em: <<http://www.mail-archive.com/tribuna@samba-choro.com.br/msg27076.html>>. Acesso em 27 set. 2010.

SOUSA, Fábio Wanderley Janhan. “A análise da representação do espaço sonoro em gravações monofônicas, esterofônicas e surround 5.1 do segundo concerto de Brandenburgo”. *Sonora*, vol.3, nº5, 18p, 2010. Disponível em:
<www.sonora.iar.unicamp.br>. Acesso em 27 set. 2010.

Partituras

BELLINATI, Paulo. *The Guitar Works of Garoto*. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1991. Vol. I. 45p.

BELLINATI, Paulo. *The Guitar Works of Garoto*. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1991 Vol. II. 41p.

RIBEIRO, Geraldo. *Álbum para violão dos grandes sucessos de Anibal Augusto Sardinha (Garoto)*. Editora Musical Pierrot LTDA. 1980.

APÊNDICE
Entrevista
(São Paulo, 2008)

Humberto Junqueira (HJ): E teve muito contato com o Segóvia, ou não?

Ronoel Simões (RS): Não, pouco contato, muito pouco, sabe... O Segóvia se você for falar com ele em Simões, ele fala: "Simões? quem é esse Simões? Nunca ouvi falar nesse Simões". Ele era um homem muito importante. E o meu contato com ele foi pouco sabe? Ele me deu partituras. Me deu o Concerto de Tedesco para violão e orquestra. E falei bastante com ele sim, ele tocou pra mim também.

HJ: Foi um contato rico?

RS: É, justamente.

HJ: Bom, então o nosso foco aqui é o Garoto, como eu havia falado. Eu tenho algumas questões aqui, eu vou perguntando e na medida em que for possível o senhor vai respondendo. Então a primeira questão que me interessa, seria como se deu o seu encontro com Garoto, Ronoel. Como é que foi? Como vocês se conheceram, como que aconteceu?

RS: Eu estudei violão em 1941 com Atílio Bernardini e o Garoto tinha estudado com ele quatro anos antes, em 1937, com esse mesmo professor. Só que o Garoto estudou direito. Estudou bem. E eu não estudei nada, tocava muito mal sabe? Estudar violão eu estudei. Estudei 7 anos com o Bernardini, de 41 a 47. Mas depois não me dediquei a tocar não. O Garoto tocava. E o Garoto então vinha lá visitar o Bernardini em 41. E nós nos conhecemos lá. Ele como vinha lá visitar o professor dele, nós nos conhecemos lá e ele viu que eu era uma pessoa muito interessada no violão. E nos tornamos amigos. Ele tocava muito pra mim. Inclusive ele costumava de vez em quando vir a São Paulo e ia tocar nas mansões aí, nos bairros chiques de São Paulo e me convidava pra ir junto com ele assistir, e eu ia junto com ele assistir esses recitais.

HJ: E como é que eram esses recitais, na maioria das vezes?

RS: Bom, era particular na casa da pessoa.

HJ: Contratavam o Garoto pra ele ir tocar...

RS: É, não contratavam, eram amigos. Então ele ia lá como amigo da casa.

HJ: E era violão solo?

RS: Só violão! Só ele e o violão dele.

HJ: Não tinha ninguém acompanhando...

RS: Não, não tinha ninguém acompanhando não... era só ele e o violão dele, sabe? Violão com corda de nylon, violão sério. Inclusive o Garoto nos últimos anos quando ele morreu ele só tocava violão, ele já não tocava bandolim, essas coisas ele não gostava, sabe? Era só violão. E estudava muito a sério, viu? Muito direito, sabe? E tocava violão até com orquestra, ele tocou aquelas músicas do Gnattali...

HJ: O “Concerto nº 2”.

RS: É, o “Concerto nº 2”. Que é dedicado a ele. O nº 1 é dedicado ao Juan Mercadal. E o nº 2 é dedicado ao Garoto.

HJ: Tem um que é dedicado ao Laurindo Almeida, se não me engano.

RS: Deve ser o 3, o “Concerto de Copacabana”. E o nº 1 é dedicado ao Juan Mercadal que é gravado pelo Dilermando Reis. É gravado pelo Dilermando Reis, mas não é dedicado ao Dilermando Reis não.

HJ: Pois é, pelo telefone a gente conversou um pouco. Garoto e Dilermando então se conheciam?

RS: Se conheciam sim. Mas o Garoto era um estilo moderno, um violão moderno e o Dilermando Reis era um estilo “seresta”, um violão de seresta. E entre nós aqui, o Dilermando era mais conhecido do que o Garoto, porque era um violão mais de seresta.

HJ: Atingia mais o público...

RS: Atingia mais o público. O Garoto já era menos entendido porque era um violão mais difícil de entender. O Garoto não é, praticamente, um violão popular, é um violão moderno. Então por isso ele era menos conhecido. Mas eram os dois mais conhecidos, que estavam mais em evidência na ocasião. O Dilermando Reis e o Garoto. E os dois tocavam muito bem. Agora, eu me dava com os dois. Tanto com um quanto com outro.

HJ: E eles se davam também?

RS: Se davam, mas eles num eram... é como se diz: “dois bicudos não se beijam”. E eles então não tinham muito contato um com o outro não. Inclusive o Dilermando Reis uma vez ele me falou lá uma coisa que eu vi que aquilo foi pro Garoto. Ele falou: “É, os outros aí têm que tocar no rádio, mas toca

chorinho. Eu tenho meu programa de solos”, o Dilermando falou: “Eu tenho meu programa de solos”. E eu vi que aquilo foi pro Garoto, sabe? O Garoto tocava chorinho no rádio, e tudo. Mas tocava solos também. Ele tinha um programa de solos também.

HJ: É, o trabalho do Garoto no rádio era mais com violão tenor, e outros instrumentos. No violão ele não atuava tanto no rádio.

RS: Só no fim agora que ele só tocava violão. No final da vida dele ele só queria saber de violão. Não queria saber de cavaquinho, nem de bandolim nem nada disso. E uma vez falando com o Garoto, a gente se falava sempre... O Dilermando ele foi aos Estados Unidos. Eu falei - “o que o Dilermando foi fazer nos Estados Unidos”? – “Ah foi passear”. Eu vi que aquilo foi um desprezo. Foi passear, não foi tocar não... dois bicudos não se beijam. Eles eram rivais. Mas eles se encontravam e conversavam, e tudo. Mas não tinha muita ligação. Um visitar a casa do outro, tocar um pro outro, não. Mas os dois eram muito bons.

HJ: Essa questão aí então da música mais seresteira, do violão mais moderno: na sua opinião a obra do Garoto ela se enquadra em algum gênero específico de música? Choro, música erudita, ou é um estilo híbrido, ou é música popular...

RS: É um choro moderno, viu? Um violão moderno. Não é só choro não, ele tocava outras coisas que não eram só choro também. Mas tem por exemplo... ele gravou uma música que era um improviso, sabe?

