

UFPB – Universidade Federal da Paraíba
CCHLA – Centro de Ciências Humanas, Letras Artes
DEMUS – Departamento de Música
PPGM – Programa de Pós-Graduação em Música
Deneil José Laranjeira

A Identidade Vocal de
Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro
em Performance

João Pessoa
2012

Deneil José Laranjeira

A Identidade Vocal de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro em Performance

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba, com fins de obtenção parcial do título de Mestre em Música, tendo como área de concentração a Etnomusicologia, sob a orientação da Dra. Adriana Fernandes.

João Pessoa
2012

João Pessoa, 27 de março de 2012.

Prof.^a Dra. Claudia Neiva de Matos, UFRJ

Prof.^a Dra. Alice Lumi Satomi, UFPB

Prof.^a Dra. Adriana Fernandes, orientadora, UFPB

Aos meus pais e à minha família como um todo.
São eles meus grandes incentivadores e meus primeiros
referenciais em Música.

Ao meu tio Severino Laranjeira Lima (*in
memorian*) pela paciência infinda nos primeiros
acordes...

AGRADECIMENTOS

A Gilberto Carneiro Campello, imenso amigo, pelas fantásticas discussões “sem fim” sobre a música e sobre a vida, pelo incentivo e pela presença constante; nada que eu escrever aqui será suficiente para expressar minha gratidão.

A José Guilherme Allen de Lima, amigo e incentivador, pelas dicas e pelos caminhos apontados, como “controlista” competente que é.

À prof.^a Geni Katz e à Dra. Patrícia Balatta, que tanto me enriqueceram com as discussões e a bibliografia sobre voz.

A Katarina Meneses, amiga de risos e lágrimas, com quem aprendi a prestar atenção aos detalhes da voz humana.

A Rosana Teles pela correção ortográfica, pelo incentivo e amizade.

A Natália Duarte, pelo carinho, apoio e incentivo nas horas em que eu quis desistir.

Aos colegas de mestrado, por compartilhar as dificuldades, quando estas se fizeram presentes.

Aos professores do PPGM-UFPB, pela formação.

Agradeço, de forma muito especial, à minha orientadora, Dra. Adriana Fernandes, pelo estímulo, empenho, carinho, presteza, afeto e consideração com que conduziu meus passos nos caminhos da pesquisa. Sem dúvida, uma pessoa magnânima. A ela, todo o meu respeito, carinho e gratidão.

RESUMO

O presente escrito propõe-se a estabelecer os elementos fundamentais da identidade vocal de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro. A partir dos estudos da performance, identidade, metricidade e contrametricidade, e ainda o conceito tripartite de A. Merriam sobre música, seis fonogramas de diferentes momentos da carreira dos dois artistas foram transcritos e analisados em seus diversos aspectos técnicos. Os mesmos foram correlacionados a aspectos da formação musical e da história de vida dos dois artistas em questão, objetivando compreender de que maneira os referenciais estéticos (musicais ou não) de cada um deles contribuíram para a construção de seus resultados sonoros e interpretativos. Comparando as escolhas e os procedimentos musicais de ambos em gravações, estabeleceu-se conexões com suas performances de palco, considerando ainda elementos visuais pertinentes e os referenciais teóricos que embasam a pesquisa.

Palavras-chave: Performance. Identidade. Voz. Luiz Gonzaga. Jackson do Pandeiro.

ABSTRACT

The present work establishes the elements of vocal identity of Luiz Gonzaga and Jackson do Pandeiro. It is based on performance and identity studies, meter concepts, and Alan Merriam's trifold concept of music. Six pieces from different career moments of both artists were transcribed and analyzed in its various technical aspects. Also, aspects of musical formation and life history of each of them were approached in an attempt to understand how aesthetics references contributed to their final sonorities and interpretations. Comparing their choices and musical performance procedures it was possible to establish connections between their performances and the theoretical frame that support this research.

Keywords: Performance. Identity. Voice. Luiz Gonzaga. Jackson do Pandeiro.

SUMÁRIO

Introdução	9
1 Perfil biográfico	13
1.1 Luiz Gonzaga	13
1.2 Jackson do Pandeiro	16
2 Referencial teórico	20
3 Análises	28
3.1 Introdução	28
3.2 Análise de “A volta da asa branca” (Luiz Gonzaga/Zédantas)	31
3.2.1 Acompanhamento	31
3.2.2 Perfil vocal	39
3.3 Análise de “Forró em Caruaru” (Zédantas)	42
3.3.1 Acompanhamento	42
3.3.2 Perfil vocal	51
3.4 Análise de “O Fole Roncou” (Nelson Valença/Luiz Gonzaga)	55
3.4.1 Acompanhamento	55
3.4.2 Perfil vocal	62
3.5 Análise de “Forró em Campina” (Jackson do Pandeiro)	66
3.5.1 Acompanhamento	66
3.5.2 Perfil vocal	72
3.6 Análise de “Cintura Fina” (Luiz Gonzaga/Zédantas) – versão Gonzaga	75
3.6.1 Acompanhamento	76

3.6.2	Perfil vocal.....	83
3.7	Análise de “Cintura Fina” (Luiz Gonzaga/Zédantas) – vers. Jackson do Pandeiro...	86
3.7.1	Acompanhamento	86
3.7.2	Perfil vocal.....	90
4	Considerações finais.....	93
4.1	Perfil de Luiz Gonzaga	93
4.2	Perfil de Jackson do Pandeiro	97
4.3	Paralelos	104
5	Referências	109
6	Nota sobre os anexos	118
7	Anexos	119

Introdução

Entre os numerosos intérpretes que a música popular brasileira produziu, dois deles podem ser considerados como de fundamental importância para a música nacional: Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro.

Ambos buscaram em suas trajetórias de vida os recursos necessários para a construção de suas interpretações. Em Gonzaga, é perceptível a influência do canto dos aboiadores, dos vaqueiros, dos cantores de rádio, de ópera e de circo¹. Gonzaga constrói um tipo de interpretação que dialoga com uma prática musical corrente à época em que ele se lançou como artista, tendo como principal característica a voz bastante projetada e melodias marcadas por uma constante fluidez melódica, efeito que se tornou predominante na produção fonográfica de música nordestina, até o início dos anos 1990.

Por outro lado, Jackson do Pandeiro desenvolveu suas características interpretativas a partir do coco e das manifestações populares das quais participava em seu período de formação musical e intelectual.

Os dois artistas em questão transitavam por variados gêneros de música brasileira, sendo, inclusive, referências para as gerações posteriores de intérpretes da música nordestina, tais como: Zé Ramalho, Alceu Valença, Jacinto Silva, Santana, Flávio José, Biliu de Campina, Silvério Pessoa, entre outros. Porém, é perceptível, ao ouvir fonogramas² de Gonzaga e de Jackson do Pandeiro, que não se trata de processos interpretativos semelhantes, apesar da coincidência, por vezes, dos gêneros abordados por eles.

