

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CAMPO MOURÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA PÚBLICA
NÍVEL DE MESTRADO**

ANDRO GUSTAVO BALDAN RIBAS

**MINHAS MÃOS, MEU PANDEIRO: UM DOCUMENTÁRIO SOBRE
JORGINHO**

**CAMPO MOURÃO – PR
2025**

ANDRO GUSTAVO BALDAN RIBAS

**MINHAS MÃOS, MEU PANDEIRO: UM DOCUMENTÁRIO SOBRE
JORGINHO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em História Pública – PPGHP, nível de Mestrado, da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Memórias e Espaços de Formação

Área de Concentração: História Pública

Orientador(a): Dr. Federico José Alvez Cavanna

**CAMPO MOURÃO – PR
2025**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Baldan Ribas, Andro Gustavo

Minhas mãos, meu pandeiro: Um documentário sobre Jorginho / Andro Gustavo Baldan Ribas. -- Campo Mourão-PR, 2025.

63 f.

Orientador: Federico José Alvez Cavanna.

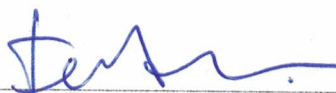
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em História Pública) -- Universidade Estadual do Paraná, 2025.

1. Choro. 2. História Pública. 3. Jorginho do Pandeiro. 4. Documentário. 5. Música. I - Alvez Cavanna, Federico José (orient). II - Título.

ANDRO GUSTAVO BALDAN RIBAS

MINHAS MÃO, MEU PANDEIRO: UM DOCUMENTÁRIO SOBRE JORGINHO

BANCA EXAMINADORA



Dr. Federico José Alvez Cavanna (orientador) – Programa de Pós-Graduação em História Pública (Universidade Estadual do Paraná – Unespar)



Dr. Jorge Pagliriani Junior (Universidade Estadual do Paraná – Unespar)

gov.br

Documento assinado digitalmente
PEDRO DE MOURA ARAGÃO
Data: 28/11/2025 11:21:32-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. Pedro de Moura Aragão (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UniRio)

Data de Aprovação

27/10/2025

Campo Mourão – PR

DEDICATÓRIA

Dedicado à Jorginho do Pandeiro (em memória) e sua família.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Federico, orientador generoso e atento, expresso minha mais profunda gratidão. Sua escuta, sensibilidade e rigor acadêmico foram fundamentais para a construção deste trabalho. A cada conversa, uma nova harmonia se desenhava, guiando a escrita como quem conduz com paciência e precisão.

Aos docentes e funcionários do Programa de Pós-Graduação em História Pública, pelo convívio e pela aprendizagem durante todo o processo formativo. Cada disciplina, reunião e partilha de ideias contribuíram para afinar esta pesquisa, como quem afina um instrumento antes da roda.

Aos entrevistados, verdadeiros mestres e ídolos ligados ao Choro e à História Pública, registro minha admiração e gratidão. Suas palavras, lembranças e sons compõem a alma deste trabalho. Em especial, aos pandeiristas Celsinho Silva, Eduardo Silva, Netinho Albuquerque, Magno Júlio e, principalmente, aos três percussionistas que me apresentaram à “cidade do Choro” durante minha estadia de pesquisa: Marcus Thadeu, André Verselino e Bidu Campeche. Suas mãos, suas histórias e suas risadas ecoam neste texto como uma batucada.

Às Rodas de Choro que frequentei: Bar Bip Bip, Bar do Serginho, Blue Note, entre outras, agradeço pelo acolhimento, pela generosidade e pela vibração de cada encontro. Cada roda foi uma sala de aula, cada solo uma lição sobre tempo, memória e partilha.

Aos amigos/irmãos do MARAKA Produções, Rafael Marinho e Isaías Alves, e a suas famílias, pela parceria, companheirismo e confiança. Sem o apoio de vocês, esta jornada não teria encontrado o mesmo ritmo.

Aos alunos do Projeto Roda de Choro Itinerante, agradeço pela troca constante e pela inspiração. A escuta e a curiosidade de vocês renovam o sentido do que é ensinar e aprender através da música.

À minha família Tramoia, que desde sempre me apresentou à música brasileira e às suas múltiplas formas de resistência e beleza, deixo um agradecimento que é também um abraço.

À minha mãe Enyelse, por ter sido o primeiro compasso e a melodia mais constante.

Às minhas irmãs Mariana e Thaís, pela presença, pelo riso e pela força.

À minha esposa Larissa, parceira de todos os dias, pela paciência, pelo amor e pelo incentivo incondicional.

À minha filha Luiza, que me ensina a ver o mundo com o mesmo encantamento com que se ouve uma canção nova.

E à minha neta Ágatha, que está por vir, dedico um compasso de esperança, que ela encontre, no som e na vida, o mesmo prazer que me trouxe até aqui.

RESUMO

RIBAS, Andro Gustavo Baldan. **MINHAS MÃOS, MEU PANDEIRO: UM DOCUMENTÁRIO SOBRE JORGINHO.** Dissertação. Programa de Pós Graduação em História Pública – Mestrado. Universidade Estadual do Paraná, Campus de Campo Mourão. Campo Mourão, 2024.

Esta pesquisa procura ser um elo complementar entre a dissertação e um vídeo documentário intitulado “Minhas mãos, meu pandeiro: um documentário sobre Jorginho” disponível no YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=ZTwnGAzMT2M>) que tem como objetivo estudar o legado histórico e cultural deixado por Jorge José da Silva, o Jorginho do Pandeiro. O Choro é considerado o primeiro gênero musical urbano brasileiro e surgiu na segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro e, dentro de sua formação instrumental característica, o principal instrumento de percussão é o pandeiro. A maneira escolhida para aproximar a figura do Jorginho, tendo como base as características da história pública na sua elaboração, foi por meio de conversações realizadas na cidade de Rio de Janeiro – RJ, no primeiro semestre de 2024, além de estudos realizados em materiais fonográficos de gravações com a participação de Jorginho e a busca por bibliografias relacionadas aos temas centrais, como a história do choro, história pública, biografias de figuras do Choro e ensino do Choro por tradição oral. Como resultado buscamos construir um documentário que seja um elo entre a história da música brasileira e a história pública apresentando a importância do cenário social do Choro dentro da historiografia e seu legado através desse personagem de protagonismo em conversas gravadas com diversos atores que compartilham deste legado das mãos e do pandeiro do mestre Jorginho, como é carinhosamente chamado por eles.

Palavras-chave: Choro; História Pública; Jorginho do Pandeiro; Documentário.

ABSTRACT

This research aims to serve as an invitation to watch the documentary “*My Hands, My Pandeiro: A Documentary about Jorginho*” available on YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=ZTwnGAzMT2M>). The film seeks to study the historical and cultural legacy left by Jorge José da Silva, known as Jorginho do Pandeiro. *Choro* is considered the first Brazilian urban musical genre, emerging in the second half of the 19th century in Rio de Janeiro. Within its characteristic instrumental formation, the main percussion instrument is the pandeiro. The chosen approach to bring Jorginho’s figure closer, based on the principles of public history, was through conversations held in the city of Rio de Janeiro during the first semester of 2024, as well as studies of phonographic materials from recordings featuring Jorginho, and the search for bibliographies related to the central themes—such as the history of Brazilian popular music, the social history of Rio de Janeiro, public history, biographies of *Choro* musicians, the oral tradition in the teaching of *Choro*, and its cultural legacy. As a result, we seek to build a documentary that serves as a bridge between the history of Brazilian music and public history, highlighting the importance of the social context of *Choro* within historiography and its legacy through this protagonist, presented in recorded conversations with various participants who share in the heritage of Jorginho’s hands and pandeiro, as they affectionately call him.

Keywords: Choro; Public History; Jorginho do Pandeiro; Documentary.

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Partes do Pandeiro.....	8
Figura 2: Pandeiro empunhado na vertical.....	14
Figura 3: João da Baiana	15
Figura 4: Jorginho do Pandeiro	17
Figura 5: Processos educativos na Roda de Choro.....	31
Figura 6: Roda de Choro Itinerante Maringá, 2015.....	31
Figura 7: III Festival de Choro da Primavera, Marcus Thadeu e Maurício Carrilho – Etapa 1	40
Figura 8: BIP BIP – Parte da etapa 2 - RJ	41
Figura 9: Missa da alvorada e manifestações da Umbanda.....	43
Figura 10: Trem do Choro	43
Figura 11: Capa do Vídeo Documentário.....	45
Figura 12: Antes e Depois de Jorginho	48
Quadro 1: Distribuição e correlação entre as “partes” do documentário e as “seções” da dissertação.	49

SUMÁRIO

RESUMO	4
ABSTRACT	5
LISTAS DE ILUSTRAÇÕES	6
INTRODUÇÃO	8
1. JORGINHO E O PADEIRO	13
1.1. Aspectos sociais.....	13
1.2. Jorge José da Silva	16
2. A HISTÓRIA SOCIAL DO CHORO	27
2.1. O Choro e suas Origens	27
2.2. A Roda de Choro como espaço de prática e aprendizado	29
2.3. Choro e Jazz: diálogos, trajetórias e permanências na cultura moderna	33
3. O DOCUMENTÁRIO COMO UM REGISTRO NA HISTÓRIA PÚBLICA	36
3.1. Da parte técnica e conceitual.....	36
3.2. Da parte prática e documental.....	39
3.3. Estrutura, ritmo e forma: o audiovisual como composição em partes	45
CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
REFERÊNCIAS	55

INTRODUÇÃO

No dia 7 de julho de 2017, em nota, a página online do jornal O Globo, na seção de cultura, destacou a seguinte manchete: "Morre Jorginho do Pandeiro, um mestre do Choro" (O Globo, 2017). Para alguém menos familiarizado com o mundo da música, surge a pergunta: quem foi Jorginho e por que ele é considerado um mestre? No próprio texto que segue a manchete, encontramos algumas pistas mencionando que o mestre veio de uma família musical, onde o pai e os irmãos também eram músicos, e que trabalhou em importantes rádios no Rio de Janeiro, além de ter acompanhado diversos artistas renomados da música brasileira. Contudo, uma figura tão relevante como Jorginho, assim como o pandeiro e o universo do Choro, merece uma análise mais profunda pois esse pandeiro que, nas mãos de Jorginho, se tornava um instrumento de expressão complexa, capaz de dialogar com outros instrumentos de forma única, não era apenas um coadjuvante, mas sim uma peça fundamental na construção da identidade rítmica e melódica do estilo.

Dessa forma, pensar quem foi Jorginho do Pandeiro e por que ele é considerado um mestre vai além de sua habilidade técnica: é compreender seu papel como guardião de uma tradição musical que ajudou a enriquecer e transformar a música como um todo, mas principalmente, o Choro. Conhecido popularmente como "chorinho", o Choro, é um gênero musical genuinamente brasileiro que teve suas origens no Rio de Janeiro por volta da década de 1870 sendo o pandeiro (figura 1) seu instrumento de percussão: um tambor de aro redondo tradicionalmente feito de madeira, coberto com uma pele de couro e com platinelas, pequenos discos de algum tipo de metal nas laterais, que produzem um som semelhante a um chocalho quando o instrumento é sacudido e percutido com as mãos. (Cazes, 2010).

Figura 1: Partes do Pandeiro



Elaboração Andro Gustavo B. Ribas, 2025

Um dos grandes, se não o maior pandeirista brasileiro, que deixou um verdadeiro legado dentro do gênero foi Jorge José da Silva, mais conhecido dentro do universo da música brasileira como Jorginho do Pandeiro. Seu legado foi, e ainda é disseminado por meio de diferentes formatos e entregue à sensibilidade dos outros, o que o faz pertencer ao “espaço público, que fará parte do mundo comum, e isso não é qualquer coisa. O que se coloca no mundo importa” (Rechia, Larrosa, 2023, p. 229). Carioca e músico, Jorginho nasceu em 1930 e ainda jovem, aos 14 anos, iniciou seus primeiros trabalhos profissionais o que lhe permitiu transformar-se num elo intergeracional de ligação entre o passado por ter convivido com a primeira geração de pandeiristas do Rio de Janeiro e o futuro, deixando um legado em muitos dos que compartilharam seu amor pelo Choro. (Vidili, 2017).

Sua morte se deu no ano de 2017, aos 86 anos, e toda sua vida o permitiu que fosse testemunha, agente protagonista e participasse de diversos processos de transformações musicais passando pela era do rádio, o surgimento da televisão, a ascensão e declínio das gravadoras e sem deixar de mencionar a atual era digital.

No decorrer do seu processo histórico, alguns gêneros da música popular brasileira tem a tradição de disseminar-se publicamente em rodas musicais, podendo o membro integrante da roda ter sua formação musical baseada em processos heterogêneos, tanto formais, como informais ou simultâneos. O Choro não é um gênero metodologicamente fácil de executar, demanda de estudo, não no sentido de aprender algo para si mesmo (de “prender”), mas de “dar-se atenta e cuidadosamente a algo” (Valerio López, 2013, 143). Este legado, compartilhado como cultivo público de uma arte, está relacionada com a tradição dos artesãos que, conforme estuda Richard Sennett (2009, p. 34), eram chamados na Grécia arcaica de *demioergos*, combinando *demios* (público) com *ergon* (produção) o que não se relaciona principalmente com um conhecimento, mas com uma forma de habitar o mundo, de compartilhar o espaço público:

Quando, em uma festa, existem pessoas capazes de tocar instrumentos musicais e recordar certo cancionário popular, a festa ganha riqueza e singularidade. Quando não existem essas pessoas, há que se conformar com escutar música gravada, mas a música gravada soa independentemente de nós, faltam aí os músicos que aceleram e retardam o andamento musical em atenção à tristeza ou ao entusiasmo que entrevem no olhar do cantor. Não é a mesma coisa cantar nossas penas e alegrias acompanhados por músicos amigos do que fazê-lo sobre um disco que gira indiferente. Saber fazer algo significa tomar o mundo nas próprias mãos e tornar-se capaz, assim, de compartilhá-lo (Valerio López, 2013, p. 148).

Pensando nisso, este texto apresenta uma pesquisa que embasa a construção de um documentário sobre o legado de Jorginho para conhecer esses vínculos comunitários, públicos e intergeracionais que, historicamente, marcaram o acesso, a preservação e o desenrolar da música popular brasileira. Apresentamos conversas com músicos que vivenciaram e ainda sustentam o legado de Jorginho do Pandeiro construindo uma manutenção ao que foi vivido e criando novas técnicas para esse instrumento de possibilidades plurais. Ao mesmo tempo, com contato mais distante, mas que também se torna íntimo pela gama de informações guardadas nos discos, foi realizado um estudo no meio fonográfico com audições particulares de discos e arquivos musicais que envolvem Jorginho do Pandeiro. O grande desafio dessa caminhada e do material compilado resulta na elaboração deste documentário pensado não apenas para músicos ou historiadores da música, mas também para a sociedade em geral, garantindo a história pública e a memória musical.

