

## OS VIOLÕES DE JACOB DO BANDOLIM: A CONSOLIDAÇÃO DE UM ESTILO DE ACOMPANHAMENTO

Felipe Ferreira de Paula Pessoa

Universidade de Brasília

Mestrado em Música em Contexto

*SIMPOM: Subárea de Etnomusicologia*

**Resumo:** Tendo a interpretação de Jacob do Bandolim do choro *Vou Vivendo*, de Pixinguinha, como ponto de partida para compreender a sedimentação do estilo de acompanhamento nos violões nos conjuntos de choro, esta comunicação propõe a ampliação da prática de análise utilizando o conceito de *forma*, *nomadismo* e *movência*, de Zumthor, de modo a compreender uma obra no âmbito estético, contextual e tecnológico. Jacob do Bandolim marcou o choro por uma postura rigorosa e exigente que consagrou-o como modelo de tradição, tanto de sua performance como solista, como na liderança do grupo que o acompanhava, construindo assim, um novo paradigma também na performance no acompanhamento nos violões. O conceito de forma sob o qual se dá a recepção da *performance* é explicitado por Zumthor (2000) como as sensações e emoções que dão sentido à obra e que não estão intrínsecos à ela somente, mas na situação na qual ela foi apreciada. Logo, para compreender a *performance* há necessidade de tentar compreender e dialogar com a forma do momento em que foram produzidos os fonogramas. Por sua vez, ao ser gravada, essa performance passa a fazer parte do universo das mídias podendo ser compreendida dentro dos conceitos de *nomadismo* e *movência* criando assim um estilo, um modelo a partir do fonograma, como frisa Valente (2007). Ao analisar o contexto, o processo de gravação e o arranjo de violões de *Vou Vivendo* foi possível compreender a construção e consolidação desse paradigma e como a mídia e as ferramentas tecnológicas influenciaram nesse processo. **Palavras-chave:** Choro; Performance; Mídia; Tradição.

### **The guitars of Jacob do Bandolim's group: the consolidation of an accompaniment style**

**Abstract:** The recording of *Vou Vivendo* (Pixinguinha) is the starting point to analyze and comprehend how the guitar duo was established as a performance style by *Jacob do Bandolim's* group *Época de Ouro*. This paper aims to use the analyses model proposed by Paul Zumthor, in which the author uses the concepts of form, nomadism and "mouvance". Zumthor's concepts allows the research to look at esthetic, contextual and technologic aspects of the musical production. Jacob do Bandolim is considered an important model for *choro* performance: as soloist, group leader and recording producer. He created a new paradigm for ensemble practice and his group established an guitar duo accompaniment style that became the main reference for *choro* groups since the 1960s. Zumthor's concept of form established that the musical performance reception is characterized by the sensations and emotions that attribute meaning to the musical piece, and those meanings are not only intrinsic, but also related to the situation it was originally created. Hitherto, in order to comprehend a musical recording, it is necessary to look at a reflect upon the form and circumstances the piece was recorded. When the piece is recorded, the performance belongs to the universe of recordings, and can be analysed under the concepts of nomadism and "mouvance". This possibilitie offers the situation in which the recording becomes a model (VALENTE, 2007). The process of analyzing : 1) the context, 2) the recording process, and 3) the arrangement for guitar duos on *Vou Vivendo* permitted the indentification of the process of building up a new musical performance style for guitars playing choro. It was also possible to notice how technology tools and mass media could influence the reception and divulgation of performance styles.

**Keywords:** Choro; Performance; Media; Tradition.

## **Introdução**

O choro, assim como outros gêneros seculares, apresenta grande diversidade de estilos em sua trajetória histórica. Contudo, a construção de uma identidade de tradição se faz ainda mais problemática no que tange a música popular urbana. Trata-se de uma música que, apesar das características informais de sua prática, passa pelo universo das mídias, tornando a fonofixação seu principal documento e meio propagador.

Objetivando compreender como se desenvolveu e consolidou o modo de acompanhar nos duos de violões nos conjuntos de choro, a presente comunicação traz um recorte da pesquisa de mestrado que se deteve a três momentos em que foram construídos paradigmas no acompanhamento de violões: Os conjuntos de choro entre 1915 e 1921; Os regionais de choro nas rádios da década de 1930; e os discos em alta fidelidade da década de 1960.

Em cada momento foi escolhido um conjunto que mais se destacou na implementações dos trabalhos de violões sendo o Grupo do Pixinguinha na primeira fase, o Regional de Benedito Lacerda na segunda e o Conjunto Época de Ouro, na terceira.