Luiz Gonzaga era filho de um sanfoneiro de oito baixos, Severino Januário, e, como veremos adiante, esse fato contribuiu fortemente no tocante às suas escolhas estéticas enquanto cantor.

Gonzaga preocupa-se muito com questões relativas à projeção vocal, sendo um possível representante da escola brasileira de cantores advindos do *bel canto*, como o foram os chamados “quatro grandes”: Francisco Alves, Carlos Galhardo, Sylvio Caldas e Orlando

¹ Em fins de século XIX e nas primeiras décadas do século XX, os cantores de ópera e de circo eram muito populares no Rio de Janeiro e em outros centros urbanos (cf. VENEZIANO, 1991; TINHORÃO, 1972).

² Define-se como fonograma qualquer gravação individual de peça instrumental ou canção, registrada por meios fonomecânicos, elétricos ou digitais. Um sinônimo comumente usado para fonograma é “faixa”: faixa de um disco, de um CD etc. A Convenção de Genebra de 1971 (da qual o Brasil é signatário) define, em seu artigo 1º que “entende-se por fonograma qualquer fixação exclusivamente sonora dos sons provenientes de uma execução ou outros sons”.

Fonte: <http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=99319>

Silva (FROTA, 2003). Especialmente nas gravações entre 1945 e 1955, é possível perceber uma maneira de cantar “impostada”, em acordo com a estética vigente dos grandes cantores daquela época. Somente a partir de 1956, em gravações como “Derramaro o gai” (Luiz Gonzaga/ Zédantas), é possível notar Gonzaga imprimindo um canto um pouco mais livre em relação à estética dos cantores de gerações anteriores a ele.

Jackson do Pandeiro transita quase pelos mesmos gêneros musicais que Luiz Gonzaga, porém, sua interpretação tem ênfase muito maior na questão macrorrítmica³, aproximando seu canto, em muitos momentos, da voz falada. Jackson do Pandeiro era filho de uma coquista, e seu aprendizado musical começa a partir da vivência nessa manifestação cultural, dentro de casa. Gonzaga gravou alguns cocos; Jackson do Pandeiro fez deles a sua marca maior, sobretudo nas gravações entre 1953 e 1965, aproximadamente. Vale ressaltar que ele era um percussionista profissional, tendo atuado em orquestras e grupos diversos antes de ser conhecido como cantor. Tal fato parece imprimir-se nas inflexões que Jackson do Pandeiro utilizava para interpretar suas canções, sendo sua “especialidade” uma articulação *non legato* quando a melodia consistia numa série de semicolcheias – algo bastante recorrente em sua obra. Gonzaga opta por um canto muito mais *legato*, realçando linhas melódicas, suas dinâmicas e sua agógica.

Além do coco, Jackson do Pandeiro foi brincante⁴ de diversas outras práticas da cultura popular, a exemplo de suas participações em pastoril profano, referenciando-se nessas práticas e também no cinema, que ele muito admirava, para compor, posteriormente sua performance de palco.

Luiz Gonzaga desde muito cedo fez parte do meu universo musical através da escuta de *Long Plays* em casa. Sendo meu pai um migrante do sertão da Paraíba para o Recife, o universo imagético evocado nas canções de Gonzaga traduzia, em parte, o campo de saudades e de lembranças, as mais remotas, que meu pai guardava da infância e da adolescência no povoado onde nasceu. Ouvindo tais canções, ele não só identificava-se, como repassava aos filhos, por meio de uma série de histórias do seu universo pessoal, como era a vida rural dos seus primeiros anos de vida. Tais histórias tinham relação direta com as canções, o que

³ Macrorritmo – ritmo geral, de toda a estrutura sonora, que sincroniza as articulações no tempo da fala/canto com os jogos de duração dos diversos instrumentos que compõem o arcabouço sonoro da peça em questão.

⁴ Chama-se “brincante” ao indivíduo que participa de manifestações de tradição oral, como reisado, bumba-meu-boi, maracatu rural etc.

tornava esses momentos de escuta uma oportunidade de aprendizado lúdico a respeito de um universo que eu desconhecia.

Jackson do Pandeiro, ao contrário, teve lugar no meu universo de sons muito mais tarde. Eu ouvia falar muito dele, mas só tive acesso a um maior número de gravações desse artista quando, por curiosidade, já aos 19 anos de idade (1995), comprei um *Compact Disc* com uma coletânea de sucessos, no intuito de ver se gostava ou não daquele cantor a quem os mais velhos faziam muita referência, mas que eu não tinha tido oportunidade de ouvir com mais calma. Confesso que comprei o CD “para ver se prestava”. Nos meses seguintes à compra, era praticamente a única coisa que eu ouvia, e tratei de procurar no comércio por outros discos do artista, tarefa que não foi fácil àquela época.

Já adulto, depois de haver cursado uma graduação em Música, discutia sobre cantores comuns ao gosto meu e de um amigo, o percussionista e pesquisador Gilberto Campello, até que começamos a discutir sobre os intérpretes que foram objeto de pesquisa neste trabalho. Começamos a elencar as “virtudes” dos dois cantores, visto que ambos eram admirados por nós. Sabíamos que se tratava de resultados interpretativos bastante distintos, mesmo que o Forró (enquanto termo guarda-chuva) fosse comum aos dois cantores. A partir de então, interessei-me por verificar questões que diferenciavam Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, e esse questionamento ganhou consistência entre os meus pensamentos, até que, quando tive interesse e oportunidade de cursar uma pós-graduação em nível de mestrado, escolhi confrontar fonogramas dos dois cantores (tendo em vista que já eram falecidos) para elucidar, afinal, que recursos e que práticas musicais eram, efetivamente, o(s) fator(es) de alteridade entre eles.

Este trabalho é, portanto, escrito do ponto de vista de um músico formado dentro dos cânones da música erudita, frequentador de disciplinas como teoria musical, análise, contraponto, composição, e formado em piano. Desta maneira, sou fluente na escrita musical “tradicional” e também conheço a escrita musical contemporânea.

Concomitantemente, sou formado pela prática comum em música popular: toco “de ouvido” em formações instrumentais diversas, assim como em gêneros distintos, tais como choro, bossa-nova e outros, com ou sem partitura, a partir de cifras e/ou melodias.

As análises foram feitas tendo como referencial o ouvido deste músico, com esta formação. Como se trata de fonogramas, as análises foram desenvolvidas levando em consideração a minha recepção e percepção dessas performances gravadas, a partir das minhas experiências como músico popular, com formação acadêmica.

A presente pesquisa analisa seis fonogramas. As análises pretendem estabelecer quais recursos compõem a identidade vocal dos dois artistas, contextualizando o uso desses recursos em relação às performances dos dois intérpretes.

