

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO**

**O DITO E O NÃO DITO: A PALAVRA CANTADA NO GESTO INSTRUMENTAL
DE JACOB DO BANDOLIM**

MARCÍLIO MARQUES LOPES

RIO DE JANEIRO, 2016

**O DITO E O NÃO DITO: A PALAVRA CANTADA NO GESTO INSTRUMENTAL
DE JACOB DO BANDOLIM**

Por

MARCÍLIO MARQUES LOPES

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Martha Tupinambá de Ulhôa.

RIO DE JANEIRO, 2016

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

L864 Lopes, Marcílio Marques
 O dito e o não dito: a palavra cantada no gesto
 instrumental de Jacob do Bandolim / Marcílio Marques
 Lopes. -- Rio de Janeiro, 2016.
 130 p

 Orientadora: Martha Tupinambá de Ulhôa.
 Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
 Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
 em Música, 2016.

 1. bandolim. 2. expressão. 3. palavra cantada.
 4. gesto instrumental. 5. Jacob do Bandolim. I.
 Ulhôa, Martha Tupinambá de , orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

O DITO E O NÃO DITO: A PALAVRA CANTADA NO GESTO INSTRUMENTAL DE
JACOB DO BANDOLIM

por

MARCÍLIO MARQUES LOPES

BANCA EXAMINADORA

Martha Tupinambá de Ulhôa

Professora Doutora Martha Tupinambá de Ulhôa (orientadora)

Pedro de Moura Aragão

Professor Doutor Pedro de Moura Aragão

Luiz Otávio Rendeiro Correa Braga

Professor Doutor Luiz Otávio Rendeiro Correa Braga

Sara Cohen

Professora Doutora Sara Cohen

Cláudia N. Matos

Professora Doutora Cláudia N. Matos

Conceito: APROVADO

SETEMBRO DE 2016

A INA, THOMAZ E RÔMULO

A IS, TATÁ, TINTA, SAÚDE, KAKA E JUA

FAMÍLIA É TUDO!

AGRADECIMENTOS

Aos amigos das rodas de choro, em particular os bandolinistas, pela busca incessante de informação: daquela gravação, daquela partitura, etc. Todas as reflexões sobre como resolver tecnicamente tal passagem, como explicar tal efeito, tal encadeamento, etc. Este anseio que move o músico popular e que ajuda a configurar a riqueza e a profundidade da MPB.

Aos companheiros professores da Escola Portátil de Música.

Aos companheiros do Água de Moringa.

Ao Wellington Krepke Duarte pela paciência com a revisão do texto.

À Prof.^a Martha Tupinambá de Ulhôa, mais do que pela orientação, pela amizade e incentivo sem os quais este trabalho não teria se concretizado.

À CAPES e à FAPERJ pelo apoio financeiro que viabilizou este estudo.

LOPES, Marcílio M. *O dito e o não dito: palavra cantada no gesto instrumental de Jacob do Bandolim*. 2016. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Investigação do conteúdo expressivo no estilo maduro de Jacob do Bandolim (1918-1969), particularmente revelado em seu último álbum *Vibrações* (1967), que se estabelece como modelo de sonoridade e expressão do instrumento. Para além de recursos puramente instrumentais, argumentamos consolidar-se neste último um processo de aproximação do gesto expressivo do bandolinista com a música cantada que tem, como ponto de partida, o LP *Época de Ouro* (1959). O título e o conteúdo deste álbum refletem uma linha de pensamento comum entre vários agentes culturais naquele instante, amigos próximos do bandolinista, todos preocupados com os caminhos da música popular de então, valorando a produção de um passado idealizado imediatamente anterior. É no seio desta tendência que surge o LP de 1959, e nele Jacob do Bandolim começa a exercitar o tipo de cuidado com detalhes expressivos que encontrará sua forma mais refinada no LP *Vibrações*: o bandolinista procura emular a expressão vocal das versões originais das canções, consolidando a aproximação de seu estilo com a palavra cantada. Neste estilo tardio, Jacob do bandolim traz consigo a marca da relação estreita entre língua e expressão, característica do repertório daquela “época de ouro”, mas nele o verso desaparece por completo deixando somente seus traços na expressividade pessoal: um instrumentista que fala/canta o texto musical com todas as nuances dos grandes intérpretes – um fraseado que remete a Orlando Silva, Francisco Alves, Elizeth Cardoso, Ciro Monteiro, para nomear alguns. A metodologia de estudo foi a audição e análise de peças do repertório do LP *Época de Ouro*, identificando os gestos melódicos (articulações, acentos, variações, etc.) e relacionando-os com os versos das gravações originais daquelas canções, com o objetivo de determinar como a palavra pode ter atuado como plano de ação do bandolinista. Além disso, há um estudo comparativo do repertório instrumental gravado pelo bandolinista antes e após aquele álbum, visando localizar gestos instrumentais que podem ter se originado da reflexão que se operou naquele projeto.

Palavras-chave: bandolim, expressão, palavra cantada, gesto instrumental, Jacob do Bandolim.

LOPES, Marcílio M. *The said and the unsaid: the singing word in the instrumental gesture of Jacob do Bandolim*. 2016. Thesis (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

Investigation of expressive content in the mature style of Jacob do Bandolim (1918-1969), revealed particularly in his last album *Vibrações* (1967), which sets a model for the sound and expression on the instrument. Beyond purely instrumental resources, we argued that on this last album a process of approaching the mandolinist expressive gesture towards the music sung is consolidated, with the LP *Época de Ouro* (1959) as a starting point. The title and content of this album reflects a common line of thought between several cultural agents at that moment, close friends of the mandolinist, all concerned with the ways of popular was drifting, valuing the production of an idealized past immediately prior. It is within this emerging trend that arises the LP "Época de Ouro, and with it Jacob begins to exercise the kind of care with expressive details that will reveal its most refined form in his last album: the mandolin strives to emulate the vocal gestures of the original versions of the songs, consolidating the approach of his style with the sung word. In his late style, Jacob do Bandolim shows the close relationship between language and expression, characteristic of the repertoire of that "golden age", but on it the verse disappears completely, leaving only traits on the personal expression: an instrumentalist who speaks/sings the musical text with all the nuances of the great interpreters - one phrasing which reminds of Orlando Silva, Francisco Alves, Elizeth Cardoso, Ciro Monteiro, to name a few. The methodology was the hearing and analysis of the *Época de Ouro* repertoire, identifying the melodic gestures (articulations, accents, variations, etc.) and relating them to the verses of the original recordings of those songs, trying to establish how the word may have acted as action plan for the mandolinist. Besides that, the research of instrumental repertoire recorded by the mandolinist before and after that album, aiming to find the instrumental gestures that may have been originated from the reflection that worked on that project.

Keywords: mandolim, expression, sung word , instrumental gesture, Jacob do Bandolim

LOPES, Marcílio M. *Le dit et le non-dit: le mot chanté dans le geste instrumental de Jacob do Bandolim*. 2016. Thèse (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RÉSUMÉ

Etude du contenu expressif du style mature de Jacob do Bandolim (1918-1969), particulièrement révélé dans son dernier album *Vibrations* (1967), et qui s'établit comme un modèle de sonorité et d'expression pour l'instrument. Outre les ressources purement instrumentales, nous avons soutenu que, dans ce dernier album, se consolide un processus de rapprochement entre le geste expressif du mandoliniste et la musique chantée. Ce processus commence avec l'album *Época de Ouro* (1959). Le titre et le contenu de cet album reflètent une ligne commune de pensée entre les différents agents culturels du moment, des amis proches de Jacob do Bandolim, tous concernés par les tournures de la musique populaire d'alors, et qui valorisaient la production d'un passé récent et idéalisé. C'est au sein de cette nouvelle tendance que surgit le disque de 1959 "Época de Ouro", Jacob commence à y exercer le type d'attention, avec des détails expressifs, qui trouvera sa forme la plus raffinée dans son dernier album: le mandoliniste cherche à imiter les expressions des versions originales des chansons, consolidant ainsi le rapprochement de son style avec le texte chanté. Dans son style tardif, Jacob incorpore la marque de l'étroite relation entre la langue et l'expression, caractéristique du répertoire de cette "époque dorée", mais le vers disparaît entièrement, laissant seulement ses traits dans l'expressivité personnelle: un instrumentiste qui parle/chante le texte musical avec toutes les nuances des grands interprètes - un phrasé qui se réfère à Orlando Silva, Francisco Alves, Elizeth Cardoso, Ciro Monteiro, pour n'en citer que quelques-uns. La méthodologie de l'étude a été l'audition et l'analyse du répertoire du disque *Época de Ouro*, en identifiant les gestes mélodiques (articulations, accents, variations, etc.) et en les reliant aux versets des enregistrements originaux de ces chansons, tout en essayant d'établir comment le mot peut avoir agi comme plan d'action pour le mandoliniste. Et aussi la recherche du répertoire instrumental enregistré par le mandoliniste, avant et après cet album, afin de repérer les gestes instrumentaux qui peuvent provenir de la réflexion qui s'est opérée sur ce projet.

Mots-clés: mandoline, expression, mot chanté, geste instrumental, Jacob do Bandolim.

SUMÁRIO

	Pag.
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – JACOB E A CENA MUSICAL CARIOCA ENTRE OS ANOS 1930 E 1960	9
1.1 – Descrição das fontes	9
1.2 – Um pouco da história de Jacob do Bandolim	14
1.3 – A expressão linguística e o álbum <i>Época de Ouro</i>	24
1.3.1 – A seleção do repertório	29
1.4 – Jacob do Bandolim e a historiografia da música popular	32
1.4.1 – Almirante e a Velha Guarda	34
1.4.2 – Lúcio Rangel e a Revista de Música Popular	38
1.5 – Jacob do Bandolim e o debate bossa-novista	40
1.5.1 – A dissonância na obra de Jacob do Bandolim	46
CAPÍTULO 2 - DA VERSIFICAÇÃO AO RITMO E À EXPRESSÃO – VESTÍGIOS DA PALAVRA	51
2.1 – Da versificação ao ritmo	51
2.2 – A metrficação clássica como ferramenta de análise do ritmo	60
2.3 – Prosódia e expressividade	63
2.4 – A semiótica da canção	66
2.5 – As marcas da palavra	69
CAPÍTULO 3 – TRANSFORMAÇÕES NO GESTO INSTRUMENTAL DE JACOB DO BANDOLIM	75
3.1 – Sobre os limites da transcrição	75
3.1.1 – Sobre a grafia dos recursos instrumentais	77
3.2 – A expressão no LP <i>Época de Ouro</i> como uma reflexão sobre a Expressão cantada	77
3.3 – Detecção das transformações dos recursos instrumentais a partir das obras com registros dobrados	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
BIBLIOGRAFIA	125
ANEXOS	131

LISTA DE QUADROS

Nº		Pag.
1	Data dos registros originais das obras gravadas no <i>Época de Ouro</i>	28
2	Gravações de referência para o LP <i>Época de Ouro</i>	80
3	Lábios que beije – proposta de organização da segunda parte	101
4	Obras gravadas e regravadas por Jacob do Bandolim.	104

LISTA DE FIGURAS

Nº		Pag.
1	“Si alguém sofreu” (sic), samba de Jacob do Bandolim. Capa da parte editada (1938) e a página inicial do manuscrito localizado.	19
2	<i>Meu samba é meu lamento</i> , samba de Jacob do Bandolim e Atilfo Alves. Capa da parte editada (sem data).	20
3	Registro do diário de Jacob do Bandolim em 20 de dezembro de 1933.	21
4	Dois registros de 1935 – 28 de janeiro e 18 de março.	22
5	Registro de dezembro de 1936.	23
6	O título do LP de 1959, no caderno de notas.	27
7	“Seleções para o LP de antigos sucessos” (fragmento).	30
8	Planilha de seleção do repertório para o LP <i>Época de Ouro</i> .	31
9	Manuscrito de <i>Chega de saudade</i> com a dedicatória de Tom Jobim.	42
10	<i>Noites cariocas</i> (1957) – dissonância ou apojatura?	46
11	<i>Migalhas de amor</i> (1952) – 7ª maior sobre acorde menor, uma apojatura?	47
12	<i>Remelexo</i> (1948) – “blue note”?	47
13	<i>Assanhado</i> (1961) – “blue note”?	47
14	<i>Ciumento</i> (1955) – cromatismo.	48
15	<i>Pra você</i> (1969) – 7ª maior sobre Iº grau.	48
16	<i>Um bandolim na escola</i> (1962) – arpejo do IIIIm sobre tônica	48
17	<i>Vibrações</i> (1967) – arpejo final com 6ª, 7ª maior, 9ª.	49
18	<i>Ciumento</i> (1955) – dissonâncias não preparadas sobre acordes dominantes.	49
19	<i>O voo da mosca</i> (1962) – dissonâncias não preparadas.	49
20	<i>A ginga do Mané</i> (1962) – acorde final com 7ª maior.	49
21	<i>Simplicidade</i> (1950) – 9ªs não preparadas; antecipação da harmonia.	50
22	<i>Assanhado</i> (1961) – antecipando o acorde de tônica.	50
23	O terceiro e quarto versos de “A banda” (Chico Buarque).	54
24	Início da 2ª parte de “Flor amorosa” (Callado/Catullo da Paixão Cearense) em 3 gravações distintas.	56

25	Analisando o refrão de “Timoneiro” ((Paulinho da Viola / Hermínio Bello de Carvalho).	57
26	Duas grafias para um verso de Paulinho da Viola.	58
27	Mudanças na percepção do ritmo – (COOPER e MEYER, 1963, p. 12-15).	61
28	Mudança na percepção do ritmo por interferência dos versos.	62
29	O primeiro verso de “Carinhoso” na versão de Orlando Silva (extraído de ULHÔA e LOPES, 2014, p. 292).	70
30	O verso “E os meus olhos...” na versão original (1928) e em dois momentos da versão de Orlando Silva (extraído de ULHÔA e LOPES, 2014, p. 293).	71
31	A versão editada de “Flor amorosa” - 2ª parte (Arthur Napoleão e Cia - Rio de Janeiro - fonte: Biblioteca Nacional - extraído de ULHÔA e LOPES, 2014, p. 294).	72
32	A versão instrumental de “Flor amorosa” - 2ª parte (extraído de ULHÔA e LOPES, 2014, p. 295).	72
33	A versão com letra de “Flor amorosa” - 2ª parte (extraído de ULHÔA e LOPES, 2014, p. 295).	73
34	Gilberto Alves - uma versão mais fragmentada do “Flor Amorosa”(extraído de ULHÔA e LOPES, 2014, p. 295).	73
35	A polca “Choro e Poesia” se transforma na canção “Ontem ao luar”.	74
36	Da cor do pecado – 3 formulações diferentes para os compassos iniciais.	82
37	Já sei sorrir – ajustando prosódia.	84
38	Já sei sorrir – frase ascendente, notas fantasma no bandolim.	85
39	Longe dos olhos – compassos iniciais.	85
40	Longe dos olhos (1936) – a primeira parte na versão da flauta.	86
41	Longe dos olhos – “Longe dos olhos e perto do meu coração”.	87
42	Lá vem a baiana – ornamentação da anacruse.	89
43	Serra da Boa Esperança – compassos iniciais – versão Jacob	92
44	Jardim de flores raras – a frase inicial nas versões de 1938 e 1959.	94
45	Jardim de flores raras – final da primeira parte.	95
46	Jardim de flores raras – notas repetidas elaboradas com apojeturas.	95
47	Jardim de flores raras – ritmo mais elaborado na frase.	96
48	Jardim de flores raras – frases mais regulares na versão de Jacob do Bandolim.	96
49	Jardim de flores raras – seção instrumental da versão Roberto Paiva.	97
50	Jardim de flores raras – divisão binária do 3º tempo como ponto de interesse.	97
51	Gráfico do Sonic Visualiser para “Jardim de flores raras” - a 1ª frase nas versões de Roberto Paiva (1938) e Jacob do Bandolim (1959).	99
52	Lábios que beijei – compassos iniciais.	100
53	Doce de coco – Comparando versões de 1951 e 1960 (comp. 1 a 16).	106
54	Simplicidade – Comparando versões de 1950 e 1960 (comp. 32 a 41).	108
55	Flor do mal – Compassos iniciais nas versões de 1927, 1956 e 1960.	110

56	Flor do mal – ajustando versos à interpretação de Jacob do Bandolim.	111
57	Santa Morena – variação na 2ª parte.	113
58	Santa Morena – outra variação na 2ª parte.	113
59	Benzinho – Comparando a 1ª parte das versões 1955 e 1961 (comp. 1 a 15).	114
60	Benzinho – Comparando a 1ª parte das versões 1955 e 1961 (comp. 16 a 32).	115
61	Lamento (1951) – reexposição final da primeira parte.	118
62	Lamento (1967) – primeira reexposição da primeira parte.	118
63	Lamento (1967) – última reexposição da primeira parte.	119

INTRODUÇÃO

Uma reflexão sobre o choro e sobre o papel de Jacob do Bandolim na consolidação deste gênero termina, na maioria das vezes, por apontar a obra autoral e gravada do instrumentista como o depositário final de um estilo brasileiro de tocar o bandolim, sem, no entanto, apontar que elementos são estes que lhe conferem tal identidade. Toda reflexão sobre a técnica do bandolim brasileiro começa invariavelmente pelo reconhecimento da existência de duas grandes escolas do instrumento centradas nas figuras de Lupercê Miranda e Jacob do Bandolim, mas, de alguma forma, termina por apontar a consolidação de procedimentos instrumentais em Jacob como o caminho a ser seguido por todo instrumentista que queira se dedicar ao instrumento. Escutar Jacob, estudar Jacob: esta é, em resumo, a diretriz principal do aprendizado do estilo brasileiro de tocar o bandolim.

É curioso observar, no entanto, que os gestos instrumentais do bandolinista (plissés, glissandos, portamentos, trêmolos, notas fantasmas, etc.¹) são os mesmos para qualquer escola do instrumento – encontrados tanto na centenária escola italiana do bandolim como na abordagem colombiana de suas tradicionais bandolas, por exemplo – e decorrentes da própria construção do instrumento (cordas duplas, afinação por 5^{as}, etc.) e do tipo de ataque com palheta. É claro que sutis variações de intensidade, no *staccato* ou na velocidade do trêmolo, possibilitam criar efeitos particulares associados a um gênero ou outro, criando coleções de gestos instrumentais particulares associadas a cada prática, seja do ponto de vista da abordagem erudita ou popular do instrumento. E não é diferente na prática do bandolim no Brasil, particularmente ligada ao choro, onde, na ausência de uma escola sistematizada, cada instrumentista, de cada região do país, encontrou maneiras diferentes de sustentar o instrumento, de segurar a palheta, gerando um espectro de sonoridades bastante amplo.

Parece-nos que, também no caso de Jacob do Bandolim, o ponto de partida para construção do estilo pessoal foi o mesmo conjunto de recursos instrumentais, evidente que passando por um processo lento de refinamento por toda a vida do bandolinista. A expressão em Jacob, no entanto, se enriqueceu de outros elementos, através de um refinamento na elaboração rítmica que vai além do simples domínio do instrumento, consequência natural do

¹ No Anexo 1 listamos os recursos instrumentais mais comuns nas interpretações de Jacob e a grafia adotada nas transcrições.

lento amadurecimento. Estritamente falando, os recursos instrumentais são os recorrentes, a expressão é que se individualiza.

Como bandolinista autodidata, o estudo do instrumento sempre significou para mim o mergulhar nas gravações dos grandes mestres e, na falta de uma orientação mais qualificada e experiente, tentar imitar através de muita repetição, primeiro a melodia e, em seguida, a articulação e o fraseado daquele registro. Dessa forma, o repertório dos dois grandes ícones do instrumento – Luperce Miranda e Jacob do Bandolim, reconhecidamente as duas escolas do bandolim brasileiro – era constante em meu estudo: “tirava” um choro e depois do amadurecimento da melodia, voltava àquela gravação e tentava recolher mais detalhes; passava um tempo e retornava. Isto de uma forma bastante exaustiva como, depois, viria a descobrir, faziam todos os companheiros dedicados ao choro.

Aos poucos as interpretações de Jacob foram se tornando modelo para mim – embora a admiração por Luperce tenha permanecido sempre. Escutava sem parar suas gravações, pesquisava o seu acervo no Museu da Imagem e do Som (por essa época eu já começava a ter certa intimidade com a leitura musical), e vivia à procura de novos registros do mestre que ainda não possuía ou conhecia. Um dos primeiros de seus álbuns que conheci, por sorte, viria a ser uma referência para mim: “Vibrações”, de 1967, que foi o último disco de Jacob em estúdio à frente de seu “Conjunto Época de Ouro” – ainda existiria o registro ao vivo do lendário show com Elizeth Cardoso e o Zimbo Trio em 1968. Depois de escutar e estudar um repertório bastante vasto, sempre me voltava à memória e ao ouvido, a sonoridade e o fraseado do bandolinista naquele LP em particular. O álbum foi assim tornando-se um modelo para mim: o timbre do instrumento, o fraseado do solista, além, é claro, da excelência dos músicos do “Época de Ouro”, e da beleza e equilíbrio dos arranjos.

O tempo passa e a evolução profissional termina por nos colocar em contato com muitos outros bandolinistas, amigos que descobrimos possuir uma mesma história de aprendizado, dada a falta de sistematização de uma escola do instrumento no país. Aos poucos verificamos também que esta minha postura em relação àquele álbum é praticamente uma unanimidade entre os bandolinistas. É uma postura que vai além de um *bandolinismo* puro e simples, para envolver instrumentistas dos mais variados. É significativa para violonistas pelo que realizaram Dino, César e Carlinhos, é significativa para cavaquinhistas pelo que realizou Jonas, é significativo para arranjadores, para percussionistas, etc.

Este fato sempre me intrigou: o que faz deste, um álbum tão especial?

Apontamos um ponto que poderia garantir a excelência do projeto: o time de excelentes músicos que trabalhava com Jacob, cada um deles referência em seus instrumentos, mesmo fora do círculo do choro. Mas, este mesmo time pode ser encontrado em diversas outras formações anteriores e posteriores, mesmo depois do desaparecimento do líder. E, em que pese a qualidade impressa por eles em diversos projetos, o resultado nunca foi o mesmo atingido com o “*Vibrações*”.

Pode-se falar no amadurecimento de tais músicos como um conjunto: Dino, César, Jonas, Carlinhos – uma constelação que, por essa época, acumulava uma experiência sem precedentes, tocando juntos nas emissoras de rádio e em gravações de outros artistas. Pode-se falar na evolução da tecnologia: Jacob anotou com detalhes os parâmetros da gravação (dados da mesa de som, equalização, microfones, etc.) porque achava ter encontrado uma sonoridade ideal com aquele equipamento. Mas a tecnologia continuou a evoluir e, mesmo assim, vai se passar ainda um bom tempo até que o meio “chorão” produza algo significativo.

Hoje, passados quase cinquenta anos de seu lançamento, em plena era digital, o “*Vibrações*” ainda me emociona profundamente. É uma admiração compartilhada pela imensa maioria dos amigos bandolinistas – volto a insistir neste ponto.

Sempre me questionei onde estaria a origem deste encantamento, e a resposta óbvia sempre foi o amadurecimento de Jacob, uma vez que o artista estava chegando aos seus cinquenta anos. A questão seguinte então era: que qualidade adveio deste amadurecimento que se mostrou tão intensa neste álbum? Certamente a sonoridade alcançada é um dado importante. Mas, como bandolinista “de ouvido”, lembro-me de passar horas tentando apreender detalhes da articulação e do fraseado, detalhes das variações sutis do perfil melódico, porém sempre me escapava alguma coisa. Passava um tempo, voltava e descobria algo novo, estudava novamente, e sempre ficava a impressão de que algo ainda permanecia não totalmente compreendido.

Numa conversa descontraída com o amigo e bandolinista Joel Nascimento, um comentário seu me apontou a possibilidade de uma desconstrução, que terminou por orientar esta pesquisa.

Numa série de apresentações com o saxofonista Paulo Moura, Joel observou que se sentiu desconfortável ao tocar “Ingênuo” (Pixinguinha) da forma proposta pelo maestro. Na concepção original esta composição era um maxixe, com um andamento bem mais movido do que normalmente tocamos hoje.

Joel então observa que tal obra deveria ser tocada como um choro. E canta a linha como imaginava que deveria ser: num andamento mais lento, um pouco arrastado, alternando notas

longas e tenutas, e frases mais impetuosas, “derramando” bastante a rítmica da frase original do choro. O conceito de métrica derramada foi apresentado em Ulhôa (1999), e chama a atenção para a capacidade de nossos cantores de “articular e salientar o conteúdo emocional de cada canção” (p. 55), observando que tais intérpretes podem “jogar com a métrica” redistribuindo os pontos de apoio dentro dos compassos “ampliando ou contraindo seus limites” (p. 56), enquanto a base instrumental mantém a regularidade do pulso. Dessa forma o canto popular opera uma elaboração rítmica que não se restringe aos limites do compasso (ULHÔA, 1999). Trataremos deste assunto no capítulo 2.

O amigo bandolinista estava então, sem perceber, propondo uma “interpretação” semelhante àquela de Elizeth Cardoso nos tempos em que ela dividia o palco com ele, com a Camerata Carioca e Radamés Gnattali. Elizeth cantava então os versos de Paulo César Pinheiro, francamente baseados na interpretação de Jacob do Bandolim no LP “Vibrações”: tais versos não se ajustam tão bem à versão amaxixada original.

Joel propusera então uma forma de “elaboração rítmica” da frase que se apoiava fortemente na rítmica dos versos projetados para se ajustarem à interpretação de Jacob – embora acreditasse estar improvisando sobre a linha original.

Fiquei me perguntando se tal processo não poderia ser replicado: o choro instrumental ganha versos e tem a rítmica e a expressão individualizadas pela poesia; o tema na sua versão puramente instrumental passa então a exibir um novo caráter, mesmo na ausência dos versos.

Voltando mais uma vez ao “*Vibrações*” comecei a perceber que a métrica e a articulação em Jacob haviam chegado a este ponto de quase sugerir versos – que não existem! Nos choros mais lentos – “Vibrações”, “Pérolas”; nas valsas – “Vésper”, “Fidalga”; e mesmo nos choros mais movidos – “Brejeiro”, “Assim mesmo”, “Receita de samba” – passei a escutar o bandolim falando versos silenciosos! É marcante comparar, por exemplo, a primeira gravação de “Lamentos” (Pixinguinha) por Jacob em 1951 – um choro balançado – com aquela versão que se tornaria paradigmática no álbum “Vibrações”.

A tese defendida nesta pesquisa é que o estilo “jacobeano” maduro é fortemente ligado à expressão da língua cantada, à forma como a melodia projetada por nossos intérpretes se ajusta para veicular o conteúdo expressivo do texto, criando uma estreita ligação entre o perfil rítmico e melódico da performance e os elementos próprios do português brasileiro. Como, se estamos falando de música instrumental? A chave para a consolidação desta aproximação entre Jacob e o canto popular parece repousar em dois álbuns gravados pelo bandolinista entre o final

da década de 1950 e o início da década de 1960: *Época de Ouro* e *Jacob revive sambas para você cantar*.

São álbuns que revelam uma tomada de posição do bandolinista em defesa da “verdadeira música brasileira”, como ele próprio costumava argumentar em seu programa de rádio, já no final da década de 1960, pouco antes de sua morte. Estes álbuns alinham o bandolinista com a vertente do pensamento da década de 1950 que procurava estabelecer uma “pré-história” da música brasileira, apontando o acervo gravado até por volta de 1945 como o ponto alto da produção nacional, que teria se afastado de suas origens a partir deste ponto. Este movimento criou e consolidou expressões como “época de ouro” e “velha guarda” e teve, nas figuras de Almirante e Lúcio Rangel – amigos próximos de Jacob – seus principais representantes. Os agentes inseridos nesta tendência, circulando entre o rádio e a imprensa escrita, procuravam “salvar a produção nacional”, particularmente em torno do samba, da popularização e crescente internacionalização.

No LP *Época de Ouro*, de 1959, Jacob executa doze clássicos do nosso cancionário, produtos exemplares do período explicitado no título. Foi um projeto ousado para os padrões da época, a começar pelo próprio formato *Long Playing* (LP) de 12 polegadas que, por esta época, ainda se não havia firmado no mercado. Com arranjos sofisticados de Radamés Gnattali e do Maestro Carioca, fez uso de uma base de piano, baixo e bateria, com acréscimo de violão, guitarra, acordeom, vibrafone e percussão, além de naipes de cordas e saxofones. Propunha um convite expresso para o ouvinte cantar junto ao bandolim, pela apresentação, na contracapa do álbum, das letras de todas as músicas executadas. Este é um outro traço diferenciado que parece indicar a preocupação em garantir um caráter vocal às interpretações: o bandolim está cantando e nos convida a cantar juntos. Neste LP Jacob parece consolidar um tipo de discurso instrumental que encontrará a sua forma mais refinada em seus álbuns posteriores, pois a imersão neste repertório cantado evidenciará uma aproximação vital de seu estilo com a palavra cantada.

Neste álbum, embora o texto das canções não seja efetivamente articulado, uma vez que se trata de música instrumental, parece-nos que os versos permanecem como referência na memória do solista. A investigação da relação deste texto com o gesto expressivo resultante nos registros pode fornecer elementos significativos para compreender a função crucial de Jacob do Bandolim na consolidação do estilo brasileiro de tocar o instrumento. Localizar um verso nos gestos instrumentais, a expressão conduzida por uma palavra oculta, não articulada, que está na intenção de quem toca e na compreensão de quem escuta e cantarola junto, é constatar ali o

discurso brasileiro. A língua cantada então seria, no final das contas, o elemento catalisador do estilo ímpar de Jacob do Bandolim. Evidente que a aproximação de um estilo vocal por si só não garantiria a transformação de seu estilo, mas sim a intimidade com a expressão dos artistas com os quais convivera nos estúdios das rádios, um canto enraizado na tradição da “época de ouro” que lhe era tão cara.

Por outro aspecto, o início da década de 1960 é um momento importante na vida do bandolinista. Passa a gravar álbuns anuais no novo formato LP e aprofunda sua leitura musical provavelmente instigado pelo desafio de explorar a “Suíte Retratos” que Radamés Gnattali havia lhe dedicado em 1958, época em que o maestro se ocupava dos arranjos do álbum *Época de Ouro*. A “Suíte Retratos” se tornaria referência no repertório do instrumento, e representou um grande desafio para o solista encontrar um ponto de equilíbrio entre a escrita para o bandolim e seu estilo pessoal.² A peça seria gravada em 1964, com regência do compositor, e nela o bandolinista tratou com grande liberdade o texto original: são variações sutis de tempo ou mesmo da melodia, o que, ao contrário do que se poderia supor, agradou muito ao Radamés.

Lançado em junho de 1959, o *Época de Ouro* pode não se ter inserido na discussão dos recentes parâmetros bossa-novistas, sendo razoável supor que tenha sido gestado ainda distante desta nova moda. E, de fato, o álbum se apresenta farto de elementos contra os quais os novos atores do movimento bossa-novista se debatiam: a grandiloquência da orquestra, a profundidade dos arranjos e o arrebatamento das interpretações.

O LP *Jacob revive sambas para você cantar*, de 1963, apresenta-se também como uma forte tomada de posição em favor da “verdadeira música brasileira”, como gostava de se referir o bandolinista em seu programa diário na Rádio Nacional, em seus últimos anos na década de 1960. Mas aqui, se o foco do repertório é muito semelhante ao do álbum de 1959 – sucessos gravados anteriormente por nomes como Francisco Alves, Ataulfo Alves e Ciro Monteiro – por outro lado, o acompanhamento se reveste de grande despojamento: o conjunto regional com o reforço sutil de percussão e de alguns instrumentos complementares como um clarinete ou um saxofone.

Desde o aparecimento da bossa-nova em 1958, o instrumentista se tornara um crítico mordaz do movimento, e este *Jacob revive sambas para você cantar* parece se colocar como uma declaração de intenção do instrumentista em defesa do samba tradicional, em oposição direta à nova tendência estética. Seria também consequência direta de um encontro informal

² Jacob do Bandolim começa de fato a ler e escrever música em 1950 segundo Depoimento MIS, já com 16 anos de atividade artística.

num bar da zona sul carioca entre Jacob do Bandolim e Tom Jobim, em dezembro de 1959. Apresentado ao Tom pelo jornalista Lúcio Rangel, Jacob teria insistido com o maestro que seu recente sucesso “Chega de saudade” deveria ter uma concepção original diferente das gravações que circulavam, pois sentia ali uma presença forte do samba. O encontro com o maestro e a reflexão sobre a matriz estética que dá origem àquela canção parece ter ficado ecoando na cabeça de Jacob que utilizará formatação bem tradicional para sua versão desta música neste álbum, fazendo-nos ponderar se todo o projeto deste disco não foi pensado exatamente para trazer de volta para o ambiente do “samba tradicional” a obra de Jobim e, de alguma forma, reforçar sua argumentação sobre o caráter da composição. A efervescência do debate parece ter, neste caso, direcionado a concepção do álbum.

Todo este conjunto de projetos realizados e as transformações que se operam no próprio campo de produção (a consolidação do formato LP, o sistema de gravação estéreo) vai nos revelar um instrumentista maduro, com uma sonoridade marcante e um fraseado único, que encontra toda sua exuberância em seu último LP como solista, *Vibrações*, de 1967. Temos, neste álbum, um Jacob que articula o texto musical com todas as nuances dos grandes intérpretes – um fraseado que remete a Orlando Silva, Francisco Alves, Elizeth Cardoso, Ciro Monteiro, etc.

O capítulo 1 tem um certo caráter biográfico, tentando traçar um perfil de Jacob do Bandolim à luz de suas relações com o meio musical carioca entre as décadas de 1930 e 1960. Apresentamos alguns novos dados resultantes de recente catalogação do acervo pessoal do bandolinista pelo Instituto Jacob do Bandolim. Partindo da descrição da infância difícil, passando por sua precoce inserção no rádio em 1933, e depois pela amizade dos principais agentes culturais da cena musical, o texto tem o objetivo de apresentar os elementos estéticos e profissionais que conduziram à concepção do álbum *Época de ouro*, e a sua inserção no novo cenário musical que se configurou a partir da bossa nova.

No capítulo 2 refletimos sobre linhas de pesquisa que tratam da palavra e, mais especificamente, da inter-relação entre palavra e música. Debruçamo-nos sobre processos de estruturação e análise da poesia e, em particular, sobre o aspecto rítmico da performance poética. Refletimos sobre expressividade e rubato, particularmente no campo da música popular. Consideramos também a semiótica da canção, na medida em que a linha geral de ação de nossa pesquisa é revelar o gesto interpretativo dos artistas referenciais que estariam na base da construção do estilo pessoal de Jacob do Bandolim.

No capítulo 3, tratamos da transcrição e análise comparativa da performance de Jacob e das obras referenciais para cada uma das faixas do álbum em questão, tentando localizar os gestos expressivos no bandolim como reflexo da escuta reiterada da versão cantada anterior. Em seguida, abordamos uma série de obras gravadas em dois momentos pelo bandolinista, uma antes e outra depois de 1959, para determinar as mudanças de seu estilo que possam ser associadas ao mergulho no repertório vocal do LP *Época de Ouro*.

CAPÍTULO 1 – JACOB E A CENA MUSICAL CARIOCA ENTRE OS ANOS 1930 E 1960

De caráter biográfico, este capítulo objetiva traçar um perfil da personalidade complexa de Jacob do Bandolim: sua infância difícil e a complexa relação materna, sua relação com o meio radiofônico ainda na juventude e sua forte relação com os agentes culturais da cena carioca entre as décadas de 1930 e 1960. Tais acontecimentos parecem estar na origem da personalidade séria e disciplinadora do músico, e também do pesquisador profundamente comprometido com a música brasileira. E tudo isso aliado ao caráter amador que sempre professou na música.

Particularmente importantes são as informações que evidenciam sua aproximação com o samba e a música cantada de maneira geral, que viveu no rádio e nos discos, e que vai pavimentar o caminho até seu projeto “*Época de Ouro*”.

1.1 – Descrição das fontes

Uma parte significativa das informações apresentadas nesta pesquisa, particularmente neste capítulo, é proveniente do estudo do acervo pessoal de Jacob do Bandolim, atualmente sob a guarda da instituição que leva seu nome, o *Instituto Jacob do Bandolim* (IJB). Tal acervo é formado por manuscritos, textos e anotações pessoais, cadernos datilografados, capas de disco, fotos pessoais e partituras, material produzido entre 1934 e 1969, constituindo a porção mais pessoal do arquivo do bandolinista que ficou sob a guarda da família.

De fato, a parcela mais significativa de sua extensa coleção foi comprada pela *Companhia Sousa Cruz* e doada ao *Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro* (MIS/RJ), em 1974, configurando a *Coleção Jacob do Bandolim* desta instituição: são milhares de documentos, entre partituras, *scripts*, correspondências, discos, fotografias e objetos, além de livros, catálogos, revistas e recortes de jornais.

O material de uso mais pessoal, no entanto, permaneceu com a família e teve a guarda posteriormente transferida para o *Instituto Jacob do Bandolim* por Helena Bittencourt, filha do bandolinista. Após digitalização – de áudio e imagem – toda a documentação resultante foi devidamente catalogada por equipe formada pelo instituto (tomei parte na fase do projeto dedicada à digitalização e catalogação das fitas de rolo). Os arquivos e planilhas resultantes estão sob a guarda do *Instituto Jacob do Bandolim* que também encaminhou cópia para o MIS/RJ para complementação da *Coleção Jacob do Bandolim*. Minha consulta a este material

foi possível graças à cortesia do atual presidente do IJB, o bandolinista Deo Rian, e do vice-presidente, o cavaquinista e pesquisador Sérgio Prata.³

O acervo pessoal é bastante detalhado e, de certa forma, extenso, funcionando como uma espécie de "diário de bordo" onde, por quase 35 anos, Jacob tomou nota de tudo: de onde tocava, de quanto ganhava, do repertório e das pessoas envolvidas, além de cartas pessoais, relatórios de venda de seus discos, dados domésticos e pessoais, de seus ensaios, etc., tudo com riqueza de detalhes, e muitas das vezes cuidadosamente datilografado.

A partir do recurso da gravação em fitas de rolo, passa também a registrar programas de rádio de sua preferência, seus ensaios e os famosos saraus em sua casa no bairro de Jacarepaguá, zona oeste do Rio de Janeiro.

Os manuscritos e anotações pessoais permitem abordar a vida do bandolinista particularmente no aspecto de seu relacionamento com outros músicos e personagens da cena cultural carioca, possibilitando esboçar uma imagem deste meio, pelo menos a partir do ponto de vista desse músico crítico, observador e obcecado pela informação. Tentamos adotar uma postura crítica em relação a este tipo de informação, na medida em que sofra tal filtragem pela ótica particular do bandolinista. De fato, sobrevém uma intenção de formatar os eventos que registra e relata: registra e descreve a música de que gosta; anota os acontecimentos que lhe são mais significativos, deixando de fora qualquer outra tendência externa a seu campo de ação.

O acervo sonoro do bandolinista, após cuidadosa digitalização do material em fitas de rolo, possibilitou o desenvolvimento de vários projetos:

- Os registros de programas de rádio permitiram ampliar a compreensão sobre o programa *O Pessoal da Velha Guarda* e do papel de Pixinguinha como arranjador. Ficando no ar entre 1947 e 1954, somente vinte programas foram resgatados numa coleção de LP's do selo Collector's (10 LP's AER022 a AER031). Nas gravações de Jacob foram encontradas mais algumas dezenas de registros da orquestra do programa, a partir dos quais os manuscritos dos arranjos originais de Pixinguinha puderam ser revistos, permitindo ao Instituto Moreira Salles a edição da coleção *Pixinguinha: outras pautas* (IMS, 2014).
- Suas fitas permitiram também o lançamento de álbuns póstumos como:

³ Atualmente a consulta ao material pode ser feita junto ao MIS/RJ, em sua sede no bairro da Lapa, o que será facilitado com as novas instalações do museu no bairro de Copacabana. Em andamento também a disponibilização na *Casa do Choro* (www.casadochoro.com.br), que dará abrigo aos acervos físico e de dados do *Instituto Jacob do Bandolim*.

- O LP *Os saraus de Jacob* (RCA CALB 5317, 1971), com registros de um sarau em sua casa em homenagem ao pianista russo Sergei Dorenski, em 1968.
- O CD *Jacob do Bandolim: choros, valsas, tangos e polcas* (SOARMEC S005, 1997), com uma série de gravações realizadas nos estúdios da Rádio MEC em 1959.
- Permitiram ainda o álbum *Tocando com Jacob* (Vitale/Instituto Jacob do Bandolim, 2006) construído a partir dos *playbacks* de seus álbuns *Chorinhos e chorões* (RCA BBL 1138, 1961) e *Primas e Bordões* (RCA BBL 1190, 1962). A edição inclui partituras e as gravações originais: cada faixa é apresentada na sua forma final, e numa outra sem o solista (o *playback*). Tal configuração propicia ao estudante a possibilidade e o desafio de construir sua própria performance com o acompanhamento original da gravação.

Jacob do Bandolim também se debruça sobre a obra de referência de Alexandre Gonçalves Pinto *O choro: reminiscências dos chorões antigos* – livro organizado em verbetes descrevendo os personagens das rodas de choro do final do séc. XIX e as primeiras décadas do séc. XX. O bandolinista organiza, na forma de listas e tabelas, os dados de diversos tipos dispersos ao longo dos vários verbetes. Suas anotações servem de apoio para a etnografia cuidadosa do cenário do choro realizada por Pedro Aragão em *O baú do Animal* (Folha Seca, 2013).

Ainda há muito que o acervo pode revelar sobre a personalidade de Jacob do Bandolim. Entretanto, os dados abaixo relatados, e brevemente descritos, são aqueles que de alguma forma servem para detalhar a relação do instrumentista com a cena musical em geral. A precocidade, a genialidade e a dedicação à memória ficam evidentes e, mesmo, certa obsessão. Mas, de modo particular, estamos na busca dos vestígios que evidenciem sua proximidade com a música cantada, desde seus tempos de rádio – que estreia de forma semiprofissional em 1934 – até seus últimos shows mais significativos como aquele com Elizete Cardoso no Teatro João Caetano, RJ, em fevereiro de 1968, e na comemoração dos 70 anos de Pixinguinha em maio do mesmo ano.

Das fitas de rolo digitalizadas

Depoimentos ao Museu da Imagem e do Som/RJ:

- Depoimento de Jacob do Bandolim, em 24/02/1967. Entrevistado por Ricardo Cravo Albim, Sérgio Cabral e Sérgio Bittencourt. Será referenciado deste ponto em diante com Depoimento MIS.
- Depoimento do bandolinista Luperce Miranda, em 10/03/1967. Entrevistado por Ricardo Cravo Albim, Mário Cabral, Mozart Araújo e Paulo Tapajós.
- Adendo ao depoimento de Luperce Miranda realizado por Jacob do Bandolim, em 13/03/1967. Entrevistado por Ricardo Cravo Albim, Mário Cabral, Mozart de Araújo e Hélio Marins Davi. Este adendo foi gravado por insistência de Jacob do Bandolim, então membro do Conselho Superior de Música Popular do MIS/RJ, para contestar informação dada por Luperce Miranda em seu depoimento, somente 3 dias antes, de que este teria sido seu professor.

Dos documentos digitalizados

Caderno de notas de Jacob

São aproximadamente 60 páginas de informações manuscritas das atividades profissionais desde suas primeiras aparições no rádio em 1933, até 1939. Entre as informações, consta descrição sumária do repertório, dos grupos que o acompanharam, das rádios e outros espaços por onde se apresentava e, também, um controle do rendimento das atividades. Nas duas últimas páginas, faz um levantamento do total recebido mês a mês, no período apontado.

Em alguns registros, há uma lista breve do repertório tocado. Existem referências a composições suas que nunca foram encontradas – lembrando que por esta época Jacob ainda não dominava a grafia musical.

Por vezes também um comentário da reação do público, ou uma autocrítica sobre sua performance. Aparecem também alguns recortes de jornais e revistas comentando a recepção dos programas de que participava.

Notas de ensaios para escolha das músicas do LP *Época de Ouro*

São 14 páginas de diversos formatos. Alguns manuscritos em folhas soltas de bloco de papel, também algumas planilhas cruzando preferências de amigos. Existe um conjunto datilografado, em 3 páginas e, no topo da primeira página, se observa “Seleção para o LP de antigos sucessos”. No que parece ser o verso de uma dessas folhas, há breve lista com as iniciais dos nomes dos personagens que opinaram na seleção do material: Alberto Rossi, Ernesto da RCA, Vicente Leporace, Paulo Roco, etc.

Caderno de notas sobre o LP *Época de Ouro*

O caderno de notas apresenta 20 páginas datilografadas com todo tipo de informação sobre o álbum, desde aquelas que constam da contracapa (letras das músicas, músicos e arranjadores participantes) até outras como editoras, data das gravações, descrição do planejamento da ordem das músicas em função de gênero, tonalidade e arranjador e até uma lista manuscrita de amigos a quem pretendia ofertar o LP.

Outros cadernos de notas

Todos os LP's originais de Jacob, a partir de 1959, receberam alguma forma de controle, desde alguns mais breves com manuscritos listando autores, arranjadores e músicos participantes, até aquele mais completo do *Época de Ouro*, descrito acima.

Vale citar que um controle parecido foi feito para o LP *Valsas Brasileiras de Antigamente* (RCA BBL 1100), de 1960: são 9 páginas datilografadas de maneira semelhante ao modelo anterior, contendo também o controle de músicos e arranjadores, além de uma lista mais extensa de valsas, ponto de partida para a escolha final do repertório.

Manuscritos dos arranjos para o *Época de Ouro*

Os manuscritos dos 12 arranjos do álbum fazem parte da “*Coleção Jacob do Bandolim*” do MIS/RJ. Algumas cópias permaneceram entre seus documentos pessoais.

Letras datilografadas

Aparecem algumas letras cuidadosamente datilografadas. Como, por exemplo, aquela para seu choro *Doce de coco*, de autoria de João Pacífico. Esta versão foi gravada por Isaurinha Garcia em 1954 (Victor, 80.1389), mas a letra que tem maior circulação hoje é a de Hermínio Bello de Carvalho, gravada por Elizeth Cardoso.

Aparecem também os versos do próprio Jacob do Bandolim para o *Ingênuo*, de Pixinguinha, que, no entanto, nunca foram gravados. A versão que circula hoje é a de Paulo César Pinheiro.

Partituras

Manuscrito para piano e cópia editada do samba *Se alguém sofreu* de autoria de Jacob do Bandolim, gravado em 1934 por Araci de Almeida (Victor, 34309); manuscrito de Tom

Jobim com a melodia de *Chega de saudade* (Tom Jobim/Vinícius de Moraes) passado a Jacob do Bandolim pelo próprio maestro num bar da zona sul carioca.

