

ALMIR CÔRTEZ BARRETO

O ESTILO INTERPRETATIVO DE JACOB DO BANDOLIM

Dissertação apresentada à Faculdade de Música do
Instituto de Artes da UNICAMP, para obtenção do
Título de Mestre em Música.

Área de concentração: Práticas Interpretativas

Orientador: Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva

CAMPINAS

2006

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8^a / 6244

C818e Côrtes, Almir.
O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim. / Almir Côrtes.
– Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador: Esdras Rodrigues Silva.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas.
Instituto de Artes.

1. Bandolim, Jacob do. 2. Música-interpretação.
3. Choro(Música). I. Silva, Esdras Rodrigues. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

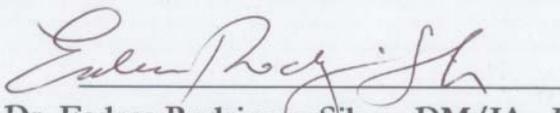
Título em inglês: “The interpretative style of Jacob do Bandolim”
Palavras-chave em inglês (Key words): Bandolim, Jacob do – Music-
interpretation - Choro(Music)
Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:
Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva
Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos
Prof^a Dr^a Márcia Ermelindo Taborda
Prof. Dr. José Roberto Zan
Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira

Data da defesa: 17 de Agosto de 2006

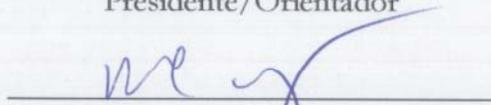
Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de **Dissertação de Mestrado** em Música, apresentada pelo
Mestrando **Almir Côrtes Barreto** - RA 30226, como parte dos requisitos para a obtenção do
título de **MESTRE EM MÚSICA**, apresentada perante a Banca Examinadora:



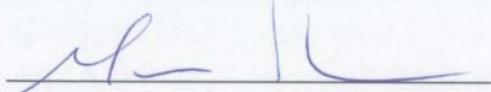
Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva - DM/IA - UNICAMP

Presidente/Orientador



Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos - DM/IA - UNICAMP

Membro Titular



Profa. Dra. Marcia Ermelindo Taborda - DEPARTAMENTO MÚSICA/UFSJ

Membro Titular

AGRADECIMENTOS

À Deus, força criadora, que rege nossa trajetória, ilumina nossas decisões e nos inspira a produzir;

À Li (Lília), minha esposa, pelo amor e atenção incondicional durante toda essa trajetória;

À minha família pelo apoio e incentivo;

À Prof. Dr. Ana Cristina Gama dos Santos Tourinho da Faculdade de Música da UFBA (Universidade Federal da Bahia), minha orientadora na iniciação científica, que abriu meus horizontes para a pesquisa;

Ao Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva, pois, mais que um orientador, foi um verdadeiro amigo, estando presente durante o curso, direcionando e conduzindo o trabalho de forma coerente e equilibrada;

Ao Prof. Dr. Marcos Siqueira Cavalcante pelo acolhimento, confiança em meu trabalho e dicas importantes para a pesquisa;

À Altino Toledo, Professor de bandolim e prática de choro do Conservatório Dramático e Musical (Dr. Carlos de Campos) de Tatuí, que apesar de nos conhecermos perto do final do trabalho, contribuiu significativamente com discussões e indicações técnicas, especialmente na parte de ornamentação e transcrições;

Ao Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos, por todos os esclarecimentos prestados e sugestões, especialmente na parte de análise musical;

À FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), por financiar esse trabalho, através de bolsa de estudos, oferecendo a possibilidade de dedicação exclusiva à pesquisa.

Aos Músicos: Ronaldo do Bandolim, César Faria, Carlinhos Leite, Déo Riam e Joel Nascimento que dispuseram de seu tempo e me concederam as entrevistas, expondo importantes declarações que contribuíram para a construção da dissertação;

Ao Instituto Jacob do Bandolim, representado na pessoa do músico e diretor de pesquisa Sérgio Prata, pelo pronto atendimento e doação da Coleção “*Todo Jacob*” para o acervo da biblioteca do Instituto de Artes da Unicamp;

E a todos os músicos, professores e amigos que participaram desse processo, apoiaram minhas idéias e incentivaram de alguma forma a minha produção.

RESUMO

Este trabalho visa descrever a contribuição de Jacob do Bandolim enquanto intérprete no choro, levantando as características peculiares de sua execução por meio dos seguintes procedimentos: uma reflexão acerca de declarações de Jacob, selecionadas principalmente do seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro; do estudo de seu contexto sociocultural de atuação, especialmente os aspectos relevantes de sua formação musical; depoimentos de músicos que trabalharam com o bandolinista, tiveram contato pessoal, ou mesmo estudaram sua obra; e com maior ênfase, sobre uma abordagem a respeito dos elementos interpretativos de seu estilo musical, extraídos da análise de suas interpretações em obras escolhidas de dois importantes compositores do choro: Ernesto Nazareth e Pixinguinha.

Palavras-chave: Bandolim, Jacob do; Música-Interpretação, Choro (Música)

ABSTRACT

This work aims to describe and analyze the contributions of Jacob do Bandolim as a *choro* musician, raising the particularities of his personal style through the following procedures: a reflection on Jacob's statements to the *Museu da Imagem e do Som* (MIS) in Rio de Janeiro; an study about his social and cultural contexts regarding performance, especially the relevant aspects of his musical development; an analysis of the statements of musicians who had worked with him, had personal contact with him, or had studied his oeuvre or interpretations; and with bigger emphasis, on an approach to the interpretative elements of his musical style, extracted from the analysis of his interpretations of selected works of two important composers of *choros*: Ernesto Nazareth and Pixinguinha.

Key Words: Bandolim, Jacob do; Music-interpretation ; *Choro* (Music)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO 1.....	05
1.1 O CHORO	05
CAPÍTULO 2.....	15
2.1 JACOB DO BANDOLIM	15
2.1.1 - 1ª Fase.....	16
2.1.2 - 2ª Fase.....	17
2.1.3 - 3ª Fase.....	19
2.1.4 - 4ª Fase.....	21
CAPÍTULO 3.....	25
3.1 IMPROVISAÇÃO E INTERPRETAÇÃO	25
3.2 TÉCNICA E ESTILO.....	28
CAPÍTULO 4.....	37
4.1 ELEMENTOS INTERPRETATIVOS	37
4.1.1 Ornamentos	37
4.1.1.1 MORDENTE	37
4.1.1.2 APOJATURA	40
4.1.1.3 ANTECIPAÇÃO	42
4.1.1.4 TRÊMULO.....	45
4.1.1.5 GRUPETO E TRINADO	46
4.1.2 Recursos Técnicos	47
4.1.2.1 DINÂMICA.....	47
4.1.2.2 RUBATO.....	50
4.1.2.3 RALLENTANDO	51
4.1.2.4 PORTAMENTO	52
4.1.2.5 GLISSANDO.....	53
4.1.2.6 STACCATO	55
4.1.2.7 CAMPANELLA	57
4.1.2.8 VIBRATO.....	59
4.1.2.9 NOTAS PERCUSSIVAS	59
4.1.3 Variação Melódica	61
4.1.4 Inserção de novo material.....	70
CONCLUSÃO.....	84
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	87
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	91
LISTA DE AUDIÇÃO	93

ANEXOS	95
<i>Especificações técnicas do bandolim</i>	<i>97</i>
TRANSCRIÇÕES	99
<i>Odeon (Ernesto Nazareth)</i>	<i>99</i>
<i>Apanhei-te; Cavaquinho (Ernesto Nazareth)</i>	<i>107</i>
<i>Brejeiro (Ernesto Nazareth).....</i>	<i>114</i>
<i>Sofres Porque Queres (Pixinguinha).....</i>	<i>122</i>
<i>Ingênuo (Pixinguinha/Benedicto Lacerda).....</i>	<i>130</i>
<i>Lamentos (Pixinguinha).....</i>	<i>136</i>

INTRODUÇÃO

Os trabalhos publicados sobre o choro geralmente têm uma abordagem historicista, enfatizando as características sócio-culturais do gênero, a exemplo de Almeida (1942), Kiefer (1977), Siqueira (1970), Tinhorão (1966) Vasconcellos (1984) e Cazes (1998). Apesar da importância dessa contextualização, do ponto de vista musical, necessitamos de um maior aprofundamento em detalhes técnicos da interpretação.

Acompanhando o processo de estudo e sistematização de procedimentos da música popular que vêm crescendo de forma significativa nos últimos anos no meio acadêmico, o presente trabalho se propõe a estudar o estilo interpretativo de um dos mais importantes expoentes do choro: Jacob do Bandolim.

Jacob Pick Bittencourt (1918-1969) foi uma das personalidades mais influentes no desenvolvimento do choro. Além do seu legado enquanto pesquisador, confirmado através de seu arquivo pessoal, e de sua contribuição na condição de compositor, deixando peças hoje essenciais no repertório chorístico, Jacob teve um papel importante como intérprete, demonstrando através de suas releituras, características peculiares, onde destacamos a sonoridade e a expressão musical.

Seus méritos vão desde os quesitos básicos de sonoridade e afinação, até os mínimos detalhes de expressividade. Com uma execução bem acabada, repertório precioso e extremo capricho em cada registro, Jacob do Bandolim construiu uma ampla discografia – mais de duzentas gravações - que hoje é considerada como a mais valiosa do instrumental popular brasileiro (CAZES, 2000, p. 25).

Em frente à vasta obra de Jacob, faremos um recorte limitando-nos a estudar sua atuação nas interpretações em obras escolhidas de Ernesto Nazareth e Pixinguinha, sem pretender com isso esgotar as possibilidades de estudo da sua obra. Escolhemos Ernesto Nazareth e Pixinguinha como referências para esta pesquisa, pois suas composições representam uma amostragem significativa das releituras na obra musical de Jacob do Bandolim e pelo fato dos mesmos estarem entre os nomes mais importantes do choro. Boa parte da obra de Ernesto (1863-1934) integra hoje o repertório do choro, apesar de suas

peças terem sido concebidas originalmente como “Tangos”. Segundo Nascimento (2006) foi Jacob quem trouxe as músicas de Nazareth para o universo do choro: “O Jacob foi quem introduziu Ernesto Nazareth no choro, o chorão conhece Nazareth através de Jacob com as reduções¹ que ele fez”.

Pixinguinha (1897-1973), por sua vez, foi um dos mais influentes compositores no desenvolvimento e estruturação do gênero, destacando-se também como instrumentista e arranjador. É o próprio Jacob (1967) quem comenta sobre a contribuição do músico ao choro: “Pixinguinha deu rítmica ao choro, deu graça ao choro, esta leveza do choro, esta malícia, malícia que só Pixinguinha sabe dar”.

Transcrevemos e analisamos seis gravações com interpretações de Jacob das seguintes músicas dos dois compositores:

- *Odeon* (Ernesto Nazareth);
- *Apanhei-te; Cavaquinho* (Ernesto Nazareth);
- *Brejeiro* (Ernesto Nazareth);
- *Sofres Porque Queres* (Pixinguinha)
- *Ingênuo* (Pixinguinha/Benedicto Lacerda)
- *Lamentos* (Pixinguinha)

Nesta seleção temos quatro gravações de estúdio: *Odeon* (Ernesto Nazareth) do álbum, composto por quatro discos de 78 rpm, *Jacob Revive Músicas de Ernesto Nazareth* (1952); *Brejeiro* (Ernesto Nazareth), *Ingênuo* (Pixinguinha/Benedicto Lacerda) e *Lamentos* (Pixinguinha) três músicas do álbum *Vibrações*² (1967); e duas gravações ao vivo: *Apanhei-te; Cavaquinho* (Ernesto Nazareth) de uma apresentação em sarau doméstico, extraída da coleção “Todo Jacob”³; *Sofres Porque Queres* (Pixinguinha) do álbum, gravado ao vivo no Teatro João Caetano, *Pixinguinha 70* (1968).

Os critérios dessa escolha levaram em conta a inclusão de execuções ao vivo, execuções em estúdio, a ocorrência significativa de elementos interpretativos e a

¹ Interpretamos a palavra redução neste contexto como transcrição.

² LP *Vibrações* (1967), Jacob do Bandolim e Época de Ouro.

³ Coleção de 16 CDs, montada pelo Instituto Jacob do Bandolim, que reúne toda a obra fonográfica do músico, incluindo seus discos, apresentações em rádio e em saraus, totalizando 536 faixas digitalizadas.

importância dessas obras no repertório do choro, abrindo assim, possibilidade de futuras comparações com outros solistas.

De posse dessas transcrições fizemos uma audição das demais interpretações de Jacob e percebemos que estas cumprem o papel de demonstrar os elementos interpretativos de sua prática musical, visto que englobam os recursos utilizados nas demais.

Para tanto, realizamos uma comparação das interpretações com as partituras impressas (ver referências bibliográficas) com a finalidade de destacar os elementos inseridos nas gravações. Mesmo sabendo que o choro é essencialmente baseado na tradição oral, não nos parece incoerente optar pela partitura como referência para estudá-lo, visto que o próprio Jacob escrevia suas composições de forma bem básica, ou seja, sem incluir os ornamentos que utilizava nas gravações⁴. Também é fato que os estudantes de música que se interessam por choro, além de utilizarem gravações, recorrem à partitura impressa para aprender peças do seu repertório.

Classificamos os elementos interpretativos utilizados por Jacob como: ornamentos, recursos técnicos, variação melódica e inserção de novo material.

Utilizando como embasamento teórico os livros: *Tonal Harmony: With a Introduction to Twentieth-Century Music* (KOSTKA, PAYNE, 1984) e *Escola Razonada de la Guitarra* (PUJOL, 1933), cobrimos todos os elementos que se encaixaram no conceito de ornamentos; Os recursos técnicos foram entendidos de acordo com o *Dicionário Grove de Música* (1994); Para analisar a relação melodia-harmonia, utilizamos como referência os livros *Arranjo* (ALMADA, 2000) e *Arranjo Método Prático, Volume I* (GUEST, 1996); Os elementos que não se enquadraram como ornamentos ou recursos técnicos, foram considerados como variação melódica quando apresentaram relação com a melodia impressa, e como inserção de novo material quando não apresentaram relação com o impresso.

Para cumprir nosso objetivo estruturamos a dissertação em quatro capítulos:

- **Capítulo 1:** Estudamos a visão de Jacob do Bandolim sobre o choro, com o intuito de estabelecer parâmetros sobre o universo no qual está situada

⁴ Consultar as partituras manuscritas de Jacob do Bandolim disponíveis em: *Jacob do Bandolim* (Paz, 1997).

nossa pesquisa, e contextualizamos o seu período sociocultural de atuação, situando o bandolinista dentro do processo histórico do gênero;

- **Capítulo 2:** Traçamos um perfil biográfico do intérprete selecionando fatos de sua vida pessoal que estão diretamente ligados à sua formação musical. Para um melhor entendimento deste processo dividimos o mesmo em quatro fases;
- **Capítulo 3:** Fizemos um paralelo entre improvisação e interpretação no choro de acordo com a ótica de Jacob, levantamos dados específicos sobre sua técnica no bandolim e algumas reflexões acerca de seu estilo;
- **Capítulo 4:** Realizamos um levantamento e apresentamos exemplos musicais comentados dos elementos interpretativos da prática musical de Jacob do Bandolim;
- **Conclusão:** Visão do pesquisador sobre o estilo interpretativo de Jacob do Bandolim com base em fatos relevantes de sua formação musical e de seu contexto sociocultural de atuação, em dados revelados por entrevistas e depoimentos, e principalmente nos elementos interpretativos encontrados através da análise musical.

Após as referências bibliográficas, apresentamos uma lista de audição (com suas respectivas fontes) das gravações citadas no corpo da dissertação, e no final do trabalho, na parte de anexos, detalhamos algumas especificações técnicas do bandolim e disponibilizamos na íntegra as transcrições por nós elaboradas que foram utilizadas na pesquisa.

CAPÍTULO 1

1.1 O Choro

Visto que nosso trabalho está situado principalmente dentro do âmbito do choro, levantaremos o ponto de vista de Jacob do Bandolim sobre o mesmo. Daremos ênfase assim ao seu período de atuação, refletindo também sobre fatos socioculturais que possam ter contribuído para a influência de Jacob no desenvolvimento do choro. Apesar de termos como principal objetivo demonstrar a contribuição do bandolinista especificamente enquanto intérprete, portanto priorizando um maior aprofundando em detalhes musicais referentes a este aspecto, percebemos que essa contextualização se faz necessária para uma melhor compreensão do fenômeno Jacob dentro do choro, bem como da influência que ele exerceu sobre o bandolim.

Para tanto, utilizaremos como ponto de partida o seguinte trecho do depoimento de Jacob ao MIS⁵ do Rio de Janeiro, realizado em 24 de Fevereiro de 1967, onde o bandolinista lê e comenta um pequeno texto de sua autoria sobre as origens do choro, que está na contracapa de seu LP *Na Roda de Choro* (1960).

As origens do choro, eu afirmei aqui, que o musicólogo⁶ afirmou que o vocábulo se origina de “Xôlo”, um concerto vocal com danças dos Capres da Contra-costa, e que por confusão com o parônimo Português passou a grafar-se choro. Outro musicólogo⁷ chegou a assegurar que advém de *Chorus*, latim. Aceito, entretanto a versão dos chorões remanescentes com quem tenho permanente contato. Choro - pode significar um grupo de instrumentos: flauta, violão, cavaquinho, bandolim, clarinete, oficleide, etc. ou, o ato de se reunirem para tocar, exemplo: fui a um choro... ou ainda melodia de compasso dois por quatro e que se caracteriza por frases sentimentais ou modulações inesperadas, e se por vezes alegre, deve-se ao andamento que lhe é imprimido, mas na sua feitura um daqueles requisitos há de ser satisfeito, isto é, a frase sentimental ou a modulação inesperada. Um famoso choro, dos mais saltitantes que é o *Um a Zero* de Pixinguinha, ao tocarmos lentamente,

⁵ Museu da Imagem e do Som.

⁶ Supomos que Jacob esteja se referindo ao musicólogo Renato Almeida.

⁷ Supomos que o segundo musicólogo citado seja João B. Siqueira.

notaremos como é lastimoso o fraseado do quarto e quinto compasso da primeira parte (JACOB DO BANDOLIM, 1967).

Neste momento Jacob solfeja a melodia de *Um a zero* desde o início em um andamento moderado, e para demonstrar o trecho ao qual se refere, solfeja este num andamento um pouco mais lento, enfatizando o seu caráter sentimental.