No primeiro capítulo, traço o perfil biográfico de Luiz Gonzaga e de Jackson do Pandeiro, enfocando especialmente aspectos das trajetórias de vida de cada um que tiveram influência em suas performances.

No segundo capítulo, exponho os referenciais teóricos que balizaram as análises e as conclusões posteriores, abordando as ideias dos principais autores consultados e que foram de fundamental importância para a construção do que exponho nas considerações finais.

O terceiro capítulo é constituído das análises dos seis fonogramas escolhidos para o estabelecimento das identidades vocais dos dois cantores em questão. Sempre que necessário, transcrevo no corpo do texto alguns trechos das transcrições que fiz durante o trabalho. A escolha desses fonogramas deu-se a partir de duas ideias principais: primeiro, era necessário escolher gravações que servissem de exemplo em relação ao início da carreira de cada um dos intérpretes (primeiro e segundo fonogramas citados), e outras gravações que constituíssem um momento de maturidade cronológica e artística desses cantores (terceiro e quarto fonogramas). No intuito de confrontar as interpretações de Luiz Gonzaga e de Jackson do Pandeiro, selecionei os dois últimos fonogramas citados, que são interpretações de cada um dos cantores para uma mesma canção. Procurei, dentro desses critérios, canções em que os gêneros fossem semelhantes. Por isso, especialmente no caso de Jackson do Pandeiro, excluí – nesta escolha – qualquer canção que soasse fundamentalmente como samba, para uma análise mais equivalente em relação a Luiz Gonzaga, que raramente gravou sambas.

Nas considerações finais, teço comentários a partir do material analisado pela escuta e transcrição dos fonogramas, relacionando-os às proposições apontadas no referencial teórico. Lá, estabeleço o que pude conceber, através das análises, como sendo a identidade vocal de Luiz Gonzaga e de Jackson do Pandeiro.

Nos anexos – que estão em volume separado deste escrito, para facilitar a consulta – encontram-se as transcrições das melodias cantadas nos fonogramas que analisei, bem como a harmonização em cifra alfanumérica de acordes e, quando necessário, transcrições da seção percussiva e/ou de convenções rítmico-harmônicas do acompanhamento. Há ainda reproduções de capas de discos às quais faço referência durante o texto.

1 Perfil biográfico

Os artistas dos quais este trabalho trata buscaram em suas trajetórias de vida os recursos necessários para a construção de suas interpretações. Sendo assim, faz-se necessário pontuar algumas questões relativas à biografia de cada um, para que seja possível delinear os elementos que tiveram influência na maneira como esses cantores fundamentaram as suas performances.

1.1 Luiz Gonzaga

Luiz Gonzaga do Nascimento nasceu em Exu, Pernambuco, em 13 de dezembro de 1912. Era filho de Dona Santana, que costumava cantar na igreja (católica), e de Severino Januário, um conhecido afinador e “consertador” de sanfonas de oito baixos da região. Segundo Dreyfus (1996) o Sr. Januário não era muito afeito à roça, à agricultura, que era a principal forma de subsistência das famílias da região àquela época. Além da oficina de reparo de foles, ele costumava tocar em festas em Exu e seus arredores.

A oficina do Sr. Januário exercia fascínio sobre Gonzaga (DREYFUS 1996, p.36), que se interessou sobremaneira pelos instrumentos que o pai afinava e reparava. Assim, por volta dos dez anos de idade, ele já auxiliava o pai no ofício de *luthier*, testando as sanfonas que este consertava. Posteriormente, o pai começou a levá-lo para os bailes em que tocava. Sendo assim, Luiz Gonzaga iniciou sua formação musical a partir das referências de instrumentistas, de tocadores de fole⁵, influenciado fortemente pelo pai. Não obstante, houve uma influência indireta de outras manifestações populares: bumba-meu-boi, bandas de pífano, rabequeiros, reisados, entre outros.

A década de 1930 é considerada como o início da “era de ouro” do rádio brasileiro. Foi também o início da vida adulta de Gonzaga, quando ele entrou para o exército, passando a conhecer e a morar em diferentes lugares, como Fortaleza, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Quando estava servindo em São João del-Rei, tornou-se corneteiro. Lá, também estudou um pouco de violão (ibid., p.67), mas, segundo o próprio Gonzaga, não era o que ele desejava enquanto instrumento.

⁵ Além do oito baixos, Gonzaga praticou informalmente outros instrumentos, em especial de percussão, como é comum na prática de música popular em geral.

A essa época, Gonzaga não estava praticando o fole de oito baixos; porém, ouvia com afinco os programas da rádio Tupi. Nomes como Vicente Celestino, Silvio Caldas, Francisco Alves e Dorival Caymmi participavam dos programas da rádio e Gonzaga ouvia atentamente essas vozes. Assim, o rádio é de extrema importância na formação do ideal estético de música e, em específico, no canto para Luiz Gonzaga, pois foi o rádio que o influenciou de maneira decisiva, contribuindo, como veremos adiante, para sua opção por um canto *legato* e com voz projetada, além de fundamentar seu ideal de dicção cantada.

No ano de 1936, quando ainda estava servindo em Juiz de Fora, ele conheceu Domingos Ambrósio, um soldado de polícia que tocava sanfona e foi seu primeiro professor do instrumento. Vale salientar que, até então, o instrumento de fole que Gonzaga tocara era o *oito baixos*, que não tem teclas semelhantes às de um piano, como é o caso da sanfona. Com Ambrósio, Gonzaga passou a tocar o repertório que ouvia no rádio até então.

Em 1939, Gonzaga pediu baixa do exército e, antes que pudesse embarcar – no Rio de Janeiro – em um navio para Recife, como era seu plano, conheceu a vida noturna do “Mangue” (atual bairro Cidade Nova, cidade do Rio de Janeiro). Começou a tocar nas ruas e nos bares de lá, com a sanfona adquirida ainda em Juiz de Fora. Segundo Dreyfus (1996, p. 76), o repertório que tocava ali – depois também na Lapa – era de valsas, foxtrotes, tangos e choros, aprendidos com Domingos Ambrósio. Para aprimorar sua performance, especialmente em relação ao tango, Gonzaga procurou um dos mais importantes acordeonistas da época, Antenógenes Silva, que já gravava pela Odeon e ministrava aulas no bairro do Flamengo.

Quando Gonzaga tocava no Mangue, encontrou-se com um grupo de estudantes cearenses que lhe pediu para tocar música “da terra” do grupo ali presente. Após relutar um pouco, Gonzaga preparou alguns números em sua sanfona, transpondo o repertório de quando tocava oito baixos, e para sua surpresa, chamou a atenção com essa música. Tanto que posteriormente tocou no programa de Ary Barroso, conhecido pelo rigor do seu julgamento com os calouros, e tirou nota máxima. Desde então, Gonzaga parece ter encontrado um rumo estético, pois era a música de sua terra, a música do sertão que se tornaria sua mais forte característica.