HJ: É a música que se chama Improviso? Ele tem uma música que se chama “Improviso”.

RS: É... ele gravou isso... é essa mesmo.

HJ: Composição dele.

RS: Composição dele. E era um violão assim moderno, sabe? Não era um violão popular, era um violão moderno. Ele tocava popular, o Garoto tocava tudo. Aliás a... morte do Garoto ele levou para o túmulo um conhecimento fantástico, ele conhecia tudo de violão. Conhecia tudo e tocava com muita perfeição. Era muito perfeito. Quer dizer que era um violão moderno. E o

Dilermando Reis era um violão seresteiro. Até uma vez o Laurindo e o Garoto falaram “olha o que você nos mostrou aí do Dilermando ta bem tocado, ta bom, mas não é bem o nosso gênero, nós somos um violão mais moderno”.

HJ: Essa música “Improviso”, existe manuscrito dessa peça?

RS: Existe sim! Existe manuscrito. Esse “Improviso”, eu falei pro Garoto: “escuta como é que foi esse negócio aí”? Ele falou: “É, foi um caso muito triste. O meu irmão tava doente pra morrer e ele um dia falou pra mim: ‘escuta Garoto toca alguma coisa aí no violão se não eu não consigo morrer’”. E o Garoto então naquela situação: “Poxa vida, tocar pro meu irmão morrer”. Naquela situação ele tocou lá, fez um improviso lá, uns acordes. E depois ele não esqueceu mais aquilo. Ele procurou não esquecer mais porque tinha sido um acontecimento muito sério na vida dele.

HJ: Existe manuscrito e existe gravação dessa peça também? Gravação original do Garoto?

RS: É eu tenho a gravação original. E devo ter também o manuscrito. Mas eu não me lembro onde que anda esse manuscrito aí agora.

HJ: Não, tudo bem. Vamos seguir aqui. O Senhor tem conhecimento de alguma obra para violão do Garoto que permanece inédita ainda?

RS: Eu sei que permanece algumas inéditas.

HJ: Pra violão?

RS: É. Algumas viu? Mas eu não sei agora. Eu ando com a cabeça meio ruim, sabe? Eu to com 89 anos...

HJ: Eu não estou achando que sua cabeça ta ruim não.

RS: Eu estou com 89 anos, e tem vezes que esqueço um pouco das coisas. Mas ele tem obras inéditas sim.

HJ: Pra violão?

RS: Para violão. Pra violão, compreende? Agora, o Garoto nós temos que considerar ele é o seguinte: um violonista muito perfeito, tocava muito bem, viu? Isso que se ouve aí, por exemplo, essa “Desvairada”, que eles tocam por aí... Raphael Rabello e muita gente toca por aí, ta muito mal, viu? Muito mal tocado. O Garoto tocava aquilo direito!

HJ: No violão, inclusive?

RS: No violão. Eu tenho gravado por ele. Agora, ele gravou em cavaquinho, sabe? Bandolim.

HJ: E violão tenor também, me parece.

RS: Mas ele gravou em bandolim. É, gravou em bandolim.

HJ: No violão, violão normal ele não gravou não?

RS: Parece que a “Desvairada” ele não gravou não. Mas ele tocava.

HJ: Tocava também?

RS: Sim, tocava. Ele tocava tudo. Mas era muito perfeito, o Garoto tocava com muita perfeição.

HJ: Pois é, tem uma curiosidade minha Ronoel, que é o seguinte: as composições do Garoto pra violão, essas que a gente conhece, que foram gravadas por ele e que ele escreveu inclusive. Essas composições elas foram concebidas pro violão, quer dizer, ele pensou nessas músicas pro violão, ou de repente essas músicas foram adaptadas, ele tocava em outro instrumento e adaptou pro violão... como é que você entende essas músicas?

RS: Algumas delas eram tocadas em violão tenor, ou bandolim e ele depois passou pro violão.

HJ: Adaptou e escreveu...

RS: Adaptou e escreveu, é. Agora, ele quase não escrevia não, porque ele tinha tudo aquilo no ouvido. Ele não escrevia muito não. Mas ele sabia escrever, alguma coisa ele tinha escrito. Eu mesmo tenho um manuscrito dele, de violão.

HJ: Pois é, para essa pesquisa seria interessante definir bem quais são as músicas afinal que foram pensadas e escritas especificamente para o violão, inclusive as inéditas, que não foram gravadas por ele e nem por ninguém. Enfim, as que estão ainda sem... que o público ainda não tomou conhecimento dessas músicas.

RS: Isso eu não sei bem dizer, viu? Porque eu como estou falando a você, ando meio esquecido e não me lembro bem. Mas eu tenho tudo dele gravado, que ele gravou pra mim mesmo, em 1950.

HJ: É, eu tenho conhecimento.

RS: É, gravou pra mim. Gravou numa gravadora aqui, na RGE. Na rua Xavier Toledo. Era uma gravadora. Naquele tempo ainda não era comercial. Era particular, sabe? E ele gravou pra mim essas composições lá. De maneiras que eu não sei precisar agora quais são as originais... o título da composição. Mas tinha esse, por exemplo... ele tocava esse “Jorge do Fusa”, esse choro muito bonito. Que ele tocava com muita perfeição, muito bonito do jeito que ele tocava. E outros choros mais. Aquele choro dele como é que chama? **(cantarola)** Não me lembro o nome desse choro... é um choro que ele tocava muito, ele gostava muito de tocar aquele choro.

HJ: Pra violão mesmo?

RS: Original pra violão. Original para violão.

HJ: Não é “Tristezas de Um Violão” não?

RS: Não. Não é “Tristezas de Um Violão” não. Tem “Tristezas de Um Violão” nº 1 e 2.

HJ: Isso.

RS: Mas não é não. É aquele outro é... **(cantarola de novo)** É um choro em Ré maior. **(cantarola de novo)**

HJ: Ah! Ta é o Gra...

RS: “Gracioso”. É o “Gracioso”. É um choro que ele gostava muito de tocar, o “Gracioso”.

HJ: Inclusive o Radamés fez um estudo a partir desse choro.

RS: É, dedicado a ele.

HJ: “Estudo nº X”.

RS: É, justamente. Agora, eu não sei dizer as outras obras, quais eram as originais mesmo mas...

HJ: O Gracioso tem manuscrito também?

RS: Tem manuscrito também, sim. Mas tudo ele tocava em violão, ultimamente quando ele morreu ele só tocava violão. E eu uma vez falei pra ele: “escuta esse choro moderno seu, você começou... compôs quando?” Ele falou: “Ah, eu sempre toquei isso, desde menino eu já tocava tudo isso”. E

tocava músicas de outros compositores também, mas sempre tocando essas coisas modernas dele. Mas o que tem é que ele tocava direito, ele tocava com muita perfeição, viu? Hoje em dia eles tocam essa “Desvairada” aí, muito mal, viu? Não dá pra ouvir, viu? O Garoto não, ele toca aquelas tercinas, ele faz aquilo com uma precisão fantástica; muito bem, viu? É outra coisa, não dá nem pra... essas outras coisas perto dele parece anedota. É muito ruim. Ele tocava direito, sabe?

