

## ***Interrogando, de João Pernambuco, e sua relação com as práticas do jongo***

MODALIDADE: Música Popular

*Marcus Facchin Bonilla*

[marcus@marcusbonilla.com.br](mailto:marcus@marcusbonilla.com.br) – UDESC

*Acácio Tadeu de Camargo Piedade*

[acaciopiedade@gmail.com](mailto:acaciopiedade@gmail.com) - UDESC

**Resumo:** Esse artigo traz uma análise da peça *Interrogando*, de João Pernambuco (João Teixeira Guimarães), violonista e compositor brasileiro do início do Século XX. Através do conceito da concepção acústico-mocional (BAILY, 1985), comentaremos aqui padrões de movimentos e aspectos formais que põem esta obra em relação com as práticas do jongo.

**Palavras-chave:** violão brasileiro, jongo, choro.

### **João Pernambuco's *Interrogando*, and their relationship with the practices of the jongo**

**Abstract:** This paper presents an analysis of João Pernambuco's *Interrogando* (João Teixeira Guimarães), Brazilian guitarist and composer of the early 20<sup>th</sup> century. Through the concept of spatio-motor thinking (Baily, 1985), here comment on movement patterns and formal aspects that put this work in relation to the practices of jongo.

**Key words:** Brazilian guitar, jongo, choro.

Como parte de um estudo mais amplo sobre o que se denomina “violão brasileiro” (BONILLA, 2013), trazemos aqui uma análise formal da obra *Interrogando*, de João Teixeira Guimarães, mais conhecido como João Pernambuco, buscando evidenciar sua relação com as práticas do jongo tal como descritas na literatura. Essa relação foi estabelecida motivada pela indicação do próprio compositor no título da obra, que traz o termo “jongo”, como subtítulo.

O compositor e violonista João Pernambuco é um dos nomes mais lembrados do violão brasileiro do começo do século XX, sendo considerado um pioneiro do repertório solo de violão produzido no Brasil. Taborda (2011) e Leal e Barbosa (1982) destacam que João Pernambuco foi muito elogiado por Heitor Villa-Lobos, isso tendo provavelmente ajudado bastante na preservação de sua memória frente a outros violonistas seus contemporâneos. Nascido no interior de Pernambuco, sua mudança para o Rio de Janeiro foi determinante para a consolidação da sua carreira como músico, tendo inicialmente trabalhado como ferreiro e, depois, na prefeitura, sempre na tentativa de conciliar estas atividades com a prática musical. Em torno de 1912 criou o grupo *Caxangá*, e igualmente participou do famoso grupo dos *Oito Batutas*. Também estabeleceu relação com músicos importantes do começo do século XX no Rio de Janeiro, tais como Quincas Laranjeira, Augustín Barrios, Pixinguinha, Donga e muitos outros (LEAL e BARBOSA, op. cit.).

Após esta breve nota biográfica, pretendemos comentar as relações da obra *Interrogando* com o jongo, e de início vamos definir este gênero. Para Dias, o jongo é uma “manifestação musical-coreográfica afro-brasileira característica da região do Vale do Paraíba, no sudeste do Brasil” que envolve música, dança, poesia, magia e toque de tambores (1999, p. 241). Dias buscou mapear os indivíduos de etnia *banto*, provenientes de Angola, que chegaram ao Brasil como escravos entre o século XVII e XIX, os quais tomou como responsáveis pelo surgimento dessa manifestação. Pacheco (2007) considera que o jongo, característico das comunidades negras de áreas rurais e periferias do sudeste do Brasil, é uma dança e um gênero poético-musical com características tanto de diversão como religiosa.

O título completo da obra que analisaremos é *Interrogando (jongo)*, o termo “jongo” aparecendo como uma espécie de indicação do gênero para a referida obra, o que era uma prática comum na música brasileira do início do século XX. Entretanto, no repertório tradicional para violão solo encontramos pouquíssimas obras com essa mesma referência ao jongo, salvo o famoso *Jongo*, do violonista e compositor Paulo Bellinati, nascido em 1950, obra que é uma referência no repertório internacional de violão.