Gonzaga fez seu *début* na indústria fonográfica como sanfoneiro. Seu repertório incluía valsas e choros, mas também números de caráter nordestino, como o “xamego” (sic), nome com o qual Gonzaga batizou o “subgênero” do seu primeiro sucesso fonográfico, “Vira e mexe”, em 1941.

Todas essas referências musicais, tanto as de sua terra natal como as que foram adquiridas no decorrer de sua trajetória, fizeram de Gonzaga um artista inovador, ao contrário do que hoje o senso comum leva a crer. Ao contrário de ser um “preservacionista”, Gonzaga foi um modernizador da música do Nordeste e do Brasil como um todo. Nos anos 1950, Gonzaga estabelece o trio de forró (zabumba, sanfona, triângulo), tornando-se essa instrumentação uma referência para a sonoridade de música nordestina. Fernandes (2005, p.32) afirma que Gonzaga codificou não só a instrumentação do forró, mas também um repertório de subgêneros e um estilo de performance. Pelo fato de se apresentar, muitas vezes, tocando sanfona, o que não permitia que ele dançasse ou tivesse um gestual que chamasse muito a atenção, a indumentária foi uma preocupação constante na carreira de Gonzaga, e foi seu principal foco do ponto de vista visual. Depois de se vestir em trajes sociais, ele experimentou o figurino de cangaceiro e, posteriormente, como um vaqueiro. Depois, ele mesmo se utilizou de uma vestimenta híbrida, com elementos dos dois estilos.

Após o surgimento da Jovem Guarda, nos anos 1960, a música de Gonzaga perde espaço no mercado fonográfico e na mídia como um todo. No final dos anos 1960, o movimento da Tropicália resalta sua importância e atribui a Gonzaga uma influência decisiva para aquele momento da música brasileira. Cantores como Gilberto Gil, Caetano Veloso e Gal Costa regravam músicas do repertório de Luiz Gonzaga, colocando-o novamente em evidência, assim como também vão fazer com Jackson do Pandeiro.

Nos anos 1970, atento às inovações de instrumentação, Gonzaga passa a utilizar guitarra elétrica e baixo elétrico na instrumentação dos seus fonogramas, sem deixar de lado, no entanto, o núcleo característico criado por ele mesmo, que seria o trio de forró. Assim, as gravações dos anos 1970 apresentam o trio de forró acrescido de guitarra elétrica, baixo elétrico e outros instrumentos, como flauta, clarinete, cordas friccionadas. Nos anos 1980, foi constante o uso, além desses instrumentos, de bateria. As experimentações fonográficas de então incluíam, por exemplo, um solo de trompa sem nenhum acompanhamento, no início de “Cacimba Nova” (Luiz Gonzaga/Zé Marcolino), de 1981.

Luiz Gonzaga era, portanto, um artista preocupado com a divulgação da música nordestina sem, para tanto, querer conservá-la: foi ele um modernizador dessa música, quando estabeleceu uma instrumentação, uma indumentária e um ideal estético e de identidade vocal para interpretá-la. Ao contrário da pureza, foi justamente a hibridização – inclusive com gêneros internacionais – que moldou seu gosto e suas escolhas durante toda a carreira.

Em Luiz Gonzaga, a questão da performance é mais restrita à questão musical, pois foi o rádio (que não possui imagens), foi o *bel canto*, a sonoridade dos bailes a que ele ia com o pai e a sonoridade sugerida pelos professores de instrumento que nortearam sua performance. Pode-se considerar também que ele tinha a clara pretensão de absorver os signos de uma elevada posição social, como se pode ver em muitas das fotos publicadas no livro de Dreyfus (ver anexo, figura 01). Sendo assim, a corporeidade não foi enfatizada; seu ideal estético era de uma expressão musical alinhada a uma elevada posição social, onde não caberia uma livre expressão corporal, expressão esta que estaria associada às classes baixas. Tanto que ele apresentava-se postado de frente para o público, com sua indumentária, sua sanfona e fazendo quase nenhuma movimentação cênica. O foco, para ele, era a voz.

1.2 Jackson do Pandeiro

José Gomes Filho, nome de batismo de Jackson do Pandeiro, nasceu em Alagoa Grande, Paraíba, em 31 de agosto de 1919. Seu pai faleceu em 1930, portanto, quando Jackson do Pandeiro tinha apenas onze anos. Sua mãe, Flora Mourão, era coquista, e mesmo a contragosto do marido, animava festas as mais diversas, em Alagoa Grande e em seu redor. Jackson do Pandeiro e seus irmãos desde cedo aprenderam a tocar os instrumentos de percussão comumente usados no coco, como ganzá, pandeiro, zabumba, dentre outros.

Flora Mourão exerceu influência decisiva sobre Jackson do Pandeiro. Observando e participando dos cocos que sua mãe cantava, ele desenvolveu sua verve de improvisação, como é comum ao gênero do coco, e isso ficaria muito explícito nas performances fonográficas e de palco do artista.

Nos anos 1930, Jackson do Pandeiro mudou-se para Campina Grande e lá, além de trabalhar como padeiro, começou a tocar bateria, instrumento que o levaria a participar da vida noturna de Campina Grande, tocando os mais diversos gêneros de música brasileira. Não por acaso, Jackson do Pandeiro, numa entrevista de 1972, diria que, em relação à música brasileira, “a não ser samba-canção, pego de todo lado. De frevo a música de terreiro⁶”. Mas ainda em Campina Grande, ele teve contato com diversas manifestações populares, além das que já conhecia, chegando mesmo a ser brincante em um pastoril profano, no bairro de Zé Pinheiro, onde atuou como velho de pastoril, gestando, a essa época, a teatralidade e comicidade que fariam parte da sua performance vocal e de palco.

⁶ Autran, Margarida. In: “Já me chamaram para gravar ritmo estrangeiro, mas eu só faço Brasil mesmo”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 24/9/1976.

Outro elemento importante na vida de Jackson do Pandeiro e que influenciou sua performance foi o cinema. Ele tinha enorme admiração pelo cinema, tendo sido sua alcunha fruto de brincadeiras na infância, com nomes de artistas ou personagens do cinema, em especial o ator de faroeste, Jack Perrin. Seu primeiro apelido era “Zé Jack” (pronunciando-se “Jaque”), sendo posteriormente modificado para “Jackson”.