HJ: E as datas dessas composições pra violão solo? Elas possuem registro, Ronoel? Elas têm registro?

RS: Não, não. Ele não punha data geralmente não. Ele não punha data não, sabe?

HJ: Mas quer dizer então que a gente pode supor então pelo menos que nos últimos 10 anos, a maior quantidade, a maior produção dele pra violão foi nos últimos 10 anos da vida dele, pelo que você está falando.

RS: De fato foi, de fato foi mesmo. Porque antes ele tocava violão tenor, tocava tudo quanto era instrumento. Por sinal quando ele foi tocar lá com a Carmem Miranda, ele foi com o violão tenor. Eu tenho um DVD que ele toca violão tenor. Eu tenho só pra conservar a imagem dele. Agora, no final da vida dele ele só tocava violão, ele não queria saber de bandolim, não tocava nada não, era só violão mesmo, viu? Até ele falava pra mim, ele me escreveu também do Rio, e falava: “com o violão em punho”... E só falava no violão, sabe? Ele levava o violão com muita seriedade. Mas data geralmente não tinha não, ele quase não punha data.

HJ: Mas nos manuscritos não tem a data? Ele não coloca a data nos manuscritos?

RS: É, alguma ele coloca sim, mas muitas vezes nem colocava não, sabe? Não colocava a data não. Porque ele escrevia aquilo assim... *(gesticula)* Mas ele não costumava por data não. Agora, tem um choro que é dedicado ao Bernardini, que era o professor dele.

HJ: Eu acho que até... qual que é o choro?

RS: Não me lembro o nome, não me lembro o nome do choro.

HJ: Eu acho que o Bellinati gravou isso, não?

RS: Eu acho que não, viu?

HJ: Deixa eu confirmar aqui...

RS: Parece que não gravou não.

HJ: Na edição do Bellinati tem alguma coisa aqui dedicada ao Bernardini. Se não me engano. Bom, enfim, isso é uma coisa que tem que pesquisar depois.

RS: Eu sei que ele dedicou esse choro ao Bernardini, e o Bernardini falou: “é o choro não sei o que mas para o mestre do choro”... o mestre do choro era o Garoto. Então ele, o Bernardini deu lá uma opinião muito bonita sobre o choro.

HJ: Pois é, e o Garoto ele teve contato com outros mestres do choro? Assim, sei lá, com o Jacob, com o Pixinguinha, com outros ícones do choro?

RS: Tinha com todo mundo.

HJ: É?

RS: Com todo mundo.

HJ: Conheceu esse pessoal todo...

RS: Conheceu sim. Agora, ele não pedia opinião de ninguém. Ele sabia tudo, viu?

HJ: Traçou o caminho dele assim, sozinho...

RS: É, compreende? Quando ele estava assim, tocando com outras pessoas, quem dava as cartas era ele. Ele não queria opinião de ninguém não, sabe? Não precisava de opinião de ninguém. Era muito entendido. E estava muito por dentro do assunto, viu?

HJ: Com relação ao grau de envolvimento do Garoto com a música formal, música erudita. A gente conversou por telefone mas eu gostaria que você dissesse mais uma vez e falasse sobre o estudo do Garoto de violão, a literatura violonística, como é que foi isso? O grau de envolvimento dele com o violão formal.

RS: Ele tocava, estudava muito a sério, o violão, viu? Ele estudava muito a sério. Então o violão com ele era tratado muito a sério, com muito respeito, ele tocava muito bem. Ele queria tudo muito bem tocado, sabe? E ele tocava

outras músicas a não ser de violão, de Bach... tocava tudo aquilo, mas bem tocado no violão.

HJ: E chegou então a estudar autores clássicos do violão?

RS: Estudava tudo. Ele estudava tudo, viu? Não tinha nada que ele não estudasse, ele estudava tudo. Estava muito por dentro de todos os assuntos de violão, sabe?

HJ: Sei... ta. O Garoto teve então contato com Villa-Lobos? Isso também foi uma coisa que a gente discutiu por telefone. Como é que foi o contato do Garoto com Villa-Lobos? Conheceu pessoalmente? Estudou as obras? Como é que foi como é que foi esse...

RS: Bom, isso eu não sei. Naturalmente ele me falou que o Villa-Lobos falando com ele, falou pra ele que a peça dele que ele mais gostava como composição original era a Debussyana, uma composição do Garoto pra violão, que ele gravou ela pra mim, Debussyana. Mas ele tinha esse contato com Villa-Lobos sim. Ele... eram amigos, sabe?

HJ: Então se conheceram mesmo...

RS: Se conheceram sim. Talvez não teriam muito contato não, mas se conheceram. O Villa-Lobos ouvia ele tocar, e tudo, sabe? O Villa-Lobos ele falou pra mim, quando eu conheci ele no Rio em 1943 – eu conheci ele no Rio – E ele falou: “olha, nós aqui no Rio temos bons violonistas, hein? Não que nem o Segovia, mas tem boa gente aqui”. E eu falei: “eu sei, eu conheço já”. E eu citei o nome de alguns e o Villa-Lobos viu que eu tava...

HJ: Por dentro...

RS: Por dentro, que eu conhecia. Eu citei o nome de alguns bons violonistas do Rio: Dilermando Reis, José Augusto de Freitas e outros mais. Othon Saleiro, e outros. E ele viu que eu tava por dentro do assunto, sabe?

HJ: Com relação a essa peça aí, Debussyana. O Garoto gravou essa peça?

RS: Gravou.

HJ: Mas ele deixou manuscrito dela, ou não?

RS: Não, não deixou não.

HJ: Você sabe qual que era a relação do Garoto com Debussy? De onde que ele...

RS: Ele ouvia muito Debussy e adorava Debussy. Então compôs essa música em homenagem a Debussy. Debussyana.

HJ: Então quer dizer que ele tinha conhecimento da música européia, impressionista, e tudo mais...

RS: Tinha, tinha. Tinha conhecimento sim. Ele conhecia tudo o Garoto, viu? Como eu já disse, ele levou para o túmulo um acúmulo de conhecimento muito grande, ele conhecia tudo, viu? Qualquer coisa que você falava pra ele sobre música, sobre violão, ele conhecia, ele tava por dentro do assunto. Muito por dentro. Ele conhecia tudo. Ele conhecia direito mesmo, viu?

HJ: E ele tinha alguma referência no violão, um cara que ele falasse assim: “esse cara é bom no violão, esse eu gosto de ver tocar”?

RS: Bom, ele gostava do Segóvia.

HJ: Gostava?