Taí o sentimento imprimido ao choro, taí a cobrança do tributo, exato. Da polca, originária da Europa, dançante e modulada, originou-se o choro. No Brasil, as três raças tristes, cobraram o seu tributo tornando-a mais lenta e melodiosa, porém, dançante ou não, continuaram conhecidas como polcas, não há quem encontre em impresso ou disco dos mais antigos o vocábulo choro, todas eram polcas, mas como emocionavam quem as tocava ou ouvia, eram denominadas músicas de choro, de fazer chorar. Cadernos em meu poder, organizados em manuscritos em fim do século passado confirmam esta certiva, posteriormente é que às próprias composições indistintamente se passou a chamar de choro. Os primeiros divulgadores: Joaquim Antonio da Silva Calado, nascido em 1848 e falecido em 20 de março de 1880, flautista, foi quem primeiro se valeu do violão e do cavaquinho para apresentar choros, e dada sua condição de protegido passo imperial, pois era Cavaleiro da Ordem da Rosa a mais almejada condecoração do Império e catedrático do Imperial Conservatório de Música, impunha às polcas interpretação lenta e modulada que por todos era aceita e imitada. [...] Quero afirmar aqui o seguinte, que eu devo muito desses ensinamentos ao Almirante, e depois todos eles confirmados por grandes chorões a quem eu conheci como Candinho e outros mais (JACOB DO BANDOLIM, 1967).

Após citar as opiniões de dois musicólogos, que acreditamos ser respectivamente Renato Almeida em seu livro: *História da Música Brasileira* (1942) e João B. Siqueira com o livro: *Três Vultos Históricos da Música Brasileira: Mesquita, Callado, Anacleto* (1970)⁸, sobre a possível etimologia do vocábulo choro, Jacob dá sua opinião, expondo a “versão” que aceita por ter sido transmitida para ele por grandes chorões advindos de gerações anteriores do choro, citando como exemplo Candinho, o trombonista Cândido Pereira da Silva (1879-1960), que teve seus manuscritos guardados por Jacob em seu arquivo pessoal (VASCONCELOS, 1984, p. 22). Outra fonte citada refere-se ao cantor, compositor, radialista, musicólogo, pesquisador e produtor radiofônico Henrique Foréis

⁸ Siqueira tem a mesma definição sobre o termo Choro utilizada por Jacob em seu texto, entretanto seu livro data de 1970, portanto dez anos após o texto. É possível que Jacob tenha lido algum artigo de publicação anterior, ou mesmo que tivesse contato pessoal com Siqueira.

Domingues (1908-1980), conhecido no meio musical por Almirante, o qual teve em 1965 seu arquivo incorporado ao MIS do Rio de Janeiro.⁹

Podemos destacar as seguintes possibilidades para definição do choro de acordo com a explanação de Jacob:

- Um grupo de instrumentos. Dando a entender que flauta, violão, cavaquinho, bandolim, clarinete, oficleide, etc. seriam instrumentos característicos, no entanto, não fica claro sobre qual época Jacob está se referindo, pois não aparece na relação o pandeiro, que em 1960, ano em que o texto acima foi publicado, já era um instrumento plenamente incorporado ao grupo de choro.
- O ato de se reunirem para tocar. Acreditamos que esses encontros entre músicos correspondem às “rodas de choro” que recebem essa denominação até os dias atuais.
- Uma melodia de compasso dois por quatro e que se caracteriza por frases sentimentais ou modulações inesperadas. A frase sentimental é exemplificada por Jacob com o seguinte trecho de *Um a Zero* choro de Pixinguinha:



Figura 1: *Um a Zero* (Pixinguinha)

Em relação às modulações inesperadas o texto não apresenta exemplos, entretanto, é possível relacioná-las com pequenas modulações passageiras, ou mesmo tonicizações, que ocorrem dentro de uma mesma parte em alguns choros, como *Doce de Côco* do próprio Jacob do Bandolim (Figura 2), onde a parte B que está na tonalidade de Sol maior, possui um trecho onde Si maior passa a ser a tonalidade, ou seja, é tonicizado por alguns compassos, retornando em seguida para Sol maior.

⁹ ALMIRANTE. In: CRAVO ALBIN, Dicionário da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: 2002, disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br>> Acesso em 06 dez 2005.

Figura 2: *Doce de Côco* (Jacob do Bandolim)

Jacob confirma também que o choro é advindo da polca, dança vinda da Europa que se tornou mais lenta e melodiosa aqui no Brasil. Por isso as polcas passam a ser denominadas músicas de choro, de fazer chorar, pois emocionavam quem as ouvia. Posteriormente é que as composições surgidas dessa forma de interpretar a polca recebem o nome de choros. Em seguida, Joaquim Antonio da Silva Callado, é citado como um dos primeiros divulgadores do choro, que se utilizando do cavaquinho e do violão como instrumentos de acompanhamento, impõe às polcas interpretação lenta e modulada. Devido ao grande prestígio que Callado tinha na época, esse tipo de interpretação foi bem aceita e imitada.

Como podemos perceber, o lado de pesquisador de Jacob do Bandolim era bastante presente em sua atuação, pois ele tinha uma preocupação em conhecer a parte histórica do choro¹⁰, buscando divulgar essas informações em seus discos e apresentações em geral.

Apesar de o seu texto carecer de alguns aspectos formais, como referências e citações, todas as informações que são fornecidas condizem com alguns importantes trabalhos escritos sobre a história da música brasileira e do choro, dentre eles: Almeida (1942), Siqueira (1970), Tinhorão (1966) e Cazes (1998).

¹⁰ Motivação que o levou a construir durante a vida o seu famoso arquivo pessoal.

Ao longo de seu depoimento ao MIS, Jacob fornece mais algumas reflexões, falando sobre o choro enquanto gênero e detalhando algumas de suas características. Transcrevemos abaixo os trechos que julgamos pertinentes a essa questão:

O choro, choro mesmo, teve uma grande definição foi com Pixinguinha. Pixinguinha deu rítmica ao choro. O choro até então era considerado uma coleção de músicas para chorar, fazer chorar [...] Eu tenho inclusive cadernos de antes de 1900, coleções de choro, músicas de choro e não choros. Ali dentro tinha Valsas, tinha Polcas, tinha Quadrilhas, tinha Schottisch, tudo era considerado músicas de choro (JACOB DO BANDOLIM, 1967).

Esta declaração reforça o processo histórico que deu origem ao choro, definido também no primeiro texto que analisamos, e credita principalmente a Pixinguinha o estabelecimento do que se entende por choro enquanto gênero. Mas uma vez, sua opinião condiz com os autores citados anteriormente.

Jacob (1967) numa declaração de caráter filosófico mostra o lado informal do choro, especificando o quintal como seu ambiente representativo¹¹: “choro é como se diz em samba, também um estado de espírito, não se compreende um choro sem um quintal, e os quintais estão rareando dia a dia”.

O Ingênuo representa [...] o que de mais típico possa ter um choro: a beleza da melodia, a beleza da harmonia, a rítmica, o encadeamento das modulações muito bem feito, embora tenha apenas duas partes, isso é a única coisa que ele foge ao choro comum (JACOB DO BANDOLIM, 1967).

Essa afirmação nos revela elementos musicais, trazendo como exemplo representativo do choro, a composição *Ingênuo* de Pixinguinha e Benedicto Lacerda. Pode se notar que Jacob tinha uma consciência clara da estrutura do gênero, pois se refere ao fato da composição ter apenas duas partes como algo incomum, que descaracterizava os procedimentos que vinham sendo adotados e sistematizados, mesmo que de maneira informal. Na seguinte declaração, o bandolinista expõe mais algumas características: “Você

¹¹ Os quintais eram os locais mais utilizados pelos chorões para realizar as “rodas de choro”.

encontra mais no choro primeiro o ritmo, segundo a frase melódica, a harmonia pouco interessa” (JACOB DO BANDOLIM, 1967).

De acordo com a divisão do choro em seis gerações, feita por Vasconcelos (1984), Jacob está situado entre a quarta (1927 a 1946) e a quinta geração (1945 e 1950). Trata-se de uma divisão sugerida pelo autor baseando-se em fatos ligados ao desenvolvimento sócio-econômico do país e aspectos significativos da história do choro. A quarta geração é marcada principalmente pelo advento das vitrolas elétricas, aperfeiçoamento do rádio juntamente com a grande popularidade alcançada pelos cantores através do mesmo, e a fundação da primeira escola de samba, a *Deixa Falar*. A quinta geração, por sua vez, é considerada por Vasconcelos como “uma pequena fase de ouro”, pois além de trazer novamente à cena nomes importantes de outras gerações do choro, a exemplo de Pixinguinha e Benedito Lacerda, revelou novos nomes significativos, dentre eles Severino Araújo, Waldir Azevedo, Chiquinho do Acordeom, Sivuca, Canhoto da Paraíba e o próprio Jacob do Bandolim. Não é nossa intenção discutir a relevância, ou mesmo coerência de tal divisão, estamos utilizando a mesma para melhor situar Jacob dentro do choro.

Uma discussão importante nos traz Sá (1999), em sua dissertação de mestrado: *Receita de choro ao molho de bandolim: uma reflexão acerca do choro e sua forma de criação*. Com base em informações de Pinto (1978) e Vasconcelos (1977) são citados alguns bandolinistas brasileiros que viveram no Rio de Janeiro: João Soares, Luperce Miranda, Nadinho, Ernesto Cardoso, João Martins, Tuti, Francisco Neto, Aristides Júlio de Oliveira, conhecido como *Moleque Diabo* e Beto bandolim. Com base em entrevista de Sá (1999, p.145) ao colecionador de discos Nirez, são citadas as primeiras gravações com bandolim, datadas de 1910 e 1916, porém estas não trazem informações sobre os bandolinistas, só a partir de 1928 surgem gravações de solistas como Luperce Miranda, João Martins, João Miranda e Peri Cunha. No entanto Jacob acabou ficando com o mérito maior de desenvolvimento do bandolim solo. Sá atribui esse fato às qualidades musicais de Jacob, e também a outros fatores, como o avanço dos meios de gravação e divulgação e à valorização das coisas nacionais, ocorrida após o término da Segunda Guerra Mundial.

Como veremos de forma mais detalhada no segundo capítulo, o espaço que Jacob conquista nas estações de rádio vai favorecer de maneira significativa a sua influência no meio musical, bem como os meios de gravação, pois o músico teve o respaldo da gravadora Continental e logo em seguida da RCA-Victor, que lhe ofereceram fortes subsídios para produzir os seus discos e desenvolver sua carreira de solista.

A sua atuação como compositor é importante e também deve ser levada em conta, várias de suas músicas figuram no repertório do choro. Relacionamos esse fato com a boa distribuição de seus discos e com as características de suas melodias, que além de cantáveis, facilitando sua assimilação, são de média execução e soam bem no bandolim, por estarem na maior parte do tempo sobre a primeira posição do instrumento, utilizando-se bastante de cordas soltas. Esses fatores contribuíram para que os chorões da época aprendessem suas músicas, pois a maioria deles tocava “de ouvido”.¹²

Ele foi um compositor que fazia as músicas, os choros dele muito populares, bem feitos, muito bem feitos, mas eram músicas que qualquer bandolinista, médio bandolinista toca todo o repertório dele. [...] Isso é um dos fatores da grande aceitação dele, né? [...] O Jacob pegou uma época que o chorão não lia música, Pixinguinha lia música, tinha alguns que liam música, poucos, então os chorões tocavam de ouvido¹³.

Todos esses dados, aliados à forte personalidade de Jacob e seu posicionamento muitas vezes radical, fizeram com que ele se tornasse um verdadeiro formador de opinião frente aos músicos e personalidades do meio artístico que viveram nesse período.

Paz condensa algumas dessas qualidades aqui citadas com a seguinte afirmação:

Jacob foi se firmando no meio musical como um músico sério, muito preocupado com a preservação das nossas raízes culturais. Dessa preocupação nasceu e se cristalizou um intérprete inesquecível. Muitas composições esquecidas e algumas que não tinham conseguido nenhum sucesso na interpretação de seus autores ganharam com Jacob uma nova roupagem, através de uma interpretação particularíssima, na qual a musicalidade eclodia a cada nota, a cada novo fraseado, com um colorido harmônico diferente que vivificava as composições (PAZ, 1997, p.33).

¹² “De ouvido”, expressão bastante usada no meio musical que designa o músico que não tem conhecimento da escrita musical e aprende a tocar as músicas ouvindo e procurando reproduzi-las no seu instrumento.

¹³ Depoimento cedido ao pesquisador, pelo bandolinista Joel Nascimento no dia 27/04/2006.



Figura 3: Foto do Acervo Divisão de Música – Biblioteca Nacional

CAPÍTULO 2

2.1 Jacob do Bandolim

“Jacob era um chorão no sentido mais abrangente da palavra, um exímio intérprete, um compositor fantástico e um pesquisador de uma importância inestimável para a história e evolução da música popular brasileira, em especial para a história do choro” (Paz 1997).

Neste capítulo levantaremos fatos da vida de Jacob do Bandolim que demonstrem ligação com sua formação enquanto intérprete, e possam elucidar algumas de suas características peculiares de execução. Para tanto, tomamos como base principal a gravação de seu depoimento ao MIS do Rio de Janeiro, juntamente com o livro *Jacob do Bandolim* de Ermelinda Paz (1997). Outros suportes para este trabalho foram entrevistas com os músicos César Faria (Benedito César Ramos de Faria, violonista que gravou com Jacob no grupo: *César Faria e seu Conjunto* entre 1947 e 1951 e no grupo: *Época de Ouro* entre 1961 e 1969), com Carlinhos Leite (Carlos Fernando de Carvalho Leite, violonista que gravou com Jacob no conjunto *Época de Ouro* entre 1961 e 1969), Déo Rian (Déo Cesário Botelho, bandolinista que teve contato pessoal com Jacob e que atuou no conjunto *Época de Ouro* após o falecimento de Jacob¹⁴), com Joel Nascimento (bandolinista que teve contato pessoal com Jacob e que pesquisou muitos detalhes de sua interpretação) e Ronaldo do Bandolim (Ronaldo de Souza e Silva atual bandolinista do *Época de Ouro* que estuda e segue a “escola” deixada por Jacob).

Para um melhor entendimento da formação musical de Jacob dividiremos a mesma em quatro fases hipotéticas, sem, no entanto afirmar que uma fase acabe na medida em que a próxima começa, compreendemos que elas se cruzam e dialogam entre si todo o tempo. Sua divisão se dá em função de determinados acontecimentos ao longo de sua vida.

¹⁴ Último conjunto que acompanhou Jacob, formado por ele na década de 60.

2.1.1 - 1ª Fase

O contato inicial com o choro, na condição de autodidata no bandolim, montando pequenos grupos, tocando também violão e cavaquinho e acompanhando fadistas.

Jacob Pick Bittencourt (14/02/1918-13/08/1969), durante a infância e adolescência morou na casa de nº 97, da Rua Joaquim Silva, no bairro da Lapa no Rio de Janeiro.

No período do ginásio tocava gaita de boca, mas, por influência de um vizinho francês que tocava violino, pediu um para a mãe. Como o arco do violino era pesado, utilizou um grampo de cabelo para tocar o instrumento, arrebentando assim muitas cordas. Conseqüentemente passou para o bandolim que resolveu o problema, por ser um instrumento com a mesma afinação e executado com o uso de uma palheta.

De acordo com seu depoimento no MIS do Rio de Janeiro, começou no instrumento como autodidata, imitando ao bandolim as melodias que ouvia na rua, cantaroladas por cantores de modinha, ou em casa pela própria mãe. Destacando o primeiro choro que ouviu e passou para o instrumento: *É do que há* do clarinetista e saxofonista Luís Americano (1900-1960), importante solista que trabalhou significativamente em gravações de estúdio, (CAZES, 2005, p. 63). Segundo Jacob (1967), esta experiência marcou muito sua vida: “[...] Defronte a minha casa, eu ouvi o primeiro choro, nunca mais esqueço a impressão que isto me causou [...] tocado por Luís Americano, e me lembro bem qual foi esse choro, *É do que há*”.

Sua primeira apresentação numa estação de rádio foi em 20 de dezembro de 1933. Com apenas quinze anos de idade tocou na Rádio Guanabara no programa *Hora do Amador Untisal*, acompanhado por um grupo formado por amigos, o *Conjunto Sereno*, interpretando o choro *Agüenta, Calunga* do flautista Atílio Grany.

Nesse período, além do bandolim, Jacob tocava também cavaquinho e violão, e a convite do intérprete de guitarra portuguesa Antonio Rodrigues, foi acompanhá-lo como violonista. Apresentou-se em 05 de maio de 1934 na Rádio Educadora no programa *Horas Luso-brasileiras* e no Clube Ginástico Português numa audição de fados, onde acompanhou

Antonio Rodrigues e os cantores de fado Ramiro D' Oliveira e Esmeralda Ferreira (PAZ, 1997, p.32). Acompanhou outros intérpretes lusitanos em cinemas e teatros e conheceu famosos artistas como a cantora Severa e o guitarrista Armandinho.

Esta convivência com guitarristas portugueses pode ter influenciado sua futura interpretação como solista. Segundo bandolinistas brasileiros entrevistados por Paz (1997), Jacob teria se aproximado mais de uma interpretação ou execução que lembra algumas vezes os guitarristas de fado portugueses. Em sua discografia (PAZ, 1997, p. 130) consta uma única gravação realizada com uma guitarra portuguesa, a música *Elza* (A. F. Conceição – Xavier Pinheiro). É fato que Jacob apesar de ter iniciado o aprendizado num bandolim de “cuia”¹⁵, posteriormente adotou um bandolim com fundo chato, mais próximo do formato da guitarra portuguesa. No entanto as informações obtidas sobre esta fase são muito vagas, apenas o bandolinista Joel Nascimento (2006) exemplificou que alguns mordentes que Jacob realizava, utilizando a combinação de cordas presas e cordas soltas, seriam advindos da música portuguesa¹⁶. Não encontramos dados mais aprofundados sobre esse período no depoimento de Jacob ao MIS, no livro de Paz (1997) ou mesmo nas declarações de algum dos outros músicos entrevistados, período esse que foi muito curto, pois logo Jacob retomou o bandolim e o choro.