Esta comunicação concentra-se no terceiro momento em que Jacob do Bandolim e o Conjunto Época de Ouro constroem um modelo de acompanhamento de violões considerado tradicional ao gênero, um paradigma que influencia e perpetua a base da identidade do choro.

## **Jacob do Bandolim**

Jacob Pick Bittencourt (1918–1969), escrivão de profissão e músico amador. Amador é aquele que ama, seguindo a etimologia da palavra utilizada ainda para representar o apreciador ou o que faz algo por gosto, apreço, paixão e não por profissão. Se Jacob fez por sua opção profissional, entenda-se acima de tudo, a segurança de seu ganha pão, seu salário, ser escrivão da polícia, fez mais do que mera apreciação ou gosto pela sua música. Escolha feita por não querer se submeter às necessidades da profissão de músico, fossem acompanhar todos os cantores de rádio, gravar músicas da moda ou tocar improvisado e sem ensaios para tapar buracos nas rádios nos regionais, termo que criara ojeriza.

Paz (1997, p. 35), relata depoimento de Jacob em que declara amador e julga a sua relação/necessidade da música, não para sobrevivência, mas para se comunicar. Deixando ainda claro que o salário, vem da profissão: escrivão titular da 11<sup>o</sup> Vara Criminal. Complementa ainda que se música fosse profissão talvez “concordaria com as regras do jogo.”

Tal decisão ao “amadorismo”, Jacob tomou desde cedo, quando no início de sua carreira já conciliava atividades em programas de rádio com atividades autônomas. Chegou a parar durante o período em que estudou e prestou o concurso para escrivão juramentado da justiça, mas retornou, segundo o próprio por incentivo da esposa. Assim também, é possível que desde o início já apresentava seu extremo rigor crítico. Em sua primeira apresentação na rádio, que ocorreu no programa *Hora do Amador Untissal*, junto com o Grupo Sereno, relatou a sua insatisfação com o resultado pois foram poucos ensaios, estava inseguro e “quase” errou.

Dessa apresentação, Paz (1997, p. 32) ressalta de seu caderno de anotações o preciosismo das informações anotadas com local, data, hora, repertório, os músicos que o acompanharam, a quantidade de ensaios, o modo como o grupo foi formado “às pressas” e até os detalhes do estúdio de “paredes forradas de sacos de aniagem, pois não havia o celotex.” Deixa claro também suas impressões desta performance: “Não gostou do ambiente, nem do que tocou. Não insistiu. Preferiu estudar mais, interessado nas serestas e saraus.” (PAZ, 1997, p. 32).

Tamanho rigor, preciosismo e dedicação construíram a imagem de Jacob como grande símbolo da tradição chorística, mesmo em suas primeiras gravações em disco, entre 1947 e 1949, apresentar um estilo mais moderno e até influenciado pela linguagem do jazz, como em *Remeleixo*, onde o consagrado solo do violonista Fernando Ribeiro intensifica a influência jazzística também presente na harmonia. Contudo ao transferir-se da gravadora *Continental* para *RCA Victor* no início de 1949, marca também o momento em que passa a ser acompanhado pelo Regional do Canhoto, grupo que se formara em 1936 sob a liderança de Benedito Lacerda e que agora passava a atuar acompanhando outros solistas em função do afastamento de Lacerda.

Supostamente julgado por perder a originalidade dos discos iniciais, pois o Regional do Canhoto já trazia muita identidade em seu acompanhamento, as primeiras gravações desta nova fase trazem dois aspectos frisados pelo pesquisador e cavaquinista Henrique Cazes (1998) como definidores para a construção da imagem de Jacob enquanto ícone da tradição do choro e do novo paradigma de acompanhamento nos violões. O disco de estreia trouxe *O despertar da Montanha*, de Eduardo Souto, e *Língua de Preto*, de Honorino Lopes, duas composições resgatadas por Jacob e que não foram compostas para bandolim: Jacob pesquisador e arranjador.

O comportamento sério e rigoroso de Jacob, sua autonomia quanto às necessidades mercadológicas, extremo perfeccionismo na execução instrumental assim como o gosto pelo

ensaio somam-se ao repertório composto por choros de antigos compositores que o Jacob pesquisador ajudou a perpetuar. Assim também, as necessidades de arranjar os choros de outros instrumentos para o bandolim e conjunto de choro levam-no a buscar uma sonoridade e linguagem de acompanhamento que permitam executar tais composições, que por vezes eram originais de piano, fazendo-se necessário o diálogo mais intenso com o conjunto para reproduzir efeitos idiomáticos do instrumento.