RS: Gostava do Segóvia. Tanto que ele foi em minha casa, eu morava naquele tempo na rua da Consolação 1.851. E ele foi lá. E lá ouvimos umas músicas do Segóvia em violão. Me lembro que eu pus lá um disco do Segóvia que eu tinha recém-recebido. E ele falou: “aqui tem uma composição que o Segóvia toca aqui que eu acho muito bonita, parece que é em Ré maior”. Na hora que deu o primeiro acorde era Ré maior. Ele conhecia. Ele conhecia tudo. Conhecia com muita precisão, sabe? Mas ele gostava de tudo. Ele gostava de jazz também, o violão de jazz. Inclusive o... esse The Man I Love... você conhece? Essa peça? “O Homem Que Eu Amo”. Bom, o título em inglês é esse daí: “The Man I Love”. É de Gershwin. Tem arranjos aí dos clássicos, sabe? Barbosa Lima, e outros mais, mas eu gosto mais do arranjo do Garoto (**sorriso**). O arranjo dele é mais perfeito, uma perfeição fantástica. O arranjo dele é muito bonito, sabe? Muito bonito. É o arranjo do Garoto.

HJ: Pois é, então você podia falar um pouquinho mais da relação do Garoto com o Jazz. Como é que foi isso na vida dele?

RS: Bom, eu não sei muito dizer sobre isso. Eu sei que ele cultivava muito o violão de jazz e tava muito por dentro disso tudo. E tocava todas essas peças de jazz. Tocava jazz muito perfeito, sabe? Mas não posso dizer bem como é que era não. Mas ele tocava tudo isso.

HJ: Ta. Eu vou falar alguns nomes aqui do violão brasileiro, poucos nomes, e eu gostaria que você me dissesse se o Garoto sofreu influência dessas pessoas. Assim, na maneira de tocar, ou na maneira de compor. Se você acha que o Garoto foi uma continuidade desses violonistas, ou não. Américo Jacomino (o Canhoto), João Pernambuco, Dilermando Reis, Antônio Rago, etc. Você acha que o Garoto foi uma continuação desse estilo de violão? O Garoto foi influenciado por algum desses violonistas? Ou não tem nada a ver uma coisa com a outra?

RS: Bom, aí é o seguinte: você falou aí em Américo Jacomino, Canhoto.

HJ: Isso.

RS: Me consta que ele teve umas pequenas aulas até com Canhoto. Não digo aula paga, mas o Canhoto andou ensinando alguma coisa pra ele. Então com o Canhoto ele teve essa influência. E ele tocava tudo do Canhoto. Tocava de ouvido. Do jeito dele, mas tocava tudo. E o outro... quem que você falou?

HJ: João Pernambuco...

RS: João pernambuco também ele tocava. Até tem gravado por ele os Sons de Carrilhões. De uma maneira diferente que ele tocou. Compreende? E... então ele tocava também. E o outro, qual era?

HJ: Dilermando Reis a gente já comentou.

RS: Já comentou.

HJ: E o Antônio Rago, que é aqui de São Paulo...

RS: Não, o Rago ele não conhecia quase não. O Rago me falou que ele encontrou o Garoto aqui e se falaram, sabe? Mas que não tiveram muita relação de música assim junto não, sabe?

HJ: Parece que o Rago é que foi mais influenciado pelo Garoto, talvez...

RS: Também não. O Rago era bem popular, viu? Não era influenciado em música assim tipo o Garoto não, sabe? Mas eles se conheceram na ocasião, sabe? Se conheceram sim. Mas não eram influenciados um pelo outro não.

HJ: E você se recorda de algum outro violonista que foi fundamental na formação do Garoto? Além do Bernardini, obviamente.

RS: Ele tava por dentro de tudo. Ele conhecia todos os violonistas. Mas eu não posso dizer agora... Não me lembro pra dizer qual que era não. Com o Dilermando Reis ele não tinha muito contato não. Mas ele tocava todas aquelas coisas do Dilermando e outros mais. Mas não tinha influência quase dos outros não, sabe?

HJ: Ta. Na sua opinião, até que ponto as parcerias com Laurindo Almeida e Zé Menezes tiveram influência nas composições do Garoto?

RS: Bom, com Laurindo Almeida ele teve muita... participação. Ele tocava muito com Laurindo. E com José Menezes já não é tanto, mas com Laurindo ele tocava muito. Eles eram parceiros mesmo, tocavam juntos.

HJ: Eram amigos?

RS: Eram amigos. Tocavam juntos. Inclusive o Laurindo também me falava dele. E ele falava pra mim do Laurindo. Até ele disse que o Laurindo era uma pessoa muito honesta, fora do violão, que ele era uma pessoa muito honesta, um rapaz muito honesto. Qualquer coisa que se fazia com ele, um negócio com ele, tinha que ser direito. Ele era honesto, viu? Compreende? Ele não ficava devendo nada pra ninguém... ele era um sujeito direito. Ele me falava do Laurindo isso.

HJ: Certo. E o contato com o Radamés, como é que você vê o contato do Garoto com o Radamés? Como é que esse contato influenciou na obra do Garoto? Como é que foi isso?

RS: Bom, o contato com o Radamés foi muito severo. Eles eram amigos. E... o Radamés tinha aquelas composições dele, e ele tocava aquilo com muito interesse. E era muito severo. Era muito rigoroso. Ele estudava a obra do Gnattali. Ele estudava aquilo com muita seriedade. E ele tinha até um... por exemplo: Tocata em Ritmo de Samba nº 1.

HJ: Quem? De quem que é isso?

RS: É do Garoto.

HJ: Do Garoto?

RS: É, isso é do Garoto. Tocata em Ritmo de Samba.

HJ: Pra violão?

RS: Pra violão, é.

HJ: Foi gravado por alguém isso?

RS: É. Foi gravado por ele mesmo. Tocata em Ritmo de Samba.

HJ: Mas isso não saiu comercialmente?

RS: Não, acho que comercialmente não. Mas deve ter em particular. Eu tenho aí: Tocata em Ritmo de Samba nº 1 e nº 2 pelo Garoto. Eu tenho isso tocado por ele, sabe? E isso... deixa eu ver... não sei se é dele isso ou do Gnattali, viu? Mas acho que é dele mesmo, do Garoto, sabe? Mas ele tinha todas essas composições, sim.

HJ: Sei. O Garoto teve experiências muito diversas como músico. Quer dizer, trabalhou no rádio, viajou com o Bando da Lua, teve experiência como o jazz, e tudo... na sua opinião, como é que isso reflete na obra violonística dele?

RS: Bom, tudo ta imbuído nisso. Ta misturado com isso tudo. Ta tudo na obra dele. Ele tocava tudo isso. Essas obras desses compositores, já pra ele não era novidade.

HJ: Ta. Você podia contar um pouco do que você tem conhecimento, da experiência do Garoto com o Bando da Lua, com a Carmem Miranda? **RS:** Bom, isso eu não sei muito bem. Eu tenho aí a... *(pausa)* com o Bando da Lua, tem até ele tocando junto com o Bando da Lua. E ele quando foi tocar lá com a Carmem Miranda, o chefe do regional era o Angelino de Oliveira. Parece que era Angelino de Oliveira, não é?

HJ: Não sei...