2.1.2 - 2ª Fase

O período intenso no qual trabalhou nas estações de rádio, acompanhando cantores na maior parte do tempo, mas também atuando como solista e apresentando programas como locutor.

Jacob dá um passo importante em sua carreira radiofônica conquistando o primeiro lugar em 27 de maio de 1934 no *Programa dos Novos*, novamente na Rádio Guanabara, interpretando o choro *Segura Ele* de Pixinguinha e Benedicto Lacerda. Jacob acabou sendo contratado pela rádio, e acompanhou os principais artistas da época, dentre

¹⁵ Bandolim napolitano tradicional

¹⁶ Detalharemos de forma mais aprofundada esse ornamento no terceiro capítulo.

eles, Noel Rosa, Augusto Calheiros, Ataulfo Alves, Carlos Galhardo e Lamartine Babo. Nesse período, mudou a formação e o nome do grupo, passando a chamar-se *Jacob e sua Gente*, atuando também em outras estações de rádio, dentre elas: Cajuti, Fluminense, Transmissora (atual Rádio Globo), Rádio Clube do Brasil e Rádio Ipanema¹⁷.

De 1955 a 1959, foi contratado pela Rádio Nacional apresentando-se agora com o *Regional de César Moreno*. Posteriormente voltaria a trabalhar na mesma rádio produzindo e apresentando o programa *Discos de Ouro*, onde mostrava discos raros de seu arquivo particular. Jacob e seus *Discos de Ouro* - um dos poucos programas especializados em choro e samba no rádio brasileiro, sempre transmitido às 23:30h. Antes de apresentar cada música Jacob fazia comentários sobre fatos ligados ao intérprete, compositor ou sobre a situação pela qual passava a música popular brasileira¹⁸.

Esta fase foi intensa, visto que era uma época em que o rádio estava em pleno desenvolvimento no Brasil¹⁹, e podemos considerá-la como parte importante de sua formação musical, pois segundo Jacob, além dos artistas acima citados, ele acompanhou milhares de calouros. Podemos supor o quanto essa atividade lhe rendeu contato com o instrumento, preparando as músicas, ensaiando e executando-as ao vivo no rádio. Em relação a essa experiência ele comenta ao MIS em 1967 “[...] Tornou-me mais exigente, tornou-me mais crítico [...]”. Ouvindo suas gravações, percebemos realmente o quanto ele era detalhista, aspecto este que podemos confirmar também pelo depoimento de César Faria²⁰: “Ele era muito... muito caprichoso, escolhia demais as coisas... e tava certo, ele queria a música num plano superior à nossa de regional [...]”.

César Faria faz ainda outro comentário que demonstra um pouco da dinâmica do trabalho nas estações de Rádio.

Então nós ficamos fazendo programa na rádio Mauá um tempão. Dali se aproveitava o ensaio, no dia que íamos fazer o programa nós íamos mais cedo, ficávamos treinando até... “pra” na hora o programa sair legal (FARIA, 2005).

¹⁷ PRATA, Sérgio. Breves Anotações. Disponível em <www.ijb.org.br>. Acesso em 20 fev. 2005.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ De acordo com Albin (1940), as décadas de 1930, 1940 e parte da década de 50 foram substancialmente a *Era do Rádio*.

²⁰ Depoimento cedido ao pesquisador, pelo bandolinista César Faria no dia 21/07/2005.

No intuito de alcançar uma estabilidade que lhe permitisse desenvolver sua música sem ser obrigado a acompanhar cantores e calouros, e por não querer fazer concessões à indústria fonográfica e perder sua independência em virtude das pressões das gravadoras, Jacob, que paralelamente aos cachês que fazia como músico já havia exercido diversas profissões, como: prático de farmácia, vendedor ambulante e agente de seguros, prestou concurso público, sendo nomeado Escrevente Juramentado da Justiça do Rio de Janeiro na década de 40, época inclusive em que já se encontrava casado com Adylya Freitas e com dois filhos. Jacob sempre considerou este emprego como seu verdadeiro meio de vida. Vale notar que já existia uma tradição de chorões funcionários públicos.²¹

2.1.3 - 3ª Fase

O período das gravações, como acompanhante, em seguida como solista em seus próprios discos, apresentando-se ao vivo e em saraus em sua residência.

Em 1941, foi convidado por Ataulfo Alves para participar da gravação da música *Leva Meu Samba*, do próprio Ataulfo Alves, que, aliás, foi o primeiro registro fonográfico de Jacob. Ainda em 1941, gravou de improviso com um cavaquinho emprestado a composição *Ai, que Saudades da Amélia* de Ataulfo Alves e Mário Lago, música que alcançou grande popularidade.

Em 1947, participou juntamente com Nelson Gonçalves da gravação de *Marina* de Dorival Caymmi. Neste mesmo ano, Jacob lança pela gravadora Continental, seu primeiro disco como solista, um 78 rpm²², com um choro de sua autoria, *Treme-treme* e a valsa *Glória*, de Bonfiglio de Oliveira. Totalizando quatro discos em 78 rpm gravados pela Continental, Jacob foi acompanhado pelo grupo liderado por César Faria.

Abaixo temos a transcrição de duas falas de César Faria sobre as gravações:

²¹ Para maiores informações consultar PINTO, Alexandre G. O Choro: Reminiscências dos Chorões Antigos. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

²² Rotações por minuto.

Ele levava sempre a música já muito bem ensaiada em casa [...] Por que ninguém lia nem cifra, nem música [...] A nossa parte Jacob sempre levava já preparada, por que a gente fazia na casa dele em Jacarepaguá (FARIA, 2005).

Em 1949, desloca-se para a RCA-Victor, onde gravou o restante de sua ampla discografia. Gravou cinquenta e dois discos em 78 rpm, 12 LPs, sendo dois ao vivo, e diversas participações em discos de outros artistas e coletâneas. Gravou ainda um LP pela CBS. De 1949 a 1951 gravou com os músicos da Rádio Ipanema. A partir de março de 1951 até março de 1960, foi acompanhado pelo *Regional do Canhoto*, e em algumas gravações, foi acompanhado por orquestras. (PRATA, 2005)²³

Após a gravação do LP *Na Roda de Choro*, em março de 1960, com o *Regional do Canhoto*, Jacob resolve criar seu próprio grupo formado por Dino 7 Cordas, César Faria e Carlos Leite (violões), Jonas Silva (cavaquinho) e Gilberto D'ávila (pandeiro). Com eles, gravou dois LPs: *Chorinhos e Chorões* (1961) e *Primas e Bordões* (1962), com os nomes de *Jacob e seu Regional* e *Jacob e seus Chorões*, respectivamente. Em 1966, mudou o nome do grupo para Conjunto *Época de Ouro*, gravando com eles o LP *Vibrações* (1967), com a participação de Jorge José da Silva, (conhecido como Jorginho do Pandeiro) e o show com Elizeth Cardoso e o Zimbo Trio, no Teatro João Caetano (1968).

Um ponto importante a ser ressaltado são os saraus que Jacob organizou em sua residência, onde freqüentavam grandes nomes da política, artes e jornalismo como Hermínio Bello de Carvalho, Dorival Caymmi, Elizeth Cardoso, Ataulfo Alves, Paulinho da Viola, Radamés Gnattali, Tia Amélia, Maestro Gaya, Darci Villa-Verde e Turfúbio Santos, entre outros.

Inicialmente os saraus do Jacob eram pequenas *tocatas*, reuniões íntimas com pequeno grupo de músicos amigos que se reuniam pelo simples prazer de apresentarem suas composições e se deliciarem com a legítima música brasileira. Os primeiros saraus datam de aproximadamente 1941 e eram realizados na rua General Belegard, n° 196, casa n° 4, numa vila do bairro de Engenho Novo, onde Jacob foi morar depois do casamento. A

²³ Disponível em <www.ijb.org.br>. Acesso em 20 fev. 2005.

partir de 1949 passaram a ser realizados na nova residência, à rua Comandante Rubens Silva, 62, na Freguesia, em Jacarepaguá. (PAZ, 1997, p. 86).

Sua casa era uma permanente oficina musical, onde reunia importantes chorões cariocas, proporcionando a eles o convívio com músicos de outros estados, de quem fazia questão de registrar as obras para posterior divulgação. Canhoto da Paraíba, Rossini Pereira, Zé do Carmo, Dona Ceça e outros autores/instrumentistas eram recepcionados e hospedados em sua casa. Veio a receber também artistas internacionais do porte de Maria Luisa Anido, Sergei Dorenski e Oscar Cáceres.

2.1.4 - 4ª Fase

O interesse maior pelo estudo musical formal após executar a suíte *Retratos* de Radamés Gnattali, bem como, a influência que a peça exerceu em suas gravações com o *Época de Ouro*.

Entre o final de 1956 e 1958, o compositor gaúcho Radamés Gnattali escreveu e dedicou a Jacob a famosa Suíte *Retratos*. Uma suíte para bandolim, orquestra e conjunto regional, onde Radamés homenageou, em cada movimento, um dos quatro compositores que considerava os pilares da nossa música instrumental: Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga.

Jacob que por volta de 1949 começara a estudar teoria musical com Dalton Vogeler²⁴ tinha pouco domínio da leitura musical. Para executar *Retratos*, contou com a ajuda de Chiquinho do Acordeom (1928-1993)²⁵ que estreou a peça na Rádio Nacional, no final dos anos 50, tocando a parte do bandolim. A partir dessa gravação Jacob estudou a obra e em agosto de 64, fez a sua primeira audição pública, acompanhado pela orquestra formada por músicos do selo CBS, no saguão do Museu de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

²⁴ Contrabaixista, professor de música e produtor musical, que lançou o bandolinista Déo Rian em disco.

²⁵ Romeu Seibel, acordeonista que integrou o sexteto de Radamés Gnattali e trabalhou intensamente em gravações de estúdio.

Carlinhos Leite²⁶ que morou um tempo na casa de Jacob comenta sobre a preparação do bandolinista para tocar *Retratos*: “Retratos, ele estudou pra diabo, que aquilo era uma partitura enorme. Ele levava noites e noites em claro estudando aquilo.”

Este episódio foi decisivo para Jacob se aprofundar nos estudos, fato que confessou em carta escrita a Radamés um mês depois de interpretar *Retratos*. “Mais do que ensaiar, é necessário estudar! E estou estudando”.²⁷

O LP *Vibrações* gravado por Jacob com o *Época de Ouro* é um exemplo dessa influência de Radamés, principalmente na concepção dos arranjos.

O Conjunto *Época de Ouro*, juntamente com Jacob, tem um papel importante na história do choro. Apresentando um tratamento camerístico através do uso da dinâmica, refinamento de linguagem, sonoridade, afinação e uma maior estruturação e individualidade das vozes dentro do conjunto, praticamente reestruturando a relação acompanhamento/solo.

Em 12 de maio de 1955 foi ao ar pela TV - Record/ SP o especial *Noite dos Choristas* organizado por Jacob que convidou grandes chorões, inclusive Pixinguinha, com quem tocou ao vivo. Jacob montou também um regional com cerca de 70 músicos amadores. Em 1956 a TV-Record realizou a 2ª *Noite dos Choristas*. Jacob colocou no palco desta vez um regional ainda maior, com 133 integrantes.

A importância e o respeito por Jacob no meio musical o levaram a apresentar-se em todas as grandes emissoras de TV da época: Record, Rio, Excelsior, Tupi e Globo.

Segundo Paz (1997), Jacob também era um pesquisador, responsável pelo resgate e preservação da obra de vários nomes como Ernesto Nazareth, Candinho do Trombone, Eduardo Solto, Albertino Pimentel, Joaquim Callado e João Pernambuco. Este estudo do repertório dos velhos chorões, os quais Jacob procurou gravar em seus discos, constitui também um fator importante em seu aprendizado, pois foi uma atividade que realizou com dedicação durante praticamente toda sua carreira, e que se refletiu claramente em suas escolhas estilísticas de interpretação.

²⁶ Depoimento cedido ao pesquisador, pelo bandolinista Carlinhos Leite no dia 20/07/2005.

²⁷ Carta de Jacob do Bandolim a Radamés Gnatalli in TÁVOLA, Senador Artur da. Discurso proferido em 12 de agosto de 1999 pelos 30 anos da morte de Jacob do Bandolim em 12 de agosto de 1999. Disponível em <www.senado.gov.br>. Acesso em 27 out. 2005.

Com milhares de peças, incluindo discos, partituras, fotos e matérias jornalísticas o arquivo de Jacob do Bandolim, foi incorporado em 1974 ao acervo do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

Segue abaixo uma relação dos itens incorporados ao MIS:

1. 401 discos de 78 rpm;

142 discos LP's;

122 fitas de rolo;

1. 209 livros e revistas;

5.458 partituras;

34 cadernos manuscritos de choro;

10 álbuns de fotos;

314 fotos avulsas;

um bandolim;

um cavaquinho;

fichas de registro e móveis. (PRATA, 2005)²⁸

De acordo com Prata (2005), do falecimento de Jacob aos dias de hoje, foram lançados cerca de 16 LPs e 19 Cds.

²⁸ Disponível em <www.ijb.org.br>. Acesso em 20 fev. 2005.

CAPÍTULO 3

3.1 Improvisação e interpretação

Para uma melhor compreensão da interpretação de Jacob, transcreveremos e discutiremos a seguir alguns trechos de seu depoimento ao MIS, onde o músico fala sobre improvisação e interpretação no choro, e demonstra elementos que caracterizam seu estilo.

Julgamos importante atentar para o conceito da palavra improvisação utilizada por Jacob nos exemplos que apresentaremos. Ao compararmos suas interpretações em estúdio, em gravações caseiras ao vivo²⁹, ou em apresentações profissionais³⁰, percebemos que existem poucas diferenças entre as mesmas. Notamos que alguns dos ornamentos realizados por Jacob aparecem em trechos diferentes, no entanto aparecem mais variações rítmicas e de articulação das frases do que inserção de novas frases, ou mesmo trechos diferentes daqueles que estão presentes nas gravações. Inclusive as variações melódicas e o material novo inserido nas composições, os quais destacaremos no próximo capítulo, estão presentes, com pequenas modificações, nas performances ao vivo.

Dessa forma, entendemos que se trata de improvisar sobre as frases da música, ora colocando ornamentos, ora alterando seu ritmo, como se fosse uma espécie de interpretação espontânea, decidida no momento da performance. Supomos que grande parte dos elementos inseridos por Jacob eram previamente elaborados, e nas gravações foram improvisados dessa maneira que acabamos de conceituar.

Fazemos apenas uma ressalva para a apresentação ao vivo de *Brejeiro* (Ernesto Nazareth), que apresenta no final um solo sobre a mesma harmonia da introdução (tônica e dominante). Nesse trecho aparecem alguns elementos novos intercalados com outros que

²⁹ Como por exemplo, *Brejeiro* (Ernesto Nazareth) gravação lançada após o falecimento de Jacob no Cd *Jacob in Memoriam* (1994)

³⁰ Destacando *Lamentos* (Pixinguinha) e *Ingênuo* (Pixinguinha/Benedicto Lacerda) Gravações que se encontram no LP *Pixinguinha 70*, disco gravado ao vivo em 1968 no Teatro João Caetano, por ocasião da comemoração dos setenta anos de Pixinguinha.

estão presentes na gravação de estúdio³¹. Essa intervenção, que estaria mais próxima de um improviso livre, foi utilizada por outros chorões em peças que apresentam semelhante harmonia no final, como o *Urubu Malandro* de Lourival Carvalho e João de Barro (Dó e Sol) e o *Corta Jaca* de Chiquinha Gonzaga (Dm e A7) por exemplo. Futuros estudos podem esclarecer mais detalhes sobre esse procedimento, que nos parece ser uma prática característica do choro.

Ao ser questionado sobre a possibilidade de improvisar na música *Ingênuo* (Pixinguinha/Benedicto Lacerda) Jacob dá a seguinte declaração:

Bom, eu improviso quando interpreto, mas improviso não com o desejo de improvisar, mas sim, de aumentar a gama, aumentar a faixa do sentimento daquilo que ele compôs, porque eu não estou absolutamente vinculado àquilo que o compositor fez e eu não sou obrigado a reproduzir exatamente igual. Posso reproduzir da maneira que me apraz, como um pintor que reproduz um quadro da natureza que se apresenta a todos de uma forma e ele interpreta de outra. Então não é o desejo de improvisar, de ser original, é de encontrar dentro dessas frases uma riqueza tal que me dá capacidade, ela que me dá capacidade, essa capacidade não é minha, é que a composição é tão bem feita, é tão sutil, é tão requintada em todos seus detalhes, que me dá possibilidades inúmeras, como o caso do *Lamentos*, quantos arranjos diferentes você ouviu do *Lamentos*? há? Você já ouviu “N” arranjos e ainda ouvirá muito mais, porque a riqueza do *Lamentos* permite isso. Então você tem de onde extrair, você tem essência, você tem gabarito, você tem alicerce de onde, onde se agarrar, onde fazer alguma coisa, agora quando a coisa é vazia você não faz nada (JACOB DO BANDOLIM, 1967).

Dois trechos dessa fala confirmam nossa hipótese sobre o entendimento de Jacob quanto à improvisação. Logo no início, quando ele afirma que improvisa com o intuito de aumentar a gama do sentimento do que foi composto, e na parte que afirma que não busca ser original no improviso e sim encontrar possibilidades dentro das frases da composição, característica essa que comentamos há pouco, um improviso com maior ênfase em variações de ornamentação e articulação.

³¹ Gravação que se encontra no LP *Vibrações* (1970), Jacob do Bandolim e Época de Ouro.

Segue um trecho do depoimento do bandolinista Déo Riam³² que expõe mais critérios de Jacob quanto ao improviso:

Ele não improvisava em qualquer lugar, entendeu? [...] O Jacob dizia: toca, tem que tocar a primeira parte, por exemplo, um choro, um exemplo, você toca a primeira parte, quando você voltar aí sim você faz o seu improviso [...].

Já Nascimento (2006), dá a seguinte declaração: “Só que ele pra gravar, ele não improvisava, ele já havia ensaiado, já havia pronto. [...] Agora, ele improvisava sim, ele sabia improvisar”.

Paralelo a isso, nota-se uma consciência clara sobre a liberdade de improvisar/interpretar. Possivelmente este é um dos fatores que mais o diferenciou dos chorões de sua época, segundo Nascimento (2006), Jacob é um dos primeiros músicos do choro a ter esse tipo de concepção, demonstrando uma preocupação em idealizar o resultado sonoro. Nascimento ainda afirma: “Então a gente tá falando em interpretação, o Jacob foi um dos primeiros, por que os caras que tocavam naquela época não transmitiam como ele”.