Acesso ao repertório gravado

O repertório efetivamente analisado é composto por gravações lançadas comercialmente. A parte mais significativa tem como base meu arquivo pessoal de CD's e de antigos LP's – devidamente digitalizados.

Há um outro conjunto, principalmente de gravações ainda no formato 78 rpm, que foram acessadas por consulta a sites dedicados a este repertório.

- O site do **Instituto Joaquim Nabuco** não apresenta nenhuma gravação, mas é uma fonte de acesso a informações detalhadas sobre discografia brasileira em 78 rpm, uma vez que disponibiliza na forma de banco de dados as informações da *Discografia brasileira em 78 rpm (1902-1964)*, uma extensa pesquisa levada a cabo por Alcino Santos, Grácio Barbalho, Jairo Severiano e Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez), editada pela Funarte em 1982, em cinco volumes.
- No site do **Instituto Moreira Salles** podemos escutar grande parte da produção em 78 rpm. O acervo é baseado nas coleções pessoais dos pesquisadores Humberto M. Franceschi e José Ramos Tinhorão. As gravações não podem ser efetivamente baixadas, mas é possível gravar o material com qualquer programa editor de áudio.
- A coleção do **Instituto Memória Musical Brasileira (IMMUB)** tem uma proposta mais ambiciosa abrangendo toda a história da música brasileira, desde a primeira gravação em 1902 até os lançamentos mais recentes. Uma parte significativa do material permite também a escuta on-line.

1.2 – Um pouco da história de Jacob do Bandolim

Jacob Pick Bittencourt nasce em 18/02/1918, na região central do Rio de Janeiro onde passa toda sua infância e adolescência. Filho do farmacêutico Francisco Gomes Bittencourt e de Raquel Pick, uma polonesa de origem judia que havia migrado para o Brasil. Sobre sua mãe, escreve o pesquisador Sérgio Prata:

Dona Raquel levava uma vida restrita. Judia, imigrante polonesa, fazia parte do grupo de polacas que abandonou seu país de origem, recrutada como várias outras "escravas brancas" em pobres cidades do Leste Europeu. Desembarcavam sem alternativa que

não a de se prostituir, sem família, num país desconhecido. Ela administrava uma “casa de moças” que funcionava no próprio sobrado onde morava, sob a confortável fachada de uma “pensão”, *mas sempre fez questão de preservar Jacob das influências negativas desse ambiente*. Jacob, geralmente, vivia em casa, não tinha parentes, além de pai e mãe, e tinha poucos amigos. Perseguidas e discriminadas pela comunidade judaica, as polacas se organizaram e criaram a Associação Beneficente Funerária e Religiosa Israelita, da qual Dona Raquel, muito atuante e religiosa, ocupou o cargo de primeira secretária, em 1932. (PRATA, 2008)

A historiadora Beatriz Kushnir em seu livro *Baile de máscaras – mulheres judias e prostituição: as polacas e suas associações de ajuda mútua* (KUSHNIR, 1996), lista Raquel Pick como 1ª secretária da *Associação Beneficente Funerária e Religiosa Israelita*, na diretoria formada em 1932 (p.161). Tal associação visava proteger um grupo de imigrantes judias do leste europeu residentes no centro da cidade, em sua maioria de origem polonesa: todas alijadas do judaísmo por questões dogmáticas, por suas atividades ligadas à prostituição. Estas mulheres, entretanto, não abandonaram a religião, pois, construindo sua própria sinagoga e seu próprio cemitério, conseguiram manter-se judias apesar de rejeitadas pela colônia judaica.

Podemos conjecturar que o bandolinista viveu uma infância muito difícil apesar do esforço materno em manter a estanqueidade entre o ambiente familiar e o ambiente pouco saudável onde exercia suas atividades. Demonstrando desde muito cedo o interesse pela música, ganha da mãe um violino que logo é substituído, uma vez que o instrumento inicial não suportava o tipo de ataque que o menino executava, com um grampo de cabelo ao invés do arco. D. Raquel foi informada por uma amiga que havia um instrumento próprio para o tipo de toque que o jovem exercitava: o bandolim.

O gesto simples da mãe querendo ocupar seu filho vai se revestir de um significado bem mais profundo, na medida em que, com a maturidade precoce gestada no seio de uma família humilde e tão atípica, chegando ao rádio aos quinze anos, podemos argumentar que a opção pela música representou muito mais que o simples prazer da música pela música, mas um escudo que o protegia da insalubridade do ambiente, ou um refúgio para o qual se retirava nos momentos mais aflitivos. Neste instante, o que move o jovem não é de fato uma perspectiva profissional, mas um envolvimento estético que direciona todas as suas ações e que o protegia.

Deve ter sido difícil para o adolescente Jacob do Bandolim situar-se, na sociedade extremamente conservadora da época, em relação às atividades do andar de baixo, da “pensão” gerenciada pela mãe que mascarava a venda de favores sexuais. Dessa forma, o cuidado e a desconfiança com seu caminho profissional, que se revela em suas notas desde os primeiros passos no rádio, pode esconder receio em relação aos preconceitos que se misturam neste instante quanto à posição de sua mãe e à própria condição de músico popular nos anos de 1930.

Permanecendo músico de ouvido até seus trinta anos, Jacob começou aprendendo por imitação, repetindo no bandolim o canto da sua mãe e os choros que ouvia, ao final dos anos 1920, a partir de um sistema radiofônico que engatinhava, ou dos gramofones das lojas de discos do centro da cidade.

"Mamãe cantava um negócio no tanque de roupas. Eu repetia daqui. Passava um cantor de modinhas [...] Ele cantava um negócio de lá e eu repetia daqui. Até que um belo dia, defronte à minha casa eu ouvi o primeiro choro. Nunca mais esqueço a impressão que isto me causou. [...] Tocado por Luiz Americano. E me lembro bem qual foi este choro: *É do que há*. Então eu esperava que o vento [...] me trouxesse os sons do clarinete para então eu poder decorar aos pedaços aquilo". (Depoimento de Jacob do Bandolim ao MIS/RJ)

Em 1933, aos quinze anos, faz sua primeira participação no rádio num programa de calouros. Embora não tenha ficado satisfeito com esta primeira experiência, começa, aos poucos, a circular pelos corredores das estações de várias rádios pelo centro do Rio de Janeiro, até que em 1934 vence o *Programa dos Novos* de Eratóstenes Frazão, na Rádio Guanabara. Evolui rapidamente e já em 1936 estava à frente de seu próprio regional *Jacob e sua Gente* naquela emissora, primeiramente na função de substituir o famoso regional *Gente do Morro*, de Benedito Lacerda, para em seguida assumir seu próprio. As funções se alternavam entre apresentações instrumentais, foco do programa capitaneado por ele, e o acompanhamento tanto de programas de calouros como dos grandes intérpretes da época. De fato, a vida do bandolinista será marcada por uma desconfiança em relação à possibilidade de obter um sustento com a música. No Depoimento MIS afirma, ao descrever estes momentos iniciais, que começava ali uma carreira “abraçada com o intuito de começar uma vida de rádio”, para logo em seguida relativizar a afirmação: “embora amadoristicamente”.

Suas anotações das atividades profissionais, por toda a segunda metade da década de 1930, revelam um músico com uma vida profissional bastante movimentada, apresentando-se em todas as emissoras do Rio de Janeiro, mas evidenciam também a preocupação aguda com os rendimentos de tal atividade. Recortes de jornal exaltando a genialidade do bandolinista estão anexados ao seu diário/livro-caixa, dando a medida do dilema em que vivia, entre a paixão pela música e pelo rádio, e o desconforto da constatação da baixíssima remuneração da profissão. É uma questão séria que iria redirecionar sua carreira na década seguinte e que, desde cedo, parecia assombrar o bandolinista. No Depoimento MIS chega a brincar com o estereótipo associado à sua ascendência materna: “nasci congenitamente cobrando”.

Circulando pelas rádios, tinha contato com os intérpretes mais significativos naquele instante, acompanhando-os em apresentações ao vivo. Luiz Barbosa, Lamartine Babo, Aracy de Almeida, Orlando Silva, Carlos Galhardo, Noel Rosa, são alguns dos personagens com quem

relata convivência no período. As apresentações tinham pouco ou quase nenhum ensaio, pois o artista chegava pouco antes da apresentação e passava rapidamente o repertório com o regional antes de ir para frente dos microfones. À frente do *Jacob e sua Gente*, o jovem bandolinista tinha que apresentar soluções rápidas para as introduções e intermezzos instrumentais – é o que podemos deduzir do que se tornou prática em regionais nas décadas seguintes, embora não tenha restado nenhum registro sonoro especificamente desta época.

A partir do final da década de 1920, a atividade musical no Rio de Janeiro se dava basicamente em torno das gravações e das participações em programas de rádio: encontramos uma lista das participações nestas atividades na biografia de qualquer músico ou intérprete que tenha vivido esse tempo, principalmente com rápida expansão do mercado radiofônico. Jacob do Bandolim e Luperce Miranda não são exceção, pois circularam pelos mesmos corredores e estúdios. Luperce Miranda (1904-1977), quatorze anos mais velho que Jacob, chega ao Rio em 1927 com o grupo “Turunas Pernambucanos”. O grupo se destacava cantando ritmos até então desconhecidos na cidade – emboladas, cocos, etc. – trajando roupas sertanejas, com chapéus de abas largas erguidas na frente. Logo estariam fazendo grande sucesso com a gravação da embolada “Pinião” – de autoria do bandolinista. Luperce surge na capital federal como músico formado dentro de um estilo ligado às tradições nordestinas, um traço que manteria até o final de sua vida⁴.

Nas anotações de Jacob em seu diário da década de 1930, encontramos com bastante frequência a citação da convivência com Luperce nos corredores das rádios, ou nos momentos em que participavam dos mesmos programas, ou nos vários instantes em que o Jacob substituíra de fato Luperce em alguma programação. Tinham uma relação de respeito e amizade que veio a se estremecer anos mais tarde, culminando com o fato, já na década de 1960, de Jacob do Bandolim insistir em gravar um adendo a seu depoimento inicial ao MIS/RJ somente para rebater a afirmação de Luperce Miranda de que este teria atuado como seu professor de bandolim.

Luperce permaneceu ligado às tradições nordestinas que representava, tradições estas que lhe conferiam individualidade artística e, acima de tudo, seu sustento. Jacob do Bandolim, em sua postura de músico amador, pode, a partir do emprego público que conquista no início da década de 1940, escolher seus projetos com menor pressão financeira.

⁴ Embora não seja foco deste trabalho, o estilo pessoal de Luperce Miranda pode ser apreciado em algumas gravações disponíveis na **Pasta 03** do CD de dados em anexo. Listamos algumas composições que tiveram registros tanto de Jacob como de Luperce. O material é meramente ilustrativo do gesto expressivo de um e outro instrumentista, sem nenhum julgamento de valor.

Descrevemos, a seguir, algumas passagens significativas do período entre as décadas de 1930 e 1940, que revelam a intimidade de Jacob com a música cantada, o que argumentamos vital para a consolidação de seu estilo.

Em 1936, aos 18 anos, se encontra com a jovem cantora Elizeth Cardoso, então com 16 anos, em um sarau na Cidade Nova, residência da cantora. Fica encantado com o que escuta e a convida para participar da programação da Rádio Guanabara. Ao descrever o episódio no Depoimento MIS, Jacob relata que, antes de levar Elizeth à emissora, fez um breve ensaio com ela, onde teria feito “pequenas correções de dicção”, ajustando as últimas sílabas “que nenhum cantor diz”. A intérprete estreia na rádio em agosto de 1936. O depoimento segue apresentando dados lidos diretamente de seu diário – a data – e o bandolinista lembrando-se do que ela cantou – isto não consta de seus registros!

Embora revestido de certa empáfia, o relato, trinta anos depois do ocorrido, revela a preocupação com a construção de um fraseado adequado para a compreensão do texto, um cuidado com a articulação que não é muito comum em instrumentistas populares de cordas, pelo menos não ao ponto de propor tal interferência na interpretação do cantor. Revela também sua capacidade em localizar naquela jovem, como ele, um talento promissor. E nos diz muito também, pela facilidade de introdução de um talento desconhecido na programação, de sua precoce influência e facilidade de circulação no ambiente radiofônico.

A pesquisa realizada em 2011 para a confecção de seu Caderno de Partituras⁵ revelou outro fato curioso, e que também atesta sua influência no meio musical naquele instante: já em 1938, tem sua primeira composição gravada. E quem registra o samba *Se alguém sofreu* (Victor 34309-B - Pasta 04/Faixa 01⁶), com letra e música de sua autoria, não é nada menos que Araci de Almeida, uma grande estrela do rádio e do disco naquele momento. O Jacob sambista chega ao disco quase dez anos antes do Jacob instrumentista, pois sua primeira gravação como solista só viria acontecer em 1947.

Um dado curioso recobre esta passagem com um certo mistério: meticoloso com suas anotações, registrando suas gravações, seus ensaios, seus honorários, totais de venda de cada um de seus discos, etc. Jacob não deixou nada anotado sobre o episódio, embora não haja dúvida quanto à autoria do samba explicitada no rótulo do disco⁷, ou mesmo pela partitura editada na

⁵ *Cadernos de Composição de Jacob do Bandolim*. Volumes 1 e 2. São Paulo: Irmãos Vitale, 2011. O trabalho de transcrição e edição de toda a sua obra autoral foi feito por mim, tendo contado com uma equipe de revisores formada por Maurício Carrilho, Luiz Otávio Braga e Paulo Aragão.

⁶ Todas as referências a “Pastas” e “Faixas” referem-se a gravações que constam do CD em anexo.

⁷ O registro está disponível no site do Instituto Moreira Salles (<http://acervo.ims.com.br>). Consulta em abril/2015.

época (figura 1 – reparar na dedicatória de Aracy de Almeida datada de 1938). O manuscrito encontrado no acervo Pixinguinha/IMS⁸, apesar de apresentar o que parece ser sua assinatura, possui uma grafia musical que não reconhecemos como dele – e Jacob só viria aprender a ler e escrever música a partir de 1950.

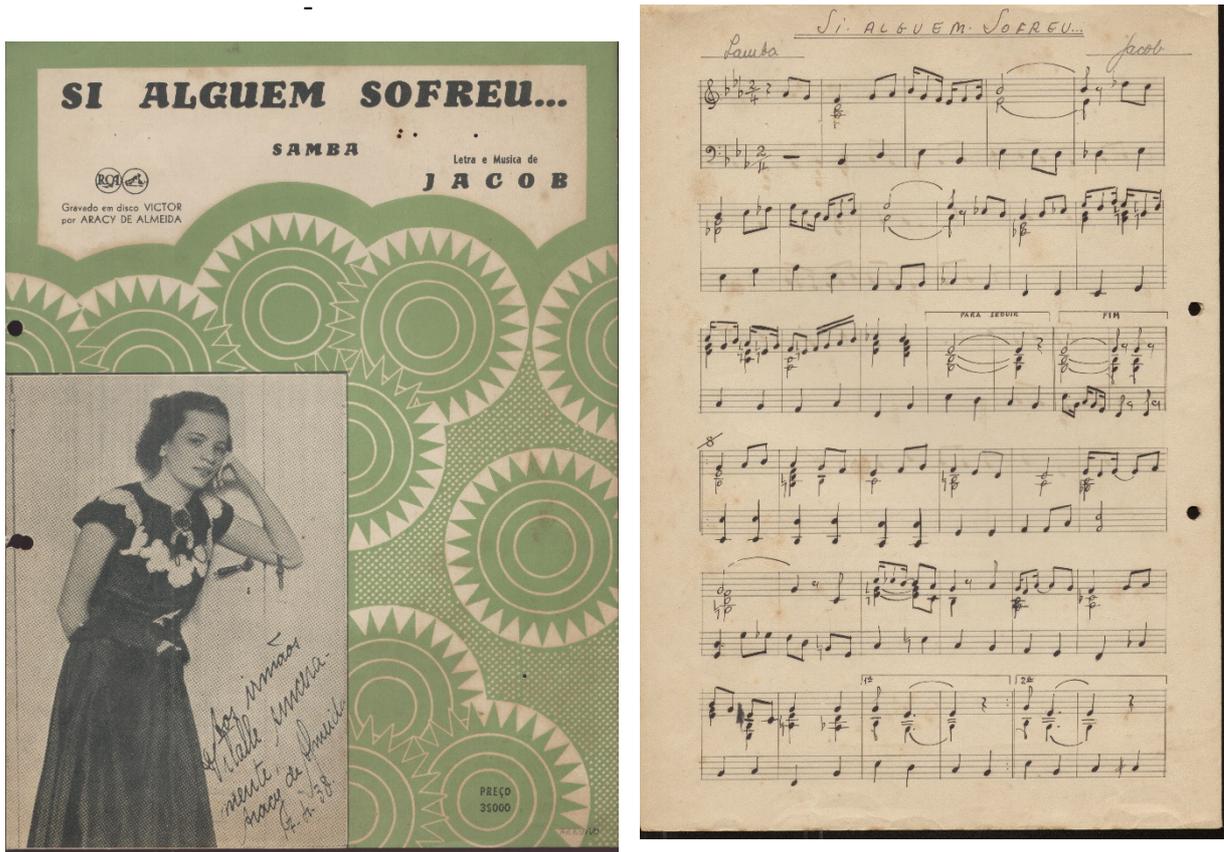


Figura 1: “Si alguém sofreu” (sic), samba de Jacob do Bandolim. Capa da parte editada (1938) e a página inicial do manuscrito localizado.

Outra experiência com o samba nasce de sua amizade com Aaulfo Alves. Jacob participa da célebre gravação de *Ai! Que saudades da Amélia* em 1942 (Aaulfo Alves e Mário Lago, disco Odeon nº 12.106-A - Pasta 04/Faixa 03), tocando o cavaquinho que se escuta claramente na introdução. Resultado de um encontro fortuito entre Aaulfo e Jacob pelo centro da cidade, o bandolinista relata no Depoimento MIS que usou um instrumento de baixa qualidade emprestado de uma das lojas de música do bairro. A gravação fez muito sucesso, mas ele não voltaria a fazer nenhum registro tocando este instrumento.

⁸ Material gentilmente cedido por Bia Paes Leme, coordenadora do acervo musical do Instituto Moreira Salles para o projeto do *Caderno de Partituras de Jacob do Bandolim*.

Da amizade surge também a composição *Meu samba é meu lamento*, cuja partitura editada (figura 2) faz referência a uma gravação de Sílvio Caldas que não localizamos. A imagem do cantor jovem parece sugerir a mesma época ou algo anterior, pois Sílvio Caldas, nascido em 1908, não aparenta mais de 30 anos...

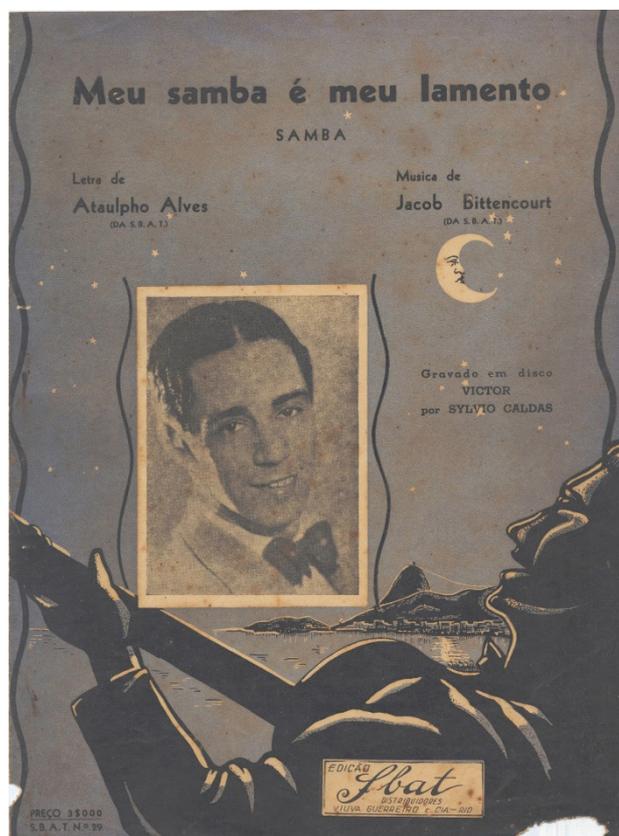


Figura 2: *Meu samba é meu lamento*, samba de Jacob do Bandolim e Ataulfo Alves. Capa da parte editada (sem data).

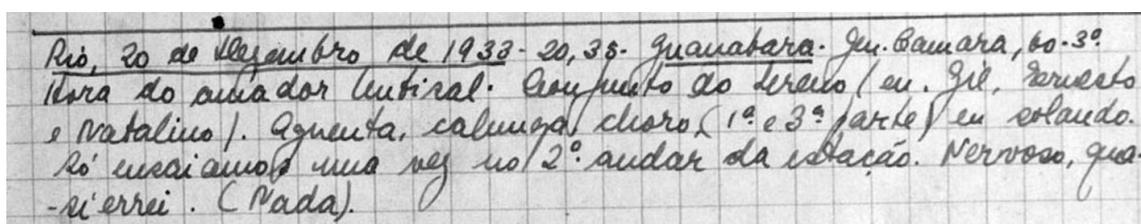
Posteriormente, este samba seria rebatizado simplesmente de *Meu Lamento* e receberia a gravação de Nora Ney, em 1955 (Pasta 04/Faixa 05), e de *Ataulfo Alves e suas Pastoras* em 1956 (Pasta 04/Faixa 06).

Interessante assinalar também que, à mesma época em que Jacob tinha sua primeira experiência de sucesso no programa de Frazão, ainda em 1934, Almirante (Henrique Foreis Domingues) começava também suas experiências radiofônicas, primeiramente como produtor do Programa Casé (PAES, 2012), onde Jacob se apresentava regularmente. Este ambiente de circulação comum é importante pois o radialista, 10 anos mais velho e já com uma carreira consolidada naquele instante como intérprete nas gravações do Bando de Tangarás, desde o princípio despertou profunda admiração do bandolinista: em seu Depoimento MIS relembra

como ficava impressionado com a capacidade de organização e pesquisa de Almirante, localizando acervos e produzindo programas originais, primeiramente sobre repertório folclórico, para mais tarde debruçar-se sobre a cena musical urbana da capital. Jacob o admirava ainda com certa distância nos anos iniciais no rádio, mas, possuindo interesses comuns, os dois viriam a se tornar grandes amigos.

Jacob possuía uma personalidade forte e gostava de anotar e comentar todas as suas participações como artista, desde apresentações em clubes e cinemas, até um relatório de suas atividades no rádio: uma lista dos acompanhantes, uma citação do repertório, a remuneração da atividade. É curioso que tenha mantido este caderno de anotações desde as primeiras apresentações em 1933.

O terceiro registro de seu diário, por exemplo, relata sua primeira experiência no rádio (Figura 3). Entre outros dados, registra que tocou o choro “Aguenta Calunga (1ª e 3ª parte) eu solando”; observa a preparação “só ensaiamos uma vez no 2º andar da estação”, para a seguir descrever a sua performance: “nervoso, quase errei”; registra então o pagamento: “(nada)”.



Rio, 20 de Dezembro de 1933 - 20, 38. Guanabara. Ju. Bamara, 60-30.
 Hora do púdicor luntiral. Conjunto do Lereis (eu, Gil, Ernesto
 e Natalino). Aguenta, calunga, choro (1º e 3º parte) eu solando.
 Só ensaiamos uma vez no 2º andar da estação. Nervoso, qua-
 -si-errei. (Nada).

Figura 3: Registro do diário de Jacob do Bandolim em 20 de dezembro de 1933.

Em seu diário não encontramos somente registros de atividades e controle de rendimentos, pois informações preciosas podem ser levantadas ali: os músicos das diversas formações que o acompanharam; a descrição do repertório, relatando por vezes composições suas que não chegaram até os dias de hoje e que ainda podem aparecer (lembrando que naquela época ele não escrevia música).

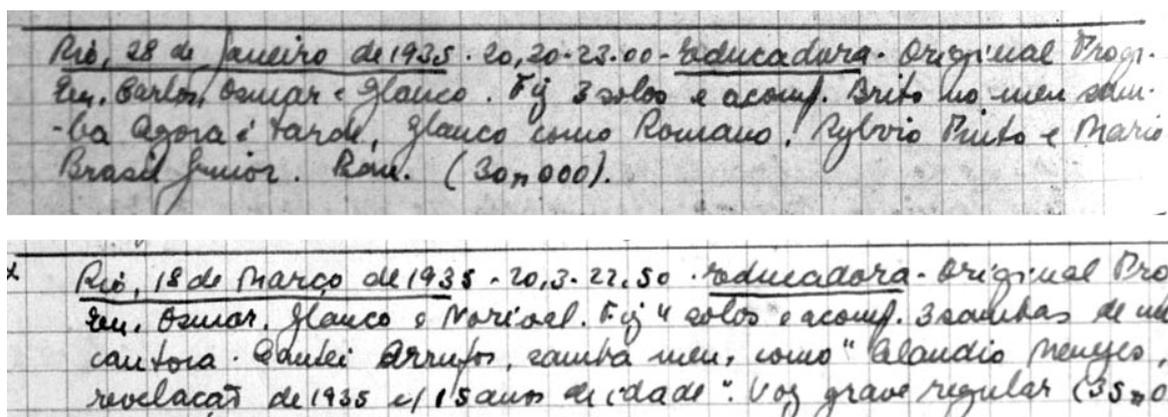


Figura 4: Dois registros de 1935 – 28 de janeiro e 18 de março

Na Figura 4 temos os registros de dois momentos de 1935, na Rádio Educadora. No primeiro, de 28 de janeiro, descreve: “Fiz 3 solos e acomp. Brito no meu samba *Agora é tarde*”. No dia 18 de março relata: “Cantei *Arrufos*, samba meu”. Nenhuma das 2 obras citadas foi localizada... Tais obras podem ter de fato caído no esquecimento, ou o fato evidencia alguma forma de seleção do bandolinista sobre suas composições iniciais. Se por um lado o registro por partitura ainda não era uma opção, e não se dispunha de gravações, por outro vimos que, no caso do samba gravado por Aracy de Almeida, houve por parte de Jacob do Bandolim certa atitude de abandono em relação à obra.

Importante observar, para além das idiosincrasias do compositor, é a existência de uma experimentação regular do bandolinista com a composição de sambas, afinal de contas uma parcela bastante significativa de sua atividade já nesses tempos pioneiros do rádio era a de acompanhar cantores. No registro de 18 de março (figura 4), pode-se ler: “Fiz 4 solos e acomp. 3 sambas de uma cantora”.

Em outra página, o diário apresenta um resumo das atividades de dezembro de 1936 (figura 5), quando já possuía seu programa regular à frente do grupo *Jacob e sua Gente*. Ao lado do relatório de emissoras, dos programas e da contabilidade, aparece uma foto de divulgação do artista, aos 18 anos. É notável a circulação diária e, por vezes, em mais de uma rádio no mesmo dia, de um jovem bandolinista à frente de seu regional. Podemos observar a jornada dupla no dia 4/12, na Rádio Transmissora e, no dia 20/12, em duas difusoras: Transmissora e Riachuelo. Reparamos também a diversidade de programas: *Hora dos nossos avós*, *Programa Casé*, *Horas do Brasil*, *Hora sertaneja*, *Hora Ré...médio*, *Hora de arte*. A menção simples "programa" refere-se ao programa próprio do bandolinista.

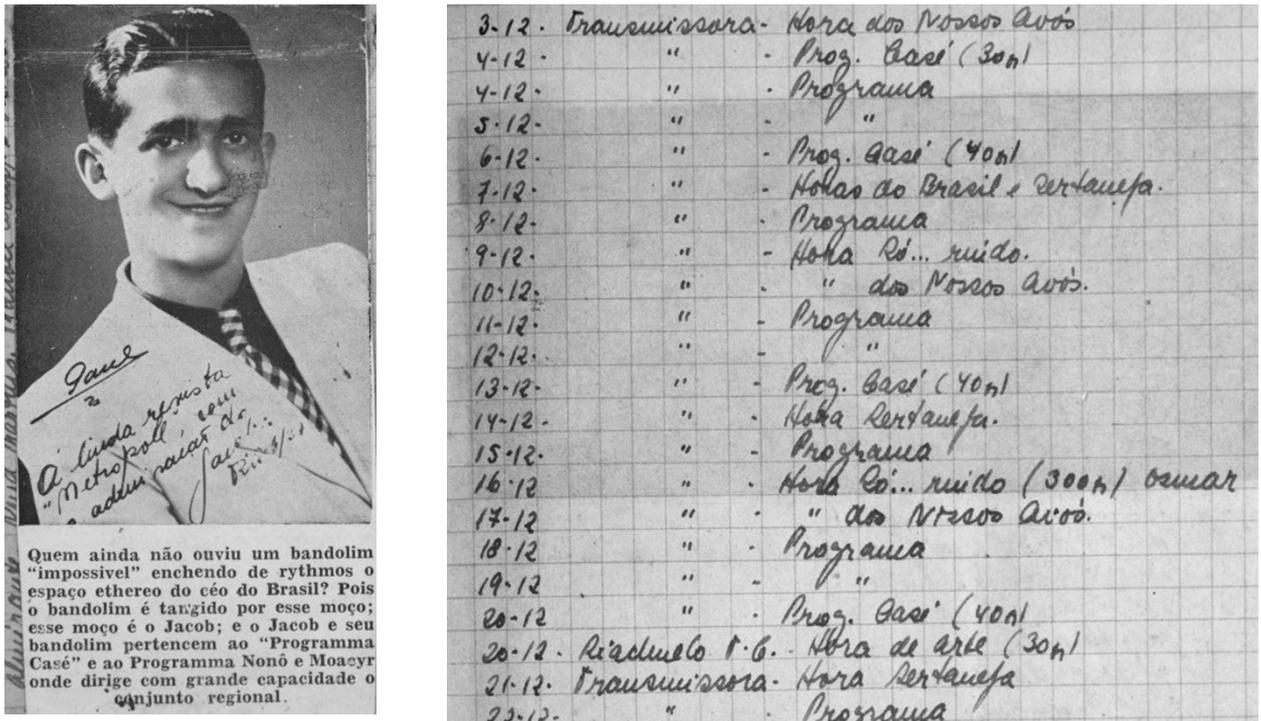


Figura 5: registro de dezembro de 1936.

Suas anotações neste diário, entre 1933 e 1939 (dos 15 aos 21 anos), revelam um espírito organizador precoce, que será vital para a montagem do extenso acervo de gravações e partituras que deixou como legado, hoje em processamento pelo *Museu da Imagem e do Som* e pelo *Instituto Jacob do Bandolim*.

Jacob do Bandolim casa-se com D. Adylya Bittencourt em 1940. Os filhos vêm logo a seguir: Sérgio Bittencourt, em 1941, e Helena Bittencourt, em 1942. Preocupado com a dura realidade que a contabilidade de seus registros revelava, vai buscar estabilidade financeira longe do ambiente musical, tornando-se, através de concurso público em 1944, escrivão do Tribunal de Justiça, dessa forma afastando-se um pouco dos estúdios de rádio.

D. Raquel Pick, mãe de Jacob, era adepta fervorosa da religião judaica, e o fato do filho ter se convertido ao catolicismo, como condição da família da noiva para o casamento com D. Adylya, veio a estremecer ainda mais as relações conturbadas entre os dois. Encontramos, de fato, pouca referência a sua mãe entre seus documentos pessoais: somente algumas fotos quando criança. De seu pai, Francisco Gomes Bittencourt, que parecia distante na infância, Jacob se aproxima um pouco mais tarde, e vamos encontrar vários documentos: identidade, certidões, recibos, inventário, textos manuscritos, carteira de trabalho, etc. D. Raquel havia

omitido a participação de seu pai na garantia dos estudos de Jacob nas melhores escolas, e a descoberta deste fato no final da adolescência foi o ponto de partida para o estremecimento da relação entre mãe e filho.

Seus registros de atividade no rádio cessam em 1939, embora ainda atuasse em programas mais esporádicos nos primeiros anos da década de 1940. Retornaria de forma mais sistemática a partir de 45, então com o poder de escolha que a estabilidade do serviço público lhe permitia.

Depois de certa relutância, revelada no seu Depoimento MIS, na preocupação com a complicada prestação de contas que o meio discográfico fornecia, Jacob do Bandolim finalmente chega ao disco em 1947. E, mais uma vez, sua obsessão em manter anotações de tudo vai aflorar: construiu paulatinamente uma planilha bastante completa detalhando as vendas unitárias mensais de cada um de seus discos...

Fazendo uma avaliação geral de seu repertório até 1959 (ano de lançamento do LP *Época de Ouro*, foco principal desta tese), podemos observar que, além de privilegiar suas composições, já existe uma preocupação central na busca de choros e valsas “esquecidas” dos pioneiros do choro. De seus contemporâneos gravou somente Pixinguinha e Luiz Americano, dois ícones também remanescentes das décadas passadas. Já temos aqui um índice da preocupação de Jacob com a preservação do passado, que também alimentará seu espírito acumulador. “Eu gosto é de mexer em baú” confessa em seu Depoimento MIS ao comentar informalmente sua obra gravada.

De fato, este olhar sobre o passado revela uma preocupação que parece disseminada entre os produtores culturais ligados ao disco e ao rádio naqueles últimos anos da década de 1950. Uma preocupação que marcará o bandolinista até o final de sua vida. Falaremos disto logo a seguir.

1.3 – A expressão linguística e o álbum *Época de Ouro*

No LP *Época de Ouro* de 1959, argumentamos, Jacob do bandolim consolida a sua forma expressiva de tocar, numa forma de articulação e fraseado que conecta estes registros de forma inequívoca às versões cantadas anteriores daquele repertório. Cria-se, dessa forma, uma relação direta entre a expressão de seu instrumento e os versos originais das canções. O projeto é claramente um debruçar sobre um passado idealizado: são sambas e valsas gravados, entre 1937 e 1947, por intérpretes da chamada “época de ouro”. As canções registradas por Jacob

têm como referência as versões previamente gravadas por Francisco Alves, Orlando Silva, Sílvio Caldas, Roberto Paiva e Dorival Caymmi.

A denominação “época de ouro” – ou “era de ouro” – remete a um período da música brasileira que se situa entre o início da década de 1930 até meados da década de 1940. Embora não exista consenso entre os historiadores, seu início pode ser imaginado como consequência direta do início das gravações elétricas, a partir de 1927, que passou a exigir menos dos intérpretes em termos de potência sonora, permitindo uma interpretação menos impostada e lírica. Importante também é a consolidação do sistema radiofônico no início dos anos 1930. Juntos, o rádio e o disco permitiram a valorização e a profissionalização de músicos, compositores e intérpretes, configurando um campo de produção bastante ativo.

O conceito começa a circular entre os produtores culturais no final da década de 50 e se consolida como referência historiográfica a partir da periodização da música popular proposta pelo jornalista e pesquisador Ary Vasconcelos em seu *Panorama da Música Brasileira*.

Escrevendo em 1964, Ary divide a música popular em quatro períodos ou fases. A primeira, descrita como “antiga, primitiva ou heroica”, começaria com as experiências pioneiras com o fonógrafo ainda no final do século XIX. Nesta fase, observa o autor, a música era produzida “com esforço”, “sob tensão”, “aos gritos”. A segunda fase começaria exatamente com a chegada da tecnologia de gravação elétrica: seria a “fase de ouro”. É nesta que “surgem as obras-primas da música popular brasileira”. Para Ary Vasconcelos existem limites bem definidos – entre 1927 e 1946. Esta fase se extinguiria com o início do movimento das sociedades arrecadadoras, pois a partir desse instante “compor música passou a ser um negócio como outro qualquer”. Concorreu também para o ocaso desse período, acrescenta o autor, a crescente influência da música americana, juntando-se a ela também o bolero. Começando logo a seguir, a “fase moderna” se estenderia até o início da bossa nova, em 1958. A fase “contemporânea” se seguiria até 1964, quando o autor escreve.

Curiosamente, Jacob do Bandolim passou toda esta “época de ouro” ligado aos programas de rádio e próximo dos personagens centrais do período, sem, no entanto, gravar, somente chegando ao disco no período seguinte, e dessa forma será listado por Ary Vasconcelos como músico da 3ª fase, a “moderna”, quando já contava com quase quinze anos de experiência.

Severiano e Mello (1997, p. 85) seguem de muito perto a periodização proposta por Vasconcelos (1964), associando o início da fase de ouro não propriamente ao início da gravação elétrica, mas, podemos concluir, ao aproveitamento desta nova tecnologia, em 1929, na gravação do samba *Na Pavuna* (Homero Dornelas e Almirante, Parlophon 13.089-A) pelos

Bando de Tangarás, a primeira a colocar instrumentos de percussão típicos do samba em estúdio, o que revelará as sutis transformações que o gênero vinha sofrendo desde *Pelo telefone* (Donga/Mauro de Almeida). As novas frentes de trabalho abertas pelo amadurecimento do rádio e pela expansão das gravadoras se beneficiam, segundo os autores, da “feliz coincidência do aparecimento de um considerável número de artistas talentosos numa mesma geração”. A um certo heroísmo necessário para circular e sobreviver naqueles tempos de certa incipiência no rádio e no disco, soma-se, segundo Severiano e Mello, uma particular eclosão de talentos na música popular: a receita parece mais do que completa para a constituição de uma galeria de heróis a serem reverenciados no período seguinte. Para estes autores, 1945 é o limite posterior deste período, coincidindo com o final da segunda grande guerra e o fim do Estado Novo.

O título dado por Jacob a seu primeiro *long-playing*⁹ nos dá uma pista de que o conceito de “época de ouro” já circulava pelo meio musical carioca – entre artistas, jornalistas e produtores – bem antes de Ary Vasconcelos estabelecer sua periodização.

Como comentado, Jacob era obcecado em registrar e controlar sua produção. Anotava tudo: pequenos pedaços de papel que depois, se o material crescia em complexidade ou importância, era devidamente datilografado. Observamos pequenos manuscritos e material datilografado para todos os seus LP's. Especialmente para aquele de 1959, Jacob produziu um pequeno caderno de notas, muito bem cuidado, com a maior parte das informações datilografadas, e algumas notas complementares manuscritas. Tudo sobre os compositores, os arranjadores, os músicos de cada faixa, as letras, datas de gravação, chegando mesmo a listar personagens e amigos da época que deveriam receber uma cópia do LP. Num pequeno canto se lê: “*Época de Ouro*: título tirado de um artigo de Lúcio Rangel na revista LP” (Figura 6).

⁹ Até 1959 Jacob do Bandolim tinha gravado cerca de 47 discos de 78 rpm – 1 faixa por face. Alguns de seus registros também tinham sido relançados usando o formato mais moderno, a partir de 1955, de 10” (33rpm) que permitia, na média, quatro faixas por face. Surgiram também algumas reedições também no formato 7” (45rpm). O formato de 12” (33rpm) chega ao Brasil em 1951, mas ainda levaria tempo até se estabelecer como padrão da indústria, o que ocorreria somente na década de 1960.

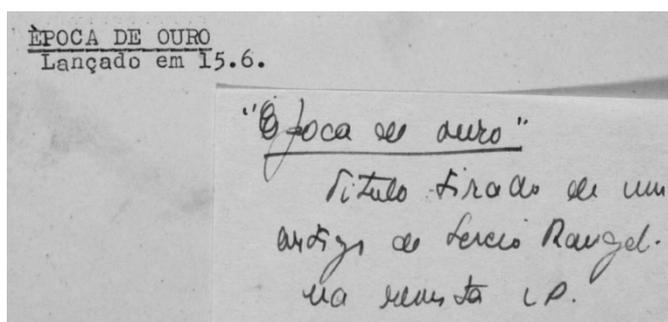


Figura 6: o título do LP de 1959, no caderno de notas.

O “LP” no manuscrito refere-se ao título da revista *Long Playing*, que havia começado a circular em 1957, de certa forma sucedendo à *Revista da Música Brasileira* (RMB), que fora editada por Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes entre 1954 e 1956. Com a interrupção de sua RMB, Rangel passa a colaborar com a nova publicação. Já na edição número 2 da revista *Long Playing* (setembro-outubro de 1956), o jornalista começa uma série de três artigos intitulados “Música Popular Brasileira – A época de ouro”¹⁰ em que faz um apanhado dos principais artistas daquele cenário.

Parece ser a primeira vez que o termo é utilizado de forma explícita, pois apesar de ser o conceito que dava toda a direção editorial da RMB, tal denominação não chegou a ser formulada naquela publicação. Rangel, entretanto, associa ao termo um período mais curto do que aquele que Ary Vasconcelos viria a propor. Sem apresentar as razões do limite proposto, Rangel escreve “o período de 1929-1935, que podemos chamar de época de ouro”. A ideia se reforça na continuação do artigo nos números 3 (novembro-dezembro de 1956) e 4 (janeiro-fevereiro de 1957) da revista.

Uma avaliação do conjunto das obras gravadas no LP *Época de Ouro* nos faz refletir se a influência do artigo de Lúcio Rangel se deu somente na definição do título do álbum, ou se o conceito de fato estava na raiz de toda a concepção do álbum. Se o artigo somente sugere o título do projeto ou se significa de fato o seu ponto de partida, tal o alinhamento do repertório gravado com as questões levantadas e os personagens descritos no artigo.

O Quadro 1 lista as doze faixas do LP e as datas dos prováveis registros originais que devem ter inspirado Jacob do Bandolim:

¹⁰ RANGEL, Lúcio. A época de ouro (I). In: *Revista geral de discos Long Playing N° 02* (set/out 1956); RANGEL, Lúcio. A época de ouro (II). In: *Revista geral de discos Long. Playing N° 03* (nov/dez 1956); RANGEL, Lúcio. A época de ouro (III). In: *Revista geral de discos Long Playing N° 04* (jan/fev 1957).
Cópias dos exemplares gentilmente cedidas pelo pesquisador Alexandre Dias.

Quadro 1 – Data dos registros originais das obras gravadas no Época de Ouro

Título - autor	Registro original¹¹	
Caprichos do destino (<i>Pedro Caetano / Claudionor Cruz</i>)	1938	Orlando Silva
Cessa tudo (<i>Lamartine Babo / Celso Macedo</i>)	1939	Sílvio Caldas
Cigana (<i>Paulo Roberto / Nonô</i>)	1937	Sílvio Caldas
Da cor do pecado (<i>Bororó</i>)	1939	Sílvio Caldas
Feitiçaria (<i>Custódio Mesquita / Evaldo Rui</i>)	1945	Sílvio Caldas
Já sei sorrir (<i>Ataulfo Alves / Claudionor Cruz</i>)	1939	Sílvio Caldas
Jardim de flores raras (<i>Francisco Matoso / Nonô</i>)	1938	Roberto Paiva
La vem a baiana (<i>Dorival Caymmi</i>)	1947	Dorival Caymmi
Lábios que beijei (<i>J. Cascata / Leonel Azevedo</i>)	1937	Orlando Silva
Longe dos olhos (<i>Cristóvão de Alencar / Djalma Ferreira</i>)	1936	Francisco Alves
Saudade dela (<i>Ataulfo Alves</i>)	1936	Sílvio Caldas
Serra da Boa Esperança (<i>Lamartine Babo</i>)	1937	Francisco Alves

Podemos constatar que o repertório do álbum remete a gravações originais realizadas dentro da chamada “época de ouro”, entre 1936 e 1947. Embora não se trate de limites absolutos, em geral o final desta fase da música popular corresponderia ao fim da 2ª guerra (1945), como aponta Severiano e Mello (1997). Se a gravação de *Lá vem a baiana* parece um ponto fora da curva, podemos imaginar que ali se configurou alguma forma de gratidão para com Caymmi, pois Jacob havia participado da gravação deste samba e do grande sucesso *Marina* num 78 rpm de 1947 (RCA Victor - 80.0536), uma de suas primeiras participações em disco. Caymmi também seria o principal articulador de sua saída da Continental, onde ficou apenas dois anos e gravou 4 discos, para a RCA-Victor em 1949, onde permaneceria até o final da vida.

De qualquer forma, percebemos no álbum um foco bem definido no período áureo, ainda mais quando se trata de um projeto que se realiza mais de uma década depois, em 1959, quando a bossa nova já dá seus primeiros passos. Como comentado anteriormente, os cantores focados são somente quatro. Francisco Alves é remanescente da época imediatamente anterior – começa

¹¹ Dados levantados junto à base de dados de gravações de 78 rpm da Fundação Joaquim Nabuco (<http://bases.fundaj.gov.br/disco.html>). Acesso em março/2015.

a gravar em 1919 – mas seu estilo mais impostado se suaviza com os novos recursos da gravação elétrica, como argumenta Vasconcelos (1964). Os outros intérpretes que servem de modelo para a interpretação de Jacob do Bandolim começam suas carreiras fonográficas já dentro da nova tecnologia de gravação: Orlando Silva em 1935; Roberto Paiva em 1938; Dorival Caymmi em 1939¹².

1.3.1 – A seleção do repertório

A seleção do repertório do LP *Época de Ouro* se deu de maneira lenta e cuidadosa. Se para Jacob se tratava do primeiro álbum pensado como uma unidade, produzido com tanta pompa, a escolha das doze peças que viriam a fazer parte não se daria se não por um processo longo que deixaria vestígios claros, dada a obsessão do bandolinista em registrar informação.

A seleção parece ter se iniciado em algumas listas parciais manuscritas em folhas soltas que amadureciam a concepção do repertório. Este material parcial terminou se configurando numa longa lista datilografada intitulada “*Seleções para o LP de antigos sucessos*” (Figura 7), com as obras ordenadas alfabeticamente, embora de maneira peculiar: não se organiza pela primeira letra do título, mas em função de um termo qualquer que deveria funcionar como uma palavra-chave para o bandolinista. Dessa forma “Caboclo abandonado” está sob a letra “A” e “Lá vem a baiiana” sob a letra “B”.