Gravado em 1929 pelo próprio compositor, acompanhado pelo violonista Zezinho, portanto com dois violões, pela gravadora Columbia, a obra *Interrogando* foi posteriormente regravada em versão solo por Dilermando Reis pela Continental (GUIMARÃES, 1979). A partitura foi inicialmente publicada pela *Bevilacqua* e, mais tarde, em 1978, pela *Ricordi* (LEAL e BARBOSA, 1982) com transcrição de Turíbio Santos. Pela data de gravação original (1929), percebemos que essa peça é fruto de uma época ainda de consolidação do choro (VERZONI, 2000).

*Interrogando* possui uma forma tipo rondó, **AABBACCA**, e sua divisão rítmica em compasso 2/4 é bastante semelhante ao que hoje se define como choro. Zanon (2006), por exemplo, afirma que essa obra é um choro, não um jongo. Vale destacar, a este respeito, que as fronteiras entre os gêneros musicais não são estanques e estão sujeitas a constante mutação (BEARD E GLOAG, 2005, p. 72), e que fatores “extramusicais” podem ser mais determinantes do que os formais para a classificação dos gêneros. Nosso artigo vai nesse sentido, pois apesar de trazer uma análise formal, ele se apoia em uma concepção acústico-mocional, como trataremos a seguir.

A figura 1 mostra o esquema formal da obra, que está em Ré maior, com as progressões harmônicas de cada seção indicadas por cifras, as flechas indicando as resoluções de dominantes e os colchetes as cadências (II V). O tema principal é apresentado nos três primeiros compassos e depois só percebemos fragmentos melódicos mais definidos nos

compassos de 9 a 11. No restante da peça o que se destaca é um efeito rítmico-harmônico, realizado sobretudo nas cordas graves do instrumento, produzindo uma sensação mais percussiva do que de alturas.

Figura 1 - Estrutura formal de *Interrogando*, de João Pernambuco

Seções: A, B, A, C, A

Compassos: 1, 21, 22, 33, 34, 54, 55, 70, 71, 91

Partes e acordes:

- A<sup>a1</sup>: D | A7 | D | Em4 A7/E | B7/D# | Em | E7/G# | A/G
- A<sup>a2</sup>: D | A7 | D | Em4 A7/E | D#° | D° | C#° | C° | B° | A | D | Em4 A7/E | D
- B: D | Em4 A7/E | D | Em4 A7/E | B7/D# | Em | C#/E# | D#°/F# | E°/G | B/A D7/A | A<sub>9</sub> A7 | D
- C<sup>c1</sup>: G D | A4 D7/A | G D | A4 D7/A | Em | F# B7 | Em | F# B7
- C<sup>c2</sup>: G#° | G° | D7/F# | F° | A/E | G/D | D7(9)/A D7/A | G

Figura 1 - Estrutura formal de *Interrogando*, de João Pernambuco

Inicialmente chamamos a atenção para o padrão rítmico e movimento de mão direita a partir do compasso 4. Fica claro que o compositor adotou aqui um padrão de movimento com três pontos de apoio na mão direita: polegar, indicador e o médio-anular (juntos) [p i [ma] i], o qual se mantém praticamente constante em boa parte da peça. Observe-se no trecho musical da figura 2 o dedilhado e as respectivas cordas indicadas na partitura.

Figura 2 - cc. 4 a 7 de *Interrogando*. Fonte: Guimarães (1978)

Indicações de dedilhado: p i {<sup>a</sup><sub>m</sub> i segue igual ...

Indicações de cordas: 6 5 3 5, segue igual ...

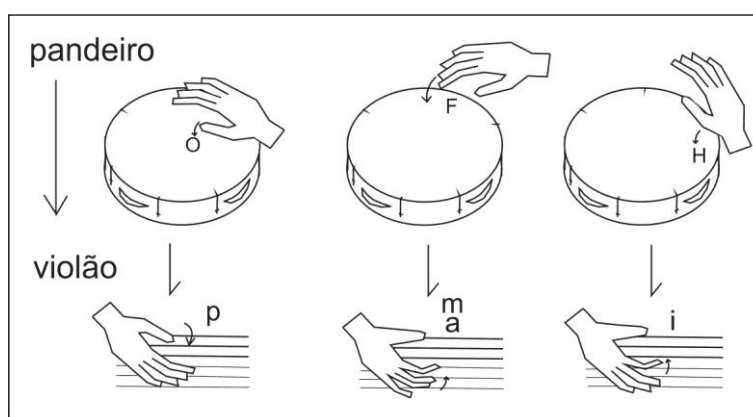
Figura 2 - cc. 4 a 7 de *Interrogando*. Fonte: Guimarães (1978)