Jacob, ao passo que compara um músico a um pintor, passando claramente sua preocupação estética de apresentar um material musical de valor artístico, divide também o mérito de suas escolhas com a qualidade das composições, da matéria-prima que lhe permite desenvolver suas idéias, que lhe incentiva a criar sobre o tema.

Transcrevemos outro trecho do seu depoimento que demonstra seu posicionamento estético e sua preocupação com o valor artístico.

É que eu não faço da música um meio de viver, se eu fizesse, eu obedeceria às mesmas regras de jogo dos profissionais, evidentemente eu não conseguiria ser exceção (JACOB DO BANDOLIM, 1967).

O músico Ronaldo do Bandolim³³, também nos dá um depoimento a esse respeito: “Mas com certeza ele é o divisor de águas [...] ele pensava em beleza artística, plástica, beleza, beleza como solista, na beleza do grupo tocando [...]”.

³² Depoimento cedido ao pesquisador, pelo bandolinista Déo Riam (Déo Cesário Botelho), no dia 22/07/2005.

Acreditamos que essa postura de Jacob é um fator marcante em seu estilo, exercendo assim, uma forte influência em suas escolhas musicais.

Ao ser indagado se o choro seria uma maneira de tocar, Jacob afirma:

Não era a maneira de tocar, por que há dois tipos de chorões: há o chorão de estante, que eu repudio que é aquele que bota o papel pra tocar choro e deixa de ter a sua... perde a sua característica principal que é a da improvisação; e há o chorão autêntico, o verdadeiro, aquele que pode decorar a música pelo papel e depois dar-lhe o colorido que bem entender, este que me parece o verdadeiro, autêntico, honesto chorão de maneira que não há questão de maneira de chorar (JACOB DO BANDOLIM, 1967).

Apesar de sua declaração ser um tanto quanto contraditória, pois termina expondo uma maneira de tocar atribuída ao verdadeiro chorão, pode-se notar novamente sua percepção sobre improvisação no choro, salientando inclusive a sua importância e classificando-a como algo inerente ao gênero.

3.2 – Técnica e estilo

Abaixo, temos alguns trechos onde o músico comenta sobre mais uma de suas qualidades, o timbre que conseguia extrair do bandolim, exemplificando inclusive alguns aspectos técnicos.

Não me preocupei, graças a Deus, em imitar ninguém! Nunca eu tive essa preocupação, eu tocava pra mim! Eu queria arrancar do instrumento um som que me agradasse. Isso pode parecer um pouco de egoísmo, mas seja um defeito ou não, o fato é que resultou num êxito (JACOB DO BANDOLIM, 1967).

O som do bandolim não é diferente quem é diferente sou eu. [...] É o que os franceses chamam de *toucher*, ou seja, o toque, a maneira de sensibilizar o instrumento, isso é uma coisa que nasceu comigo eu mesmo não posso definir o que seja.

É uma aliança da mão direita com a mão esquerda por que eu, por exemplo, posso tocar de leve na palheta, há bandolinistas, por exemplo, como Luperce Miranda, que tocam com o antebraço e a mão totalmente livres sobre o tampo do instrumento, quer dizer eles não prendem o braço

³³ Depoimento cedido ao pesquisador, pelo bandolinista Ronaldo do Bandolim (Ronaldo de Souza e Silva) no dia 23/03/2005.

no tampo do instrumento, tocam com a mão inteiramente livre, ou seja o braço, o antebraço e a mão, perfeito? Inteiramente livres. Eu fixo o braço, fixo esta, esta polpa direita da mão direita no tampo e toco apenas circulando a palheta com dois dedos em cima do bandolim, houve até quem chamasse isso...

Não, isso nasceu comigo, eu não estudei isso, eu não... ah! já criou um estilo, eu não criei nada.

Não sei se é certo ou errado por que eu sou autodidata, eu não sou, eu não aprendi com ninguém, eu não sei se é certo ou errado, eu toquei assim, me aprovo tocar assim, achei que tava tocando, que tocava me satisfazia tocando assim, continuei tocando assim, agora se é certo ou errado não sei, agora o fato é que hoje, pode-se afirmar: noventa por cento dos estudiosos aprendizes de bandolim empregam a minha palhetada, procuram imitar a minha palhetada, isto sim. Agora o resto é inflexão da mão esquerda, por que os impulsos que me vem de dentro, só podem ser diferentes dos impulsos que vem de dentro de outro instrumentista, isso cria um estilo, isso cria uma sensibilidade, cria uma maneira de tocar que pode agradar a uns e pode não agradar. Eu me preocupo muito em agradar a mim primeiro (JACOB DO BANDOLIM, 1967).

Jacob inicia mostrando que tinha uma preocupação com o som, que tinha um timbre em mente e buscou atingir essa meta. Dando continuidade, esclarece que a diferença estaria em sua maneira de tocar e não na qualidade do instrumento e entra em detalhes sobre sua técnica. Fazendo um paralelo com o bandolinista Pernambucano Luperce Miranda, Jacob exemplifica que tocava fixando a mão direita sobre o tampo do instrumento e palhetava as notas utilizando apenas movimentos circulares com os dedos indicador e polegar (dedos que seguram a palheta), sendo, portanto um movimento realizado apenas pelas falanges dos dedos. Para complementar, associa esta palhetada com inflexões, intervenções da mão esquerda, que a nosso ver estariam ligadas à realização de staccatos, ligados, glissandos, em fim, elementos que necessitam da ação dessa mão de forma mais intensa.

O bandolinista Joel Nascimento faz um comentário pertinente a essa técnica:

Jacob era muito pesquisador, ele disse pra mim: “Eu descobri uma maneira de tocar o bandolim que não agride o transmissor da rádio”. [...] Então ele disse que inventou uma forma de não agredir, ou seja, você tocando assim [...] você põe ou dá uma uniformidade ao som (NASCIMENTO, 2006).

O bandolinista Déo Riam (2005) também nos revela mais um detalhe técnico, afirmando que Jacob tocava um pouco abaixo da boca do bandolim, e quando perguntado

sobre a mão esquerda, sobre a existência de alguma peculiaridade quanto ao seu posicionamento no braço do instrumento, afirma que: “Não, a mão esquerda normal aqui, perpendicular né? Usando os quatro dedos, o dedo mínimo então ele usava demais”.

Por ser autodidata Jacob alcança essa fórmula de forma empírica, deixando transparecer que já nessa época exercia influência sobre os bandolinistas, e que ele tinha consciência disso, pois afirma que noventa por cento dos aprendizes do instrumento imitavam sua técnica.

Novamente notamos certa contradição no depoimento. Ao passo que declara que não criou estilo nenhum, que não criou nada, após explicitar detalhes sobre seu toque, o intérprete finaliza afirmando que isso tudo cria um estilo.

É interessante notar que quase todos os trabalhos sobre Jacob contêm uma citação a respeito do bandolinista Luperce Miranda. Apesar de não ser nosso propósito realizar um estudo comparativo aprofundado sobre os dois solistas, abordaremos um pouco essa questão pelo fato da mesma contribuir para a caracterização do estilo interpretativo de Jacob.

Paz (1997, p. 62), demonstra que quando Jacob estava iniciando no bandolim, veio a acompanhar e mesmo substituir Luperce que nesse período já era bastante conhecido no meio musical.

Luperce Miranda (1904-1977) se apresentou e gravou com grandes nomes de sua época, registrando cerca de 900 gravações e por volta de 500 composições, sendo considerado por alguns bandolinistas como outra vertente do bandolim brasileiro (PAZ, 1997, p. 61), outra escola que estaria mais voltada para o bandolim napolitano.

Em comparações realizadas entre Luperce e Jacob podemos destacar principalmente dois fatores:

- A técnica - Luperce se aperfeiçoou nesse sentido, enfatizando em suas execuções aspectos que pusessem em evidência sua desenvoltura, como a velocidade, por exemplo, no entanto, sua sonoridade nas gravações não era tão bem acabada.

O Luperce era o cara que era o seguinte, ele tinha um bandolim, o bandolim não era bom, um bandolim alemão, pequeno, era agudo

demais. [...] Ele afinava um tom acima! [...] A corda ficava hiper esticada, o bandolim ficava aquilo seco! (NASCIMENTO, 2006).

- A expressão - Jacob tinha uma preocupação maior com elementos que contribuíssem para ressaltar a expressão de cada frase, era mais minucioso, possuía uma preocupação maior com valores estéticos, como já comentamos, e conseguiu melhor timbre em suas gravações.

O Jacob foi um intérprete fabuloso né? [...] Ele criou uma escola de bandolim, entendeu? O Luperce uma escola e o Jacob outra. [...] Essa escola que o Jacob criou foi uma escola mais, mais assim sentimental, uma escola com uma sonoridade, se preocupando muito com o som, entendeu? Do instrumento, entende? Com os detalhes do instrumento, entendeu? Com os detalhes de ornamentos [...] Essa que é a escola do Jacob, agora a escola do Luperce não, a escola do Luperce era velocidade (RIAM, 2005).

O Luperce era aquela mecânica, era aquela máquina “né”? Ele solava uma valsa daquela, o Jacob fazia o contrário, tocava uma música dolente, mas bem sofrida [...] Era completamente diferente [...] O Jacob não se preocupava com velocidade, era o contrário (LEITE, 2005).

Jacob era um autêntico chorão, tinha uma...um fraseado bonito, foi um inovador né? aquela maneira dele tocar o bandolim, o estilo brasileiro de tocar bandolim foi Jacob que criou, ele foi referência pra todos nós né? [...] Eu acho que ele foi referência realmente. O estágio que ele atingiu como músico, não é um exímio bandolinista, mas o que ele fazia ele cativava as pessoas e ganhava as pessoas (NASCIMENTO, 2006).

Muitas dessas comparações se devem ao fato de Jacob afirmar ser autodidata e Luperce em depoimento ao MIS do Rio de Janeiro, em 10 de março de 1967, declarar que lhe deu aulas. Motivo esse que levou Jacob a conseguir um direito de resposta que foi anexado no dia 13 de março do mesmo ano ao depoimento de Luperce, onde nega ter feito as aulas e entra em detalhes sobre a forma que teria sido influenciado por este.

Por que eu só tocava música de Benedito Lacerda e de Luperce Miranda, não tocava mais, por que ele sempre foi pra mim um paradigma dos bandolinistas, como é até hoje, invejo-lhe a agilidade até hoje, o conhecimento que ele tem do bandolim. [...] E continuei há aprender as músicas dele pelo rádio, pelo rádio, tocava um disquinho Luperce Miranda eu “pá”, “to” aprendendo e comecei até que chegou o ponto, de

eu na rádio Guanabara começar a usar o repertório dele, sucede que por uma questão de formação pessoal aquelas músicas de que exigiam maior interpretação, diz ou dizem aqueles que me ouviam, que eu conseguia dar maior sentimento, conseguia dar mais requinte, mais aprimoramento... (JACOB DO BANDOLIM, 1967).

Numa atuação típica de uma defesa de dissertação ou tese acadêmica, Jacob (1967) seleciona e apresenta trechos de gravações dele e de Luperce, no intuito de ilustrar as características peculiares de cada um dos intérpretes: “E a prova disso, eu peço o nosso operador Paulo que faça a gentileza de botar aquele 45 de Luperce para mostrar o seu estilo”. Transcrevemos abaixo o trecho que foi executado:



Figura 4: Gravação de Luperce Miranda

Jacob expõe este trecho de uma interpretação de Luperce Miranda, sobre uma música cujo título não foi possível identificar, mas que o ritmo do acompanhamento se assemelha ao de uma polca, onde Luperce toca as notas bem a tempo, utilizando poucos ornamentos. Após a audição da primeira parte da música, no momento em que se dá a reexposição, Jacob (1967) intervém: “E agora, uma faixa de um LP meu: *Falta-me você*” Um choro lento, bem dolente, onde Jacob interpreta com bastante rubato e algumas nuances de dinâmica, comentando a seguir: “Como vêm, ou como ouvem, aliás, não há absolutamente qualquer semelhança de estilos”. Abaixo segue a transcrição do trecho que foi exposto:

Figura 5: *Falta-me Você* (Jacob do Bandolim)

Segundo Jacob (1967), Lupercé Miranda o procurou, discutiu com ele e o proibiu de interpretar suas composições, por isso, devido à falta de repertório para apresentar-se, Jacob recorreu às adaptações de composições que eram executadas até então em outros formatos, para o regional de choro, vindo a afirmar que foi compelido a criar um estilo.

Até que em uma ocasião passando pela rua do ouvidor, na casa Carlos Gomes, eu ouvi um piano tocar o *Despertar da Montanha*, eram os pianistas que ficavam nas lojas, [...] e estava um pianista lá sentado tocando o *Despertar da Montanha*, este moço era Mário de Azevedo [...] Conheci o *Despertar da Montanha* e fiquei inebriado com aquilo, porque eu nunca tinha prestado atenção no *Despertar da Montanha*, mas comecei a perceber que eu poderia tocar aquilo, mas como com a tessitura de um piano transferir para a tessitura de um bandolim? Séria impossível, foi quando eu tive a idéia de dividir este trabalho entre o bandolim e violões que é o meu estilo atual, que é o que eu faço. Eu divido a minha tarefa entre o bandolim e os violões. Nos meus discos honras não são apenas minhas são sempre de meus acompanhadores também. [...] Logo a seguir eu fiz um arranjo do *Linda Flor* de Henrique Voegler, depois, fiz do *Odeon*, Nazareth, sem ter noção absolutamente que fosse Nazareth, muito depois é que eu vim a saber o valor de Nazareth. E com isso acabaram os ouvintes descobrindo uma coisa: que havia um instrumento bandolim que tocava músicas até então não tocadas por aquele instrumento [...] E com isso então criou-se aquilo que dizem que eu criei um estilo, eu não criei um estilo, eu fui compelido a

criar um estilo, essa é que é a verdade, e fixou-se então isto que atualmente dizem que é o estilo do Jacob (JACOB DO BANDOLIM, 1967).

Jacob conclui sua fala definindo seu estilo pela realização de adaptações, ou transcrições do piano e de canções para o bandolim e seu grupo. Entendemos, no entanto que esse é apenas mais um dos itens que caracterizam seu estilo e não o único fator determinante. Ao que nos consta, Jacob é um dos primeiros músicos do choro a realizar esse tipo de arranjo.

Julgamos importante frisar a maneira convicta com a qual Jacob expressa todas as declarações que transcrevemos do seu depoimento, por considerarmos ser mais um dado que revela sua personalidade. Suas falas são compatíveis com seu estilo, todas carregadas de muita expressão, de muita paixão, quase dramático. Essas emoções nos são confirmadas por Carlinhos Leite (2005): “Ele gostava de fazer aquilo! [...] Um cara emotivo, chorava às vezes, ele tocando chorava³⁴ [...] Ele solava e chorava no meio da música”.

Joel Nascimento (2006) faz um comentário interessante em relação a essa questão: “Uma vez eu falei com a Helena a filha dele [...] que o Jacob era um cara muito nervoso. [...] Eu to me baseando pelo fraseado que ele fazia [...] É você traçar o perfil musical através da índole”.

Concordamos com Nascimento, no entanto a realização de uma análise minuciosa entre a maneira do músico interpretar e sua personalidade foge do âmbito da nossa área de atuação, contudo acreditamos que haja esse tipo de relação e que este seja mais um ingrediente que compõe o estilo de Jacob do Bandolim.

³⁴ O verbo chorar nessa frase é empregado no sentido literal.



Figura 6: Foto do Acervo Sérgio Prata

CAPÍTULO 4

4.1 Elementos Interpretativos

Demonstraremos a seguir uma relação dos elementos interpretativos utilizados por Jacob do Bandolim, contendo exemplos retirados das transcrições. Nestes exemplos a pauta superior corresponde à interpretação de Jacob e a pauta inferior corresponde à partitura impressa. Ao passo em que exemplificamos, vamos tecer comentários sobre a forma específica do músico utilizar determinados elementos e sobre a contribuição dos mesmos para o bandolim e para a interpretação do choro.

4.1.1 – Ornamentos:

4.1.1.1 Mordente

Encontramos somente o mordente simples ascendente, executado das seguintes formas:

-  Palhetando as duas primeiras notas e utilizando o ligado somente na última. Execução presente em músicas de andamento mais moderado, bem como, em regiões do bandolim onde seria difícil conseguir clareza na execução dos ligados.³⁵
-  Com o auxílio de ligados, palhetando a primeira nota e ligando as outras duas. Percebemos essa forma de execução em músicas de andamento mais rápido, onde seria difícil palhetar todas as três notas a tempo, ou mesmo em regiões onde os ligados soam melhor no bandolim.³⁶

³⁵ Numa digitação que envolva os dedos 2 (médio) e 3 (anular) da mão esquerda por exemplo, torna-se mais difícil executar dois ligados simultâneos.

³⁶ Ligados envolvendo cordas soltas, ou mesmo os dedos 1 (indicador) e 2 (médio) da mão esquerda, são mais fáceis de executar.

-  Palhetando todas as notas. Essa forma aparece com menos frequência e é utilizada em músicas de andamento lento, sendo realizada geralmente em duas cordas, sendo uma delas corda solta, onde as notas soariam umas sobre as outras. Conforme mencionamos no primeiro capítulo, Nascimento (2006) exemplificou que este tipo de mordente seria advindo da guitarra portuguesa: “[...] E ele tem algumas coisas da guitarra portuguesa”. Nesse momento o músico pega o bandolim, executa um mordente da maneira que descrevemos acima e comenta em seguida: “[...] Esse lance é da guitarra portuguesa!”.

Essa alternância no uso dos ligados, a nosso ver, está mais ligada à parte técnica do bandolim, sendo, portanto algo específico do instrumento. Um dos fatores que destacou Jacob entre os intérpretes do choro, foi sua preocupação com a sonoridade, motivação essa que o levou a buscar meios para obter mais clareza na emissão das notas. O mordente, em suas três formas de execução, é um dos elementos de maior incidência nas gravações.

De acordo com Nascimento (2006), na época de Jacob os solistas quase não usavam ornamentos, o mordente foi um dos ornamentos que foi definitivamente incorporado, tornando-se característico na interpretação do choro ao bandolim, o que podemos perceber em gravações posteriores de bandolinistas brasileiros.



