



## Uma década e alguns segundos nas disputas entre “tradicionalistas” e “modernos”: o declínio do choro e o encontro entre Jacob do Bandolim e Zimbo Trio.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Gabriel S. S. Lima Rezende*

*Universidade da Integração Latinoamericana (UNILA)/ gabriel.rezende@unila.edu.br*

**Resumo:** O tema deste trabalho é as disputas de distintas naturezas que se estabeleceram na vida musical carioca ao longo da década de 1960. O foco recai sobre a polarização, significativa para um artista como Jacob do Bandolim, entre “tradicionalistas” e “modernos”. Interpretando o ponto de vista dos primeiros, discorre-se de maneira ampla sobre a situação concreta vivenciada por músicos relacionados a esses dois “grupos” para, em seguida, congelar um momento de encontro e discutir o modo como se dava o diálogo entre as posições divergentes.

**Palavras-chave:** Jacob do Bandolim e Zimbo Trio, “tradicionalistas” e “modernos”, música popular na década de 1960.

**Abstract:** The subject of this work is the disputes of different natures that established in Rio de Janeiro musical life during the 1960s. The focus lies on the polarization, significant for an artist like Jacob do Bandolim, between "traditionalists" and "moderns". Interpreting the point of view of the firsts, the text starts with the concrete situation experimented by musicians related to these two "groups", and then freezes a moment of interaction between them to discuss the nature of the dialogue between the divergent positions.

**Keywords:** Jacob do Bandolim and Zimbo Trio, “tradicionalistas” and “moderns”, popular music in the 60’s.

### 1. O declínio dos “tradicionalistas”

Quanto mais avançava em direção aos anos setenta, mais o desenvolvimento da música popular pintava um cenário desolador para os músicos de choro. A despeito da expansão do setor fonográfico e do avanço extensivo e intensivo da televisão, ou melhor, justamente pela forma como se deram essas transformações, os espaços para a produção, circulação e consumo de produtos musicais ligados ao choro nos meios de comunicação de massa foram sensivelmente reduzidos. Assim, o impacto imediato do processo de modernização que, como em outros setores da economia brasileira, incidiu com especial vigor a partir da segunda metade dos anos 60, parecia anunciar a morte do gênero. Nesse sentido, dezessete dias após a morte de Jacob do Bandolim, o Jornal do Brasil publicou uma matéria de várias páginas prestando homenagens e despedindo-se simbolicamente dos regionais. Intitulada “Regionais: o som mais brasileiro”, inicia a sua narrativa com o seguinte texto em destaque:

São poucos só que sobrevivem. Agora seus instrumentos estão espalhados por aí, vivendo de gravações, de bicos e de *cachets*. Mas eles marcaram a fase de ouro de



nossa música popular. Os regionais, base da música popular mais pura, foram verdadeiros *plantios de bambas*. Deles nasceram os grandes *cobras*: Pixinguinha, Donga, Luis Americano, Benedito Lacerda, Dante Santoro, Jacob do Bandolim, Altamiro Carrilho, Luperce Miranda e tantos outros. Entrevistando, conversando, lendo e ouvindo, tentamos mostrar a história de sua ascensão e declínio. (ANÔNIMO: 1968, p. 4).

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

Guanabara. No Rio, limitando suas atuações ao trabalho ocasional em gravadoras e apresentações esparsas, ainda existem os regionais de Canhoto, Índio, Arlindo, Valdir Azevedo e Pitanga. Seus instrumentistas [...] de acordo com a oportunidade de trabalho, podem integrar dois ou mais conjuntos, e alguns deles [...] hoje gravam sozinhos. As únicas estações do Rio a manterem conjuntos regionais são as rádios Ministério da Educação e Nacional. As demais estações de rádio, com todas as suas programações baseadas em disco, sem apresentações ao vivo, fecharam suas portas aos regionais. Restam as televisões. Mas, mesmo estas, oferecem um campo de trabalho muito restrito. Além de se recusarem a pagar o preço pelos instrumentistas nas poucas ocasiões em que eles são convocados, as TVs preferem apresentar conjuntos de música moderna. Estes grupos – que proliferem em um meio artístico dominado pela influência dos ritmos estrangeiros, e que vivem nos corredores das estações à cata de uma oportunidade – consentem em fazer exibições, ganhando pouquíssimo ou até mesmo nada. (idem, p. 5)