O uso consecutivo da sexta, quinta e quarta cordas não é um procedimento usual nas composições para violão do início do século XX, talvez pelo fato desse procedimento tornar a sonoridade obscura, pouco nítida. Salvo se a intenção é justamente mascarar uma linha melódica em prol de um efeito percussivo, como é o caso dessa peça. Se levarmos em conta que nessa época se usava cordas de aço, pois ainda não existiam as cordas de *nylon*, e também que a qualidade acústica e timbrística dos violões usados no período no Brasil era

provavelmente mais modesta que a dos atuais, podemos imaginar que esse efeito “ruidoso” fosse ainda mais forte para o ouvido da época. De fato, na gravação original de *Interrogando* realizada por João Pernambuco e Zezinho, de 1929, esse aspecto é claramente perceptível ainda hoje. O LP “O som e a música de João Pernambuco”, de 1979, possui a referida gravação de Dilermando Reis de *Interrogando*, realizada em 1953<sup>1</sup>, onde o caráter percussivo pode ser ainda mais claramente percebido, seja por ênfase na sua interpretação ou por se tratar de violão solo.

O movimento de mão direita necessário para interpretação dessa peça pode ser entendido como uma “tradução” para o violão do movimento de mão de outro instrumento do jongo: o pandeiro, ou o *candongueiro* e a *angoma*<sup>2</sup>. Essa “transcrição de movimento” tem o intuito de imprimir uma sonoridade do jongo no universo do violão. É um exemplo do que Baily (1985) chamou de *spatio-motor thinking*, traduzido por Oliveira Pinto (2001) por “pensamento acústico-mocional”, termo que pode ser usado quando os movimentos na interpretação violonística fazem referência àqueles de outro instrumento.

Para exemplificar essa movimentação, pegamos o caso da transferência do movimento do pandeiro conforme proposto para o ritmo de choro por Brasil (2006) em seu método de pandeiro, e comparamos com o dedilhado usado por João Pernambuco, apresentado aqui com algumas variações nas figuras 2, 4, 5, 6 e 7, transposto para o violão, conforme demonstramos na figura 3.



**Figura 3** – Transferência de movimento entre pandeiro e violão. Fonte: Bonilla (2013)

Outro tipo de procedimento de especial interesse nessa obra acontece a partir do compasso 14. Conforme mostra a figura 4, trata-se de uma sucessão de acordes diminutos que descem cromaticamente até o compasso 20. Tal progressão revela aspectos de idiomatismo do violão pelo uso de uma mesma posição de mão esquerda que transita em diferentes casas do

violão (paralelismo). Este movimento, que pode ser encontrado abundantemente nas obras de Villa-Lobos para o violão, é relativamente inovador na presente obra. O idiomatismo é o resultado sonoro proveniente das condições particulares que envolvem determinado meio expressivo, no caso o violão. No piano, tal progressão seria dificultada pela constante mudança de molde na mão.

Figure 4 shows a musical score for guitar with five measures. Above the staff, the fingerings are indicated as  $p i \begin{matrix} a \\ m \end{matrix} p$  and "segue igual ...". The score is divided into five measures labeled with Roman numerals: v, IV, III, II, and I. Below the staff are five guitar diagrams, each representing a measure. Each diagram shows a fretboard with strings 1-6 and frets 1-6. Arrows and numbers (1-4) indicate the fingerings for the notes in the pattern  $p p i m a$ . The diagrams show a sequence of chords moving up the fretboard.

Figura 4 – Paralelismos em cc. 16 a 20 de *Interrogando*. Fonte: Guimarães (1978)

Esse trecho revela, além do idiomatismo nos movimentos paralelos, o uso de um padrão acústico-mocional no dedilhado da mão direita: ali se reproduz um movimento que remete a instrumentos percussivos.

Na seção **B** dessa obra, João Pernambuco mantém o mesmo padrão de dedilhado da mão direita que apresentou em boa parte da seção **A**, com caráter percussivo, agora apenas alterando o grupo de cordas nas quais a mão aplica o padrão. Isto começando nas cordas graves (6<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup>) e se dirige para as mais agudas a partir do compasso 29 até o final da seção, onde, e somente nesse ponto, é possível perceber um contorno melódico, conforme mostra a figura 5.