Dessa forma, é construída a figura de Jacob como detentor da tradição e do purismo da interpretação do choro. Contudo, uma análise pormenorizada de sua trajetória artística assim como de sua música mostra como Jacob na verdade foi um agente transformador do choro e como ajudou a construir novos paradigmas da performance e da linguagem chorística. Dentre essas transformações é possível destacar a performance nos violões e como a tecnologia participou no modo de arranjar a interação entre solista e acompanhamento. Tais inovações no entanto, ganham a marca de tradicional ao entrarem no universo dos discos, das mídias.

### ***Nomadismo e movência na construção do estilo***

A construção do repertório de um artista marca-o não só estilística e tecnicamente, mas a personalidade artística em si, uma figura, um modelo. Uma obra, ao ser gravada passa por processo semelhante ao que Zumthor chamou de *nomadismo*, abordado por Valente (2007) quando busca caracterizar as (in)fronteiras entre o popular e o erudito nas canções das mídias. A pesquisadora ressalta o caráter de migração da obra enquanto um gênero específico, ou qualquer classificação que se busque estritamente embasada na análise musical, para um tipo de repertório que é transmitido pelos alto-falantes, ou seja, a obra passa a integrar o “universo das mídias” (p. 86).

Abordando sobre a perspectiva a construção do modelo de performance do choro, faz-se necessário discutir a característica de *movência* que o choro passará quando de suas gravações registrarem uma performance do choro ligada ao comportamento e escolhas de Jacob e que será sedimentada enquanto modelo dentro da tradição do gênero.

Contribuindo para tal perspectiva, em mesmo artigo Valente elucida:

A formação do repertório individual do intérprete acaba por contribuir para uma história da canção (música) midiática. Os intérpretes da música popular... acabam por criar uma marca própria da sua performance, ao ponto de se converterem em modelos e, não raro, coincidentemente, em ícones na e da paisagem sonora de sua época, verdadeiros álbuns de recordações audíveis. (VALENTE, 2007, p. 84).

O repertório de Jacob, os arranjos e o modo como são concebidos os acompanhamentos de violões em suas gravações, se tornam o modelo da própria imagem e símbolo de Jacob, uma vez que passam pelo processo de *movência* no universo dos discos. Hoje, um estudante de choro buscará nestas gravações de Jacob o modelo de acompanhamento e linguagem de choro cristalizado como “álbuns de recordações audíveis” do que seria a “época de ouro” do choro. Mesmo que na década de 1960 tenha sido a decadência comercial para o gênero em detrimento às modernidades da Bossa Nova, MPB e Jovem Guarda. Mas são nestes discos que se encontram o paradigma da interpretação chorística sedimentados pela tecnologia, pelo caráter e pelos violões e pelo bandolim de Jacob.

### **A análise da performance no fonograma**

Para além das discussões em torno das decisões interpretativas e alguns aspectos técnicos acerca da sonoridade, tempo, ritmo, harmonia, contraponto, floreios e improvisos, o lingüista Paul Zumthor, tomando como fundamentação a percepção sensorial, acrescenta à análise da performance em fonogramas o conceito de “forma”, em que as condições e o processo em que foram gravados também podem oferecer questões importantes sobre a construção desta.

Ao aproximar-se das culturas de tradição oral a fim de compreender o universo poético da Idade Média, Zumthor desenvolve sua tese sobre a poesia oral baseando-se nos efeitos causados sobre a própria prática poética enquanto uma manifestação da oralidade e não da escrita. O que o levou a expandir seus estudos sobre a voz humana e o corpo, os grandes mediadores da poesia medieval, como também à expansão da ideia de *performance*, que, segundo Zumthor (2000), constrói-se sobre uma “forma” determinada que envolve um ambiente, um momento, um contexto individual e coletivo.

O conceito de forma sob o qual se dá a recepção da *performance* é explicitado por Zumthor (2000) como as sensações e emoções que dão sentido à obra e que não estão intrínsecos à ela somente, mas na situação na qual ela foi apreciada. De modo que, cada percepção se dá de maneira única, pois ocorre em uma forma específica. Se um determinado fato musical marca nossa infância ou um momento especial, não nos bastaria somente ouvir a música para re-vivermos a experiência musical completa. A música apenas traria uma lembrança de tal experiência que se completa por objetos extrínsecos à música em si, como as pessoas que estavam juntas na ocasião do fato musical, o contexto e as diversas situações psicológicas e sociais do dado momento. Logo, para compreender a *performance* há

necessidade de tentar compreender e dialogar com a forma do momento em que foram produzidos os fonogramas.