A partir da sua mudança para João Pessoa, em 1944, Jackson do Pandeiro trabalhou como percussionista em boates e na Rádio Tabajara – tomando parte na *Jazz Tabajara* – e nesse meio teve contato com outras referências musicais: “Em João Pessoa [Jackson do Pandeiro] teve a oportunidade, dentro da rádio, de ver, ouvir e tocar, sistematicamente, de rumbas, congas e boleros até *blues*, fados e tangos.” (MOURA & VICENTE, 2001, p.106). Nessa mesma rádio, Jackson do Pandeiro teve contato com inúmeros músicos, e estabeleceu amizade, por exemplo, com Moacir Santos, que posteriormente viria a ser um dos mais importantes arranjadores e compositores brasileiros. Jackson do Pandeiro atuava tanto como percussionista da orquestra quanto como pandeirista dos “regionais” que acompanhavam diversos cantores. Assim, é possível compreender que o universo sonoro e conceitual dele se ampliou, pelo seu trabalho como músico acompanhador. Porém, nas boates em que trabalhou na noite pessoense, começou a vivenciar as possibilidades do canto, interpretando despreziosamente sambas de Jorge Veiga, cantor carioca de grande sucesso na década de 1940⁷. Esse mesmo repertório ele continuaria a interpretar em Recife, para onde se transferiu em 1948, indo trabalhar na recém inaugurada Rádio Jornal do Commercio. Ali, também atuou como percussionista da *Jazz Paraguay* e das diversas formações para as quais era requisitado, não se limitando ao pandeiro. Chegou mesmo a tocar bongô, a contragosto, por determinação do maestro Nozinho, regente da orquestra.

Numa reprodução de uma foto, à página 136 do livro de Moura & Vicente (2001), é possível perceber Jackson do Pandeiro como *bongocero*, utilizando uma técnica de indicador (da mão esquerda) levantado, e com o polegar da mesma mão abafando a pele do instrumento⁸, característica da técnica cubana para o instrumento. Numa época em que não havia tantas facilidades tecnológicas para o trânsito de informações sobre técnica dos instrumentos (como vídeo-aulas, por exemplo), creio que o cinema deve ter sido a fonte de informações visuais para que ele reproduzisse tão bem uma técnica oriunda de um outro país. Ouvindo as primeiras gravações dele, consigo associar a sonoridade dos coros de suas

⁷ O repertório de sambas e marchas de Jorge Veiga era, em sua maioria, de caráter notadamente cômico, tendo ele sido um dos principais expoentes do *samba de breque*, ao lado de Moreira da Silva.

⁸ Essa informação me foi dada em uma conversa informal com o percussionista Gilberto Campello.

canções aos da música cubana, como, por exemplo, na gravação de “1x1” (Um a Um), de Edgar Ferreira, ou em “A Mulher do Aníbal” (Genival Macedo/Nestor de Paula), gravadas em 1954. Outros elementos que parecem associar-se a essa referência musical é o uso de maracas e o acompanhamento efetuado pelo baixo acústico na instrumentação.

Quando Jackson do Pandeiro começou a cantar cocos na Rádio Jornal do Commercio, associou isso à performance corporal, dançando, fazendo umbigadas e com gestual caricato. Seu primeiro sucesso com o gênero foi um coco de Rosil Cavalcanti, “Sebastiana”, que se tornaria posteriormente um dos seus maiores sucessos discográficos. A essa época, conheceu Almira Castilho, radioatriz, cantora e dançarina, que contracenou com ele em números musicais. A “dupla infernal” – como eram chamados – tornou-se um casal propriamente dito, e os efeitos coreográficos de Almira Castilho deram ainda mais fôlego às peripécias corporais de Jackson do Pandeiro. Tanto que, quando da chegada da televisão na década de 1950, os dois estariam à frente de outros cantores, por essa preocupação com a performance, como atesta Zuza Homem de Mello, no livro de Moura & Vicente (2001, p.215): “Ele utilizava o palco como uma manifestação quase teatral, quase que coreográfica. Nenhum outro artista daquela época tinha essa percepção”. Dessa feita, a “dupla infernal” rapidamente seria convidada a participar de números em filmes, dado seu potencial performático.

A principal gravadora de Jackson do Pandeiro, na década de 1950, foi a Copacabana, onde ele gravou a maior parte dos seus sucessos comerciais. Ele também abriu caminho no mercado discográfico – posteriormente – para diversos outros artistas do Nordeste, a exemplo do Trio Nordestino, de Bezerra da Silva, Elinor Julião, Genival Lacerda, entre outros. O universo dos estúdios de gravação, a partir da sua chegada ao Rio de Janeiro, tornou-se quase seu *habitat*: quando do declínio da sua carreira, comercialmente falando, após a Jovem Guarda (meados da década de 1960), Jackson do Pandeiro e os integrantes do seu regional trabalhavam constantemente em gravações de outros artistas.

Em fins dos anos 1960, o chamado movimento tropicalista chamava a atenção para artistas importantes da música brasileira e que estavam esquecidos pelo grande público, pela imprensa e pela mídia em geral. Artistas como Vicente Celestino, Orlando Silva, Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro foram evocados, dado o caráter antropofágico do movimento, através de regravações de sucessos desses “antigos” cantores, com novos arranjos e novas interpretações. Jackson do Pandeiro era grato a esses, então, novos cantores, que faziam referência ao seu trabalho e à sua importância. Uma outra geração de artistas oriundos do Nordeste, surgida na década de 1970, reverenciou igualmente o trabalho de Jackson do

Pandeiro. Zé Ramalho, Elba Ramalho, Geraldo Azevedo e Alceu Valença são alguns dos nomes de cantores surgidos a essa época e que travaram intenso contato com o “Rei do Ritmo”. Valença, inclusive, convidou o artista para excursionarem juntos e participarem de festivais competitivos.

Até em seus últimos discos, é possível perceber as fusões de estruturas rítmicas como uma busca constante da musicalidade de Jackson do Pandeiro. Elementos de samba, de coco, de baião e de outras tantas referências musicais se fazem presentes em seus últimos trabalhos. Nos discos **São João Autêntico de Jackson do Pandeiro** (Sinter/Polygram, 1980) e **Isso é que é Forró** (Polifar/Polygram, 1981), as experimentações de instrumentação fazem com que instrumentos como o violino, congas ou o saxofone soprano sejam fundidos ao instrumental “tradicional” do forró. Especialmente no último disco citado (que é também o último gravado por ele), constata-se claramente a consolidação do subgênero forró (sugerida por FERNANDES, 2005), em uma amálgama sonora que não poderia ser classificada como coco, baião ou samba e que, na verdade, contém elementos de todos eles.

Fica claro que, assim como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro também foi um artista influenciado diretamente por gêneros de diversas origens, sendo comum aos dois uma internacionalidade híbrida que pautaria a construção das suas identidades vocais e de performance em geral.