Embora esta dissertação seja o requisito formal para a conclusão do mestrado acadêmico, ela não constitui, por si só, o produto final desta pesquisa. O trabalho aqui apresentado cumpre a função de sistematizar, em linguagem científica, o percurso investigativo realizado, oferecendo uma análise crítica e historiográfica acerca do Choro e do legado de Jorginho do Pandeiro.

O produto principal deste estudo, no entanto, é o documentário “*Minhas mãos, meu pandeiro: um documentário sobre Jorginho*”, fruto da mesma investigação, que busca dialogar com um público mais amplo, para além do espaço acadêmico. Nesse sentido, a dissertação serve como referência bibliográfica e metodológica para o documentário, registrando os fundamentos teóricos, as escolhas metodológicas e as interpretações que orientaram a construção da narrativa audiovisual.

Assim, o trabalho cumpre uma dupla função: atender às exigências da pesquisa acadêmica, contribuindo com a historiografia da música brasileira, e, ao mesmo tempo, consolidar uma produção cultural que amplia a circulação do conhecimento histórico por meio do audiovisual.

Para a sequência metodológica desta pesquisa, foram propostos três momentos principais. O primeiro consiste na busca por bibliografias relacionadas aos temas centrais, como o pandeiro, o Choro e a história pública. Esses temas são fundamentais para embasar a análise subsequente.

Após essa etapa de análise bibliográfica, o segundo momento envolveu entrevistas, conversas e estudos in loco com músicos e familiares que tiveram contato com Jorginho do Pandeiro. O objetivo foi registrar relatos daqueles que, de maneiras diversas, absorveram suas

influências, perpetuando seu legado. Entre as pessoas entrevistadas estão seu filho Celsinho Silva (pandeirista), seu sobrinho Netinho Albuquerque (pandeirista), seu aluno Marcus Thadeu (percussionista) e os músicos e amigos Pedro Amorim (bandolinista), Pedro Aragão (professor da UNIRIO e bandolinista), Maurício Carrilho (violonista), Pablo Carrilho (editor de vídeos) Nailor Proveta (clarinetista e saxofonista), Zé Paulo Becker (professor da UFRJ e violonista), entre outros, além de Luiz Antônio Simas (historiador e professor). Esses depoimentos ajudam a compreender como cada um desses envolvidos mantém viva a memória de Jorginho.

Para Gil (1999 p. 117) entrevista “[...] é a técnica em que o investigador se apresenta frente ao investigado e lhe formula perguntas, com o objetivo de obtenção dos dados que lhe interessam a investigação”. O autor ainda afirma que as entrevistas geram compreensões ricas das biografias, experiências, opiniões, valores, aspirações, atitudes e sentimentos das pessoas. Para o desenvolvimento desta pesquisa foi utilizada a entrevista semiestruturada que segundo Gil (1999 p. 120) “[...] o entrevistador permite ao entrevistado falar livremente sobre o assunto, mas, quando este se desvia do tema original, esforça-se para a sua retomada”. As perguntas não têm parâmetros rígidos, podem ser abertas para outras questões, mas de forma guiada.

Por fim, o terceiro momento metodológico consistiu em correlacionar o legado de Jorginho do Pandeiro com a história pública e cultural brasileira, entendendo o Choro como uma expressão fundamental desse processo. Com isso, é produzido um vídeo documentário como ferramenta de divulgação, promovendo a acessibilidade da história de Jorginho e sua preservação no imaginário coletivo. O documentário, nesse sentido, atua como uma prática de história pública, levando o legado de Jorginho para além dos círculos acadêmicos e musicais, alcançando o grande público em geral.

A dissertação está estruturada, além da introdução e da conclusão, em três seções que se complementam: 1. Jorginho e o Pandeiro; 2. A História Social do Choro; 3. O Documentário como um Registro na História Pública. Além disso, vale dizer que a estrutura narrativa do documentário segue um princípio análogo à forma musical que inspira sua temática: o Choro. Assim como uma peça musical se organiza em movimentos: Neste caso em específico, Parte A, Parte B, Parte C, Parte D e *CODA*¹.

O documentário também se constrói por meio de variações e retomadas, alternando temas, timbres e intensidades. Essa correspondência formal não se limita a uma escolha estética;

¹ Na música, *CODA* (termo italiano para "cauda") é a seção final de uma composição que serve para concluí-la, podendo ser uma parte curta ou uma seção complexa, com o uso ou não de material musical já apresentado. Funciona como uma "cauda" ou finalização para a peça, sinalizando o encerramento para o ouvinte. (Sadie, 1994)

trata-se de uma decisão epistemológica, na qual o vídeo faz da própria música o seu modo de pensar, sentir e narrar a história. Sendo assim, temos:

A primeira seção, “**Jorginho e o Pandeiro**”, apresenta a trajetória de Jorge José da Silva, destacando sua importância como músico e referência no Choro. Nessa parte, busca-se compreender sua biografia, suas influências musicais e a forma como o pandeiro se consolidou como instrumento central em sua atuação e no gênero.

No documentário a “**Parte A**” dialoga diretamente com a **Seção 1** desta dissertação, em que se delineiam o contexto histórico e o percurso de Jorginho do Pandeiro, assim como o contexto do instrumento.

A segunda seção, “**A História Social do Choro**”, amplia o olhar para além do indivíduo, contextualizando o surgimento e o desenvolvimento do Choro na sociedade brasileira, especialmente no Rio de Janeiro. Aborda a formação do gênero como expressão cultural urbana, seus espaços de prática e sociabilidade, e a relevância dos músicos para a identidade cultural do país.

Ao ligar ao documentário, podemos dizer que as **Partes B e C** correspondem à essa **Seção 2**, dedicada às reflexões sobre o Choro como patrimônio cultural e às análises das práticas musicais e memoriais que o sustentam, como exemplo a Escola Portátil, a Casa do Choro e a cidade do Rio de Janeiro.

Já a terceira seção, “**O Documentário como um Registro na História Pública**”, reflete sobre o processo de construção do documentário, considerando o diálogo entre história, memória e registro audiovisual. Aqui, o enfoque está na História Pública, discutindo como o documentário se torna instrumento de preservação e difusão do legado de Jorginho do Pandeiro e do Choro.

No documentário em si, a **Parte D** se relaciona à **Seção 3**, onde são discutidos os processos de produção do documentário e as camadas interpretativas que emergem do encontro entre os entrevistados. Por fim, o documentário ainda traz uma *CODA*, voltando carinhosamente em histórias do mestre Jorginho e contadas pelos amigos que viveram esses momentos com ele e seu legado.

A escolha de encerrar com a *Coda* é a ligação com a semelhança da forma musical, que retoma os motivos centrais da narrativa com os relatos, as emoções e a pulsação do pandeiro, ou seja, uma síntese à celebração da trajetória consolidada de Jorginho.

1. JORGINHO E O PADEIRO



A primeira seção desta dissertação dedica-se a compreender a gênese do pandeiro como instrumento central da música popular brasileira e a trajetória de Jorginho do Pandeiro como figura-síntese dessa história. Parte-se do reconhecimento de que o pandeiro e os aspectos sociais que o cercaram, originalmente incorporado às práticas musicais brasileiras, tornaram-se, ao longo do século XX, um símbolo sonoro da identidade nacional.

Nesse contexto, o percurso de Jorginho é apresentado como um elo entre tradição e inovação: herdeiro de uma linhagem musical marcada por nomes como Dino Sete Cordas e Lino do Cavaquinho, o músico construiu uma carreira que traduz, em sua prática, o diálogo entre o aprendizado oral, a convivência nas rodas e o domínio técnico do instrumento.

1.1. Aspectos sociais

Em dados primários de entrevista com Marcus Thadeu, percussionista que segue o legado de seu professor Jorginho, no Brasil, é bastante frequente observar pandeiristas segurando o instrumento na posição horizontal; plausível supor que essa técnica tenha sido desenvolvida devido à presença de africanos escravizados no Brasil que optaram por segurar o pandeiro imitando tambores ou atabaques mais próximos de suas tradições culturais originais². Essa prática também explica os golpes de mão usados na maioria dos pandeiros no Brasil, similares aos usados para tocar atabaques, diferenciando-se dos *frames drums* que são tocados com uma técnica que privilegia o uso dos dedos. Em outras manifestações populares em que o pandeiro é utilizado, é possível encontrar pandeiristas segurando o instrumento na posição vertical (figura 2), como nas Congadas, Folias de Reis e Bumba-meu-boi do Maranhão (Rodrigues, 2014).

² Em outras culturas, como a Moura, o pandeiro tradicionalmente é empunhado na posição vertical.

Figura 2: Pandeiro empunhado na vertical



Fonte: Vírus da arte & cia, 2025. Pintora de Jean-Étienne Liotard (1702 – 1789)

O Pandeiro brasileiro surge em um período de intensa repressão promovida pelo governo republicano contra algumas formas de expressão cultural das classes populares. Durante a virada do século XIX para o XX, dois grandes temas predominavam: a República e a abolição da escravidão. Institucionalmente, na visão republicana, havia o desafio de lidar com uma população majoritariamente composta por pessoas escravizadas e seus descendentes. A preocupação racista era em garantir o branqueamento da população e em espacializar pobres, negros e marginalizados socialmente em seu lugar periférico segregados, na nova ordem (Asberg, 2024).

João Machado Guedes, chamado também como João da Baiana, foi mais um dos muitos filhos criados por mães baianas na região mencionada como Pequena África, na zona portuária do Rio de Janeiro. Reconhecido como um dos pioneiros na forma brasileira de tocar pandeiro e compositor da primeira geração de sambista, conviveu em meio à essas medidas repressoras.

Antes disso, o Código Penal de 1890, alinhado com essa perspectiva higienista e de controle social, classificava a vadiagem como uma contravenção, embora sua definição fosse vaga, abrangendo desde a falta de exercício de uma profissão até a subsistência por meio de jogos de azar. Essa falta de critérios claros permitia à polícia agir de forma arbitrária, conforme as circunstâncias, especialmente contra comunidades socialmente marginalizadas (Vidili, 2023).

Em entrevistas como a que João da Baiana concedeu à revista Carioca em 1939 e nos

depoimentos dados ao Museu da Imagem e do Som em 1966, ele compartilhou relatos impactantes sobre sua experiência de ser preso repetidas vezes simplesmente por tocar pandeiro. Descreveu como, além de enfrentar a prisão, os policiais frequentemente confiscavam e quebravam seus instrumentos como parte da repressão aos músicos populares da época (Vidili, 2023).

João da Baiana se tornou um símbolo dessa resistência cultural, enfrentando não apenas a prisão física, mas também o desrespeito aos seus meios de expressão e sustento. Sua história reflete a luta constante dos artistas populares contra a repressão e a marginalização, destacando a importância histórica e social do samba e do pandeiro como formas de resistência cultural.

Hertzma (2013), em seu livro “Making Samba” descreve no segundo capítulo “paradigma da punição” o exemplo da famosa foto de João da Baiana (Figuras 3) preso com o pandeiro. Embora a imagem e seus relatos de prisão tenham se tornado símbolos de uma época em que o samba seria “proibido”, o texto questiona leituras literais: a foto pode ter sido encenada e não há evidências de que o samba tenha sido de fato ilegal (Hertzman, 2013).

Figura 3: João da Baiana



Fonte: VIDILLI, 2023. p 118.

O Museu da Imagem e do Som (MIS), nos anos 1960-70, ajudou a consolidar essa narrativa, apresentando sambistas como heróis e vítimas de repressão, ligados à figura do malandro que resistia à violência policial. Apesar disso, o Código Penal de 1890 não menciona música, e as proibições eram pontuais (batusques, pandeiros em festas públicas) (Hertzman, 2013).

O paradigma do castigo, porém, segue útil: denuncia o racismo histórico e cria uma conexão simbólica entre África, escravidão e samba. Ao mesmo tempo, pode ser usado para dizer que o racismo foi superado, já que o samba virou símbolo nacional. Para músicos como João da Baiana, “castigo” podia significar não só prisão, mas também censura, maior controle estatal e disputas em torno do que era “autêntico” ou “africano” (Hertzman, 2013)

Já no documentário “O Bicho Pegou” é possível ouvir relatos de que essas ações coercitivas eram motivadas pelo contexto social e político do Brasil no início do século XX, quando as autoridades viam com desconfiança as manifestações culturais populares, especialmente ligadas às comunidades afrodescendentes (Asberg, 2024)

Durante os anos 1940, no ápice do Estado Novo de Getúlio Vargas, a lei da vadiagem foi rigorosamente aplicada no Rio de Janeiro. Naquela época, o único documento que podia proteger alguém de ser acusado de vagabundagem era a carteira de trabalho. No entanto, muitos descendentes da escravidão na cidade não tinham trabalho formal porque não tinham acesso à educação formal nem aos privilégios sociais que garantiam empregos melhores. (Asberg, 2024)

1.2. Jorge José da Silva

É justamente em meados de 1944, neste contexto social, aos 14 anos de idade, que Jorginho do Pandeiro inicia sua jornada profissional para se tornar um personagem de protagonismo dentro da música brasileira e responsável por sintetizar a forma de tocar o pandeiro dos pandeiristas de uma geração anterior, como João da Baiana, Palmieri, Risadinha, Russo do Pandeiro entre outros. Criando uma forma revolucionária que fez com que o transformasse em uma lenda do Choro sendo que em suas mãos o pandeiro tocado nos conjuntos regionais³ passou de mero acompanhamento para instrumento de destaque.

Em depoimento dado ao pesquisador Eduardo Vidili⁴, Jorginho (figura 4) relata que suas bases musicais vieram do seu pai que era violonista e os encontros que ocorriam em sua casa com músicos da época promovidos por alguns de seus irmãos mais velhos, Lino do Cavaquinho e Dino 7 Cordas – outros 2 grandes músicos do gênero Choro. Tal contato fez com que ele tivesse seu primeiro convite de trabalho substituindo o pandeirista do regional de Rogério Magalhães na rádio Tamoio em 1944 e a partir daí não parou mais.

³ Nome dado às formações instrumentais que acompanhavam cantoras e cantores na era do rádio e que até hoje denominam os grupos que tocam Choro.

⁴ Cedido generosamente pelo autor em arquivo de áudio para o presente trabalho e que aqui será citado como Entrevista Vidilli, 2016.

Figura 4: Jorginho do Pandeiro



Fonte: <https://jorginhodopandeiro.com.br/galeria/>

Seguindo as informações desta entrevista e que aqui seguirá sendo descrita nos próximos parágrafos, Jorginho foi responsável, em mais de 70 anos de atividade como músico, por participar de incontáveis apresentações e gravações de grandes artistas da música brasileira como Beth Carvalho, Luiz Gonzaga, Paulinho da Viola, Silvio Caldas, Elizeth Cardoso, e muitos outros. Esteve ativo e vivenciando toda a transformação do mercado da música desde a era do rádio, passando pelo auge das gravadoras, da televisão até chegar às plataformas de *streams*. Além de seu legado fonográfico foi professor da Escola Portátil de Música no Rio de Janeiro⁵ onde pode compartilhar suas experiências musicais com pessoas que hoje continuam seu legado (Entrevista Vidilli, 2016).