Nesse diagnóstico, que coincide com a leitura que os próprios protagonistas do campo musical faziam da situação por eles experimentada<sup>1</sup>, tudo parece se fechar sobre aquele mundo dourado, tornando cada vez mais exíguos os espaços para os músicos “tradicionais”. E, nesse fechamento, vários elementos se articulam: a diminuição das estações de rádio e a reconfiguração do setor radiofônico como um todo – deixando órfãos aqueles que outrora reinaram em seus estúdios e auditórios – as televisões – insensíveis em relação a esse passado da música brasileira – e os seus preferidos, os conjuntos de “música moderna”, e a invasão dos ritmos estrangeiros (leia-se: *rock*, *iê-iê-iê*). No nível das transformações estruturais pelas quais passava a cultura de massas nos grandes centros urbanos como o Rio de Janeiro, esse fechamento é expressão do processo de consolidação da indústria cultural, que tem na integração de seus meios uma de suas características principais. Esse processo se manifesta seja no impacto causado pelo desenvolvimento técnico na reorganização do mercado de bens culturais – a ascensão da televisão, por exemplo –, seja na segmentação desse mercado – como ocorreu no setor fonográfico –, seja na expansão de um *ethos* nas relações profissionais que tende a represar a continuidade de formas personalistas – como sugere o declínio do campo autoral pioneiro<sup>2</sup>.



Para compreender, portanto, o sentido de ações como a realização de um show que colocava lado a lado artistas que assumiam posições antagônicas no campo de disputas em torno da música popular é indispensável levar em consideração as condições concretas que se ofereciam para a busca por reconhecimento e legitimação nos meios da cultura de massas. Uma delas é reconhecer como se articula o campo de forças que se estabelece entre as várias posições que disputam esses meios.

## 2. A força dos “modernos”

Fato é que, em finais da década de 1960, os “modernos” (agrupando aqui, por exemplo, os grupos de jazz, os bossanovistas e seus afins, como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Edu Lobo, Baden Powell, etc.) já haviam conquistado importantes espaços nos meios de comunicação de massa, cuja hegemonia passariam a disputar de maneira cada vez mais contundente com grupos de rock nacional, sobretudo aqueles identificados pelo *slogan* “iê-iê-iê”. Assim, nas análises históricas produzidas sobre as transformações ocorridas no campo da música popular ao longo da década de 1960 que resultariam numa reconfiguração e consagração da MPB ao final do mesmo período, o choro praticamente desaparece da narrativa<sup>3</sup>. Mesmo que essa narrativa não esteja imune a certa exacerbação da importância histórica daquela sigla, o vazio ocupado pelo choro não parece estar em desacordo com a avaliação desoladora que Jacob fazia da realidade carioca. Já em 1961, em gravação enviada a seus interlocutores da música popular em São Paulo, ele falava da dificuldade de se fazer música “tradicional” “na terra da bossa nova”. Onde esta última florescia, esterilizava-se o solo em que crescera para a primeira. Daí o “deserto” em que se transformava o Rio de Janeiro. Enquanto nos anos 50 a disputa entre “modernos” e “tradicionalistas” era mais difusa e aberta, a consagração da bossa nova no início da década seguinte favoreceu uma rápida ascensão dos primeiros, constituindo-se num dos principais alicerces sobre os quais se estruturou os desenvolvimentos subsequentes no campo da música popular.