Figura 7: *Odeon* (Ernesto Nazareth)

17

G D7(9) G6 B7(b9)

Figura 8: *Apanhei-te; Cavaquinho* (Ernesto Nazareth)

54

A7 D A^b° A7

Figura 9: *Brejeiro* (Ernesto Nazareth)

151

G7 C7

Figura 10: *Sofres Porque Queres* (Pixinguinha)

Figura 11: *Ingênuo* (Pixinguinha/Benedito Lacerda)

Figura 12: *Lamentos* (Pixinguinha)

4.1.1.2 Apojatura

Destacamos aqui o uso da apojatura simples ascendente, realizada de duas maneiras:

- Em uma única corda com o uso de portamentos e ligados. Notamos que essa primeira maneira de execução é utilizada com menos frequência.
- Em duas cordas diferentes, uma solta e outra presa que soando simultâneas por alguns segundos geram um intervalo de 2ª menor. Na transcrição, utilizaremos o símbolo “o” sobre as cordas soltas utilizadas nas apojaturas. Este efeito é característico do bandolim e do cavaquinho e foi bastante utilizado por vários instrumentistas. Contudo, Jacob que sempre foi bastante criterioso, aplicava esse efeito de forma econômica e “musical”, sem torná-lo abusivo.

81 F#° C7

81 TRIO

ff com brilho

Figura 13: *Odeon* (Ernesto Nazareth)

92

G7 E7

Figura 14: *Apanhei-te; Cavaquinho* (Ernesto Nazareth)

65

D F# Bm G6

Figura 15: *Brejeiro* (Ernesto Nazareth)

Figura 16: *Sofres Porque Queres* (Pixinguinha)

Figura 17: *Ingênuo* (Pixinguinha/Benedito Lacerda)

Figura 18: *Lamentos* (Pixinguinha)

4.1.1.3 Antecipação

Aparece com frequência e geralmente é realizada com a transformação da célula rítmica semicolcheia-colcheia-semicolcheia  para quatro semicolcheias , antecipando assim, a nota da melodia que soaria sobre o próximo acorde.

Essa maneira de frasear antecipando as notas, traz mais independência para a linha melódica, visto que no acompanhamento dos choros, a célula rítmica semicolcheia-

colcheia-semicolcheia é quase uma constante, ao utilizar semicolcheias sobre tal acompanhamento, a melodia se emancipa por realizar um pequeno contraponto rítmico. Esse tipo de transformação é considerado um dos deslocamentos rítmicos característicos do choro (SALEK, 1999).

Na gravação da música *Odeon* (Ernesto Nazareth), não encontramos nenhuma antecipação inserida para ornamentar a melodia. Acreditamos que por ser uma composição que possui uma estrutura mais fechada, onde quase todas as células rítmicas que possuem a estrutura semicolcheia-colcheia-semicolcheia que aparecem são realizadas por acordes pela mão direita do piano, Jacob ao adaptar para a extensão do bandolim esses trechos, se mantém fiel à célula rítmica. Porém, ao inserir um elemento novo na peça (na parte de “Inserção de Novo Material” detalharemos mais esse trecho) temos um bom exemplo de antecipação.

117 Gm Gm7 A7 B \flat 7 A7

Figura 19: *Odeon* (Ernesto Nazareth)

100 G7 C

Figura 20: *Apanhei-te; Cavaquinho* (Ernesto Nazareth)

49

mp

D F# Bm G6 D A7 D

Detailed description: This musical score is for the piece 'Brejeiro' by Ernesto Nazareth. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some grace notes. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is placed above the second staff. Chord symbols are written below the first staff: D, F#, Bm, G6, D, A7, and D.

Figura 21: *Brejeiro* (Ernesto Nazareth)

38

A7 A7/C# Edim

Detailed description: This musical score is for the piece 'Sofres Porque Queres' by Pixinguinha. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Chord symbols are written below the first staff: A7, A7/C#, and Edim.

Figura 22: *Sofres Porque Queres* (Pixinguinha)

28

F7 F7/A Bbm Bdim F/C Cm6/Eb

28

Detailed description: This musical score is for the piece 'Ingênuo' by Pixinguinha and Benedito Lacerda. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb) and a common time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes. Chord symbols are written below the first staff: F7, F7/A, Bbm, Bdim, F/C, and Cm6/Eb. The number 28 is written at the beginning of both staves.

Figura 23: *Ingênuo* (Pixinguinha/Benedito Lacerda)

41

G#7 C#7 F#7 B7 E7(9) A7 D

Figura 24: *Lamentos* (Pixinguinha)

4.1.1.4 Trêmulo

Detectamos a sua utilização apenas em músicas de andamento mais lento, ornamentando principalmente notas longas e o início e finalização de frases. Sua execução é bastante precisa, às vezes é possível contar o número de toques, porém, não é um trêmulo “matemático”, visto que apresenta variações de dinâmica e rubato. Esta maneira de executar este ornamento é considerada hoje por muitos bandolinistas como o trêmulo brasileiro.

Jacob não utilizou trêmulo nas gravações de *Odeon*, *Brejeiro* e *Apanhei-te; Cavaquinho* de Ernesto Nazareth. Acreditamos que isto se deva ao fato das mesmas serem tocadas em andamento mais rápido e não possuírem notas longas na melodia.

137

tremulo

CI

p

F F7M F7 B^bm

Figura 25: *Sofres Porque Queres* (Pixinguinha)

60

mf

sumindo

D7 E \flat C \sharp dim B \flat /D Fm6/A \flat

60

Figura 26: *Ingênuo* (Pixinguinha/Benedito Lacerda)

129

rall.

G \sharp 7 C \sharp 7 F \sharp 7 B7 E7(9) A7 D

129

Figura 27: *Lamentos* (Pixinguinha)

4.1.1.5 Grupeto e Trinado

Notamos apenas a utilização de um grupeto e um trinado nas interpretações transcritas. Estando presentes somente na repetição da parte A de *Ingênuo* (Pixinguinha/Benedito Lacerda).

123

F7 Cm7(\flat 5)

123

Figura 28: *Ingênuo* (Pixinguinha/Benedito Lacerda)

4.1.2 - Recursos Técnicos:

4.1.2.1 Dinâmica

Recurso utilizado para delimitar o início e o término de determinadas sessões e também em alguns trechos escolhidos pelo intérprete, onde são realizados contrastes com o uso do crescendo, principalmente entre mezzo-piano e mezzo-forte.

Um fato interessante, algumas das gravações em formato LP (*Long Play*)³⁷ foram realizadas da seguinte forma: primeiro o conjunto executava o acompanhamento, depois, por cima da base gravada por este, Jacob inseria o bandolim, ou seja, seus músicos realizavam as nuances de dinâmica sem a presença da melodia. Por certo, os pontos para sua realização estavam pré-definidos, contudo, a dificuldade era maior para se conseguir bons efeitos no resultado final.

[...] Eles gravavam tudo tipo à moda antiga, entende? Na base da cera, depois foi modernizando, modernizando e o Jacob se eu não me engano, foi o primeiro músico, chamado grupo instrumental, que gravou em *playback* no Brasil. [...] Tipo assim: gravar uma base depois ele vai e bota o bandolim [...].³⁸

Algumas dessas gravações sem o bandolim, podem ser conferidas no livro: *Tocando com Jacob: Partituras e Playbacks* lançado pelo Instituto Jacob do Bandolim em 2006. Patrocinado pela Petrobrás, o livro é um material importante sobre Jacob, trazendo dois de seus CDs, *Chorinhos e Chorões* (1961) e *Primas e Bordões* (1962), juntamente com a transcrição dos solos, gravações originais e bases instrumentais (*playbacks*) de todas as faixas.

Jacob é um dos precursores do uso da dinâmica no choro, conferindo a este um tratamento camerístico, principalmente no período do grupo *Época de Ouro*.

O trabalho que Jacob realizou com o *Época de Ouro* se firmou como um marco na história do choro, pois pela primeira vez se viu um regional

³⁷ De acordo com sua discografia, Jacob começa a gravar seus trabalhos em LPs de 33 rpm (12 polegadas) a partir de 1959. Disponível em: PLUGLIESI, Maria Vicência; PRATA, Sergio. Tributo a Jacob do Bandolim: discografia completa. Rio de Janeiro: Centro Cultural Antonio Carlos Carvalho, 2002.

³⁸ Depoimento cedido ao pesquisador, pelo bandolinista Ronaldo do Bandolim no dia 23/03/2005.

sendo tratado como conjunto de câmara [...] outra característica marcante no grupo de Jacob, e que o destaca dos demais grupos é a dinâmica dada às interpretações. O grupo vai do *pianíssimo* ao *fortíssimo* propiciando um colorido surpreendente às obras (BECKER, 1996, p. 80,81).

Figura 29: *Odeon* (Ernesto Nazareth)

Figura 30: *Apanhei-te; Cavaquinho* (Ernesto Nazareth)

Figura 31: *Brejeiro* (Ernesto Nazareth)

152

p 3 *mf*

C7 Bbdim C7 F F7 C#dim

Figura 32: *Sofres Porque Queres* (Pixinguinha)

51

mf 3 *mp* 3

F7 Cm7 F7 Ab7 Dbd7 Dbd

51

Figura 33: *Ingênuo* (Pixinguinha/Benedito Lacerda)

52

p

Bm Bb5+ Bm/A Bm/G# B7

Figura 34: *Lamentos* (Pixinguinha)

4.1.2.2 Rubato

Aparece quando o trêmulo é utilizado e em algumas frases, onde Jacob atrasa seu início e aumenta a velocidade das últimas notas. O acompanhamento permanece a tempo, criando um efeito bastante expressivo à medida que destaca a linha melódica.

Déo Riam (2005) afirma que este recurso era bastante presente na interpretação de Jacob: “O Jacob fazia muito isso, [...] quer dizer, você tocando de repente você atrasa e pega na frente, adianta, entendeu?”.

Jacob não utilizou um rubato claramente identificável nas gravações de *Odeon* (Ernesto Nazareth) e *Brejeiro* (Ernesto Nazareth).

121

tremulo

3 *com rubato* 3 *com rubato* 3 *com rubato*

G6 D7(9) G6 B7(b9)

Figura 35: *Apanhei-te; Cavaquinho* (Ernesto Nazareth)

A3

tremulo

114 *mf* 3 *com rubato*

C/B^b C7 Bdim F/C

Figura 36: *Sofres Porque Queres* (Pixinguinha)

Figura 37: *Ingênuo* (Pixinguinha/Benedito Lacerda)

Figura 38: *Lamentos* (Pixinguinha)

4.1.2.3 Rallentando

Usado em introduções e/ou finalizações, bem como, em passagens de uma parte da música para outra. Neste caso o solo e o acompanhamento executam esse efeito simultaneamente. Inclusive, mudando algumas vezes o andamento no qual a peça vinha sendo executada a partir do rallentando (Fig. 39).

Através de uma audição das gravações citadas nesse trabalho, percebemos que esses recursos trazem certo refinamento para o choro, que passou a incorporar definitivamente tais procedimentos.

Jacob não utilizou o rallentando nas gravações de *Odeon* e *Brejeiro* de Ernesto Nazareth e *Sofres Porque Queres* (Pixinguinha).

32

Lento

[B1]

ritenuto

rall.

a tempo

D7 G Em F#7(b9)

Figura 39: *Apanhei-te; Cavaquinho* (Ernesto Nazareth)

introdução

40

mp

rall. poco a poco

a tempo

C7 C° Ab7/C C7sus4

Figura 40: *Ingênuo* (Pixinguinha/Benedito Lacerda)

113

rall.

Bm C A7/C#

C#/G# F#/A# Bm B7 A7(9)

Figura 41: *Lamentos* (Pixinguinha)

4.1.2.4 Portamento

Sua utilização confere mais expressão à melodia. Acreditamos também que do ponto de vista técnico, o portamento facilita as mudanças de posição no bandolim, pois um mesmo dedo pode tocar mais de uma nota deslizando sobre o braço do instrumento. O bandolinista e pesquisador Marco de Pinna comenta: “[...] o Jacob gostava muito de imitar

o som de uma "guitarra" portuguesa usando o efeito do portamento e do vibrato [...]" (CASTRO, 2005).

4.1.2.5 Glissando

Possui a mesma utilização do portamento. O glissando difere em sonoridade por ser mais lento e com maior pressão na mão esquerda, o que possibilita ouvirmos as notas intermediárias entre o ponto de saída e chegada (efeito provocado pela passagem dos dedos sobre os trastes).

Jacob não utilizou portamento ou glissando na gravação de Odeon (Ernesto Nazareth).

The image shows two staves of music. The top staff is a melodic line in G major, starting at measure 121. It features a series of eighth notes with a glissando effect indicated by a wavy line above the notes. The bottom staff is a guitar accompaniment in G major, with a 'G6' chord indicated below the staff.

Figura 42: *Apanhei-te; Cavaquinho* (Ernesto Nazareth)

The image shows two staves of music. The top staff is a melodic line in G major, starting at measure 30. It features a series of eighth notes with a glissando effect indicated by a wavy line above the notes. The bottom staff is a guitar accompaniment in G major, with chords 'Em', 'A7', 'D7', and 'G' indicated below the staff.

Figura 43: *Brejeiro* (Ernesto Nazareth)

141

tremolo

mf

B^bm B^bm Bdim F/C F/A

Figura 44: *Sofres Porque Queres* (Pixinguinha)

34

B^bm6/D^b C7 F

34

Figura 45: *Ingênuo* (Pixinguinha/Benedito Lacerda)

21

D/C G/B

Figura 46: *Lamentos* (Pixinguinha)

4.1.2.6 Staccato

Bastante utilizado em seções em que percebemos mais “molho”³⁹ no trato da melodia, de modo a reforçar os deslocamentos rítmicos. Assim como o glissando e o portamento, o staccato facilita as mudanças de posição no instrumento, pois ao executá-lo, ficamos com a mão esquerda livre para mover-se sobre o braço do bandolim.

Como podemos verificar pelos exemplos abaixo, a utilização do staccato é bastante presente na colcheia intermediária da célula rítmica semicolcheia-colcheia-semicolcheia .



Figura 47: *Odeon* (Ernesto Nazareth)



Figura 48: *Apanhei-te; Cavaquinho* (Ernesto Nazareth)

³⁹ Deslocamento rítmico, suíngue, balanço, bossa.

B2

52

mp

D A7 D A7 D Ab° A7

Figura 49: *Brejeiro* (Ernesto Nazareth)

119

Fm6 C

Figura 50: *Sofres Porque Queres* (Pixinguinha)

14

G#dim

Figura 51: *Ingênuo* (Pixinguinha/Benedito Lacerda)

17

G#7 C#7 F#7 B7 E7(9) A7 D

Figura 52: *Lamentos* (Pixinguinha)

4.1.2.7 Campanella

Efeito típico de instrumentos de cordas. Geralmente quando a linha melódica é realizada com a alternância de cordas soltas e presas, ou mesmo em cordas diferentes, Jacob deixa soar uma nota sobre a outra, gerando esse efeito. Na transcrição utilizamos a anotação “deixar soar” para especificar estes trechos.

O bandolim é um instrumento de pouco volume e corpo de som, devido à oitava na qual se encontra sua afinação e também ao tamanho pequeno da caixa de ressonância. Quanto mais notas soando simultâneas, mais harmônicos aparecem e conseqüentemente “engordam”⁴⁰ o seu som, fato que é ilustrado pela declaração a respeito da sonoridade de Jacob, feita pelo violonista César Faria (2005): “Ele tirava muito som do bandolim, era uma beleza”.

The image shows a musical score for the piece 'Odeon' by Ernesto Nazareth. It consists of two staves: a treble clef staff for the bandolim and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The bandolim part starts at measure 32 with a *mp* dynamic and includes the instruction 'deixar soar' above the notes. The piano accompaniment starts at measure 32 with a *f* dynamic and includes the instruction 'espress.' above the notes. Chord symbols Dm, G7, and C7 are written above the bandolim staff. A box labeled 'B1' is positioned above the G7 chord symbol.

Figura 53: *Odeon* (Ernesto Nazareth)

The image shows a musical score for the piece 'Apanhei-te; Cavaquinho' by Ernesto Nazareth. It consists of two staves: a treble clef staff for the cavaquinho and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The cavaquinho part starts at measure 86 with a *deixar soar* instruction above the notes. The piano accompaniment starts at measure 86 with a *f* dynamic. Chord symbols E7, Am, and D7 are written below the piano accompaniment staff.

Figura 54: *Apanhei-te; Cavaquinho* (Ernesto Nazareth)

⁴⁰ Termo usado no meio musical para se referir ao aumento da gama sonora do timbre do instrumento.

Figura 55: *Brejeiro* (Ernesto Nazareth)

Figura 56: *Sofres Porque Queres* (Pixinguinha)

Figura 57: *Ingênuo* (Pixinguinha/Benedito Lacerda)

Figura 58: *Lamentos* (Pixinguinha)

4.1.2.8 Vibrato

Caracterizado por ser realizado de forma bastante sutil, às vezes quase imperceptível, ficando difícil demonstrar exemplos, o vibrato é um dos principais detalhes na interpretação de Jacob, empregado para dar colorido às frases e acrescentar mais expressão na interpretação. Conforme as considerações feitas no capítulo anterior, Jacob buscou elementos que valorizassem a expressão no fraseado musical, e o vibrato é um dos principais recursos que contribuem para atingir esse objetivo.

Acreditamos que para a compreensão da maioria dos elementos aqui citados, apesar dos exemplos retirados da transcrição, a audição das gravações seria de grande valia, senão imprescindível, especialmente no caso do vibrato.

4.1.2.9 Notas percussivas

Notas abafadas pelos dedos da mão esquerda, à maneira de um harmônico, inseridas entre as notas da melodia e produzidas pela palheta ao ferir o par de cordas utilizadas. Por vezes, algumas notas escapam, soando assim a nota real, no entanto, pelo pouco volume que estas notas apresentam é possível enquadrá-las como percussivas, pois há uma nítida diferença no som quando as cordas soltas são acrescentadas intencionalmente.

Levantamos a hipótese que Jacob mantinha a mão direita pulsando a subdivisão de quatro semicolcheias no ar durante a execução, e ferindo com a palheta as notas que desejava que soassem, daí as notas percussivas. Na transcrição estas notas estão representadas por \downarrow e localizadas na altura correspondente ao par de cordas soltas utilizadas. Notamos também que em ligaduras de valor, a segunda nota é sutilmente atacada pela palheta no tempo forte, acreditamos que isto aconteça pelo mesmo motivo. Na transcrição, para diferenciar estas notas utilizamos o ligado pontilhado.