RS: Não me lembro. Eu não me lembro agora. A minha cabeça não anda lá muito boa.

HJ: Eu to achando que ta muito boa, ta lembrando de tudo.

RS: Mas o Angelino de Oliveira era o... Não. Não era o Angelino de Oliveira não. Era um outro nome meio diferente. Era o chefe do regional. Lá da Carmem Miranda. Do Bando da Lua. Mas o Garoto tocando lá, quem dava as cartas era o Garoto. **(risos)**

HJ: (Risos) Ele que mandava...

RS: Ele que mandava, viu?

HJ: Tem uma lenda aí que dizem que ele saiu do bando da Lua porque ele tava aparecendo mais do que a Carmem Miranda. É verdade isso?

RS: Não... o cantor sempre aparece mais, não é? E a Carmem Miranda ela era muito popular. Ela tinha muitos fãs ela era muito aplaudida. Quanto a isso não. Ela aparecia mais do que ele. Agora, ele me falou que naquele conjunto dela, só quem queria aparecer mesmo era ela. Então, tanto que ele pra tocar com ela, tinha que se anunciar: Carmem Miranda, o Garoto e o Bando da Lua. Mas o empresário lá, eles falaram: “escuta: é Carmem Miranda e o Bando da Lua”, eles acharam que o Garoto ia atrapalhar.

HJ: Entendi.

RS: Compreende? Eles acharam que não era preciso isso. Mas o Garoto ele queria que o nome dele aparecesse também.

HJ: Entendi.

RS: Tinha que aparecer isso, sabe?

HJ: Entendi. Teve essa questão aí...

RS: Então, e a Carmem Miranda – ela e os empresários lá – , eles não queriam que aparecesse outra coisa não. Era só Carmem Miranda e Bando da Lua.

HJ: Entendi. E o Garoto teve algum contato com algum ícone da bossa nova? Quer dizer, você acha que a bossa nova foi decorrente? O Garoto teve alguma influência nisso? Ou não?

RS: Muita influência. A bossa nova nasceu com o Garoto. Tanto que aquele... um que ele estudou... foi aluno... Você se lembra um que era muito influente na bossa nova aí? **(Pausa)**

HJ: Não sei...

RS: Não se lembra não?

HJ: Tem o Luis Bonfá...

RS: Não, não é o Luís Bonfá não. Um outro. Um que era aluno do Garoto.

HJ: Aluno do Garoto?

RS: Era aluno do Garoto.

HJ: De violão...

RS: É, de violão. E era um dos chefões da bossa nova.

HJ: Entendi.

RS: De maneiras que o Garoto então... como eu disse, quem dava as cartas ali era só o Garoto. Ele não pedia opinião, não tinha opinião de ninguém ali não, sabe?

HJ: Então quer dizer que você considera que a bossa nova ela foi decorrente do Garoto...

RS: Foi do Garoto mesmo. Foi direto com ele, viu?

HJ: Então ele teve contato com essa pessoa que foi aluno dele...

RS: Acho que era Carlos Lyra, se não me engano...

HJ: Carlos Lyra.

RS: E o Carlos Lyra, não sei se é esse aí que eu estou me referindo, foi aluno do Garoto. Então o negócio era com o Garoto mesmo, viu? Ele não tinha, não recebia influência de ninguém não, sabe?

HJ: Ta, entendi. Você podia falar um pouco de como era o processo de criação do Garoto?

RS: Bom, criação de composição?

HJ: Composição pra violão.

RS: Aí não posso dizer não. Ele compunha tudo. Tudo que ele compunha, era de outro já com parceria dele, porque ele mexia nas coisas. Ele misturava com coisas dele também. Aquilo do próprio Radamés Gnattali: Tocata em Ritmo de Samba nº 1, nº 2. Era do Gnatalli mas era dele também, viu?

HJ: Essa obra eu não conheço.

RS: Eu tenho gravada por ele.

HJ: É mesmo?

RS: Tenho. Ele gravou pra mim. Tocata em Ritmo de Samba nº 1 e nº 2. Eu tenho aí gravada por ele. Mas ele tava por dentro de tudo isso aí. Era uma coisa dele. Era uma coisa que já podia se considerar dele.

HJ: Existem dois trabalhos de edição das partituras do Garoto. Ou existem mais? Porque o que eu tenho conhecimento é do Geraldo Ribeiro e do Paulo Bellinati, não é isso? Ou existe outro trabalho de edição das obras dele?

RS: Não. Mais são esses dois mesmo.

HJ: Esses dois, não é?

RS: Esses dois. O Geraldo Ribeiro e Paulo Bellinati. No Mais, são esses dois. Mas tem outros mais que tocavam Garoto, sabe? Eu não me lembro agora quem eram, não posso citar o nome. Eu não sei se era João Meúla... tinha outros mais que tocavam Garoto.

HJ: E essas pessoas que tocavam Garoto, como é que eles tomavam conhecimento da obra do Garoto? Porque as gravações que o Garoto deixou e os manuscritos, estão aqui com você, não é isso?

RS: Mas isso foi espalhado também. Além de mim outras pessoas tinham também, viu? Eu mesmo dividia isso com outras pessoas, eles me pediam e eu dava cópia.

HJ: É?

RS: É. Não era só eu não, viu? Compreende? Tinha mais outras pessoas que tinham essas composições.

HJ: Na sua opinião como é que a obra do Garoto pra violão se coloca, se insere na história do instrumento no Brasil de modo geral?

RS: Ele é um dos principais da bossa nova e do violão. O violão dele estava presente em tudo isso. Em todas as obras que você vai mexer em violão, o Garoto está presente ali. As composições dele... violão moderno assim, sabe? Como eu estou falando... falamos do Carlos Lyra, não é? Parece que o Carlos Lyra foi aluno de violão do Garoto. O Jobim tinha muito contato com o Garoto também, viu? Ele estava metido nisso tudo, estava por dentro disso tudo.

HJ: Você tem conhecimento se o Garoto teve contato com o violão de sete cordas também, ou não?

RS: Não. Não tive não. Compreende? Isso eu não tive. Mas ele devia tocar tudo. Ele tocava bandolim de 5 cordas, ele tocava tudo.

HJ: Cordas era com ele mesmo.

RS: É. Pra ele nada era novidade não, sabe?

HJ: As inovações harmônicas e instrumentais existentes na obra do Garoto eram totalmente conscientes? Ele sabia ali o que ele estava colocando na partitura, e tudo? Ou havia uma porcentagem de intuição nisso tudo também? Como é que era isso?

RS: Não, ele sabia. Ele fazia aquilo com muita segurança.

HJ: Era tudo consciente...

RS: Ah... era consciente... era tudo com muita consciência, sabe? Ele tinha aquilo muito estudado, muito bem preparado. Era consciente sim, sabe?

HJ: Bom... **(pausa)** eu acho que com relação às perguntas... **(pausa)** é isso...

RS: É?