Entre esses desenvolvimentos estão aquelas tendências que realizaram a crítica ao seu conteúdo supostamente “alienante” da bossa-nova sem abrir mão de certos procedimentos que ela consagrara no emprego do material musical. É momento de “politização” da música popular, já exaustivamente investigado, que se iniciara com o avanço das transformações político-sociais vividas ao longo da presidência de João Goulart (contemporâneas da Revolução Cubana e da expansão de ideais de esquerda na América Latina) e se estendera com vigor ao longo dos primeiros anos da ditadura militar. Assim, apesar de já ter-se consolidado como expressão da cultura nacional (e não apenas carioca) – ou justamente pela



forma como se deu historicamente essa identificação: música instrumental, praticada essencialmente por homens brancos oriundos de estratos sociais não adequados para representar os anseios classes sociais 'oprimidas', e articulada por um discurso conservador –, o choro está ausente dos debates mais amplos sobre a politização da música popular nos anos 60. Já em meados dos anos 70, ao lembrar da situação vivida pela música “tradicional” nesse período, Paulinho da Viola afirmou: “realmente existem problemas com relação à música tradicional, que é a nossa música, e houve um certo momento em que as pessoas tinham vergonha de dizer isso” (PINHEIRO et alii: 1976, p. 89). Se o samba “tradicional” ainda era capaz de corresponder a certos anseios em relação à articulação entre música popular e política ao longo dos anos 60, a aparente “despolitização” do choro contribuía para o seu isolamento. Poranto, se na segunda metade da década de 60 o choro tinha em Jacob “seu principal – e quase solitário – divulgador” (AUTRAN: 1979/80, p. 66), parte dessa situação explica-se, em parte, por essas circunstâncias, que influenciaram os rumos tomados pela música popular ao longo da década de 60 e que abriram espaços para a ascensão de compositores e intérpretes ligados, de diferentes maneiras, à procedimentos e ideais capazes de identificá-los, na mirada de Jacob, com o grupo dos “modernos”. Uma atuação que ambicionasse interferir no campo da música popular se defrontaria inevitavelmente com o problema de sua legitimidade frente ao prestígio daquele grupo.

### **3. O encontro**

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



as quatro músicas do lado B que completam esse segundo volume congregam o trio e Jacob com seu conjunto.

A fala com que o bandolinista anuncia a situação de oposição vivida pelos grupos na vida musical carioca – oposição que estaria longe de ser suprimida pela consideração cordial que ele dirige ao Zimbo Trio e/ou pelas poucas músicas executadas em conjunto por ambos<sup>4</sup> – foi inserida num LP de 1977. Extemporâneo, o disco viria a completar a série que guarda, ou melhor, reconstrói a memória do evento<sup>5</sup>. E foi justamente rememorando as horas que antecederam a apresentação que Carvalho enfatiza o clima de tensão vivido pelos participantes. “Não se pode excluir a hipótese”, afirma, de que o nervosismo demonstrado por Jacob se devesse “quem sabe?, [a] não ter, a princípio, assimilado muito bem a proposta de dividir com um trio moderno, como o Zimbo, o ‘Chega de Saudade’.” (CARVALHO: 2003). Em seguida, o autor remete às memórias de Sérgio Bittencourt para reforçar tal ponderação, pois este “mostrava-se receoso com aquele encontro, expressando o temor de Jacob de ficar rotulado como jazzista” (Idem). No mencionado terceiro LP da série, a fala de Jacob sobre a oposição dos gêneros é antecedida por duas faixas de “Chega de Saudade”, sendo a segunda um bis. Assim, a posição estratégica dessa peça na construção da narrativa do espetáculo apresentada nos dois primeiros volumes, a publicação das duas gravações no terceiro volume, e o fato de ter sido ela a escolhida para o “bis”, são elementos que acentuam a simbologia que revestia a composição desde o seu lançamento, pois ela concentrava em si as disputas entre “tradicionalistas” e “modernos” (conferir XXXX: XXXX). Longe de ser apenas expressão de uma concordância fraternal entre polos antagônicos, a performance de “Chega de Saudade” ajudava a explicitar as posições daqueles que travavam o diálogo. Naquela que seria a primeira execução da noite, Jacob não somente solou a melodia inteira e as suas repetições, como foi também o único solista na seção de improvisação. Para aqueles quem se identificavam com o lado “tradicional”, aquele foi um momento de glória:

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

Temos muitos elementos para desconfiar do tom laudatório com o qual o filho de Jacob, num texto em homenagem póstuma aos 60 anos do bandolinista, narrou esse momento. Mas saber quem de fato se destacou naquela ocasião é uma questão que nos interessa menos do que corroborar a idéia de que nela estava em jogo uma importante disputa simbólica. Uma análise minuciosa da interação entre as performances de Jacob e Zimbo Trio provavelmente demonstraria que ambos enfatizam as características dos estilos pelos quais se consagraram, e

que os momentos de interação entre eles se dá justamente nesses termos. Para dar sustentação à idéia de que aquele momento também serviu à vontade de afirmação das diferenças, apresentaremos apenas um exemplo criado a partir da transcrição do início da gravação (min. 00:35, aprox.), no momento da exposição da melodia no terceiro verso da seção A.



The image shows a musical score for three instruments: Bandolim (top), Piano (middle), and Contrabaixo (bottom). The score is in 2/4 time and begins at measure 25. The Bandolim part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. The Contrabaixo part plays a steady bass line with eighth notes.

Exemplo 1: transcrição aproximada dos compassos 25-28 da gravação de “Chega de Saudade” na interpretação de Jacob do Bandolim e Zimbo Trio.

Nos compassos 25 a 28, a interpretação de Jacob do Bandolim pode ser relacionada a uma célula rítmica recorrente ao modelo de samba “tradicional” que se estabeleceu na transição entre as décadas de 20 e 30 (conferir SANDRONI: 2001).



The image shows a musical score for a Tamborim in 2/4 time, measures 25-28. The score is a single line of music with a key signature of one flat and a common time signature. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a double bar line and repeat sign at the end of the sequence.

Exemplo 2: representação da linha guia do tamborim.



The image shows a musical score for a Bandolim in 2/4 time, measures 25-28. The score is a single line of music with a key signature of one flat and a common time signature. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a double bar line and repeat sign at the end of the sequence. Above the staff, a horizontal line indicates the accents used by Jacob, with the text “acentuação utilizada por Jacob” written above it.

Exemplo 3: representação da acentuação utilizada por Jacob do Bandolim.

Em contraste, a interação entre piano e contrabaixo é realizada de acordo com padrões recorrente em práticas musicais da década de 1960 que, posteriormente, foram organizadas em torno do rótulo “sambajazz” (conferir SARAIVA: 2007). Nos compassos 25 e 26, o piano, realizando *comping*, e o contrabaixo, adornando a fundamental do acorde de Ré menor sem recorrer fundamentalmente a desenhos melódicos diatônicos ascendentes ou descendentes, ou arpejados, como é recorrente na interpretação do violão de sete cordas no choro, criam – de uma maneira bem distante de como o mesmo procedimento poderia ocorrer na prática do choro –, um ambiente dórico sobre o tônica. Sem abandonar as características estilísticas que demarcam claramente as fronteiras entre o “tradicional” e o “moderno” (de acordo com a acepção que esses termos ganham naquele contexto), nota-se que há certa



concordância entre a figura rítmica executada pelo contrabaixo (que remete a uma intervenção recorrente, no samba “tradicional”, na execução do surdo de segunda no início de unidades