Figure 5 shows a musical score for guitar with four measures. Above the staff, the fingerings are indicated as  $p i \begin{matrix} a \\ m \end{matrix} i$  and "segue igual ...". The score is divided into two sections: "fragmento melódico" (measures 1-2) and "ponte" (measures 3-4). The score is divided into four measures labeled with Roman numerals: v, VII, v, and I. Below the staff are two guitar diagrams, each representing a measure. Each diagram shows a fretboard with strings 1-6 and frets 1-6. Arrows and numbers (1-4) indicate the fingerings for the notes in the pattern  $p p i m a$ . The diagrams show a sequence of chords moving up the fretboard.

Figura 5 – cc. 30 a 33 de *Interrogando*. Fonte: Guimarães (1978)

A figura 5 mostra também o final da seção **B**, com estes primeiros fragmentos melódicos perceptíveis, os quais atuam como conectores para retomada da seção. É possível perceber o grupo de cordas usadas pela mão direita no compasso 30 que, ao passar para o compasso 31, desloca cada dedo para apenas uma corda mais aguda (para baixo do instrumento), enquanto o movimento de dedilhado da mão direita se mantém constante. Movimento semelhante acontece na passagem do compasso 28 para 29 dessa mesma seção, em que o grupo de cordas (5<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup>) passa para (4<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup>), apenas o polegar se mantendo na sexta corda. Tais movimentos são exemplos de idiomatismos do violão.

Na seção **C** desse jongo (c. 55), João Pernambuco faz uma modulação para Sol Maior (subdominante), um procedimento muito presente no choro. Nessa seção existe um maior equilíbrio entre o uso de aspectos acústico-mocionais e o de certos ritmos sincopados e desenhos melódicos típicos do começo do século XX. Veja-se sua alternância na Figura 6:

Figura 6 - cc. 55 a 58, início da seção **C** de *Interrogando*. Fonte: Guimarães (1978)

Nessa seção **C** é possível observar também certas construções melódicas sobre tríades arpejadas, um procedimento muito comum no choro, como mostra o primeiro sistema da figura 7. O segundo sistema desse exemplo mostra outro procedimento idiomático, novamente com acordes diminutos descendentes. No compasso 63, o acorde é apresentado pela primeira vez nessa obra em forma não arpejada, marcando um ritmo sincopado muito comum (semicolcheia, colcheia e semicolcheia).

desenhos melódicos baseados em tríades

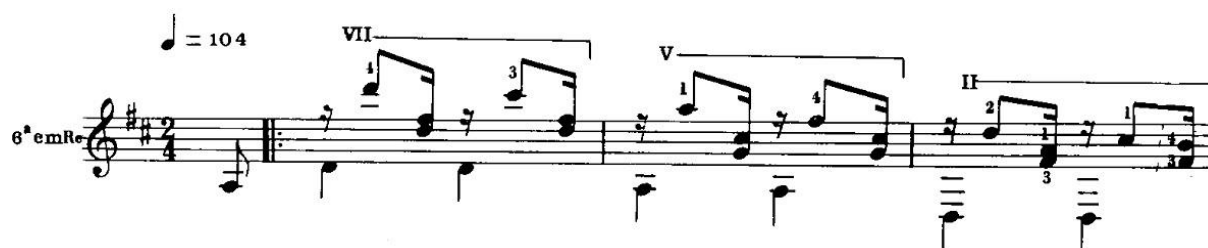
The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves. The top staff starts at measure 59 and the bottom staff starts at measure 63. Both staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features melodic lines with fingerings (1, 2, 3, 4) and chord diagrams. Measure 59 is marked with a 'VII' chord diagram. Measure 63 is marked with a 'VI' chord diagram. The score includes various rhythmic patterns and melodic motifs.

Figura 7 - cc. 59 a 66 de *Interrogando*. Fonte: Guimarães (1978)

A análise dessa obra deixa clara a intenção do compositor de reproduzir no violão o ambiente percussivo do jongo, numa remissão aos tambores e, possivelmente, ao pandeiro. Se traçarmos um comparativo com os rituais do jongo, é possível estabelecer relações entre alguns fragmentos melódicos curtos que aparecem no tema inicial dessa peça com os chamados “pontos” do jongo, prontamente respondidos pelos tambores e dançarinos, tudo isso configurando a representação de uma paisagem sonora. Trataremos brevemente deste aspecto.