A experiência orquestral de Jackson do Pandeiro fez com que ele desenvolvesse especial atenção às diferenças timbrísticas e de texturas – que são elementos importantes na escrita orquestral – além das estruturas rítmicas, que fizeram parte da sua formação desde cedo. Jackson do Pandeiro foca sua performance – além do aspecto sonoro – na gestualidade, na movimentação cênica, dada a sua paixão pelo cinema. Sua performance é imbuída de teatralidade, pois sua corporeidade não é estática.

2 Referencial teórico

Ao discutir identidades vocais neste trabalho – como o próprio título sugere – faz-se necessário abordar o conceito de identidade na perspectiva das artes e da música, mais especificamente.

A música é uma das formas expressivas mais presentes no dia a dia de grande parte das sociedades. É um dos meios pelos quais muitos grupos sociais estabelecem valores identitários. Tomas Turino (2008, p.2) afirma que

Música, dança, festivais, entre outras práticas culturais expressivas são formas básicas pelas quais as pessoas articulam as identidades coletivas, sendo estas fundamentais para a formação e sustentação de grupos sociais, que são, por sua vez, fundamentais para a sobrevivência⁹.

Considerando isso, é possível afirmar que os diversos gêneros musicais estão intimamente ligados à identidade de muitos grupos sociais de várias formas, seja pela faixa etária, pelo sexo, por etnia, seja por outras formas. Turino utiliza-se dos conceitos da semiótica de Peirce, como ícone, índice e símbolo, para delinear o conceito de identidade dentro do contexto das expressões culturais. Ele percebe a música e a dança como elementos essenciais na formação da identidade, por consistirem em demonstrações públicas “dos mais profundos sentimentos e qualidades que fazem de um grupo único” (id. ibidem). A classificação de ícones, índices e símbolos está dentro da categoria da relação entre signo e objeto. O ícone estabelece uma relação de semelhança; o índice, de co-ocorrência, e o símbolo, de convenção através do uso da linguagem.

Segundo Turino, os ícones e índices são muito importantes dentro do campo musical, porque estariam no universo das experiências diretas, sem intervenção da linguagem, e portanto mais propícios a criar identificação emocional e social (TURINO 1999, p.223-234). Um trecho musical que lembra uma outra melodia (iconicidade) que é conhecida, ou que marcou um determinado evento na vida de uma pessoa ou grupo de pessoas (indexicalidade), são exemplos de como a música é capaz de forjar sentimentos, lembranças, emoções e criar fatores de identificação.

Turino propõe a semelhança como um processo **icônico** basilar para um grupo social (2008. p.6), sendo de grande importância, também, para a significação musical. A música

⁹ “Music, dance, festival and other public expressive cultural practices are a primary way that people articulate the collective identities that are fundamental to forming and sustaining social groups, which are, in turn, basic to survival”.

também pode – prossegue Turino – funcionar como um poderoso **índice** para certos grupos sociais ou para indivíduos de certas regiões. Já os **símbolos** encerram um grande potencial para a comunicação previsível (2008, p.10).

Mais à frente, ainda no mesmo livro, Turino chama a atenção do leitor para a ideia de “constelação de hábitos” e para a diferenciação entre o sentido do “eu” e a identidade, apontando que o “eu” seria a “totalidade de hábitos que determinam as tendências de tudo o que pensamos, sentimos, experienciamos e fazemos”, enquanto que identidade em si é uma “seleção variável e parcial de hábitos e atributos que usamos para representar a nós mesmos e aos outros, bem como aqueles aspectos que são percebidos por nós e pelos outros como importantes” (p.101-102). Portanto, é possível depreender que o autor sugere o “eu” como mais estável, mais permanente, enquanto a identidade seria mais variável, mutável. Nesse caso, o autor trata da identidade do indivíduo. Sobre a identidade social, Turino a conceitua como sendo baseada em algum tipo de iconicidade: o reconhecimento de hábitos semelhantes ou características que permitem aos indivíduos “se agrupar” e agrupar “os outros” (id., *ibid.*).

Stuart Hall (2006, p.8) trata da questão de identidade moderna como um assunto “demasiadamente complexo”, afirmando que ela é sempre deslocada ou fragmentada, chamando-a de “descentrada”. Aprofundando a questão e abordando a identidade a partir do conceito de **nação**, Hall afirma também que

Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. [...] As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a ‘nação’, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. (id., p.50-51)

Para ele, a identidade é uma “**celebração móvel**” (grifo meu), visto que ela não é “fixa, essencial ou permanente”, sendo “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (id. p. 12-13). A partir dessas ideias, é possível considerar o conceito de identidade como um conceito múltiplo, que pode variar, cambiar, sendo que as muitas identidades que um sujeito ou um grupo social assumem não são necessariamente coerentes ou unidirecionais. O que Hall também está dizendo é que elas são mostradas, apresentadas, daí a palavra “celebração”.

Hall sugere, assim, a identidade como sendo mesclada aos processos de representação. Sendo assim, a identidade pode ser considerada não só do ponto de vista individual (do sujeito), mas também como um fenômeno social, sendo algo ao mesmo tempo objetivo e subjetivo, e que é mostrado, exposto, exibido, performatado.

Tendo em vista essas colocações e tendo como foco o estudo da identidade vocal de Luiz Gonzaga e de Jackson do Pandeiro, fica claro que essa identidade vocal está sendo delineada quando esses músicos estão em performance. A questão da performance é estudada aqui a partir das proposições de Paul Zumthor (2000), influenciado por Richard Schechner (1976), que não estabelece um conceito fechado de performance, mas a situa como único modo eficaz de comunicação poética. Zumthor enfatiza a relação entre público e obra, e apoiado nos escritos de Dell Hymes (1975), propõe que a performance:

- a) concretiza;
 - b) se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional, sendo em si uma “emergência”;
 - c) é uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade;
 - d) não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca.
- (ZUMTHOR, 2000, p. 31-32)

Diante disso, considero que a performance musical (seja ela fonográfica ou de palco) é a concretização do próprio fazer musical: a música, em si, só existe no momento em que é executada, ou seja, no momento em que sua performance acontece, com as responsabilidades de interpretação e recepção devidamente assumidas pelo *performer* e por quem frui dela. Uma partitura, por exemplo, comunica algo de maneira distinta: as notas estão lá, mas as sonoridades em si, não. Apenas através da performance é que o intérprete traz as sonoridades, apresentando a música e imprimindo, naquele e para aquele momento, sua “marca” na obra de arte musical, sua identidade individual e social; o público, por sua vez, encarrega-se de marcá-la com a aceitação (ou não) e a consagração (ou não). Em certos contextos, o público não apenas recebe, mas é também parte da obra musical em si, como em inúmeras peças de John Cage (1912-1992), ou em performances participatórias como o coco, o samba de roda¹⁰. Turino (2008) elabora o conceito de música **participatória** em oposição ao de música **presentacional**, sendo o primeiro – grosso modo – relacionado à música em que a performance ocorre a partir de uma “retroalimentação” entre artistas e público (p.28); já o conceito de música presentacional sugere uma música feita pelos artistas em direção a um público, em direção única, como nos concertos de música erudita.