estruturais de 8 ou 16 compassos, ) e a exposição da melodia por Jacob. O mesmo não se pode dizer da relação entre a figura executada pelo piano, que estabelece uma clara de disjunção rítmica com esse momento da performance do bandolinista. Isso fica evidente quando o forte acento dado por Jacob à nota mi na antecipação do vigésimo sexto compasso, consequência da idéia rítmico-melódica que está na base de sua interpretação, não encontra correspondência na conduta dos instrumentos acompanhantes. Ao invés da antecipação, piano e contrabaixo acentuam a cabeça do compasso 26, e, a partir disso, constroem ambos um momento de interação que, mais adiante, destoarà da variação melódica criada por Jacob no compasso 28. Essa interação está baseada na repetição da figura de colcheia pontuada, recurso amplamente empregado em diversos repertórios para a momentânea desestabilização do sentimento de regularidade estabelecido pelo pulso inicial que, utilizado repetidas vezes pelo Zimbo Trio nessa execução de “Chega de Saudade”, contrasta com o modelo de “cozinha pé de boi” valorizado por Jacob (conferir PESSOA: 2012, pp. 95-96). Somada ao modo como o piano realiza o *comping* (com emprego da dissonância de quarta aumentada sobre o acorde de E7 e com a voz da ponta arpejando uma melodia que avança sobre a região aguda do instrumento para enfatizar a resolução Mi-Ré no último tempo do compasso 28), essa interação cria um pequeno clímax que, situado no começo do terceiro verso, contrasta com a interpretação dada à melodia por Jacob. Evidentemente, este exemplo foi construído para explicitar uma idéia que, entretanto, pode ser verificada, em maior ou menor grau, ao longo de toda a gravação. Por esse mesmo motivo enfatizou-se a interação entre bandolim, piano e contrabaixo, sem consideração sobre a execução da bateria. Trata-se de sublinhar, num evento musical complexo, aqueles traços que colocam em relevo o que há nele de significativo para esta análise.

#### 4. Comentários finais

O objetivo deste artigo foi aprofundar a discussão sobre a relação entre “tradicionalistas” e “modernos” colocando em evidência disputas que marcaram a história da música popular no Brasil ao longo da década de 1960 e que, atualmente, podem ser diluídas em narrativas conciliatórias. Buscamos também mostrar como disputas simbólicas perceptíveis no nível do fenômeno musical podem estar relacionadas com problemas mais amplos que atingem diversos âmbitos da vida social.



## Referências:

- Anônimo. Regionais: o som mais brasileiro. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1969. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/cache/1695803443874/I0139830-32PX=000000PY=000000.JPG>. Acesso em: 27 dez. 2013.
- AUTRAN, Margarida. “Renascimento” e descaracterização do choro. In: BAHIANA, Ana Maria et al. *Anos 70*. Música popular. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora, 1979-80, pp. 65-75.
- BITTENCOURT, Sérgio. *Filho que retrata o pai. Última Hora*. Rio de Janeiro, 1978. Disponível em <http://www.jacobdobandolim.com.br/jacob/index.html>. Acesso em: 24 ago. 2012.
- CARVALHO, Hermínio Bello de. Texto do encarte do CD Elizeth Cardoso – Zimbo Trio – Jacob do Bandolim – Época de Ouro. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2003.
- CHEGA de Saudade. Tom Jobim e Vinícius de Moraes (Compositores). Jacob do Bandolim e Época de Ouro/ Zimbo Trio (Intérpretes). Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2003. CD.
- LIMA REZENDE, Gabriel S. S. O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro. Campinas, 2014. 450f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2014.
- MORELLI, Rita de C. *Arrogantes, anônimos, subversivos: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira*. Campinas, 1998. 348f. Tese (Doutorado em Antropologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 1998.
- PESSOA, Felipe Ferreira de Paula. *Cuidado, violão! As transformações no acompanhamento dos violões nos conjuntos de choro*. Brasília, 2012. 105f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.
- PINHEIRO et alii. Música Popular. In: *Ciclo de debates do teatro Casa Grande*. Rio de Janeiro: Editora Inúbia, 1976.
- SARAIVA, Joana M. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. Rio de Janeiro, 2007. 109f. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História, PUC-RIO, Rio de Janeiro, 2007.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Ed. UFRJ, 2001.