HJ: Eu teria... seria um abuso da minha parte na verdade... Agora... Depois de todas essas informações preciosíssimas que você me passou... é... mas na verdade eu gostaria de saber, porque é muito importante isso pra pesquisa... é o seguinte: a questão dos registros de datas, saber assim... quais peças têm registro de datas, quais são as peças pra violão que têm registros e quais são essas peças; escritas originalmente para violão, sabe?

RS: Isso eu não me lembro bem não, viu? Não sei quais são as peças que têm registro... mas tudo é... geralmente é original pra violão. Original pra violão sim, sabe? Mas não... data acho que não se usava por muita data não, sabe? O Garoto era mais intuitivo, sabe?

HJ: Sei...

RS: E não se punha muita data não, sabe? Mas isso era tudo original pra violão.

HJ: Eu vou dizer então o nome de umas peças aqui aí de repente... "Recordação". O senhor lembra dessa?

RS: Ouço falar. Lembro mais ou menos. Mas não me lembro muito bem não.

HJ: "Inspiração".

RS: “Inspiração” é um prelúdio dele. Parece que esse “Inspiração” é dedicado ao Bernardini. O Atílio Bernardini foi o professor de violão dele. Em 1937, ele estudou com o Bernardini. Então “Inspiração” é dedicado ao Bernardini, me parece.

HJ: Pra violão mesmo...

RS: Para violão. É “Inspiração”.

HJ: “Dugenir”.

RS: “Dugenir” é uma composição dele. Dugenir é a mulher dele. É a primeira mulher dele.

HJ: É pra violão essa peça?

RS: Essa peça me consta que é pra violão sim, sabe? Dugenir... e eu conheci as duas mulheres do Garoto. A primeira que era aqui de São Paulo e a outra do Rio. Eu tenho até fotografia com as duas.

HJ: Sei.

RS: Eu conheci as duas mulheres dele. A primeira mulher dele era a Dugenir, que era aqui de São Paulo. E a segunda era do Rio. Mas essa composição me consta que é para violão.

HJ: “Sapateando”?

RS: “Sapateando” é uma composição dele que eu tenho aí. Não me lembro bem. Mas ele tocava tudo em violão isso daí.

HJ: tudo?

RS: Tudo em violão.

HJ: “Quinze de Julho”...

RS: “Quinze de Julho” era violão tenor.

HJ: Violão tenor?

RS: Violão tenor. Tem gravado. Ele acompanhado pelo Rago, parece. Não. Aimoré parece que acompanha. “Quinze de Julho”.

HJ: “Dolente”...

RS: “Dolente” era um choro dele, parece. Original para violão, que ele tocava muito. Mas não me lembro bem dessas composições não...

HJ: Tem uma aqui que o Bellinati não gravou mas eu tenho uma partitura dela, inclusive está aqui, que me parece que é pra violão. “Canção Portuguesa”....

RS: É, isso ele tocava sim. “Canção Portuguesa”. Mas não me lembro bem de como é que era isso daí não, sabe?

HJ: Não, tudo bem, tudo bem, não tem problema... “Duas Contas”...

RS: “Duas Contas” era dele. Uma composição dele.

HJ: É... aí o resto aqui são, eu imagino que sejam pra violão. “Naqueles Velhos Tempos”, “Vivo Sonhando”...

RS: É...

HJ: “Meditação”, “Choro Triste”...

RS: É...

HJ: “Um Rosto de Mulher”...

RS: Isso... é...

HJ: “Improviso”, “Voltarei”...

RS: É...

HJ: Não é isso? “Jorge do Fusa”, “Nosso Choro”, “Lamentos do Morro”...

RS: É...

HJ: “Sinal dos Tempos”, “Debussyana”, “Duas Contas”, “A Caminho dos EUA”.

RS: Isso.

HJ: “Mazurka nº3”, “Carioquinha”. Agora, pra existir a “Mazurka nº 3”, será que não tem a nº 1 e nº 2 não?

RS: Eu não sei não. Devia ter, não é?

HJ: *(risos)*

RS: Porque se tem a 3, não é? Mas eu não me lembro qual eram as outras não. Porque o Garoto, é a tal coisa, ele tinha tudo isso daí. Qualquer coisa que você tinha... ah, tá aqui... então ele tinha nº 1 e 2 e 3, tinha tudo, sabe?

HJ: *(risos)* É, o resto eu imagino que seja pra violão mesmo...

RS: É pra violão sim.

HJ: E o Garoto morreu de que mesmo?

RS: Morreu do coração.

HJ: Do coração? Ataque cardíaco?

RS: É. Ataque cardíaco. Ele morreu do coração, no Rio.

HJ: Foi um prazer

RS: Mas o que eu falei aí, você já sabia quase tudo, não é?

HJ: Eu não sabia não.

RS: Porque o Bellinati e outros mais já falaram pra você.

HJ: Não, não. O Bellinati me deu a dica e falou assim: “eu se fosse você iria conversar com o Ronoel Simões”.

RS: É, mas eu também não estou me lembrando muita coisa aí pra falar assim.

HJ: Não, mas foi ótimo. Na verdade eu acho que o que seria muito importante, seria de repente fotografar os manuscritos e de repente ver se nos manuscritos teria alguma data, alguma informação a mais, não é?

(pausa)

RS: É... talvez tenha mais. Esses manuscritos eu nem sei onde anda aí, viu? E tá um problema pra achar isso aí.

HJ: Tudo bem, não tem problema. Não vou abusar, já abusei demais, não é?

RS: Não, não... **(pausa)** o Garoto eu sei falar muita coisa dele, pois, eu acompanhava ele, acompanhava não no violão, acompanhava ele na... eu ia de táxi com ele. Ele não tinha carro e então a gente andava aqui em São Paulo de táxi. Eu nunca deixei de pagar um táxi. Que Deus me livre. Era só eu que pagava.

HJ: (risos)

RS: E pra mim era um grande orgulho ir com ele. Compreende? E então nós passeávamos muito aí por São Paulo, nesses bairros chiques aí. Bairro da Aclimação. Ele tinha uns amigos lá importantes, gente muito rica. No bairro da Aclimação. Nós íamos muito lá. Na casa de um, casa de outro. Ele ia tocar lá e me convidava pra ir assistir ele. E eu então ia sempre. Quando ele chegava aqui em São Paulo, ele vinha do Rio, me telefonava e eu já então ficava por conta dele, sabe?

HJ: Sei. Era um cara muito bacana assim, no trato.

RS: Muito bom sim. Muito bacana sim, sabe? Era um rapaz muito direito. Muito, viu? Muito honesto, muito bom. Eu gostava muito da amizade dele. E o Garoto ele era um pouco brincalhão. Por exemplo: tinha vezes que ele estava tocando alguma coisa, e caçoava de alguém que tocava mal.

HJ: Sei...

RS: “Faiô”

HJ: *(risos)*

RS: Ele caçoava de algum que tocava mal, sabe? Mas... é coisa assim... que a gente não consegue explicar direito. Ele tava por dentro de tudo, sabe? Muito evoluído. Muito perfeito, sabe? Ele tocava do repertório do violão clássico muita coisa também que eu conhecia.