Jorge José da Silva teve suas primeiras vivências musicais ainda na infância, no bairro de Santo Cristo, na cidade do Rio de Janeiro. Proveniente de uma família com forte envolvimento com a música, cresceu em um ambiente onde o Choro fazia parte da rotina doméstica. Seu pai, violonista amador, promovia encontros musicais em sua residência,

⁵ O Instituto Casa do Choro, fundado em 1999 por um grupo de músicos, produtores e artistas, é uma entidade de Utilidade Pública dedicada à educação musical, à preservação e à promoção da música popular carioca, com ênfase no Choro. O Instituto também é o responsável pela criação da Escola Portátil de Música (EPM), um projeto que, desde 2000, tem formado jovens e adultos através da linguagem do Choro.

reunindo músicos da região para rodas de Choro que funcionavam como espaços de convivência e aprendizado coletivo (Entrevista Vidilli, 2016).

Um de seus irmãos, o violonista conhecido como Dino 7 Cordas, integrava o regional do flautista Benedito Lacerda, grupo que era contratado da Rádio Tupi, situada no mesmo bairro. Após os compromissos profissionais, era comum que os músicos se dirigissem à casa da família para dar continuidade às práticas musicais em um ambiente mais íntimo e descontraído (Entrevista Vidilli, 2016).

Foi nesse contexto que Jorge, ainda criança, começou a desenvolver sua escuta e percepção musical. Durante as rodas, costumava posicionar-se próximo aos pandeiristas, observando com atenção e curiosidade os movimentos das mãos e os gestos técnicos desses instrumentistas. Essas experiências, embora informais, foram fundamentais para sua formação musical, marcando o início de um percurso que o levaria a se tornar uma referência no pandeiro no universo do Choro (Entrevista Vidilli, 2016).

Jorginho do Pandeiro não teve uma formação musical formal nos moldes tradicionais. Seu aprendizado com o instrumento se deu de forma orgânica, a partir do convívio familiar e da prática constante em rodas de Choro. Inserido em um ambiente onde a música era parte do cotidiano, seu processo de aprendizagem ocorreu majoritariamente pela observação e pela escuta atenta dos músicos que frequentavam sua casa (Entrevista Vidilli, 2016).

Desde muito jovem, assumiu o pandeiro no grupo amador formado por seu pai, o que lhe proporcionou uma vivência prática precoce e intensa com o instrumento. Esse processo de formação musical, baseado na tradição oral e na experiência direta, foi fundamental para a construção de sua linguagem musical singular e, mais tarde, para seu reconhecimento como um dos maiores pandeiristas da história da música brasileira (Entrevista Vidilli, 2016).

Esse modelo de formação dialoga com diversos autores, entre eles Ribas, que identifica como tradição oral na música popular, em que o aprendizado acontece principalmente pela convivência com músicos experientes, pela imitação e pela repetição. Trata-se de um saber que se constrói na experiência coletiva, muitas vezes em espaços informais, como rodas, ensaios, bastidores e encontros entre músicos (Ribas, 2016).

Além disso, o percurso de Jorginho pode ser compreendido como “educação musical não formal”, em que a aprendizagem ocorre fora dos sistemas institucionalizados, mas é igualmente estruturada e significativa (Ribas, 2016). No caso do Choro, o desenvolvimento técnico e estilístico dos músicos está intimamente ligado à escuta, à prática em grupo e à incorporação de uma estética compartilhada ao longo do tempo (Aragão, 2012).

Portanto, a trajetória inicial de Jorginho evidencia como os ambientes musicais

familiares e coletivos funcionam como verdadeiros espaços pedagógicos, nos quais se constroem identidades musicais, repertórios e técnicas específicas. Sua formação é exemplar no sentido de como a tradição oral no Choro também pode ser considerado um dos principais pilares na constituição de músicos de excelência no Brasil.

Outro importante elo musical em sua família era Lino, irmão mais velho, que já atuava profissionalmente como músico. Além disso, Tico-Tico do Cavaquinho, primo de Jorginho, também se destacava como instrumentista, integrando o conjunto de Rogério Guimarães, vinculado à Rádio Tupi, o que reforça o ambiente familiar amplamente conectado ao meio musical carioca da época (Entrevista Vidilli, 2016).

Apesar de sua formação inicial ter sido pautada pela observação e pela prática nas rodas de Choro, Jorginho percebeu, ao longo de sua trajetória, a necessidade de aprofundar seus conhecimentos teóricos. Atuando com frequência em estúdios e apresentações sob a regência de maestros, ele sentia-se, em muitos momentos, limitado por não dominar plenamente a leitura musical. Essa situação não era incomum entre músicos populares de sua geração, cuja formação se deu majoritariamente pela tradição oral e pela escuta ativa.

Motivado por essa demanda prática, Jorginho passou a se dedicar ao estudo da linguagem musical formal, buscando compreender os códigos e convenções da escrita musical ocidental. Teve, nesse processo, o auxílio fundamental de seu irmão Dino 7 Cordas, que já possuía uma sólida formação e foi peça-chave na ampliação de seus conhecimentos teóricos. Essa busca por autonomia técnica e fluência na leitura musical reflete um movimento comum entre músicos populares que, ao ingressarem em circuitos profissionais mais institucionalizados, como rádios, estúdios e orquestras, sentem a necessidade de dialogar com outras formas de conhecimento musical (Entrevista Vidilli, 2016).

A escrita musical foi, historicamente, tanto um instrumento de profissionalização quanto de exclusão simbólica no campo da música popular. Dominar a linguagem da partitura tornou-se, para muitos músicos, uma forma de ampliar possibilidades de atuação e garantir maior autonomia frente a arranjadores, produtores e maestros.

Jorginho deu seus primeiros passos como músico profissional em 1944, aos 14 anos, ao ser convidado por seu irmão Lino para integrar o regional do violonista Rogério Guimarães na Rádio Tamoio. Essa oportunidade marcou sua inserção no meio profissional do rádio, que, na década de 1940, era um dos principais espaços de difusão da música popular brasileira. Posteriormente, passou a atuar na Rádio Vera Cruz, como integrante do regional liderado pelo violonista César Moreno (Entrevista Vidilli, 2016).

Durante esse período, os regionais de rádio exerciam papel central na sustentação da

vida musical da cidade, tanto na transmissão ao vivo quanto na gravação de programas e discos. Outros pandeiristas que se destacavam nesse circuito e com os quais Jorginho conviveu profissionalmente eram Russo, Popeye e Risadinha, nomes importantes da percussão brasileira na era do rádio. Jorginho também integrou o regional do flautista Dante Santoro na Rádio Nacional, uma das emissoras mais influentes da época, onde teve a oportunidade de conviver com grandes nomes da música brasileira (Entrevista Vidilli, 2016).

Além de sua atuação ao vivo nas rádios, participou de diversas gravações de discos, destacando-se como ritmista em registros ao lado de Jacob do Bandolim. Nesses contextos, era comum que assumisse múltiplas funções na percussão, tocando instrumentos como reco-reco, ganzá e caixeta, o que evidencia sua versatilidade e domínio rítmico (Entrevista Vidilli, 2016).

Na Rádio Nacional, teve ainda a oportunidade de conhecer João da Baiana, considerado um dos primeiros grandes pandeiristas da história da música brasileira, ao lado de Jacob Palmieri. Ambos são apontados como introdutores do pandeiro no Choro, tendo participado do grupo Oito Batutas, liderado por Pixinguinha, na década de 1920. Esses encontros com figuras históricas do Choro reforçaram a percepção de pertencimento de Jorginho a uma linhagem tradicional de músicos que ajudaram a consolidar o gênero (Entrevista Vidilli, 2016).

Um dos pontos de encontro mais importantes para os músicos da época era o Teatro João Caetano, no centro do Rio de Janeiro. Ali, muitos instrumentistas “faziam ponto”, aguardando convites para apresentações, bailes e gravações. Era um espaço de sociabilidade profissional, onde os músicos mantinham redes de contato e oportunidades de trabalho, sendo procurados por diretores de teatro, produtores de rádio e regentes de orquestra. Esse ambiente efervescente foi decisivo para a consolidação da carreira de muitos artistas (Entrevista Vidilli, 2016).

Em dados primários, Pedro Aragão, comenta que durante esse período, os regionais de rádio exerciam papel central não apenas na execução instrumental do repertório musical das emissoras, mas também no acompanhamento de artistas dos mais diversos segmentos. Esses conjuntos eram formados por músicos altamente versáteis, capazes de transitar entre o Choro, o samba, a música caipira, as marchinhas e os boleros, adaptando-se às exigências de diferentes cantores e estilos em tempo real, que atuavam tanto ao vivo quanto em gravações.

Os regionais funcionavam como uma verdadeira “espinha dorsal” das rádios brasileiras nas décadas de 1930 a 1950, acompanhando desde solistas consagrados até artistas iniciantes que buscavam espaço nos programas radiofônicos. Como aponta Carlos Sandroni, os músicos de acompanhamento eram muitas vezes responsáveis por sustentar a identidade sonora das emissoras, sendo também agentes importantes na difusão e consolidação de gêneros como o

Choro e o samba (Sandroni, 2001).

No caso de Jorginho, sua atuação em diferentes regionais não apenas ampliou sua experiência e repertório, como também o inseriu em uma rede profissional dinâmica e exigente, onde a excelência técnica e a sensibilidade musical eram constantemente colocadas à prova.

A atuação nos regionais de rádio foi fundamental não apenas para a profissionalização de músicos como Jorginho do Pandeiro, mas também para a consolidação de um modelo de formação musical baseado na prática constante, na escuta coletiva e na versatilidade. Esses grupos atuavam como verdadeiras escolas informais de música, nas quais os músicos aprendiam em tempo real a lidar com repertórios variados, diferentes estilos de artistas e exigências técnicas impostas pelas transmissões ao vivo e gravações em estúdio.

Como destaca o historiador Luiz Antônio Simas em entrevista, as rádios brasileiras entre as décadas de 1930 e 1950 se tornaram os principais polos de difusão da música popular urbana, centralizando as atividades de músicos, cantores, maestros e produtores. Nesse contexto, os regionais passaram a ser peças-chave das programações, funcionando como base de acompanhamento para cantores, conjuntos vocais, números humorísticos e até programas jornalísticos.

Carlos Sandroni observa que esse ambiente exigia dos músicos uma habilidade específica: a de se adaptar rapidamente a diferentes demandas estéticas e contextos performáticos. Era comum que, no mesmo dia, o regional acompanhasse um cantor de samba tradicional, uma dupla sertaneja, uma marchinha carnavalesca e um número instrumental de Choro, o que exigia não só competência técnica, mas também profundo conhecimento estilístico. Isso contribuía para o desenvolvimento de uma musicalidade ampla e flexível, característica marcante de músicos como Jorginho do Pandeiro (Sandroni, 2001).

Já Hermano Vianna, ao analisar os processos de mediação cultural da música popular no Brasil, ressalta que o rádio e seus bastidores, onde atuavam os regionais, foram espaços fundamentais para a circulação do Choro, gênero que passou a ocupar lugar privilegiado tanto nas transmissões ao vivo quanto nas gravações comerciais. A permanência do Choro nos estúdios, mesmo diante das mudanças de gosto do público, foi em grande parte garantida pela competência e pela resistência desses músicos de base, muitos dos quais passaram a ser reconhecidos posteriormente como mestres do gênero (Vianna, 1995).

Dessa forma, a inserção de Jorginho nesse ambiente formativo evidencia como os regionais de rádio não só impulsionaram sua carreira profissional, mas também moldaram profundamente sua identidade musical. Sua trajetória reflete uma pedagogia da prática coletiva, do fazer musical compartilhado e da escuta sensível, pilares fundamentais da tradição do Choro.

Quando o conjunto Época de Ouro foi formado por Jacob do Bandolim, ainda em vida, o pandeirista oficial do grupo era Gilberto D'Ávila, músico de reconhecida atuação na cena do Choro da época. Jorginho do Pandeiro, embora não integrasse a formação fixa do conjunto, participou de algumas gravações como ritmista convidado, especialmente em registros em que eram utilizados instrumentos adicionais de percussão, como reco-reco, ganzá e caixeta, função que ele desempenhava com maestria (Entrevista Vidilli, 2016).

Naquele período, Jorginho mantinha uma agenda intensa de compromissos, atuando simultaneamente em rádios e estúdios de gravação, o que limitava sua participação em formações fixas. Sua presença constante nos bastidores da indústria fonográfica brasileira da década de 1950 e início dos anos 1960 coincide com um momento de consolidação do mercado fonográfico no país, com o crescimento das grandes gravadoras e o aumento da produção de discos em diversos gêneros populares (Entrevista Vidilli, 2016).

Esse foi um período de profissionalização e expansão do setor, em que a figura do músico de estúdio tornou-se essencial para atender às exigências técnicas das gravadoras. Jorginho, com sua versatilidade, precisão rítmica e conhecimento estilístico, tornou-se um dos ritmistas mais requisitados dessa era, atuando ao lado de inúmeros artistas e contribuindo decisivamente para a sonoridade de gravações fundamentais da música popular brasileira.

Sua relação com o Época de Ouro, ainda que pontual naquele momento, demonstra o reconhecimento que já possuía no meio musical como um percussionista de excelência. Mais tarde, com o falecimento de Jacob e a reconfiguração do grupo, Jorginho viria a se tornar membro efetivo do conjunto, consolidando sua posição como uma das referências do pandeiro no Choro (Entrevista Vidilli, 2016).

Segundo seu filho, Celsinho, em entrevista direta, Jorginho evidencia que Jorginho do Pandeiro destaca a forma como compreendia a música de maneira ampla, buscando ir além da função tradicionalmente atribuída ao percussionista como mero acompanhador. Ele desenvolveu, ao longo de sua trajetória, um estilo próprio de interpretação no pandeiro, pautado pela escuta atenta e pela interação com os demais instrumentos do conjunto.

Ainda em entrevista, Celsinho explica que seu pai se definia como um percussionista “ligado em tudo o que acontecia”, tanto nos instrumentos responsáveis pela melodia quanto naqueles que conduziam a harmonia. Essa escuta integrada permitia que ele “batesse uma bola com os outros”, expressão que utilizava para descrever o diálogo musical constante entre os músicos, como uma espécie de jogo coletivo no qual o pandeiro não apenas marca o tempo, mas participa ativamente da construção da interpretação.

Sua concepção interpretativa do pandeiro transformava o instrumento em um elemento

ativo e expressivo, contribuindo para a musicalidade geral da performance. Essa abordagem evidencia a importância da escuta coletiva e da improvisação sutil no Choro, características fundamentais do gênero, como discute o pesquisador Henrique Cazes. Ao integrar-se melodicamente e harmonicamente com o grupo, Jorginho ampliava os limites da percussão tradicional, conferindo ao pandeiro um papel protagonista na dinâmica musical (Cazes, 2010).

Sua prática revela uma profunda inteligência musical intuitiva, construída na escuta, na convivência e na experiência, típica da formação em tradição oral. Ao fazer do pandeiro um instrumento “vivo” dentro da roda, Jorginho ressignificou sua função, deixando um legado interpretativo que influenciou gerações posteriores de percussionistas brasileiros.