### **Os fonogramas**

A década de 1960 marca um grande desinteresse da indústria cultural pelo choro, porém é quando Jacob deixa de ser acompanhado pelo Regional do Canhoto e cria seu próprio grupo implementando novidades estéticas e fazendo uso dos novos recursos tecnológicos. Cansado da batalha comercial que envolvia o “outro”, cavaquinista de grande sucesso Waldir Azevedo, Jacob busca desenvolver uma nova fórmula com um novo grupo exclusivo para lhe acompanhar, agora formado por três violões e, no início com contrabaixo, a semente do que se transformará no conjunto Época de Ouro.

Sua motivação ia além da indústria fonográfica, mas para seu compromisso com a música. Em carta de 1952 destinada ao amigo Rossi, Cazes (1998) destaca o trecho em que compara o sucesso de Waldir ao fazer música para o público com o pouco destaque de Garoto, que faz música para os músicos, segundo Jacob. Sua preocupação, contudo, era aliar as duas coisas para que se pudesse manter uma produção respectiva ao seu nível de exigência.

Em 1961, grava o primeiro disco que marcaria seu “novo som”, o LP *Chorinhos e Chorões*. Intitulados Jacob e Seus Chorões, o grupo contava com Cesar Farias e Carlinhos Leite nos violões de 6 cordas, Dino no violão de 7 cordas, Jonas no cavaquinho, Gilberto D’Avila no pandeiro. Este grupo acompanharia Jacob até o final de sua vida, porém, para a gravação *Chorinhos e Chorões*, Jacob ainda utilizou o contrabaixo de Luiz Marinho e as percussões de Pedro dos Santos e Barão.

Outro fator importante dessa nova fase é o uso que Jacob faz das novas tecnologias. A gravação em alta fidelidade surgiu ainda na década de 1950, porém a partir da década de 1960 foi possível aproveitar a gravação em canais diferentes para criar um playback para que pudesse estudar com a base já gravada antes de entrar em estúdio com o bandolim.

O preciosismo do processo de preparação do disco de Jacob passava por várias etapas. Cazes (1998) ressalta que apesar do alto nível técnico e da extrema quantidade de detalhes, os arranjos eram concebidos “... totalmente de ouvido, combinando-se os detalhes de um arranjo a cada ensaio. Primeiro Jacob ensaiava com César e Carlinhos, depois acrescentava Jonas e Gilberto. Por último, chegava o Dino, que escrevia um guia a fim de que pudesse memorizar o arranjo mais rapidamente.” (CAZES, 1998, p. 136).

Fato de destaque no processo é que diferentemente de César, Carlinhos e Jonas, músicos que desempenham a função rítmico/harmônica, Horondino José da Silva, o Dino 7

cordas, atuava como músico profissional, não tinha um emprego público como os demais do grupo. Pode-se notar que Dino era o único do conjunto acompanhante que sabia ler e escrever música, habilidade requerida pela sua atuação profissional e que leva a questionar novamente as diferenças da atuação profissional e amadora na música.

Certamente, tal habilidade permitia a Dino não precisar estar presente em todos os ensaios. Na época, Dino era um dos músicos mais requisitados para acompanhar cantores e instrumentistas, não se dedicando somente ao trabalho com Jacob, uma necessidade da profissão. Jacob por outro lado aprendeu a ler partitura quando fez-se necessário para executar a Suíte Retratos, obra dedicada ao bandolinista pelo maestro Radamés Gnattali que a compôs como um retrato de cada grande compositor da formação do choro: Pixinguinha, Anacleto de Medeiros, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth.

Ao tentar compreender a “forma” como foi gravado o LP *Chorinhos e Chorões*, é necessário questionar a influência do processo a não leitura de partitura, o que levou a mais ensaios, construção em conjunto de alguns arranjos e até maior intimidade entre os músicos pela grande ocorrência dos encontros.

### ***Vou Vivendo***

Dentre as composições do LP *Chorinhos e Chorões*, o choro de Pixinguinha *Vou Vivendo* destaca-se por: não ser um choro para bandolim, e sim para flauta; Ser de um compositor que, apesar de ter convivido com Jacob e até falecido posteriormente, consolidou o choro enquanto gênero e formou a linguagem a partir do contato direto com músicos do século XIX; Apresenta a estrutura tradicional da forma Rondó; E, pela extensa atuação de Pixinguinha, é possível comparar com a gravação original do compositor e verificar que houve uma elaboração de um novo arranjo para a gravação de Jacob neste LP, que será descrito a seguir.