HJ: O que, por exemplo?

RS: Ele tocava, por exemplo um tema lá, um pedaço de uma música. Ele dizia que era Haydn. Mas até depois eu corriji ele, não é Haydn não. É Händel. É outro compositor. Haydn é um, Handel é outro, não é? Então ele tocava lá uma peça que ele dizia que era de Haydn, mas na verdade era Handel. Eu sabia até cantar um pouquinho essa música. *(cantarola)* Eu não consigo cantar direito. Mas é uma peça de Haydn (sic) muito conhecida aí. E o tema eu tenho aí gravado pelo Garoto. Ele tocava isso. Um tema de Handel! Eu tenho. Muito bonito, sabe?

HJ: E Tárrega, por exemplo? Os compositores de violão mesmo ele tocava?

RS: Compunha (sic) tudo isso. Ele tocava de Tárrega aquele prelúdio... parece que é “Prelúdio nº4”, não sei. De Tárrega. Com muita perfeição, muito bonito, viu?

HJ: Fernando Sor...

RS: Tocava tudo sim...

HJ: Tirava de letra...

RS: Tocava sim. Ele tocava tudo isso. Sor ele não tocava muito não. Sor, Aguado, aqueles compositores já não era tanto. Mas Tárrega ele tocava bastante sim. Tárrega ele tocava sim.

HJ: Maravilha. Ih, tem um negócio piscando aqui. Eu não sei... acho que é a fita que vai acabar.

RS: Ah é?

HJ: Deixa eu experimentar aqui um negócio. **(pausa)** Eu não sei mexer nesses negócios não.

RS: Não? Mas gravou?

HJ: Gravou o que precisava.

RS: Ah, tá bom então.

HJ: Desculpa tomar o seu tempo, viu?

RS: Não, com todo prazer. Só lamento não poder dar umas informações com mais segurança aí. Que eu to meio...

HJ: Não, tudo bem...

RS: Baleado, to meio...

HJ: Tá nada, tá ótimo. Você está melhor que eu.

RS: Não, não to bom não, viu?

HJ: Essas outras informações eu vou buscar de outra maneira. Porque pra pesquisa é muito importante essa questão das datas e dos manuscritos. De quais músicas exatamente ele escreveu pra violão. E quais são adaptações. E que datas são... e etc. Eu acho que o Bellinati pode ajudar um pouco nisso também, sabe?

RS: Eu não sei, mas data não deve ter muita aí não, viu?

HJ: Não? Nenhuma?

RS: Alguma deve ter, não é?

HJ: Alguma deve ter.

RS: Alguma deve ter, mas eu não me lembro não, sabe?

HJ: Ah, tem um quadro do Garoto ali. **(câmera focaliza o quadro)**

RS: Existe aí uma fotografia do Garoto, que ele tirou com um paletó meu.

HJ: Ah é?

RS: É. Ele estava aqui em São Paulo, vindo do Rio, e estava de terno branco. Paletó branco. E ele foi tirar fotografia, eu estava com ele na rua Anhangabaú ali, sabe? Ali embaixo. Perto do correio. E o fotógrafo era um amigo dele,

conhecido dele. O fotógrafo falou: “escuta tirar fotografia com paletó branco assim não fica muito bom não, viu?” Então, ele era muito simples, ele falou: “escuta Simões, você quer me emprestar esse paletó?” Vestiu meu paletó e deu certo. Numas fotografias aí tem com meu paletó, sabe? E então ele vestiu meu paletó. Era um tropical marronzinho, sabe? Então ele vestiu pra tirar fotografia. Depois que tirou a fotografia me devolveu o paletó.

HJ: Você pegou uma fotografia dessa pra você? Ou Não?

RS: Eu tenho aí sim.

HJ: É?

RS: Tenho.

ANEXO

"G A R O T O"

- 1)-ANNIBAL AUGUSTO SARDINHA
- 2)-GAROTO
- 3)-BRASILEIRO
 - a) 28 de Junho de 1915
 - b) São Paulo.
- 4)-Não. (a)
 - b) MATO GROSSO, PORTO ALEGRE, SANTA CATARINA, POR TODO O INTERIOR PAULISTA E AMERICA DO NORTE.
 - c) RUA CRUZ LIMA 11 Ap. 102-RIO DE JANEIRO.
- 5)-a) -ANTONIO AUGUSTO SARDINHA.
 - b) -ADOZINDA DOS ANJOS SARDINHA
 - c) -Meu pae tocava Guitarra Portuguesa, de ouvido.
- 6)-Meu irmão mais velho, Batista da Cruz, toca: B ANJO, VIOLÃO, GUITARRA PORTUGUEZA E VIOLÃO TENOR, DE OUVIDO. Meu irmão Innocencio já falecido, tocava violão e banjo.
- 7)-a) -PRIMARIA E CURSO DE HUMANIDADES.
 - b) -DATILOGRAFIA E TACHYGRAFIA.
- 8)-a) -CONHEÇO ESCRIVO E LEIO.
 - b) -COM PROFESSORES PARTICULARES E NO CONSERVATORIO DE SÃO PAULO.
 - c) -TODOS OS INSTRUMENTOS DE CORDA.
 - d) -FIZ PARTE DA ORQUESTRA COLUMBIA DE SÃO PAULO, JOSE MARIA, OTO, WUEI, e MUITAS DE BAILE DE SÃO PAULO. ATUALMENTE FAÇO PARTE DE TODAS AS ORQUESTRAS E CONJUNTOS RADIO NACIONAL.
 - e) -ESCREVO MUSICA.
 - b) A PRIMEIRA MUSICA ESCREVI EM 1932 PARA FLEUTA, O CHORO 13 DE MAIO.
 - c) EU COMPREI UMA ILUSÃO SAMBA, EM SETEMBRO DE 1940 (mais o menos.) MANGIONE.
 - d) BICHINHO DO QUEIJO CHORO EM DISCO PARLOPHONE, 1929 (mais o menos).
- SOLO DE BANJO ACOMPANHADO DE VIOLÃO.
- e) AMOROSO CHORO GRAVADO COM CAROLINA C. DE MENEZES EM DISCO VICTOR EM 1942.
- f) TODOS OS GENEROS.
- g) ~~MAIS-OMENOS~~ 25 musicas editadas ~~em~~ e gravadas, 8.
- h) Não.
- 10)-AUXILIAR DE ESCRITORIO, CAIXEIRO DE CASA DE MUSICA; ATUALMENTE ARTISTA DE RADIO E DE CASINOS.
- 11)-CANTO MAIS NÃO UTILIZO O MESMO.
- 12)-QUANTO AOS DEMAIS DADOS SOBRE A MINHA VIDA ARTISTICA, PROCURE NA "HISTORIA DOS MUSICOS E ORQUESTRAS DO RIO"

M/m. 1925 já compunha; ia tocar com companheiros na baira do Rio Tamandua-tehy, toda noite.