## Notas

---

1 “[Eugênio Martins:] - Há condições de sobreviver com um regional, mas o que não há é interesse das gravadoras e das emissoras de rádio e TV. [...]. Eu atribuo a queda do regional e da verdadeira música popular brasileira ao incremento do iê-iê-iê” (Anônimo: 1969, p. 5); “[Altamiro Carrilho:] As emissoras de TV do Rio e São Paulo não querem pagar nosso preço. [...]. Preferem pagar pouco, ou não pagar, ao grupos de iê-iê-iê que andam por aí. E você sabe porque os jovens de hoje não tocam no estilo dos regionais? Porque é muito mais difícil. [...]. O regional caiu pela invasão de músicas estrangeiras, e também por ser um gênero difícil de ser tocado. [...] Hoje estou preparando um concerto de música erudita, para muito breve. E alimentando o sonho de criar um programa de televisão ou show de teatro com um regional” (Idem); “Foi o início do rock e da bossa-nova. De um lado, valorizou-se os conjuntos de música internacional, de outro reduziu-se o acompanhamento musical a poucos instrumentos, dando fim às grandes orquestras’, acrescentou dois meses depois, em entrevista ao mesmo jornal, o clarinetista Abel Ferreira [...]. E como muitos músicos ficaram sem emprego, alguns chegando a passar fome, os dois tomaram a mesma decisão, a única que lhes restava. ‘Eu, quando senti a barra, pensei: vou aderir. Afinal, eu tinha braços e ouvido e precisava trabalhar. Comprei uma guitarra e fui tocar em baile,’ disse Dino [...]. Abel também foi animar os bailes de formatura, ‘executando de tudo, desde o bolero ao rock’ (AUTRAN: 1979/80, p. 67). A mesma situação foi vivida pelos músicos do regional do Caçulinha que,



---

além da formação “tradicional”, “passam a tocar instrumentos elétricos no conjunto de bailes [sic]” (Anônimo: 1969, p. 5)

2 Numa síntese não premeditada, Rita Morelli nos oferece uma visão de conjunto desses quatro fatores: a ascensão da televisão enquanto meio articulador da cultura de massa, a reorganização da indústria fonográfica, o declínio do campo autoral pioneiro e a ascensão de um *ethos* consonante com esse processo. Comentando sobre os festivais de música promovidos pelas emissoras de televisão em meados da década de 60, a autora destaca que o papel crucial que eles cumpriram “[...] na dinâmica do mercado musical da época pode ser avaliado pelo interesse com que as gravadoras os acompanhavam e pelo grande número de compositores-intérpretes da MPB que foram lançados comercialmente no disco depois de terem despontado neles. Músicas inéditas, compositores desconhecidos uns dos outros, vindos da Bahia, de Minas Gerais, dos vários estados do Nordeste e do próprio Rio de Janeiro para se juntar aos paulistas na capital de seu estado e para se apresentar, iguais em seu anonimato, ao julgamento de especialistas que também não os conheciam, bem como de um público tão amplo e impessoal quanto ao público telespectador. Indivíduos e não pessoas, isto é, compositores e intérpretes de música popular e não frequentadores deste ou daquele bar carioca, sócios deste ou daquela entidade pioneira, concorriam uns com os outros num mercado produtor que se tornara nacional. Mercado moderno, dos qual os 'velhos' dirigentes autorais estavam excluídos como artistas; mercado moderno que cada vez mais se diferenciava da própria concorrência artística entre pares que praticavam” (MORELLI: 1998, p. 194).

3 Os estudos sobre a música popular brasileira na década de 60 são volumosos, e as linhas gerais que os orientam são relativamente bem conhecidas no meio acadêmico. Por isso, e para não perder o foco da argumentação, não discorreremos pormenorizadamente sobre essa narrativa.

<sup>4</sup> É importante destacar que, embora Elizeth fosse tratada explicitamente como a personagem principal da noite, na prática, ela acabou dividindo o protagonismo com Jacob. Isso fica evidente não somente pelo fato do bandolinista ter sido o único dos que estavam no palco, além da cantora, a ter intervindo no espetáculo com falas, mas sobretudo pelo ambiente de intimidade que se criou entre ambos devido à evocação de recordações de sua juventude que com ela eram compartilhadas, especialmente o momento em que Jacob introduzira Elizeth no meio radiofônico.

<sup>5</sup> A ordem das músicas tal qual consta nos LPs não corresponde à do concerto. Esta foi preservada no relançamento do áudio do concerto em formato CD em 2003.