¹² Dados levantados no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (www.dicionariompb.com.br - acesso em março/2015)

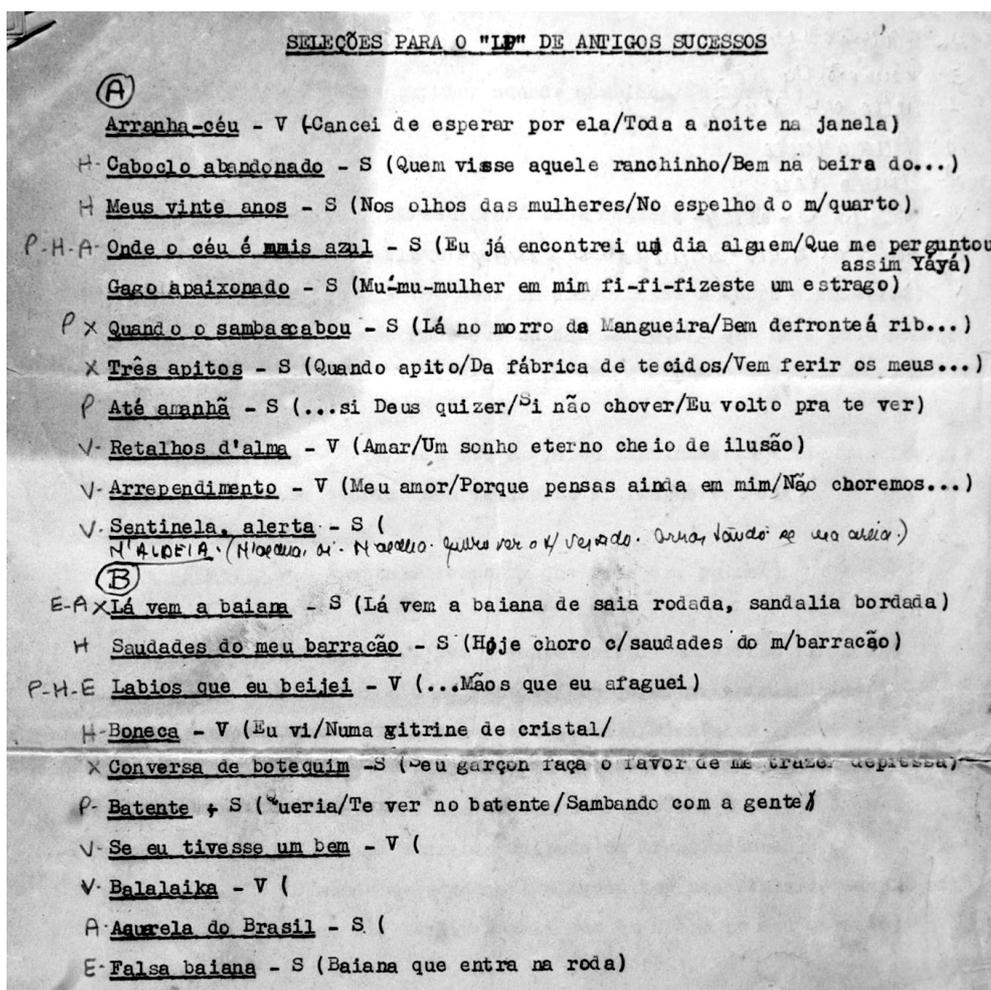


Figura 7: “Seleções para o LP de antigos sucessos” (fragmento)

A lista não nos chegou completa, somente até a letra “S”, mas mesmo aqui já se contam mais de 90 peças entre valsas e sambas – marcados V e S ao lado direito de cada título. *Cessa tudo* é uma das peças constantes da lista final do LP e não aparece aqui pois provavelmente estava listada sob a letra “T”.

O processo de seleção parece ter se dado pela preferência de amigos e profissionais da gravadora, evidenciado pelas iniciais manuscritas à esquerda dos títulos com a convenção adotada manuscrita no verso: por exemplo “A” para Alberto Rossi, amigo pessoal de Jacob, e “P” para Paulo Rocco, diretor artístico da RCA.

Importante observar que, já nesta fase, a canção é referida pelo título e por um trecho da letra. A referência não é estritamente musical, mas da canção como um todo.

Esta longa lista se resume então em uma outra, com pouco mais de cinquenta títulos, e com uma coluna para anotar a preferência final dos seus colaboradores. Na Figura 8, as setas

no canto esquerdo foram sobrepostas às imagens originais para marcar as canções efetivamente selecionadas para o LP.

Não existem evidências, mas podemos imaginar, no caso desta lista mais curta, algum tipo de sarau para audição e escolha do repertório, seja pela execução ao vivo, com seu regional, ou pela audição deste material em disco.

		H	M	R	✓			H	M	R
	—									
→	X	Arranha-céu	x			→	X	Serra da Boa Esperança		
→	X	Já sei sorrir					—	Juramento falso		
→	X	Da cor do pecado		x	x	→	X	Feitiçaria	x	x
	—	Nova ilusão		x	x		—	Linda flor		
→	X	Caprichos do destino	x	x	x	x	X	Palpite infeliz		
→	X	Inquietação					—	Flor de lotus	x	x
→	X	Lábios que beijei	x	x	x	x	—	Meu último luar		
	—	Saia do caminho	x	x			X	Morena boca de ouro	x	x
	—	Rosa					—	Feitio de oração		x
	—	No ritmo do samba ou samba					→	X	Jardim de flores raras	x
	—	Onde o céu é mais azul					—	Meu romance	x	x
	—	Gago apaixonado					—	Terra Sêca	x	x
	—	Quando o samba acabou					—	Só por ti	x	x
	—	Arrependimento					→	X	Cessa tudo	x
	—	Dama de vermelho					—	Doce veneno	x	x
→	X	Lá vem a baiana			x		→	X	Amor (Léo + Lúcia)	
	—	Saudades do m/barraçao		x	x		→	X	Chico Bello (Am)	
	X	Pastora dos olhos castanhos		x			—	Para esquecer (Hael?)	x	x
→	X	Cigana	x	x	x	x	—	Feitiçaria (Balsa)		x
	—	Curare				x	—	Fri-la		
	X	Agora é cinza					—	Ortuno aspiracao		
→	X	Saudades dela	x	x	x	x	—	Procurar		
	X	Chora, cavaquinho					—	Um de pinguim no beijo		
							—	Chico Bello		
							—	De por por por		

Figura 8: Planilha de seleção do repertório para o LP *Época de Ouro*

Podemos concluir que estas duas listas ainda serviriam de base para a escolha do repertório do álbum *Jacob revive sambas para você cantar* que seria produzido quatro anos depois: algumas obras que parecem ter sido selecionadas nesta fase, como *Agora é cinza* e *Chora, cavaquinho* (observe-se o “X” ao lado dos títulos), só apareceriam no álbum de 1963.

Cuidadoso ao extremo com as informações, como já ficou patente, para cada um de seus LP’s na década de 1960, Jacob vai nos deixar sempre um conjunto de notas: autores, editoras,

músicos, arranjadores, etc. No entanto, nenhum dos conjuntos vai se igualar em detalhe ao que foi confeccionado para o *Época de Ouro*. Para este, as anotações vão desde a fase de escolha do repertório, partindo de um universo inicial de mais de 100 canções como vimos, até informações detalhadas sobre as canções escolhidas, a letra na íntegra, compositores e editoras, além de detalhes das gravações em si: arranjadores, músicos distribuídos em 3 grupos distintos, datas de gravação, etc. Tudo isto cuidadosamente datilografado em mais de 20 páginas. Uma parte significativa dessas informações foi editada na contracapa do LP.

Nenhum outro projeto iria ensejar tamanho cuidado, seja pelo fato de que este foi seu primeiro álbum pensado como um todo, seja pela extensão do projeto envolvendo várias pequenas orquestras, seja por ter suscitado uma reflexão mais profunda sobre a interpretação das peças. De qualquer forma, o álbum permaneceria o preferido de Jacob, pelo menos até o seu depoimento ao MIS/RJ em 1967.

De maneira geral, o conjunto de notas dedicado aos outros LP's se limitam à descrição dos músicos participantes, datas de gravação e editoras, dispersas em algumas poucas páginas. Somente para o LP *Valsas brasileiras de antigamente* é que encontramos um conjunto semelhante, porém bem mais modesto: apresenta uma página contendo uma lista mais ampla de onde o repertório final foi selecionado.

1.4 – Jacob do Bandolim e a historiografia da música popular

A evolução dos conceitos de “velha guarda” e “época de ouro” parece encontrar um paralelo na própria evolução profissional de Jacob: suas primeiras experiências no rádio coincidem, grosso modo, com as primeiras experiências historiográficas sobre a música popular, e o bandolinista insere-se nos principais movimentos de reflexão sobre os caminhos da música popular nas décadas seguintes.

Tal historiografia de caráter jornalístico vem a reboque da expansão no campo de produção da música popular a partir de 1930, produto do alinhamento de fatores técnicos – gravação elétrica, expansão do rádio, maior acesso aos aparelhos de recepção – e humanos – a eclosão de uma safra de talentosos compositores e intérpretes, como argumentam Severiano e Mello (1997).

Nasce com isso uma linha de reflexão que articulava uma busca de origens e tentava estabelecer caminhos futuros: são as primeiras experiências de Francisco Guimarães

“Vagalume”, Orestes Barbosa e Alexandre Gonçalves Pinto “Animal”¹³. Tal historiografia surge à margem da musicologia estritamente acadêmica que olhava com desconfiança tal movimento, optando por debruçar-se sobre o folclore rural, na busca de padrões identitários genuinamente nacionais, como desdobramento das reflexões de Mário de Andrade que, em 1929, se preocupava com a influência deletéria do urbanismo – posição que se flexibilizaria bastante em décadas seguintes.

Na década de 1940, houve intensa popularização do rádio e, principalmente a partir do final da segunda guerra, uma invasão da produção fonográfica estrangeira. Naquele momento, ganhou um novo fôlego o debate sobre a questão das raízes e da autenticidade do samba e de outros gêneros nacionais, na medida em que alguns mediadores culturais, especialmente profissionais do rádio, enxergavam naquele novo ambiente de produção musical uma ameaça a um passado nobre. Nesse cenário, ganharam relevo as reflexões de Almirante através de suas produções radiofônicas, principalmente o programa *O Pessoal da Velha Guarda*, numa atitude de resgate e reconstrução do passado musical que tem foco principalmente no repertório gerado desde o final do século XIX até a segunda década do século XX. Veremos que o tratamento dado por Almirante começa a despertar a simpatia inclusive do meio acadêmico ligado ao folclore. Jacob do Bandolim se torna figura recorrente neste programa.

Na década de 1950, a reflexão fica por conta principalmente de um núcleo de articulistas reunidos em torno da Revista da Música Popular, de Lúcio Rangel. Para eles a música popular carioca produzida entre o surgimento do samba e o auge da primeira geração de cantores do rádio, trazia uma marca de autenticidade cultural e de identidade popular urbana, e tal acervo era ameaçado pelo hibridismo que se estabelecia na produção musical contemporânea (NAPOLITANO, 2002, p. 58). Embora permaneça a reverência às figuras da “velha guarda” – Pixinguinha é a capa da primeira edição – nesta produção amadurece o conceito de “época de ouro”, que tem foco em um momento posterior àquele sobre o qual se debruçara Almirante, embora, como vimos, o termo não tenha surgido de forma explícita naquele periódico. Jacob do Bandolim tem sua discografia apresentada e discutida na Revista.

Estamos no auge do movimento folclórico na musicologia acadêmica, que resulta em congressos nacionais e internacionais por toda a década. Ao mesmo tempo, alguns dos autores dessa linha começam a escrever também para a Revista de Música Popular, numa tentativa dos editores de legitimar o discurso deles sobre música popular. Apesar da simpatia crescente com

¹³ GUIMARÃES, Francisco. *Na roda de samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

BARBOSA, Orestes. *Samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

as formas populares urbanas, o movimento folclórico manteve sempre uma certa distância estratégica.

Enor Paiano examina o processo crivado de lutas simbólicas que conduzirá à consolidação do conceito de MPB no final da década de 1960. O pesquisador vai cunhar o termo “folcloristas da cidade” para referir-se à forma como certos atores da cena cultural das décadas de 1940 e 1950 abordavam as manifestações musicais urbanas do povo. “Eram homens de jornal e de rádio, cuja paixão pelas coisas brasileiras expressava-se numa extrema ânsia de preservação, não raro materializada em impressionantes arquivos guardados e organizados com rigor enciclopédico” (PAIANO, 1994).

Aponta também a forte aproximação deste grupo com os pesquisadores dedicados ao nacionalismo musical na forma inaugurada por Mário de Andrade:

A aproximação destes autores interessados pelo folclore da cidade com a escola do nacionalismo musical é forte. Há um espírito que é o mesmo: a paixão pelas “coisas brasileiras” que, com a Revolução de 30, extrapola o movimento modernista; uma metodologia similar – recolher, organizar, compilar, mantendo fidelidade à expressão original; um nacionalismo de caráter protetor, visando impedir a “deturpação” da expressão nacional pela comercialização, seja pelas influências estrangeiras. (PAIANO, 1994, p. 68).

Paiano observa que apesar de certa convergência no final da década de 1950, o grupo de pensadores da música popular:

Não endossa o discurso modernista da superioridade artística da expressão erudita. E, ao contrário do nacionalismo musical que se aparelhou nos órgãos estatais e veículos dirigidos à intelectualidade, os folcloristas da cidade interferiram em meios de massa, fazendo com que suas ideias – ou produções baseadas nelas – tivessem uma circulação mais ampla. A vitória foi o amplo reconhecimento do samba como manifestação nacional, ou seja, autêntica e não-regional. (PAIANO, 1994, p. 69).

É, no seio deste intenso debate que se estabelece nos meios de comunicação, que vai brotar a obra fonográfica de Jacob do bandolim, a partir de 1947. Desde o começo, revela uma atitude de reflexão sobre o valor e a representatividade do repertório de décadas passadas, pontuada por uma obra autoral que sugeria um caminho equilibrado entre passado e presente. O LP *Época de Ouro* marcará de forma inequívoca tomada de posição de Jacob do Bandolim dentro da linha deste “folclorismo urbano” associado às figuras de Almirante e Lúcio Rangel.

1.4.1 – Almirante e a Velha Guarda

Almirante (Henrique Foreis Domingues, 1908-1980) é um personagem marcante da música popular nos tempos pioneiros do disco e do rádio. Com Noel Rosa, Braguinha, Henrique

Brito e Álvaro Miranda forma o Bando de Tangarás, em 1929, alcançando grande sucesso e, particularmente, notabilizando-se pela gravação de *Na Pavuna*, primeiro registro da presença do naipe de percussão característico do samba. O grupo se dissolve em 1933, mas Almirante segue na carreira de cantor, também atuando ao lado de nomes como Lamartine Babo, Mário Reis, Francisco Alves, Paulo Tapajós, entre outros.

A atividade como radialista começa em 1934 no Programa Casé, seguindo, daí para frente, em paralelo à de cantor. Pela competência e popularidade alcançada por suas produções, logo passou a capitanear seu próprio programa: “Curiosidades Musicais”. Seu sucesso foi construído pela “capacidade retórica de criar estratégias de persuasão”, tanto dos patrocinadores como do público, que buscava convencer a “valorizar padrões estéticos característicos da identidade nacional”, como observa a pesquisadora Anna Paes (2012, p. 18).

Preocupado com a exatidão das informações que veiculava, debruçava-se cuidadosamente sobre documentos e relatos de pessoas conhecedoras do assunto que tratava, ou sobre material que solicitava em suas transmissões e recebia de seus ouvintes: o material que conformará seu imenso acervo, hoje sob os cuidados do MIS-RJ.

A imagem de confiabilidade que Almirante buscou estabelecer junto aos seus ouvintes foi baseada no compromisso em veicular informações que para o radialista seriam “precisas”, “verdadeiras”, “autênticas”, referenciadas em documentos fidedignos ou depoimentos de pessoas autorizadas. [...] No programa *O Pessoal da Velha Guarda* o conceito de autenticidade será recorrente, reforçado no prefixo de cada audição: “um programa onde aparecerão músicas tocadas por um *legítimo* grupo de chorões e entoadas por *autênticos* seresteiros”. (PAES, 2012, p. 21)

Deslocando-se pelas principais emissoras do Rio de Janeiro – notadamente as Rádios Tupy e Nacional, com contratos cada vez mais vultosos a cada troca – seus programas progressivamente se deslocam da reflexão sobre o folclore das primeiras produções, para uma preocupação com a música popular urbana, numa atitude de resgate do repertório de um passado heroico que aos poucos procurava formatar.

Tal será a linha do citado *O Pessoal da Velha Guarda* que estreia em março de 1947 na Rádio Tupy, organizado em torno da figura de Pixinguinha, diretor musical, arranjador e saxofonista. Neste cenário, o maestro torna-se símbolo da luta contra a mediocridade dominante no mercado fonográfico, como insinuavam os textos do Almirante.

Almirante reservava a abertura do programa para expressar a sua indignação com a desvalorização e a descaracterização da “genuína música popular brasileira”, em contraste à exaltação do *Pessoal da Velha Guarda*. Dessa forma, buscou influenciar a opinião crítica do público rádio ouvinte aos gêneros estrangeiros que se introduziam no mercado fonográfico do Brasil do final da década de 1940, como o bolero, o mambo, a rumba, o swing, o foxtrote, entre outros. (PAES, 2010)

O programa era transmitido semanalmente, e tinha como objetivo revirar o baú das primeiras gerações de compositores e cantores, prestigiando também os músicos veteranos, herdeiros diretos daquela tradição, sendo Pixinguinha seu mais gabaritado representante. Em formato curto de meia hora contava com três conjuntos: a Orquestra do Pessoal da Velha Guarda, com direção e arranjos do Pixinguinha; o Grupo dos Chorões, com destaque para o trombone de Raul de Barros e o Regional do Canhoto, ao qual o maestro da Orquestra também se juntava com seu saxofone em diálogos geniais com o flautista Benedito Lacerda, numa dupla recentemente estabelecida que marcaria a história do choro.

O foco do repertório veiculado eram composições – choro, valsa, polca e schottisch os gêneros instrumentais mais presentes – do final do século XIX e das duas primeiras décadas do século XX. Num momento em que o samba se transformara em símbolo de identidade nacional, a reflexão proposta pelo programa representou a reabilitação do choro, que havia perdido seu espaço na produção fonográfica e, como consequência, a estratificação de um repertório canônico, fortemente baseado nas composições de Pixinguinha e nas composições “resgatadas” pelo programa.

O argumento que Almirante utilizou para conferir legitimidade ao conteúdo do programa foi o resgate e a construção, em boa parte, de um passado musical original, que remontava ao período de formação da música popular brasileira. A fundamentação desse argumento se baseou na documentação do seu arquivo, associada a autoridade do testemunho dos componentes da “velha guarda” e dos ouvintes colaboradores. (PAES, 2012, p. 47)

A produção radiofônica de Almirante, na década de 1940, despertou também o reconhecimento e a amizade de “intelectuais, escritores, folcloristas, musicólogos e compositores de renome como Érico Veríssimo, Luís da Câmara Cascudo, Renato de Almeida e Villa-Lobos, que não cansaram de lhe render homenagens” (PAES, 2012, p. 46). “Entusiasmado pela sua bravura em defesa da verdade, para o bem de nossa música e para botar os pingos nos ii” é como se dirige Villa-Lobos a Almirante em carta de janeiro de 1947 (fac-símile em ALMIRANTE, 1963). A carta não tem desdobramentos maiores, mas é indicativa de um processo de convergência entre a reflexão acadêmica, particularmente ligada ao folclore, e a linha de ação dos jornalistas e produtores de rádio preocupados com a sedimentação da música popular.

Jacob do Bandolim mantinha uma relação de estreita amizade com todo o grupo do *Pessoal da Velha Guarda*. Participou várias vezes do programa, seja através de apresentações ao vivo com o elenco de chorões que davam suporte ao programa, ou através de suas composições arranjadas por Pixinguinha para a Orquestra.

O início do programa (março de 1947) se dá pouco antes da chegada de Jacob ao disco (outubro de 1947), e já no programa de 29/10/1947 o lançamento de seu primeiro de 78 rpm é celebrado com a presença do bandolinista. Com a palavra Almirante:

Jacob Bittencourt, o nosso queridíssimo Jacob do Bandolim, figura marcante da música popular de nossos dias, *campeão de brasilidade*, batalhador incondicional pelas nossas músicas de hoje e de ontem, acaba de fazer sua primeira gravação ouvintes. Vocês que tanto procuraram em vão até hoje os discos das músicas com que Jacob se exhibe em seus programas semanais da Rádio Mauá, agora poderão satisfazer seu desejo. Jacob acaba de gravar o seu primeiro disco. E nós o trouxemos hoje ao microfone da Velha Guarda para dar ciência a todos os seus admiradores de que já o podem ter em suas casas graças aos discos que registram sua virtuosidade. *Jacob é o novo da Velha Guarda*. E é, pois, com alegria sincera que desejamos o sucesso de suas gravações¹⁴.

Embora recém-chegado ao disco, Jacob já circulava pelo ambiente radiofônico havia quase quinze anos, possuindo o programa semanal na Rádio Mauá, citado no texto do Almirante, onde fazia apresentações ao vivo com um conjunto regional.

Reparar nas afirmações: “campeão de brasilidade”, “Jacob é o novo da Velha Guarda”. O alinhamento do bandolinista com a estética do programa pode ser verificado pelo repertório que registraria nos anos seguintes, numa seleção de autores que muito se assemelha àquela que era veiculada no programa.

Algumas semanas depois (19/11/1947), Almirante novamente apresenta Jacob:

Sim, ouvintes! Aqui está de novo ao nosso lado figurando na Velha Guarda o grande Jacob. *Diversas vezes o Jacob já esteve aqui entre nós*. Ou para atender o nosso desejo, ou para atender o de vocês, ouvintes. Dessa vez ele aqui está porque vocês novamente o exigem. E quanta alegria isso nos dá porque assim nós não temos que gastar nosso argumento para fazer com que ele saia da sua quietude para nos vir aturar aqui. Nestes últimos tempos, recebemos um bom número de pedidos por carta, por telefone, por telegrama, ameaçando-nos, sim ouvintes, ameaçando-nos com a perda daqueles ouvintes se não trouxéssemos aqui o Jacob para que ele executasse um novo choro de sua autoria¹⁵.

Apesar do período relativamente longo de vida do programa – cinco anos – somente o registro de vinte deles chegou até nossos dias, sendo devidamente editados pelo Selo Revivendo¹⁶. Estas são as duas únicas participações de Jacob neste universo de 20 programas disponíveis, mas podemos deduzir outras a partir da afirmação: “Diversas vezes o Jacob já esteve aqui entre nós”. Neste conjunto de registros do programa ainda podemos

¹⁴ DIAS, Alexandre. O Pessoal da Velha Guarda. Disponível em <http://daniellathompson.com/Texts/Pessoal/Pessoal.htm>. Acesso em abril/2015.

¹⁵ DIAS, Alexandre. O Pessoal da Velha Guarda. Disponível em <http://daniellathompson.com/Texts/Pessoal/Pessoal.htm>. Acesso em abril/2015.

¹⁶ Disponível em http://collectors.com.br/CS05/cs05_02ah.shtml. Acesso em abril/2015.

apontar, no programa de 29/05/1952, a execução de seu choro *Vale tudo* pela orquestra do programa, em arranjo de Pixinguinha.

Jacob e Almirante, de fato, possuíam interesses bastante alinhados. Partilhavam do mesmo gosto pelo repertório do passado e também do mesmo espírito pesquisador e memorialista, constituindo, cada um a seu modo, acervos que objetivavam a preservação de um passado idealizado. Os dois nos legaram acervos importantíssimos que hoje formam a base do acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro.

É curioso verificar como a estética do *Pessoal da Velha Guarda* vai reverberar no programa *Jacob e seus Discos de Ouro*, no final da década de 1960, pouco antes de sua morte. Vamos observar lá a mesma postura de enquadramento, agora com a perspectiva de um repertório bem mais amplo, mas que deveria receber a chancela do bandolinista para aparecer no programa. A mesma solicitação aos ouvintes para fornecer partituras e discos para enriquecer o programa. Também a mesma preocupação e orgulho em apresentar a “verdadeira música brasileira” – este o bordão insistentemente apresentado por Jacob, fazendo-se de produtor e apresentador neste programa transmitido pela Rádio Nacional.

1.4.2 – Lúcio Rangel e a Revista da Música Popular

A Revista da Música Popular se configurou como "um importante foco de pensamento, assumidamente folclorista, para pensar e preservar as origens e a identidade da música popular brasileira" (NAPOLITANO e WASSERMAN, 2000, p. 174).

Editada pelos jornalistas Lúcio Rangel e Pérsio Moraes entre 1954 e 1956, encontrou, em Jacob, um artista já consolidado e com uma extensa lista de gravações. Alguns de seus lançamentos à época da Revista foram devidamente saudados, com comentários arrebatados. Por exemplo, em relação ao lançamento do álbum contendo *Alvorada* e *Meu segredo* (as duas composições de Jacob) em abril de 1955, a edição nº6 da revista comentava, com a assinatura do próprio Lúcio Rangel (assinando L.R.), na coluna “Discos do Mês”¹⁷:

Jacob Bittencourt, o maior bandolinista brasileiro de todos os tempos, em mais um disco que reúne duas peças de sua autoria. O primeiro é um choro feito à maneira tradicional, em que o solista tem oportunidade de mostrar todo o seu virtuosismo. Note-se que, desta vez, o conjunto que o acompanha é enriquecido com flauta. Os violões, como sempre, magníficos na "baixaria", sem uma falha. "Meu segredo" é um dos mais belos sambas de que temos notícias. A introdução é feita pela flauta, bastante

¹⁷ Coleção Revista da Música Popular Brasileira, 2006, p. 312.

influenciada por Pixinguinha, o que é ótimo. A peça é de beleza extraordinária, uma das melhores das inúmeras já gravadas pelo Jacob.

Além disso, sua discografia foi descrita em detalhes pelo jornalista Sérgio Porto, nas edições 10 (outubro de 1955) e 11 (novembro/dezembro de 1955), ficando, entretanto, incompleta pela descontinuidade da revista.

A proximidade de Jacob com Lúcio Rangel deixaria passagens curiosas, como no episódio de 1959 em que o jornalista apresentou o bandolinista ao jovem compositor Tom Jobim, e que criaria toda uma polêmica em torno da grafia do *Chega de saudade*, ícone da recente lançada bossa (episódio discutido a seguir). Em outro instante, se estabelece um pequeno conflito entre os dois em uma das rodas de choro na casa do bandolinista em Jacarepaguá:

Jacob costumava aplicar penas de suspensão mesmo aos amigos mais chegados. Se fizessem alguma coisa considerada abominável, o castigo era certo: não poderiam comparecer aos saraus de um a dois meses, dependendo da gravidade do ato praticado. Assim, o amigo Lúcio Rangel, a quem Jacob muito admirava, foi suspenso por ter urinado no jardim. (PAZ, 1997, p. 88).

A preocupação de Lúcio Rangel em colocar-se dentro da linha de reflexão folclórica propriamente é evidenciada por sua insistência em mostrar intimidade com a obra de Mário de Andrade e, mesmo, de privar de sua amizade:

Como nossos outros folcloristas, não sei por que, Mário também preferiu o estudo de certas manifestações musicais observadas em pequenos núcleos da população ao grande samba, cantado e dançado por milhões de brasileiros, embora “influenciado por modas internacionais, como tinha que ser. [...] E, no entanto, poucos sentiram o samba como ele! Lembro-me das cantorias que fazíamos. [...] E Mário, que então residia no Rio, era sempre o provocador de tais manifestações. Sem ser um especialista, era um enamorado do samba malicioso e cheio de ritmo que se fazia naquele tempo com mais constância que hoje. (RANGEL, 2014, p. 26).

A postura determinada de Jacob do bandolim em relação ao resgate e conservação do repertório da chamada "época de ouro" pode ser apontada ainda em outros fatos:

- A atitude de colecionador incansável, sempre na busca de coleções dos discos de 78 rpm do início das gravações, sempre registrando com seu gravador exemplares que não podia comprar de outros colecionadores. Registrava programas de rádio, o que permitiu o resgate de alguns números extras para a coleção do *Pessoal da Velha Guarda* da coleção Revivendo, além de ensaios e algumas das muitas rodas de choro que realizava em sua casa em Jacarepaguá.
- O acervo de partituras que montou é vultoso – mais de 5000 títulos. Resgatou coleções extensas na forma de cadernos manuscritos dos principais chorões do final do século

XIX e início do século XX. Pedro Aragão (2013) lança mão de seus dados para uma etnografia do cenário do choro ao tempo de Alexandre Gonçalves Pinto, o “Animal”.

- Seu programa semanal na Rádio Nacional, na década de 1960, seguia de perto o modelo de Almirante, só que na forma de apresentação de gravações suas e dos grandes intérpretes que lhe encantavam. O programa permaneceu no ar até a morte do bandolinista.

Vivendo seu tempo de maneira crítica e direcionando seus projetos dentro da ótica da valorização de uma produção que julgava mais significativa dentro do cenário musical, Jacob do Bandolim viria a reestruturar a maneira de pensar o bandolim no Brasil.

1.5 – Jacob do Bandolim e o debate bossa-novista

Alguns encontros fortuitos entre correntes de pensamento e de estilo de grandes nomes que circulam em torno da produção musical brasileira terminam por suscitar grande interesse, em particular do circuito acadêmico, seja pelo simples encontro e reforço de afinidades que produz um novo ânimo nas produções pessoais, seja pela consolidação ou amalgamação dos conceitos, ou das escolas de pensamento que representam. No primeiro caso, temos o exemplo das grandes parcerias da MPB, aquelas meteóricas ou aquelas que se consolidam após tais encontros. Surgiram quase ao acaso e nos brindaram com grandes obras de nosso cancionário: Baden e Vinícius, Vinícius e Tom, Tom e Chico, Noel e Braguinha, Aldir e João – a lista é longa. No segundo caso, podemos citar o encontro, descrito por Hermano Vianna (2004) em seu “Mistério do samba”, entre os ícones de uma música popular que se consolidava – Pixinguinha, Donga e companhia – com a nova intelectualidade brasileira que buscava as bases para a consolidação de uma identidade nacional – Gilberto Freyre, Sérgio Buarque, Villa-Lobos.

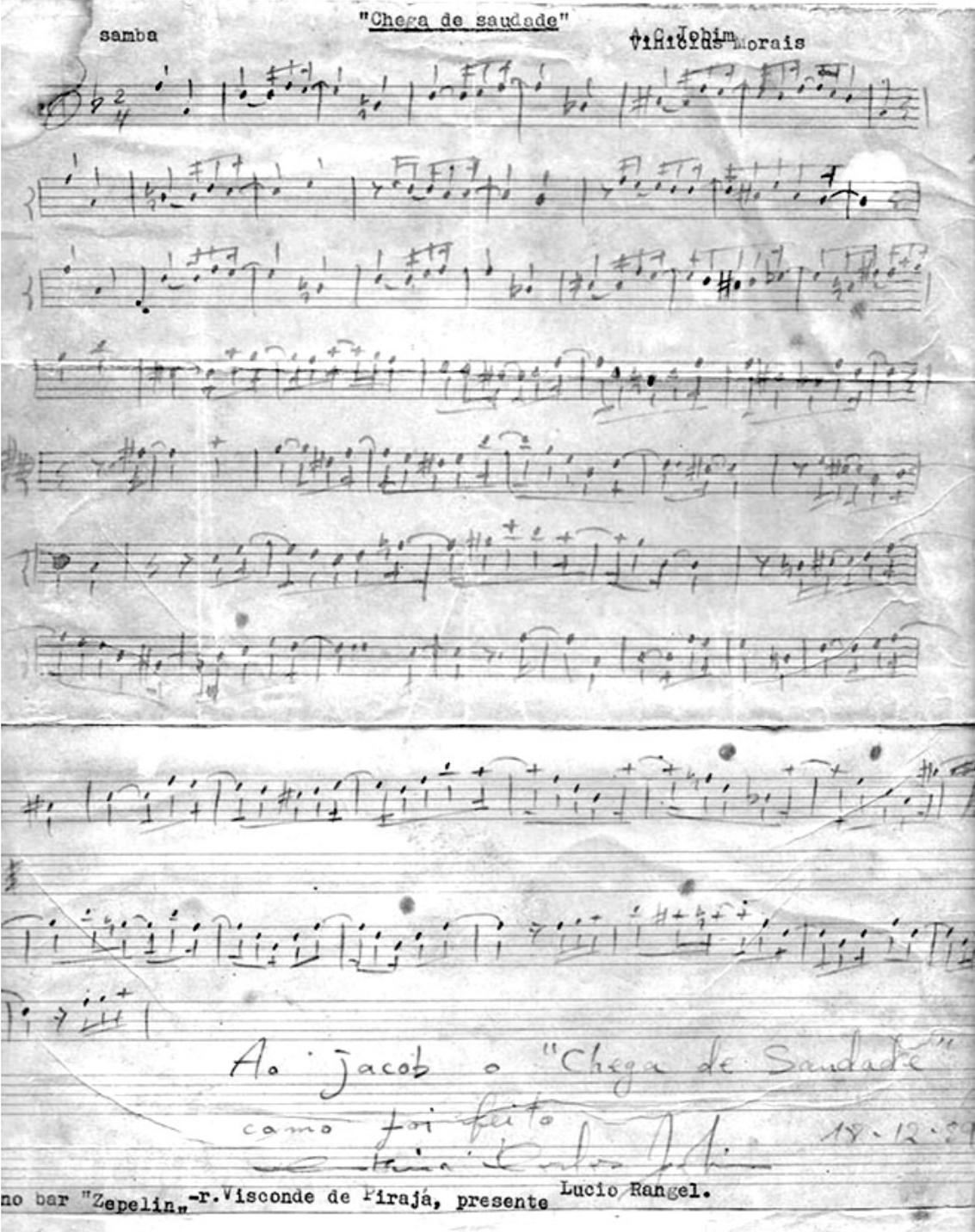
Outros encontros, ao contrário, se tornam simbólicos exatamente pelo choque de ideias que evidenciam, com resultados que podem ficar num simples desconforto, ou evoluírem para situações mais agressivas. Podem se traduzir numa simples discussão musical, como aquela histórica celeuma travada entre Noel Rosa e Wilson Batista, podendo mesmo, no caso de um choque de ideias mais grave, descambar para uma verborragia enfurecida, como a de Caetano Veloso na histórica apresentação de *É proibido proibir* (IIIº Festival Internacional da Canção, 1968), ou mesmo a atitude intempestiva e violenta de Sérgio Ricardo quebrando seu violão por

não conseguir, devido às vaias, terminar de cantar sua canção *Beto bom de bola* (IIº Festival da MPB, 1967).

Rezende (2012) focaliza um encontro informal no Bar Zeppelin (zona sul do Rio de Janeiro) entre Jacob do Bandolim e Tom Jobim, em dezembro de 1959, e o estabelece como elemento simbólico do embate que se realizava naquele instante entre tradição e modernidade, em função da recém-chegada bossa-nova. Vale-se da descrição do episódio relatada em Paz (1997, p. 107). Nele, Lúcio Rangel apresenta Jacob do Bandolim a Tom Jobim, e o bandolinista aproveita o momento para interpelar o maestro a respeito da concepção original do *Chega de saudade*, pois para ele tratava-se de um samba tradicional. De fato, o episódio é descrito pelo próprio bandolinista em seu Depoimento ao Museu da Imagem e do Som: “Jobim me contou, me confessou que haviam 17 gravações erradas do *Chega de saudade*. Está lá, assinado por ele na presença de Lúcio Rangel”.

A assinatura a que se refere é que consta do manuscrito da melodia original anotado naquele mesmo instante com uma dedicatória: “Ao Jacob o *Chega de saudade* como foi feito – 18/12/59” (Figura 9). Tal versão seria utilizada como referência por Jacob para a gravação deste samba em álbum posterior (1963).

samba "Chega de saudade" Tom Jobim



Ao Jacob o "Chega de Saudade"
como foi feito
em 18.12.59

no bar "Zepelin" - r. Visconde de Pirajá, presente Lucio Rangel.

Figura 9 – manuscrito de *Chega de saudade* com a dedicatória de Tom Jobim.

Uma reflexão sobre os elementos apontados em tal conversa nos parece apropriada. Tem o objetivo de melhor aquilatar a importância de tais dados como indicadores da modernidade do discurso musical que nascia e apontar como tais traços também se revelam na obra autoral de Jacob: um repertório fortemente calcado na tradição, mas sob a forte influência de nomes

como Radamés Gnattali e Garoto e de toda a efervescência do ambiente musical do momento. Se por um lado Jacob do Bandolim sempre foi caracterizado por uma postura ferrenha em defesa da tradicional roda de choro, por outro, o conjunto de sua obra autoral o revela como um músico preocupado com a elaboração e a riqueza harmônica de cada composição.

O exagero, em relação à situação descrita, começa com a afirmação da existência “17 gravações” do samba naquele instante. O samba tinha sido originalmente gravado por Elizeth Cardoso em março de 1958, no LP *Canção do amor demais*. João Gilberto lançaria sua versão da mesma composição num 78 rpm, em agosto de 1958, e a mesma gravação no LP *Chega de saudade* em fevereiro de 1959. Uma pesquisa, nos sites do Instituto Moreira Salles¹⁸ e da Fundação Joaquim Nabuco¹⁹, aponta-nos que, ao tempo da reunião no Zeppelin, existiam sete gravações disponíveis daquele samba: Elizeth Cardoso, Os Cariocas, Marisa, Agostinho Santos, Osvaldo Barbosa e Orquestra, João Gilberto e José Orlando. Por outro lado, em “A Canção no Tempo”, Severiano e Mello (1998, p. 29-30) relacionam as canções mais gravadas em 1959. As duas são da parceria Tom Jobim e Vinícius de Moraes: *A felicidade* tem 25 registros e *Eu sei que vou te amar* tem 24 registros. São números bastante expressivos que apontam para a popularidade da música do maestro, mas, em relação ao *Chega de saudade*, as gravações disponíveis eram aquelas listadas. Esta quantificação é importante para colocar o evento dentro da ótica da cordialidade e da descontração, sem querer buscar aí sinais de um embate estético mais profundo. Temos um bandolinista orgulhoso de ter apontado um elemento na obra do maestro a partir da simples escuta do que circulava nos meios de comunicação. E isso o coloca como um ouvinte atento, mergulhado em seu tempo, e não hermeticamente fechado dentro do mundo do samba e choro tradicionais. Veremos adiante como sua obra autoral reflete esta imersão naquele ambiente.

A afinidade do *Chega de saudade* com o samba tradicional apontada por Jacob é de fato explicitada pelo próprio maestro. “Embora considerada o marco zero da bossa nova, *Chega de saudade* não é, na opinião de Tom Jobim, uma composição bossa nova” escrevem Severiano e Mello, para em seguida apresentar um depoimento do maestro ao jornalista Tárík de Sousa para o livro “*Tons sobre Tom*”:

“Minha mãe criou uma menina, que também se chamava Nilza (nome da mãe do Tom) e me pediu para comprar um método de violão para ela, que tinha uma boa voz. Comprei o método do Canhoto que trazia (...) aquele sistema antigo primeira, segunda, terceira. (...). Fui obrigado a explicar par ela aquele método (...) e acabei me envolvendo com aquela sequência de acordes, completamente fáceis. Inventei uma sucessão de acordes, que é a coisa mais clássica do mundo, e botei ali uma melodia.

¹⁸ <http://acervo.ims.uol.com.br>. Consulta em fevereiro/2014.

¹⁹ <http://bases.fundaj.gov.br/disco.html>. Consulta em fevereiro/2014.

Mais tarde Vinícius colocou a letra. (...). Esse título é engraçado porque a música tem algo de saudade desde a introdução. Lembra aquelas introduções de conjuntos de violão e cavaquinho, tipo regional. (...) Acontecem todas aquelas modulações clássicas que você encontra na música antiga”. (SEVERIANO & MELLO, 1998, vol. II, p. 20)

Este relato demonstra que a curiosidade externada na conversa tinha sua razão de ser, e o bandolinista havia desvelado a origem da composição de maneira correta, pela percepção da utilização de encadeamentos e modulações típicas do samba e do choro, a “música antiga” de que fala o maestro.

Jacob do Bandolim vai buscar uma formatação tradicional para sua versão do *Chega de saudade* no LP *Jacob revive sambas para você cantar* (1963), com o acompanhamento de regional, fazendo-nos ponderar se todo o projeto deste disco não foi pensado exatamente para reforçar sua argumentação anterior sobre o caráter desta composição. Por outro lado, a sua versão de 1968, com o acompanhamento do Zimbo Trio no histórico show do Teatro João Caetano, parece encontrar um equilíbrio entre a tradição e os traços modernos.

As experiências do bandolinista com o repertório bossa novista ainda se estenderiam, caso não nos deixasse prematuramente em 1969. A catalogação e digitalização de seu acervo pessoal realizada pelo Instituto Jacob do Bandolim, revelou, em algumas gravações de ensaios em fitas de rolo, um projeto em andamento com um repertório simbólico: *Insensatez*, *Garota de Ipanema*, *Corcovado*, *Viola enluarada*, entre outras. Por outro lado, em seu Depoimento MIS revela um projeto em andamento de um álbum em que um lado seria dedicado ao repertório tradicional e o outro, a músicas “modernas”. O projeto parece ter evoluído em outra direção pois, ao final daquele ano, lançaria seu derradeiro álbum como solista (*Vibrações*) sem nenhum sinal do tal repertório. É claro que já se haviam passado quase dez anos desde a conversa no Zeppelin, mas o que se argumenta aqui é exatamente a necessidade de olhar a postura tradicionalista, muitas vezes inflexível, do bandolinista de um ponto de vista mais amplo.

Se um olhar muito próximo pode intensificar o contraste das estéticas da tradição e da bossa nova naquele instante, um afastamento temporal mínimo já revela que a música popular apresenta um processo contínuo de reforço e renovação, ao contrário da ideia de ruptura que teria representado o novo movimento. Mesmo as atitudes de "modernização" como as de Tom Jobim e João Gilberto naquele instante podem ser avaliadas do ponto de vista de uma postura de respeito e imersão prévia nos procedimentos tradicionais. A "consagração do proceder modernizante" com a bossa nova, como argumenta Rezende (2012), olhada de um ponto de vista mais amplo, se apresenta como a evolução natural da música popular. Neste panorama,

argumentos como a emancipação da dissonância e a batida característica lançada pelo baiano, se colocam dentro de uma linha de evolução natural da música popular, sem descontinuidades.

Em todo texto que trate da bossa nova e, em particular, de seu repertório, sempre se caracteriza a estética do movimento pelo enriquecimento harmônico que representou na evolução da música popular, seja pela presença de tensões harmônicas adicionadas aos acordes em uso na prática anterior, seja pela presença de dissonâncias melódicas não preparadas e não resolvidas nas melodias representativas do novo gênero. É um fato, já fartamente documentado, que todas as práticas populares foram de alguma forma enriquecidas pelo vocabulário harmônico estendido pela bossa nova.

Recolocar *Chega de saudade* dentro da prática de onde lhe parecia ter saído, custou a Jacob ter que abrir mão de algum nível de acabamento, seja porque seus acompanhantes não possuíam um vocabulário harmônico suficiente, seja porque na roda de samba e choro se operam práticas harmônicas específicas. Recolocar a peça dentro da rítmica tradicional parece o objetivo primordial, mesmo que para isso tivesse que abrir mão de alguns detalhes.

O problema então não se trata de falta de intimidade do bandolinista com o novo material harmônico – veremos na seção a seguir que seu repertório autoral é rico em tais elementos – mas encontrar uma solução que colocasse em evidência, acima de tudo, o “molho” de seus músicos, o típico acompanhamento “à brasileira”. Não se trata então de “querer encontrar o tradicional onde ele não está” (REZENDE, 2012) – o texto de Tom sobre a obra é definitivo em localizar a peça dentro da tradição – mas de adequar a estrutura moderna da obra às competências individuais de seus acompanhantes.

Buscar uma contra argumentação para o texto de Rezende não significa de nenhuma maneira tentar colocá-lo em cheque, pois nos parece muito apropriada à reflexão que propõe sobre as transformações que se operavam na música e em toda sociedade brasileira a partir do final da década de 1950. Além disso, muito já se falou e escreveu sobre as influências da nova sonoridade apresentada pela bossa nova em todas as frentes da música popular brasileira, e até na consolidação do próprio conceito de MPB. O movimento tem seu lugar garantido na história.

O que se objetivou, acima de tudo, foi colocar o episódio e seus desdobramentos dentro de uma perspectiva de evolução e não de uma ruptura profunda como argumenta o texto, pois havia muito tempo o cenário musical, fonográfico e radiofônico, se alimentava das novas sonoridades que aqui chegavam junto aos boleros, *fox-trots* e outras produções internacionais que encontravam tanta receptividade do público brasileiro.

Os vários segmentos de produção se utilizavam desse novo material, cada qual com sua capacidade de assimilação. Se por todos os lados pode-se apontar a paulatina integração destes novos recursos, foram os atores da bossa nova que, por motivos diversos, encontraram mais prontamente uma formulação rápida e comum a todos, para o problema da adequação ao novo gosto que também se consolidava.

1.5.1 – A dissonância na obra de Jacob do Bandolim²⁰

Apresentamos uma coleção de exemplos retirados da obra autoral de Jacob do Bandolim com o intuito de tentar mostrar que as dissonâncias, principalmente em seu aspecto melódico, são elementos recorrentes em seu vocabulário. Observamos que tais elementos progressivamente abandonam sua condição de nota melódica para uma estabilidade como tensão do acorde, seja pela duração ou pelo abandono da preparação e resolução. Um procedimento que se observa com intensidade crescente ao longo de toda a década de 1950.

Para começar, o que dizer da nota final da anacruse de sua peça mais executada, o choro *Noites cariocas*? Na figura 10 o fá sustenido do final da frase ascendente inicial pode ser pensado, por sua duração, como uma dissonância (7ª maior), apesar de sua clara resolução a seguir. Por outro lado, a resolução se dá sobre a 6ª do acorde, que então temos que pensar como uma dissonância estabilizada no acorde de tônica.

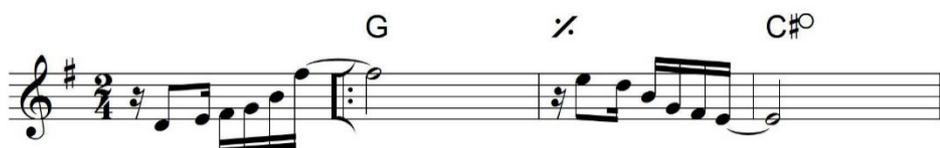


Figura 10 – *Noites cariocas* (1957) – dissonância ou apoiatura?

E no exemplo a seguir? Num choro lento como este *Migalhas de amor*, como classificar a longa 7ª maior sobre a tônica menor (Figura 11). Também aqui podemos argumentar que se trata de nota melódica com resolução óbvia sobre a fundamental do acorde, mas a sonoridade resultante, intensificada pelo andamento menos movido, é de um acorde menor com a 7ª maior. Não acreditamos na intencionalidade do compositor, mas aponta para uma audição atenta aos novos traços harmônicos que se incorporavam à prática popular.

²⁰ Todos os exemplos foram retirados dos *Cadernos de composição de Jacob do Bandolim*, volumes 1 e 2 (2011); as datas de lançamento das obras são as que constam da discografia completa por PUGLIESI e PRATA (2002).



Figura 11 – *Migalhas de amor* (1952) – 7ª maior sobre acorde menor, uma apojatura?

Das primeiras gravações de Jacob, em 1948, a introdução do *Remelexo* apresenta um elemento expressivo bem característico do jazz e do blues, a tal “blue note” – 3ª menor sobre acorde maior ou dominante (Figura 12). Em situações como esta pode-se conjecturar, por parte do bandolinista, uma escuta que não se restringia ao repertório tradicional.



Figura 12 – *Remelexo* (1948) – “blue note”?