Gostava imenso de ir á casa de minha madrinha onde havia uma pianola.

(8) Nesse tempo tive sarampo (ficava preso em casa) e meus companheiros subiam na janela para me ouvir. Eu tinha um processo de escrever musica: La la la la - **era uma detraminada musica.**

~~Meu irmão Henrique (flauta num pão, cantando) e Diamantino (moringa)~~

Batista tinha uma jazz; estava no principio do jazz eaparecera o Banjo violão (de 6 cordas); na orquestra Godoy (o "Gordo") tocava bateria; José Silvano, flauta; Moringa, saxofone; Artur Busim, violino.fone; **Blade Zithon**

(10) Por influencia dessa orquestra, Eu - Henrique (flauta num pão, cantando) e Diamantino (imitando o Moringa, num pedaço de pão, imitando saxofone) ficavamos no porão fazendo jazz. Eu as vezes imitava bateria com uma taboa **GIGOLETE.**

Artur Busim me ensinou as primeiras notas. Americo Ramos, e Sala, foram também meus professores de musica.

(11) O Jazz do Batista (Jazz Band Universal) tocava no Circo Queirolo. Foi uma novidade a aparição do Jazz em circo. (m/m.1927) Eu ia todas as noites e tocava um ppuco de banjo na jazz. Enchia de gente que me ia ver tocar.

"Conjunto dos Socios" era um dos conjuntos que faziam todas as festas em São Paulo. Era formado de meu irmão Inocencio, violão e cantava com voz de Vic/caest. e dançava; Aroni, bandolim; Marechal, violão; Eduardo, flauta; Domingos meu irmão que imitava trombone numa caixa de fosforo; Zeca (canhoto do violão); e eu, cavaquinho. Faziamos bailes, tocavamos em cinema, festas. Só ganhavamos em cinema: 6000 cada um. (Isso m/m. 1927)

Toquei muito tempo com o Jazz do Léo Maria.

Batista era meu idolo. As primeiras musicas que toquei foram do Batista.

(12) Meu primeiro disco foi Serelepe; Parlofon; era diretor da gravação o Mignon 1928. "Bichinho de queixo" e "Drilhando".

Serelepe foi quem incrementou a onda em torno do meu nome. Havia então grande rivalidade em torno de mim e de Zezinho; havia partidos; até brigas.

Devo meu progresso a Zez nho devido justamente á quizília; sempre queria tocar melhor do que ele.

(1926) Um dia houve em S. Paulo uma exposição de automoveis organizada pela Gen-Motors. Jacomino reuniu a nata dos tocadores de São Paulo; 40 figuras de cpñdas; banjos, violões, cavaquinhos, bandolins. abertura: **MARCHA GERAL MOTORS.** Trabalhamos 20 dias nessa exposição.

Ahi tocava Zezinho como figura principal; Zezinho me incentivava. Fiquei admirando o Zezinho; depois disso é que começou a quizília.

Um dia nos defrontamos e ele foi derrotado; mas ficamos amigos. Ele mesmo confessou sua derrota.

(13) Depois do primeiro disco comecei a propregir até que veio o convite do Léo Peracchi para ir tocar no Municipal de São Paulo. Espetaculo de Musica Popular Americana. Toquei banjo: **RAPSODIA EM BLUE.** Sucesso. Com orquestra sinfonica.

Conjuntos: em que tomei parte: "Conjunto De Raul Torres"
Conjunto do Barreto (Cadeado)
Jazz Columbia, reg. Gao.

Disco de Amigos

PAROTO - ANIBAL AUGUSTO SARDINHA - S. Paulo - Cap. - 29 Junho de 1915

Filho de ANTONIO AUGUSTO SARDINHA (fal) tocava guitarra portueza e violão
Pai português; **FADO**.

Mae: ADEZINDA DOS ANJOS SARDINHA. Portuguesa. Viva

Eramos 7; morreu 1. (6 homens - 1 mulher)

Batisado: foram todos os melhores chorões de S. Paulo: Quinzinho, Tio Chico,
Silvio de Campos, fal., Na porta de minha casa, na ida, tocaram a valsa
BELINHA. Batisado ao som de musica.

Meu pai e especialmente meu irmão Batista (um dos primeiros a tocar banjo)
reuniam em casa, em festas muita gente. Violão.

Com 2 anos de idade alcancei meu primeiro sucesso: fui c/meu pai, mãe,
durante um Carnaval, ao Largo da Concordia, onde estava uma banda no corêto
tocando **SÃO PAULO FUTURO**. Sahi dos braços de meu pai e fui dançar em
frente ao corêto. Fazia goitinhos. Fiz sucesso. Começaram a jogar dinheiro.

Com 5 anos, peguei atraz do lavatório o violão de 5\$ de meu irmão Batista
do qual ele tinha ciume louco e, sozinho, fiz a posição de do maior - 1ª 2-

Batista tinha então um conjunto e guardava os instrumentos em casa. Quando
não estava ninguém eu experimentava todos: violão, flauta, sax. bandola,
bandolim, guitarra portueza. **TERAVA UNS SONS**.

Às vezes meu irmão me surpreendia e me passava um pito chamando de MOLEQU.

PATINETE: Eu corria de m/casa numa patinete (isso com uns 7 ou 8 anos)
Morava então na vila Economisadora; e ia dali até a casa do Batista na Rua
dos Olieiros de patinete; no caminho, passava pela casa do Quinzinho que
lecionava violão. Parava lá e fivaca ouvindo. E guardava de memoria tudo
o que via ele fazer no violão. Pedia para repetir as vezes. No dia seguin-
te, corria de patinete a mostrar para ele ver se estava certo.

Sr. Bernardo era um amigo nosso, portueza, sempre dizia ao Batista: Deixa
o menino pegar no instrumento; vae ver que ele vae te passar a perna; mais
tarde me contarás..."

Um dia Batista deu-me um violino, sem arco. (porque via minha queda para
musica) Arranjei um pedaço de palmito (porque é branco em baixo) e um pe-
daço de breu. Passei no palmito humido. E tocava com aquilo. **AVE MARIA**
Si fôr de antes de 1926; PIC NIO TRAGICO. Mais tarde meu pai me comprou um
arco. E mais tarde me deu um bom violino.

O Sr. Grangaira, portueza, amigo da casa, levounos - a mim, Batista, Quinz-
inho e um choro numa leiteria na rua Vachoeira. Ali estavam dois bambas do
cavaquinho daquele tempo: Matoso e Palinho. Eu toquei no cavaquinho em
afinação de bandolim um choro. Eles zombaram de mim. Disseram para Quinz-
inho e Batista: "Vós querem ver si ele é capaz de tocar na afinação do
cavaquinho; na afinação de bandolim é mais facil... é sopa..." Eu então
dei o cavaquinho para o Matoso afinar na afinação que quizesse e depois
experimentei a afinação que ele fez e toquei **APANHEI-TE CAVAQUINHO**.
Grande sucesso. Quando acabei de tocar, procurei os bambas e eles tinham
desaparecido..