Além de uma maior precisão de ataque na palhetada, creditamos a utilização das notas percussivas ao enriquecimento rítmico que as mesmas acrescentam à melodia.

Jacob não inseriu notas percussivas nas gravações de *Odeon e Apanhei-te;* *Cavaquinho* de Ernesto Nazareth e *Lamentos* (Pixinguinha).

54

A7 D A^b° A7

Figura 59: *Brejeiro* (Ernesto Nazareth)

130

Fm6 Fm6 C

Figura 60: *Sofres Porque queres* (Pixinguinha)

45

C[#]dim Edim

Figura 61: *Ingênuo* (Pixinguinha/Benedito Lacerda)

4.1.3 Variação Melódica

Geralmente aparece na reexposição do tema, sua estrutura é caracterizada pelo uso dos elementos interpretativos citados até agora, além de notas de passagem, arpejos, seqüências diatônicas, harmonização em bloco da melodia e deslocamentos rítmicos característicos do choro (SALEK, 1999). A seguir apresentaremos exemplos das variações melódicas mais significativas.

33

B1

G7 C7 F C7 F#°

espress.

f

sempre sec.

Figura 62: *Odeon* (Ernesto Nazareth)

49

G7 C7 F C7 A#°

espress.

f

sempre sec.

Figura 63: *Odeon* (Ernesto Nazareth)

Temos aqui uma simples variação de oitava, realizada na reexposição da parte B. As figuras 62 e 63 equivalem respectivamente aos quatro primeiros compassos da parte B e aos quatro primeiros compassos de sua repetição.

Ao subir uma oitava do bandolim, Jacob realça a melodia, pois tira a mesma de uma região onde em geral atuam mais o violão de seis cordas e o cavaquinho.

Figura 64: *Odeon* (Ernesto Nazareth)

Nas duas reexposições da parte A, uma após a parte B e outra depois da parte C, temos duas semicolcheias no lugar das colcheias iniciais do tema (figura 64), variação esta que por sua vez atua na forma de articulação das notas.

Figura 65: *Apanhei-te; Cavaquinho* (Ernesto Nazareth)

Já na figura acima vemos uma pequena variação realizada no final da parte C. Constitui-se basicamente da construção dos arpejos dos respectivos acordes da harmonia do trecho, uso da antecipação e apojeturas. É curioso notar a resolução na nona do acorde, fato

The image displays a musical score for the piece 'Brejeiro' by Ernesto Nazareth. It is divided into two systems. The first system covers measures 19 to 23. Measure 19 is marked with a box containing 'A2'. The melody in the upper staff begins with a dynamic of *mp* and features a phrase with a slur and a dashed line labeled 'deixar soar' over measures 21 and 22. The bass line below consists of chords: D7, G, D7, and G. The second system covers measures 24 to 28. Measure 24 starts with a dynamic of *mf* and a slur over measures 25 and 26, also labeled 'deixar soar'. The bass line for this system includes chords: D7, G, D7, G, and D7.

Figura 67: *Brejeiro* (Ernesto Nazareth)

Nos compassos 19 e 20, na reexposição da Parte A de *Brejeiro*, Jacob cria uma frase com a utilização da antecipação e com a inserção de notas sobre a melodia, gerando aproximações cromáticas e notas de passagem.

Os próximos quatro compassos que vão se repetir com pequenas modificações, demonstram o intuito de deslocar as notas da melodia, através do uso de sincopes. Tais deslocamentos são valorizados pelo staccato e acréscimo de notas percussivas, que como já comentamos trazem mais “molho” para a execução. Essa articulação aproxima mais o solo do caráter do choro, contrastando com a exposição inicial que se dá bem mais próxima da configuração rítmica impressa.

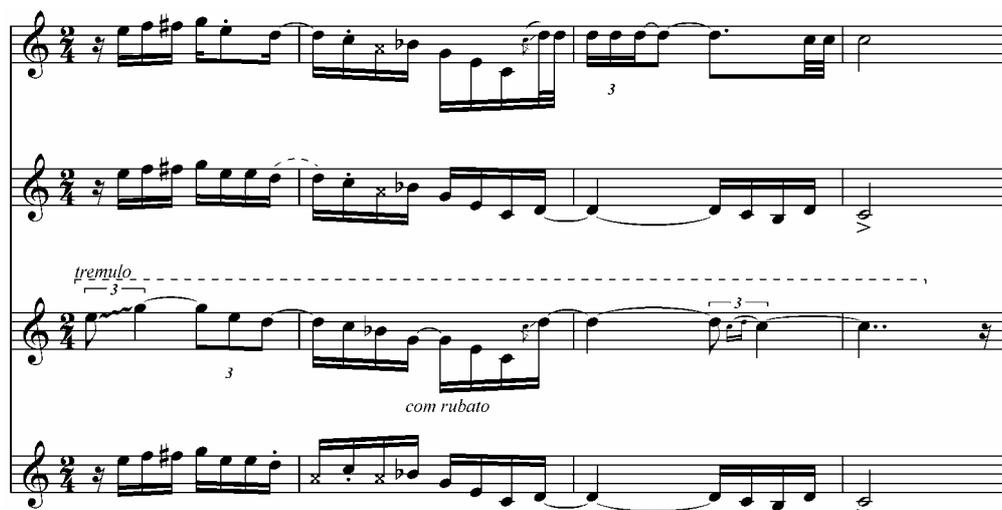


Figura 68: *Sofres Porque Queres* (Pixinguinha)

Na figura 68, apresentamos os quatro primeiros compassos da parte A de *Sofres Porque Queres*, comparando todas as suas aparições, no intuito de demonstrar as variações utilizadas num mesmo trecho. Em seu depoimento ao pesquisador, Carlinhos Leite (2005), músico que acompanhou e gravou com Jacob, comenta que o intérprete cada vez que apresentava a mesma música tocava de forma diferente: “Ele tocava uma música a primeira vez, conforme manda a pauta, já na segunda vez ele já tocava diferente, na terceira vez ele tocava diferente, cada vez ele interpretava diferente”.

A partir da análise deste exemplo que montamos, pretendemos compreender o que seria em termos musicais tocar de forma diferente.

Poderíamos destacar as seguintes variações:

- Mudanças no ritmo;
- Mudanças de oitava na finalização das frases;
- Uso de ornamentos como trêmulo, apojatura e mordente.

Praticamente são as mesmas notas, portanto, mais uma vez confirmamos que Jacob tinha mais liberdade em relação à articulação das frases do que à sua estrutura melódica.

Figure 69 shows a musical score for the piece "Sofres Porque Queres" by Pixinguinha. The score is written in G major and 2/4 time. It consists of two staves. The upper staff begins at measure 49 and features a tremolo effect over a melodic line. A box labeled "B1" is positioned above the staff. The lower staff provides the harmonic accompaniment with the following chord progression: C, D7, G, G, Gm, Gm.

Figura 69: *Sofres Porque Queres* (Pixinguinha)

Figure 70 shows a musical score for the piece "Sofres Porque Queres" by Pixinguinha. The score is written in G major and 2/4 time. It consists of two staves. The upper staff begins at measure 66 and features a rhythmic pattern of eighth notes. The lower staff provides the harmonic accompaniment with the following chord progression: G, G, C#dim, C#dim, D7.

Figura 70: *Sofres Porque Queres* (Pixinguinha)

Esses dois exemplos demonstram variações realizadas na exposição da parte B. Na figura 69 temos novamente o trêmulo junto com apojeturas e mordentes, conseqüentemente o uso do trêmulo torna algumas mudanças rítmicas necessárias para sua melhor execução.

Na figura 70 temos um padrão de dois compassos criado com o uso das notas da melodia, Si e Ré, o qual é repetido meio tom abaixo seguindo as alterações da linha melódica da composição.

Novamente verificamos uma maior flexibilidade na articulação da frase e pouca movimentação na sua estrutura melódica.

100 A2

com rubato

F Am/E Dm Dm/C E7/B Dm/A E7/G#

105

com rubato

E^b Gm/D Cm Cm/B^b D7/A Cm6/E^b D7

109

Gm G[#]dim F/A D7

113

com rubato

G7(9) G7 C7 F7 B^bm7 E^b7

Figura 71: *Ingênuo* (Pixinguinha/Benedito Lacerda)

Varição presente na reexposição da parte A. Criação de um padrão melódico a partir do compasso 102 e supressão do arpejo que servia para resolver a frase. Da nota Sol sustenido do compasso 103, Jacob vai direto para a resolução nas notas Fá e Mi. Essa resolução é prolongada com a sua transposição uma terça acima e em seguida mais uma

terça acima⁴¹, criando uma espécie de eco com mudanças de altura. Este procedimento é realizado logo a seguir uma segunda maior abaixo, de acordo com a própria melodia da canção.

Em seguida podemos destacar duas frases significativas: a primeira construída nos compassos 110 e 111, com os arpejos dos acordes, a única exceção é a nota Mi que é uma sexta menor do acorde Sol sustenido diminuto; e a segunda frase que começa na anacruse do compasso 112, com mudanças rítmicas da melodia e é concluída com o arpejo de Sol com sétima, acrescentando apenas a nota de passagem Si bemol no compasso 114. Percebemos o uso da antecipação e também de outros pequenos deslocamentos rítmicos durante todo o trecho.

⁴¹ Quando mencionamos terça acima sem especificar se a mesma é maior ou menor, subentendemos que são terças diatônicas que vão se adaptando aos acordes. Neste caso temos as notas Sol sustenido e Si natural, pois são tocadas sobre o acorde de Mi maior com sétima.

115 A7/C# \downarrow -60 A3

a tempo

A7(9) D6/F# Fdim

120 D F#m/C# Am/C B7 Em

125 C#m7(9) F#7 Bm G#m7(b5) C#7 F# D#m7

rall.

G#7 C#7 F#7 B7 E7(9) A7 D

The image displays a musical score for the piece 'Lamentos (Pixinguinha)'. It is organized into four systems, each consisting of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line and guitar chords. The first system (measures 115-119) includes a tempo change to 'a tempo' and a dynamic marking of '-60'. The second system (measures 120-124) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 125-129) features a series of chords and a melodic line with a 'rall.' (ritardando) marking. The fourth system (measures 130-134) concludes the piece with a final melodic flourish and a 'rall.' marking. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Figura 72: *Lamentos* (Pixinguinha)

Variação realizada em dueto com o cavaquinho na terceira exposição da parte A de *Lamentos*⁴². Esta variação é um bom exemplo do trêmulo utilizado por Jacob. Para dar maior precisão, preferimos escrever em alguns momentos o ritmo das notas ao invés de utilizar apenas o símbolo que representa esse ornamento.

Nesse trecho ocorre uma harmonização em bloco da melodia, formada por terças e sextas acima, com exceção da quarta diminuta do compasso 117. Para alcançar uma execução mais clara do trêmulo, o ritmo é adaptado, retirando, portanto muitas das síncopes, e o andamento volta mais lento após um *rallentando* que foi executado por todo o grupo, um compasso antes dessa sessão.

4.1.4 Inserção de novo material

Nessa parte surgem elementos de arranjo: como a criação de novas introduções e finais para as músicas, e elementos de composição: como nova linha melódica sobre determinado trecho da peça ou frases curtas sem relação com o impresso.

Confirmamos através de César Faria e Carlinhos Leite que os arranjos para as gravações eram idealizados pelo próprio Jacob: “Os ensaios que a gente fazia, os arranjos que ele dava a idéia... a gente fazia, por isso que levava tempo a gente ensaiando, ensaiando [...]” (FARIA, 2005). “Isso tudo era arranjo dele [...] Já tinha na cabeça o que ele queria” (LEITE, 2005).

Vale notar que muitas das “versões” feitas por Jacob tornaram-se referência para os chorões, basta ouvir gravações realizadas posteriormente por outros intérpretes do choro. Dentre as músicas transcritas nesse trabalho citamos como exemplos: *Brejeiro* (Ernesto Nazareth) e *Ingênuo* (Pixinguinha/Benedito Lacerda). Interpretações posteriores guardaram tanto a introdução e final de *Ingênuo* quanto à realização do *Brejeiro* no modo menor em sua reexposição (vide anexo).

⁴² Escrevemos as duas vozes na mesma pauta para facilitar a análise e por verificarmos que é possível executá-las simultaneamente no bandolim, consistindo inclusive num ótimo exercício técnico.

Jacob era o rei de mudar os fraseados, finais, ele não gostava que tocassem a música dele errada, mas ele mudava a música de todo mundo, ele tocava a gosto dele e por incrível que pareça, a maioria das vezes ficava melhor (NASCIMENTO, 2006).

Como já comentamos no primeiro capítulo, a época de atuação de Jacob e a boa circulação de suas gravações também contribuíram para a incorporação e aceitação de suas modificações no repertório chorístico.

117 Gm Gm7 A7 Bb7 A7 Dm

117 sec.

Figura 73: *Odeon* (Ernesto Nazareth)

Novo material inserido na última vez que a parte A de *Odeon* é retomada. Gerado a partir do fragmento inicial de três notas, que após ser duas vezes transposto diatonicamente em terças descendentes, é repetido uma oitava abaixo e concluído com uma frase ascendente sobre Ré menor melódica, que leva para a melodia da peça novamente. A configuração rítmica desse trecho proporciona interessantes deslocamentos e tensões na relação melodia-harmonia.

65 a tempo

Em D7(9)

Figura 74: *Apanhei-te; Cavaquinho* (Ernesto Nazareth)

Aqui a nota F#4 suspenso é harmonizada gerando uma dominante do quinto grau da tonalidade, (Lá com sétima e décima terceira, suprimindo a tônica) dominante esta que vem logo a seguir, e que por sua vez é também harmonizada. O uso da fermata sobre esta dominante da dominante gera uma tensão, uma certa expectativa. Esse recurso é utilizado todas as vezes que a parte A da peça é retomada, caracterizando assim o arranjo idealizado por Jacob.

The musical score for 'Apanhei-te; Cavaquinho' by Ernesto Nazareth is presented in two staves. The top staff is the treble clef with a melody starting at measure 32, marked with a fermata over the F#4 note. The bottom staff shows the harmonic accompaniment with chords: D7, G, Em, F#7(b9), and B7(b13). The tempo markings include 'Lento' above the first measure, 'ritenuto' below the first measure, 'rall.' below the second measure, and 'a tempo' above the third measure.

Figura 75: *Apanhei-te; Cavaquinho* (Ernesto Nazareth)

Aqui temos um elemento similar de arranjo, utilizado agora para o início da parte B de *Apanhei-te; Cavaquinho*, em ambas às vezes que ela aparece. Após fechar a parte A como um pequeno clichê sobre o arpejo da tonalidade com o uso da sexta, Jacob recorre novamente à fermata para gerar expectativa, porém, ao invés de retomar logo o tema como fez na parte A, ele começa sua execução em andamento mais lento, utilizando também um *rallentando* para atingir uma nova fermata e só então voltar ao tempo inicial.

Figura 76: *Apanhei-te; Cavaquinho* (Ernesto Nazareth)

Nesse trecho temos duas frases: a primeira, que inicia no compasso 103 se resume em aproximar cromaticamente por intervalos de semitom as notas do arpejo menor do acorde, nesse caso Lá menor; a segunda, compasso 105, constitui-se por um padrão criado aproveitando a disposição das notas no instrumento. Focalizando o desenho da anacruse do compasso 105, que começa no Fá sustenido⁴, percebemos que ele continua até o compasso 107, porém sendo realizado cada vez em um par de cordas do bandolim, ou seja, saindo das notas Lá, Ré e Sol, conseqüentemente utilizando sempre a mesma digitação para a mão esquerda. Vale notar que aparece no meio da frase a nota Dó sustenido, atacada no tempo forte sobre um acorde de Dó maior com sexta, fato que não é comum na literatura do choro, entretanto, o movimento contínuo da frase e o padrão melódico que ela delinea, acabam por disfarçar esta nota e atenuar sua sonoridade.

solo

141 *deixar soar* *deixar soar*

145

149

153

157

Musical notation for measures 157-160. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bottom staff is empty.

161

Musical notation for measures 161-164. The top staff contains a melodic line with eighth notes and slurs, and the bottom staff is empty.

165

Musical notation for measures 165-168. The top staff contains a melodic line with eighth notes and slurs, and the bottom staff is empty.

169

Musical notation for measures 169-172. The top staff contains a melodic line with eighth notes and slurs, and the bottom staff is empty.

Figura 77: *Brejeiro* (Ernesto Nazareth)

Na figura 77, que se encontra dividida entre as páginas 74 e 75, temos um solo, compreendido entre os compassos 141 e 172 de *Brejeiro*, que utiliza a harmonia da introdução, e que originalmente não faz parte do esquema formal da partitura impressa. Podemos agrupar alguns itens aqui utilizados da seguinte forma:

- Frases de dois compassos que se repetem logo em seguida – compassos 141 e 142 e compassos 154 e 155 repetidos nos próximos dois compassos (Fig. 78 e 79);



Figura 78: *Brejeiro* (Ernesto Nazareth)



Figura 79: *Brejeiro* (Ernesto Nazareth)

- O uso de grande parte dos elementos interpretativos citados até agora na construção do solo;
- O predomínio diatônico em todo o solo;
- As tensões⁴³ de nona e décima terceira são utilizadas, mesmo que com pouca frequência, também como notas de apoio nas frases, isto é, aparecem em

⁴³ Utilizamos o termo “tensões” quando nos referimos aos intervalos de sétima, nona, décima primeira e décima terceira, que equivalem às “dissonâncias” na harmonia tradicional.

tempos fortes ou como notas de resolução e não apenas como notas de passagem;

- A maneira de articular as notas sempre com o toque mais leve, havendo inclusive uma certa variação na precisão do ataque, tirando um pouco da homogeneidade do volume do som. Acreditamos que essa forma é característica de solos improvisados e que a mesma contribui para trazer mais “balanço” para a execução;

A partir do estudo sistemático do solo podemos compreender a idéia ou o pensamento que rege sua construção, para a partir daí, desenvolver outras possibilidades. Destacamos, por exemplo, a compreensão de células rítmicas características que podem servir como subsídios para o desenvolvimento de novas frases dentro da linguagem do choro.