O exemplo a seguir vem de outro choro, *Assanhado* (Figura 13), que circula fartamente nas rodas atuais. A 7ª menor (sol natural) soando sobre um acorde de tônica maior sugere também a “blue note”, ou pelo menos uma referência a estruturas modais atípicas no universo do choro:

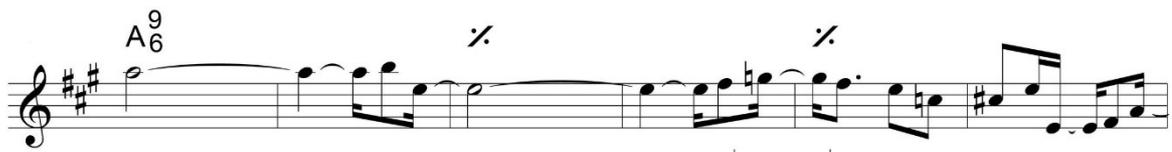


Figura 13 – *Assanhado* (1961) – “blue note”?

Os elementos cromáticos também são fonte de intensificação melódica. Como avaliar a função do sol suspenso sobre o A7 (Figura 14). Como uma dissonância de 7ª maior ou como um fragmento cromático (grupeto) que se apoia sobre a 13ª do acorde? O mesmo procedimento se repete sobre a próxima dominante (D7). No mínimo, devemos concluir pela estabilidade da 13ª sobre o acorde dominante. Parece-nos que o compositor se apropriava de ideias melódicas que estavam no ar.

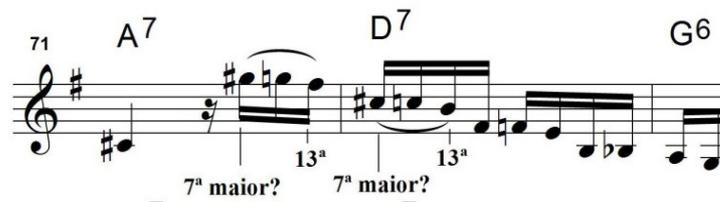


Figura 14 – *Ciumento* (1955) – cromatismo.

Paulatinamente encontramos, em peças mais maduras, dissonâncias devidamente configuradas, sem preparação ou resolução. É o caso desta 7ª maior sobre a tônica (F), no 2º compasso do exemplo a seguir (Figura 15). O choro *Pra você* não chegou a ser gravado por Jacob, sendo registrado pelo guitarrista Avena de Castro logo após sua morte. De novo, a leitura da resolução da 7ª sobre a 6ª é possível com a interpolação do arpejo da tônica. De qualquer forma, observamos as dissonâncias a caminho da autonomia.

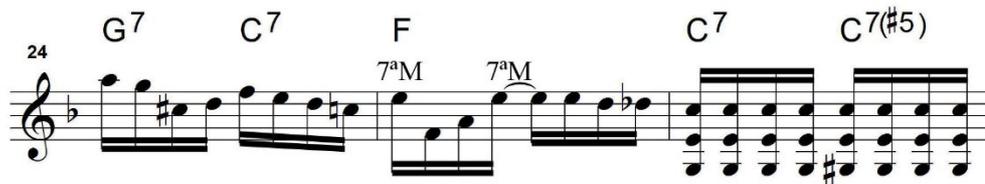


Figura 15 – *Pra você* (1969) – 7ª maior sobre Iº grau.

Também encontramos a 7ª maior estabilizada na forma de um arpejo do IIIº menor (Bm) sobre a tônica (G):



Figura 16 – *Um bandolim na escola* (1962) – arpejo do IIIºm sobre tônica

As dissonâncias sobre tônica vão se estabilizando ao longo da obra. Atentar para a sonoridade deste arpejo final, evocando 6ª maior, 7ª maior e 9ª maior sobre a tônica (Figura 17). A peça dá nome ao último LP de Jacob como solista, “Vibrações” (1967):



Figura 17 – *Vibrações* (1967) – arpejo final com 6^a, 7^a maior, 9^a.

As dissonâncias não preparadas mais comuns são as encontradas sobre os acordes da dominante. Nestes acordes, as dissonâncias de 9^a e 13^a são utilizadas com bastante liberdade, completamente incorporada à estrutura básica do acorde. É o caso que localizamos nas dominantes que ocorrem nestes trechos do choro *Ciumento* (Figura 18) e da valsa *O voo da mosca* (Figura 19):

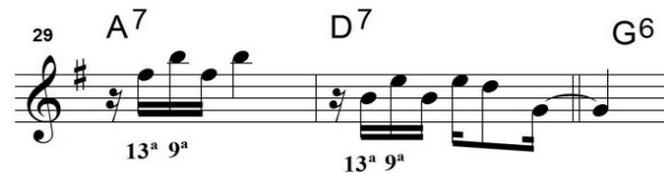


Figura 18 – *Ciumento* (1955) – dissonâncias não preparadas sobre acordes dominantes

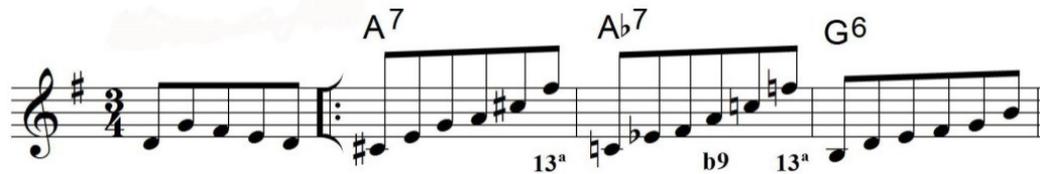


Figura 19 – *O voo da mosca* (1962) – dissonâncias não preparadas.

Na figura 20, a 7^a maior sobre tônica menor é um exemplo raro e bastante expressivo, aparecendo no acorde final – uma obra gravada em 1962. Estaria o bandolinista na escuta das novas sonoridades da bossa nova, ou estaria refletindo uma escuta anterior?



Figura 20 - *A ginga do Mané* (1962) – acorde final com 7^a maior.

Na Figura 21, temos a autonomia da 9ª sobre os acordes dominantes (A7 e Ab7), mas também a antecipação da 5ª dos acordes: o mi bemol do terceiro compasso é abordado como nota do acorde Ab7, num tipo de antecipação indireta. Este procedimento, comum na prática do choro, gera interpretações bastante equivocadas quando analisadas do ponto de vista estrito da harmonia clássica.

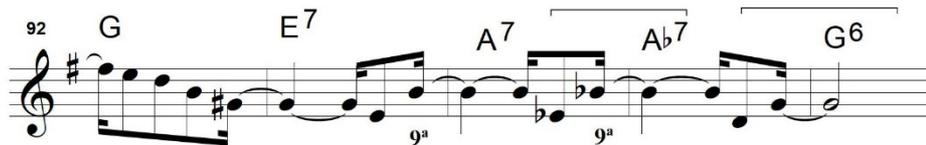


Figura 21 – *Simplicidade* (1950) – 9ªs não preparadas; antecipação da harmonia.

Voltamos ao *Assanhado* para reforçar esta ideia de antecipação. Em primeiro lugar, observamos a 9ª operando claramente autônoma sobre o acorde dominante (E7). Reparar que, depois da longa duração deste, as notas do acorde da tônica (A) são articuladas um compasso antes, como se o solista deixasse antever a seu acompanhante o caminho harmônico que vem a seguir.

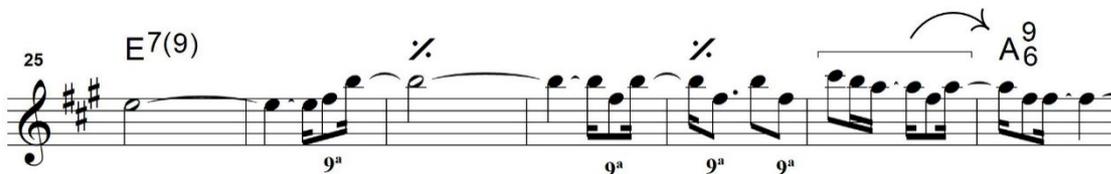


Figura 22 – *Assanhado* (1961) – antecipando o acorde de tônica.

CAPÍTULO 2 – DA VERSIFICAÇÃO AO RITMO E À EXPRESSÃO – VESTÍGIOS DA PALAVRA

Neste capítulo conduzimos uma discussão sobre linhas de pesquisa que tratam da palavra e, mais especificamente, da inter-relação entre palavra e música. Debruçamo-nos sobre processos de análise da estruturação da poesia e, particularmente, de sua relação com o desdobramento rítmico de uma performance e da prosódia resultante. Esta reflexão sobre expressividade naturalmente deságua na abordagem do *rubato*²¹ e das várias configurações deste procedimento na música em geral e, de maneira particular, na música popular. Procura-se estabelecer um paralelo com a semiótica da canção, na medida em que a linha geral de ação desta pesquisa é revelar o gesto interpretativo dos artistas referenciais que estariam na base da construção da expressão de Jacob do Bandolim.

2.1 – Da versificação ao ritmo

Linguagem – tomando o termo no sentido mais comum da língua falada e cotidiana – e música compartilham uma extensa lista de elementos similares em sua constituição ou descrição, produto de uma origem comum na voz e na necessidade de comunicação do homem. Se, por um lado, perde-se no tempo a exata definição de quem teria nascido antes – a música ou a linguagem – o fato é que, nos estudos e reflexões sobre tais campos, encontramos o uso compartilhado de vários termos, muitas vezes com significados próximos, mas sutilmente variados.

Na língua falada, o conteúdo semântico se constrói a partir da emissão vocal modulada, sendo a continuidade particularizada das vogais interrompida pela ação das consoantes. Tal conjunto sonoro se modifica pelas intensidades diferenciadas das sílabas acentuadas ou não, sofrendo ainda a ação da intencionalidade que direciona o sentido geral das entoações resultando, de maneira geral, uma curva melódica ascendente para frases interrogativas e descendente para as afirmativas. A alternância na acentuação silábica configura o ritmo geral da frase e, no caso do texto poético, o ritmo de cada verso vai criar uma métrica própria em cada poema. Também importante observar que a condição psicológica de quem fala interage

²¹ Rubato é alteração expressiva do ritmo e/ou do tempo de um fragmento musical. Pode se dar por discretas variações rítmicas da melodia mantida a continuidade estrita dos elementos do acompanhamento, como o fazem os intérpretes da música popular, ou por uma flutuação do tempo em todo o tecido musical.

com o conteúdo expressivo dos versos, influenciando na velocidade de articulação e na percepção do andamento geral daquela enunciação.

Acento, ritmo, métrica, andamento, frase, melodia, entre outros, são termos utilizados para descrever tanto o discurso poético quanto o musical, embora possamos observar que tais expressões remetam a significados mais específicos quando tratamos da música – ou, mais especificamente, da análise musical – ou quando lidamos com estudos de literatura e linguística.

Ao referirmo-nos ao ritmo e à métrica da poesia não nos remetemos à regularidade mais estrita a que tais termos se referem na música, do mesmo modo que, na melodia da língua falada, as alturas são relativas e não pressupõem a parametrização e a organização mais elaborada associadas no caso da análise musical. De qualquer forma, por toda a literatura destes dois campos, encontramos sempre a utilização, com certo grau de liberdade, de relações cruzadas e analogias entre música e poesia.

No caso específico do ritmo, Bosi (2000) aponta que o uso poético de tal elemento se modificou ao longo do tempo. Nas formas primitivas de poesia, o ritmo se configurava a partir dos procedimentos de rituais de magia e oração, exacerbando a diferença entre as acentuações silábicas, intensificada pela repetição ritualística. Muito tempo depois, “o ritmo tende a demarcar uma área particular de regularidades” (p. 85). A exteriorização do verso se torna mais controlada, e o “andamento da fala é submetido a leis de polaridade estrita. O efeito dessas leis chama-se verso metrificado”. Neste caso, configura-se o sistema de pés obrigatórios da poesia clássica. O autor observa ainda que a poesia moderna abandona tal uniformidade estrita, e as construções metrificadas se apresentam somente como uma possibilidade a mais para o poeta.

O sistema de pés obrigatórios é um procedimento de metrificação dos versos baseado na alternância estritamente controlada de sílabas longas (–) e sílabas breves (∪), com esta última representando metade do valor da primeira, resultando na segmentação dos versos nos chamados pés métricos, entre eles, o jâmbico (∪ –), o troqueu (– ∪), o dátilo (– ∪ ∪) e o anapesto (∪ ∪ –). Esta primeira forma de organização da poesia se baseava, portanto, no critério de duração para construção e análise.

Com o passar do tempo, este critério temporal foi substituído pelo de intensidade, que localiza a posição das sílabas acentuadas em relação ao contorno total do verso (GOLDSTEIN, 2011, p. 27). É o sistema adotado atualmente na análise literária para descrição da estrutura da poesia em língua portuguesa: conta-se o número de sílabas (tetrassílabo, pentassílabo ou redondilha menor, heptassílabo ou redondilha maior, decassílabo, etc.) e localiza-se as sílabas acentuadas numericamente em relação ao total do verso: “Como pode o peixe vivo” é designado

“7 (1-3-5-7)” – heptassílabo com acentuação na primeira, terceira, quinta e sétima sílaba (p. 36).

Permaneceu, no entanto, a influência do sistema de longas e breves da abordagem latina quando, por exemplo, se faz referência ao “ritmo anapéstico de um poema” (p. 27). A nomenclatura dos pés da poesia latina permaneceu, mas foi reformulada, passando a referir-se a uma relação acentual entre as sílabas e não mais ao critério de durações da poesia clássica. Os símbolos também foram reaproveitados para refletir esta nova abordagem acentual: (–) para sílabas acentuadas e (∪) para sílabas não acentuadas.

No sistema corrente de metrificação baseado em intensidades, sugere-se uma segmentação tomando-se a sílaba acentuada como referência, como uma espécie de cesura, de tal forma que os segmentos rítmicos resultantes terminam numa sílaba forte, não se configurando nenhum tipo de construção com acento no início ou no meio do segmento. É uma abordagem que se afasta um pouco daquela que normalmente encontramos na análise melódica, pois neste caso dentro de uma mesma frase podemos encontrar incisos téticos e anacrústicos, e mesmo elementos com acentuação interna que surgem com bastante frequência associados, na música popular, à veiculação de palavras paroxítonas.

No fragmento inicial de “A banda”, de Chico Buarque, GOLDSTEIN (p. 15) apresenta uma análise da metrificação do terceiro e quarto versos, onde a segmentação (//) coincide com as sílabas acentuadas (–):

Pra- VER- a- BAN- da- pas- SAR

∪ – // ∪ – // ∪ ∪ –

Can- TAN- do- COI- sas- de^a- MOR

∪ – // ∪ – // ∪ ∪ –

Este tipo de verso de sete sílabas do exemplo – designado “redondilha maior” – é bastante comum nas quadrinhas e canções populares, e, dentro da ótica da metrificação silábica/acental, a única acentuação necessária é a última, os demais acentos podem cair em qualquer outra posição (GOLDSTEIN, 2011, p. 36).

Do ponto de vista da análise musical, é provável que o compositor encontre formas de valorizar tais sílabas tônicas em posições métricas do compasso que reforcem sua tonicidade, mas, por outro lado, é provável que a segmentação musical ocorra mantendo a integridade da palavra, de tal forma que propiciem o aparecimento de segmentos ou incisos com acentuação

interna (“a- BAN-da” e “Can-TAN-do” com // ◡ – ◡ //) e no início deste (“COI- sas” com // – ◡ //).

A audição do trecho²², ou a simples lembrança dele, se for o caso, evidencia que a formulação final apresentada pelo compositor se alinha perfeitamente com a distribuição das tonicidades da frase (figura 23). De fato, não poderia ser de outro jeito, ou a compreensão dos versos ficaria comprometida...

F#m⁷ B⁷ E⁷⁽⁹⁾ A⁷ D₆⁹

Pra VER a BAN-da pas-SAR Can-TAN-do COI-sas de a-MOR

Figura 23 – O terceiro e quarto versos de “A banda” (Chico Buarque).

No entanto, se nos detivermos com mais cuidado sobre a relação música/letra neste excerto, verificamos que as tônicas finais destes dois versos (“-SAR” e “-MOR”) são articuladas em posição métrica que seria referida pela análise musical como “parte fraca de um tempo fraco”. São notas que, de fato, antecipam o tempo forte do compasso seguinte. Isso vai ocorrer em toda a canção, sendo de fato elemento característico das práticas populares ligadas ao choro e ao samba – embora aqui se trate de uma marchinha. Na nossa canção existe sempre este ponto estratégico para ajuste das sílabas tônicas, e o intérprete articula tal ponto como se estivesse de fato cantando um “tempo forte”.

No caso específico desta obra, a relação acentual mais destacada destas notas no contorno rítmico é reforçada também por sua maior duração em relação ao seu entorno: tem uma duração efetiva de duas colcheias.

Essencialmente, a poesia se realiza na oralidade, devendo ser recitada ou, pelo menos, lida com esta intenção, para revelar de que maneira se desdobra o ritmo do texto e como tal ritmo se coordena com o conteúdo veiculado, como observa a professora Norma Goldstein (2011) – sem perder de vista que tal desdobramento não pressupõe rigor metronômico, sendo a leitura fortemente influenciada pelo conteúdo semântico veiculado.

Do ponto de vista estrito da versificação, os termos ritmo e métrica se apresentam por vezes com uma hierarquia diferente daquela que estamos habituados na análise musical: na

²² LP “Chico Buarque de Holanda” de 1966 - RGE, XRLP 5303.

grande maioria das vezes, num trecho musical, o ritmo é um elemento de primeiro plano, não necessariamente regular ou contínuo, dependente de uma grade temporal isócrona e contínua que lhe dá suporte – o compasso. No caso da poesia, há uma métrica que se configura pela sequência de sílabas acentuadas e não acentuadas, ou seja, pela contagem de sílabas e constatação da distribuição das tonicidades em cada verso. Tal métrica se dá então no verso, e o ritmo final se conforma a partir deste. Como resultado final, podemos encontrar referências ao ritmo e à métrica tanto no nível verso como do poema. Por outro lado, argumenta Goldstein (2011, p. 18) que “o ritmo do poema seria então resultante da união das métricas individuais” e também que, “graças à criatividade do artista, o poema, depois de pronto, assume um ritmo que lhe é próprio”, entrando na conformação deste ritmo uma série de efeitos sonoros, jogo de repetições de palavras, rimas, etc.

Na canção, por sua vez, os versos que se adequam à música passam a interagir com a métrica musical propriamente, com suas partes fortes e fracas e sua regularidade e, nesse caso, o objetivo primordial do compositor será o de ajustar a estrutura do verso à estrutura musical de maneira a valorizar o conteúdo expressivo e manter a inteligibilidade do texto. Enquanto o verso passa de uma forma de apresentação falada para uma cantada, outros elementos passam a atuar na fragmentação ou aglutinação das sílabas e palavras, além da distribuição das tonicidades ao longo do verso. Diferenças de altura, mudanças bruscas no contorno melódico, diferentes formas de articulação, mudanças de harmonia, de faturas instrumentais, de texturas orquestrais, etc. são eventos musicais que passam a interferir na compreensão do conteúdo poético, podendo ser usados para reforçar ou enfraquecer a escansão inicial do verso. É evidente que estamos imaginando estas duas fases como distintas no processo de composição com o intuito de caracterizar as forças envolvidas, mas sem perder de vista que, na grande maioria das composições populares, verso e música nascem juntas, e este ajuste das lógicas do verso e da música se dá de forma natural no instante da gênese da canção.

Outro comportamento que observamos em relação à canção popular é que a sílaba tônica, de maneira geral, se estabelece como um centro de gravidade atraindo as sílabas restantes da palavra em sua direção dentro da grade temporal: tudo se passa como se as sílabas acentuadas possuíssem certa estabilidade em sua posição dentro do compasso, com as sílabas não acentuadas sendo mais suscetíveis de elaboração por parte do intérprete. O compositor pode, ou não, se entregar a este reforço na inteligibilidade dos versos da canção, usando a separação temporal como reforço na articulação das palavras.

A frase inicial da segunda parte de “Flor amorosa” (Joaquim Callado) vai nos ajudar a ilustrar o processo. Na versão instrumental, editada para piano ainda no século XIX, temos neste ponto da melodia um fragmento cromático apoiado na regularidade das semicolcheias (figura 24, primeira linha). Com os versos de Catullo, na versão quase lírica gravada por Aristarco Dias Brandão²³ em 1913, ainda se observa a condução das semicolcheias de forma bastante regular na segunda linha. Já a terceira linha apresenta a versão mais moderna de Gilberto Alves²⁴. Nesta observamos uma aproximação temporal das sílabas anacrústicas em direção à sílaba tônica que segue: “u-ma” se aproxima de “TA”; “per-fu” se aproxima de “MA”, etc.

Instrumental

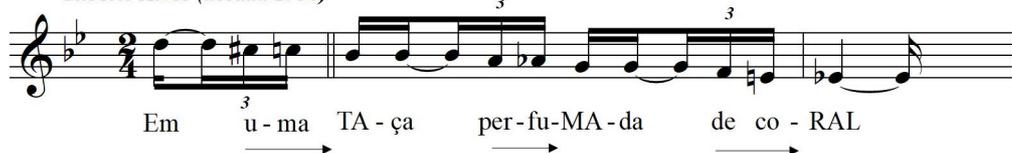


Aristarco Dias Brandão (~1912)



Em u - ma TA - ça per - fu - MA - da de co - RAL

Gilberto Alves (década 1950)



Em ³u - ma TA - ça ³per - fu - MA - da ³de co - RAL

Figura 24 – Início da 2ª parte de “Flor amorosa” (Callado/Catullo da Paixão Cearense) em 3 gravações distintas.

Neste caso, a intenção inicial de Catullo foi de criar versos adequados para a estrutura métrica original da canção: a escanção inicial, apresentada na segunda linha, apresenta um ajuste perfeito entre as tonicidades de letra e música. A elaboração se deu por um processo lento de circulação da composição no cancionário popular, pela incorporação de gestos expressivos típicos dos intérpretes. Voltaremos a este exemplo na seção 2.5.

²³ Odeon, 120255.

²⁴ LP “Ídolos do rádio vol. IX - Gilberto Alves” de 1989 - Collector's, s/nº. A edição é uma coletânea de gravações do rádio na década de 1950.

Tomamos um outro exemplo para investigar o ajuste de letra e música: o samba “Timoneiro”²⁵ (Paulinho da Viola / Hermínio Bello de Carvalho). Vamos avaliar isoladamente o refrão desta composição:

NÃO	sou	EU	quem	ME	na-	VE-	ga
1	2	3	4	5	6	7	
QUEM	me	na-	VE-	ga	é_o	MAR	
1	2	3	4	5	6	7	

Do ponto de vista da metrificação temos dois heptassílabos com acentuações diferentes: “7 (1-3-5-7)” e “7 (1-4-7)”. Agora reparamos como se deu o ajuste com a melodia final (figura 25):

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. Above the staff, the chords Bm, F#7, and Bm are indicated. Below the staff, the lyrics are written with vertical lines connecting them to the notes: 'NÃO sou EU quem ME na-VE - ga QUEM me na-VE - ga É o MAR'. The second staff shows the same melody but with a slur over the final phrase 'ga É o MAR'.

Figura 25 – Analisando o refrão de “Timoneiro” ((Paulinho da Viola / Hermínio Bello de Carvalho).

As sílabas tônicas estão quase todas articuladas por semicolcheias ligadas que antecipam o tempo seguinte – à exceção de “EU” logo no primeiro compasso. Constatamos que os valores resultantes das notas nestes pontos são mais longos que das notas não acentuadas ao redor, e que tais notas parecem constituir o esqueleto da melodia neste fragmento. Fica patente um ajuste muito bem feito entre a organização métrica dos versos e o contorno melódico. E insistimos: à exceção do primeiro inciso, nenhum outro foi articulado no primeiro tempo.

É um tipo de tratamento bem comum, abordado com naturalidade pelo intérprete popular e mesmo por todos nós quando, em coro nas rodas de samba, cantamos informalmente

²⁵ CD "Bebadosamba" de 1996, BMG Brasil, 7432141789-2.

os versos de Paulinho da Viola no samba “Foi um rio que passou em minha vida”²⁶. Logo na segunda frase, quando nos perguntamos “Se um dia / Meu coração for consultado” opera-se a transformação apontada acima. Podemos verificar esta elaboração na figura 26.

No pentagrama superior, as sílabas tônicas “-ção”, “-ta-” e “-do” são colocadas de maneira correta do ponto de vista da prosódia, articuladas sobre os tempos fortes dos compassos. A grafia apresenta uma metrificação correta, com o perfeito ajuste entre a métrica do verso e a do compasso e, embora apresente uma versão da melodia que remeta à versão original, não retrata a rítmica correta deste fragmento.

Meu co - ra - ção for con - sul - ta - - - do

Meu co - ra - ção for con - sul - ta - - - do

Figura 26 – Duas grafias para um verso de Paulinho da Viola.

De fato, o compositor tratou seus pontos de apoio prosódicos, não sobre as tesis dos compassos, e sim com uma antecipação de semicolcheia, um deslocamento que atua sobre toda a frase, como a representada no pentagrama inferior da mesma figura: as notas têm exatamente a mesma duração, mas estão deslocadas na grade temporal. Cantamos com tamanha fluência o trecho, que ouvidos desatentos podem ficar com a impressão de que a melhor representação da frase é a versão do primeiro pentagrama.

Na convivência de letra e música existem, portanto, duas lógicas que se entrelaçam, duas métricas que se coordenam e, em geral, reforçam uma à outra, mas podem, eventualmente, estar deslocadas, ou trabalhadas de forma que o descompasso, entre uma e outra, é utilizado como traço do estilo pessoal: é o caso de intérpretes como Jackson do Pandeiro e Djavan, que trabalha o deslocamento dos desenhos rítmicos e a reorganização da prosódia do texto original em suas performances com muita intensidade, reformulando a melodia original, mas mantendo a compreensão do texto.

²⁶ LP "Foi um rio que passou em minha vida" de 1970, Odeon, MOFB 3629.

O ritmo, elemento de expressão da língua, se apresenta também como objeto de estudo em Migliorini e Massini-Cagliari (2010), seguindo na linha de investigação da linguística que procura determinar em que elementos as diversas línguas apresentam maior continuidade. O ritmo linguístico se refere a uma regularidade percebida nas unidades proeminentes da fala, envolvendo acentuação silábica, extensão (longa/breve), intensidade (forte/fraco) ou combinação destas variáveis. Uma língua cujo ritmo é silábico apresenta os intervalos de tempo entre as sílabas com duração aproximadamente igual. As línguas de ritmo acentual têm o acento como elemento recorrente a intervalos de tempo mais ou menos uniformes.

As autoras argumentam em favor da classificação do padrão rítmico acentual para o Português Brasileiro, por entender que tal fenômeno se opera no nível pós-lexical (nível da frase), onde tal característica se configura a partir da gramática e da prosódia próprias da língua, ao contrário de estudos anteriores que analisam tais elementos no nível lexical (palavra). Esta dicotomia também parece estar associada ao uso da língua: o ritmo silábico se associaria mais ao uso formal da língua, pela menor velocidade de articulação, enquanto o uso popular, com todas as suas contrações, daria lugar a um caráter acentual. As autoras apontam a possibilidade da criação de uma classificação intermediária entre o ritmo acentual e o silábico.

Apesar da dúvida levantada pelo texto, os processos pós-lexicais apontados e que favorecem a argumentação das autoras, principalmente os do *sândi vocálico*²⁷, são fartamente encontrados no canto popular. Dessa forma, se o ritmo do português falado oscila entre o silábico e o acentual, esta última característica se reforça quando a língua é cantada.

Na reflexão sobre o ritmo de uma língua as autoras fazem uma observação sobre a percepção do ritmo de maneira geral que nos parece importante:

Segundo Allen²⁸, algo de extrema relevância em estudos dessa natureza é a percepção do ritmo. Desta forma, quando percebemos uma sequência temporal, percebemos algo de sua estrutura rítmica. Para o autor, as características rítmicas produzidas pela fala representam uma atividade motora e a percepção desse ritmo da fala se dá exatamente da mesma forma como percebemos o ritmo em qualquer sequência temporal semelhante. (...). Além disso, ressalta o fato de que, mesmo diante de sequências de sons repetidos, de mesma duração e intensidade, tendemos a percebê-las como sequências de fortes-fracos ou fracos-fortes. Ele acredita que *há uma relação entre a*

²⁷ O processo de *sândi* se dá no contexto da frase, na aglutinação de palavras sequenciais, entre o final de uma e o início de outra, caracterizado por transformar a estrutura silábica original pela supressão de vogais ou a formação de ditongos.

²⁸ ALLEN, G. D. *The place of rhythm in a theory of language*. Working Papers in Phonetic, 1968.

nossa percepção do ritmo da fala e a nossa percepção de ritmos em geral. (ALLEN (1968) apud MIGLIORINI e MASSINI-CAGLIARI (2010, p. 313), grifo nosso).

Por essa abordagem, a intimidade com todas as nuances dos ritmos característicos de nossas tradições populares seria decorrente, ou estreitamente ligada, à rítmica própria de nossa língua. Estendendo esta compreensão, podemos conjecturar que a compreensão mais sutil da expressão de nossa música dependeria de uma intimidade com o ritmo particular do português brasileiro. É uma percepção antiga, já estabelecida como senso comum, a dificuldade do músico estrangeiro com as nuances rítmicas de nossa música e, da mesma forma, a nossa pouca desenvoltura em práticas populares distantes de nossa realidade cultural.

2.2 – A metrificação clássica como ferramenta de análise do ritmo

Em *The rhythmic structure of music*, Grosvenor Cooper e Leonard Meyer (1963) se valem da nomenclatura e organização dos pés métricos da poesia clássica para desenvolver uma metodologia de análise da organização rítmica do repertório clássico e romântico. Tomam a configuração daqueles elementos por seu caráter acentuado ou não, sem estabelecer uma relação de valor entre eles. O ritmo se configura a partir do modo como se agrupa um ou mais elementos não acentuados em torno de um único elemento acentuado. Aqui, também, o critério de organização é o de intensidades, reformulando os pés clássicos.

A análise se restringe à utilização destes cinco “pés” (“–” - acentuado; “U” - não acentuado):

Iâmbico	U –
Anapesto	U U –
Troqueu	– U
Dáctilo	– U U
Anfíbraco	U – U

Cada um deles, no entanto, pode se apresentar desde o nível mais elementar do perfil rítmico de uma frase até à organização das grandes formas como sonatas e sinfonias. Isto porque, argumentam os autores, nossa percepção do ritmo é estruturada em níveis arquitetônicos: de níveis primários – pequenos incisos – até níveis rítmicos superiores – frases, períodos, seções inteiras até a forma total da obra – e, em todos, os elementos são organizados

pela relação entre estruturas acentuadas e não acentuadas. Não estamos aqui tratando de forma e fraseologia das grandes obras clássicas que interessam aos autores mencionados acima, mas temos um interesse específico em seu texto introdutório, pela forma com descreve o comportamento de pequenos incisos no interior das estruturas mais básicas, formadoras do tecido musical – frases e períodos.

É preciso também observar que Cooper e Meyer fazem uma distinção entre "accent" (acento) e "stress" (tensão, ênfase). Usam o primeiro para descrever os pontos naturalmente acentuados da estrutura métrica e se valem do segundo para descrever uma força externa sobreposta a tal estrutura, e que modifica o seu fluxo normal ou a percepção de tal normalidade: um *sforzando*, por exemplo. Neste texto, entretanto, usaremos a denominação corrente - acento - para os dois casos, somente tentando chamar a atenção da congruência ou da incongruência entre os elementos acentuados da linha melódica e aqueles naturalmente reforçados da grade temporal.

O ritmo tanto organiza como é organizado pelos elementos que criam e dão forma aos processos musicais. Dessa forma, experimentar o ritmo é agrupar sons separados em padrões estruturados. Tal segmentação é o resultado da interação dos vários aspectos da música: altura, intensidade, timbre, textura, harmonia – além das durações. A partir desta premissa, Cooper e Meyer passam a refletir sobre a forma como tais elementos são capazes de alterar nossa percepção do ritmo e demonstram como variações de articulação e de dinâmica, mudanças nos valores relativos das notas, ou mudanças na ornamentação, reconstróem nossa percepção de um mesmo perfil melódico.

The figure displays four musical staves in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff shows a baseline melody: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). Below it are rhythmic markers: a horizontal line with a 'u' under each note, and a dashed line with a 'u' under each note.

a) Mudança no ritmo: The melody is identical to the first staff. The rhythmic markers show a change: the first four notes have a 'u' under a longer interval, and the last four notes have a 'u' under a shorter interval, with 'etc.' following.

b) Mudança harmônica: The melody is identical to the first staff. The rhythmic markers are the same as in the first staff, with 'etc.' following.

c) Mudança de articulação: The melody is identical to the first staff. The rhythmic markers are the same as in the first staff. Below the notes, dynamic markings are added: 'p' under the first four notes, 'p' under the next four notes, and 'p' under the final note, with 'etc.' following.

Figura 27 – Mudanças na percepção do ritmo – (COOPER e MEYER, 1963, p. 12-15).

No exemplo anterior (figura 27), a percepção do padrão troqueu, na melodia original apresentada à esquerda, se modifica na medida em que ocorrem algumas transformações na melodia, seja: (a) de caráter rítmico, pelo deslocamento da segunda nota do troqueu original aproximando-a do grupo seguinte; (b) de caráter harmônico pela substituição da segunda nota do grupo original por outra que sugere resolução no grupo posterior; (c) por mudanças na articulação da frase. Nestes três exemplos, a formulação original em troqueu passou a exibir uma organização em segmentos iâmbicos.

É curioso notar que em nenhum ponto a reflexão dos autores passa pela música vocal²⁹, ou pela influência que o verso poderia exercer na configuração destes agrupamentos, ou, no mínimo, pela possibilidade dos elementos acentuados do texto (sílabas) interagirem com outros fatores que pontuam nossa percepção dos padrões rítmicos. Podemos estabelecer, no entanto, um paralelo com a reflexão sobre articulação apresentada no item (c) da figura 27.

Se colocarmos, como fizemos anteriormente, versos hipotéticos com acentuação diferenciada na melodia da figura 27, a percepção dos agrupamentos rítmicos também se modificaria (figura 28), de troqueu em (a) para iâmbico em (b).

a) Ca - sa no - va, mi - nha ca - sa

b) Vou a - té a - í pra ver

Figura 28 – Mudança na percepção do ritmo por interferência dos versos.

Na metodologia apresentada pelos autores, o elemento acentuado é o ponto focal, o núcleo do ritmo. Um grupo rítmico pode ter somente um elemento acentuado em determinado nível arquitetônico. Elementos não acentuados podem pertencer a mais de um grupo. A organização em todos os níveis é o produto de similaridades e diferenças, proximidade e separação dos sons percebidos e organizados pela mente.

O texto chama a atenção de que os elementos acentuados diferem de outros não acentuados na medida em que seu posicionamento numa série tende a ser mais fixo e estável. Dessa forma, para obter a desejada impressão dos agrupamentos que concebe, produto de sua compreensão do texto musical que executa, o intérprete – através de acentos, articulações e

²⁹ De fato, quase a totalidade do repertório analisado é baseado na música instrumental do período clássico e romântico.

deslocamento dos elementos não acentuados dentro da grade temporal através de um rubato discreto – inconscientemente realiza a obra de tal forma que tais elementos não acentuados fiquem mais próximos temporalmente do elemento acentuado em torno do qual são agrupados (COOPER e MEYER, 1963, p. 33).

Já havíamos abordado esta questão na seção anterior, mas a reforçamos aqui, a partir da observação destes autores, pois, por semelhança, se na música vocal o texto orienta a configuração e a percepção dos elementos rítmicos em função da tonicidade das palavras, vai operar também sutis variações de tempo e articulação do contorno da frase, aproximando as sílabas não acentuadas daquelas acentuadas. Neste caso, o contorno expressivo será resultante do ajuste fino de articulação e ritmo promovido pelo intérprete, produto direto de sua compreensão do texto e, no final das contas, da expressão própria da língua.

2.3 – Prosódia e expressividade

Desde os primeiros contatos com o estudo formal da música nos cursos de nível médio, e a seguir na graduação, sempre me deparei com a utilização do termo prosódia, assim isolado, com o sentido de ajuste correto entre música e letra, como mais uma daquelas expressões cujo significado teria sua origem e uso quase restrito aos iniciados na música, como os termos “plagal”, “contraponto”, “hemiólia”, etc. Dizemos que tal composição ou performance apresenta erro de prosódia, para apontar o desajuste entre as tonicidades da melodia e texto. Um daqueles elementos da música do qual só lembramos quando o erro salta aos ouvidos... E ainda hoje este é o significado mais disseminado.

Estamos, nesse caso, fazendo uso do termo emprestado da linguística que ganha significado mais restrito na terminologia musical, esquecendo da especificidade definida por seu complemento correto dentro da definição que faz o professor Paulo Silva em sua obra *Linguagem da música*:

Prosódia *musical* é o correto ajustamento da palavra à música ou da música à palavra. Esse ajustamento obtém-se, fazendo que as sílabas tônicas coincidam com as notas fortes e que as sílabas fracas coincidam com as notas fracas. Como se vê o estudo das acentuações métricas impõe-se no conhecimento da prosódia musical. (SILVA, 1954, p. 408).

A prosódia, na ótica da linguística, trata especificamente da fala, observando como os elementos de entonação, ritmo e acentos (de intensidade, altura e duração) da língua interagem

para organizar a compreensão do que foi dito, através da discretização e hierarquização dos elementos da frase, evidenciando intencionalidade para além do simples significado das palavras.

A linguística também toma emprestado da música termos como ritmo e metro, na definição do padrão rítmico de uma língua entre silábico ou acentual (MIGLIORINI e MASSINI-CAGLIARI, 2010). Vimos também, na versificação (GOLDSTEIN, 2011), a utilização destes termos como elementos constitutivos do poema, traços explorados com cuidado pelo poeta, individualizando a experiência estética de sua obra.

Os aspectos temporais da prosódia musical e linguística apresentam grandes similaridades, em particular entre a métrica musical e os acentos linguísticos, o que permitiu a Cooper e Meyer (1963) o estabelecimento de uma metodologia analítica a partir das semelhanças que observaram entre o processo de fragmentação da poesia, explorada a partir da abordagem acentual, e o de construção e percepção de padrões rítmicos.³⁰

Da mesma forma que na palavra as sílabas se diferenciam pela intensidade de articulação, as notas musicais se diferem pela proeminência ou acento como são executadas. A composição musical, na acepção acadêmica da expressão linguística, estabelece um conjunto de notas, algumas intenções de articulação e dinâmica, e uma indicação, em geral vaga, do andamento. Entre este conjunto de diretrizes e a realização, há um vasto campo de decisões possíveis e necessárias para que o intérprete configure sua performance: intensidades relativas, variações sutis de andamento, discretas variações do perfil rítmico, são algumas intervenções possíveis que a individualizam. Este conjunto de elementos da obra realizada, em que o projeto expressivo do intérprete se evidencia, é o que Palmer e Hutchins (2006) denominam prosódia musical (“musical prosody”), indo, portanto, muito além da definição de Paulo Silva e também do significado corrente que lhe atribuímos.

Observam que não há performance sem uma prosódia musical (adotando localmente a acepção dos autores citados): são as escolhas do intérprete que geram para o público a percepção de acentos, tensão, ritmos e a variação de intensidade dos contornos das frases – da mesma forma que, em um discurso falado, tais elementos são percebidos pelo ouvinte e guiam a compreensão do que foi dito. Mesmo na falta de uma intenção, toda performance carrega consigo uma prosódia musical.

³⁰ Em *A Generative Theory of Tonal Music* (1983), Fred Lerdhal e Ray Jackendoff também se utilizam do paralelismo entre música e linguagem na construção de metodologia analítica para a música (Cambridge, MA: MIT Press).

Importante também notar que a abordagem dos autores trata da matéria musical como um todo, sem a necessidade de haver um texto associado. Aplica-se tanto a uma sonata de Mozart como a uma canção de Schubert.

Para o músico erudito, uma parte significativa dos parâmetros que configuram seu projeto expressivo, sua prosódia musical, estão definidos pela partitura, mas existe sempre alguma flexibilidade – uma ambiguidade estrutural a ser definida, os limites das frases, a importância relativa de cada figuração melódica – e dessa forma, espaço suficiente para formatações diversas do produto final, o que podemos observar pela preferência que se estabelece entre o público da música de concerto pela execução de uma dada sonata por um ou outro intérprete, de uma sinfonia pela orquestra A ou B.

Na prática popular, observamos que os documentos de referência para a construção da performance, quando existem, são ainda menos restritivos, pois, ou se trata de repertório construído pela vasta tradição aural desta prática, ou, em casos mais recentes, baseado numa partitura com melodia e alguns acordes cifrados. O espaço para a individualização da performance é amplo, embora, na medida em que o aprendizado também se baseie na oralidade, na escuta e imersão nos processos produtivos relacionados com cada prática, exista uma tendência inicial de tais performances refletirem certa reprodução de elementos de realizações anteriores. Mas isso também se dá, em menor escala, na música de concerto, na medida em que o intérprete é direcionado por algumas das escolhas estéticas de seus mestres e se debruce também sobre o repertório gravado e se estabeleça parâmetros estéticos baseado nessa escuta.

Algumas das funções principais da prosódia linguística encontram paralelo na prosódia musical (“musical prosody”), especialmente a segmentação e a proeminência. (PALMER e HUTCHINS, 2010, p. 253).

Em se tratando da segmentação: os elementos da prosódia linguística (entonação, ritmo e acentos) ajudam a evidenciar a segmentação da fala percebida, organizando e relacionando as partes, da mesma forma que o fluxo musical é segmentado através de mudanças de intensidade, timbre, tempo e articulação sugeridas pelo intérprete. Na música, os finais de frase apresentam discretas variações de andamento, da mesma forma que na língua falada, os finais de frase sofrem certa modulação ascendente quando interrogativas, e descendente nas afirmativas.

No caso da proeminência: na língua os pontos focais do discurso são estabelecidos através de acentos e variações expressivas da entonação da mesma forma que, na prosódia musical, a extensão de notas, aumento de dinâmica ou mudanças de articulação (vibrato, trêmolo) marcam pontos metricamente importantes do fluxo musical.

A prosódia musical se resume no conjunto de gestos expressivos que põe em evidência, através da performance, traços musicais tanto do compositor quanto do intérprete.

2.4 – A semiótica da canção

Já observamos, de vários pontos de vista, como a aproximação entre letra e melodia ensejou lampejos de uma correlação mais sólida: o poema se materializa na declamação, revelando métrica e ritmo como elemento auxiliar na veiculação do conteúdo poético; a metrificação da poesia clássica tomada como ponto de partida para uma metodologia de análise das grandes formas da música erudita, a partir do ritmo; na linguística, a discussão fonológica na busca da identificação do ritmo da língua falada. Estas diversas linhas de investigação evidenciam a proximidade de duas lógicas que possuem origem comum, mas expressões temporais próprias – linguagem e música – e que terminam por encontrar representação conjunta na canção: duas métricas e dois conteúdos expressivos alinhados e fundidos num só.

A semiótica da canção de Luiz Tatit (1996) lança um olhar cuidadoso sobre esta simbiose, examinando com detalhe o encontro da voz falada e da voz cantada, investigando como se articulam na construção dos significados veiculados na forma final da canção. O autor observa que o compositor/cancionista se equilibra entre estas duas tendências – a “linearidade articulada do texto” e a “linearidade contínua da melodia” – deixando-se levar ora pela segmentação, ora pela continuidade. Observa ainda que:

As inflexões caóticas das entoações, dependentes da sintaxe do texto, ganham periodicidade, sentido próprio e se perpetuam em movimento cíclico como um ritual. É a estabilização da frequência e da duração por leis musicais que passam a interagir com as leis da linguística. Aquelas fixam e ordenam todo o perfil melódico e ainda estabelecem uma regularidade para o texto, metrificando seus acentos e aliterando sua sonoridade. (TATIT, 1996, p. 15).

Como ponto central de sua argumentação, Tatit aponta, na canção popular, três formas básicas de coordenação entre letra e música, caracterizados pela localização da tensividade nos parâmetros da canção – em que pese uma definição semiótica mais precisa, tal elemento trata da capacidade da canção de despertar a atenção e colocar o ouvinte em sintonia/sincronia com o conteúdo poético e melódico. Na *passionalização*, a expressão se modaliza pelo “ser”, a tensividade se concentra nas vogais, com notas mais longas, intervalos mais amplos e menor

movimento; na *tematização* se configura a modalização do “fazer”, a tensividade se concentra nas consoantes, reforçando a presença dos ataques vocálicos de duração breve a intervalos curtos, e se observa a intensificação do andamento musical; na *figurativização* se evidenciam as entoações, e a língua falada torna-se o centro da tensividade – “pela figurativização captamos a voz que fala no interior da voz que canta”. Tais formulações podem conviver dentro de uma mesma canção, tanto na alternância, como na simultaneidade formando planos de diferentes profundidades. E se configuram num gesto entoativo que permanece, enquanto expressão, atrelado ao cancionista.

A metodologia de análise proposta por Tatit produz uma compreensão profunda das articulações entre letra e música, evidenciando processos de formação de sentido escondidos nos meandros da canção. Nas páginas iniciais, o autor comenta que o timbre completaria o tripé de sustentação da canção ao lado da frequência e da duração, no entanto, embora as análises ocasionalmente apontem para uma gravação de referência, fica claro que o objeto da análise é a canção, principalmente a relação letra e melodia, e não a performance. Por outro lado, no conjunto de dicções que se propõe a descrever, a grande maioria é de artistas consagrados que se dedicaram a gravar suas próprias obras, estabelecendo uma forma condicionada de escuta e referência: como analisar uma canção de Caymmi, Luiz Gonzaga, Noel, Jorge Bem Jor, etc. sem nos remetermos aos registros “canônicos” daquelas obras? Tatit não se desfaz desta referência externa, por vezes utilizando elementos estilísticos dos intérpretes selecionados. A performance, dessa forma permanece latente, como fonte de significados para o analista.

Outro ponto que observamos, é que as análises revelam alguma consideração sobre ritmo e andamento, quando o autor argumenta sobre a segmentação daquele trecho da obra e, particularmente, quando caracteriza a modalização local entre o passional ou o tematizado. Mas, o fato é que o tempo na canção, seu desdobramento rítmico, tem uma função secundária na análise: o foco é a relação altura (frequência) e letra e isto se revela na própria representação gráfica adotada.³¹

Estabelecendo um paralelo com a análise acadêmica e puramente estrutural das peças, percebemos que a segmentação proposta pelo autor se apresenta com elementos de diferentes extensões em termos puramente musicais – dois ou quatro compassos, por exemplo. Eventualmente, tal característica entra na análise indiretamente pela maior extensão relativa de

³¹ Tendo seu campo principal a linguística, embora músico e compositor, fica a impressão que optou por formatar sua metodologia de análise da canção para um público com pouca intimidade com a grafia, e mais preocupado com os processos linguísticos ligados à semiótica. Esta opção parece estar na raiz dos pontos observados anteriormente.

algum segmento analisado, mas não chega a se configurar uma reflexão sobre a estrutura da obra – que, afinal de contas, não é seu objeto. O autor chega mesmo a uma postura cética sobre a importância da preocupação de ordem estrutural e harmônica dos compositores “alfabetizados em música”:

Tudo ocorre como se o convívio com a música erudita, ou mesmo com a popular instrumental, apresentasse desafios bem distantes do universo criativo da canção, com as questões sonoras saltando à frente da relação texto/melodia e a instrumentação ofuscando a importância da voz. (TATIT, 1996, p. 160).