O primeiro programa em que Jorginho do Pandeiro atuou na Rádio Tamoio foi o programa do radialista Átila Nunes. Inicialmente, sua participação era semanal, marcando o início de sua atuação profissional no meio radiofônico. Posteriormente, ao ingressar no regional do flautista Dante Santoro na Rádio Nacional, passou a atuar de acordo com as escalas de programação, prática comum nas grandes emissoras da época, em que os músicos eram convocados conforme a demanda de gravações e transmissões ao vivo (Entrevista Vidilli, 2016).

Nesse contexto, Jorginho descreve a dinâmica profissional dos músicos como marcada pela informalidade e imprevisibilidade, sobretudo para aqueles que não possuíam vínculos fixos com grupos ou orquestras. Era comum, portanto, a presença dos chamados “pontos”, locais onde os músicos se concentravam à espera de convites para trabalhos.

Esse cotidiano revelava a existência de uma espécie de hierarquia informal entre os músicos de estúdio e rádio. Segundo Jorginho, os arranjadores e produtores costumavam organizar as equipes de gravação em dois níveis: o chamado “time de primeiro escalão”, formado pelos músicos mais experientes e requisitados, e o “time de segundo escalão”, composto por músicos que aguardavam a sobra de trabalhos, muitas vezes substituindo integrantes fixos em ausências ou em sessões de menor prestígio. (Entrevista Vidilli, 2016)

Essa dinâmica evidencia tanto a instabilidade do trabalho musical na época, quanto a existência de circuitos profissionais não institucionalizados, nos quais a reputação, a convivência e a escuta eram determinantes para a obtenção de oportunidades. Nesse ambiente competitivo e exigente, Jorginho conseguiu se destacar, conquistando espaço entre os músicos mais requisitados das rádios e do mercado fonográfico.

Além do Choro, os regionais das rádios eram responsáveis por acompanhar uma ampla variedade de artistas e estilos musicais, o que exigia grande versatilidade técnica e estética de seus integrantes. Jorginho do Pandeiro, inserido nesse ambiente multifacetado, atuou ao lado

de importantes nomes da música popular brasileira, como os cantores Silvio Caldas e Ciro Monteiro, demonstrando sua habilidade em adaptar-se a diferentes gêneros e linguagens musicais.

No início de sua trajetória como músico de estúdio, as gravações fonográficas eram realizadas com apenas um microfone, o que exigia uma criteriosa disposição espacial dos músicos no estúdio. Os solistas vocais ou instrumentais eram posicionados mais próximos do microfone, seguidos pelos instrumentos de acompanhamento de cordas, e, ao fundo, os instrumentos de percussão, como o pandeiro. Esse arranjo acústico buscava equilibrar os volumes de forma natural, já que não havia recursos de mixagem ou captação individualizada (Entrevista Vidilli, 2016).

Com o avanço da tecnologia de gravação, passou-se a utilizar dois microfones, geralmente um voltado exclusivamente para os solistas e outro para o restante do regional, permitindo um maior controle sobre os níveis sonoros e melhorando a qualidade do registro final. Já nas décadas seguintes, especialmente a partir dos anos 1960, Jorginho passou a participar de gravações com equipamentos mais modernos, incluindo gravadores de quatro e oito canais, o que permitia a captação separada de instrumentos e vozes, além de recursos de edição e mixagem mais sofisticados (Entrevista Vidilli, 2016).

Essas transformações tecnológicas impactaram diretamente a prática dos músicos de estúdio, que passaram a lidar com novas demandas técnicas, como o uso de fones de ouvido, gravações em canais separados e o acompanhamento de guias de arranjo mais complexos. Jorginho adaptou-se com naturalidade a essas mudanças, consolidando sua presença não apenas como percussionista de rodas de Choro, mas também como ritmista de estúdio altamente requisitado, com domínio técnico e sensibilidade musical apurada.

Em depoimento, Jorginho do Pandeiro observa que, a partir da década de 1960, o mercado fonográfico brasileiro passa por transformações estruturais, sobretudo com a ascensão da bossa nova e, na sequência, com o movimento da Jovem Guarda, cujos repertórios e formações instrumentais já não contemplavam com regularidade os regionais de Choro. Essa mudança afetou diretamente os músicos vinculados a esse modelo tradicional de conjunto, como Jorginho, que relata uma redução nos convites para gravações e apresentações (Entrevista Vidilli, 2016).

Além das transformações estéticas e comerciais, o contexto político do país, marcado pelo golpe civil-militar de 1964, impactou significativamente o setor cultural. Diversas rádios foram fechadas ou reformularam suas programações de acordo com os interesses do regime. A música instrumental brasileira, em especial o Choro, perdeu espaço nas emissoras, afetando o

cotidiano de trabalho dos músicos que atuavam nos regionais (Entrevista Vidilli, 2016).

Segundo Jorginho, diante desse cenário, seu irmão, Dino 7 Cordas, sentiu a necessidade de comprar uma guitarra elétrica para continuar atuando em bailes e acompanhar as mudanças sonoras que se impunham. Esse gesto evidencia a necessária adaptação dos músicos à nova lógica de mercado, ao mesmo tempo em que simboliza uma ruptura geracional entre a música tradicional e as novas sonoridades que passaram a dominar o espaço radiofônico e fonográfico brasileiro (Entrevista Vidilli, 2016).

Em entrevista direta, Celsinho e também Simas, corroboram que, após o período de instabilidade provocado pelas mudanças no mercado fonográfico e pelo contexto político da ditadura civil-militar, a indústria fonográfica brasileira retomou seu fôlego nos anos 1970, abrindo novas possibilidades para os músicos de estúdio. Jorginho do Pandeiro passou a ser constantemente requisitado, participando de gravações diárias em dois a três turnos, atendendo à intensa demanda de artistas consagrados da época. Nesse período, contribuiu com sua percussão em discos de Paulinho da Viola, Beth Carvalho, Roberto Ribeiro, Clara Nunes, entre muitos outros, consolidando-se como um dos mais importantes ritmistas da música brasileira.

A morte de Jacob do Bandolim, em 1969, provocou um hiato nas atividades do Conjunto Época de Ouro, grupo criado e liderado pelo bandolinista. No entanto, em 1972, com o incentivo e apoio de Paulinho da Viola, na época um dos principais nomes da MPB, o grupo foi reativado, agora sob nova formação. Nesse retorno, Jorginho do Pandeiro foi convidado a assumir como pandeirista oficial do conjunto, marcando o início de uma nova fase da história do Época de Ouro e reforçando o papel de Jorginho como herdeiro direto da tradição rítmica do Choro.

A década de 1970 foi marcada por uma reorganização do campo musical brasileiro, especialmente em razão do avanço tecnológico nas gravações e do fortalecimento da indústria fonográfica, que passou a demandar músicos versáteis e altamente qualificados para atender à produção em larga escala de LPs. Os chamados músicos de estúdio tornaram-se peças-chave nesse cenário, atuando em diversas sessões de gravação com diferentes artistas e gêneros musicais. Jorginho do Pandeiro se destacou nesse circuito, sendo reconhecido pela precisão rítmica, pela criatividade e pela habilidade de integrar diferentes formações instrumentais com sensibilidade e inteligência musical.

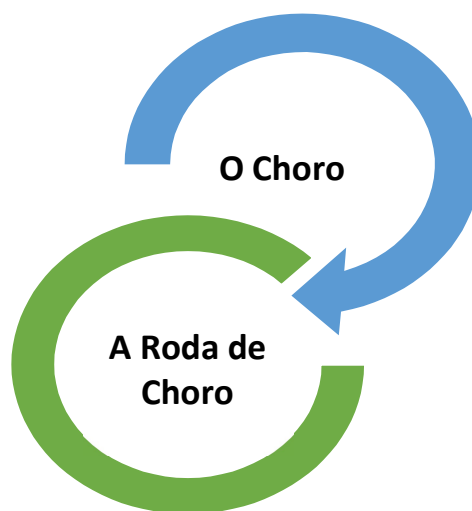
Ao mesmo tempo, o Choro, que vinha perdendo espaço nas programações de rádio e no mercado fonográfico desde os anos 1960, começou a ser reinterpretado e revitalizado por artistas comprometidos com sua preservação. Nesse processo, Paulinho da Viola exerceu papel central. Com sua postura reverente à tradição e, ao mesmo tempo, aberta à renovação estética,

Paulinho foi responsável por promover encontros intergeracionais, integrar músicos históricos a novos circuitos culturais e trazer o Choro de volta à cena pública.

Sua atuação foi decisiva para a retomada das atividades do Conjunto Época de Ouro em 1972, reunindo nomes como César Faria, Dino 7 Cordas e Jorginho do Pandeiro. Essa rearticulação não apenas garantiu a continuidade do legado de Jacob do Bandolim, mas também inseriu o Choro em um novo circuito de legitimação, incluindo festivais, programas de televisão, gravações e apresentações em espaços formais de cultura. O retorno do Época de Ouro marcou, assim, uma das mais importantes ações de memória musical no Brasil do século XX, e Jorginho, como pandeirista oficial do grupo, teve papel fundamental nesse processo.

Jorginho participou de diversas transformações da música brasileira, acompanhando sua passagem desde a Era de Ouro do Rádio até o surgimento das plataformas digitais e das novas formas de circulação e compartilhamento de arquivos de áudio. Ao longo de toda essa trajetória, manteve-se atuante como músico profissional, sem recorrer a outras atividades paralelas, como alguns músicos que tem que conciliar a prática musical com outras formas de trabalho. Sua permanência ininterrupta na música evidencia não apenas sua excelência técnica e reconhecimento no meio artístico, mas também a capacidade de adaptação e resistência de quem viveu, com o pandeiro nas mãos, as mudanças de um século de sonoridades e meios de difusão.

2. A HISTÓRIA SOCIAL DO CHORO



O Choro constitui uma das expressões mais significativas da música popular brasileira, resultado do encontro entre diferentes tradições sonoras e sociais que marcaram o país desde o século XIX. Esta seção busca compreender o processo histórico e cultural de formação desse gênero, analisando suas origens, transformações e permanências. A partir de referências teóricas e históricas, apresenta-se o Choro como uma forma de sociabilidade e criação coletiva, nascida da experiência urbana e da prática cotidiana dos músicos populares. Discute-se também o papel da Roda de Choro como espaço de aprendizado, convivência e transmissão de saberes, bem como sua relevância na construção de identidades e memórias musicais no Brasil.

Assim como o jazz, constitui uma expressão musical marcada pela fusão de matrizes culturais e pela capacidade de traduzir experiências sociais complexas em forma artística. Nascido do encontro entre práticas populares, tradições afrodescendentes e influências europeias, o choro tornou-se uma das sonoridades mais persistentes da cultura brasileira, atravessando o século XX e adentrando o XXI como parte essencial da memória afetiva do país. Sua presença constante em rádios, televisões, trilhas sonoras, filmes e festivais demonstra sua força como elemento de identidade nacional e como linguagem em permanente reinvenção.

2.1. O Choro e suas Origens

O Choro é uma das manifestações musicais mais representativas da cultura brasileira, resultado da fusão entre influências europeias, africanas e populares urbanas. Surgido no contexto de transformação social e cultural do Rio de Janeiro oitocentista, ele expressa, desde

sua origem, o encontro entre diferentes mundos: o erudito e o popular, o formal e o improvisado, o individual e o coletivo. Mais do que um gênero musical, o Choro pode ser entendido como um modo de tocar e de se relacionar com a música, que revela o espírito inventivo dos músicos brasileiros diante das matrizes sonoras herdadas da colonização e da modernidade.

O Choro não surgiu no Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX como um gênero, mas como uma forma de tocar que estava relacionado à interpretação que os músicos populares conferiam às músicas tocadas nos salões da burguesia (Bolão, 2005). Segundo Bolão (2005), esses músicos, em sua maioria, eram funcionários da Alfândega, dos Correios ou da Estrada de Ferro e se reuniam em suas casas na Cidade Nova ou nos subúrbios para tocar em um formato que envolvia improvisos e interpretações que vão muito além da uma partitura escrita. Desta forma, “Polcas, Valsas e Schottisches assumiram, pelas mãos dos chorões, feições bastante distintas da música que vinha da Europa” (Bolão, 2005, p. 103).

Constituiu-se somente a partir de 1910 como gênero e permite um diálogo sem limites entre o tradicional e o contemporâneo. Mesmo tendo passado há poucas décadas por um período de esmaecimento, a sua força se verifica claramente pela existência de escolas especializadas (como a Escola Portátil de Música, no Rio de Janeiro e a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, em Brasília) e a presença em inúmeros festivais de música no país seja em formato de ensino em oficinas, seja tocado em festivais ou mostras, rodas e clubes de Choro ao redor do mundo e sua presença em universidades dentro e fora do país. No estado do Paraná pode-se destacar projetos como o Clube do Choro de Londrina, o Conjunto Choro e Seresta em Curitiba e a Roda de Choro Itinerante em Maringá.

A consolidação do Choro como linguagem musical brasileira está profundamente vinculada à formação da identidade nacional urbana. No início do século XX, o gênero incorporou novas sonoridades e instrumentos, assim como o cavaquinho, o bandolim e o pandeiro, como já vimos na seção anterior, tornando-se símbolo de uma cultura mestiça, criativa e improvisadora. Essa capacidade de transformação constante fez do Choro uma música em movimento, que dialoga com as mudanças históricas do país sem perder suas raízes populares, dentro de início conflituoso, como também já foi visto. Além disso, sua prática coletiva, que ocorre nas rodas, nos clubes e nas casas dos músicos, reforçou o valor da sociabilidade e da cooperação, elementos que o distinguem de outras formas de música popular que seguiram rumos mais comerciais.

Na contemporaneidade, o Choro reafirma sua vitalidade como campo de transmissão e experimentação cultural. A multiplicação de escolas, festivais e grupos de pesquisa reflete não apenas um interesse renovado pelo gênero, mas também seu potencial educativo e social. Ao

ocupar espaços institucionais, como é o caso das universidades e conservatórios, ao mesmo tempo, manter-se vivo nas rodas informais, o Choro demonstra uma rara capacidade de transitar entre diferentes esferas do fazer musical. Essa característica o coloca como exemplo de continuidade cultural e de resistência simbólica frente à lógica mercadológica que domina parte da produção musical contemporânea.

Com base nesse percurso histórico, o Choro revela-se não apenas como um gênero musical, mas como uma prática social complexa, na qual se entrelaçam criação, convivência e aprendizado. A música, nesse contexto, assume papel formador e público: é pela escuta, pela improvisação e pela partilha que se perpetua o saber coletivo. Essa dimensão participativa e educativa encontra sua expressão mais evidente na Roda de Choro, tema da próxima subseção, onde o gesto musical se transforma em experiência comunitária e em espaço privilegiado para pensar a relação entre arte, memória e História Pública.

2.2. A Roda de Choro como espaço de prática e aprendizado

Um dos elementos mais característicos do Choro, que pode ser considerado sua matriz, é a chamada Roda de Choro que se caracteriza como um encontro de músicos e ouvintes, marcada pela performance e improvisação no repertório específico do gênero, como afirma Moraes (2011 p.11):

Pode-se ouvir o Choro, gênero musical brasileiro, em diversos lugares: no palco de um teatro, casa noturna ou entre mesas de um bar, mas, o seu habitat natural é a Roda de Choro. A Roda é o contexto de performance mais típico do Choro e que tem como sua principal característica a informalidade.