The image shows a musical score for the piece 'Sofres Porque Queres' by Pixinguinha. It consists of two staves. The top staff is the melody, starting at measure 81 with a dynamic marking of *mf*. A box labeled 'B2' is placed above the second measure of the melody. The bottom staff is the bass line, showing chords G, G, and Gm. The melody is written in G major and 2/4 time, featuring eighth and sixteenth notes with various articulations like slurs and accents.

Figura 80: *Sofres Porque Queres* (Pixinguinha)

Na recapitulação da parte B de *Sofres Porque Queres* destacamos algumas pequenas frases: a primeira no compasso 81, que funciona como uma preparação para dar início ao tema, sendo montada, portanto sobre o arpejo da dominante com sétima menor e nona; a segunda frase utilizada para suprir a nota longa que não soaria no bandolim devido à sua curta sustentação, encontra-se no compasso 83, construída sobre o arpejo da tonalidade com sétima maior, nona e décima terceira.

Achamos importante ressaltar essas frases, pois mostram desde esse período a possibilidade de aplicação de tensões ao choro, colocando-as também a serviço dessa linguagem.

The image shows a musical score for Figure 81. It consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line starting at measure 98, marked with a fermata. The lower staff is a bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with four measures. Below the bass line, the chords are labeled: G, G, C#dim, and C#dim.

Figura 81: *Sofres Porque Queres* (Pixinguinha)

Esse trecho apresenta um padrão de dois compassos sobre o arpejo de Sol maior com sexta, que por sua vez é adaptado ao Dó sustenido diminuto, próximo acorde da harmonia, apenas com a alteração da nota Si natural para Si bemol. Com exceção da nota Ré, que configura uma nona menor em relação ao Dó sustenido diminuto, todas as outras notas pertencem ao acorde.

The image shows three musical examples, labeled 22, 106, and 154, illustrating the same melodic phrase transposed into different tonalities. Each example consists of two staves. The upper staff is a treble clef and the lower staff is a bass clef. The first example (22) is in D major with a key signature of two sharps and a chord of D7/F#. The second example (106) is in G major with a key signature of one sharp and a chord of G7. The third example (154) is in F major with a key signature of one flat and a chord of F7. A dynamic marking of 'mf' is present in the third example.

Figuras 82, 83 e 84: *Sofres Porque Queres* (Pixinguinha)

Colocamos essas figuras lado a lado por notarmos a presença da mesma frase transposta em três tonalidades distintas: Ré maior, Sol maior e Fá maior respectivamente. Guardada as diferenças do ritmo, temos a mesma configuração: um arpejo descendente do quinto grau até a tônica, seguido de uma nota de passagem na mesma direção para atingir a sétima menor.

introdução

♩ = 40 C7 C° A^b7/C C7sus4

mp *rall. poco a poco*

Figura 85: *Ingênuo* (Pixinguinha/Benedito Lacerda)

F/A Fm/A^b Gm7 G^bM7 FM7

131 3 3 3 3

rit.

F

Figura 86: *Ingênuo* (Pixinguinha/Benedito Lacerda)

As figuras 85 e 86 correspondem respectivamente à Introdução e ao Final inseridos por Jacob na gravação de *Ingênuo*. Ambos são criados com a utilização de uma nota pedal. A Introdução é desenvolvida a partir da nota Dó que corresponde ao quinto grau da tonalidade e o Final é construído sobre a nota Fá, que é a própria tonalidade.

B2

69 *com rubato*

B^b D7/F[#] D7

73

G7/B G7 Cm G7/B

76

Cm C[#]dim E dim C[#]dim B^b/D

80

Gm7 C7(9) C7 F7 Cm7 F7 A^b7

Figura 87: *Ingênuo* (Pixinguinha/Benedito Lacerda)

Nessa reexposição da parte B temos uma série de elementos inseridos na gravação. Logo nos compassos 69 até o compasso 72 temos um diálogo estabelecido entre o bandolim e o violão de 7 cordas (figura 88).

Figura 88 shows a musical score for the piece 'Ingênuo' by Pixinguinha/Benedito Lacerda. It consists of two staves. The upper staff is for the bandolim (mandolin), starting at measure 69 with a 'B2' box above it. The lower staff is for the violão de 7 (7-string guitar), also starting at measure 69. The guitar part includes a '3' (triple) marking and the instruction 'com rubato'. The chord progression below the guitar staff is: B♭, D7/F#, D7, and G7/B.

Figura 88: *Ingênuo* (Pixinguinha/Benedito Lacerda)

Podemos destacar o uso do arpejo de dominante com sétima e nona menor sobre o acorde de Sol com sétima no compasso 74. A construção de um padrão de sextinas com o arpejo diminuto sobre Dó sustenido diminuto nos compassos 77 e 78 e uma figuração rítmico-harmônica (Figura 89) caracterizada por um acento staccato que vai se deslocando de três em três semicolcheias nos compassos 81 a 83.

Figura 89 shows a musical score for the piece 'Ingênuo' by Pixinguinha/Benedito Lacerda, focusing on measures 81 to 83. The upper staff shows a complex arpeggiated pattern with accents (>) and staccato markings. The lower staff shows the corresponding chord progression: C7(9), C7, F7, Cm7, F7, and A♭7.

Figura 89: *Ingênuo* (Pixinguinha/Benedito Lacerda)

Figura 90: *Lamentos* (Pixinguinha)

Novo material inserido na reexposição da parte A de *Lamentos*. Após a frase do compasso 31, é possível identificarmos uma linha melódica que aparece intercalada por arpejos e por frases. Essa linha se localiza nas últimas notas de cada compasso, que são ligadas com as primeiras notas do próximo compasso. Abaixo (Fig. 91) apresentaremos na pauta inferior uma notação dessa linha melódica que acreditamos ser um elemento estrutural de todo o trecho.

Figura 91: *Lamentos* (Pixinguinha)



Figura 92: *Lamentos* (Pixinguinha)

Para finalizar a peça, temos um arpejo maior com sétima maior, nona e décima terceira, executado de maneira livre sobre o acorde de Ré maior com sétima maior. Esse arpejo tem extensão de duas oitavas, indo da nota Lá² até a nota Lá⁴, ambas as notas vão se deslocando ritmicamente a cada repetição. Sua execução é facilitada pelo aproveitamento da disposição das notas no braço do instrumento. Com exceção das notas Fá sustenido e Lá⁴, que são executadas sobre o primeiro par de cordas, com os dedos um e três da mão esquerda, nas casas dois e cinco do bandolim, todo o restante é realizado com os dedos um e dois, nas casas dois e três do segundo, terceiro e quarto par de cordas, fato que também facilita palhetar as notas, pelo número constante de toques em cada par.

Todos esses elementos, apesar de já existirem na teoria musical, sendo encontrados principalmente dentro da tradição da música de concerto européia (conhecida também como música erudita), ao serem introduzidos por Jacob no choro (um idioma diferente daquele de onde vieram), ganham pelas mãos do bandolinista características próprias e um novo significado, tanto no que tange à execução dos próprios elementos, quanto ao que eles representam hoje para a interpretação do choro e para o aprendizado do bandolim.

CONCLUSÃO

Pretendemos aqui estabelecer nossa visão sobre o estilo interpretativo de Jacob do Bandolim, descrevendo aspectos e elementos que caracterizaram sua interpretação no choro.

Atuando no período compreendido entre 1933 a 1969, a contar de suas primeiras apresentações de caráter mais amador, a trajetória musical de Jacob perpassou:

- O apogeu do rádio no Brasil - local onde trabalhou intensamente adquirindo experiência como acompanhador e apresentando-se como solista;
- O desenvolvimento da indústria fonográfica - meio que lhe proporcionou a gravação, produção e divulgação dos seus discos, registrando e perpetuando sua obra musical;
- Desenvolvimento da televisão no Brasil - recurso menos presente em sua carreira, mas que configurou um espaço significativo, onde destacamos os programas: A primeira e segunda *Noite dos Choristas*, na TV Record de São Paulo.

Suas declarações sobre o choro deixam transparecer seu pensamento estabelecido sobre um gênero estruturado, que era mesmo que informalmente, regido por determinadas “regras”, citadas pelo intérprete no corpo de seu depoimento ao MIS. Todos esses preceitos são embasados pelo bandolinista através de exemplos musicais, citações de musicólogos e citações de chorões de gerações mais antigas, demonstrando seu lado de pesquisador que o levou a constituir um amplo arquivo pessoal, fonte de onde se valeu para tecer sua obra.

Jacob aumentou as possibilidades do repertório chorístico através do resgate de peças importantes que ressurgiram por suas mãos, contribuindo ainda com suas composições e transcrições para bandolim e regional de canções e peças concebidas originalmente para o piano, com destaque especial para as músicas de Ernesto Nazareth.

Sua preocupação estética e seus valores pessoais fizeram com que viesse a se destacar como intérprete no choro, por ser um dos primeiros músicos dentro desse universo

a demonstrar uma proposta com pretensões artísticas, idealizando um resultado sonoro final.

Sua personalidade, seu temperamento, seu perfeccionismo e sua paixão o levaram a pesquisar no bandolim, possibilidades técnicas que valorizassem a expressão musical e a sonoridade, uma pesquisa minuciosa, rica em detalhes, e que por consequência expandiu os limites do instrumento.

A combinação de elementos formativos, visão estética pessoal, contexto sociocultural e percepção aguçada do discurso musical, fizeram de Jacob de Bandolim um veículo eficaz de transformação, que deixou não só marcas históricas ao contribuir para a solidificação e disseminação do choro na música brasileira e na história do bandolim no Brasil, mas também marcas musicais profundas, ao imprimir ao gênero uma nova dimensão interpretativa, através dos elementos que pudemos levantar nesse trabalho por meio da audição, transcrição e análise musical:

- Ornamentação das melodias com o uso de mordentes, apojaturas, antecipações, grupetos, trinados e trêmulos, que ao serem executados de forma peculiar foram introduzidos na linguagem do choro;
- Expressividade alcançada através de recursos técnicos como rubato, portamento, glissando, vibrato, staccato e notas percussivas, que contribuíram também para a criação de uma escola de bandolim brasileira, hoje seguida pela maioria dos bandolinistas (PAZ, 1997, p. 61);
- Tratamento camerístico dado ao choro através do uso da dinâmica, refinamento de linguagem, sonoridade e uma maior individualidade das vozes dentro do conjunto, reestruturando a relação acompanhamento/solo;
- Forma criteriosa de variar as melodias na reexposição, buscando valorizar as idéias propostas pelo compositor e enriquecer as peças através de improvisações, realizadas principalmente sobre a forma de articular as frases;
- Inserção cuidadosa de material novo nas composições, praticamente reestruturando-as, porém, sem descaracterizá-las, sempre coerente com os preceitos do choro.

Acreditamos que Jacob, num trabalho minucioso, com o uso desses elementos interpretativos conseguiu inovar dentro da tradição, ou seja, sem tirar a essência do gênero, vindo a criar um estilo próprio, um sotaque, o qual tem lugar de destaque na linguagem do choro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS⁴⁴

- ALBIN, Ricardo Cravo. **O Livro de Ouro da MPB**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- _____. **Dicionário da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: 2002, Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/>>. Acesso em: 28 mar. 2006.
- ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas, São Paulo: Unicamp, 2000.
- ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Editores, 1942.
- BANDOLIM, Ronaldo do [Ronaldo de Souza e Silva]. Rio de Janeiro, Brasil, 23 mar. 2005. 1 fita cassete (60 min). Entrevista concedida a Almir Côrtes.
- BECKER, José Paulo Thaumaturgo. **O Acompanhamento do Violão de seis cordas no choro a partir de sua visão no conjunto “Época de Ouro”**. Rio de Janeiro. 1996. 142 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- CASTRO, Naná Vaz de. Bandolinistas falam sobre Jacob. Depoimento de Marco de Pinna. Disponível em: <<http://www.bandolim.cjb.net>>. Acesso em: 15 fev. 2005.
- CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao Municipal**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- _____. **Jacob: corpo e alma do bandolim brasileiro**. In: encarte da coleção “Jacob do Bandolim”, BMG/RCA, 2000. n°. 74321797122.
- FARIA, César. Rio de Janeiro, Brasil, 21 jul. 2005. 1 fita cassete (60 min). Entrevista concedida a Almir Côrtes.
- GUEST, Ian. **Arranjo Método Prático**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996, v. 1.
- INSTITUTO JACOB DO BANDOLIM. Sítio do Jacob. Disponível em <www.ijb.org.br>. Acesso em 20 fev. 2005.
- JACOB DO BANDOLIM, [Jacob Pick Bittencourt]. Rio de Janeiro, Brasil, 24 fev. 1967. Depoimento prestado ao Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro.
- KIEFER, Bruno. **A Modinha e o Lundu: Duas Raízes da Música Popular Brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1977.

⁴⁴ Baseados na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. **Tonal Harmony: With an Introduction to Twentieth-Century Music**. New York: Alfred A. Knopf, 1984.

LEITE, Carlinhos. Rio de Janeiro, Brasil, 20 jul. 2005. 1 fita cassete (60 min). Entrevista concedida a Almir Côrtes.

MIRANDA, Luperce. Rio de Janeiro, Brasil, 10 mar. 1967. Depoimento prestado ao Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro.

NASCIMENTO, Joel. Campinas, Brasil, 27 abr. 2006. 2 fitas cassete (120 min). Entrevista concedida a Almir Côrtes.

NAZARETH, Ernesto. **Apanhei-te; cavaquinho**. In: O Melhor do Choro Brasileiro: 60 Peças com Melodia e Cifras São Paulo: Irmãos Vitale, 1997, v. 2.

_____. **Brejeiro**. In: O Melhor do Choro Brasileiro: 60 Peças com Melodia e Cifras São Paulo: Irmãos Vitale, 1997, v. 2.

_____. **Odeon**. São Paulo: Mangione & Filhos, [s.d.]. 1 partitura (3 p.). Piano.

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

PIXINGUINHA [Alfredo da Rocha Vianna Filho] e LACERDA, Benedito. **Ingênuo**. In: CARRASQUEIRA, Maria José (coord.). O Melhor de Pixinguinha. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

_____. [Alfredo da Rocha Vianna Filho]. **Lamentos**. In: CARRASQUEIRA, Maria José (coord.). O Melhor de Pixinguinha. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

_____. [Alfredo da Rocha Vianna Filho]. In: **Sofres Porque Queres**. CARRASQUEIRA, Maria José (coord.). O Melhor de Pixinguinha. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

PINTO, Alexandre G. **O Choro: Reminiscências dos Chorões Antigos**. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

PLUGLIESI, Maria Vicência; PRATA, Sergio. **Tributo a Jacob do Bandolim: discografia completa**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Antonio Carlos Carvalho, 2002.

PRATA, Sérgio. Breves Anotações. Disponível em <www.ijb.org.br>. Acesso em 20 fev. 2005.

RIAM, Déo [Déo Cesário Botelho]. Rio de Janeiro, Brasil, 22 jul. 2005. 1 fita cassete (60 min). Entrevista concedida a Almir Côrtes.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música, edição concisa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SÁ, Paulo Henrique Loureiro de. **Receita de choro ao molho de bandolim**: Uma reflexão acerca do choro e sua forma de criação. 1999. 220 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Conservatório brasileiro de Música, Rio de Janeiro.

SALEK, Eliane. **A flexibilidade ritmico-melódica do choro**. Rio de Janeiro: 1999. 108 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade do Rio de Janeiro.

SIQUEIRA, João B. **Três Vultos Históricos da Música Brasileira**: Mesquita, Callado, Anacleto. Rio de Janeiro: D. Araújo Editora, 1970.

TÁVOLA, Senador Artur da. **Discurso proferido em 12 de agosto de 1999 pelos 30 anos da morte de Jacob do Bandolim em 12 de agosto de 1999**. Disponível em <www.senado.gov.br>. Acesso em 27 out. 2005.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular**: Um Tema em Debate. Rio de Janeiro: Saga, 1966.

TOCANDO com Jacob: partituras & playbacks. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2006. 140 p.

Vasconcelos, Ary. **Carinhoso Etc** (História e inventário do choro). Rio de Janeiro: Gráfica Editora do Livro, 1984.

_____. **Panorama da MPB na Belle Époque**. Rio de Janeiro: Livraria Sant'anna Ltda Editora, 1977.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

DINIZ, André. **Almanaque do Choro** - A história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

MACHADO, Afonso. **Método do Bandolim Brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2004.

MAGALHÃES, Alexandre Caldi. **Contracantos de Pixinguinha**: Contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo. 2000. 99 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MARCONDES, Marcos (Ed.). **Enciclopédia da música brasileira**: samba e choro. Seleção dos verbetes Zuza Homem de Mello. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000.

O MELHOR do Choro Brasileiro: 60 Peças com Melodia e Cifras São Paulo: Irmãos Vitale, 1997, v. 1 e 3.

VERZONI, Marcelo Oliveira. **Ernesto Nazareth e o tango brasileiro**: 1996. 88 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade do Rio de Janeiro.

_____. **Os Primórdios do "Choro" no Rio de Janeiro**: 2000. 136 p. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

LISTA DE AUDIÇÃO

JACOB DO BANDOLIM, [Jacob Pick Bittencourt]. **Jacob in memorian**. RCA/BMG, 1993. 1 CD.

NAZARETH, Ernesto. **Apanhei-te; cavaquinho**. Intérprete: Jacob do Bandolim. In: Coleção Todo Jacob. [s.d.]. 16 CDs. Compilação organizada e digitalizada pelo Instituto Jacob do Bandolim.

_____. **Brejeiro**. Intérprete: Jacob do Bandolim. In: Vibrações. RCA – CAMDEN, 1970. 1 LP.

_____. **Odeon**. Intérprete: Jacob do Bandolim. In: Jacob Revive Músicas de Ernesto Nazareth. RCA VICTOR, 1955. 1 LP. Reedição do álbum BP-1 de abril de 1952.

PIXINGUINHA [Alfredo da Rocha Vianna Filho] e LACERDA, Benedito. **Ingênuo**. Intérprete: Jacob do Bandolim. In: Vibrações. RCA – CAMDEN, 1970. 1 LP.

_____. [Alfredo da Rocha Vianna Filho]. **Lamentos**. Intérprete: Jacob do Bandolim. In: Vibrações. RCA – CAMDEN, 1970. 1 LP.

_____. [Alfredo da Rocha Vianna Filho]. **Sofres porque queres**. Intérprete: Jacob do Bandolim. In: Pixinguinha 70. MIS, 1968. 1 LP.