Regina Machado, em pesquisa recente na área de linguística, se vale da semiótica da canção de Luiz Tatit, mas procura ampliar o foco da análise da canção para a análise da performance. Cantora, compositora e professora de canto, Machado (2012) procura relacionar o gesto vocal real com a configuração dos elementos tensivos estabilizados em cada segmento da canção. Focando em performances diferenciadas de uma mesma canção, avalia o realinhamento dos elementos tensivos resultantes de diferentes compreensões do conteúdo da canção e as conseqüentes mudanças no gesto interpretativo.

Configurado o gesto entoativo, ligando o compositor à obra, e o gesto expressivo relacionado a uma performance em particular, o que poderia ser articulado, enquanto “conteúdo expressivo”, em um projeto que mantenha a obra e uma performance como referência, mas se abstenha da palavra e, por conseqüência, do conteúdo semântico?

Enquanto fortemente atrelado à palavra, o processo de *figurativização* dificilmente encontrará reflexo na expressão instrumental, a não ser em passagens em que a obra se apoie puramente no ritmo e, mesmo assim, a emulação instrumental tende a resvalar para os outros dois casos. A *tematização*, fortemente ligada às estruturas motílicas de recorte rítmico mais definido e de maior movimento, se ligaria facilmente à expressão articulada do bandolim – foco desta investigação – pela forma de ataque da palheta. A *passionalização*, de maneira geral ligando-se à continuidade da vogal e variações de timbre, encontraria paralelos em elementos como glissandos, portamentos, trêmolos, etc. artifícios instrumentais capazes de inferir maior expressão à performance, exatamente por encontrarem paralelo na expressão cantada.

A história da música popular é fartamente documentada de casos onde o estilo pessoal de um artista se construiu na escuta cuidadosa de referências anteriores. Pelo uso, a pura imitação do gesto expressivo numa canção lentamente amadurece, transformando-se em outro. Estes novos traços se aplicam então a uma nova canção. Todo esse processo decanta-se em um novo estilo pessoal. É nesta direção, com o refinamento de seu estilo, na imitação do estilo

vocal de referências de um passado imediato, argumentamos, que Jacob do Bandolim trabalha o repertório de seu álbum de 1959.

2.5 – As marcas da palavra

A música popular brasileira tem um cancionero centenário, fértil em obras significativas que se estabilizaram dentro do repertório canônico dos gêneros populares, nas quais, na maioria das vezes, melodia e letra nascem praticamente juntas, seja pelo trabalho solitário do compositor, seja pela ação simultânea de uma parceria, onde os ajustes de prosódia se realizam na forma de concessões sutis de uma parte ou de outra. Ainda se somam a estes, os casos em que letristas e músicos trabalham separadamente e, desta vez, o conteúdo original – música ou letra – orienta a construção de seu complemento, mas que pode sofrer alterações maiores ou menores durante o processo de criação. De qualquer forma estas duas situações representam a maioria dos casos, onde a canção popular, ao final do processo composicional, apresenta-se como produto pronto. E só podemos nos debruçar sobre elas como formas acabadas, onde melodia e letra chegaram a uma forma final sancionada por seus compositores.

Entretanto, existe uma pequena parcela de temas originalmente instrumentais que ganharam letra em versões reconhecidamente posteriores. Neste conjunto podemos refletir sobre a ação da palavra sobre a melodia, verificando que tipo de modificações sofreu o perfil melódico inicial para se ajustar ao novo conteúdo; de que maneira o verso marca a canção, e dessa forma reestrutura a nossa escuta daquele material anterior.

Num tema instrumental, a colocação de versos pode vir seguida de transformações óbvias, como a mudança de caráter – ou de gênero – e, como consequência, de andamento, para se adequar ao conteúdo expressivo dos versos. Por outro lado, podem ocorrer mudanças no perfil rítmico e até mesmo de alturas, para um ajuste fino à escansão do texto. O que observamos é que, por vezes, também ocorrem transformações mais sutis na fraseologia, com uma redistribuição da relação entre incisos e frases. Tais modificações, somente detectáveis por uma audição atenta e reiterada, são hoje muito mais facilmente detectadas por programas de computador que permitem analisar a gravação nos mínimos detalhes.

O exemplo do "Carinhoso" nos dá uma ideia de tais transformações. Em primeiro lugar, podemos observar, na gravação de referência do Orlando Silva (Victor 80423, 1937), como são claros os derramamentos típicos da canção popular que se operam na passagem da versão instrumental para o canto, ou melhor ainda, dentro do próprio canto por uma questão estilística da MPB. O conceito de métrica derramada estabelecido por Ulhôa (1999) se refere a aspectos

de sincronização entre canto e o acompanhamento, apontando, na performance popular, a flexibilização da linha melódica em relação à regularidade da base instrumental. Através de elaborações discretas de pequenos incisos – deslocamentos, antecipações, atrasos, ampliações, compressões, etc. – a impressão é de que os fragmentos melódicos se derramam sobre os limites do compasso. Dentro da prática popular ligada ao choro e ao samba este gesto expressivo se torna bastante comum – como veremos no exemplo a seguir – e na grande maioria das vezes se opera de maneira inconsciente revelando a busca de uma expressão clara do conteúdo dos versos.

No registro da versão com letra por Orlando Silva pode-se notar a flexibilização rítmica do primeiro verso dentro da própria gravação, entre a longa versão instrumental que serve de introdução e a versão apresentada logo a seguir pelo intérprete³²:

Figura 29 - o primeiro verso de “Carinhoso” na versão de Orlando Silva (extraído de ULHÔA e LOPES, 2014, p. 292).³³

Na primeira vez em que é apresentado o fragmento temático, a flauta executa a melodia bem a tempo, com a síncope bem articulada (figura 29). Já o intérprete entra na repetição – após breve modulação de Fá maior para Ré maior – adiantando e estendendo os incisos a ponto de deslocar a sílaba tônica para depois do tempo forte, num comportamento que se torna quase padrão entre nossos seresteiros. Tal flexibilização dos limites do inciso é causa e efeito da busca, pelo intérprete, de uma intensificação do conteúdo emocional da performance.

Além de casos bem perceptíveis como apontado acima, a colocação dos versos opera também modificações um pouco mais sutis na melodia, alterando a fraseologia original da versão instrumental. Se comparamos esta versão acima com a gravação original pela Orquestra Típica Donga-Pixinguinha em 1928³⁴, encontramos uma pequena diferença na rítmica da frase “E os meus olhos...”, que conduz a uma articulação diferente da primeira versão:

³² O trecho que se segue aparece em ULHÔA e LOPES (2014).

³³ Todas as transcrições apresentadas foram realizadas pelo autor.

³⁴ Parlophon 12.877-B.

1ª versão - Orquestra Típica (1928)

versão de 1937 - parte instrumental

versão de 1937 - parte cantada

E os meus o - lhos fi - cam sor - rin - do E pe - las ru - as vão te se - guin - do Mas mes -

Figura 30 - o verso "E os meus olhos..." na versão original (1928) e em dois momentos da versão de Orlando Silva (extraído de ULHÔA e LOPES, 2014, p. 293).

Na primeira versão com a Orquestra Típica (figura 30), a frase se apresenta fragmentada: no primeiro tempo de cada compasso, na medida em que a tensão da apojatura da primeira colcheia resolve imediatamente na segunda, tendemos a ouvir uma cesura nesta passagem para o segundo tempo e, desta forma, os incisos se formam entre o segundo tempo do compasso anterior e o primeiro do compasso que segue. No mesmo trecho, na versão com Orlando Silva há uma discreta modificação rítmica, já antecipada na parte instrumental inicial: ampliando a duração da primeira nota para colcheia pontuada, a segunda nota passa a ter uma função dupla, ao mesmo tempo de resolução da tensão da apojatura e de impulso para o próximo inciso. Assim se estabelece uma coesão maior entre os incisos, configurando uma frase mais longa, contrariando a fragmentação que ocorreria se os versos fossem cantados na rítmica original. Pixinguinha deve ter percebido claramente a nova rítmica no trato com o letrista, ou em ensaios com o intérprete, e a incorporou na parte instrumental inicial do arranjo. O que observamos, então, foi o conteúdo expressivo da frase mais extensa conduzir a uma reformulação do gesto melódico original e, dessa forma, a uma escuta diferenciada do material. Esta reformulação rítmica e, mais ainda, fraseológica, pode ser facilmente encontrada em versões instrumentais modernas.

As mudanças fraseológicas podem se dar tanto na consolidação de incisos, como vimos, quanto na fragmentação de frases mais longas: é o caso que podemos apontar na frase inicial da segunda parte do "Flor Amorosa" de Joaquim Callado. Neste caso, o que chama de imediato a atenção, entre a versão inicial instrumental e a versão com versos de Catullo da Paixão

Cearense, é a transformação de caráter e gênero de uma polca leve e rápida para uma canção lenta e grave. Na figura 31 temos um excerto da edição para piano que circulava na época, indicando uma articulação que seria utilizada pelo letrista:



Figura 31 - A versão editada de "Flor amorosa" - 2ª parte (Arthur Napoleão e Cia - Rio de Janeiro - fonte: Biblioteca Nacional - extraído de ULHÔA e LOPES, 2014, p. 294).

Catullo, no entanto, não tinha conhecimento formal de música, aprendendo "de ouvido" as canções que circulavam pelo Rio de Janeiro nos primeiros anos do século XX. Podemos argumentar que tivesse como referência as execuções que ouvia por grupos de choro que circulavam pela cidade, como a versão gravada pelos Irmãos Eymard para a Casa Edison³⁵ em que a frase se transformara numa rápida escala cromática descendente (figura 32), que escutamos de um só fôlego se apoiando na semínima final:



Figura 32 - A versão instrumental de "Flor amorosa" - 2ª parte (extraído de ULHÔA e LOPES, 2014, p. 295).

O caráter solene dos versos que lhe são colocados torna necessária uma drástica redução do andamento. O registro de Aristarco Dias Brandão³⁶ ainda mantém a rítmica em semicolcheias (figura 33), mas reduz discretamente o cromatismo, de tal forma que agora escutamos claramente a subdivisão da frase em três unidades menores:

³⁵ Odeon, 10027. A base de dados da Fundação Joaquim Nabuco (bases.fundaj.gov.br/disco.html) não apresenta data para a este registro. Na pesquisa no Instituto Moreira Salles (acervo.ims.uol.com.br) encontramos a referência 1907-1913. As datas das gravações são sempre citadas em relação a estas duas fontes. (Pesquisa em maio de 2013)

³⁶ Odeon, 120255



Figura 33 - A versão com letra de "Flor amorosa" - 2ª parte (extraído de ULHÔA e LOPES, 2014, p. 295).

Em 1929, temos um novo registro desta obra por Abigail Alessio Parecis³⁷. Nesta, o perfil lírico é marcante, e a frase apontada acima é tratada sem nenhuma cesura, com um movimento contínuo semelhante a versão instrumental, de tal forma que a compreensão do texto fica prejudicada. O que parece estar em jogo é o virtuosismo e não a transmissão de um conteúdo poético.

Por outro lado, podemos apontar uma evolução natural da articulação do primeiro cantor até a versão gravada por Gilberto Alves³⁸ bem mais tarde, já na década de 1950, em que a fragmentação da frase descendente é mais pronunciada, por conta de uma discreta elaboração rítmica (figura 34):

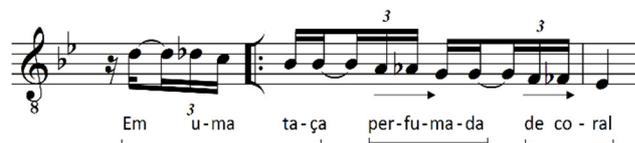


Figura 34 - Gilberto Alves - uma versão mais fragmentada do "Flor Amorosa" (extraído de ULHÔA e LOPES, 2014, p. 295).

As versões cantadas seguintes tendem a uma abordagem como essa, com uma diminuição dos valores em direção à sílaba tônica que dá apoio a cada inciso. No caso das versões instrumentais, continuam a existir traços do perfil inicial mais contínuo, mas podemos detectar, em vários registros gravados posteriormente, uma referência direta às inflexões produzidas pela letra da versão original, como a apontada no exemplo anterior.

É claro que a colocação de letra em melodia pré-existente por vezes exige transformações mais marcantes da linha original. É o caso da polca "Choro e poesia" de Pedro de Alcântara gravado pela Banda da Casa Edison, entre 1907 e 1912³⁹, e posteriormente por

³⁷ Columbia, 5003.

³⁸ Collectors, 1989.

³⁹ Odeon, 10192.

Vicente Celestino, entre 1915 e 1921⁴⁰, também com versos de Catullo. Com os novos versos, a melodia original se transforma na canção "Ontem ao luar" (figura 35).

The image shows two musical staves. The top staff is titled "Choro e poesia - Banda da Casa Edison - 1907 / 1912" and has a tempo marking of ♩=152. It features a melody in G major with a 2/4 time signature. The bottom staff is titled "Ontem ao luar - Vicente Celestino - 1915 / 1921" and has a tempo marking of ♩=90. It features a melody in G major with a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes: "On-tem ao lu-ar Nós dois nu - ma con-ver-sa-ção Tu me per-gun-tas-te O que_e-ra_a dor de_u-ma pai-xão". Brackets are placed under the lyrics to indicate the alignment with the notes.

Figura 35 - A polca "Choro e Poesia" se transforma na canção "Ontem ao luar".

Além da drástica mudança de andamento e de caráter, consequência natural da necessidade de veicular um conteúdo que fale na "dor de uma paixão", o que é mais marcante é a inserção de notas que transformam o segundo motivo tético (2º compasso) em anacrústico – além, é claro, de outros pequenos ajustes. Se por um lado os versos modificam bastante a composição original, por outro vão garantir vida longa à obra, pois a canção ainda receberia gravações de Carlos Galhardo, Vicente Celestino (gravando outra versão no final da década de 1950), chegando até o registro de Fafá de Belém na década de 1970.

⁴⁰ Odeon, 121379.

CAPÍTULO 3 – TRANSFORMAÇÕES NO GESTO INSTRUMENTAL DE JACOB DO BANDOLIM

3.1 – Sobre os limites da transcrição

A definição de valores mínimos para a representação de um evento musical é o que se convencionou chamar de quantização⁴¹, termo que se tornou de uso mais comum no campo da música a partir de sua utilização dentro do padrão MIDI.⁴² Quantizamos normalmente as alturas pela escala cromática, com o diapasão padrão ($Lá3=440\text{Hz}$), embora existam uma infinidade de alturas intermediárias entre os semitons. Da mesma forma, podemos operar os valores mínimos do desdobramento rítmico. Por exemplo, podemos quantizar um registro de um choro pela semicolcheia, não admitindo mais do que quatro notas por tempo num compasso 2/4, mas sem perder de vista que o resultado é sempre uma imagem desfocada do objeto sonoro. Quanto menor o valor mínimo, melhor será a representação, porém, cada vez mais difícil a leitura e compreensão do material resultante. A representação do contínuo sonoro pela discretização de altura e tempo sempre se dá com uma perda sensível e, embora o ajuste de altura seja natural na medida que estamos tratando de música tonal, o ajuste de tempo nos causa certa desconfiança, seja pela preguiça de registrar ou pelo desconforto de ler a partitura resultante. O erro de representação é inerente ao processo, e precisa ser avaliado em termos do uso que se dará ao documento final da transcrição.

No trato com as performances gravadas da prática popular, particularmente em torno do choro e do samba, a comparação de registros diferentes da mesma obra revela tanto elaborações que são representáveis de modo bastante satisfatório no nível normalmente representado – deslocamento de uma semicolcheia na representação do samba num compasso 2/4 tradicional – como micro deslocamentos desprezados na representação, que são colocados diretamente na conta do rubato característico do estilo em análise, ou como parte de um plano, consciente ou não, de construção da expressividade do intérprete. São traços de estilo do intérprete, no mais das vezes tratados como dote natural, um dom divino sobre o qual não se pode ponderar.

⁴¹ Em processamento de sinais, quantização é o processo de atribuição de valores discretos para um sinal cuja amplitude varia entre valores infinitos, isto é a codificação dos valores contínuos de um sinal em intervalos discretos

⁴² MIDI (Musical Instrument Digital Interface) é um protocolo de comunicação digital voltado para aplicações musicais, permitindo a conectividade entre instrumentos musicais eletrônicos, e entre estes e toda sorte de periféricos incluindo-se aí o computador.

Nossa orientação será a de aprofundar um pouco a representação tradicional – ciente de que a imagem do objeto real permanece desfocada – de forma a estabelecer um guia um pouco mais detalhado para a audição comparativa. Nas peças em compasso 2/4, por exemplo, a representação pode ter como valor mínimo a semicolcheia, mas, na medida em que tratamos de andamentos mais lentos, passamos a lançar mão de sextinas e mesmo fusas, além de outros grafismos. A representação resultante, embora não represente aquele evento com toda a precisão, terá a função de chamar a atenção do leitor/ouvinte de um detalhe rítmico significativo.

As valsas brasileiras, por exemplo, em geral são notadas com a colcheia como valor mínimo no compasso 3/4. Neste caso a opção foi reduzir a representação para a colcheia quialterada, atingindo em alguns pontos a semicolcheia. Nos sambas, nos casos onde a representação em semicolcheias nos pareceu suficiente, adotou-se o critério de lançar mão das quiálteras somente quando gravação apresentava uma igualdade marcante na duração das notas, em caso contrário, optou-se pela síncope, com a consciência da fragilidade da representação. A utilização eventual de valores menores tem a função primária de chamar a atenção, naquele ponto, de alguma perturbação ou irregularidade rítmica importante na construção da expressão vocal ou instrumental, mas de maneira alguma tem a pretensão de ser a representação perfeita daquele evento.

O processo de transcrição foi baseado numa escuta cuidadosa das peças através de um programa editor de áudio. Os dois principais artifícios utilizados para passagens mais complexas foram: a) a marcação visual dos tempos no gráfico de ondas que permitia uma escuta orientada por estes pontos; b) redução do andamento. No caso da comparação entre dois fonogramas, o programa permite a visualização simultânea dos dois gráficos de onda devidamente segmentados em função da letra da canção, o que permitiu uma comparação, frase a frase, das performances.

Reconhecemos o desconforto que tem a transcrição resultante para uma leitura imediata, mas reforçamos a ideia de que estamos traçando um guia de escuta. Por outro lado, acreditamos na necessidade de uma documentação que vá, aos poucos, revelando as nuances dos estilos pessoais de cada intérprete, mesmo que isto nos custe um tempo maior para o estudo de uma nova obra.

3.1.1 – Sobre a grafia dos recursos instrumentais

No Anexo 1, apresentamos uma descrição dos principais gestos instrumentais utilizados por Jacob do Bandolim na construção de sua performance e a grafia adotada nas transcrições. Alguns termos têm uso disseminado pela própria origem e história do instrumento: trêmolo, mordente, glissando, staccato, notas duplas, etc. Outras expressões têm o uso bastante ligado à prática do instrumento no Brasil, não aparecendo nos manuais de bandolim da linha de influência italiana: nota fantasma, efeitos de 2ª menor, etc.

3.2 – A expressão no LP *Época de Ouro* como uma reflexão sobre a expressão cantada

Ao longo da década de 1950 e mesmo um pouco antes, em paralelo a suas gravações de choros e valsas, podemos localizar participações de Jacob do Bandolim em gravações de cantores, seja como compositor ou instrumentista, indicando maior aproximação com a palavra cantada. Sem perder de vista que tinha convívio sistemático com esse repertório, à frente de seu regional, acompanhando artistas e calouros em programas ao vivo nas rádios, a partir de 1934. Participava, entretanto, muito pouco das gravações de terceiros.

Já havíamos comentado a gravação de seu samba “Se alguém sofreu”, em 1938, por Aracy de Almeida. Importante também a aproximação de Ataulfo Alves que resultou em sua participação em registros importantes do sambista: “Leva meu samba”, em 1941; “Ai! Que saudades da Amélia”, em 1942 (este ao cavaquinho); “Não irei lhe buscar”, em 1944. Em todas o bandolim – ou o cavaquinho em “Amélia” – tem a função tradicionalmente associada ao instrumento nos conjuntos regionais: introdução e alguns contracantos. A aproximação resultou também na parceria de “Meu lamento” gravado por Nora Ney, em 1955, e pelo próprio Ataulfo com suas Pastoras em 1956.

É importante apontar também a gravação de versão cantada de seu choro “Doce de Coco” por Isaurinha Garcia, em 1954, com acompanhamento do Regional do Canhoto e o próprio Jacob ao bandolim (Pasta 04/Faixa 07). O choro tinha sido gravado por Jacob em 1951, e a participação do bandolinista na gravação indica que houve a aprovação dos versos colocados por João Pacífico.⁴³ Ele aparece solando parte da música na repetição, com um tratamento que será reutilizado na sua regravação de 1960, da qual falaremos na seção 3.3.

⁴³ Compositor paulista ligado à música sertaneja. Os versos mais utilizados hoje em dia para o choro “Doce de coco” são de autoria de Hermínio Bello de Carvalho, e surgiram posteriormente, já na década de 1970.

Importante também sua participação, em 1947, dos registros de Dorival Caymmi num 78 rpm contendo duas composições do baiano: “Marina” (Pasta 04/Faixa 08) e “Lá vem a baiana” (Pasta 04/Faixa 09). Esta última fará parte do LP *Época de Ouro*.

Em 1955, participa de um 78 rpm de Néelson Gonçalves no samba-canção “Meu vício é você” (Adelino Moreira - Pasta 04/Faixa 010). Em 1957 participa de gravações no LP (10”) “Fim de noite”, de Elizeth Cardoso: grava “Molambo” (Jaime Florence/Augusto Mesquita) e “Chão de estrelas” (Sílvio Caldas/Orestes Barbosa) (Pasta 04/Faixas 11 e 12). Em todos estes registros, a participação é breve – introdução e contracantos – mas já apresenta traços do gesto instrumental que amadurecem no seu primeiro LP.

O álbum *Época de Ouro* de 1959 (BBL.10336, RCA) foi o primeiro gravado por Jacob do Bandolim no novo formato Long Playing de 12 polegadas. Antes deste, haviam sido lançados dois outros ainda no formato intermediário de 10 polegadas, com 4 faixas de cada lado, mas que, de fato, eram relançamentos de gravações originalmente apresentadas no formato 78 rpm. O *Época de Ouro* foi o primeiro em que o bandolinista se dedicou a um projeto de gravação amplo, tanto do ponto de vista do repertório cuidadosamente selecionado e ensaiado – como atestam suas anotações dos ensaios e observações de amigos – como do auxílio de dois importantes arranjadores – Radamés Gnattali e Maestro Carioca – além da utilização de uma instrumentação ampliada, com naipe de cordas, seção de saxofones, o violão de Dino 7 cordas e, ainda, acordeom, piano, contrabaixo, guitarra, vibrafone, bateria e percussão. O instrumentista conduz o bandolim dentro de uma sonoridade orquestral incomum para os padrões da época e de arranjos com tratamento harmônico enriquecido pela escolha dos arranjadores.

O álbum, apesar de não ter se tornado referência na história da música popular, e mesmo tendo pouca reverberação dentro do próprio universo do choro, possui algumas singularidades que foram ficando cada vez mais evidentes na medida em que surgiu o interesse sobre o estilo e a sonoridade de Jacob do Bandolim. Enquanto bandolinista, a princípio o álbum não me chamou a atenção, na medida em que não se tratava especificamente do repertório do choro, algo que no final dos anos 1970 – sem internet! – eu procurava com entusiasmo conhecer, vasculhando lojas de disco, livrarias, museus e discotecas de amigos. Depois de algum tempo, comecei a me interessar principalmente pela sonoridade daquelas gravações de 1959 e a sonoridade do bandolinista, em particular, que remetia claramente àquela do LP *Vibrações*, este sim coberto de atrativos para mim pelo repertório e pelos arranjos. A primeira surpresa foi

descobrir que se tratava de um álbum ainda da década de 1950, pela qualidade sonora semelhante aos discos mais modernos e por não imaginar que tal formato pudesse ter sido produzido naquela época. A partir desta primeira constatação, os dados sobre o álbum começaram a chamar minha atenção: a ficha técnica na contracapa – músicos, compositores, letras; o próprio repertório de sambas e valsas; o formato moderno (LP) que ainda engatinhava na época e a autoridade de Jacob do Bandolim frente à sua gravadora para utilizá-lo; a formação orquestral mais ampla, de custo elevado, num disco de artista que, até então, gravava somente com seu grupo regional. Penso que foi uma aposta ousada da gravadora e de todos os envolvidos, mas teve de fato pouca repercussão. É provável que tenha se perdido dentro da avalanche de lançamentos da bossa nova que eclodia no mesmo ano – o que poderia justificar o amargor de Jacob do Bandolim em relação a movimento.

Dentre as várias singularidades do álbum, o que mais me chamou a atenção foi resultado de tentar tocar com o disco, prática comum a todo instrumentista dedicado ao choro: por mais que estudasse não conseguia “colar” com o solista. Embora acertasse as notas, havia sempre alguma coisa em relação ao tempo que me escapava, uma delicada elaboração melódica além do simples contorno rítmico-melódico da composição original.

Passando a avaliar o álbum com mais cuidado, fiquei surpreso ao descobrir que Jacob também o colocava como ponto alto de sua discografia: no Depoimento MIS em fevereiro de 1967 – o LP *Vibrações*, naquele momento, ainda não havia sido gravado, mas é citado como projeto em andamento – Jacob afirmou categoricamente “*Época de Ouro*, considerado por mim o melhor LP”, para depois descrever orgulhoso:

Então bolou-se *Época de Ouro*. *Época de Ouro* tem dois orchestradores admiráveis, Radamés Gnattli e Carioca. Tem três tipos de orquestra. Um tipo boate, com músicos os mais admiráveis (...). Depois teve uma orquestra fazendo quatro faixas, com cinco saxofones orchestrados admiravelmente por Radamés. Depois teve 4 faixas, 4 valsas, orchestradas por Radamés na base de violinos (Depoimento MIS, 1967).

O fato é que a audição mais cuidadosa destas gravações nos revela um tipo de controle de articulação e de tempo incomum para um músico de choro. Este fato e a reverência pelos versos e pelos compositores evidenciada na contracapa, conduziram à investigação da relação dos registros deste álbum com as gravações originais de tais canções.

Algumas das canções são analisadas a seguir. As transcrições são apresentadas na íntegra nos anexos. Por opção metodológica, buscam representar a forma como cada seção da composição é apresentado pela primeira vez em cada gravação. Alguns pontos são destacados e apresentados no desenvolvimento do texto. Em relação à voz, alguns recursos, como vibrato,

são apontados de maneira genérica com o objetivo de relacioná-lo com a performance de Jacob do Bandolim.

Colecionador de discos e pesquisador, podemos supor que o bandolinista se debruçou com bastante cuidado sobre gravações anteriores: não havia edições confiáveis destas obras e ele teve que se remeter a elas para aprender corretamente as linhas melódicas. Detalhista, o que nos parece é que tais registros anteriores de alguma forma ecoam em seu gesto expressivo, e o bandolinista parece sempre sugerir esta correlação, particularmente, tentando emular alguns efeitos vocais mais marcantes da performance anterior. Este representa o ponto de partida das análises a seguir.

No Quadro 2 temos a lista das faixas do LP *Época de Ouro*, dos compositores e arranjadores associados à cada uma delas, e a relação das prováveis gravações de referência utilizadas por Jacob do Bandolim.

Quadro 2 – Gravações de referência para o LP *Época de Ouro*

Faixa	Título	Autores	Arr.*	Intérprete e data do registro anterior	
A1	Caprichos do destino	Pedro Caetano Claudionor Cruz	RG	Orlando Silva	1938
A2	Longe dos olhos	Armando de Lima Reis (Cristóvão de Alencar) Djalma Ferreira	C	Francisco Alves	1936
A3	La vem a baiana	Dorival Caymmi	C	Dorival Caymmi	1947
A4	Cigana	Paulo Roberto Romualdo Peixoto (Nonô)	RG	Sílvio Caldas	1937
A5	Já sei sorrir	Ataulfo Alves Claudionor Cruz	RG	Sílvio Caldas	1939
A6	Da cor do pecado	Alberto de Castro Simões da Silva (Bororó)	C	Sílvio Caldas	1939
B1	Lábios que beijei	J. Cascata Leonel Azevedo	RG	Orlando Silva	1937
B2	Saudade dela	Ataulfo Alves	RG	Sílvio Caldas	1936
B3	Cessa tudo	Lamartine Babo Celso Macedo	C	Sílvio Caldas	1939
B4	Jardim de flores raras	Francisco Matoso Romualdo Peixoto (Nonô)	RG	Roberto Paiva	1938
B5	Feitiçaria	Custódio Mesquita Evaldo Rui	C	Sílvio Caldas	1945
B6	Serra da Boa Esperança	Lamartine Babo	C	Francisco Alves	1937

(*arranjadores: RG – Radamés Gnattali / C – Carioca)

Apesar de canções de certa forma canônicas no repertório cancionero, ao tempo deste álbum não existia tanta disponibilidade de gravações e, na grande maioria dos casos, a consulta na base de dados da Fundação Joaquim Nabuco⁴⁴ só revelou uma única gravação anterior. Por outro lado, os intérpretes, que aparecem, eram de fato grandes ícones da música popular daquele momento, cantores de sucesso e amigos, várias vezes citados pelo bandolinista quando descreve sua participação nos programas de rádio da década de 1940.

As análises que se seguem são apresentadas numa ordem diferente daquela do Quadro 2, procurando construir uma linha de raciocínio que parte dos exemplos que apresentam semelhanças mais óbvias até aqueles mais sutis.

Da cor do pecado (Alberto de Castro Simões da Silva) - choro

Gravação original de Sílvio Caldas, 1939 - transcrição comparativa no **Anexo 5**.

Pasta 01 – Faixas 06A e 06B.

Ao expressar sua afinidade com este samba-choro no Depoimento MIS, em 1967, Jacob observou, já passados 8 anos desde a gravação, que teve que relevar desavenças pessoais com o autor para registrá-lo. Tal empatia, revelada neste esforço pessoal em garantir a presença da obra no álbum, leva-nos a crer que já tivesse, de fato, incorporado a peça a seu repertório. A própria caracterização da faixa como “choro” na contracapa do álbum indica um tratamento diferenciado, alinhado com sua abordagem padrão do gênero. Dessa forma é bastante provável que, neste caso, já tivesse concebido previamente sua performance, resultando numa abordagem não tão centrada na versão original do cantor, mas explorando as possibilidades da melodia propriamente, com acentuações e ornamentos e, como é comum em seu estilo, alguma forma de elaboração da melodia.

De certa forma, em todo o álbum, esta é a abordagem na construção das performances nas peças de andamento mais rápido em que o fraseado remete diretamente à sua intimidade com o choro e o samba – mais “suíngadas”, para usar o jargão das rodas de choro.

A performance de Sílvio Caldas também tem este caráter rítmico, embora em alguns momentos o cantor se desligue da pulsação em semicolcheias articulando quiálteras (compassos 13 e 14) ou quebre discretamente a continuidade da frase, atrasando a chegada da nota inicial do compasso (compassos 4 e 12), procedimentos recorrentes em seu estilo pessoal.

⁴⁴ Disponível em <<http://bases.fundaj.gov.br/disco.html>> Acesso em: 25/09/2015.

No início da segunda parte (~29" - compasso 17), o bandolim apresenta uma simplificação da linha original, caminhando por semínimas em trêmolo, num elemento que se destaca na performance, na medida em que contrasta com a maior movimentação da parte anterior. Se por um lado fica bem evidente, neste ponto, o afastamento da versão cantada, por outro o contraste torna o trecho bastante expressivo.

Se nos debruçamos sobre os manuscritos dos arranjadores, podemos notar que há, em todos, uma forma “simplificada” ou “regularizada” da melodia como parte destinada ao bandolim, funcionando, provavelmente, como guia para a confecção do arranjo.⁴⁵ Duas coisas se revelam neste ponto. Primeiro: não devia haver, por parte dos arranjadores, uma expectativa de que a melodia fosse tocada naquela forma pelo solista, embora tal versão regularizada pudesse ser apresentada, por exemplo, no naipe de cordas, como acontece em alguns arranjos. Outro ponto é que tais melodias nunca foram de fato cantadas dessa forma pelo intérprete original: ocorreu um processo de simplificação do perfil rítmico original dentro do meio em que tal canção circulou. A figura 36 compara estas três instâncias dos compassos iniciais da melodia: a forma cantada original, a forma regularizada pelo arranjador e a forma articulada por Jacob – não perdendo de vista a limitação do processo de transcrição.

The image displays three musical formulations for the initial measures of the song "Da cor do pecado".

- Top:** A printed musical score by Silvio Caldas. It features a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth notes and quarter notes. Lyrics are written below the staff: "Es - te cor - po mo - re - no Chei - ro - so, gos - to - so Que vo - cê tem É um cor - po del - ga - do Da cor do pe -". Performance markings include a triplet of eighth notes, a vibrato (vib.) over a quarter note, and another triplet of eighth notes.
- Middle:** A handwritten manuscript for guitar and soloist. The guitar part shows chords: C, A7, Dm, G7, Em7, Ebdim, Dm7, G7, C, C#dim, G, E7. The soloist part shows a melodic line with various articulations and dynamics.
- Bottom:** A printed musical score by Jacob. It features a treble clef, a key signature of three sharps, and a 2/4 time signature. The melody is more rhythmic and articulated than the original, with many sixteenth and thirty-second notes.

Figura 36: Da cor do pecado – 3 formulações diferentes para os compassos iniciais.

⁴⁵ Cópias digitalizadas dos manuscritos dos arranjos originais foram cedidas para esta pesquisa pelo Instituto Jacob do Bandolim.

Se comparamos a grafia do arranjador e o resultado com Jacob, constatamos que ele elabora e varia o perfil original já desde o início. Não acreditamos que tais partes de bandolim tivessem sido efetivamente cavadas a partir do arranjo – o levantamento do material manuscrito de Jacob, realizado pelo Instituto Jacob do Bandolim, não revelou, entre milhares de partituras que acumulou, nenhuma cópia de parte de bandolim para as músicas deste disco. Em se tratando de Jacob, o mais provável é que estivesse tocando de memória, uma referência aural resultante da escuta reiterada dos discos e das repetições nos ensaios. Podemos concluir isso levando em conta o cuidadoso processo de escolha do repertório, com sucessivas reuniões, saraus e ensaios onde anotava as escolhas do amigo, e documentava tudo! Como vimos, a lista inicial formulada para este disco contava com algumas dezenas de sambas e valsas.

Já sei sorrir (Araulfo Alves / Claudionor Cruz) - samba

Gravação original de Sílvio Caldas, 1939 - transcrição comparativa no **Anexo 7**.

Pasta 01 – Faixas 05A e 05B.

Se, no caso anterior, o bandolim se absteve do uso do trêmolo, nesta gravação as notas longas em vibrato do canto são espelhadas com este recurso. De maneira geral, o bandolinista faz uso bastante parcimonioso do trêmolo em sua obra gravada, ainda mais em peças de caráter mais dançante como esse samba, mas aqui o caráter lamentoso da letra parece ter orientado esta escolha: o verso de saída “Eu que chorava” encontra sua expressão no trêmolo chorado do bandolim. Abandona a pungência deste recurso no exato momento em que os versos remetem ao retorno da amada – “Eu que era triste, já sei sorrir”.

Novamente, poderemos associar o trêmolo ao estado de tristeza, no início da 2ª parte, quando reflete que não canta mais pelas ruas, tristonho. Não é uma relação biunívoca, mas parece ter se configurado, aqui, como uma forma de contrastar a leveza do estilo sambado com o caráter soturno dos versos.

A rítmica da versão instrumental é relativamente descolada da versão cantada, que tem uma abordagem mais derramada na maior parte do tempo. O bandolim realiza seu fraseado mais próximo da regularidade das semicolcheias, mesmo quando o faz com o trêmolo. O arranjo de Radamés se apoia numa escrita para os saxofones bastante movimentada, o que deve ter sugerido ao bandolinista a abordagem também nesta direção. Ainda assim, podemos relacionar alguns pontos-chaves emulados com mais cuidado.

Jacob, por exemplo, não refletiu o derramamento mais intenso de Sílvio Caldas entre os compassos 10 e 11 (figura 37). Parece que preferiu uma rítmica mais regular para evitar a

sugestão de prosódia com “VO-cê” (32” – compasso 9), optando por regularizar a melodia. Opera, no entanto, uma antecipação sistemática em relação à grafia simplificada do arranjador. Acreditamos que estes ajustes se configuraram na própria dinâmica da sessão de gravação, com o bandolinista ajustando sua forma de tocar – construída a partir de ensaios e escuta – à concepção do arranjo. Por outro lado, não escutamos “erro” de prosódia na versão cantada, pois Sílvia Caldas maneja com habilidade articulação e dinâmica, enfraquecendo a ação do tempo forte do compasso sobre a sílaba inicial da palavra (compasso 11).

The image shows a musical score for the song "Já sei sorrir". It consists of three staves:

- Staff I (Vocal):** Labeled "Silvio Caldas" and "~32". It shows a vocal line starting at measure 8. The lyrics are "Por - - - que vo - cê". There are vibrato markings ("vib.") above the notes for "vo" and "cê".
- Staff II (Guitar Arrangement):** Labeled "grafía arranjo". It shows the chord progression: A^m, D^b7(9), C⁷, G^m⁶, C⁷, and A^b7(9). The notes are aligned with the vocal line.
- Staff III (Guitar Accompaniment):** Labeled "Jacob". It shows a guitar line with a tremolo effect in the first measure and a long note in the final measure.

Figura 37: Já sei sorrir – ajustando prosódia.

Depois de frases bastante carregadas até o compasso 12, o cantor exibe certa alegria ao constatar que sua amada “voltou ao seu lugar”, numa frase ascendente, entre os compassos 13 e 15, realizada de modo mais rítmico e leve, só retornando ao vibrato na nota final (figura 38). Neste ponto, Jacob também abandona a pungência do trêmolo, emulando esta mudança expressão com uma rítmica quase idêntica. Apresenta o uso discreto de notas fantasma (compasso 13) e abstrai-se da relação entre vibrato na voz e trêmolo na nota longa final para manter a alegria do momento. Como observado acima, a mudança de estado de espírito, neste ponto, é mantida na performance instrumental que simplesmente sustenta a nota longa, a voz, por outro lado, retoma a dramaticidade do vibrato.

Figura 38: Já sei sorrir – frase ascendente, notas fantasma no bandolim.

Longe dos olhos (Cristóvão de Alencar e Djalma Ferreira) – samba

Gravação original de Francisco Alves, 1936 - transcrição comparativa no **Anexo 11**.

Pasta 01 – Faixas 02A e 02B.

Outro registro com uso intensivo do trêmolo. Podemos argumentar que tal efeito sugere o ambiente soturno dos versos (“Que saudade / Nesta solidão”) que resultou numa abordagem de bastante vibrato na voz de Francisco Alves.

Já no primeiro ataque, percebemos um leve crescendo no trêmolo do bandolim refletindo o mesmo gesto do cantor (figura 39). Logo a seguir, é evidente a tentativa de o bandolim imitar o portamento da voz sobre o verso “Neee-es-ta solidão”: o canto faz o portamento para a ré^3 (escrito) ainda no compasso 5, mas só articula a sílaba “ta” no tempo seguinte com uma breve respiração antes de “solidão”; de forma semelhante, o bandolim faz um efeito de trêmolo e glissando simultâneos até o si^4 , interrompendo também o trêmolo para um atacar fraseado mais rítmico em “solidão”:

Figura 39: Longe dos olhos – compassos iniciais

Outro ponto que fica bem claro, é a intenção de cessar o trêmolo nos mesmos pontos de repouso da voz (por exemplo no compasso 4 da figura 39). Uma vez que partam da análise fraseológica bem cuidada, interpretações diversas de uma mesma canção têm a tendência de exibir pontos de repouso semelhantes, mas aqui observamos que tais coincidências parecem fazer parte de um plano maior, com cuidadosa referência ao registro anterior.

Com andamento muito próximo, a rítmica apresentada pelo bandolim, se não é a mesma, aproxima-se da concepção sincopada apresentada pelo cantor, evitando, por exemplo, a rítmica regular da canção cantada pelo coro (34'') e apresentada pela flauta (1'18'', figura 40):

Figura 40: Longe dos olhos (1936) – a primeira parte na versão da flauta

A rítmica apresentada pela flauta contrasta com aquela recém apresentada pelo cantor e, no compasso 13 (Figura 40 - 1'34''), a figuração em sínopes bem articuladas da linha da flauta soa bastante distante da formulação que acabou de ser ouvida pelo cantor no mesmo registro, e será objeto de cuidado maior por parte do bandolinista.

No compasso 13 da figura 41, correspondendo ao verso “Longe dos olhos e perto do meu coração”, a busca de uma expressão similar àquela da versão original por parte de Jacob do Bandolim fica evidente: expressão do cantor (28'') é claramente emulada pelo bandolim (29'') na forma um pouco tenuta da frase, passando pelo portamento (compasso 14) até a forma como o final da frase foi feminilizado, e a sílaba tônica de “coração” foi deslocada para parte fraca do compasso (não escutamos “co-RA-ção”, pelo hábil ajuste de tonicidade operado por Francisco Alves). O processo de imitação, cuidadosamente planejado para esta frase, fica claro quando Jacob repete o fragmento de forma quase idêntica a seguir (51'').

versão Francisco Alves - 1936

11

I lon - ge... Lon - ge dos o - lhos e per - to do meu co - ra - ção

~28''

1

versão Jacob

II

~29''

~51''

Figura 41: Longe dos olhos – “Longe dos olhos e perto do meu coração”

Outro ponto que parece claro é que, se uma versão cantada fornece um modelo de expressão pela rítmica e articulação, Jacob do Bandolim também se permite afastar um pouco deste, principalmente em sambas: neles, em alguns momentos, a melodia é tratada de forma mais instrumental, estabelecendo um contraste com a abordagem mais emocional do canto. Instrumental porque explora o tipo de sonoridade do instrumento, cujo envelope apresenta o ataque muito definido pelo golpe da palheta, executando as semicolcheias bem articuladas. É o caso, por exemplo, quando faz uma ornamentação no compasso 19 – as apojeturas tipo “plissé” como gostava de se referir – ou substitui a antecipação do compasso 25 por um desenho em sextinas. Acima de tudo, ele é o solista.

Como consequência de um provável estudo aprofundado da performance anterior, imaginamos que o bandolinista está, ao mesmo tempo que toca, sempre cantando os versos mentalmente, e os efeitos que parece buscar referidos à gravação anterior permanecem conduzidos pelos versos da canção, que seria, em última análise, o plano de ação de sua performance.

Os dois sambas a seguir, por coincidência relacionados a gravações anteriores de Sílvia Caldas, tem a performance construída dentro da mesma linha do tratamento instrumental de versões cantadas.

Cessa tudo (Lamartine Babo / Celso Macedo) - samba

Gravação original de Sílvia Caldas, 1939 - transcrição comparativa no **Anexo 3**.

Pasta 01 – Faixas 09A e 09B.

Em “Cessa tudo” parece se configurar uma concepção francamente instrumental, com o bandolinista se descolando da rítmica da versão original, como havia procedido em “Da cor do pecado”. Entretanto, podemos apontar claramente relação vibrato/trêmolo entre as duas versões, nos finais de frase da segunda parte do samba: entre os compassos 22 e 25 e, a seguir, entre 29 e 32 (Anexo 3). Mesmo construindo uma versão dentro de seu estilo pessoal, o bandolinista manteve tal semelhança, apontando a escuta reiterada da anterior.

Saudade dela (Ataulfo Alves) - samba

Gravação original de Sílvio Caldas, 1936 - transcrição comparativa no **Anexo 12**.

Pasta 01 – Faixas 08A e 08B.

Na mesma linha de construção instrumental, “Saudade dela” apresenta uma rítmica mais ligada à versão cantada, entretanto tal fato parece mais o resultado da forma mais articulada ritmicamente da própria interpretação de Sílvio Caldas. Mesmo assim, é importante observar o tratamento, nos dois casos, do verso inicial “Vai, vai, saudade” (Anexo 12). Observa-se, além da relação vibrato/trêmolo, uma semelhança ainda maior na articulação destes recursos: o cantor ataca a nota e aos poucos introduz o vibrato, enquanto o bandolim apresenta um discreto crescendo no trêmolo. Mantem-se assim, também aqui, uma reminiscência clara da escuta prévia do material.

Lá vem a baiana (Dorival Caymmi) - samba

Gravação original de Dorival Caymmi, 1947 - transcrição comparativa no **Anexo 9**.

Pasta 01 – Faixas 03A e 03B.

Em meados de 1947, Jacob do Bandolim participa das gravações de um disco de Caymmi que apresentava, de um lado, o grande sucesso “Marina” e, do outro, o samba “Lá vem a baiana” (RCA Victor - 80.0536), com lançamento em agosto daquele ano. Este 78 rpm marcou a estreia do baiano em sua nova companhia de discos, e, no registro das duas obras, Jacob é o bandolim que faz a introdução, contrapontos e o intermezzo instrumental.

Nesse mesmo ano, Jacob do Bandolim tem seu primeiro registro num 78 rpm da Continental (15.825), com seu choro “Treme-treme” e a valsa “Glória” (Bonfíglio de Oliveira), lançado em outubro do mesmo ano. De fato, os registros da Fundação Joaquim Nabuco indicam que os dois projetos foram gravados com poucos dias de diferença, no início de julho de 1947.

A relação dos dois parece ter permanecido próxima, pois Caymmi seria o principal articulador da transferência do bandolinista para a RCA em 1949. Jacob havia se indisposto

com a Continental, onde permaneceu por apenas dois anos e gravou somente quatro discos. Permaneceria até o final da vida vinculado a esta sua nova companhia de discos.

Em relação à concepção do repertório do LP *Época de Ouro*, o samba “Lá vem a baiana” é relativamente “moderno”, pois todas as outras composições têm registros “originais” até o final da década de 1930. A colocação desse samba de Caymmi no projeto do bandolinista parece vir como consequência direta desses dois episódios, como forma de agradecimento ao baiano por sua chegada à RCA, onde se realizava o álbum.