Filho et al (2011), explicam que, na Roda de Choro, não é necessário ter uma definição inicial sobre, por exemplo, quem irá tocar, com quem, quando ou como, mas trata-se de um encontro entre músicos, com a presença de uma audiência (Filho, et al. p. 44) no qual em vários momentos os músicos se intercalam nas performances. Assim, uns tornam-se apreciadores dos outros e é comum a presença de músicos menos experientes fazendo papel de ouvintes, aprendendo com os mais experientes. Porém, os músicos menos experientes também tocam criando-se um *ethos* igualitário que permite para um estudo *coletivo público* “enquanto coletivo-no-fazer, articula um movimento de pensamento público por meio de formas pedagógicas únicas [...] que tem o poder de tornar as coisas públicas e conferir-lhes o poder de gerar um público pensante” (Masschelein, 2023, p. 216).

Convém destacar, entretanto, que tal característica não é homogênea: existem diferentes

modalidades de roda de choro, algumas mais abertas à inserção de iniciantes e outras mais restritivas, demandando maior domínio técnico e de repertório dos participantes. Segundo Filho *et al* (2011 p. 150) “Na roda de Choro, instrumentistas de diversos níveis tocam juntos, criando e recriando repertórios; nela a música exerce, dentre outras coisas, o papel de interlocução entre as pessoas. Assim, a Roda de Choro cria um ambiente de relações e, em contrapartida, apoia-se nele.”

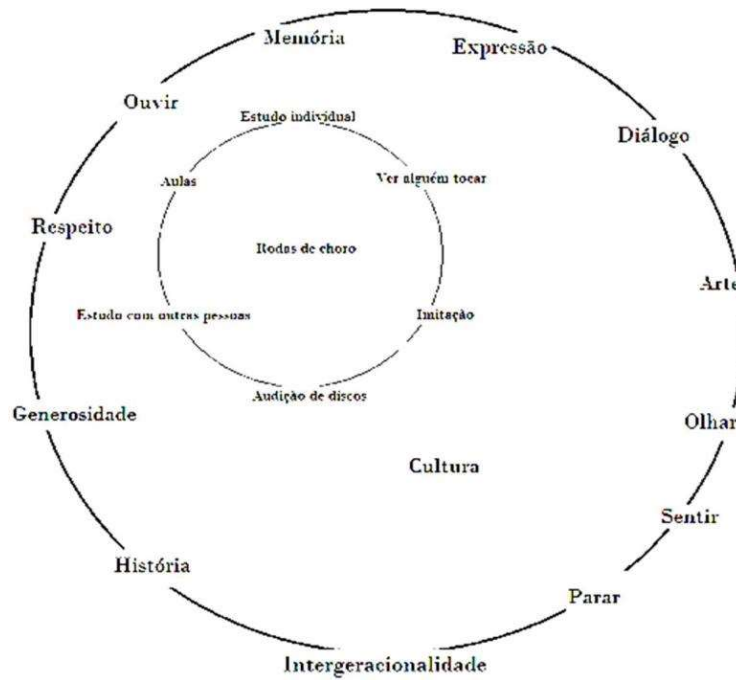
Para os autores existe uma polaridade presente nos discursos que tratam do Choro entre Roda de Choro e Apresentações com a Roda de Choro.

Alguns discursos valorizam a apresentação em relação à Roda, apoiados na ideia de que a formalização e a profissionalização indicam que o gênero está sendo valorizado. De outra mão, há aqueles que defendem a autenticidade do Choro somente nas Rodas, onde existe informalidade e pessoalidade (Filho *et al*, 2011 p. 152)

Outra característica marcante na Roda de Choro é o próprio público que se comunica visualmente e sentimentalmente de forma direta com a música “sendo a Roda um espaço de interação e comunicação entre músicos e público, ambos ensinam e aprendem na comunhão da prática social, também num processo de educação ideológica, humanizadora e libertadora.” (Fiorussi, 2012. p. 106). Esta comunicação se dá no decorrer das músicas como no intervalo entre elas e assim se justifica a importância da Roda como prática da coletividade no ensino de música onde os olhares, os saberes e as dúvidas são compartilhados e sanadas num processo igualitário de valores onde cada membro tem real valor.

Para ilustrar esse processo educativo da Roda de Choro, Fiorussi (2012) demonstra 2 círculos (figura 5), sendo o de dentro formado pelos participantes diretos da Roda – os músicos; e o de fora formado pelos participantes indiretos – o público. Isto pode ser observado na figura 1, onde em uma Roda, este formato ocorre de forma natural entre músicos e público. Fiorussi (2012) deixa claro e evidente que os círculos não são concêntricos, ou seja, a Roda dos músicos não se encontra exatamente no centro da Roda do público, uma vez que a integração ocorre de forma espontânea sem emissão de grau de valores.

Figura 5: Processos educativos na Roda de Choro



Fonte: Fiorussi, 2012.p. 114.

O autor dispõe que o círculo representa a cultura como um todo, de forma generalizada fazendo jus a outras culturas individuais e práticas sociais, para ele, na Roda de Choro (figura 6), o indivíduo dialoga e vivencia as atitudes levando isso para outras rodas (Fiorussi, 2012).

Figura 6: Roda de Choro Itinerante Maringá, 2015.



Foto: Felipe Bonifácio, 2015

Essa vivência tem muito a contribuir para pensar os gestos e o território da história

pública onde destaca-se a cooperação, como um valor em si mesmo, definida por Richard Sennett (2012, p. 17) como “ações implicadas em ouvir com atenção, agir com tato, encontrar pontos de convergência e de gestão da discordância ou evitar a frustração em uma discussão difícil”. O nome de “habilidades dialógicas” é utilizado por Sennett para diferenciar “prática” de “ensaio” tendo como referência o próprio fazer musical: o primeiro é uma experiência solitária e o segundo uma experiência coletiva comparável às crianças que discutem as regras do jogo para poderem brincar juntas ou “como uma boa discussão sua riqueza se entretete de discordâncias que, no entanto, não impedem as pessoas de continuar falando” (Sennett, 2012, p. 28).

Para pensar melhor este ritual de estar musicalmente juntos e em uma roda pública, Johan Huizinga em seu livro *Homo Ludens* nos lembra que “em diversas línguas se chama ‘jogo’ à manipulação dos instrumentos musicais[...]” (2019, p, 209) enumerando os elementos que a música e o jogo possuem em comum situando-se:

[...] fora da sensatez da vida prática, nada tem a ver com a necessidade ou a utilidade, com o dever ou com a verdade. Ora, tudo isso pode aplicar-se também à música. Além disso, as formas musicais são determinadas por valores que transcendem as ideias lógicas, que transcendem até nossas ideias sobre o visível e o tangível (Huizinga, 2019, p. 210)

O Choro, se tornou em fevereiro de 2024 Patrimônio Cultural do Brasil. O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) mobilizou pesquisadores, artistas e estudantes promovendo seminários para debater esta expressão cultural brasileira. Um raro compromisso entre prática popular e alto grau de exigência técnica está na raiz de boa parte da música popular sendo de relevância estratégica tanto para a formação de plateia quanto o preparo “em comum” dos músicos. Apesar do prestígio gozado pelo Choro no meio da música popular, o gênero sofre o efeito da pressão da música de mercado, o que resulta em mais um desafio.

Segundo Silva e Mendes (2012), a cultura é construída a partir das ações e inter-relações sociais, onde existe interação, troca de ideias, conhecimentos, maneiras e, desse relacionamento, deriva a cultura desse povo, que foi construída passo a passo. Juntos, constroem uma história de vida, onde os hábitos, costumes, manifestações, expressões, sentimentos e outros estão inseridos, identificando cada componente dessa sociedade determinando o seu modo de viver e de ser.

É possível corroborar com a fala das autoras, para as quais o conhecimento das próprias raízes e a conscientização sobre a relevância desse conhecimento para sua história e para a

história em comum, abre olhares sobre a necessidade de valorizar e transmitir esses conhecimentos para as gerações futuras, evitando assim que sejam esquecidas ou adormecidas. Ou seja, tornando a memória viva e fazendo com que as pessoas se sintam parte de uma cultura e da história, em palavras de Pedroso: “um povo que não tem raízes acaba se perdendo no meio da multidão. São exatamente nossas raízes culturais, familiares, sociais, que nos distinguem dos demais e nos dão uma identidade de povo, de nação” (Pedroso, 1999 p.32).

2.3. Choro e Jazz: diálogos, trajetórias e permanências na cultura moderna

É possível, ao observar a construção proposta por Eric Hobsbawm (2023) em “*A História Social do Jazz*”, estabelecer paralelos significativos entre o jazz e o choro.

Ambos os gêneros musicais compartilham origens semelhantes, ainda que em contextos culturais distintos. Ambos emergem de processos do encontro musical e social, marcados pelo encontro entre as tradições africanas e as linguagens musicais europeias, num cenário urbano em transformação. O jazz surge nos Estados Unidos, sobretudo em Nova Orleans, como resultado do cruzamento entre o blues, o ragtime e as práticas musicais afro-americanas; o choro, por sua vez, nasce no Rio de Janeiro oitocentista, quando músicos negros e mestiços incorporam novas formas de expressão às danças europeias então em voga, como a polca, a valsa e o schottisch. Em ambos os casos, observa-se a criação de uma linguagem própria, de caráter profundamente coletivo e popular, capaz de traduzir musicalmente as transformações sociais e culturais de seu tempo.

O jazz e o choro são expressões que ultrapassam a esfera estética para se tornarem fenômenos sociais. Em suas origens, eram práticas marcadas pela oralidade, pela improvisação e pela circulação em espaços informais, rodas, clubes e encontros de músicos onde o aprendizado se dava não pelos métodos formais de ensino, mas também pela escuta e pela convivência. Essa dimensão pedagógica e comunitária foi essencial para a consolidação de ambos os gêneros, que se estruturaram em torno da partilha do conhecimento e da performance coletiva. Tanto no choro quanto no jazz, a improvisação não é apenas um exercício técnico, mas um gesto de liberdade e de afirmação da identidade, cada um com sua peculiaridade.

Ao longo do século XX, o avanço das tecnologias de gravação e difusão sonora, tornaram-se parte constitutiva da cultura moderna. O rádio, o disco e, posteriormente, a televisão foram fundamentais para a consolidação desses gêneros como expressões nacionais, o jazz nos Estados Unidos e o choro no Brasil. No caso brasileiro, o choro esteve profundamente entranhado na trilha sonora da vida urbana. Desde as primeiras transmissões radiofônicas, nos

anos 1930, grupos regionais ocuparam um papel central na estrutura das emissoras. A presença dos “regionais” fez do choro uma sonoridade cotidiana, associada à vida doméstica, aos cafés e às festas populares.

Nos programas de rádio das décadas de 1940 e 1950, o choro se consolidou como expressão da virtuosidade instrumental brasileira. Músicos como Jacob do Bandolim, Benedito Lacerda, Pixinguinha e Waldir Azevedo se tornaram referências nacionais, e seus temas passaram a integrar o imaginário coletivo. Com o advento da televisão, nas décadas seguintes, o gênero continuou a ocupar espaço significativo, seja em festivais e programas musicais, seja como trilha sonora de novelas, filmes e documentários. O choro tornou-se, assim, parte da trilha sonora afetiva dos brasileiros, atravessando gerações e contextos, do rádio de válvula à era digital.

A trajetória do choro, nesse sentido, apresenta semelhanças com a do jazz enquanto música que, apesar de originada em contextos populares, conquistou status de arte sofisticada e elemento identitário. Assim como o jazz se expandiu do sul dos Estados Unidos para o mundo, o choro também ultrapassou suas fronteiras regionais, tornando-se símbolo de brasilidade e alcançando reconhecimento internacional. Em ambos os casos, há um movimento de dupla direção: de um lado, a valorização estética e o reconhecimento institucional; de outro, a permanência da tradição viva, sustentada pelos encontros, rodas e práticas coletivas.

O choro, como o jazz, transita entre o popular e o erudito, entre a tradição e a inovação. A linguagem do gênero permite constante diálogo com outras manifestações musicais, da bossa nova à música instrumental contemporânea, sem perder sua identidade rítmica e harmônica. Essa maleabilidade é uma das razões de sua longevidade. Mesmo em períodos em que outras vertentes da música popular brasileira ganharam mais espaço midiático, o choro, não com a mesma força, manteve-se presente em escolas de música, gravações independentes, festivais e produções audiovisuais.

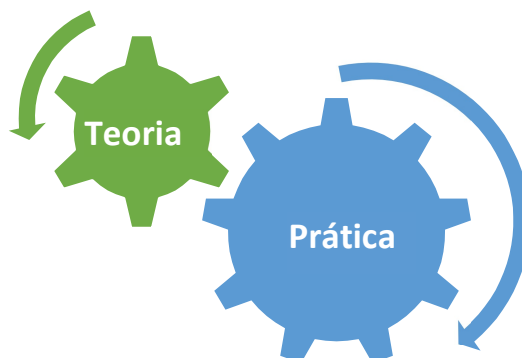
Durante o século XX, o gênero foi também fundamental para o desenvolvimento técnico dos instrumentistas brasileiros. O domínio do fraseado, do contraponto e da improvisação no choro serviu de base para músicos de diversas gerações, tornando-se uma espécie de “gramática musical” do país. Essa dimensão formativa é análoga ao papel que o jazz desempenhou na formação dos músicos norte-americanos. Em ambos os casos, trata-se de um repertório que funciona como campo de aprendizado, experimentação e encontro entre tradição e contemporaneidade.

No século XXI, o choro mantém sua vitalidade tanto nas rodas presenciais quanto nos espaços virtuais e midiáticos. Grupos, escolas e projetos culturais em todo o Brasil e no exterior

reafirmam sua importância como patrimônio imaterial e linguagem em constante transformação. É possível dizer que o choro atravessou mais de um século acompanhando a transformação dos meios de comunicação, do fonógrafo ao streaming, sem perder o vínculo com a sociabilidade e a afetividade de suas origens.

Assim como o jazz expressa, para os Estados Unidos, uma narrativa de liberdade e afirmação cultural, o choro representa, para o Brasil, a síntese de uma musicalidade urbana, mestiça e inventiva. Ambos traduzem, em sua forma e prática, as contradições e riquezas de suas sociedades: a luta por reconhecimento, o convívio entre o popular e o erudito, a força da oralidade e da improvisação, e a permanência de laços comunitários em meio à modernidade. O choro, entranhado na vida cultural brasileira ao longo de todo o século XX e XXI, é mais do que um gênero musical, é um modo de ser e de sentir o Brasil.