ANEXOS

Especificações técnicas do bandolim

Transcrições:

- *Odeon* (Ernesto Nazareth);
- *Apanhei-te; Cavaquinho* (Ernesto Nazareth);
- *Brejeiro* (Ernesto Nazareth);
- *Sofres Porque Queres* (Pixinguinha)
- *Ingênuo* (Pixinguinha/Benedicto Lacerda)
- *Lamentos* (Pixinguinha)

Especificações técnicas do bandolim

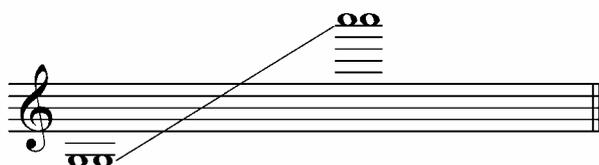
Nessa parte, detalharemos algumas características técnicas do bandolim, que possam auxiliar numa melhor compreensão para a execução dos elementos interpretativos realizados por Jacob no instrumento.

O bandolim é um cordofone que possui oito cordas dispostas em quatro pares⁴⁵ que são percutidas com o auxílio da palheta. Sua afinação é organizada por quintas justas, sendo os pares afinados em uníssono.

Sua afinação:



Sua extensão:



O bandolim geralmente atua na função de solista, apesar de poder ser utilizado também no acompanhamento, conhecido no choro pelo termo “centro”.

Embora as cordas estejam dispostas em pares, soando, portanto duas notas ao mesmo tempo, cada vez que um par é percutido pela palheta, a escrita musical para bandolim utiliza a notação convencional, onde se escreve apenas uma nota para representar a execução de cada par de cordas.

⁴⁵Hoje em dia há bandolins com maior número de cordas, dez cordas, formando cinco pares, por exemplo. No entanto, Jacob utilizou bandolins de oito cordas dispostas em quatro pares.

Odeon

18 Dm D7 Gm D7 Gm Gm6 Gm7 A7 Bb7 A7

18

24 Dm Dm A7 Dm D7 Gm D7 Gm E^b A7

24

sec.

30 Dm Gm Dm A7 Dm B1 G7 C7 F C7

30

deixar soar

mp

espress.

f

sempre sec.

Odeon

36 F#° Gm Bbm F Abo Gm C7 F G7 C7

36

dim. f

espress.

42 F C7 F#° Gm Bbm F Abo Gm C7

42

sempre sec. dim.

48 F G7 C7 F C7 Abo Gm Bbm

B2

48

mf

f

espress.

sempre sec. dim.

Odeon

54 F A^b Gm C7 F G7 C7 F C7

54 *f* *espress.* *sempre sec.*

A3

60 F[#] Gm B^bm F A^b Gm C7 F Dm A7

60 *dim.*

66 Dm D7 Gm D7 Gm Gm Gm7 A7 B^b7 A7

66 *crescendo* *p subito*

Odeon

72 Dm Dm A7 Dm D7 Gm D7 Gm E⁹ A7

sec.

78 Dm Gm Dm A7 C1 F#⁹ C7 C7

mp

segue trio TRIO

ff com brilho menos

84 F F#⁹ C7 C7 F A⁹ D7

crescendo

ff mimoso

Odeon

90 Gm E⁷ A7 Dm B[°] A^{b7} F G7

mp
f e rit.

96 C7 F#[°] C7 C7 F F#[°]

ff com brilho
menos
ff

102 C7 C7 F A⁷ D7 Gm E⁷ A7

crescendo
mimoso

Odeon

A4

Dm B° A♭° F Gm C7 F Dm A7

108 *mf*

Dm D7 Gm D7 Gm Gm Gm7 A7 B♭7

114

A7 Dm Dm A7 Dm D7 Gm D7

119 *sec.*

Odeon

124 Gm E[♭] A7 Dm Gm Dm A7 Dm Dm6(9)

The musical score consists of two staves. The top staff is a vocal line in G minor, starting at measure 124. The bottom staff is a piano accompaniment, also starting at measure 124. The piano part features a consistent bass line in the left hand and chordal accompaniment in the right hand. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The piece concludes with a double bar line.

Apanhei-te; Cavaquinho

Ernesto Nazareth

Transcrição: Almir Côrtes

mf $\text{♩} = 92$ 1

D7(9) G6 B7(9) Em

C6 C#° G/D D7 G6 D7(9)

G6 B7(9) Em

C6 C#° G/D D7

Apanhei-te; Cavaquinho

17 A2



G D7(9) G6 B7(9)

21



Em C6 C#° G/D D7 G6

26



D7(9) G6 B7(b9) Em C6 C#°

31 B1 *Lento* *a tempo*



ritenuto *rall.*

G/D D7 G Em

Apanhei-te; Cavaquinho

35

F#7(b9) B7(b13) Em Bm

40

F#7 B7(b9) Em F#7(b9) B7(b13)

45

E7(b9) Am Em F#m7(b5) B7 Em

Lento

50

B2

a tempo

Em F#7(b9) B7(b13) Em

Apanhei-te; Cavaquinho

55



Bm F#7 B7(b9) Em F#7(9)

60



B7(b13) E7(b9) Am Em F#m7(9) B7

ritenuto

65



A3

a tempo

Em D7(9) G6 B7(b9) Em

70



C6 C# G/D D7 G6

Apanhei-te: Cavaquinho

74

D7(9) G6 B7(b9) Em

78

C6 C#° G/D D7 G6 C6

C1

83

deixar soar

D7 G7 C E7 Am

88

D7 G7 C6 D7 G7

3

Apanhei-te: Cavaquinho

93

E7 A7 D7 G7 C

98

C2

C6 D7 G7 C E7

103

Am D7 G7 C6 D7

108

G7 E7 A7 D7 G7

mf *rall.*

Apanhei-te; Cavaquinho

113 *deixar soar* *a tempo* A4

mp *mf*

C D7(9) G6 B7(b9)

117

Em C6 C#° G/D D7 G6

122

3 com rubato *3 com rubato* *3 com rubato*

D7(9) G6 B7(b9) Em

126

ritenuto

C6 C#° G/D D7 G

Brejeiro

Ernesto Nazareth

Transcrição: Almir Côrtes

introdução A1

♩.106

mf

G D7 G D7 G D7

7

G D7 G D7 G D7 B7

14

Em A7 D7 G Am

A2

19 *deixar soar*

mp

D7 G D7 G D7

Brejeiro

25 *mf* *deixar soar*

Chords: G D7 G D7 B7 Em

Detailed description: This system contains measures 25 through 30. The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a dynamic marking of *mf* and a performance instruction *deixar soar* above the staff. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various rests. The bass line is in treble clef and provides a rhythmic accompaniment with chords G, D7, G, D7, B7, and Em.

31

Chords: A7 D7 G Am D7

Detailed description: This system contains measures 31 through 35. The melody continues in treble clef with eighth and sixteenth notes. The bass line continues with chords A7, D7, G, Am, and D7.

36 [BI]

Chords: G A7 D A7 D A^b A7

Detailed description: This system contains measures 36 through 40. Measure 36 starts with a boxed instruction [BI]. The melody features a key change to two sharps (F# and C#) in measure 36. The bass line follows with chords G, A7, D, A7, D, A^b, and A7.

41

Chords: D F#m C#7 F#m A7

Detailed description: This system contains measures 41 through 45. The melody continues in treble clef with eighth and sixteenth notes. The bass line continues with chords D, F#m, C#7, F#m, and A7.

Brejeiro

45

D A7 D Ab° A7 D F#

50

B2

Bm G6 D A7 D A7 D A7

mp

55

D Ab° A7 D F#m C#7

60

F#m A7 D A7 D Ab° A7

mf

Brejeiro

65

D F# Bm G6 D A7 D G

mp

70

Gm D7 Gm D7 Eb

mf

A3

76

D7 Gm D7 Eb D7 G7

< *mf*

deixar soar

82

Cm A7 D7 Gm Cm D7

Brejeiro

A4

Gm Gm D7 E^b D7

93

Gm D7 E^b D7 G7

mf

98

Cm A7 D7 Gm Cm

B3

103

D7 Gm F7 B^b F7 B^b F7

mp

Brejeiro

109

B \flat Dm A7 Dm F7 B \flat

mf *mp*

Musical notation for system 1, measures 109-113. Treble clef, key signature of two flats. Chords: B \flat , Dm, A7, Dm, F7, B \flat . Dynamics: *mf*, *mp*.

114

F7 B \flat F7 D7 Gm E \flat

Musical notation for system 2, measures 114-118. Treble clef, key signature of two flats. Chords: F7, B \flat , F7, D7, Gm, E \flat .

119

B \flat /D F7/C B \flat D7 Gm D7

mp

G

Musical notation for system 3, measures 119-121. Treble clef, key signature of two flats. Chords: B \flat /D, F7/C, B \flat , D7, Gm, D7. Dynamics: *mp*. Measure 121 has chord G.

A5

122

D7 G D7 G D7 G D7

mf

Musical notation for system 4, measures 122-127. Treble clef, key signature of one sharp. Chords: D7, G, D7, G, D7, G, D7. Dynamics: *mf*.

Brceiro

131

G D7 B7 Em A7 D7

137

solo

deixar soar

G Am D7 G

143

deixar soar

149

Brejeiro

155

Musical notation for measures 155-159. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bottom staff is empty.

160

Musical notation for measures 160-163. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bottom staff is empty.

164

Musical notation for measures 164-168. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bottom staff is empty.

169

Musical notation for measures 169-173. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bottom staff is empty.

Sofres Porque Queres

Pixinguinha

Transcrição: Almir Côrtes

♩ = 90 A1

mf 3

C/B \flat C7 Bdim F/C

⁶ 3

Fm/A \flat Fm6 C C/B \flat C7

¹²

F F A7 A7/C \sharp Edim Dm

¹⁸

Fm6 Fm6 C Am D7/F \sharp G7

Sofres Porque Queres

A2

Musical notation for measures 24-29. The top staff shows a melodic line with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The bottom staff shows a bass line with chords: C, C/B \flat , C7, Bdim, and F/C.

Musical notation for measures 30-35. The top staff shows a melodic line with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The bottom staff shows a bass line with chords: Fm/A \flat , Fm6, C, C/B \flat , and C7.

Musical notation for measures 36-41. The top staff shows a melodic line with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The bottom staff shows a bass line with chords: F, F, A7, A7/C \sharp , Edim, and Dm.

Musical notation for measures 42-47. The top staff shows a melodic line with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The bottom staff shows a bass line with chords: Fm6, Fm6, C, Am, D7/F \sharp , and G7.

Sofres Porque Queres

48 B1

tremolo

C C D7 G G Gm Gm

54

Dm7(9b5) G7 Cm Cm Am7(9b5) Am7(9b5)

60

3

Gm Gm Eb7 D7 A7 D7

66

G G C#dim C#dim D7 D/C

Sofres Porque Queres

72

Bbdim G/B G7 G7 Cm Cm

78

B2

mp *mf*

G G/D C#dim D/C G/B G G

84

mp

Gm Gm Dm7(b5) G7 Cm Cm

90

mf

Am7(b5) Am7(b5) Gm Gm Eb7 D7 A7

Sofres Porque Queres

96

D7 G G C#dim C#dim

102

D7 D/C Bbdim G/B G7 G7

108

mp

Cm Cm G G/D C#dim D/C

A3

114

tremolo

mf *com rubato*

C/B^b C7 Bdim F/C Fm/A^b Fm6

Sofres Porque Queres

120

C C/B^b C7 F F

126

A7 A7/C[#] Edim Dm Fm6 Fm6

132

C Am D7/F[#] G7 C

tremulo
p

138

F F7M F7 B^bm B^bm B^bm Bdim

mf
tremulo

Sofres Porque Queres

144

F/C F/A Fm Fm/E^b B^bm/D B^bm

150

p 3 *mf*

G7/B G7 C7 B^bdim C7 F F7

156

C[#]dim B^b/D D7/F[#] D7 Gm Gm

162

B^b A^bdim F/A D7 G7 C7

Sofres Porque Queres

168 A4

F C/B^b C7 Bdim F/C

174

Fm/A^b Fm6 C C/B^b C7

181 *deixar soar*

F F A7 A7/C[#] Edim Dm Fm6

187

Fm6 C Am D7/F[#] G7 C

Ingênuo

Pixinguinha/Benedicto Lacerda
 Transcrição: Almir Côrtes

introdução

♩ = 40 C7 C° A^b7/C C7sus4 Al ♩ = 60

mp *rall. poco a poco* *mf* *a tempo*

F Am/E

6

Dm Dm/C E7/B Dm/A E7/G[#] E^b Gm/D Cm Cm/B^b

11

D7/A Cm6/E^b D7 Gm G[#]dim F/A D7

17

G7(9) G7 C7 F7 B^bm7 E^b7

Ingênuo

21 *com rubato*

3

A^b C^m/G F^m F^m/E^b G7/D F^m6/A^b G7

25 *com rubato* *deixar soar*

C7 F7 C^m7(b⁵) F7 F7/A B^{bm}

30

B^{dim} F/C C^m6/E^b D7 G^m B^{bm}6/D^b C7

35 **BI**

F B^b D7/F[#] D7

41

G7/B G7 C^m G7/B C^m C^{#dim}

Ingênuo

46 *com rubato*

E dim C#dim B^b/D Gm7 C7(9) C7

51 *mp*

F7 Cm7 F7 A^b7 D^b7 D^b C

56 *mf*

B^b D7/F# D7 E^b

62 *sumindo* *deixar soar*

C#dim B^b/D Fm6/A^b G7 C7(9)

66 B2

E^bm/G^b F7 B^b B^b

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Ingênuo'. It consists of five systems of music, each with a treble clef staff and a guitar chord staff below it. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first system (measures 46-50) includes the instruction 'com rubato' and chords: E dim, C#dim, B^b/D, Gm7, C7(9), and C7. The second system (measures 51-55) includes the instruction 'mp' and chords: F7, Cm7, F7, A^b7, D^b7, D^b, and C. The third system (measures 56-61) includes the instruction 'mf' and chords: B^b, D7/F#, D7, and E^b. The fourth system (measures 62-65) includes the instructions 'sumindo' and 'deixar soar' (with a dashed line over the notes) and chords: C#dim, B^b/D, Fm6/A^b, G7, and C7(9). The fifth system (measures 66-70) includes a boxed 'B2' above measure 67 and chords: E^bm/G^b, F7, B^b, and B^b. The score features various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 3, 6, 7).

Ingênuo

The musical score for "Ingênuo" is presented in a system of two staves per system. The upper staff is for the piano, and the lower staff is for the guitar. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is divided into systems, with measure numbers 71, 76, 81, 86, and 92 marking the beginning of each system. The piano part includes various rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets, with performance markings such as "com rubato" and fingerings (e.g., 3, 6, 7). The guitar part provides harmonic support with chords and bass lines. Chord diagrams are provided for the guitar part, including D7/F#, D7, G7/B, G7, Cm, G7/B, Cm, C#dim, Edim, C#dim, Bb/D, Gm7, C7(9), C7, F7, Cm7, F7, Ab7, Db7, Db, C, Bb, D7/F#, Gm, D7, Ab7, D7, Eb, C#dim, Bb/D, Fm6(Ab), G7, and C7(9). The score concludes with a final chord of C7(9) in the 92nd measure.

Ingênuo

A2

98 *com rubato*

E \flat m/G \flat F7 B \flat F A \flat /E Dm Dm/C

103 *com rubato*

E7/B Dm/A E7/G \sharp E \flat Gm/D Cm Cm/B \flat

107

D7/A Cm6/E \flat D7 Gm G \sharp dim F/A

112

D7 G7(9)

114 *com rubato*

G7 C7 F7 B \flat m7 E \flat 7 A \flat Cm/G Fm Fm/E \flat

Ingênuo

119

G7/D Fm6/A^b G7 C7 F7 Cm7(b5)

124

deixar soar

F7 F7/A B^bm Bdim F/C Cm6/E^b D7

129

final

F/A Fm/A^b Gm7 G^bM7 FM7

rit.

Gm B^bm6/D^b C7 F

Lamentos

Pixinguinha

Transcrição: Almir Côrtes

introdução

♩-74 A7 B° A7 E7/B A7 [A1]

f *mf* D6/F#

Fdim D F#m/C# Am/C B7

Em C#m7(b5) F#7 Bm G#m7(b5) C#7 F# D#m7 G#7 C#7

F#7 B7 E7(9) A7 D D/C G/B Gm6/Bb

Lamentos

A2

24 *deixar soar,*

p *mf*

D/A D E7(9) A7 D A7(9) D6/F#

30 *com rubato*

com rubato

Fdim D F#m/C# Am/C B7

36 *deixar soar*

deixar soar

Em C#m7(95) F#7 Bm G#m7(b9) C#7 F# D#m7 G#7C#7

42

F#7 B7 E7(9) A7 D D/C G/B Gm6/Bb

Lamentos

[B1]

p

D/A D E7(9) A7 D F#7 Bm Bb5+

Bm/A Bm/G# B7 Em Eb5+ Em/D Em/C#

mf *mp* *mf*

F#7 F#7/A# Bm G G7

p

F#7 F#7/A# Bm Bb5+ Bm/A Bm/G# B7

Lamentos

72

mf

Em E^b5+ Em/D Em/C# F#7 F#7/A#

78

déixar soar

Bm D7/A G C#/G# F#/A# Bm F#7

84

B2

Bm B^b5+ Bm/A Bm/G# B7 Em E^b5+

90

Em/D Em/C# F#7 F#7/A# Bm

Lamentos

96

G G7 F#7 F#7/A# Bm Bb5+

102

Bm/A Bm/G# B7 Em Eb5+ Em/D Em/C#

108

F#7 F#7/A# Bm D7/A G C#/G# F#A#

114

Bm C A7/C# *rall.* *a tempo* \downarrow .60 \square A3

Bm B7 A7(9) D6/F# Fdim

Lamentos

120

D F#m/C# Am/C B7 Em C#m7(9) F#7

126

Bm G#m7(b5) C#7 F# D#m7 G#7 C#7 F#7 B7

131

rall. *a tempo*

E7(9) A7 D D/C G/B Gm6/Bb

136

final *deixar soar*

D/A D E7(9) A7 D D7 G D/F# Bm7 E7(9) A7

Lamentos

142

Am/C D7 G F# B7/D# E7 A7/C#

rall. *ten.*

D D7 G D/F# Bm7 E7(9) A7

146

D7M

ad libitum

D