No seu registro desse samba, observamos Jacob construindo uma versão mais instrumental, explorando a riqueza rítmica da composição. A ornamentação é mais sóbria, com bordaduras e portamentos discretos e funciona no sentido de reforço da abordagem sambada. Nesta ótica, se colocam também os pequenos deslocamentos e as variações mais incisivas que apresenta nos compassos 45 e 49 (a partir de ~52”, figura 42).

45

I

Es - se di - a - bo sam - ban - do, é mais mu - lher

~52"

II

Figura 42: Lá vem a baiana – ornamentação da anacruse.

Curioso observar que a longa antecipação do “Lá” no verso inicial por Caymmi não é de saída refletida na interpretação de Jacob, só se valendo deste recurso quando este verso se repete nos compassos 8 (~13”) e 16 (~22”). Neste último ponto, o clímax da melodia, a expressão se intensifica um pouco com o uso do trêmolo.

Temos insistido em apontar as emulações do vibrato dos cantores pelo trêmolo no bandolim na medida em que este nos parece o elemento mais evidente desta relação de parentesco que estamos tentando articular, mas aqui o recurso se coloca como parte da proposta expressiva do próprio bandolinista. Por outro, verificamos que Caymmi tem um uso bastante discreto do vibrato, sendo articulado nos finais de frase e com características diferentes de todos os outros intérpretes que servem de referência para Jacob. Com o baiano, o vibrato é mais lento e, em geral, começa depois de alguns instantes da sustentação contínua da nota principal, como, por exemplo, nos compassos 28 (~1’16”) e 32 (1’20”).

Tatit (1996) observa que Caymmi “quando fala de canção ou quando decanta a Bahia, a baiana, o samba ou o mar, o faz com vigor temático, num ritmo original e fisicamente estimulante”. Na ausência das palavras, Jacob se entrega ao vigor da tematização própria da linha melódica. Por outro lado, embora seja reflexo da prosódia bem construída da canção – prosódia no sentido da correta colocação da letra – o fato é que a expressão do bandolim procura valorizar ritmicamente os pontos de articulação das sílabas tônicas dos versos, ancorando estes pontos na posição métrica – do compasso – idêntica à que se apresenta na versão cantada (Anexo 9):

	Compasso
Lá vem a bai <u>na</u>	1
De saia ro <u>da</u> da, sandália bor <u>da</u> da	3
Vem me convi <u>dar</u> para sam <u>bar</u>	5
Mas eu não <u>you</u>	7
Lá vem a bai <u>na</u>	9
Coberta de <u>cont</u> as, pisando nas <u>pon</u> tas	11
Achando que eu <u>sou</u> o seu Ioi <u>ô</u>	13
Mas eu não <u>you</u>	15

Poderia ser uma consequência natural da utilização da melodia em uma forma naturalizada, mas estamos observando que, em se tratando de Jacob do Bandolim, tais elementos são planejados a partir da reflexão e escuta do material original e não fruto do mero acaso.

Feitiçaria (Custódio Mesquita / Evaldo Rui) – samba

Gravação original de Sílvio Caldas, 1945 - transcrição comparativa no **Anexo 6**.

Pasta 01 – Faixas 11A e 11B.

Jacob do Bandolim constrói uma delicada interpretação deste samba, lançando mão de seus mais variados recursos. Neste caso, entretanto, tais artifícios se mostram de alguma forma insuficientes para refletir a imensa gama de recursos vocais de que se vale o intérprete. Fica a impressão que Sílvio Caldas lançou mão de todo seu vasto arsenal de recursos vocais para fazer frente ao desafio da beleza sombria do samba e da riqueza do arranjo do Maestro César Guerra-Peixe que, por estas épocas, exercitava seus dotes de arranjador para a RCA-Victor.

Podemos fazer uma pequena lista das articulações diferenciadas que evidenciam a expertise do intérprete original. Algumas se relacionam diretamente com o texto: o vibrato sombrio sobre “meia-noite” (compasso 1), sugerindo um estado de espírito pouco temeroso

pelo ambiente sobrenatural em que se encontra; os golpes de glote gerando pequenas apojaturas cromáticas que dramatizam a performance, seja quando termina sua lista de produtos para o feitiço de sexta-feira com “DE dendê” (Anexo 6 - comp. 13) ou quando argumenta, quase soluçando, que não merece o “so-FRER” (comp. 50) a que foi submetido mesmo depois de tudo perdoar. Outras fazem parte do estilo pessoal do intérprete: intensificação da rolagem do “r” em “muita RRRe-za RRRe-zei” (comp. 28) entre outros pontos; intensificação da sonoridade do “l” em “VOLL-tou” (comp. 31); elaboração do vibrato que gradativamente passa da vogal “ã” para “ô” sobre a palavra “não” dos compassos 30 e 36 – neste combinando com um longo glissando descendente; vibrato e glissando se combinam também sobre “zom-bou” (comp. 42-43).

Ao bandolinista resta a opção de uma performance mais equilibrada e, também, mais regular sugerindo alguns ajustes de prosódia para os versos ocultos de sua versão. No compasso 2-3, por exemplo, o cantor habilmente faz um ajuste de intensidades para não prejudicar a compreensão do texto evitando uma possível articulação equivocada do verso “Vou JO-gar na encruzilhada”. O bandolinista ajusta a posição métrica desta sílaba sugerindo a forma mais correta do ponto de vista da prosódia: “Vou jo-GAR na encruzilhada”. Este tipo de ajuste ocorre em diversos pontos (compassos 4-5, 8-9, 12-13, etc.), sugerindo uma linha melódica mais compreensível, na falta do suporte da letra. Podemos avaliar esta postura como resultante de um aspecto do álbum que ainda não havíamos considerado: o convite expresso para o ouvinte cantar junto ao bandolinista, o que é sugerido pela apresentação das letras na contracapa do LP. O melhor ajuste de prosódia sugerido pela versão instrumental facilita tal engajamento.

Por outro lado, há uma diferença sutil na concepção rítmica dos dois arranjos, o que, a priori, já ensejaria uma abordagem diferenciada de cada solista. Na versão cantada, o clima sombrio da primeira parte foi conduzido por uma levada de samba na qual não se acentua o 2º tempo, deixando a condução rítmica um pouco indefinida – somente em alguns poucos pontos tal diferença se instala, notadamente a partir da segunda parte. Na versão instrumental, a condução rítmica é mais clara e definida, começando com um baião que permanece por alguns compassos, para em seguida se estabilizar como samba.

Mesmo assim, ainda podemos apontar diversos trechos em que o bandolim cola ritmicamente com a performance do cantor, coincidindo com os pontos onde este apresenta linhas de perfil rítmico mais regular, menos derramada: nas frases “Muita reza rezei” (comp. 27 a 30); “Muita carta escrevi” (comp. 33 a 36); “Mil recados” (comp. 39 a 42), entre outras.

Serra da Boa Esperança (Lamartine Babo) - samba-canção

Gravação original de Orlando Silva, 1937 - transcrição comparativa no **Anexo 13**.

Pasta 01 – Faixas 12A e 12B.

Neste samba-canção, temos o bandolinista de certa forma descolado da versão cantada. Esta ainda lhe serve de ponto de partida, mas se afasta para construir uma leitura pessoal da obra.

Em comparação com a versão sambada de Francisco Alves, Jacob do Bandolim reduz significativamente o andamento (de MM~76 para MM~58), abrindo a possibilidade de uma expressão rítmica mais sutil com valores mais longos, ou mais inquieta pela exploração de padrões rítmicos menores que a semicolcheia – na nossa representação. No início, ao contrário, mantém certa regularidade e igualdade entre as articulações das quiálteras. Evita, por exemplo, emular os efeitos de vibrato e glissando do final das duas primeiras frases pelo cantor, o que seria perfeitamente realizável nesta região do instrumento. A segunda frase, com rítmica idêntica à primeira, soa como um eco e isto mesmo sendo ornamentada por mordentes que, de fato, se somam à monotonia sugerida. Isto confere à interpretação um certo distanciamento (figura 43).



Figura 43: Serra da Boa Esperança – compassos iniciais – versão Jacob.

Nestas frases iniciais encontramos um alinhamento significativo entre a concepção expressiva de Jacob do Bandolim e a análise desta canção realizada por Tatit (1996). O autor observa que tematização rigorosa dos segmentos iniciais da canção – a repetição insistente do motivo inicial sobre a terça maior lá-fá – acaba por deslocar o “ponto de tensão, que poderia se dar no plano corporal (pela intensa recorrência) para um plano introspectivo”. Concluindo então que a “tematização permanece de fundo, como resquício de uma ação longínqua de que se tem saudade”. O estado de paixão se estabiliza no primeiro plano pela “condução pausada da melodia tendendo à inação” (p. 77). A regularidade dos ataques reforçando uma certa

monotonia, os finais de frase evitando trêmolos e glissandos: estes elementos revelam que o bandolinista operou a compreensão do conteúdo expressivo do texto da canção para além do semântico.

Aos poucos a rítmica vai se tornando mais detalhada, até a forma variada dos compassos iniciais que apresenta nos compassos 17 e 18: permanece a estabilidade da nota central (lá3), mas a ornamentação com bordaduras duplas em sextinas torna mais nervosa a expressão, o que prepara o caminho para a gradual elevação em direção ao primeiro ponto culminante da melodia em “Lá perto de Deus” – o trêmolo do compasso 21 também ajuda neste processo.

O bandolim também se abstém da emulação óbvia do par vibrato/glissando na aproximação do clímax melódico pela voz (Anexo 13 - compasso 27), restringindo-se ao trêmolo da nota final da frase. A frase final que opera a distensão deste ponto é apresentada de modo mais rítmico explorando antecipações e uma breve coleção de seus recursos instrumentais: stacatto, mordente e glissando.

Jardim de flores raras (Francisco Matoso / Romualdo Peixoto) - valsa

Gravação original de Roberto Paiva, 1938 - transcrição comparativa no **Anexo 8**.

Pasta 01 – Faixas 10A e 10B.

Ao contrário do que observamos no samba “Longe dos olhos”, no qual verificamos o uso quase sistemático do vibrato por parte de Francisco Alves, aqui Roberto Paiva faz uso comedido do recurso, guardando-o para as notas mais longas, nos finais de frase e membros de frase – pontos onde, via de regra, o cantor aplica tal recurso – o que vai nos ajudar a localizar as emulações realizadas pelo bandolinista.

De fato, foi a interpretação de Jacob nesta valsa o ponto de partida para linha de investigação comparativa desta pesquisa, pois a simples audição dos compassos iniciais das duas versões desperta a curiosidade pela semelhança quase óbvia na construção da expressão dos dois registros.

Logo na frase inicial, é clara a intenção de Jacob do Bandolim de emular a expressão cantada (figura 44). Além de uma rítmica muito semelhante, o trêmolo parece ter sido distribuído pelo bandolinista numa clara referência aos pontos onde o cantor utilizou de alguma forma o vibrato. Além dos pontos mais óbvios, como a nota inicial e as duas notas finais da frase, observamos como o vibrato discreto da sílaba “dim” (de jar-dim) também encontra representação no solo instrumental com uma forma mais breve de trêmolo – última nota do primeiro compasso. Observamos também como, nas duas últimas notas, o bandolinista sustenta

o trêmolo por aproximadamente uma semínima e depois deixa a nota extinguir-se naturalmente, o que parece tentar simular a diminuição do vibrato e da intensidade apresentada pelo cantor.

The image shows two musical staves, labeled I and II, comparing the initial phrase of the song 'Jardim de flores raras'.
 Staff I: 'versão Roberto Paiva - 1938'. It is in 3/4 time, key of B-flat major. The melody starts at measure ca. 98. It features a series of eighth notes with a wavy vibrato line above them. There are three triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) over groups of three eighth notes. The lyrics 'E - ra um jar - dim de flo - res mui - to ra - - - - ras' are written below the staff.
 Staff II: 'versão Jacob - 1959'. It is in 3/4 time, key of D major. The melody starts at measure ca. 88. It features a series of eighth notes with a wavy vibrato line above them. There are two triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) over groups of three eighth notes. The lyrics 'E - ra um jar - dim de flo - res mui - to ra - - - - ras' are written below the staff.

Figura 44: Jardim de flores raras – a frase inicial nas versões de 1938 e 1959.

Se comparamos o uso do vibrato nesta valsa e o de Francisco Alves no samba “Longe dos olhos”, discutido anteriormente, encontramos uma situação anormal: o uso com mais intensidade no samba e com maior economia na valsa. Mas devemos nos lembrar que o samba que então tratamos era caracterizado por notas longas e espaços amplos entre frases e um clima sombrio sugerido pelo texto, enquanto que a valsa com que nos deparamos agora termina por apresentar uma complexidade rítmica um pouco maior por conta da constante reformulação da subdivisão binária normal em quáteras, através de antecipações e deslocamentos.

Enfatizamos também que o vibrato é somente mais um elemento na expressão de Roberto Paiva. Não se trata de nenhuma qualidade fundamental do cantor, mas temos observado como Jacob do Bandolim montou sua performance seguindo a trilha desses pontos. Por outro lado, nos parece claro que, mesmo ao aproximar-se da rítmica da gravação que lhe serve de modelo e de simular seus efeitos de vibratos e portamentos, o bandolinista se vale do registro do cantor como ponto de partida, não o roteiro final.

Particularmente marcante é o momento em que o bandolim procura imitar os portamentos do cantor – já vimos situação semelhante em relação ao samba citado gravado por Francisco Alves. Aqui o mesmo ocorre no final da primeira parte, entre os compassos 27 e 28 (Figura 45). No fragmento seguinte, o bandolinista desloca o portamento um pouco a frente para valorizar a alteração melódica introduzida na nota final do compasso 30 – uma décima terceira em sintonia com os ventos que traziam a bossa nova naquele ano.

Figura 45: Jardim de flores raras – final da primeira parte.

Como no caso descrito acima, na versão instrumental encontramos a melodia original alterada em alguns outros pontos. São bastante expressivos aqueles em que as notas repetidas da versão vocal ganham apojeturas, como, por exemplo, no início da segunda parte, compassos 33, 34 e 37 (figura 46):

Figura 46: Jardim de flores raras – notas repetidas elaboradas com apojeturas.

Embora mantendo-se com uma rítmica semelhante à versão anterior, principalmente pelo uso sistemático das tercinas, a versão no bandolim por vezes se torna mais complexa, como na passagem do compasso 15 para 16 (figura 47), no qual, além das semicolcheias, o bandolim lança mão de portamento e bordadura, intensificando o movimento:

Figura 47: Jardim de flores raras – ritmo mais elaborado na frase.

Em outros pontos trabalha na direção da simplificação, exibindo uma forma mais regular do perfil rítmico (figura 48):

Figura 48: Jardim de flores raras – frases mais regulares na versão de Jacob do Bandolim.

A ideia de uma rítmica mais regular associada a esta valsa é apresentada no próprio registro de 1938, quando a primeira parte é tocada pela orquestra (entre 2'09" e 2'52" - figura 49). Aqui também notamos o tipo de elaboração que se torna comum no caso da valsa: o perfil regular de 6 colcheias por compasso é modificado com a configuração de uma tercina no terceiro tempo pela antecipação da primeira nota do compasso seguinte: tal configuração é claramente apresentada pelos instrumentos que conduzem o solo nesta seção: reparar nos compassos 2, 6, 13, 15, 17, 18 e 21, onde o terceiro tempo apresenta a tercina. A rítmica destes pontos se reflete também na resposta do acompanhamento nos compassos 3 e 4 do trecho transcrito:

seção instrumental da versão Roberto Paiva / 1938

Clarinete: 2'09"

6 Trompetes c/ surdina: 2'23"

12 piano: 2'31" saxofone: 2'38"

18

Figura 49: Jardim de flores raras – seção instrumental da versão Roberto Paiva.

No caso da expressão de Roberto Paiva, a subdivisão em tercinas se torna tão recorrente, que ganham destaque as passagens em que se estabelece a divisão binária tradicional da valsa, ainda mais que tal regularidade se apresenta exatamente no terceiro tempo: é o caso das duas colcheias nos compassos 18, 27. Este procedimento é particularmente efetivo no compasso 61 (figura 50), no qual o desenho prepara a tensão final sobre o acorde de 6ª Napolitana (bII) do primeiro tempo do compasso seguinte:

61

I *vib.* *vib.*

trei Foi o pran - to que cho

II

Figura 50: Jardim de flores raras – divisão binária do 3º tempo como ponto de interesse.

A comparação entre as frases iniciais destas duas gravações foi apresentada em Ulhôa e Lopes (2014). A fim de permitir uma aproximação maior com detalhes destas gravações, lançou-se mão da representação do programa Sonic Visualiser.⁴⁶

Os gráficos da figura 51 são espectrogramas dos trechos referentes à frase inicial que transcrevemos acima (figura 44, página 94). Neste tipo de apresentação, todas as frequências do áudio são evidenciadas sobre o eixo horizontal do tempo. Os "riscos" horizontais inferiores seriam as fundamentais em cada ponto, os desenhos semelhantes e equidistantes acima são os harmônicos.

O programa não separa a voz do restante – portanto, a análise envolve todos as frequências da gravação, do solista e do acompanhamento – mas como a mixagem normalmente privilegia o cantor/solista, podemos assumir que os elementos mais significativos dos gráficos dizem respeito à voz principal. Nos dois painéis existe uma linha contínua superior que representam o perfil de intensidades no trecho, geradas através de programas complementares, os "plug-ins".

⁴⁶ O "Sonic Visualiser" é um programa livre desenvolvido no "Centre for Digital Music" da Universidade de Londres, e foi especialmente concebido para a análise de gravações. Sua interface possibilita a execução de arquivos de áudio (MP3 ou WAV) em velocidades variáveis e a possibilidade de marcar a gravação em pontos específicos. Inclui também vários modos de visualização do mesmo arquivo, além da facilidade de sincronizar gravações diferentes para fins de comparação. Programa de arquitetura aberta que permite a utilização de plug-ins de terceiros que ampliam significativamente a capacidade do programa.

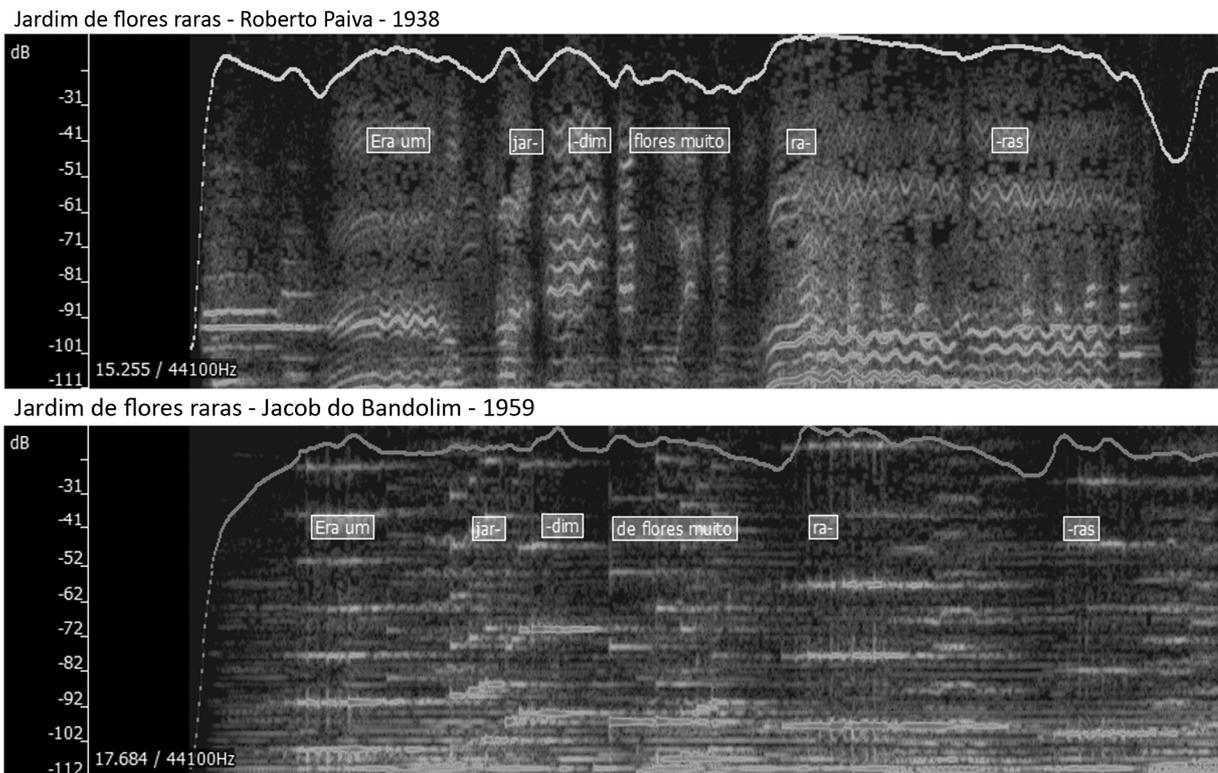


Figura 51 - Gráfico do Sonic Visualiser para "Jardim de flores raras" - a 1ª frase nas versões de Roberto Paiva (1938) e Jacob do Bandolim (1959).

No painel superior da figura 51 as linhas onduladas equidistantes representam os trechos onde o cantor usou o vibrato: nos pontos "era" "-dim" "ra-" e "-ras". A linha contínua superior nos aponta um aumento da intensidade na sílaba "ra-" que diminui um pouco durante o vibrato e depois volta a subir para a conclusão "-ras".

No painel inferior, a colocação do texto é uma referência, pois se trata de versão instrumental. Nele podemos verificar pequenas linhas verticais, praticamente equidistantes: são as regiões onde Jacob usa o trêmolo em notas um pouco mais longas. Podemos observar, como já havíamos apontado, que o instrumentista usou o trêmolo exatamente nos pontos onde o cantor usou o vibrato. No gráfico de intensidades reparamos que aqui o ponto mais alto também sobre o "ra-" de forma bastante semelhante à do cantor. O que fica é a clara impressão de que o instrumentista busca emular os mesmos elementos expressivos da versão cantada. Os elementos que destacamos na comparação são facilmente detectáveis pela escuta, o gráfico somente ajuda a materializar nossa experiência auditiva.

Lábios que beijei (J. Cascata / Leonel Azevedo) - valsa

Gravação original de Orlando Silva, 1937 - transcrição comparativa no **Anexo 11**.

Pasta 01 – Faixas 07A e 07B.

Jacob do Bandolim constrói sua versão com uma forte referência do registro canônico de Orlando Silva para esta canção. Seu andamento um pouco mais lento, no entanto, permite articulação rítmica mais nervosa, em valores mais breves (semicolcheias) e um pouco menos derramado. A emulação do vibrato pelo trêmolo parece evidente nos finais de inciso já na primeira frase, e bandolim vai mais além aplicando o recurso já na primeira nota: reparar que, neste caso, o trêmolo tem uma delicada variação de dinâmica e velocidade, uma sutileza emblemática do estilo Jacob.

The image shows a comparative musical score for the song 'Lábios que beijei'. It consists of two staves, I and II, in 3/4 time. Staff I is labeled 'versão Orlando Silva' and 'ca. 106'. It features a melody with triplets and vibrato markings. Staff II is labeled 'versão Jacob' and 'ca. 92'. It features a more rhythmic melody with trills and vibrato markings. The lyrics 'Lá - bios que eu bei - jei Mãos que eu a - fa - guei' are written below the notes. Dashed boxes highlight specific rhythmic and articulation differences between the two versions.

Figura 52: Lábios que beijei – compassos iniciais

Embora na contramão da argumentação geral desta pesquisa, no primeiro verso, o ritmo e a articulação no bandolim sugerem uma segmentação (“Lá-bios // que’eu // bei-jei”) que contrasta com a condução bem ligada na voz (figura 52. Mas afinal o registro anterior é mapa esquemático, não um plano de voo detalhado.

A repetição exata de ritmo e articulação do verso inicial imediatamente nos compassos 3-4 dá uma pista de um processo construtivo detalhado da performance. E o processo é mais amplo: toda o conjunto 1-4 se repete depois nos compassos 17 a 20. E ainda mais, após intervenção das cordas na volta da primeira parte (trecho não transcrito – ver gravação em 2’09”), o bandolim retoma o solo da primeira parte exibindo uma variação interessante sobre os compassos 17 a 20 (2’40), e o que ocorre a seguir (2’47”) é a exata repetição, de ritmo e articulação, do que foi tocado na primeira vez, correspondendo aos compassos 21 até 32.

O tratamento dado a esta valsa por Jacob representa, de maneira sutil, o modelo de construção de seu estilo a partir deste álbum: a alternância entre momentos em que o tratamento

é claramente instrumental e outros em que abordagem é vocal. No primeiro caso, a rítmica é bem articulada, a acentuação é clara e, em muitos casos, aparecem variações melódicas mais ou menos intensas – intensidade essa tomada no sentido de manter ou não a referência ao material melódico original. No segundo caso, o ritmo se torna menos dependente da métrica, há um derramamento mais intenso. O trêmolo, por apresentar certa indefinição rítmica, poderia ser incluído neste segundo caso. Mas a linha que separa as duas abordagens é tênue, e somente a escuta pode nos apontar o momento de passagem de um para outro, o momento em que há uma mudança sutil na fatura instrumental.

No caso deste “Lábios que bejei”, podemos apontar esta mudança de abordagem, e parece estar orientada pela própria forma da música, a cada 8 compassos, correspondendo a 3 versos da letra. Como exemplo, podemos analisar a 2ª parte, onde nos parece estar mais claro (quadro 3):

Quadro 3 – Lábios que bejei – proposta de organização da segunda parte

Verso	Comp.	Elementos expressivos	Abordagem
Passo os dias soluçando com meu pinho Carpindo a minha dor, sozinho Sem esperança de vê-la jamais	33-40 (54”)	Variação, diminuições, trêmolo discreto	Instrumental
Deus! Tem compaixão deste infeliz Porquê sofrer assim? Compadecei-vos dos meus ais	41-48 (1’25”)	Trêmolo mais presente, ritmo derramado	Vocal
Tua imagem permanece imaculada Em minha retina cansada De chorar por teu amor	49-56 (1’40”)	Variação mais intensa	Instrumental
Lábios que bejei Mãos que afaguei Volta, dá lenitivo a minha dor	57-64 (1’54”)	Trêmolo mais presente, ritmo nervoso e derramado	Vocal

Trata-se, com certeza, de avaliação personalíssima. Cada ouvinte irá apontar elementos diversos a partir da escuta cuidadosa, mas persiste a sutileza de abordagens levemente diferenciadas entre as 4 seções apontadas. Poderia ser uma decorrência natural da própria estrutura da canção, da estrutura harmônica clara e organizada, com a tradicional modulação para a região da dominante no trecho 41-48. Mas, insistimos neste ponto: estamos constatando sempre uma certa intencionalidade no gesto expressivo de Jacob.

Para além das sutilezas sugeridas pela poesia, sobrevém este leve contraste na concepção da performance. Se retornamos à primeira parte, podemos argumentar sobre o caráter diferenciado da 2ª frase (compassos 9 a 16, outra modulação à dominante). É o momento

mais lírico, da descrição da natureza que circunda a ação e que, humanizada, intercede pelo enunciador (“O mar na solidão bramia / E o vento a soluçar pedia / Que fosses sincera para mim”): neste momento o bandolim se abstém do trêmolo e a performance se torna mais leve, retornando o caráter mais soturno com a volta do trêmolo.

A análise das valsas “Caprichos do destino” (Pasta 01 – Faixas 01A e 01B) e “Cigana” (Pasta 01 – Faixas 04A e 04B) revelaram procedimentos idênticos aos apresentados naquelas já discutidas (“Lábios que beije” e “Jardim de flores raras”), e dessa forma não serão discutidas em detalhes.

3.3 – Detecção das transformações dos recursos instrumentais a partir das obras com registros dobrados

Com as novas técnicas de gravação em *Alta Fidelidade* (Hi-Fi) e o novo processo de gravação em playback, Jacob do Bandolim começa, na sequência do LP *Época de Ouro*, a regravar algumas peças já lançadas em 78 rpm, agora como parte dos novos álbuns no formato LP que lança no início da década de 1960. Tal postura sugere que o bandolinista enxergava a possibilidade de atualizar registros anteriores com uma nova interpretação que refletisse seu amadurecimento musical ou, pelo menos, com uma sonoridade mais apurada propiciada pelos recentes avanços tecnológicos. De fato, a nova tecnologia do playback lhe permitia levar para casa as cópias de estúdio da “base” – sem o bandolim – e o instrumentista podia se dedicar com calma à construção de sua performance, amadurecendo seus solos, e só então adicioná-los em estúdio.⁴⁷

A análise comparativa destas regravações com o mesmo repertório registrado antes do LP *Época de Ouro* nos permitirá apontar mudanças estilísticas que possam ser o resultado de seu mergulho no repertório originalmente vocal daquele álbum antológico. São álbuns importantes que surgem nos primeiros anos da década de 1960: *Na roda de choro* (1960), *Valsas brasileiras de antigamente* (1961), *Chorinhos e chorões* (1961), *Primas e bordões* (1962) e *Jacob revive sambas para você cantar* (1963). Depois deste período produtivo, Jacob começa a viver certo ostracismo por conta de transformações profundas na cena musical com a

⁴⁷ Quase todos os lançamentos em LP desta época foram encontrados no formato playback entre as fitas de rolo da coleção pessoal de Jacob do Bandolim. Dois destes álbuns, *Primas e Bordões* (1962) e *Chorinhos e Chorões* (1961), foram lançados no formato *play along* (faixas originais sem o solista) no álbum *Tocando com Jacob* (Vitale, 2006) editado pela parceria entre o *Instituto Jacob do Bandolim* e a editora. Trabalhei neste projeto tanto na transcrição das partituras, como na harmonização e formatação final, com a equipe de revisores formada por Anna Paes e Maurício Carrilho.

efervescência da bossa nova e, na cena político-social, a partir da revolução de 1964. Só voltaria a ter um novo álbum original em 1967, com *Vibrações*, que seria seu último registro como solista.

Ao lado deste material renovado que surge nos primeiros anos da década de 1960, seu repertório gravado originalmente em 78 rpm foi parcialmente recompilado no formato LP. É o caso do *Assanhado* (1966), *Era de ouro* (1967) e *Isto é nosso* (1968).

O quadro a seguir foi construído a partir do cruzamento de informações obtidas na discografia completa de Jacob do Bandolim editada pelo cavaquinhista pesquisador Sérgio Prata (PUGLIESI e PRATA, 2002). São listadas as peças que foram efetivamente regravadas nos álbuns da década de 1960 até *Vibrações* (1967), em lançamentos comerciais em que Jacob do Bandolim é efetivamente o solista⁴⁸. A observação se faz necessária na medida em que, após sua morte em 1969, vários outros registros foram descobertos e disponibilizados: gravações caseiras de rodas de choro, gravações informais em estúdio, como a coleção gravada em 1959 nos estúdios da Rádio MEC que somente seria editada em 1997, além de diversas recompilações de suas gravações originais.

Todas as peças listadas no quadro 4, a seguir, encontram-se no CD em anexo, e a minutagem aproximada dos trechos transcritos referem-se às edições ali apresentadas. Os arquivos de áudio foram tratados na expectativa de termos uma audição mais adequada, tanto de altura como de andamento. Isto se fez necessário na medida em que são de fato digitalizações feitas a partir de velhos discos, do tipo 78 rpm ou LP, e ao ajustar a afinação destes registros em torno do diapasão padrão, esperamos também chegar ao andamento real do registro.⁴⁹

⁴⁸ Podemos citar ainda o caso isolado do choro *Murmurando* (Maestro Fon-fon) que recebeu duas leituras, ambas no novo formato dos LP's: aparece em *Na roda de choro* (1960) e depois em *Vibrações* (1967). Optamos por deixar como base de comparação somente aquelas peças com versões primeiras no formato 78 rpm, anteriores ao álbum *Época de Ouro* (1959).

⁴⁹ O processo de conversão dos discos de 78 rpm para as coletâneas da década de 1960 nem sempre foi feito com cuidado, de tal forma que a afinação da gravação se modificava bastante no processo. Na medida em que os registros analógicos de então, 78 rpm e fitas, eram dependentes de um sistema mecânico de rotação do prato ou do rolo, qualquer variação da tensão elétrica ou descuido na calibragem do equipamento alterava a gravação, mas, para nossa sorte, de forma proporcional altura e velocidade. Sorte porque, se conseguimos restaurar a afinação padrão, registrada em manuscritos por exemplo, devemos restaurar o andamento original.

Quadro 4 – Obras gravadas e regravadas por Jacob do Bandolim⁵⁰.

Obra (autor)	Original	Regravação (LP)
Amapá (Costa Júnior)	1956	1960 – Na roda de choro
Doce de coco (Jacob do Bandolim)	1951	1960 – Na roda de choro
Flor do Abacate (Álvaro Sandim)	1949	1960 – Na roda de choro
Gostosinho (Jacob do Bandolim)	1952	1960 – Na roda de choro
Simplicidade (Jacob do Bandolim)	1950	1960 – Na roda de choro
Feia (Jacob do Bandolim)	1948	1960 – Valsas brasileiras de antigamente
Flor do mal (Santos Coelho)	1956	1960 – Valsas brasileiras de antigamente
Glória (Bonfiglio de Oliveira)	1948	1960 – Valsas brasileiras de antigamente
Rapaziada do Brás (Alberto Marino)	1953	1960 – Valsas brasileiras de antigamente
Salões imperiais (Jacob do Bandolim)	1948	1960 – Valsas brasileiras de antigamente
Benzinho (Jacob do Bandolim)	1955	1961 – Chorinhos e chorões
Bola Preta (Jacob do Bandolim)	1954	1961 – Chorinhos e chorões
Santa morena (Jacob do Bandolim)	1954	1961 – Chorinhos e chorões
Teu beijo (Mário Álvares)	1950	1962 – Primas e bordões
Lamento (Pixinguinha)	1951	1967 – Vibrações

Das peças que aparecem no álbum *Na roda de choro* (1960), as regravações de **Amapá**, **Flor de Abacate** e **Gostosinho** parecem orientadas, em cada um de seus registros, pela pulsação regular dos desenhos em semicolcheias, com discretas acentuações próprias do gênero – o que definimos como uma abordagem rítmica. Temos, em cada uma delas, as tradicionais ornamentações do bandolinista, com portamentos, notas duplas, bordaduras e grupetos cromáticos, o que não altera a nossa percepção da concepção da performance. Para as duas primeiras a variação de andamento entre as duas versões é desprezível. Entre estas três, nos parece que o sentido da regravação foi mesmo o da atualização da qualidade sonora do material.

⁵⁰ Fonte: PUGLIESI e PRATA, 2002

Outro ponto que verificamos a partir desta nova fase, é que suas gravações passam a ter uma mixagem privilegiando bastante o solista. O restante do grupo está presente, mas passa a soar um pouco mais ao fundo do panorama sonoro.

Em **Amapá** (Pasta 02 - Faixas 01A e 01B), Jacob do Bandolim se apresenta mais descontraído na primeira versão, somente com o regional, incluindo em seu solo discretas variações rítmicas e reelaborações da melodia, além disso constatamos uma ornamentação mais intensa, aparecendo, inclusive, seu tradicional “plissé” (1’49”), que não reaparece na nova versão. Nesta outra, temos a impressão que a presença de convidados no naipe de metais, atuando junto a seu regional, tenha levado Jacob a uma interpretação um pouco menos elaborada. A rítmica é pautada pela semicolcheia, com vários mordentes, mas mesmo assim a expressão é mais contida. Se avaliamos em conjunto as quatro peças do *Na roda de choro*, percebemos o bandolinista bastante à vontade na maioria delas, interagindo com o naipe, com contrapontos que reforçam a alegria do encontro. Dentre todas, o **Amapá** parece ter sido eleito para uma participação menos impulsiva.

Gostosinho (Pasta 02 - Faixas 03A e 03B) tem uma particularidade, pois a gravação de 1952 parecia ser tão rápida quanto à segunda (MM~123), no entanto, este registro teve maior circulação na forma como foi lançado na compilação *Era de Ouro* (1967), numa edição deformada em que a gravação estava pouco mais de um semitom acima da tonalidade original (fá maior). O ajuste de afinação nos revela que provavelmente foi gravado num andamento um pouco mais lento (MM~114).

No **Doce de coco** (Pasta 02 - Faixas 04A e 04B), temos uma redução significativa de andamento entre as versões de 1951 (MM~92) e 1960 (MM~78). Na primeira versão temos o caráter rítmico, “balançado” como se diria na roda, ao qual nos referimos nos parágrafos anteriores, com o bandolim trabalhando dentro de uma rítmica que reforça a subdivisão básica em semicolcheias (figura 54).

versão 1951

ca. 92

versão 1960

ca. 78

6

12

3

(orquestra)

Chords: G6, B^m/F[#], A^m/E, B^m/F[#], G6, B^m/F[#], F7, E7, A^m, E⁷/G[#], A^m/G, E⁷/G[#], A^m, E⁷/G[#], A^m/G, D⁷/F[#], G6, F[#]7, F6, E7, A^m, E⁷/B, A^m/C, A⁷/C[#], C^m⁶/E^b, D7

Figura 53: Doce de coco – Comparando versões de 1951 e 1960 (comp. 1 a 16).

Observamos que, na primeira versão, em nenhum instante o bandolim faz uso do trêmolo. Este recurso é, por outro lado, introduzido de forma sistemática na versão de 1960: com o andamento reduzido, algumas das notas mais longas são sustentadas pelo trêmolo, mas um trêmolo que ajuda a pontuar a dinâmica dos finais de frase

Jacob do Bandolim faz uso parcimonioso deste recurso em seu instrumento ao longo de toda a sua discografia – como exceção à regra, podemos citar o choro *Entre mil, você*, de sua autoria, gravado quase todo em trêmolo. Ele se notabilizou por uma sonoridade mais marcada por um leve vibrato que parece executar com a mão esquerda alterando a pressão sobre as cordas do instrumento⁵¹, fato que ajuda a individualizar seu estilo frente à tradicional escola italiana do instrumento, onde qualquer nota um pouco mais longa é sustentada pela repetição rápida do

⁵¹ Apesar do esforço, o Instituto Jacob do Bandolim não conseguiu, até hoje, localizar um fragmento de vídeo do mestre executando o bandolim, apesar dos inúmeros registros fotográficos de sua aparição em programas de TV da década de 1960, pois ao que parece todo o material se perdeu em um incêndio na extinta TV Tupi. Tal documento nos permitiria estudar melhor sua postura e entender melhor seu estilo pessoal.

ataque da palheta. A sonoridade resultante também o individualiza frente ao estilo de outra referência do bandolim brasileiro: Luperce Miranda. Este último, dono de um estilo mais impetuoso, cheio de trêmolos e ornamentos rápidos, num virtuosismo que remete a uma sonoridade italiana, embora não exista nenhum registro da relação de Luperce com tal escola. De fato, nele, o estilo parece ter sido forjado a partir da sonoridade do frevo e de outras manifestações da música pernambucana, tendo como ponto de partida o conjunto de possibilidades expressivas que o instrumento apresenta. A música que o envolvia foi tratada com o que era possível extrair do instrumento.

Todo o conjunto de recursos do bandolim vem sendo explorado de forma sistemática na longa tradição do instrumento na Europa, remontando ao séc. XVI. De tal forma que a expressão exacerbada pelo trêmolo cria inevitavelmente este vínculo, esteja o instrumento sendo tocado na Alemanha, nos Estados Unidos ou na Venezuela. Não é propriamente uma sonoridade italiana, mas própria de uma abordagem erudita que encontra eco em todos os cantos do mundo, na qual os primeiros passos são na busca de regularidade deste recurso, abordado em todos os métodos como a única forma de sustentação do som no instrumento. A sonoridade brasileira que Jacob do Bandolim inaugura tem como característica principal, e aqui estou falando como bandolinista, a economia deste elemento expressivo em favor da maior sustentação do som que nossos instrumentos apresentam se comparados com os modelos italiano e americano, por exemplo. E nisto também influenciou Jacob, na definição do formato moderno que o bandolim brasileiro apresenta.

Na segunda versão do **Doce de coco**, o trêmolo em uso por Jacob não é do tipo contínuo: algumas notas são reforçadas com algumas poucas repetições, e nem tão rápidas; por vezes há uma discreta variação da velocidade deste efeito, acelerando e desacelerando, crescendo e decrescendo; observamos também uma combinação sutil de trêmolo e portamento. No LP *Época de Ouro*, vimos que Jacob, buscando simular a expressão cantada, usou por várias vezes este recurso como uma referência direta ao vibrato das versões que procurava emular. É possível até imaginar um caminho inverso neste *Doce de coco*, com um cantor tradicional de serestas fazendo vibrato nos pontos onde existe o trêmolo.

Simplicidade (Pasta 02 - Faixas 05A e 05B) tem uma redução de andamento um pouco mais discreta, de MM~94 para MM~90, mas de maneira geral se caracteriza pela expressão rítmica regular que apontamos nas três primeiras músicas (figura 54).

versão 1950
~39"

versão 1960
~49"

32 D C#7/E# F#7 F#/E Bm/D Bm Bm/A

37 Em⁶/G F#7 C⁶ B7 B/A Em/G

Figura 54: Simplicidade – Comparando versões de 1950 e 1960 (comp. 32 a 41).

Em um ponto, no entanto, a combinação de trêmolo, portamento e uma rítmica menos marcada parece, como no caso anterior, aproximar a performance de uma expressão cantada que buscou em seu primeiro LP. Observamos como, a partir do compasso 37, a rítmica se flexibiliza com a transformação de semicolcheias em quiálteras; a ampliação temporal do portamento dos compassos 38 e 39, da primeira versão, se combina com o trêmolo para ampliar esta sensação de falta de rigidez rítmica; no compasso 40, Jacob do Bandolim executa a nota lá 4 (segunda semínima) com um trêmolo elaborado – diminuindo e desacelerando – antes de normalizar a rítmica a partir do compasso 41.

Outro tipo de recurso expressivo que é claramente audível nas gravações pós 1960 é um tipo de nota fantasma como a que ocorre no compasso 32 (ré 2) e 36 (lá 3). São ataques discretos das cordas soltas que em geral tem uma função rítmica. Esse elemento não é exclusivo de Jacob, mas é típico de seu toque pessoal. Não é possível afirmar que tenha feito parte da expressão do bandolinista desde o início de sua carreira, uma vez que não são prontamente percebidas nas gravações antigas. O que poderia nos colocar a dúvida de que as transformações que percebemos no seu estilo podem não ser decorrentes de mudanças em seu toque, em sua expressão, mas da evolução tecnológica que permitiu melhor captação de seu som. Casos como este das notas fantasmas poderiam corroborar essa ideia, mas os elementos que estamos

apontando, relacionados com tempo e articulação, são muito evidentes. Como estão no primeiro plano da performance, seriam captados sem problemas nos antigos sistemas de captação.

Das valsas que aparecem regravadas no álbum *Valsas brasileiras de antigamente* (1960), todas apresentam alguma redução de andamento, o que possibilitou um maior refinamento rítmico nas regravações. Em se tratando de **Feia** (Pasta 02 - faixas 06A e 06B), **Glória** (Pasta 02 - faixas 07A e 07B), **Rapaziada do Braz** e **Salões imperiais** (Pasta 02 - faixas 09A e 09B), parece-nos o caso de atualização da qualidade sonora do material. Todas estas valsas se notabilizaram no meio do choro como temas instrumentais, embora, no caso da terceira, possamos, hoje, associar uma versão cantada.

De fato, a valsa instrumental **Rapaziada do Braz** (Pasta 02 - faixas 08A e 08B) ficou famosa no meio chorão, a partir da gravação pelo próprio autor⁵² em 1927. Os versos só seriam colocados pelo filho do compositor em 1960, sendo então gravada por Carlos Galhardo. Dessa forma não existia uma performance vocal de referência no momento do segundo registro de Jacob.

A valsa **Flor do mal** teve seus primeiros registros ainda na década de 1920 na forma instrumental, por formações como *Grupo do Malaquias* e *O Passos no choro* (**Pasta 05** - faixa 01A). Em ambos, a rítmica se expressava com regularidade nas seis colcheias no compasso 3/4. Com a versão gravada por Vicente Celestino em 1943 (**Pasta 05** - faixa 01B), a divisão rítmica ainda permanece bastante regular, embora se acomode em alguns pontos para adequar-se aos versos. A partir daí a valsa passa a figurar no cancionário seresteiro, submetendo-se a melodia de forma mais sistemática à acomodação dos versos.

Nas versões de Jacob do Bandolim (Pasta 02 - faixas 10A e 10B) encontramos vestígios destas duas abordagens. A primeira se aproxima mais das versões instrumentais, com a rítmica mantendo a regularidade das colcheias, embora enriquecida dos artifícios instrumentais típicos do instrumentista. Na segunda, há uma redução significativa no andamento (de MM~118 para MM~96) o que permite ao bandolinista conduzir a rítmica com maior liberdade (figura 55), a ponto de nos criar um grave problema de representação...

⁵² Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, verbete Alberto Marino. Disponível em www.dicionariompb.com.br. Consulta em 25/09/2015.

The image displays musical notation for three different recordings of the piece 'Flor do mal'. It is organized into two systems of staves. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. Each system includes three staves labeled I, II, and III, representing different versions of the piece. The first version (I) is from 1920, the second (II) is Jacob's 1956 version, and the third (III) is Jacob's 1961 version. The 1956 and 1961 versions show more complex rhythmic patterns, including triplets and anticipatory rhythms, compared to the 1920 version.

Figura 55: Flor do mal – Compassos iniciais nas versões de 1927, 1956 e 1960.

Já em sua primeira versão em 1956, Jacob do Bandolim evidencia um tipo de elaboração que se torna comum, tanto em suas execuções como nas de vários outros intérpretes: a regularidade das colcheias é quebrada antecipando-se a colcheia do compasso seguinte na forma de uma quiáltera no terceiro tempo – observar os compassos 2, 6 e 7. Isto é um maneirismo que podemos apontar numa parcela bastante significativa do acervo de valsas gravadas, cantadas ou instrumentais, um pouco como a antecipação de semicolcheia se espalha pelos gêneros binários ligados ao samba e ao choro.

A redução significativa do andamento, na segunda versão (1960), enseja uma interpretação mais nervosa se comparamos com as anteriores, por conta de uma rítmica mais fragmentada, com a redução de valores e uma ornamentação mais presente. Poderia haver aqui também uma versão vocal anterior sugerindo esta expressão do bandolinista?

Flor do mal teve igualmente uma gravação por Vicente Celestino (Odeon, 121052) à mesma época daquela instrumental do grupo *Passos no choro*. De fato, a designação inicial da

valsa era “Saudade eterna”, ficando conhecida como “Flor do mal” a partir dos versos dramáticos do poeta Domingos Correa⁵³ em 1912:

Oh! Eu recordo-me ainda, deste fatal dia
 Em que me disseste, Arminda, indiferente e fria.
 - Eis do meu romance o fim! - Senhor! - Basta!
 - Esquece-te de mim, amor.