3. O DOCUMENTÁRIO COMO UM REGISTRO NA HISTÓRIA PÚBLICA



3.1. Da parte técnica e conceitual

Cunhado na década de 1970, o termo “história pública” não possui um significado unívoco, mas na conferência que deu início ao “1º Congreso Internacional de Historia Pública y Divulgación”⁶, realizado em Buenos Aires no ano 2023, Thomas Couvin destacou os que considera três valores básicos: a) o processo de elaboração não é um “fato metodológico”, mas uma maneira de fazer; b) o processo deve ser participativo entre aliados que não são considerados meras fontes de pesquisa; c) sempre inspirada na pergunta para que fazer história no sentido de vincular o trabalho com a relevância social e a justiça social. Esses elementos levam a pensar que não existe uma receita, uma metodologia, um caminho linear e que a história é uma “ciência cidadã”⁷.

Sendo assim, podemos afirmar que semelhante à arte, pesquisar na área da História Pública consiste principalmente em “abrir os olhos”, em tornar algo presente, em outorgar uma “soberania da mirada que dá algo a ver, que lo hace evidente”. (Masschelein, 2006 p. 304). Essa proposta de pesquisa realizada pelo filósofo belga Jan Masschelein em um provocador texto intitulado “*Educar la mirada. La necesidad de una pedagogía pobre*” se vincula em cheio aos debates propostos pela História Pública, ainda mais quando se trata de elaborar um documentário que não pretende “educare” (no sentido de “ensinar”) mas “e-ducere”: no sentido de sair, partir, estar fora: “no es conduciéndonos, ni llevándonos a la tierra prometida, sino más bien empujándonos. No sé nos dice a dónde ir, pero nos empuja de donde estamos y de lo que somos”. (Masschelein, 2006, p. 300). Por sua vez, Ricardo Santhiago menciona que

⁶ Universidad Nacional de Quilmes. 22 ao 24 de maio de 2023.

⁷ Termo utilizado por Thomas Couvin na mesma conferência.

[...]sem constituir um exercício meramente reiterativo ou laudatório, a noção de história pública convida diferentes pesquisadores a revisitar suas investigações passadas ou suas práticas de trabalho correntes, ativando uma reflexão sobre o processo de construção do conhecimento que descortina a sua dimensão pública (Santhiago, 2018 p. 294).

Acreditamos que produzir um vídeo documentário permite o acesso, preservação, propagação e valorização do Choro, buscando compartilhar um interesse sobre a riqueza e grandiosidade de nossa cultura musical. Inspirados nas reflexões de Walter Kohan (2017, p. 71) sobre os caminhos da pesquisa, considera-se que o movimento da História Pública “[...] não se trata apenas de um enunciado teórico, de uma eventual contribuição aos estudos sobre a pesquisa acadêmica, mas de uma prática, um exercício, uma forma de habitar a universidade [...] e o mundo”.

A marca mais destacada é a tentativa por gerar espaços de diálogos, que “não tem a ver com a comunicação, mas com comunismo, ou seja, com a operação de converter em um bem comum (de todos e para todos) algo que estava relativamente privatizado” (Larrosa 2017. p. 123). Sendo assim essa pesquisa nasce de uma saída, um mês andando e conversando pelo Rio de Janeiro⁸, ficando fora do lugar, expondo-se a uma aventura intelectual que “*no requiere una metodología rica, sino que pide una pedagogía pobre, una pedagogía que nos ayude a estar atentos, que nos ofrezca el ejercicio de un ethos, de una actitud*”. (Masschelein, 2006, p. 305).

E assim, está feito um documentário: de olhares atentos e conversas compartilhadas, porque “*el cine nos abre los ojos, los coloca a la distancia justa, los pone en movimiento*” (Larrosa, 2006, p. 115). Uma aventura que se atreve a sair ao encontro do outro, de ficar “à deriva” com o duplo sentido capaz de expressar, como assinala Francesco Careri (2017, p. 31), a ambiguidade do perder-se conscientemente, procurando dosar o desejo e o acaso, o racional e o irracional, o projeto e o anteprojecto, o andar e o parar. Por um lado, navegar à deriva é como se perder no desconhecido e no inesperado, porém deriva também é o nome “daquele elemento náutico que se encontra-se debaixo da quilha do barco e que permite navegar contra o vento [...]” a contracorrente e pronto para acolher o inesperado.

O registro audiovisual permite apresentar narrativas surgidas de modo cooperativo e também gestos, atitudes corporais e tons de vozes criando uma comunidade de ouvintes. O

⁸ Entre os dias 9 de abril e 9 de maio de 2024, foi possível vivenciar e apreciar intensamente a cultura do Choro no Rio de Janeiro. Conversando com pessoas, assistindo a apresentações, tocando ao lado de músicos renomados e participando de rodas de Choro, não apenas experimentou a música, mas também sentiu o acolhimento que essa cultura proporciona. Mais do que uma manifestação musical, o Choro se revelou um modo de viver, enxergar e compartilhar a vida.

documentário definido como gênero “caracteriza-se por um recorte temático de uma realidade circunstanciada, uma história, um conjunto de fatos e ocorrências, ou seja, surge como proposta de relação do cinema com a realidade histórica.... uma analogia entre a produção da narrativa do documentário histórico e as estratégias da narrativa historiográfica” (de Souza, 2024, p. 117).

Assim, a elaboração e de um documentário histórico combinam-se registros de sons e imagens de natureza diversa... Na composição narrativa documental, sequenciam-se imagens e sons, falas registradas em entrevistas, silêncios, hesitações, barulhos, o que torna o documentário histórico, o resultado da ativação de diferentes linguagens, variações de conteúdo, fusões tipológicas, uma verdadeira representação polifônica, dotada de intertextualidade, baseada na variação criativa do uso da imagem que se relaciona com fatos de um passado histórico” (de Souza, 2024 p. 118).

Por isso, no documentário não aparece entrevistador, mas sim conversações públicas - essas derivas - que requerem da presença como combustível que gera a faísca onde o que importa não é tanto o que está diante de nós, nem em nós, mas o que está entre nós deveria ser o lugar que permita e impulse a pensar perante outros, junto com outros e, sobretudo, entre outros. Um lugar da relação, do encontro com o outro e da conversa: [...] o valor de uma conversa não está no fato de que ao final se chegue ou não a um acordo pelo contrário, uma conversa está cheia de diferenças e a arte da conversa consiste em sustentar a tensão entre as diferenças mantendo-as e não as dissolvendo e mantendo também as dúvidas, as perplexidades, as interrogações e isso é o que a faz interessante por isso em uma conversa não existe nunca a última palavra.

Por isso uma conversa pode manter as dúvidas até o final, porém cada vez mais precisas, mais elaboradas, mais inteligentes...por isso uma conversa pode manter as diferenças até o final, porém cada vez mais afinadas, mais sensíveis, mais conscientes de si mesmas por isso uma conversa não termina, se interrompe e muda para outra coisa (Larrosa, 2003, p. 212).

Nas Rodas de Choro, de forma análoga ao que se dá nas conversações atentas, acontece a transmissão de legados entre gerações que se sentem “*portadores de alforjas cargadas con lo dicho y lo no dicho por libros y autores que se han convertido en nuestra herencia volviéndonos sus legatarios antes una actualidad que amenaza con arrasar lo ue de los muertos guardamos en nuestras memorias*” (Forster, 2007, p. 38). Porque nesse legado também acontece a renovação sendo que “*transmitir supone, por eso, ir por el filo de la fidelidad y de la traición, de la continuidad y de la ruptura*” (Forster, 2007, p 38). O documentário apresenta um legado intergeracional transmitido em público

en los bordes, huir de la complacencia de un dispositivo capaz de absorber absolutamente todo... transmitir contra la transmisión cuando ésta se vuelve mera acomodación a las exigencias del mercado cultural; volverse conservador cuando lo que domina es el discurso de un progresismo vacío y asfixiante; girar hacia el pasado cuando la banalidad del presente también se extiende hacia el futuro. Dicho de otro modo: sostener la incomodidad ante una tradición que, en el acto de volverse transmisión, descoloca, también, a quien ejerce esa tarea imposible (Forster, 2007, p. 44-45).

Dessa forma, compreende-se que o documentário não se limita a um produto audiovisual, mas se afirma como um gesto investigativo e formativo no âmbito da História Pública. Trata-se de uma prática que busca instaurar espaços de escuta e partilha, nos quais o conhecimento se constrói de maneira colaborativa e situada, aproximando-se de uma “ciência cidadã” voltada à relevância social. Ao articular arte, memória e experiência, o documentário amplia o campo de reflexão sobre o fazer histórico, não apenas como representação do passado, mas como movimento contínuo de diálogo e transformação. Assim, o projeto reafirma o potencial do cinema documental como dispositivo de investigação e mediação cultural, comprometido com a preservação e a valorização dos legados musicais e históricos que constituem o Choro e suas práticas de transmissão.

3.2. Da parte prática e documental

O trabalho de campo que compõe esta pesquisa de mestrado foi desenvolvido em três etapas complementares, articulando observação participante, entrevistas semiestruturadas e registro audiovisual como principais procedimentos metodológicos. O objetivo central foi compreender o legado de Jorginho do Pandeiro e sua influência na tradição e na inovação do pandeiro no Choro, por meio de relatos orais, análise de práticas musicais e captação de imagens para o documentário que integra este estudo.

A primeira etapa do campo ocorreu em outubro de 2023, durante o III Festival Choro da Primavera, realizado em Florianópolis (figura 7), Santa Catarina. Essa fase inicial teve caráter exploratório e coincidiu com o estágio obrigatório de uma disciplina do mestrado intitulada Projeto Integrador em História Pública, o que possibilitou unir a prática acadêmica ao avanço da investigação. O festival, consolidado no calendário musical da cidade, foi espaço propício para estabelecer os primeiros contatos com músicos e pesquisadores relevantes para a pesquisa, como Maurício Carrilho e Marcos Thadeu.

Figura 7: III Festival de Choro da Primavera, Marcus Thadeu e Maurício Carrilho – Etapa 1



Foto Andro Gustavo B. Ribas, 2023

Também foi particularmente significativo o encontro com o professor e percussionista Eduardo Vidilli, autor de trabalhos acadêmicos sobre o pandeiro e sobre a trajetória de Jorginho do Pandeiro. As conversas realizadas nessa fase tiveram caráter informal, mas foram essenciais para o mapeamento de fontes, para o planejamento das entrevistas subsequentes e para o acesso a materiais que viriam a compor o corpus documental da pesquisa. Essa etapa permitiu ainda iniciar um registro preliminar das percepções dos músicos sobre a história do Choro, o papel do pandeiro e a memória afetiva em torno da figura de Jorginho, constituindo a base para a abordagem semiestruturada adotada posteriormente.

A segunda e principal etapa do campo foi realizada no Rio de Janeiro. Hospedado na Rua do Catete, próximo ao Palácio do Catete e ao Aterro do Flamengo, permaneci por um mês na cidade, o que permitiu uma verdadeira imersão no universo do Choro carioca. Logo no dia de minha chegada, iniciei o trabalho de campo participando da tradicional roda de Choro do Bar Bip Bip (Figura 8), em Copacabana, espaço histórico que há décadas reúne músicos residentes e itinerantes. Ali fui recebido pelo luthier e percussionista Léo Careca, que me apresentou aos músicos e me integrou ao ambiente da roda, possibilitando tanto a interação quanto a participação ativa como instrumentista. A presença nesse espaço proporcionou o primeiro contato direto com a dinâmica de rodas de Choro, o clima de informalidade que caracteriza essas reuniões e a convivência entre músicos de diferentes gerações.

Figura 8: BIP BIP – Parte da etapa 2 - RJ



Foto: Rafael Marinho, 2024

Nos dias seguintes, dediquei-me à organização e ao agendamento das entrevistas, reservando uma semana do período para a realização das filmagens com apoio da Professora Doutora e Geógrafa Larissa Roquejani Donato, responsável pela captação das imagens e fotografias da pesquisa. As entrevistas foram conduzidas no formato semiestruturado, utilizando um roteiro prévio de perguntas abertas que norteava o diálogo, mas permitia flexibilidade para que o entrevistado desenvolvesse livremente suas narrativas, trazendo informações espontâneas e enriquecendo o material coletado, conforme sugerido por Gil (1999).

A escolha por esse formato foi estratégica, pois muitas das conversas aconteceram em contextos informais, após apresentações, em botequins ou mesmo durante encontros casuais, o que proporcionou um ambiente descontraído, favorecendo a memória afetiva dos interlocutores e a espontaneidade dos relatos. Vale destacar que todos os entrevistados autorizaram o uso da sua imagem e som antes do início da gravação, ação que também foi gravada para arquivo pessoal.

Durante a estadia, participei de diferentes rodas de Choro e eventos musicais que foram fundamentais para o estabelecimento de vínculos com os interlocutores e para a compreensão

do ambiente cultural do Choro. Compareci à roda da Casa Blue Note, em Copacabana, onde conheci pessoalmente Zé Paulo Becker, Luiz Barcelos e o pandeirista Netinho Albuquerque, sobrinho de Jorginho do Pandeiro, que posteriormente concedeu uma entrevista mais aprofundada no bairro de Santa Teresa. Lembro-me de que, durante o encontro, Netinho contou algumas anedotas sobre o tio, suas rotinas de estudo e a forma carinhosa como transmitia conhecimentos sobre o pandeiro, acrescentando detalhes sobre a vida cotidiana e a religiosidade da família, especialmente em relação à Umbanda.

Esse encontro prévio e informal, me permitiu organizar as perguntas e o roteiro com base nestes relatos além de compreender o que poderia ser amplificado no decorrer da entrevista agendada.

No decorrer da semana também frequentei a roda do Bar do Serginho, onde Marcos Thadeu, músico residente e aluno de Jorginho, compartilhou experiências de sua formação musical e memórias de aulas e apresentações, fornecendo informações importantes sobre a pedagogia e os métodos de ensino do mestre. Aos sábados, participei das aulas da Escola Portátil de Música, na UNIRIO, na Urca, vivência que possibilitou observar de perto a dinâmica pedagógica do curso, compreender o funcionamento das aulas e dialogar com professores e alunos que tiveram contato direto com Jorginho.

Outro aspecto relevante foi o convívio cotidiano com músicos como André Verselino e Bidu Campeche, que me acompanharam em diversas atividades culturais e musicais pela cidade, ampliando minha inserção nas redes de sociabilidade do Choro. Através deles, participei não apenas de rodas de Choro, mas também de eventos esportivos, como jogos de futevôlei entre amigos, e de encontros sociais, como churrascos na praia de Ipanema. Essa dimensão da experiência foi fundamental para compreender o modo de vida dos músicos cariocas, a convivência descontraída que cerca o fazer musical e o papel que o Choro desempenha como elemento agregador de uma comunidade.

A escolha do mês da estadia foi exatamente no mês que se comemora o Mês do Choro, celebrado em abril. Participei de eventos da Semana do Choro na casa do Choro, além da programação cultural da cidade, como a missa de alvorada (figura 9) na Igreja de São Jorge, no centro do Rio, local onde foi celebrada a missa de sétimo dia de Jorginho, o que conferiu à experiência um caráter simbólico e especial, levando em consideração os relatos da família sobre seu envolvimento religioso com a Umbanda.