¹⁰ Para maiores detalhes sobre os quatro campos de produção musical (participatório, presentacional, alta fidelidade e estúdio áudio-arte), ver Turino (2008), “*Music as Social Life: The Politics of Participation*”.

Sendo assim, pretendo, neste trabalho, traçar o perfil vocal de Luiz Gonzaga e de Jackson do Pandeiro, a fim de apontar as características de sua identidade vocal a partir de suas performances. Dito de outro modo, objetivo encontrar os fragmentos e os hábitos que apontam tendências para determinados procedimentos que possam ter sentidos, significados intrínsecos, tanto para o indivíduo quanto para o nicho social ao qual ele pertence, o que possibilita uma compreensão mais aprofundada de como Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro marcaram a história da música popular brasileira com suas performances vocais.

Quando se trata de música popular no Brasil, necessariamente há de se abordar aspectos referentes ao hibridismo. Nestor G. Canclini, em seu artigo *noticias recientes sobre la hibridación* (Revista Sibetrans 7, 2003), define o conceito de hibridismo como sendo “os processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas distintas, que existam de maneira separada, se combinem para gerar novas estruturas, objetos e práticas”¹¹. Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro foram responsáveis por consolidar práticas musicais híbridas, estabelecendo gestos vocais, instrumentação, padrões rítmicos e concepção de arranjos, a partir de diversas matrizes culturais, da própria história de vida, com influências musicais diversas, o que resulta em processos interpretativos distintos, mesmo que os gêneros musicais abordados fossem próximos ou coincidentes. Para a discografia da música nordestina, ambos são referenciais para as gerações e as práticas musicais posteriores. Essa discografia ainda não foi amplamente analisada; proponho, neste trabalho, proceder às análises sob o olhar etnomusicológico.

Segundo Ruth Finnegan (2003), a Etnomusicologia rechaçou, em certo momento, a música gravada, por considerá-la “artificial”, mas felizmente está crescendo o número de estudos a respeito dessa expressão musical. Desde os adventos do gramofone e do rádio, ouvir música – não só “ao vivo” – tornou-se parte da vida da maioria das pessoas.

Da mesma forma que ser audiência num concerto, “escutar” música gravada também abarca um espectro amplo de possibilidades, propósitos, graus de atenção e contextos. Seguramente constitui uma forma de participação na música. Às vezes esta experiência de escuta não se limita a um evento particular, mas torna-se intimamente entrelaçada com a vida dos participantes.¹² (Finnegan, 2003)

¹¹ “Entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas.”

¹² “De la misma forma que el ser audiencia en un concierto, “escuchar” música grabada también abarca un espectro amplio de posibilidades, propósitos, grados de atención y contextos. Con seguridad constituye una forma de participación en la música. A veces esta experiencia de escucha no se limita a un evento particular, sino que llega a estar íntimamente entrelazada con las vidas de los participantes.”

Ainda segundo a autora, os estudos da performance demonstram que os “conceitos de ‘ouvinte’ e ‘audiência’ envolvem, na prática, uma multiplicidade de papéis, interações e formas de criatividade” (id.).

No marco etnomusicológico, algumas questões são pontuadas neste escrito. Por exemplo, os conceitos de cometricidade e contrametricidade, a partir da perspectiva de Mieczyslaw Kolinski (1960), para análise da questão rítmica aplicada ao canto. Outros autores – como Simha Arom (1991), Gerhard Kubik (1994) e Carlos Sandroni (2001) – discutem mais pormenorizadamente a empregabilidade dos termos.

Para Kolinski (id.) e Arom (id., p. 241), a relação do pulso com uma figura rítmica seria a **metricidade**. Quando determinado evento musical (um padrão rítmico, uma melodia) coincide com esses pulsos, diz-se que ele é **cométrico**. Quando, ao contrário, as acentuações desse evento musical estão deslocadas do pulso, diz-se que ele é **contramétrico**, daí o termo **contrametricidade**. Sandroni (2001) aplica os termos e conceitos propostos à música brasileira, na sua abordagem sobre as transformações do samba carioca na década de 1930.

Para delinear os perfis vocais de Luiz Gonzaga e de Jackson do Pandeiro, utilizo também o conceito de **qualidade vocal**, cunhado por John Laver (1980). O autor, que propõe o termo em lugar de “timbre”, sugere que a qualidade vocal seria o resultado de ajustes laríngeos e supralaríngeos presentes na fala de um indivíduo, com resultado único, pessoal. Outro autor, Clair Dinville (1993), inclui, ainda, o fechamento glótico e a qualidade das mucosas como importantes fatores relacionados à qualidade vocal. Já a musicóloga Nina Eidsheim (2009) considera a qualidade vocal como um resultado do corpo vocal, sendo este ativo, e não passivamente projetado por um fenótipo essencial. Para a autora, “o evento sonoro é apenas uma confirmação de que ocorre uma coreografia interior” (tradução minha), sendo o som da voz, portanto, “esculpido”. A autora lança mão, ainda, das teorias da performance para argumentar que o corpo com que cantamos é fruto de uma mediação:

Diferente de uma impressão digital, que é inerente a um corpo particular, timbre vocal é o som do desempenho habitual que moldou o corpo físico. Timbre vocal não é o som sem intermediação de um órgão essencial. Em vez disso, tanto o corpo e timbre são moldadas por práticas de formação inconsciente e consciente que funcionam como repositórios de atitudes culturais em relação de gênero, classe, raça e sexualidade. (Eidsheim, Nina. 2009. Synthesizing race: towards an analysis of the performativity of vocal timbre. *TRANS - Revista Transcultural de Música*. Nº 13 Art. 9¹³).

¹³ “Unlike a fingerprint, which is inherent to a particular body, vocal timbre is the sound of habitual performance that has shaped the physical body. Vocal timbre is not the unmediated sound of an essential body. Instead, both body and timbre are shaped by unconscious and conscious training practices that function as repositories for cultural attitudes toward gender, class, race, and sexuality.” (Disponível em

Além da qualidade vocal, considero também a proposição de Roland Barthes para o que ele chama de grão da voz. Barthes (1977, p. 185) define que o “grão da voz” não é apenas o timbre, mas a fricção entre a música e a linguagem particular¹⁴.

Isso posto, posso afirmar que as qualidades vocais de Luiz Gonzaga e de Jackson do Pandeiro são distintas no que tange aos diferentes aspectos técnicos evidenciados em suas performances. São essas qualidades vocais que estão trazendo à tona os elementos constituintes do que estou chamando de identidade vocal. Portanto, a concepção de identidade vocal adotada neste trabalho considera que esta é composta dos elementos sonoros e performativos utilizados para se representar para si mesmo e para os outros por si mesmo e pelos outros. Ao se detectar as ênfases em certas características (sonoras e de performance), pode-se ter uma melhor ideia dos objetivos estéticos de cada músico e, assim, traçar seu perfil vocal.