A valsa se torna bastante popular, recebendo várias regravações instrumentais (piano, acordeom), e Vicente Celestino volta a gravá-la em 1943, ainda com a mesma seriedade que a morbidez dos versos sugere.

Se, na versão de 1956, Jacob do Bandolim começa a esboçar um afastamento da rítmica regular em colcheias, é na performance mais fragmentada da versão de 1961 que encontramos uma expressão que remete àquela registrada pelo cantor. Como ilustração ajustamos os versos dos primeiros compassos e podemos observar que existe uma movimentação em direção às sílabas tônicas (figura 56). Passa-nos a firme impressão de que os versos da valsa conduzem a expressão do bandolim.

Oh, eu re-cor-do - me a - in - da, des-te fa - tal dia

É, dis - ses - te - me, Ar - min - da in - di - fe - ren - te e fria.

Figura 56: Flor do mal – ajustando versos à interpretação de Jacob do Bandolim.

No LP *Jacob do Bandolim – do Arquivo do Jacob* (1978), uma coletânea que se propunha a resgatar uma parcela gravações antigas de certa forma esquecida de Jacob, ao fazer uma descrição sumária do repertório selecionado para o projeto, o jornalista J. E. Homem de Mello (Zuza) escreve:

Basicamente, a discografia de Jacob se divide em dois períodos distintos, de acordo com os músicos que o acompanhavam: o do Canhoto e seu regional e o conjunto de César, Benedito Cesar Ramos de Faria. Em ambas as formações, sempre estiveram

⁵³ O poeta teria se suicidado logo a seguir, pelo desgosto do amor não correspondido de sua amada Arminda...

presentes um ou os dois músicos mais importantes de suas gravações: o próprio Cesar, violão de 6 cordas e Horondino José da Silva, o Dino 7 cordas. (...)

E mais: duas dessas músicas estão aqui em suas diferentes versões, ou seja, a de Jacob com o grupo de Canhoto e a de Jacob com seu *Época de Ouro*, o que dá ensejo a uma audição *sui generis* em termos de disco instrumental brasileiro. A primeira dessas músicas é *Benzinho*, em que a segunda versão é mais lenta e em consequência, tem uma interpretação mais elaborada, mais amadurecida. A principal diferença entre as duas versões da outra música, *Santa Morena*, não é a orquestra de cordas da primeira: são as pausas preenchidas por Jacob na gravação com o *Época de Ouro* (provavelmente através de playback), e que dão um efeito de respostas às perguntas da melodia, num equilibrado senso de economia e de profusão de ideias musicais, o que pode parecer uma observação paradoxal. (MELLO, 1978)

O argumento de Zuza Homem de Mello em favor da divisão da discografia de Jacob do Bandolim com base somente na formação dos diversos conjuntos parece se enfraquecer em razão de sua própria afirmação da continuidade de figuras como os amigos César e Dino. São peças chave na formulação dos arranjos de seu regional, e que perpassaram toda a vida profissional do bandolinista, sendo o primeiro o mais antigo colaborador. No início da década de 1960, como já afirmamos, se operam mudanças profundas no próprio processo de produção fonográfica, e a isto se soma à consolidação de seu conjunto, a partir de 1961, com denominações como “Jacob e seus chorões” e “Jacob e seu regional”, até a designação final: *Época de Ouro*. De fato, reconhecemos a mudança na expressão de Jacob do Bandolim que o texto parece sugerir e entendemos que isto tem relação direta com a evolução da tecnologia e o amadurecimento profissional de seus companheiros de conjunto, mas acreditamos que, no caso de Jacob, a maturidade musical tenha sido produto da aproximação com a música cantada, no estilo expressivo que surge com o *Época de Ouro*.

As obras **Santa Morena** e **Benzinho**, citadas no texto de Zuza Homem de Mello, aparecem regravadas no LP *Chorinhos e chorões* (1961), além do choro **Bola Preta**.

No caso da valsa **Santa Morena** (Pasta 02 - faixas 11A e 11B), não encontramos, na comparação entre as versões de 1954 e 1961, uma diferença maior do que aquelas apontadas na observação do Zuza Homem de Mello – a presença do naipe de cordas ao lado do regional na primeira versão, e as variações na melodia no início da segunda parte quando da repetição. O andamento é muito semelhante e as variações rítmicas são pequenas e pontuais, transparecendo a simples intenção de atualização do registro da valsa. A variação, à qual o jornalista se refere, está apontada na figura abaixo e fica mais evidente na repetição da 2ª parte (compassos 59, 61 e 63) da segunda versão, embora já tenha sido sugerida na última exposição da versão de 1954 (ver faixa 25, em aproximadamente 2'08”) (figura 57).

56 C^7 F A^7 versão 1954 ~26"

versão 1961 ~1'29" na repetição

62 D^m D^7 G^m na repetição

Figura 57: Santa Morena – variação na 2ª parte.

Uma variação mais marcante⁵⁴ aparece ainda na primeira parte da segunda versão, sobre o acorde dominante da dominante (E7, compasso 35) até a cadência suspensiva sobre o a subdominante (Gm) que pontua o final do primeiro motivo⁵⁵ (compasso 38) (figura 58):

34 versão 1954 ~26" E^7 E/D $\text{A}^7/\text{C}^\sharp$ $\text{G}^m/\text{B}^\flat$ A^7

versão 1954 ~26"

Figura 58: Santa Morena – outra variação na 2ª parte.

Podemos creditar as diferenças que surgem neste às mudanças técnicas e de instrumentação do núcleo de acompanhamento, pois, em se tratando de uma valsa rápida, parece que a expressão do bandolinista é orientada mais pelo virtuosismo e pelas possibilidades

⁵⁴ Marcante porque se incorpora à valsa quase como uma nova seção, sendo comum o músico de choro utilizá-la também como variação.

⁵⁵ “Motivo” aqui é utilizado como jargão das rodas de choro, e refere-se a cada uma das metades de uma parte de um choro: uma parte de 16 compassos seria dividida em dois motivos de 8 compassos. O termo parece ter origem no fato de que, na maior parte das vezes, o segundo grupo de 8 compassos tem um início igual, ou pelo menos muito semelhante, à frase inicial da seção.

técnicas do instrumento, sem, no entanto, articular valores menores que a colcheia que representamos, e valsas neste andamento dificilmente teriam uma contrapartida vocal! O que podemos com certeza apontar é a dinâmica mais cuidada nos finais de frase da segunda versão, o que poderia ser também produto da melhor qualidade da captação nos registros dos anos 1960.

Em **Benzinho** (Pasta 02 - faixas 12A e 12B), outro exemplo destacado no texto de Zuza Homem de Mello, acreditamos que a mudança de andamento evidencia uma mudança mais profunda na forma de Jacob do Bandolim construir sua interpretação.

Na primeira versão, de 1955, a execução é muito mais rítmica e dinâmica, com as frases enriquecidas por portamentos discretos, notas duplas e acordes (nas figuras 59 e 60 temos uma transcrição aproximada da primeira parte de cada um dos registros).

Figura 59: Benzinho – Comparando a 1ª parte das versões 1955 e 1961 (comp. 1 a 15).

Observemos com cuidado como o bandolinista aborda a rítmica na segunda versão, de 1961: os fragmentos são, na maioria das vezes elaborados, ritmicamente, antecipando e atrasando os ataques, mas mantendo a semelhança com o contorno da primeira versão, um procedimento normal na medida em que o andamento mais lento permite maior liberdade na

construção de cada frase, inclusive com a introdução de valores mais breves, representados pelos grupos de quiálteras de semicolcheia. Há também uma utilização maior de ornamentos, e o aparecimento do trêmolo.

Quando retoma o solo em anacruse para o compasso 17, depois da baixaria do violão, a melodia sofre um atraso significativo em todo o inciso, um deslocamento sistemático para a direita na representação gráfica, somente retornando à forma mais natural quando inicia o próximo inciso na anacruse do compasso 22 (figura 60).

Figura 60: Benzinho – Comparando a 1ª parte das versões 1955 e 1961 (comp. 16 a 32).

Logo no início da 2ª parte apresenta, nas notas mais longas, um tipo de trêmolo trabalhado, com variação de dinâmica e velocidade (faixa 22 – a partir de aproximadamente 46”). O processo de elaboração rítmica apontado no trecho do compasso 17, pode ainda ser encontrado em vários pontos desta parte.

É uma forma de elaboração da linha melódica comum nos grandes cantores da música popular, que se permitem atrasar alguns fragmentos da melodia, retomando a normalidade da

linha em um ponto posterior. Por parte do cantor, o procedimento pode ter em algum instante o objetivo de valorizar o conteúdo expressivo de algum ponto da letra, mas, no mais das vezes, opera-se sem uma intencionalidade própria, porém como parte de um estilo que aprendeu escutando suas referências e, dessa forma, exibir domínio de seu ofício. Em Jacob, o artifício só pode ser enquadrado no segundo caso...

Na repetição da segunda parte (a partir de ~1'30) temos, mais uma vez, este tipo de procedimento no qual o solista parece estar pairando sobre a base instrumental. Em minha dissertação de mestrado procurei evidenciar tal procedimento, discutindo este processo de elaboração temporal em relação ao samba-canção, particularmente na peça “*Ai, Ioiô*” (LOPES, 2007).

A regravação de **Bola Preta** (Pasta 02 - faixas 13A e 13B) parece se colocar dentro daquelas no qual o objetivo era o registro da composição com melhores condições técnicas. A primeira, com andamento um pouco mais lento (MM~116) já parece exibir todo o conjunto de elementos expressivos que caracterizam o toque de Jacob – embora não sejam exclusivos dele – já apontados em registros anteriores. A regravação apresenta, além de andamento mais acelerado (MM~126) alguns pontos de variações melódicas nas repetições da forma que terminaram incorporadas à forma canônica deste choro, como a que acontece na repetição da terceira parte, em ré maior (a partir de 2'05).

A regravação de **Teu beijo**⁵⁶ (Pasta 02 - faixas 14A e 14B), no álbum *Primas e bordões* (1962), parece, em princípio, se colocar também dentro da ótica da atualização técnica do antigo registro em 78 rpm de 1950, mas um novo elemento se introduz na construção da nova realização.

A primeira versão é bem movimentada, impulsionada por uma sincopação forte e antecipações quase sistemáticas, típicas dos choros sambados⁵⁷. Se imaginarmos que o perfil melódico como tal é parte original do choro, ao ouvirmos a versão de Pixinguinha para o mesmo, concluímos que Jacob agiu de forma drástica reformulando a rítmica deste. No seu registro inicial, o bandolinista usa todo seu arsenal de efeitos instrumentais, juntando-se a isso sutis variações da linha melódica que mantem a atenção do ouvinte. Incorpora até mesmo elementos que parecem improvisados como o da última repetição da primeira parte (2'23).

⁵⁶ O choro “Teu beijo”, de Mário Álvares, era, na versão original, um schottisch, com o título “Hilda”. Mudou de gênero e para a nova designação a partir dos versos de Gutemberg Cruz.

⁵⁷ Choro sambado é uma expressão das rodas para se referir aos choros que privilegiam frases mais carregadas de figuras sincopadas do que propriamente do desenho básico de quatro semicolcheias por tempo. Em geral apresentam também uma estrutura ampliada com 32 compassos, diferente dos 16 compassos normais. São exemplos de choros sambados: “Bole-bole” e “Receita de samba” – ambos de Jacob do Bandolim.

A versão de 1962 parece levar esta ideia do improviso/variação alguns passos adiante, quando, depois da exposição das 3 partes, após a exposição da última primeira parte de forma variada, o choro é reconduzido de volta para a terceira parte num jogo de pergunta e resposta entre o bandolim e o violão de sete cordas (2'05), seguindo-se mais uma parte de improvisos do violão (2'23), em que o bandolim sai de sua função habitual e faz o acompanhamento rítmico (“centro”) ao lado do cavaquinho. A introdução de elementos de caráter improvisado nas gravações de Jacob do Bandolim não representou uma novidade, e partes improvisadas podem ser localizadas desde seus primeiros registros na Continental⁵⁸ – como em *Treme-treme* (1947) e *Remelexo* (1948) – mas aqui a extensão do procedimento é marcante, porque se estende bem mais, sobre duas repetições extras da 3ª parte.

No caso de **Lamento** (Pasta 02 - faixas 15A e 15B), a performance de 1951 se apresenta bastante movimentada, com andamento um pouco acelerado (MM~96) se a compararmos com a versão mais moderna de 1967 (MM~74) que se tornaria canônica no meio do choro. De fato, a partir da década de 1970, onde se enxerga uma volta significativa do choro à cena midiática, maior parte das regravações utilizará como modelo este arranjo, ou de maneira geral a concepção de dinâmica e andamento desta versão do LP *Vibrações*. (As transcrições das duas versões, apresentadas de modo comparativo, estão no **Anexo 14**)

Embora um pouco relegada ao segundo plano como referência, a primeira versão apresenta uma rítmica marcada, bem articulada no nível das semicolcheias, com Jacob apresentando seu tradicional repertório de recursos técnicos com grande precisão: acordes, notas duplas, portamentos, acentuações precisas, bordaduras, etc. Como bandolinista, creio que este registro inicial teria se tornado modelo para o choro de Pixinguinha por sua riqueza rítmica... na ausência da versão de 67! Tal riqueza pode ter sido razão para que Jacob quisesse atualizar sua leitura desta obra em condições técnicas mais apropriadas.⁵⁹ Mas, ao fazê-lo, introduziu os novos elementos de seu estilo amadurecido, pois se a técnica de gravação havia evoluído bastante entre os dezesseis anos que separaram as duas gravações, Jacob também havia amadurecido e refinado sobremaneira seu gesto instrumental.

Além da mudança de andamento, consequência direta da reconfiguração do arranjo, o que nos chama a atenção é que no caso da primeira versão, a transcrição quantizada em

⁵⁸ Jacob do Bandolim gravou somente quatro discos de 78 rpm para a Continental, entre 1947 e 1949. A partir deste ano passou para o elenco da RCA, ali permanecendo até sua morte.

⁵⁹ Com a maturidade musical alcançada nos seus mais de 30 anos de experiência, o LP *Vibrações* apresenta uma sonoridade instrumental que também se torna canônica. Jacob do Bandolim tinha consciência de ter otimizado a captação de seu instrumento, deixando cuidadosamente datilografado dentro da caixa de seu instrumento a configuração exata dos controles da mesa de som e dos microfones com os quais obtivera tais resultados.

semicolcheias parece refletir com muita precisão a performance, sendo o compasso 8 na reexposição final da primeira parte (a partir de 1'46 – figura 61) o único ponto em que detectamos um abandono da divisão básica em semicolcheias:



Figura 61: Lamento (1951) – reexposição final da primeira parte.

O mesmo não se pode dizer da segunda versão, seja pela sutil variação de andamentos e texturas, seja pela expressão rítmica mais cuidada do bandolinista. A performance alterna abordagens mais rítmicas, como é exposta toda a primeira parte, com outras mais livres onde a linha melódica parece se despreocupar de sua relação com a base instrumental. São pontos em que arriscamos escritas quialtélicas um pouco mais elaboradas, mas que temos ciência da fragilidade da representação. Por exemplo, logo na repetição da primeira parte (46''), a elaboração é temática, mantem o perfil original, usa material da versão anterior, como os compassos 6 e 7, mas se afasta em alguns pontos de uma postura mais ritmicamente definida – compassos 8 a 11 (figura 62):



Figura 62: Lamento (1967) – primeira reexposição da primeira parte.

A liberdade rítmica do solista atinge seu ponto máximo no final da última reexposição da primeira parte (a partir de 3'09). Nesta, depois de alguns compassos tranquilos em que faz a segunda voz para o cavaquinho – ambos em trêmolo, com uma rítmica baseada em semínimas e colcheias – Jacob do Bandolim se entrega a uma rítmica bem mais elaborada, e aqui as quiálteras anotadas visam apenas registrar as notas de saída e chegada, pois a divisão interna é bem mais complexa (compassos 22 a 24 – 3'45) (figura 63):



Figura 63: Lamento (1967) – última reexposição da primeira parte.

A alternância de momentos em que é essencialmente rítmico, com outros em que o solista se entrega a uma leitura mais lírica da linha melódica, é um procedimento que observamos praticamente em todo o repertório do LP “*Vibrações*”. É mais facilmente detectável em peças de andamento mais lento, na medida em que o tempo de nossa percepção também é mais amplo, mas podemos detectar, em auscultações mais detalhadas, esta alternância no gesto instrumental em choros mais vivos ou peças mais sambadas. Acreditamos residir neste equilíbrio entre o jocosamente rítmico e o deliberadamente derramado (ULHÔA,1999), elemento básico da expressão dos intérpretes vocais mais significativos da música popular brasileira, a principal característica do estilo instrumental de Jacob do Bandolim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vivendo com certo trânsito nas rodas de samba e choro, os diálogos de Jacob do Bandolim com a canção se configuram num objeto perigosamente próximo: existe muita coisa naturalizada na maneira de tratar o assunto, pela proximidade de anos debruçado de maneira contemplativa sobre o material, e não nos damos conta de estar deixando obscuro algum ponto da reflexão. E vivemos também num ambiente repleto de conceitos baseados no senso comum que termina por encontrar abrigo, despercebidamente, em nossa linha de raciocínio, terminando por turvar um pouco nossa argumentação.

Buscamos estabelecer a relação de afinidade entre o bandolinista e a música cantada, para além da simples contemplação. Se passou a juventude próximo aos ídolos do rádio, acompanhando, fazendo introduções, etc., isto, por outro lado, consta da biografia de todo e qualquer músico desse período. Tal atividade, que para os outros não produziu efeito mais duradouro, parece que começa a plantar em Jacob a preocupação com o fraseado, com a exata articulação dos finais de palavra, que se expressa em seu encontro com Elizeth Cardoso, na atitude de burilar seu canto antes de conduzi-la ao ambiente do rádio. Sintomáticas também suas experiências com a composição de sambas, que aparecem ainda no final da década de 1930, com Araci de Almeida, e depois em parcerias com Ataulfo Alves, quase dez anos antes de chegar efetivamente ao disco como intérprete.

Podemos entender este gesto como uma busca de estabilidade financeira, uma tentativa de fazer parte de seleto grupo de compositores que fornecia repertório para os sucessos de carnaval ou de meio de ano, pois todo músico naquela época tentava explorar a fonte de recursos dos direitos autorais, arriscando sambas e marchinhas de carnaval: com um único sucesso, a situação financeira do compositor estava encaminhada. Colocada na trajetória que vai resultar na profunda reflexão que foi o LP “*Época de Ouro*”, tais experiências sinalizam uma preocupação maior do que a simples questão do sustento, uma busca estética, de aperfeiçoamento estilístico de seu estilo instrumental, a compreensão da música para além dos limites de seu instrumento.

O álbum, de fato, não é o final desta linha. É um momento singular de alinhamento de interesses, tanto de caráter mercadológico – o investimento da gravadora no novo formato – quanto social, pela força das opiniões que orientavam seu círculo de amizade.

Argumentamos em favor de uma forte relação de consequência entre as faixas do *Época de Ouro* e as gravações anteriores apontadas, mas salientamos que tal relação de maneira

alguma é automática ou mecânica. Os procedimentos de emulação são discretos, resultado de uma escuta cuidadosa e de um planejamento técnico operado tendo as letras das canções como roteiro, mas acreditamos que, em sua maioria, acontecem de forma inconsciente na performance de Jacob.

Observamos que a rítmica de suas versões instrumentais caminha sempre próxima à do original cantada, uma proximidade que se poderia argumentar como parte de um conjunto de possibilidades na execução daquela obra. Mas eis que, em alguns pontos, o bandolinista faz questão de deixar a referência em evidência, emulando não só o ritmo, mas também dinâmica da entoação e a articulação vocal traduzida para o instrumento.

Insistimos um pouco na relação vibrato/trêmolo na medida em que foi, de fato, o estopim da investigação, e pudemos perceber que tal relação é bastante exercitada nas emulações propostas pelo bandolinista nas faixas de seu álbum. A utilização deste recurso, de maneira mais amiúde, foi causa e efeito da ampliação das sutilezas instrumentais que o bandolinista passou a associar com ele: seu trêmolo passou a ter discretas variações de intensidade e velocidade; passou a ser associado a portamentos; entre outros.

Em cada caso, os versos representaram referências de diferentes profundidades: a) forneceram uma forma de articulação orientada pelas sílabas tônicas; b) representaram um plano de ação em relação às situações que destacamos de emulação de portamentos; c) propiciaram um plano formal – ligado à estruturação da própria canção – para a construção de discretos contrastes entre uma abordagem mais instrumental ou mais vocal; d) forneceram elementos de contrastes entre as diversas situações poéticas descritas; etc. No caso de “Serra da Boa Esperança”, Jacob apresenta uma compreensão que parece ir além do texto, criando uma atmosfera mais apropriada àquela situação de despedida, que contrasta com a versão original em que parece haver um desalinho entre o caráter dos versos e o tratamento da canção.

Na análise das obras com registros dobrados, detectamos algumas alterações discretas, mas significativas, na utilização por parte de Jacob do Bandolim dos recursos próprios do instrumento, agora ampliados como resultado de seu profundo mergulho no repertório vocal do álbum *Época de Ouro*.

No caso de “Doce de coco”, detectamos uma mudança importante: a utilização de um trêmolo trabalhado, com as notas repetidas associadas com variações de dinâmica, e com variações na velocidade de articulação, aumentando e diminuindo a frequência das repetições do ataque da palheta. Nesta versão observamos ainda uma intensificação na utilização de portamentos, e na combinação deste efeito com o trêmolo. O portamento no bandolim é

facilmente associável ao portamento utilizado pelos cantores, e parece que Jacob do Bandolim passa a lançar mão deste efeito mais sistematicamente a partir de suas experiências com a simulação da expressão vocal.

Vimos também que, se por um lado, a maior parte das regravações se apresentou com a intenção simples de atualização sonora de antigas gravações em 78 rpm, por outro, a expressão rítmica também sofreu transformações, seja pelo próprio amadurecimento do instrumentista, seja pela observação e análise da delicada construção temporal de intérpretes como Sílvia Caldas, Roberto Paiva e outros, que pode ter sugerido ao bandolinista a abordagem que percebemos na segunda gravação de Benzinho, quando a rítmica francamente se desliga da expressão em semicolcheias, tão comum no choro.

A análise das obras do álbum *Época de Ouro* colocou de certa forma em foco a preocupação de Jacob do Bandolim em se aproximar da performance anterior das canções que tinha como referência, ora simulando o vibrato do intérprete original com sutis variações de seu trêmolo, ora tentando espelhar a rítmica expressiva de seu modelo, ora simplesmente espelhando fraseado e dinâmica. E levando a sua expressão um pouco além, construindo sua própria versão de algumas frases, mas numa formulação que parece tentar veicular o mesmo conteúdo poético do intérprete original. Não é que a expressão cantada tenha se tornado um padrão no seu estilo, mas tais emulações enriqueceram fortemente a paleta de gestos expressivos do bandolinista.

Num projeto tão fortemente ligado ao canto, com referências tão explícitas a um registro anterior, tão detalhadamente ensaiado e discutido com seus músicos e amigos, tão exaustivamente preparado, é natural concluirmos que Jacob do Bandolim quando finalmente grava o seu bandolim, está de fato repassando mentalmente os versos, cantando silenciosamente enquanto sola. Em última análise, a organização dos versos parece estar dando sustentação ao plano de ação do bandolinista, configurando-se como uma partitura esquemática.

Se o objetivo principal deste estudo foi argumentar em favor deste trajeto da transformação da expressão de Jacob do Bandolim, estabelece-se também, como consequência, a necessidade de propor aos diletos alunos bandolinistas talvez o mesmo mergulho na obra cantada ou, pelo menos, uma reflexão de que repousa ali um elemento chave para construção da expressão pessoal. A prática de transmissão aural, pelas rodas de samba e choro, e pela audição das obras de referência, deve se estender à toda prática popular, não se atendo somente às referências instrumentais: tocar com a voz, procurar “colar” na rítmica dos intérpretes significativos da música popular. Ir além, procurando compreender os versos da canção,

compreender o sentido, sentir o ritmo natural da palavra falada, colocar-se atento às mudanças decorrentes da passagem para o canto. E procurar explorar estes detalhes em sua expressão pessoal. Os primeiros resultados talvez tenham de vir de forma artificial, com planejamento cuidadoso dos detalhes, mas com o amadurecimento, estes gestos se incorporam a seu fraseado da mesma forma natural que cantamos.

BIBLIOGRAFIA

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1963.

ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal – Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

COLETÂNEA REVISTA DE MÚSICA POPULAR. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

COOPER, Grosvenor e MEYER, Leonard B. *The rhythmic structure of music*. Chicago: University of Chicago Press, 1963.

DIAS, Alexandre. *O Pessoal da Velha Guarda*. Disponível em <http://daniellathompson.com/Texts/Pessoal/Pessoal.htm>. Consulta em março de 2014. Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em <www.fundaj.gov.br/isis/disco.html>

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2011.

KUSHNIR, Beatriz. *Baile de máscaras – Mulheres judias e prostituição: as polacas e suas associações de ajuda mútua*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. Tese (Doutorado em Linguística). USP, São Paulo, 2012.

MIGLIORINI, Livia; MASSINI-CAGLIARI, Gladis. *Sobre o ritmo do Português Brasileiro: evidências de um padrão acentual*. ReVEL – Revista Virtual de Estudos de Linguagem, 2010, v. 8, n. 15, p. 310-328. Disponível em www.revel.inf.br. Acesso em março de 2016.

NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.20, n.39, p. 167-189, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PAES, Anna. *Almirante e o Pessoal da Velha Guarda: Memória, história e identidade*. Dissertação (Mestrado em Música). PPGM, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2012.

_____. Encontro de bambas. In *Pixinguinha na Pauta: 36 arranjos para o programa “O pessoal da Velha Guarda”*. Org: LEME, Bia Paes. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Imprensa Oficial, 2010.

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal – Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação (Mestrado em Comunicação.). ECA, USP, São Paulo, 1994.

PALMER, Caroline e HUTCHINS, Sean. What is music prosody? In ROSS, Brian H. (org.). *The psychology of Learning and Motivation – Advances in Research and Theory*. Volume 46, 2006, p. 245-278. Elsevier.

PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

PRATA, Sérgio. *Os vários Jacobs*. 2008. Disponível em <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/sergioprata-osvariosjacobs.htm>. Consulta em abril de 2015.

PUGLIESI, Maria Vicencia e PRATA, Sergio. *Tributo a Jacob do Bandolim: discografia completa*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Antônio Carlos Carvalho, 2002.

RANGEL, Lúcio. *Sambistas e chorões*. São Paulo: IMS, 2014.

REZENDE, Gabriel S. S. Lima. “Não estou lá”: Jacob do Bandolim e o problema da tradição em “Chega de saudade”. In: *Anais do II Simpom – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduação em Música*. Rio de Janeiro: Unirio, 2012, p.727-736.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. 1: 1901-1957 e Vol. 2: 1958-1985. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

SILVA, Paulo. *Linguagem da música*. Rio de Janeiro, 1954

TATIT, Luiz Augusto de Moraes. *O cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

ULHÔA, Marta Tupinambá de. Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira. In: *Brasiliana – Revista da Academia Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, nº 2, maio de 1999, p. 48-56.

ULHÔA, Martha e LOPES, Marcílio. A expressividade na música brasileira popular. In: MATOS, C.; MEDEIROS, F.; OLIVEIRA, L. (Orgs.). *Palavra cantada: estudos transdisciplinares*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014, p. 285-300.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1964. vol. I e II.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Editora UFRJ, 2004.

WASSERMAN, Maria Clara. *Abre a cortina do passado: A Revista da Música Popular e o pensamento folclorista* (Rio de Janeiro: 1954 – 1956). Dissertação (Mestrado em História). PPGH, UFP, Curitiba, 2002.

COLETÂNEAS DE PARTITURAS

Cadernos de composição de Jacob do Bandolim. Volumes 1 e 2. São Paulo: Irmãos Vitale, 2011.

Pixinguinha: outras pautas. Org. LEME, Bia Paes et al. São Paulo: Imprensa Oficial do estado de São Paulo: Instituto Moreira Salles: Edições SESC São Paulo, 2014.

Tocando com Jacob. Rio de Janeiro: Vitale/Instituto Jacob do Bandolim, 2006.

SÍTIOS DA INTERNET

Instituto Moreira Salles. Disponível em <www.ims.com.br>

IMMuB - Instituto Memória Musical Brasileira.
Disponível em <<http://www.memoriamusical.com.br>>

Dicionário Cravo Albim da Música Popular Brasileira.
Disponível em <www.dicionariompb.com.br>.

FONOGRAMAS CITADOS E/OU ANALISADOS

Dados sobre a discografia de Jacob do Bandolim extraídos de PUGLIESI e PRATA (2002).

Outras gravações através de cruzamento de dados dos sites:

- Instituto Moreira Salles
- Fundação Joaquim Nabuco

Capítulo 1

<i>Título / autor</i>	<i>Intérprete</i>	<i>Gravadora</i>	<i>Número</i>	<i>Ano</i>
Ai! Que saudades da Amélia (Ataulfo Alves e Mário Lago)	Ataulfo Alves	Odeon	12.106	1942
Carinhoso (Pixinguinha / João de Barro)	Orlando Silva	Victor	34181	1937
Carinhoso (Pixinguinha / João de Barro)	Orquestra Típica Donga-Pixinguinha	Parlophon	12.877	1928
Choro e poesia (Pedro de Alcântara)	Banda da Casa Edison	Odeon	10192	1907-1912
Flor amorosa (Callado / Catulo)	Irmãos Eymard	Odeon	10027	1907-1913
Flor amorosa (Callado / Catulo)	Aristarco Dias Brandão	Odeon	120255	1907-1913
Flor amorosa (Callado / Catulo)	Abigail Aléssio Parecis	Columbia	5003	1929
Flor amorosa (Callado / Catulo)	Gilberto Alves	Collector's	Ed. 1989	1947-1952
Ontem ao luar (Pedro de Alcântara / Catulo)	Celestino, Vicente	Odeon	121379	1915-1921
Se alguém sofreu (Jacob do Bandolim)	Aracy de Almeida	Victor	34309	1938

Capítulo 3

LP “Época de ouro” RCA Victor – BBL-1033 – 1959		
<i>Faixa</i>	<i>Título</i>	<i>Autor</i>
A1	Caprichos do destino	Pedro Caetano / Claudionor Cruz
A2	Longe dos olhos	Armando de Lima Reis (Cristóvão de Alencar) Djalma Ferreira
A3	La vem a baiana	Dorival Caymmi
A4	Cigana	Paulo Roberto / Romualdo Peixoto (Nonô)
A5	Já sei sorrir	Ataulfo Alves / Claudionor Cruz
A6	Da cor do pecado	Alberto de Castro Simões da Silva (Bororó)

B1	Lábios que beijei	J. Cascata / Leonel Azevedo
B2	Saudade dela	Ataulfo Alves
B3	Cessa tudo	Lamartine Babo / Celso Macedo
B4	Jardim de flores raras	Francisco Matoso / Romualdo Peixoto (Nonô)
B5	Feitiçaria	Custódio Mesquita / Evaldo Rui
B6	Serra da Boa Esperança	Lamartine Babo

Gravações originais – 78 rpm (os mesmos compositores listados acima)

<i>Título</i>	<i>Intérprete</i>	<i>Gravadora</i>	<i>Número</i>	<i>Ano</i>
Caprichos do destino	Orlando Silva	RCA Victor	34.305	1938
Longe dos olhos	Francisco Alves	RCA Victor	34.068	1936
La vem a baiana	Dorival Caymmi	RCA Victor	80.0536	1947
Cigana	Sílvio Caldas	Odeon	11.497	1937
Já sei sorrir	Sílvio Caldas	RCA Victor	34.468	1939
Da cor do pecado	Sílvio Caldas	RCA Victor	34.485	1939
Lábios que beijei	Orlando Silva	RCA Victor	34.157	1937
Saudade dela	Sílvio Caldas	Odeon	11.409	1936
Cessa tudo	Sílvio Caldas	RCA Victor	34.413	1939
Jardim de flores raras	Roberto Paiva	Odeon	11.655	1938
Feitiçaria	Sílvio Caldas	RCA Victor	800.269	1945
Serra da Boa Esperança	Francisco Alves	RCA Victor	34.174	1937

LP “Na roda de choro” RCA Victor – BBL-1072 – 1960			Gravação anterior 78 rpm - RCA Victor	
<i>Faixa</i>	<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Número</i>	<i>Ano</i>
B2	Amapá	Costa Júnior	80.1565	1956
A3	Doce de coco	Jacob do Bandolim	80.0745	1951
A1	Flor do Abacate	Álvaro Sandim	80.0623	1949
A5	Gostosinho	Jacob do Bandolim	80.0969	1952
B5	Simplicidade	Jacob do Bandolim	80.0680	1950

LP “Valsas brasileiras de antigamente” RCA Victor – BBL-1100 – 1961			Gravação anterior 78 rpm	
<i>Faixa</i>	<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Número</i>	<i>Ano</i>
B4	Feia	Jacob do Bandolim	Continental - 15.957	1948
A4	Flor do mal	Santos Coelho	RCA Victor - 80.1627	1956
B2	Glória	Bonfiglio de Oliveira	Continental - 15.825	1948
A6	Rapaziada do Brás	Alberto Marino	RCA Victor - 80.1214	1953
A5	Salões imperiais	Jacob do Bandolim	Continental - 15.872	1948

LP “Chorinhos e chorões” RCA Victor – BBL-1138 – 1961			Gravação anterior 78 rpm - RCA Victor	
--	--	--	--	--

<i>Faixa</i>	<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Número</i>	<i>Ano</i>
B5	Benzinho	Jacob do Bandolim	80.1434	1955
B6	Bola Preta	Jacob do Bandolim	80.1344	1954
A4	Santa morena	Jacob do Bandolim	80.1295	1954

LP “Primas e bordões” <i>RCA Victor – BBL-1190 – 1962</i>			<i>Gravação anterior</i> <i>78 rpm - RCA Victor</i>	
<i>Faixa</i>	<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Número</i>	<i>Ano</i>
A1	Teu beijo	Mário Álvares	80.0711	1950

LP “Vibrações” <i>RCA Victor – BBL-1383 – 1967</i>			<i>Gravação anterior</i> <i>78 rpm - RCA Victor</i>	
<i>Faixa</i>	<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Número</i>	<i>Ano</i>
B1	Lamento	Pixinguinha / Vinícius de Moraes	80.0767	1951

ANEXOS

- 1 – Convenções adotadas na grafia dos recursos instrumentais**
- 2 – Transcrição comparativa - Caprichos do destino**
- 3 – Transcrição comparativa - Cessa tudo**
- 4 – Transcrição comparativa - Cigana**
- 5 – Transcrição comparativa - Da cor do pecado**
- 6 – Transcrição comparativa - Feitiçaria**
- 7 – Transcrição comparativa - Já sei sorrir**
- 8 – Transcrição comparativa - Jardim de flores raras**
- 9 – Transcrição comparativa - Lá vem a baiana**
- 10 – Transcrição comparativa - Lábios que beijei**
- 11 – Transcrição comparativa - Longe dos olhos**
- 12 – Transcrição comparativa - Saudade dela**
- 13 – Transcrição comparativa - Serra da Boa Esperança**
- 14 – Transcrição comparativa – Lamentos**

LISTA DE MATERIAL DE REFERÊNCIA E COMPLEMENTAR

CD DE DADOS EM ANEXO – Arquivos MP3

MATERIAL DE REFERÊNCIA

Pasta 01: LP Época de ouro e Gravações originais

- 01A - Caprichos do destino - Orlando Silva - 1937
- 01B - Caprichos do Destino - Jacob do Bandolim
- 02A - Longe dos olhos - Francisco Alves - 1936
- 02B - Longe dos Olhos - Jacob do Bandolim
- 03A - Lá vem a baiana - Dorival Caymmi - 1947
- 03B - La Vem a baiana - Jacob do Bandolim
- 04A - Cigana - Sílvia Caldas - 1937
- 04B - Cigana - Jacob do Bandolim
- 05A - Já sei sorrir - Sílvia Caldas - 1939
- 05B - Já Sei Sorrir - Jacob do Bandolim
- 06A - Da cor do pecado - Sílvia Caldas - 1939
- 06B - Da Cor do Pecado - Jacob do Bandolim
- 07A - Lábios que beije - Orlando Silva - 1937
- 07B - Lábios que Beije - Jacob do Bandolim
- 08A - Saudade dela - Sílvia Caldas - 1936
- 08B - Saudade dela - Jacob do Bandolim
- 09A - Cessa tudo - Sílvia Caldas - 1939
- 09B - Cessa tudo - Jacob do Bandolim
- 10A - Jardim de flores raras - Roberto Paiva - 1938
- 10B - Jardim de flores raras - Jacob do Bandolim
- 11A - Feitiçaria - Sílvia Caldas - 1945
- 11B - Feitiçaria - Jacob do Bandolim
- 12A - Serra da Boa Esperança - Francisco Alves - 1937
- 12B - Serra da Boa Esperança - Jacob do Bandolim

Pasta 02 - Comparando registros dobrados

- | | |
|--------------------------------|-------------------------------|
| 01A - Amapá - 1956 | |
| 01B - Amapá - 1960 | 09A - Salões imperiais - 1948 |
| 02A - Flor do Abacate - 1949 | 09B - Salões imperiais – 1960 |
| 02B - Flor do Abacate - 1960 | 10A - Flor do Mal - 1956 |
| 03A - Gostosinho - 1952 | 10B - Flor do Mal - 1960 |
| 03B - Gostosinho - 1960 | 11A - Santa morena - 1954 |
| 04A - Doce de coco - 1951 | 11B - Santa Morena - 1961 |
| 04B - Doce de Coco - 1960 | 12A - Benzinho - 1955 |
| 05A - Simplicidade - 1950 | 12B - Benzinho - 1961 |
| 05B - Simplicidade - 1960 | 13A - Bola Preta - 1954 |
| 06A - Feia - 1948 | 13B - Bola Preta - 1961 |
| 06B - Feia - 1960 | 14A - Teu beijo - 1950 |
| 07A - Glória - 1948 | 14B - Teu beijo - 1962 |
| 07B - Glória - 1960 | 15A - Lamento - 1951 |
| 08A - Rapaziada do Brás - 1953 | 15B - Lamento - 1967 |
| 08B - Rapaziada do Brás - 1960 | |

MATERIAL COMPLEMENTAR

Pasta 03: Material complementar - Luperce Miranda

- 01A - Capricho do destino - Luperce Miranda
- 01B - Caprichos do destino - Jacob do Bandolim
- 02A - Flor amorosa - Luperce Miranda
- 02B - Flor amorosa - Jacob do Bandolim
- 03A - Glória - Luperce Miranda
- 03B - Glória - Jacob do Bandolim
- 04A - Mar de Espanha - Luperce Miranda
- 04B - Mar de Espanha - Jacob do Bandolim
- 05A - Naquele tempo - Luperce Miranda
- 05B - Naquele tempo - Jacob do Bandolim
- 06A - Odeon - Luperce Miranda
- 06B - Odeon - Jacob do Bandolim
- 07A - Subindo ao céu - Luperce Miranda
- 07B - Subindo ao céu - Jacob do Bandolim

Pasta 04: Material complementar - Composições gravadas e participações até 1959

- 01 - Se alguém sofreu - Araci de Almeida 1938
- 02 - Leva meu samba - Ataulfo Alves 1941
- 03 - Ai! Que saudades da Amélia - Ataulfo Alves 1942
- 04 - Não irei lhe buscar - Ataulfo Alves 1944
- 05 - Meu lamento - Nora Ney 1955
- 06 - Meu lamento - Ataulfo Alves 1956
- 07 - Doce de coco - Isaura Garcia e Regional do Canhoto 1954
- 08 - Marina - Dorival Caymmi 1947
- 09 - Lá vem a baiana - Dorival Caymmi 1947
- 10 - Meu vício é você - Nelson Gonçalves 1955
- 11 - Molambo - Elizeth Cardoso 1957
- 12 - Chão de Estrelas - Elizeth Cardoso 1957
- 13 - Argumento - Nelson Gonçalves 1959
- 14 - Mariposa - Nelson Gonçalves 1959

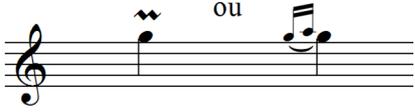
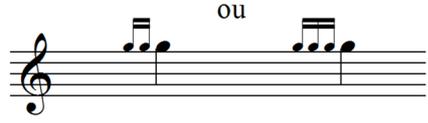
Pasta 05: Material complementar – Flor do mal

- 01A - Flor do Mal - O Passos no Choro – cerca de 1920
- 01B - Flor do Mal - Vicente Celestino – cerca de 1920

Pasta 06: Material complementar - Jacob do Bandolim 1963 e 1967

- LP “Jacob revive sambas para você cantar”
- LP “Vibrações”

Convenções adotadas na grafia dos recursos instrumentais de Jacob do Bandolim

	<p>Mordente – convencional Na maior parte das vezes com nota superior.</p>
	<p>Apojatura - convencional</p>
	<p>Plissé – é a <i>apojatura superior</i> que a passagem para a nota inferior se faz com um leve ataque do dedo da mão esquerda.</p>
	<p>Trêmolo - convencional</p>
	<p>Trêmolo aplicado a uma seqüência de notas, com objetivo de simplificar notação</p>
	<p>Trêmolo de aproximação – rápida repetição da nota alvo antes do instante determinado; a nota pode seguir com trêmolo ou não.</p>
	<p>Trêmolo com variação de velocidade – a frequência de repetição do trêmolo varia gradativamente; em geral a dinâmica varia de maneira semelhante.</p>
	<p>Portamento de aproximação e/ ou saída – pequeno arraste dos dedos da mão esquerda na escala do instrumento, aproximando ou afastando da nota principal.</p>
	<p>Glissando – convencional O dedo da mão esquerda desliza entre as notas, na maior parte das vezes ascendentemente. O efeito pode ser usado também associado ao trêmolo.</p>

Convenções adotadas na grafia dos recursos instrumentais de Jacob do Bandolim

	<p>Efeito de 2ª menor – maneirismo que junta uma segunda menor simultânea à corda solta, criando um ataque dissonante que em geral tem função rítmica. No 1º caso, por exemplo, a apojatura indicada (ré#-mi) é tocada sobre a 2ª corda (do 6º para o 7º traste), ao mesmo tempo em que se toca a 1ª corda solta (mi).</p>
	<p>Notas duplas - convencional</p>
	<p>Staccato - convencional</p>
	<p>Nota fantasma – a passagem entre duas notas de uma dada corda é feita com ataque discreto da corda solta (lá3 na representação), em geral com o objetivo de elaboração rítmica.</p>

Caprichos do destino

valsas

Anexo 2 / p. 1

Pedro Caetano / Claudionor Cruz

versão Orlando Silva - 1937

ca. 94

I

Se Deus, um di - a o - lhas - se_a Ter - ra_e vis-se_o meu es - ta - do Na

versão Jacob

ca. 96

II

5

I

cer - ta com-pre-en-de - ri - a o meu tri-lhar de-ses-pe - ra - - - do E ten-do

II

10

I

E - le em Su - as mãos o le-me dos des - ti - nos Não dei - xar - me-ia_as - sim a co-me-

II

15

I

ter de - sa - ti - - - nos É do-lo - ro - so mas in - fe-liz - men - te_é a ver -

II

20

I

da - de Eu não de - vi - a nem se - quer pen - sar nu - ma fe - li - ci - da - de que não pos-so

II

25

I *vib.* *vib.* *vib.*

ter Mas sin - to_u-ma re - vol-ta den-tro do meu pei - to É mui - to tris-te não se

II

30

I *vib.* *vib.*

ter di-rei - to nem de vi-ver Ja - mais con-se-gui um so-nho ver con-cre -

II

36

I *vib.*

ti - za - - - do Por mais mo-des-to e ba - nal, sem - pre me foi ne - ga - - -

II

41

I *vib.*

- do As - sim, meu Deus, fran - ca - men - te de - vo de - sis - tir Con -

II

45

I *vib.* *vib.*

- tra_os ca - pri - chos da sor - te eu não de - vo_in - sis - tir

II

49

I

Eu que-ro fu-gir ao su-plí-cio a que es-tou con-de-na-

II

53

I

do Eu que-ro dei-xar es-ta vi-da on-de fui der-ro-ta-

II

57

I

do Sou um co-var-de bem sei que o di-rei-to é le-var a cruz a-té o

II

61

I

fim Mas não pos-so é pe-sa-da de-mais pa-ra mim!

II

Caprichos do destino

Pedro Caetano / Claudionor Cruz

Se Deus, um dia
Olhasse a Terra e visse o meu estado
Na certa compreenderia o meu trilhar desesperado...
E tendo ele
Em Suas mãos o leme dos destinos
Não deixar-me-ia assim a cometer desatinos...

É doloroso
Mas infelizmente é a verdade
Eu não devia nem sequer
Pensar numa felicidade que não posso ter
Mas sinto
Uma revolta dentro do meu peito
Ê muito triste não se ter direito
Nem de viver

Jamais consegui um sonho ver concretizado
Por mais modesto e banal sempre me foi negado
Assim, meu Deus, francamente devo desistir
Contra os caprichos da sorte
Eu não posso insistir...

Eu quero fugir ao suplício a que estou condenado
Eu quero deixar esta vida onde fui derrotado
Sou um covarde bem sei
Que o direito é levar a cruz ate o fim
Mas não posso, é pesada demais para mim!