A parte A encontra-se m Fá maior e os violões começam em conjunto com uma curta frase de três semi-colcheias sem o tempo forte chamando o acorde de D7 que é contextualizado como o V/V (acorde quinta da quinta, o dominante do dominante da tonalidade). A linha do baixo segue guiando a harmonia construída em terças pelos três violões, encaminhada em semínimas na cabeça dos tempos. Algumas poucas frases de ligações do 7 cordas, com três ou duas semi-colcheias, dão certo movimento até o destaque maior para uma frase de 4 compassos do 7 cordas anunciando a modulação para Fá menor onde o movimento rítmico passa ter maior presença de colcheias.

A parte B, na tonalidade de Ré menor, começa com um contraste de dinâmica do solista e do acompanhamento em piano destacando o violão de 7 cordas com frases de 4 em 4 semicolcheias ligando as mudanças de acordes. Respondendo a estes 4 primeiros compassos, os 4 compassos seguintes marcam o retorno da massa sonora mais forte de todo o regional agora conduzindo o baixo em terças nos violões com inversões e frases de quatro semicolcheias. A segunda parte do B apresenta o mesmo movimento de dinâmica da primeira parte, piano nos 4 primeiros compassos e forte nos 4 últimos. Contudo, o destaque se dá aos violões de 6 conduzindo a harmonia na parte aguda, concluindo a parte com encadeamento similar ao final dos primeiros 8 compassos.

A re-exposição do B apresenta elementos interessantes, pois envolvem o elemento da variação focado não no solista, mas no violão de 7 cordas que passa a executar frases na região mais grave, com mais intensidade e maior variedade rítmica nos 4 primeiros compassos. Tal variação, no entanto, não se fez de modo improvisado, uma vez que já está presente no playback para Jacob estudar sua interpretação no pianíssimo executado ao bandolim. O restante do B segue como a exposição assim como a repetição A, sem alterações em relação à exposição inicial.

A parte C está no IV grau da tonalidade inicial, Si bemol, e é onde os violões apresentam maior interação contrapontística dialogando o tempo todo com a melodia. Seja em frases curtas ligando os acordes, seja encaminhando os baixos. Os violões tocam toda a terceira parte em terças de modo que ainda não haviam tocado nesta interpretação, dando destaque à este tipo de arranjo. Ao retornar para a parte A final, os violões não executam a frase de chamada do D7 e o 7 cordas apresenta-se um pouco mais solto, porém não alteram a base do arranjo inicial.

## **Conclusões**

A criação do modelo de acompanhamento tradicional nos violões de choro foi construída a partir de aspectos tecnológicos, sociais, pessoais e formais, em tempo que a performance marcada nos fonogramas, ao passar pelo processo de *movência* associa-se à imagem de tradição e purismo do gênero relacionadas à Jacob do Bandolim.

Se por um lado Jacob consagra-se como pesquisador ao garimpar choros de compositores do século XIX e início do século XX, sendo em casos o único elo desse passado; por outro, a adaptação desses choros, muitas vezes para outros instrumentos leva-o a



exigir mais dos acompanhamentos improvisados dos Regionais, produzindo arranjos pré-concebidos e de grande participação dos violões a partir da melodia.

Sua exigência e rigor concebem uma nova prática de preparar previamente suas variações na interpretação e nos arranjos dos violões, chegando a usufruir, quando se tornou possível, da tecnologia do playback. O acompanhamento, gravado na primeira fase do registro sonoro no estúdio, revela o total controle e compreensão do processo de construção de arranjo e interpretação.

Se tratando de um disco, o fator de inserir essa prática no universo das mídias o submete ao processo de movência, criando para os chorões da atualidade um paradigma deste tipo de acompanhamento, considerado então como tradicional, não só pelas características estéticas, mas pela associação à figura do próprio Jacob socialmente assim consolidada.

### **Referências**

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. Editora 34 Ltda., 1998

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

VALENTE, Heloísa. Canção artística, canção popular, canção das mídias: movência e nomadismo. in *Música e Mídia, novas abordagens sobre a canção*. (orgs. Heloisa de A. Duarte Valente, São Paulo, Via Lettera, FEPESP, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ. 2000.