Os pontos são pequenos versos em forma de melodia, em geral uma charada que faz uso de simbologias e termos enigmáticos, misturando palavras africanas e portuguesas (DIAS, 1999). A força dos pontos praticados no jongo é que eles são uma espécie de enigma poético que, no passado, servia para comunicação entre escravos sem que seus coronéis os entendessem. Mais tarde, esses pontos passaram a possuir significados míticos e de socialização dentro das comunidades (Dias, op. cit.). Ainda conforme Dias, atualmente os pontos possuem as funções de saudação dos antepassados, de louvação aos santos, de pedido de licença para cantar, e também de charada a ser decifrada (e desvendada por outro ponto). Assim, além de favorecer o cultivo de uma memória da escravidão e da abolição, os pontos são continuamente criados e transformados, referindo-se também ao presente imediato.

Veja-se, por exemplo, os compassos 1, 2 e 3 (figura 8), que mostra um desenho melódico curto na região aguda direcionando-se para a média, que incide sempre na segunda semicolcheia de cada tempo. Entendemos que aqui temos possivelmente a representação de um ponto, isto devido ao fato de que este fragmento de três compassos se destaca e se contrapõe totalmente aos compassos subseqüentes, 4, 5, 6 e 7 (ver Figura 2), os quais têm um caráter mais rítmico, lembrando os tambores nos rituais do jongo.



**Figura 8** - cc. 1 a 3. Tema inicial de *Interrogando*, caráter melódico. Fonte: Guimarães (1978)

Esse mesmo tipo de pergunta melódica seguida de uma resposta rítmica acontece no compasso 9 da seção **A**, assim como no começo e no final da seção **B** (ver Figura 5), e em vários pontos da seção **C** (ver Figuras 6 e 7).

Para concluir, esperamos que com essa análise tenha sido possível visualizar que, apesar dessa obra ser perfeitamente compreensível e classificável dentro do universo do choro, o compositor consegue trazer aspectos sonoros, movimentos, efeitos e estratégias que representaram alguns rituais usados nas práticas do jongo.

## Referências

BAILY, John. Music Structure and Human Movement. In: HOWELL, P. et al. (org.) *Musical Structure and Cognition*. London: Academic Press, 1985, p. 237-258.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology The Key Concepts*. London and New York: Routledge, 2005.

BONILLA, Marcus F. *Três estilos do violão brasileiro: choro, jongo e baião*. Florianópolis, 2013. 149p. Dissertação (mestrado em música) UDESC.

BRASIL, Nando. *Pandeiro: técnicas, grooves, conceitos*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2006.

DIAS, Paulo. O Jongo de ontem e de hoje. *Anais do II Simpósio Latino Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999, p. 241-266.

IPHAN. *Dossiê Iphan 5: Jongo do Sudeste*. Brasília: Instituto do patrimônio histórico e artístico nacional, 2007.

GUIMARÃES, João T. *Interrogando: jongo*. Partitura para violão. São Paulo: Ricordi, 1978.

\_\_\_\_\_. *O som e a música de João Pernambuco: Edição histórica*. LP, Continental, 1-01-404-193, 1979.

LEAL, José de Souza; BARBOSA, Artur Luiz. *João Pernambuco: arte de um povo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.



OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*. v. 44 n° 1. São Paulo: USP, 2001, p. 221-286.

PACHECO, Gustavo. Memória por um fio: as gravações históricas de Stanley J. Stein. In: LARA, S. H.; PACHECO, G. (orgs.) *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007, p. 15-34.

TABORDA, Marcia. *Violão e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

VERZONI, Marcelo Oliveira. *Os primórdios do “choro” no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2000. [136f.]. Tese (Doutorado em música). UNIRIO.

ZANON, Fábio. João Pernambuco. In: *Violão com Fábio Zanon*. Abril 2006. Programa de rádio. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br/2006/04/16-joo-pernambuco.html>>. Acesso em: 14 fevereiro 2013.

---

<sup>1</sup> Essa gravação pode ser apreciada online em Zanon (2006).

<sup>2</sup> Nomes dos tambores usados no jongo. Baseado nos estudos de Fernando Ortiz, Nei Lopes e Stanley Stein, o Dossiê 5 do IPHAN (2007) caracteriza este tipo de palavra e todo o vocabulário do jongo pelo uso de termos originários de línguas *bantu*, tais como *angoma, caxambu, jongo, tambu, cumba, zambi, ganazambi e guaiá*.