Figura 9: Missa da alvorada e manifestações da Umbanda



Foto Andro Gustavo B. Ribas, 2024

Também estive presente no Trem do Choro (figura 10), evento que parte da Central do Brasil até Olaria, reunindo centenas de músicos que tocam Choro durante todo o trajeto, seguido de um cortejo até a última residência de Pixinguinha. Essas vivências reforçaram a dimensão comunitária e festiva do Choro, permitindo a observação de como o gênero se insere na memória coletiva da cidade.

Figura 10: Trem do Choro



Foto Andro Gustavo B. Ribas, 2024

As entrevistas realizadas nessa etapa incluíram conversas em profundidade com Celsinho Silva, filho de Jorginho, em sua residência, e com outros músicos de referência, como Marcos Thadeu, Maurício Carrilho, Pedro Amorim, Nailor Proveta e Zé Paulo Becker. Entre

os entrevistados esteve também o professor e bandolinista Pedro Aragão, um dos responsáveis pela patrimonialização do Choro, que pôde trazer um relato fundamentado em suas pesquisas sobre a história do gênero e uma perspectiva sobre os aspectos mercadológicos do Choro, analisando sua transformação ao longo das diferentes fases da música brasileira.

Outro participante de relevância foi o editor de vídeos Pablo Carrilho, que contribuiu com reflexões sobre a importância do documentário como instrumento de preservação da memória e do legado do Choro. O registro audiovisual foi realizado com câmera *Canon D7000* e complementado por gravações feitas em smartphone *Xiaomi 11 Lite*, que serviu de apoio em situações de maior mobilidade. Em sua totalidade, as gravações foram concluídas com mais de 10h de relatos sobre Jorginho e sobre o Choro. A terceira etapa do campo foi realizada em agosto de 2025, em Maringá, Paraná, durante um evento do projeto Roda de Choro Itinerante, que contou com a presença dos músicos Ronaldo do Bandolim e Rogério Souza. Nesse contexto, foi realizada uma entrevista com Ronaldo do Bandolim, que trabalhou por 47 anos ao lado de Jorginho no grupo *Época de Ouro*. Seu depoimento forneceu uma perspectiva privilegiada sobre a trajetória profissional de Jorginho e sobre a dinâmica do conjunto, permitindo aprofundar a análise do papel do pandeirista na consolidação do Choro no século XX.

A etapa de produção do documentário, intitulado *Minhas Mãos, Meu Pandeiro: um documentário sobre Jorginho*, surgiu a partir do material coletado durante as etapas do trabalho de campo, incluindo entrevistas, registros de rodas de Choro e imagens de atividades culturais. A edição foi realizada no programa *CapCut*, versão *Premium*, que possibilitou cortes, transições e organização dinâmica do material, garantindo agilidade na montagem para alguém que não é profissional da área, mas entende a importância do registro da história pública.

O documentário seguiu uma lógica temática, organizando as entrevistas e as imagens em blocos que abordam: o pandeiro enquanto instrumento e objeto de estudo; a biografia de Jorginho do Pandeiro; rodas de Choro; história social do Choro no Rio de Janeiro; religiosidade da família Silva, especialmente na Umbanda; importância do legado musical e pedagógico; mercado da música; patrimonialização do Choro pelo IPHAN; e a relevância do documentário como instrumento de preservação da memória e difusão cultural. A seleção de trilha sonora e referências a outros documentários serviu como inspiração para soluções criativas de edição, resultando em um vídeo de aproximadamente 50 minutos, 10% de toda grandiosidade que foi gravado, mas que cumpre o papel e o objetivo de demonstrar um grande legado.

As três etapas do campo, articuladas à produção do documentário, configuram uma pesquisa de caráter etnográfico, que integrou entrevistas semiestruturadas, observação

participante, registro audiovisual e análise documental. Essa combinação permitiu não apenas a coleta de dados, mas também uma imersão sensorial, afetiva e social no universo do Choro, proporcionando um entendimento abrangente do gênero, de sua história, de sua sociabilidade e da marca que Jorginho do Pandeiro deixou para a música brasileira.

Além disso, as reflexões pessoais sobre a experiência de campo indicam que a convivência nos ambientes musicais, sociais e culturais do Rio de Janeiro e Maringá permitiu perceber a vitalidade da tradição do Choro, a transmissão intergeracional de saberes e o papel do pandeiro como mediador de memória, afetividade e pertencimento comunitário. O documentário, neste contexto, funciona não apenas como registro visual e sonoro, mas também como instrumento de interpretação, análise e difusão acadêmica e cultural, articulando pesquisa e criação de forma integrada, um verdadeiro articulador da História Pública.

3.3. Estrutura, ritmo e forma: o audiovisual como composição em partes

O documentário (figura 11) constitui uma extensão sensível e pública da pesquisa que o originou. Realizado no cruzamento entre História Pública, memória musical e prática audiovisual, o documentário ultrapassa o registro biográfico para se afirmar como um gesto de partilha — de histórias, sonoridades e afetos que circundam a trajetória de Jorginho do Pandeiro e, com ela, o próprio universo do Choro brasileiro. A obra assume, assim, uma função duplamente narrativa: documenta um músico e, simultaneamente, documenta uma tradição.

Figura 11: Capa do Vídeo Documentário



Elaboração: Andro Gustavo B. Ribas, 2025

Desde os primeiros minutos, o documentário estabelece uma relação direta entre edição e musicalidade, como se o próprio ato de montar o documentário fosse também um exercício de ritmo. Isso fica demonstrado na fala: “edição e música têm muito a ver, absurdamente a ver”, feita pelo Pablo Carrilho, que antecipa o tom da narrativa, mostrando a ideia de que tanto o cinema quanto a música se constroem em cortes, pausas e retomadas. Essa analogia entre som e imagem orienta a montagem, na qual a cadência das falas se entrelaça às batidas do pandeiro, fazendo da estrutura audiovisual uma tradução sensorial da prática musical de Jorginho.

O documentário apresenta uma composição polifônica, em que diferentes vozes se sobrepõem: familiares, músicos, amigos e estudiosos se revezam para reconstruir a trajetória do artista. A memória aparece aqui não como linearidade, mas como mosaico. Cada depoimento acrescenta uma camada - técnica, afetiva ou simbólica - que contribui para compor o retrato de um músico cuja história é indissociável da história do próprio instrumento. Ao evocar a genealogia familiar de Jorginho, este documentário insere o pandeiro em um campo de herança sonora, destacando nomes fundamentais da música popular, como Dino Sete Cordas, Lino do Cavaquinho e Tico-Tico do Bandolim. Essa evocação não é apenas factual: é uma forma de situar a música como prática de pertencimento e continuidade.

A descrição do pandeiro ocupa papel central na narrativa. O instrumento é apresentado em sua estrutura, nas variações de materiais, na diferença entre os modelos antigos e os modernos, revelando que, mais do que objeto, ele é um personagem. O modo como as falas se detêm na madeira, nas platinelas, no couro e no gesto de afinar transforma o instrumento em uma espécie de extensão corporal. O pandeiro, pensando na narrativa de Jorginho, é quase um organismo único: vibra, responde e acompanha. Essa materialidade é o ponto de contato entre a memória individual e a memória coletiva, entre o fazer artesanal e a escuta pública.

O documentário também atua como uma metodologia de pesquisa, no sentido proposto pela História Pública: tornar o conhecimento do legado de Jorginho como histórico, acessível e dialógico, devolvendo à comunidade os resultados da investigação, sempre foi o objetivo inicial desta pesquisa, e com certeza, é a deste documentário.

Pensando nisso, a câmera não apenas registra a imagem e o som, mas participa da cena. O olhar do entrevistador, as pausas entre as respostas e o enquadramento das mãos que tocam o instrumento revelam uma dimensão etnográfica: o documentário observa e, ao mesmo tempo, se deixa afetar. Essa reciprocidade entre pesquisador e narrado rompe a distância tradicional entre sujeito e objeto, característica da História acadêmica, aproximando a experiência fílmica de uma prática compartilhada de memória.

É importante lembrar que nem mesmo o pesquisador que realizou o roteiro e a

conversa guiada, nem a captação da imagem, tampouco a edição deste documentário são desenvolvidos por profissionais das áreas do audiovisual, mas, mesmo assim, a conexão da importância da história pública acessível, demonstra a importância de se aventurar nessa prática.

Em termos formais, o documentário opta por uma estética da proximidade. Os planos fechados, a ausência de narração externa e a ênfase nas falas diretas criam uma atmosfera de intimidade. Não há uma voz de autoridade que “explique” o que se vê; ao contrário, são os próprios músicos que constroem o discurso. Essa escolha reforça a natureza pública do documentário: ele é feito com os participantes, e não apenas sobre eles. Ao permitir que as vozes se expressem sem mediação excessiva, o documentário pratica uma escuta histórica, na qual a oralidade se converte em fonte e forma narrativa. A presença de múltiplos depoentes confere ao documentário uma estrutura coral.

Músicos contemporâneos, amigos e familiares relembram episódios da vida de Jorginho, descrevem seu estilo de tocar e ressaltam sua generosidade como mestre e parceiro de rodas. As memórias pessoais se entrelaçam a um discurso coletivo sobre o papel do pandeiro no Choro e na música popular brasileira. Nesse sentido, o documentário não é apenas biográfico, mas musicográfico: cada fala é também uma interpretação do som, uma tentativa de traduzir a linguagem rítmica em palavras.

A montagem reforça essa multiplicidade. Os cortes não seguem uma linha cronológica, mas um encadeamento afetivo e temático. As falas sobre técnica, por exemplo, surgem entremeadas por relatos de infância e cenas de ensaio, sugerindo que o domínio do instrumento está intimamente ligado à experiência vivida. O tempo do documentário, assim como o tempo da música, é circular, ela retorna, varia e improvisa nas partes.

Ao longo do documentário, percebe-se a intenção de preservar e transmitir uma herança. Jorginho não é representado apenas como músico virtuoso, mas como elo de uma cadeia cultural. As falas sobre suas influências familiares e suas experiências em rodas de Choro destacam a transmissão oral como forma de ensino e de memória. Nesse ponto, o documentário dialoga diretamente com os princípios da História Pública: o conhecimento é coletivo, circula entre gerações e se reconfigura na escuta e na prática. A história do pandeiro é, portanto, uma história de mãos que tocam, as que ensinam, as que filmam.

Neste sentido temos a fala de diversos participantes mostrando Jorginho como divisor, não apenas no modo de tocar, mas na grandiosidade das gerações, Jorginho é o elo entre o “antes e o depois” (figura 12).

Figura 12: Antes e Depois de Jorginho



Elaboração: Andro Gustav B. Ribas, 2025

O gesto de filmar, nesse contexto, assume valor político e epistemológico. Registrar o som, o corpo e a voz de Jorginho significa reconhecer a música popular como patrimônio imaterial e como documento histórico e, por este motivo, nem sempre o foco está no rosto, na fala, mas sim nas mãos, no som. O documentário amplia o conceito de fonte, incorporando o audiovisual como meio legítimo de produção de conhecimento. A montagem, as escolhas de enquadramento e o uso do som ambiente não são apenas recursos estéticos, mas também estratégias de pesquisa, que revelam o lugar da arte como forma de reflexão e testemunho. É justamente para que o telespectador se sinta parte da Roda externa aos músicos chorões.

Ao final, *Minhas mãos, meu pandeiro: um documentário sobre Jorginho*, reafirma a potência da música como linguagem da memória. O documentário transforma a trajetória individual de um músico em expressão coletiva de uma cultura. Ele devolve à esfera pública um conjunto de saberes que tradicionalmente permaneceriam restritos aos círculos musicais, convidando o espectador a participar da escuta e da interpretação. Nessa perspectiva, o documentário não apenas representa o passado, mas o reatualiza e faz vibrar, nas imagens e nos sons, a continuidade de uma história que se toca com as mãos.

A estrutura narrativa do documentário segue um princípio análogo à forma musical que inspira sua temática: o **Choro**. Assim como a peça musical se organiza em movimentos - *Parte A, Parte B, Parte C, Parte D e Coda* - o documentário também se constrói por variações e retomadas, alternando temas, timbres e intensidades. Essa correspondência formal não é apenas uma escolha estética, mas uma decisão epistemológica: o documentário faz da música o próprio modo de pensar e narrar a história, como é possível ser visto no quadro 1 a seguir.

Quadro 1: Distribuição e correlação entre as “partes” do documentário e as “seções” da dissertação.

Parte do documentário	Correspondência na dissertação	Enfoque principal
Parte A	Seção 1	Introdução conceitual: fundamentos e contexto histórico do Choro
Partes B e C	Seção 2	Formação musical, genealogia e corporalidade – o aprendizado vivido
Parte D	Seção 3	Extensão pública, roda de Choro e partilha da memória
Coda	Síntese reflexiva	Permanência, memória e continuidade cultural

Elaboração: Andro Gustavo B. Ribas, 2025

Cada parte do documentário ecoa uma dimensão da pesquisa escrita. A *Parte A* se articula à introdução e aos fundamentos teóricos (Seção 1), enquanto as *Partes B e C* encontram correspondência na Seção 2, centrada na formação de Jorginho, na herança musical familiar e na experiência corporal do tocar. Por fim, a *Parte D* e a *Coda* dialogam com a Seção 3, voltada à dimensão pública e comunitária da música e à permanência da memória.

A seguir, cada uma dessas partes é interpretada como movimento narrativo e teórico.

- Parte A – Introdução e apresentação do tema – ligada à seção 1 desta dissertação.

A primeira parte do documentário funciona como a exposição temática. Nela, são introduzidos o pandeiro, Jorginho e o universo do Choro. A montagem alterna depoimentos e descrições técnicas do instrumento, como se o documentário afinasse o próprio discurso. A fala inicial sobre a semelhança entre edição e música anuncia a intenção formal: editar é tocar. O gesto de montagem, feito de pausas, cortes e retornos, reflete o raciocínio musical, como um modo de organizar o tempo a partir do ritmo.

Do ponto de vista narrativo, essa abertura estabelece o tom reflexivo e coletivo da obra. A câmera se aproxima das mãos que seguram o pandeiro, das madeiras e das platinelas, enquanto as vozes explicam a importância do instrumento na música brasileira.

O enquadramento enfatiza o corpo que toca e o corpo que lembra. Assim, a Parte A constrói o tema principal: a música como forma de memória.

- Parte B – Desenvolvimento: o círculo familiar e a gênese musical - ligada à seção 2 desta dissertação.

Na Parte B, o documentário adentra a genealogia sonora de Jorginho. As falas sobre Dino Sete Cordas, Lino do Cavaquinho e Tico-Tico do Bandolim, Benetito Lacerda, entre outros, formam um tecido de relações que situam o artista em uma linhagem musical afetiva. Essa parte do documentário tem um ritmo mais narrativo e emocional, substituindo o discurso técnico por lembranças de convivência, aprendizado e influência.

O documentário articula, aqui, uma visão de tradição como convivência, não como herança estática. A memória familiar não aparece como linha reta, mas como círculo: uma roda, uma conversa entre gerações. O som do pandeiro se confunde com o som das vozes, como se o instrumento falasse por meio das pessoas que o rodeiam.