Cessa tudo

samba

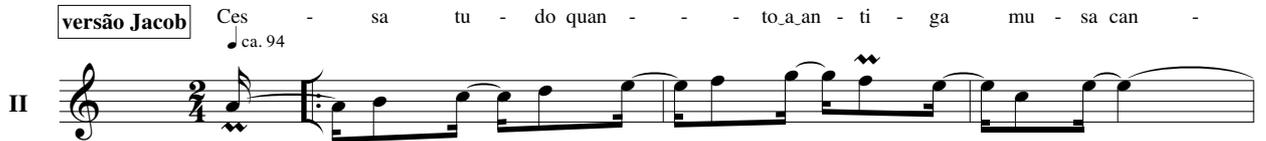
Anexo 3 / p. 1

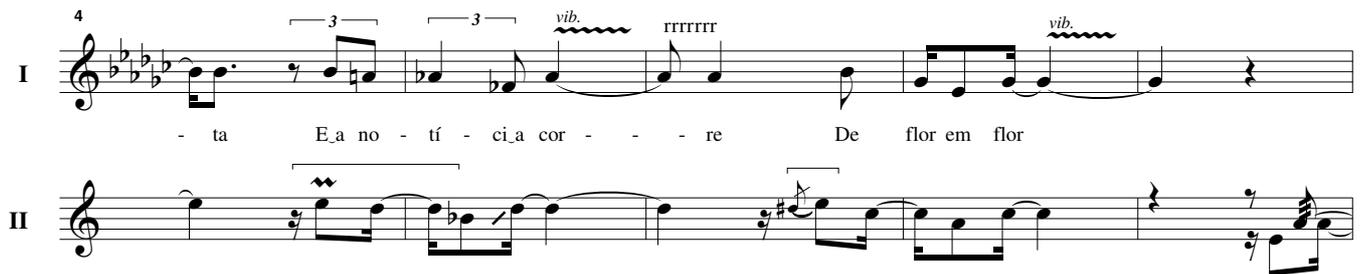
Lamartine Babo / Celso Macedo

versão Sílvia Caldas - 1939

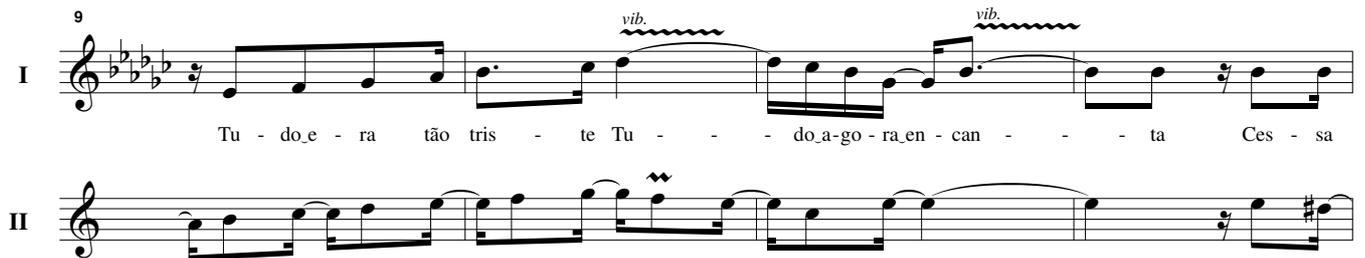
I 

versão Jacob

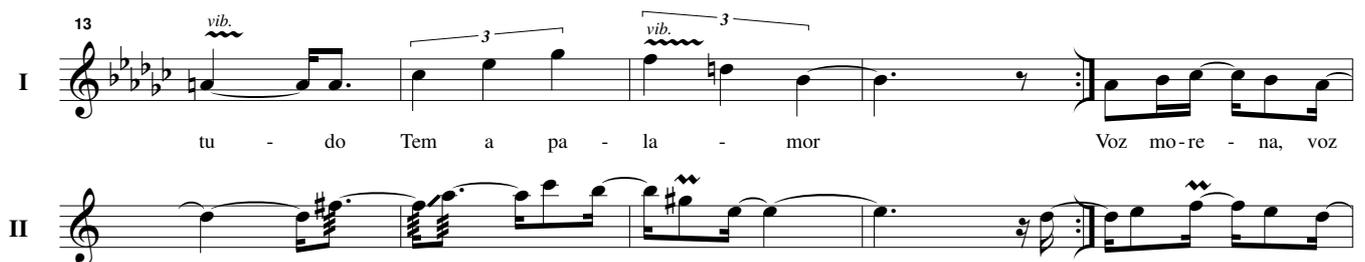
II 

I 

- ta E_a no - tí - ci_a cor - - - re De flor em flor

I 

Tu - do.e - ra tão tris - te Tu - - - do_a-go - ra_en - can - - - ta Ces - sa

I 

tu - do Tem a pa - la - mor Voz mo-re - na, voz

I 

pau - sa - da Meu a - mor des - cre - ve_a_es - tra - da De um pas - sa - do

II 

22

I

chei - a de_i-lu - são On - - - de_os nos-sos pés pi - sa - - vam

II

27

I

On - de_as ro - sas des-fo-lha-vam Pe - lo chão

II

Cessa tudo

Lamartine Babo / Celso Macedo

Cessa tudo quanto a antiga musa canta
 E a notícia corre
 De flor em flor
 Tudo era tão triste! Tudo agora encanta
 Cessa tudo
 Tem a palavra o amor!

Voz morena, voz pausada
 Meu amor descreve a estrada
 De um passado cheio de ilusão
 Onde os nossos pés pisavam
 Onde as rosas desfolhavam
 Pelo chão

Cigana

valsas

Paulo Roberto / Romualdo Peixoto (Nonô)

(PASSAR PARA Gb)

I

Eu te en - con - trei na mi - nha vi - da um di - a Num

II

3

5

I

ves - ti-do de lou - ca fan - ta-si - a Oh! Ci - ga-na das tri - bos va-ga - bun - das

II

3

10

I

Os teus o-lhos can - sa - dos de cis - mar E-ram du-as es - tre-las a bri -

II

3

14

I

lhar Den - tro da noi - te das o-lhei - ras fun - das In - fun - di - as

II

3

19

I

ter-ror a to - da gen - te Des - ven-dan - do o fu - tu - ro cla - ra - men - te In - va - din -

II

3

23

I do,as pa - ra - gens do Di - vi - - - no Teu o - lhar que

II

27

I fa-la-va sem sor - rir Mer-gu-lha-va nas tre - vas do por - vir E tra - zi-a,os se -

II

31

I gre-dos do des - ti - no! Eu tam - bém quis sa-ber da mi-nha

II

36

I sor - te Se_e-ra-a vi-da ri - so - nha,ou se_e-ra,a mor - te O que,i - ria en-con-trar na mi-nha -

II

40

I tra - da Eu dei - te_a mão e,as nos-sas mãos tre - me - ram Meus o - lhos

II

45

I nos teus o - lhos se per - de - ram E fi-quei mu-do,e não dis - ses - te na - da!

II

50

I

De - pois ³sor - ris - te_e_u te cha-mei, que - ri - da! U - ni - mos nos - sas vi - das nu - ma vi -

II

54

I

- da E des-fez - se_o mis - té - rio do teu por - te Mas não per - des -

II

59

I

- - te_o teu po - der di - vi - no Na mi - nha mão não les - te_o meu des - ti -

II

62

I

no Por-que_es - tá nas tu - as mãos a mi - nha sor

II

Cigana

Paulo Roberto / Romualdo Peixoto (Nonô)

Eu te encontrei na minha vida um dia
 Num vestido de louca fantasia
 Oh! Cigana das tribos vagabundas
 Os teus olhos cansados de cismar
 Eram duas estrelas a brilhar
 Dentro da noite das olheiras fundas
 Infundias terror a toda gente
 Desvendando o futuro claramente
 Invadindo as paragens do Divino
 Teu olhar que falava sem sorrir
 Mergulhava nas trevas do porvir
 E trazia os segredos do destino!

Eu também quis saber da minha sorte
 Se era a vida risonha ou se era a morte
 O que iria encontrar na minha estrada
 E dei-te a mão e as nossas mãos tremeram
 Meus olhos nos teus olhos se perderam
 E fiquei mudo e não disseste nada!
 Depois sorriste e eu te chamei, querida!
 Unimos nossas vidas numa vida
 E desfez-se o mistério do teu porte
 Mas não perdeste o teu poder divino
 Na minha mão não leste o meu destino
 Porque está nas tuas mãos a minha sorte!

Da cor do pecado

choro

Anexo 5 / p. 1

Alberto de Castro Simões da Silva
(Bororó)

Sílvio Caldas - 1939

ca. 82



versão Jacob

ca. 82

Es - te cor - po mo - re - no Chei - ro - so, gos - to - so Que vo - cê tem



5



É um cor - po del - ga - do Da cor do pe - ca - do Que faz tão bem



9



Es - te bei - jo mo - lha - do Es - can - da - li - za - do Que vo - cê me deu



13

O cantor repete 1ª parte



Tem um sa - bor di - fe - ren - te Que a bo - ca da gen - te Ja - mais se es - que - ceu

Jacob segue para 2ª parte



17

~53"



Quan - do vo - cê me res - pon - de. U - mas coi - sas com gra - ça. A ver - go - nha se es - con - de Por - que se re -



21

I

- ve-la_A mal-da - de da ra - ça_Es-te chei-ro de ma - to Tem chei-ro de fa - to Sau-da-de, tris -

II

25

I

te - za Es - ta sim-ples be - le - za Teu cor - po mo - re - no Mo - re - na, en - lou - que - ce

II

29

I

Eu não sei bem por - que Só sin - to na vi - da.O que vem de vo - cê Ai!

II

Da cor do pecado

*Alberto de Castro Simões da Silva
(Bororó)*

Este corpo moreno
Cheiroso, gostoso
Que você tem
É um corpo delgado
Da cor do pecado
Que faz tão bem
Este beijo molhado
Escandalizado
Que você me deu
Tem um sabor diferente
Que a boca da gente
Jamais se esqueceu

Quando você me responde
Umás coisas com graça
A vergonha se esconde
Porque se revela
A maldade da raça
Este cheiro de mato
Tem cheiro de fato
Saudade, tristeza
Esta simples beleza
Teu corpo moreno
Morena, enlouquece
Eu não sei bem porque
Só sinto na vida
O que vem de você...
Ai!

Feitiçaria

samba

Anexo 6 / p. 1

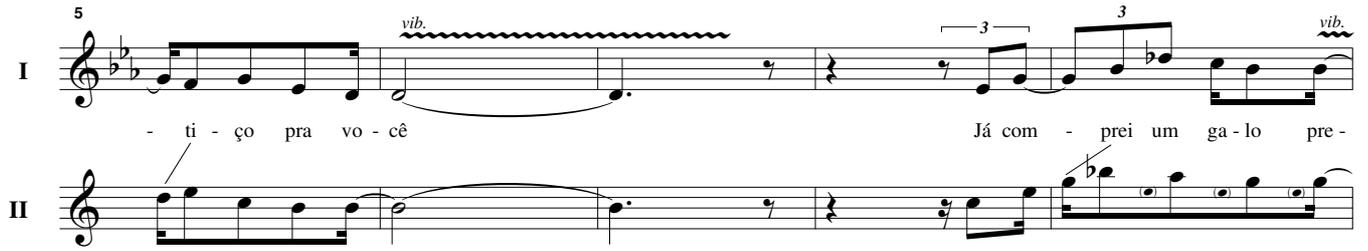
Custodio Mesquita / Evaldo Rui

versão Silvio Caldas - 1945

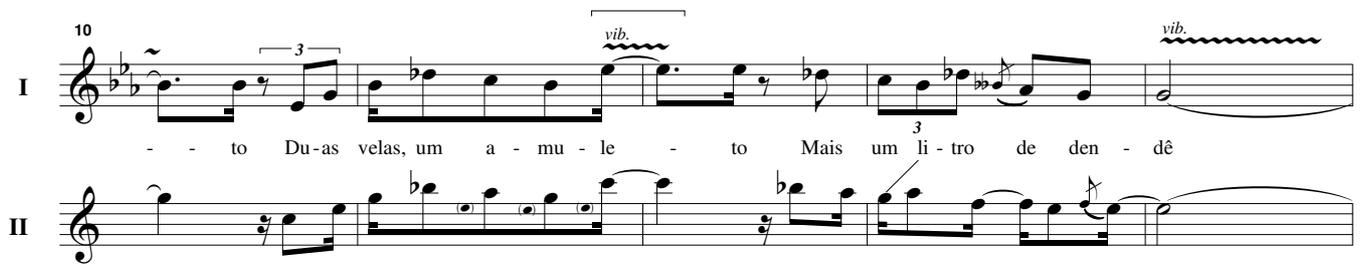
I 

versão Jacob

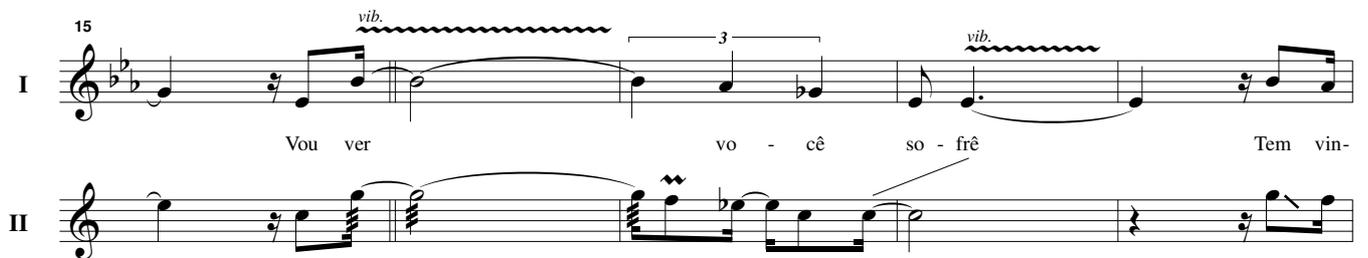
II 

5 

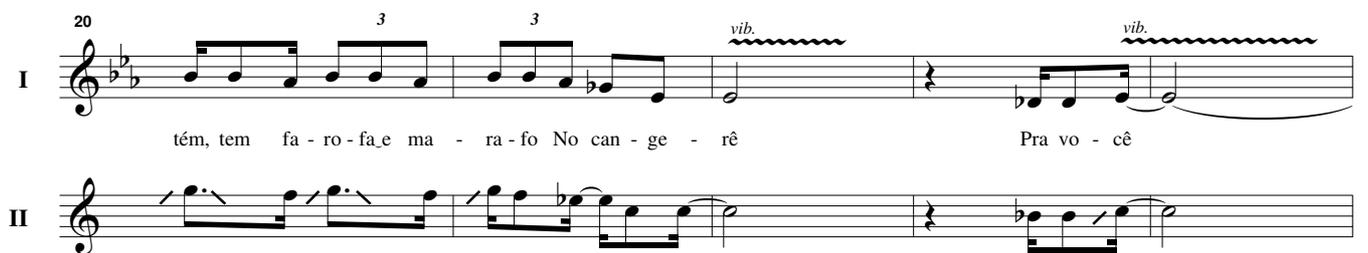
- ti - ço pra vo - cê Já com - prei um ga - lo pre -

10 

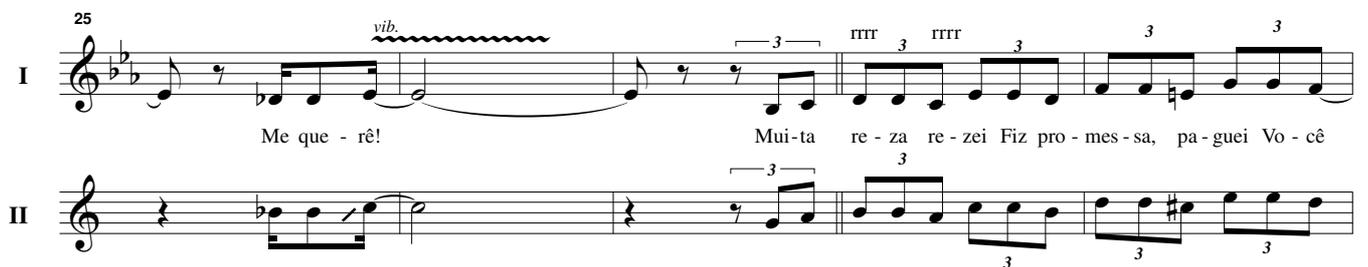
- - to Du - as velas, um a - mu - le - to Mais um li - tro de den - dê

15 

Vou ver vo - cê so - frê Tem vin -

20 

tém, tem fa - ro - fa e ma - ra - fo No can - ge - rê Pra vo - cê

25 

Me que - rê! Mui - ta re - za re - zeí Fiz pro - mes - sa, pa - guei Vo - cê

30

I *vib.* fecha ã para ô *vib.*

II

não vol - tou Mui-ta car-ta_es-cre - vi Tan - tas

35

I *vib.* fecha ã para ô *vib.* rrr

II

ve - zes pe - di Vo - cê não li - gou Mil re -

40

I

II

ca - dos man - dei Com as res - pos - tas cho - rei Vo - cê zom - - - - bou

44

I

II

Tu - do, a - mor, per - do - ei Mas vo - cê não vol - tou Des - cer

48

I *vib.*

II

mais eu não des - ço Por - que não me - re - ço So - frer as - sim Já des -

52

I *vib.*

II

ci mui - to bai - xo Já fui seu ca - pa - cho Tem dó de mim

56

I

Vou fa - zê_um des - pa - cho Pra vo - cê se_en - fei - ti - çar Que

II

60

I

eu en-fei - ti - çã-do já es - tou Com_a luz a - zul do seu o - lhar! Ô ô Meu Xan - gô!

II

-do_es-

The musical score is written for two parts, I and II, in a key with two flats (B-flat and E-flat). Part I (measures 56-59) features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. Part II (measures 60-63) continues the vocal line and piano accompaniment. The score includes vibrato markings (vib.) and dynamic markings like accents and slurs.

Feitiçaria*Custodio Mesquita / Evaldo Rui*

Sexta-feira à meia-noite
 Vou jogar na encruzilhada
 Um feitiço pra você
 Já comprei um galo preto
 Duas velas, um amuleto
 Mais um litro de dendê

Vou ver você sofrê
 Tem vintém, tem farofa e marafo
 No cangerê
 Pra você
 Me querê!

Muita reza rezei
 Fiz promessa, paguei
 Você não voltou
 Muita carta escrevi
 Tantas vezes pedi
 Você não ligou

Mil recados mandei
 Com as respostas chorei
 Você zombou
 Tudo, amor, perdoei
 Mas você não voltou

Descer mais eu não desço
 Porque não mereço
 Sofrer assim
 Já desci muito baixo
 Já fui seu capacho
 Tem dó de mim

Já sei sorrir

samba

Anexo 7 / p. 1

Ataulfo Alves / Claudionor Cruz

Sílvio Caldas - 1939

ca. 94

vib.

I



versão Jacob

Eu,

que cho - ra - va

Ho - je

ca. 90

II



6

vib.

vib.

vib.

vib.

I



vi - vo_a gar - ga - lhar

Por - - - que vo - cê

II



13

~37"

vib.

vib.

vib.

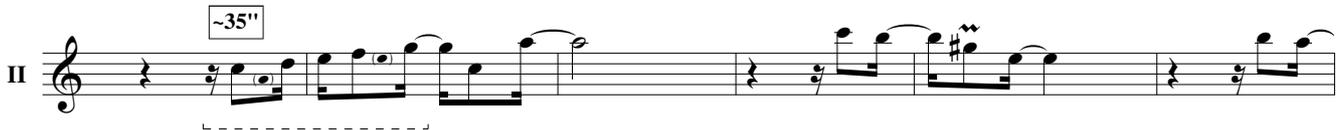
I



Já vol - tou ao seu lu - gar

Eu que_e - ra tris - te

II



19

3

I



Já sei sor - rir

En - fim,

já ter - mi - nou Meu

II



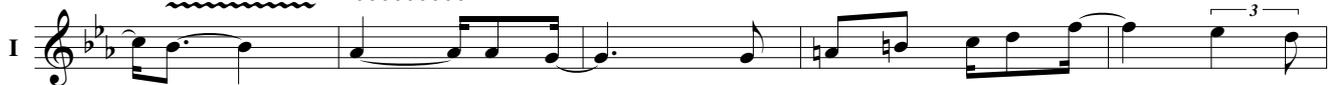
23

vib.

vib.

vib.

I



pran - - - to

E_as - sim

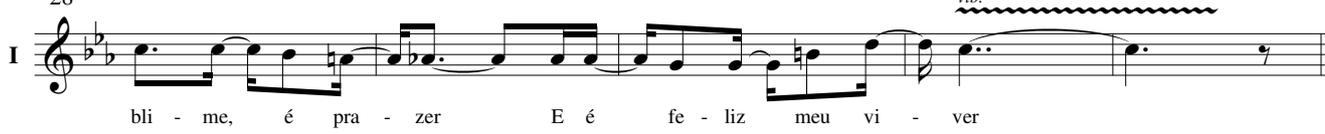
com vo - cê,

mi - nha vi - da É su -

II

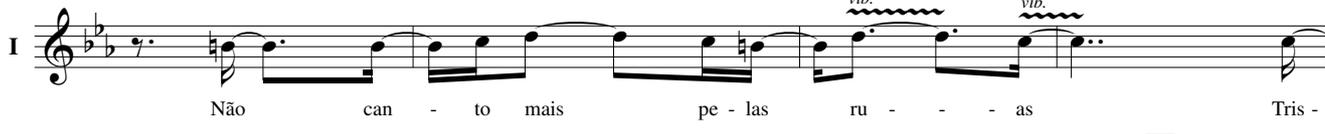


28

I  *vib.*

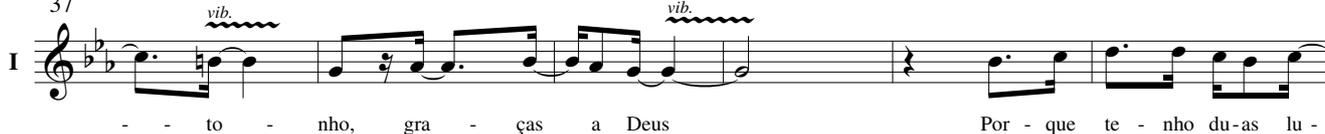
II 

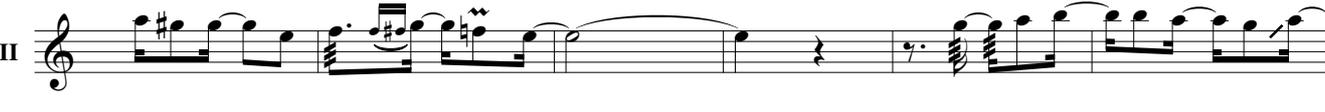
33

I  *vib.* *vib.*

II 

37

I  *vib.* *vib.*

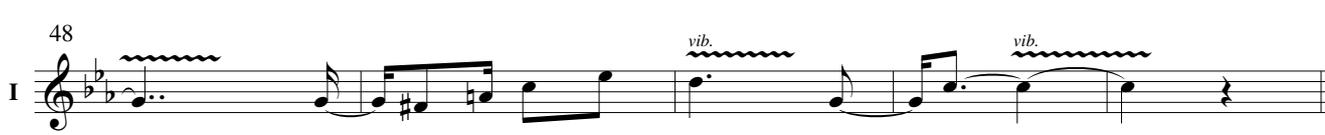
II 

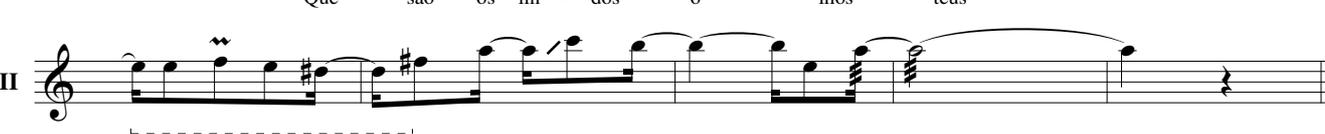
43

I  *vib.* *vib.* *vib.* *vib.* *vib.*

II 

48

I  *vib.* *vib.*

II 

Longe dos olhos

Cristóvão de Alencar / Djalma Ferreira

Eu, que chorava
 Hoje vivo a gargalhar
 Porque você
 Já voltou ao seu lugar
 Eu que era triste
 Já sei sorrir
 Enfim, já terminou
 Meu pranto
 E assim com você, minha vida
 É sublime, é prazer
 E é feliz meu viver

Não canto mais pelas ruas
 Tristonho, graças a Deus
 Porque tenho duas luas
 A iluminar os sonhos meus
 Que são os lindos olhos teus

Jardim de flores raras

valsas

Anexo 8 / p. 1

Francisco Matoso
Romualdo Peixoto (Nonô)

versão Roberto Paiva - 1938

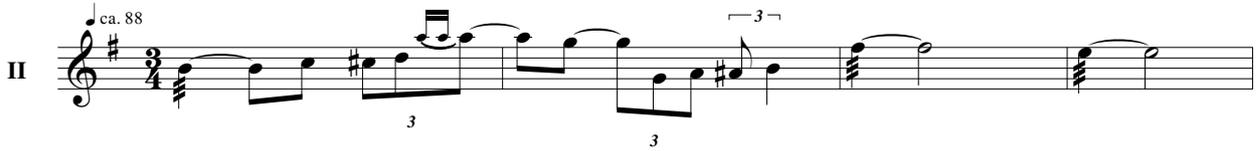
I *ca. 98*



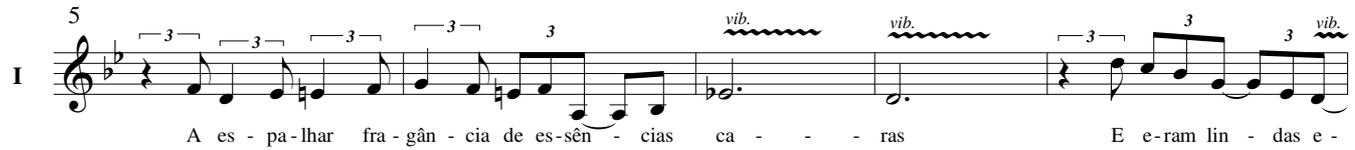
versão Jacob - 1959

E - ra um jar - dim de flo-res mui-to ra - - - ras

II *ca. 88*



I 5

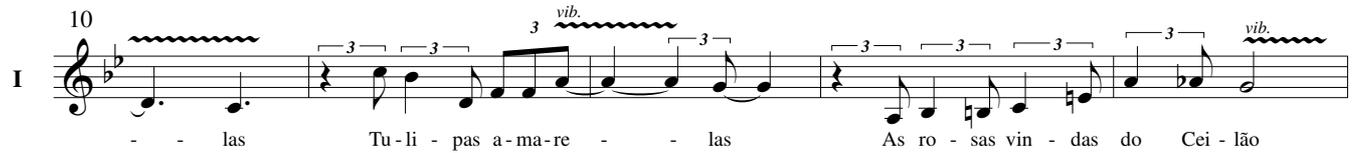


A es - pa-lhar fra - gân - cia de es-sên - cias ca - - - ras E e-ram lin - das e -

II



I 10

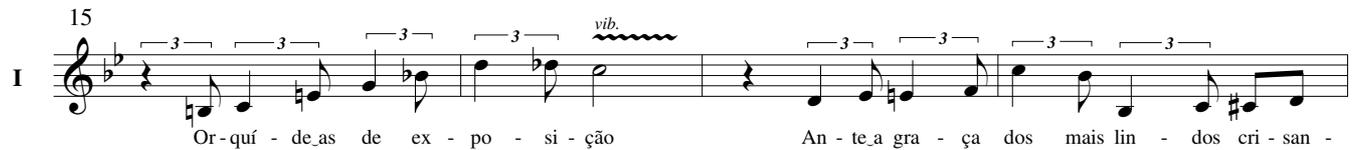


- - las Tu-li - pas a-ma-re - - las As ro - sas vin - das do Cei - lão

II



I 15

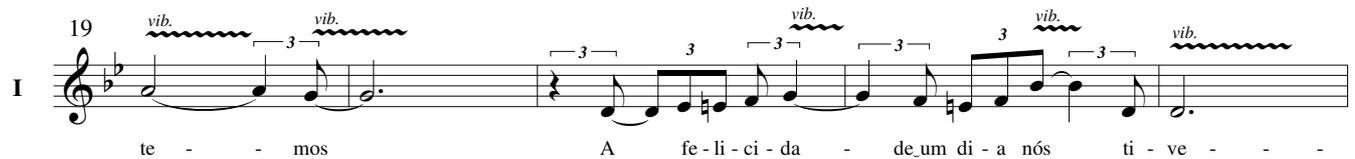


Or-quí - de.as de ex - po - si - ção An - te a gra - ça dos mais lin - dos cri - san -

II



I 19



te - - mos A fe - li - ci - da - de um di - a nós ti - ve - - -

II



24

I *vib.* *vib.*

mos Num ce-ná-rio mul - ti - cor Nas-ceu um gran - de a - mor

II

29

I

Mas que du-rou a vi - da de u - ma flor **FIM** E quan-do a noi -

II

34

I

te - ce, va - ga - ro - sa - men - - - te Au - men - tan - do a

II

38

I

dor de um co-ra-ção que sen - - - te E as ro - sas ba-lan-çan - do ao lu -

II

43

I

ar E - ram co-mo que fan - tas-mas a er - rar

II

48

I 

E ao a - ma - nhe - cer de um di - a ra - di - an - - - te

II 

53

I 

No jar - dim o or - va - lho e - ra cin - ti - lan - - - te

II 

57

I 

Só no meu a - mor, mur - cho sem ful - gor O or - va - lho que en - con -

II 

61

I 

trei Foi o pran - to que cho

II 

Jardim de flores raras
Francisco Matoso
Romualdo Peixoto (Nonô)

Era um jardim de flores muito raras
 A espalhar fragância de essências caras
 E eram lindas elas
 Tulipas amarelas
 As rosas vindas do Ceilão
 Orquídeas de exposição
 Ante a graça dos mais lindos crisantemos
 A felicidade um dia nós tivemos
 Num cenário multicolor
 Nasceu um grande amor
 Mas que durou a vida de uma flor

E quando anoitece, vagarosamente
 Aumentando a dor de um coração que sente
 E as rosas balançando ao luar
 Eram como que fantasmas a errar
 E ao amanhecer de um dia radiante
 No jardim o orvalho era cintilante
 Só no meu amor, murcho sem fulgor
 O orvalho que encontrei
 Foi o pranto que chorei

Lá vem a baiana

samba

Anexo 9 / p. 1

Dorival Caymmi

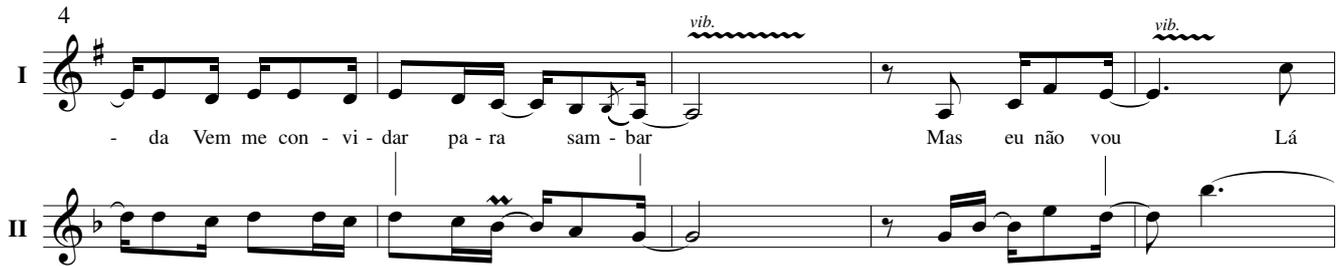
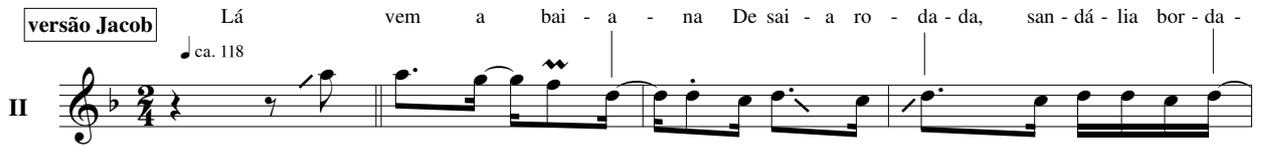
Caymmi - 1947

ca. 116



versão Jacob

ca. 118



24

I  *vib.*

II 

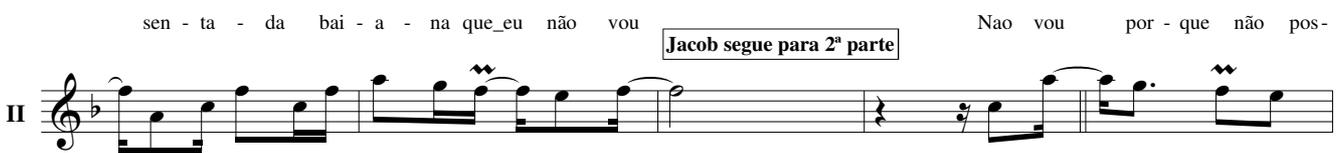
29

I  *vib.* **Caymmi repete este verso**

II 

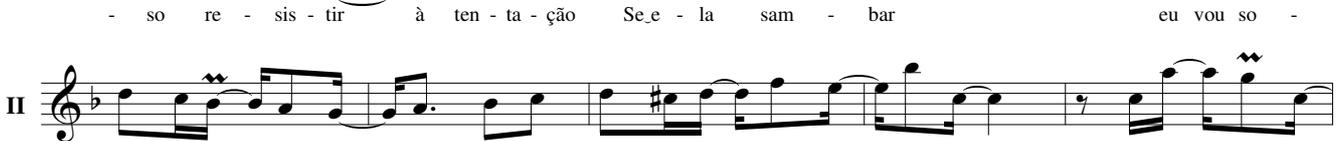
34

I  **Caymmi repete Da Capo**

II  **Jacob segue para 2ª parte**

39

I  *vib.*

II 

44

I  *vib.*

II  **~52"**

48 *vib.*

I 

II 

52 *vib.*

I 

II 

56 (chiusa)

I 

II 

Lá vem a baiana

Dorival Caymmi

Lá vem a baiana
 De saia rodada, sandália bordada
 Vem me convidar para sambar
 Mas eu não vou
 Lá vem a baiana
 Coberta de contas, pisando nas pontas
 Achando que eu sou o seu Ioiô
 Mas eu não vou
 Lá vem a baiana
 Mostrando os encantos, falando nos santos
 Dizendo que é filha do Senhor do Bonfim
 Mas pra cima de mim?
 Pode jogar seu quebranto que eu não vou
 Pode invocar o seu santo que eu não vou

Pode esperar sentada baiana que eu não vou
 Pode esperar sentada baiana que eu não vou

Não vou porque não posso resistir à tentação
 Se ela sambar, eu vou sofrer
 Esse diabo sambando é mais mulher
 E se eu deixar, ela faz o que bem quer
 Não vou, não vou, não vou, nem amarrado
 Porque eu sei
 Hum, hum, hum, hum, hum,
 Hum, hum, hum, hum, hum, hum, hum...

Lábios que beije

valsas

Anexo 10 / p. 1

J. Cascata / Leonel Azevedo

versão Orlando Silva ♩ ca. 106

I

versão Jacob ♩ ca. 92

II

I

II

I

II

I

II

I

II

25

I *vib.* *3* *3* *3* *vib.* *3*

fi - quei cho - ran - - - do Mi - nha má - goa can - tan - do Sou

II *3* *3* *3* *3* *3* *3*

29

I *3* *3* *vib.* *3* *vib.* *3*

a_es - tá - tua pe - re - nal da dor Pas - so_os di - as so - lu -

II *3* *3* *3* *3* *3*

34

I *3* *vib.* *3* *3* *3* *tr* *3* *vib.* *3* *3*

çan - do com meu pi - nho Car - pin - do_a mi - nha dor so - zi - nho Sem es -

II *3* *3* *3* *3* *3*

38

I *vib.* *3* *3* *3*

pe - ça de ve - la ja - mais Deus! Tem com - pai - xao des - te in - fe -

II *3* *3* *3* *3*

43

I *vib.* *vib.* *vib.* *3* *3* *3* *vib.*

liz Por - quê so - frer as - sim Com - pa - de - cei - vos dos meus ais

II *3* *3* *3* *3*

48

I *vib.* *3* *3* *3* *3* *vib.* *3*
 Tu - a - j - ma - gem per - ma - ne - ce - i - ma - cu - la - - - - da Em

II *3* *3* (plissé)

52

I *3* *3* *3* *vib.* *3* *3* *vib.*
 mi - nha re - ti - na can - sa - da De cho - rar por teu a - mor

II *3* *3* *3* *3*

56

I *vib.* *3* *3* *3* *vib.* *3* *vib.* *3* *vib.*
 Lá - bios que bei - jei Mãos que a - fa - guei

II *3*

61

I *vib.* *3* *3* *3* *vib.* *3* *vib.*
 Vol - ta, dai le - ni - ti - vo, a mi - nha dor

II *3*

Lábios que beijei

J. Cascata / Leonel Azevedo

Lábios que eu beijei
 Mãos que eu afaguei
 Numa noite de luar assim
 O mar na solidão bramia
 E o vento a soluçar pedia
 Que fosses sincera para mim
 Nada tu ouviste
 E logo partiste
 Para os braços de outro amor
 Eu fiquei chorando
 Minha mágoa cantando
 Sou a estátua perenal da dor!

Passo os dias soluçando com meu pinho
 Carpindo a minha dor, sozinho
 Sem esperança de vê-la jamais
 Deus! Tem compaixão deste infeliz
 Porquê sofrer assim?
 Compedeei-vos dos meus ais
 Tua imagem permanece imaculada
 Em minha retina cansada
 De chorar por teu amor
 Lábios que beijei
 Mãos que afaguei
 Volta, da lenitivo a minha dor

Longe dos olhos

samba

Anexo 11 / p. 1

Cristóvão de Alencar

Djalma Ferreira

Francisco Alves - 1936

I ca. 88 *vib.*

versão Jacob

II ca. 84

I 5

II

I 10 *~28"*

II

I 15 1 2

II

I 20

II

Longe dos olhos

25

(mi?)

I Lon - - - ge... cho - - - ro... Sem sa - ber

II

30

I co - mo vai meu a - mor!...

II

Ao 

The musical score is written for two parts, I and II, in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Part I contains the vocal line with lyrics. Part II contains the piano accompaniment. The score includes measures 25-29 and 30-34. Measure 25 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The lyrics are: 'Lon - - - ge... cho - - - ro... Sem sa - ber'. There is a '(mi?)' above the first note of the second phrase. The piano part features a sixteenth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 30 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The lyrics are: 'co - mo vai meu a - mor!...'. The piano part continues with similar patterns. A box containing 'Ao 

Longe dos olhos

Cristóvão de Alencar / Djalma Ferreira

Que saudade
Nesta solidão!
Ela... tão longe...
Longe dos olhos e perto do meu coração

Oh! Meu Deus
Quanta dor!
Longe... choro...
Sem saber como vai meu amor!

Que saudade
Nesta solidão!
Ela... tão longe...
Longe dos olhos e perto do meu coração

Coração,
Bate mais!
Sofre... canta...
Para ver si ela escuta meus ais...

Saudade dela

samba

Ataulfo Alves

versão Sílvia Caldas - 1936

O vibrato é discreto e começa um pouco depois

I 

versão Jacob

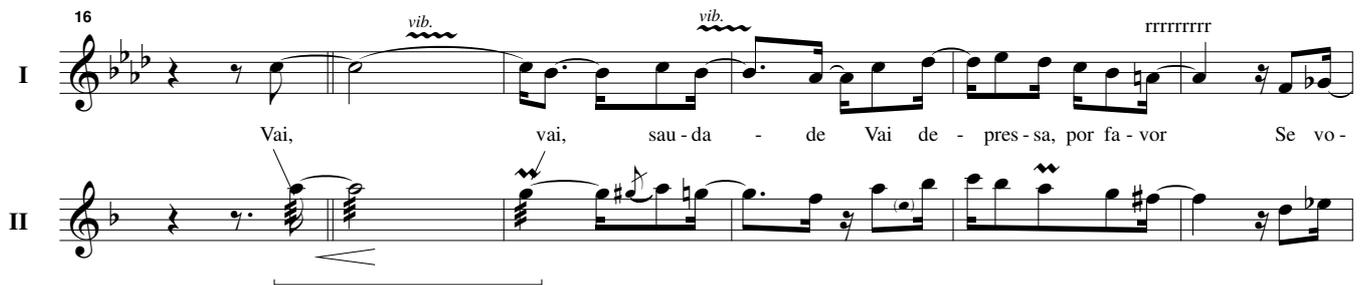
II 

I 

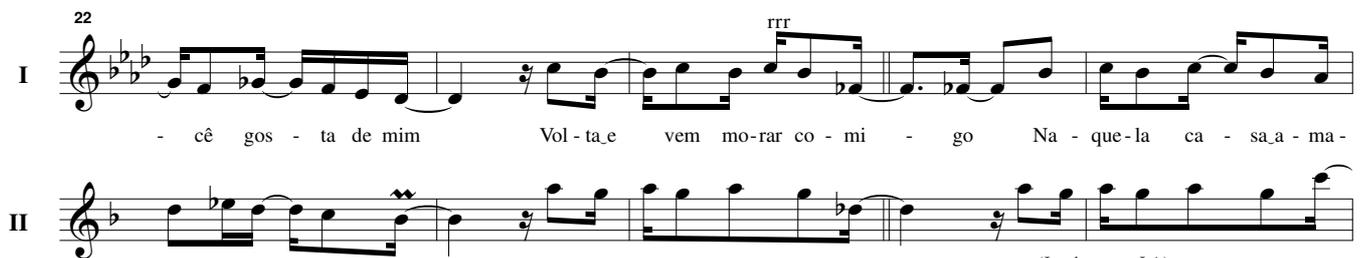
II 

I 

II 

I 

II 

I 

II 

(Jacob: naque-LA)

27

I re - la Só por - que sau - da - de eu sei Vo - cê é sau - da - de de - la!

II

33

I E - la foi, não sei se vol - ta mais Que fal - ta de con - ci - ên - cia E - la

II

38

I não tem pe - na dos meus ais A mi - nha fe - li - ci - da -

II

43

I - de É fin - dar mi - nha e - xis - tên - cia Com vo - cê, sau - da - de

II

vib.

A prosódia "errada" ajustada pelo canto!!
("a mi-NHA")

Saudade dela
Ataulfo Alves

Vai, vai, saudade
À casa daquela ingrata
Que deixou você pra mim
Você vai dizer a ela
Que eu agora sou feliz
Que você está no lugar
Da mulher que não me quis

Vai, vai, saudade
Vai depressa, por favor
Se você gosta de mim
Volta e vem morar comigo
Naquela casa amarela
Só porque saudade eu sei
Você é saudade dela!

Ela foi, não sei se volta mais
Que falta de consciência
Ela não tem pena dos meus ais
A minha felicidade
É findar minha existência
Com você, saudade

Serra da Boa Esperança

samba-canção

Anexo 13 / p. 1

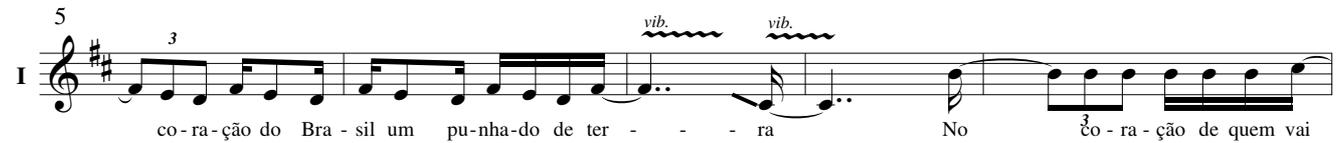
Lamartine Babo

versão Francisco Alves - 1937

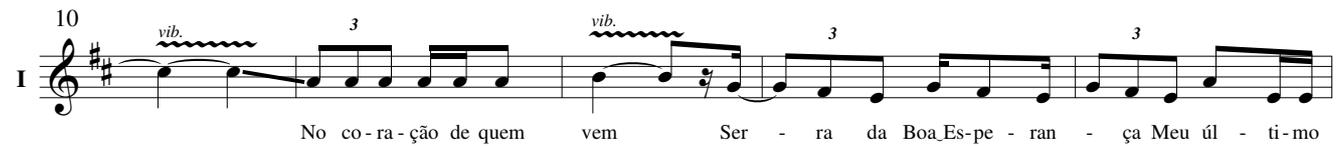
I 
Ser - ra da Boa-Es - pe - ran-ça Es - pe - ran - ça que en - cer - ra No

versão Jacob

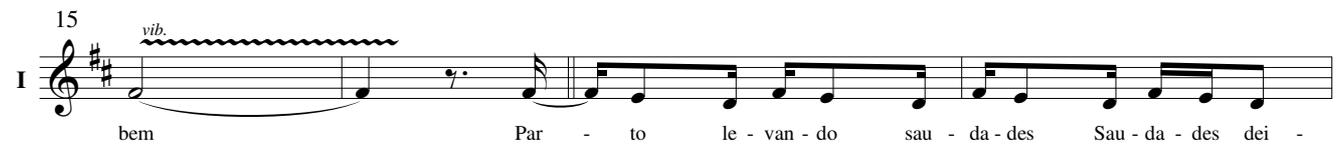
II 
Ser - ra da Boa-Es - pe - ran-ça Es - pe - ran - ça que en - cer - ra No

I 
co-ra-ção do Bra - sil um pu-nha-do de ter - - - ra No çõ-ra-ção de quem vai

II 
co-ra-ção do Bra - sil um pu-nha-do de ter - - - ra No çõ-ra-ção de quem vai

I 
No co-ra-ção de quem vem Ser - ra da Boa-Es-pe - ran - ça Meu úl - ti-mo

II 
No co-ra-ção de quem vem Ser - ra da Boa-Es-pe - ran - ça Meu úl - ti-mo

I 
bem Par - to le - van - do sau - da-des Sau - da - des dei -

II 
bem Par - to le - van - do sau - da-des Sau - da - des dei -

I 
xan - do Mur - chas, ca - í - das na ser - ra Lá per - to de Deus!

II 
xan - do Mur - chas, ca - í - das na ser - ra Lá per - to de Deus!

24

I

Ó! Mi - nha ser-ra_eis a ho - ra Do_a-deus, vou-me_em - bo - - -

II

3

28

I

ra Dei - xo_a luz do_o-lhar No teu lu - ar A-deus!

II

3

Serra da Boa Esperança

Lamartine Babo

Serra da Boa Esperança
 Esperança que encerra
 No coração do Brasil
 Um punhado de terra!
 No coração de quem vai
 No coração de quem vem
 Serra da Boa Esperança
 Meu último bem!
 Parto levando saudades
 Saudades deixando
 Murchas, caídas na serra
 Lá perto de Deus!
 Ó! Minha serra, eis a hora
 Do adeus, vou-me embora
 Deixo a luz do olhar
 No teu luar... Adeus!

Levo na minha cantiga
 A imagem da serra
 Sei que Jesus não castiga
 Um poeta que erra
 Nós, os poetas, erramos
 Porque rimamos também
 Os nossos olhos
 Nos olhos de alguém que não vem
 Serra da Boa Esperança
 Não tenhas receio
 Hei de guardar tua imagem
 Com a graça de Deus
 Oh! Minha serra, eis a hora
 Do adeus, vou-me embora
 Deixo a luz do olhar
 No teu luar... Adeus!

Lamento

Anexo 14 / p. 1

Comparando versões Jacob do Bandolim
1951 / 1967

choro

Pixinguinha / Vinícius de Moraes

versão 1951

ca. 96

I

[fragmentos diferenciados - 2ª vez do A]

[fragmentos diferenciados - A na volta do B]

versão 1967

ca. 74

II

[fragmentos diferenciados - 2ª vez do A]

[fragmentos diferenciados - A na volta do B]

I

II

I

13

II

13

I

19

II

19

I

24

II

24

I

31

B

II

31

B *Bandolim*

Cavaquinho

I

38

II

38

I

45

II

45

I 52

II 52

I 58

[não repete - direto casa 2]:

II 58

3

3

rall. ----- cavaquinho

Menos Bandolim

I 65

II 65

Menos

rall. -----

I 72

II 72

rall. -----

3

6

6

6

6