As recordações revelam a dimensão afetiva e formativa da tradição, em que aprender música é conviver, ouvir e observar. Essa abordagem corresponde ao argumento central da Seção 2 da dissertação, segundo o qual a trajetória de Jorginho não é apenas biográfica, mas social e relacional de uma história de transmissão oral que se faz na casa, na roda e na rua.

- Parte C – A prática e o gesto: o pandeiro como extensão do corpo – também ligada à seção 2 desta dissertação

A Parte C corresponde ao núcleo performático e analítico do documentário. Aqui, o pandeiro deixa de ser descrito e passa a ser mostrado. As cenas de execução musical, os closes nas mãos, o som ambiente e o silêncio entre as notas fazem dessa parte uma coreografia do gesto. O documentário transforma a técnica em linguagem, revelando que a performance é, também, uma forma de pensamento.

Ao filmar as mãos que tocam, o documentário reafirma o título e o princípio do projeto: *Minhas mãos, meu pandeiro*. Há, nessa simbiose, uma metáfora sobre o fazer musical como memória encarnada. O gesto se torna portador de saberes, condensando experiência e história. Essa dimensão corporal do conhecimento aproxima o documentário de uma prática fenomenológica da História Pública, como uma história que se percebe através dos sentidos, que se aprende vendo e ouvindo.

Do ponto de vista da História Pública, essa parte traduz a dimensão intergeracional e comunitária da pesquisa: o conhecimento se constrói na partilha e é transmitido de forma oral, corporal e performática.

Já a Parte C desloca o foco da fala para o gesto. O pandeiro é mostrado em detalhe: a textura da madeira, o brilho das platinelas, o couro tensionado pelas mãos. O documentário transforma o instrumento em **símbolo corporal da memória musical**. O toque do pandeiro é o corpo lembrando. A técnica deixa de ser apenas habilidade manual e passa a ser expressão de

uma história vivida e incorporada.

Esse tratamento audiovisual ecoa a concepção teórica da dissertação, que entende o corpo como mediador entre experiência e conhecimento. O som do pandeiro, filmado de perto, torna-se documento sensível: é o som de uma biografia que se faz ouvir. A presença do corpo em ação — mãos, respiração, ritmo — traduz o aprendizado pela prática e pela repetição, que a escrita da Seção 2 descreve como “memória viva da experiência musical”.

As Partes B e C formam o núcleo vital do documentário e da dissertação. Enquanto a Parte B apresenta a herança musical de Jorginho, a Parte C a traduz em prática e gesto, mostrando como a técnica é também uma forma de memória. As duas partes são complementares e se entrelaçam em um mesmo movimento: da linhagem ao corpo, da escuta herdada à execução vivida.

Essas partes não se sucedem linearmente, mas coexistem. O documentário e a dissertação convergem em uma mesma tese: a música é uma forma de lembrar, e o corpo é seu arquivo.

- Parte D – O público e a partilha: a roda como espaço da memória viva - ligada à seção 3 desta dissertação

A quarta parte do documentário amplia o foco: do indivíduo para o coletivo, do músico para a roda. As cenas em grupo, as falas sobre o aprendizado e a convivência, a presença de diferentes gerações de músicos reforça o caráter público da música. O documentário se torna, ele mesmo, uma roda de Choro audiovisual, com um lugar de encontro e partilha.

A roda simboliza o que a História Pública defende como princípio metodológico: a circulação do saber fora dos muros da academia. Ao mostrar o aprendizado entre pares, as improvisações e os comentários espontâneos, o documentário transforma o registro em evento, a entrevista em conversa, o espectador em participante.

Formalmente, a Parte D é marcada por uma montagem mais aberta, que valoriza o tempo real da convivência. O ritmo desacelera, permitindo que a escuta ocupe o centro. O som do ambiente, o ruído da fala, o respiro entre as notas é preservado como elementos significativos, compondo uma estética da escuta.

Essa parte corresponde à esta Seção 3 da dissertação, dedicada à relação entre música, espaço público e História Pública. A roda, no documentário, é metáfora e prática: representa o círculo de transmissão do saber e a democratização do conhecimento. Ao registrar esse espaço, o documentário cumpre o papel que a História Pública propõe — devolver à comunidade o próprio conhecimento produzido sobre ela.

A estética da escuta, aqui, substitui a narração expositiva. O documentário se constrói como diálogo, e o pesquisador, ao invés de explicar, escuta. A câmera se torna participante da roda, e o público, ao assistir, também passa a integrar esse círculo de transmissão. O documentário se converte, portanto, em extensão audiovisual da extensão universitária: um gesto de devolutiva que transforma pesquisa em convivência.

- *CODA* – A permanência e o retorno - Fechamento simbólico e formal da obra

A *Coda* do documentário, assim como na estrutura musical, funciona como um retorno e uma despedida. Retomam-se imagens iniciais e sons do pandeiro, agora ressignificados. As falas finais, de tom afetivo e contemplativo, ecoam a ideia de continuidade: o aprendizado que não termina, o som que atravessa o tempo.

No plano analítico, a *Coda* reafirma o documentário como experiência pública da memória. O gesto de filmar e o gesto de tocar se confundem: ambos produzem presença, ambos lutam contra o esquecimento. A câmera encerra o documentário, mas a música continua para ser a lembrança de quem assiste, assim como nas rodas de Choro que persistem como práticas comunitárias.

Na dimensão simbólica, a *Coda* corresponde ao fechamento da dissertação: é o momento em que a pesquisa se dobra sobre si mesma e reconhece que o conhecimento não termina no texto, nem no documentário. Ambos permanecem em circulação, como a música.

A *Coda* reafirma a ideia de que filmar e tocar são gestos de permanência: modos de resistir ao esquecimento e de manter vivo o fluxo da memória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É incontestável pensar o legado de Jorginho no gênero Choro, como pandeirista, como músico, como professor e ainda como sujeito-pessoa. Esta afirmação pôde ser percebida nos três momentos em que as conversas, gravações e relações foram estabelecidas no Rio de Janeiro. Inicialmente, buscou-se conhecer a história dos familiares, que conviveram informalmente com este grande músico e que carregam a figura parental de Jorginho. Isso foi possível ao conversar com seu filho e sobrinho que também são renomados pandeiristas e carregam *suas mãos*.

Em conversas também com ex-alunos e músicos ligados ao Choro que trabalharam com Jorginho, percebemos o grande ser humano, alegre, extrovertido e extremamente focado no amor e na paixão pela música. Por fim, das gravações fonográficas, percebe-se as maneiras de um tocar pandeiro com identidade própria e que muito é cobiçado, estudado e treinado, por muitos.

O documentário que apresentamos nesta dissertação pretendeu mostrar a história e o legado de Jorginho no Choro, que muito já se sabia e muito já se tem registro, mas que deve sempre ser retomado e atualizado devido a magnitude deste instrumentista e deste gênero para a cultura brasileira.

O produto desta dissertação, buscou articular esses diferentes momentos, reafirmando e atualizando o lugar de Jorginho na memória coletiva do choro. Ao recuperar sua trajetória e legado, a pesquisa cumpriu o objetivo de compreender como sua prática instrumental e pedagógica se insere na continuidade histórica do gênero, revelando também os modos como sua influência se prolonga em novas gerações de músicos.

A leitura da estrutura do documentário como composição em partes permite compreender que sua forma é também o seu método. A pesquisa que o originou não se limita a observar o fenômeno musical, mas o reproduz em sua lógica rítmica. O documentário pensa como o Choro pensa: por variação, repetição e improviso.

Do ponto de vista da História Pública, essa correspondência entre forma e conteúdo é crucial. O documentário torna visível o processo de produção do conhecimento e o encontro entre pesquisador, músico e público que devolve à comunidade o produto da pesquisa em um formato acessível, sensível e participativo.

Assim, o documentário não é apenas um resultado, mas uma continuação do trabalho de campo. Ele prolonga a pesquisa na esfera pública, fazendo do cinema um espaço de escuta, diálogo e aprendizado. O documentário não explica o Choro; ele o faz soar. E, como na boa

música, o documentário termina sem se encerrar: deixa em suspensão a nota que convida à escuta um chamado à permanência do som, da memória e das mãos que continuam tocando.

No contexto musical, o termo "mestre" refere-se a alguém que atingiu um nível de excelência em sua arte, reconhecido tanto pela sua habilidade técnica quanto pela sua capacidade de transmitir conhecimento. Um mestre é alguém cuja trajetória de vida e experiência se entrelaçam com a evolução de seu ofício, influenciando gerações e deixando um legado.

Jorginho do Pandeiro foi muito mais do que um simples acompanhante em grandes apresentações. Ele se destacou não apenas por sua técnica impecável no pandeiro, mas também por seu papel como pilar na disseminação e desenvolvimento do Choro, um dos mais sofisticados gêneros da música brasileira. O ambiente familiar no qual cresceu, cercado de música, moldou sua carreira desde cedo, fazendo com que sua relação com o pandeiro se tornasse quase orgânica.

Trabalhar em rádios de prestígio no Rio de Janeiro durante a era de ouro da música brasileira e acompanhar gigantes da música popular não só solidificou sua reputação como músico de excelência, mas também contribuiu para a preservação de um estilo musical que, em muitos momentos, encontrou nele um guardião. O Choro, um gênero que exige um equilíbrio delicado entre técnica, improvisação e emoção, encontrou em Jorginho um mestre capaz de unir tradição e inovação, mantendo a alma do estilo viva.

Ser considerado um mestre não se limita ao talento técnico. Envolve a capacidade de influenciar e inspirar outros músicos, de manter viva uma tradição e, ao mesmo tempo, inovar dentro dela. Jorginho, com sua trajetória no lendário conjunto Época de Ouro e sua participação ao lado de grandes nomes da música brasileira, fez exatamente isso. Ele personificava o espírito do Choro, contribuindo para a preservação e renovação do gênero com uma dedicação apaixonada que o consolidou como uma figura central na história da música popular brasileira, até os dias atuais.

Seu legado permanece vivo na memória cultural e musical do Brasil, reafirmando a importância de registrar, divulgar e refletir sobre sua trajetória como forma de preservar um patrimônio que transcende o indivíduo e se inscreve na própria história da música popular brasileira.

REFERÊNCIAS

ASBEG, Pedro. O Bicho Pegou. In: **Lei da Selva - A História do Jogo do Bicho**. Temporada 1, Episódio 1. Direção: Pedro Asbeg. Produção: Rodrigo Letier. Brasil: Komaki; Canal Brasil, 2022. Disponível em: <https://www.globoplay.globo.com>. Acesso em: 16 maio 2024.

BOLÃO, Oscar. **Batuque é um privilégio: a percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.

CARERI, Francesco. **Caminhar e parar**. São Paulo: Gustavo Gili, 2017. CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao Municipal**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

FORSTER, Ricardo. Transmisión, tradición: entre el equívoco y la incomodidad. In: LARROSA, Jorge (ed.). **Entre nosotros: sobre la convivencia entre generaciones**. Barcelona: Caixa Catalunya, 2007.

HERTZMAN, Marc A. **Making Samba: A New History of Race and Music in Brazil**. Durham: Duke University Press, 2013.

HOBSBAWN, Eric J. **História social do jazz**. 23ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

KOHAN, Walter. Em defesa de uma defesa: elogio de uma vida feita escola. In: LARROSA, Jorge (org.). **Elogio da escola**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

LARA FILHO, I. G.; SILVA, G. T. da; FREIRE, R. D. Análise do contexto da Roda de Choro... **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 23, p. 148-161, 2011.

LARROSA, Jorge. Epílogo: a arte da conversa. In: SKLIAR, Carlos. **Pedagogia (improvável) da diferença: e se o outro não estivesse aí?** Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

LARROSA, Jorge. Niños atravesando el paisaje: notas sobre cine e infancia. In: DUSSEL, Inés; GUTIERREZ, Daniela (comp.). **Educar la mirada: políticas y pedagogías de la imagen**. Buenos Aires: Manantial; Flacso, 2006.

LARROSA, Jorge. Um povo capaz de scholé: elogio das Missões Pedagógicas da II República Espanhola. In: LARROSA, Jorge (org.). **Elogio da escola**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

MASSCHELEIN, Jan. E-ducar la mirada: la necesidad de una pedagogía pobre. In: DUSSEL, Inés; GUTIERREZ, Daniela (comp.). **Educar la mirada: políticas y pedagogías de la imagen**. Buenos Aires: Manantial; Flacso, 2006.

MORAES, Sabrina L. de. **Arruma o coreto: um estudo de caso do aprendizado musical na roda de Choro**. 2011. Monografia (Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

MORRE Jorginho do Pandeiro, um mestre do Choro. **O Globo**, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/morre-jorginho-do-pandeiro-um-mestre-do-Choro-21564313>. Acesso em: 11 set. 2024.

PEDROSO, S. F. **A carga cultural compartilhada: a passagem para a interculturalidade no ensino de português língua estrangeira.** 1999. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

RODRIGUES, Valeria Zeidan. **Pandeiros: entre a Península Ibérica e o Novo Mundo: a trajetória dos pandeiros ao Brasil.** 2014. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

SADIE, Stanley (org.). *Dicionário Grove de Música: edição concisa.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. Acessado em outubro de 2025. Disponível em <https://biblioteca.ifpe.edu.br/bib/9014>

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no rio de janeiro (1917–1933).** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

SANTHIAGO, Ricardo. História pública e autorreflexividade: da prescrição ao processo. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 286-309, 2018. SENNETT, Richard. **El artesano.** Barcelona: Anagrama, 2009. SENNETT, Richard. **Juntos: os rituais, os prazeres e a política de cooperação.** Rio de Janeiro: Record, 2012.

SILVA, Susie Barreto da; MENDES, Rosicléia Lopes Rodrigues. A importância das raízes culturais para a identidade cultural do indivíduo. In: ENCONTRO REGIONAL SUL DA ABEM, 16., 2012. Anais... **ABEM: Associação Brasileira de Ensino de Música**, 2012.

SOUZA, Claudia Moraes de. Ideias na cabeça e câmeras na mão: o historiador público e a produção do documentário de pesquisa. In: ROVAI, Marta; KOBELINSKI, Michel (orgs.). **História pública: para quem, para quê, como e por quem?** Guarapuava: Ed. da Unicentro, 2024.

VALERIO LÓPEZ, Maximiliano. Do ócio ao estudo: sobre o cultivo e a transmissão de uma arte. In: BÁRCENA, Fernando; VALERIO LÓPEZ, Maximiliano; LARROSA, Jorge (orgs.). **Elogio do estudo.** Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

VIDILI, Eduardo Marcel. A vida social do pandeiro no Rio de Janeiro (1900-1939). In: BESSA, Virgínia de Almeida; PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana (orgs.). **Sudeste.** Vitória: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023. p. 114-163. (Histórias das Músicas no Brasil).

VIDILI, Eduardo Marcel. **Pandeiro brasileiro: transformações técnicas e estilísticas conduzidas por Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano.** 2017. Tese (Doutorado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

VIRUS DA ARTE & CIA. **Liotarde – MULHER TURCA COM PANDEIRO.** Acessado em outubro de 2025. Disponível em <https://virusdaarte.net/liotarde-mulher-turca-com-pandeiro/>