No campo etnomusicológico, relaciono os elementos supracitados com a perspectiva de sociedade da época dos dois artistas, tendo em vista que considero a proposição de Alan Merriam (1964) da música enquanto som, conceito e comportamento. Quanto ao **som**, as análises e transcrições dos fonogramas devem fornecer os elementos necessários ao estabelecimento dos aspectos característicos da estética sonora global (voz, arranjo, instrumentação). Do ponto de vista do **conceito**, procuram-se elementos que estão implícitos na performance, oriundos de experiências práticas de cada artista. O **comportamento** relaciona-se diretamente à maneira como os intérpretes se apresentavam em público: (possível) teatralidade, comicidade, a indumentária, a movimentação em palco, bem como a maneira como o público recebia esses elementos.

Em muitas sociedades, cantar é atividade de suma importância. Analisando o canto dentro das cerimônias de casamento da comunidade Prespa, na Albânia, Jane Sugarman (1997, p.58-59) constata que, para essas pessoas, o canto é visto como um “ato moral”, que demarca o limite entre as ocasiões sociais e os interesses profissionais de uma família. Cantar é também um indicativo de alegria (p.61) e abster-se do canto denota estados de tristeza. Em nossa sociedade, os cantores fazem parte do que comumente chama-se de rol de “celebridades”, ficando clara, então, a sua importância e a divisão entre esses “especialistas” e as “pessoas comuns”.

<http://www.sibetrans.com/trans/a57/synthesizing-race-towards-an-analysis-of-the-performativity-of-vocal-timbre> [página acessada em 07/02/2012]).

¹⁴ “The ‘grain’ of the voice is not - or is not merely - its timbre; the significance it opens cannot better be defined, indeed, than by the very friction between the music and something else, which something else is the particular language (and nowise the message).” TATIT (1996) sugere o termo “dicção” para essa “linguagem particular”.

Especificamente sobre a canção, Heloisa Valente (2003) discorre a respeito, considerando sua importância e presença nas sociedades urbanas:

Trata-se do gênero mais estável e universal, tendo atravessado séculos de cultura ocidental. Presente na maior parte das culturas conhecidas é, talvez, a manifestação acústica mais presente no século XX, sobretudo no meio urbano. (p.61)

A canção popular difundiu-se largamente no século XX por meio da indústria fonográfica. Ademais, o advento do microfone – e consequentemente das gravações elétricas – permitiu que vozes antes consideradas “pequenas” tivessem espaço no mercado fonográfico, porém, mais que isso, segundo Valente, essa época “representa o despontar de uma nova estética” (id., p.105). Apesar de o volume vocal tanto de Luiz Gonzaga como o de Jackson do Pandeiro serem amplos, alguns aspectos técnicos e interpretativos usados por ambos (como o uso de dinâmicas *piano*, respiração ruidosa e a aproximação do canto à maneira comum à da fala) só puderam ser utilizados por conta do advento do microfone.

Como este trabalho trata de música popular, e um dos músicos em estudo é Jackson do Pandeiro, não posso deixar de tocar em um assunto de suma importância para essa forma de expressão artística: a improvisação. Bruno Nettle (1998, p.1) afirma, a respeito do tema, que “Na história da musicologia, a improvisação – definida como a criação de música no decorrer da performance – tem tido um papel menor”¹⁵, afirmando que, mesmo em trabalhos de grande envergadura da Etnomusicologia (KUNST, [1959] 1974; MERRIAM, 1964), o termo improvisação não é citado. Posteriormente, o autor ressalta a importância da improvisação musical, diferenciando-a do processo de improvisação na fala (p.2). Ainda sobre o conceito de improvisação em si, Nettle discorre:

O conceito de improvisação é, atualmente, mais abrangente e engloba mais tipos ou atividades criativas que o conceito de composição, definido como um indivíduo a escrever uma partitura. No entanto, musicólogos tendem a rejeitá-la [a improvisação] como um processo único que não é facilmente descrito. (Nettl 1998, p.4)¹⁶

O autor afirma ainda que, na visão ocidental de música, a composição tem importância maior que a improvisação; na visão oriental, os conceitos se invertem, sendo a música improvisada mais “desejável” e “aceitável” que os gêneros de músicas pré-concebidas (p.7). São conhecidas, na história da música ocidental “erudita”, algumas tentativas de se contemplar o improviso dentro das composições. Dentre essas tentativas, no âmbito da

¹⁵ Aqui, ao mesmo tempo em que tece críticas à ausência dessa temática nos estudos musicológicos, ele conceitua a improvisação.

¹⁶ “The concept of improvisation is actually broader and encompasses more types or creative activity than the concept of composition, defined as an individual writing a score. Nevertheless, musicologists have tended to dismiss it as a single process which is not easily described.”

música vocal, podemos citar o *recitativo secco* e a *aria da cappel*. No primeiro exemplo, o cantor se aproxima de um “quase” falar. Na *aria da cappel*, o cantor teria uma liberdade com relação à linha melódica, na sua segunda exposição, ornamentando livremente e até modificando alturas.

Esses procedimentos têm suas correspondências no universo da música popular. Exatamente pela ausência ou quase ausência de partitura, a improvisação pode ou não fluir de diferentes formas, dependendo do contexto, da prática e de seus integrantes.

3 Análises

3.1 Introdução

Seis fonogramas foram analisados nesta pesquisa: “A Volta da Asa Branca” (Luiz Gonzaga/Zédantas) RCA-Victor, 1950 – intérprete: Luiz Gonzaga; “Forró em Caruaru” (Zédantas) Copacabana, 1955 – intérprete: Jackson do Pandeiro; “O Fole Roncou” (Nelson Valença/Luiz Gonzaga) Odeon, 1973 – intérprete: Luiz Gonzaga; “Forró em Campina” (Jackson do Pandeiro) CBS, 1971 – intérprete: Jackson do Pandeiro; “Cintura Fina (Luiz Gonzaga/Zédantas) RCA-Victor, 1950 – intérprete: Luiz Gonzaga; “Cintura Fina (Luiz Gonzaga/Zédantas) Rede Globo de Televisão, 1976 – intérprete: Jackson do Pandeiro.

Algumas informações discográficas são discordantes entre si. Sendo assim, escolhi utilizar as informações a respeito dos fonogramas de cada artista que estão contidas tanto em Dreyfus (1996, p.317) quanto em Moura & Vicente (2001, p.381). O sexto fonograma listado acima constitui um áudio extraído de um vídeo gravado por Jackson do Pandeiro para a Rede Globo de Televisão, em 1976.

A qualidade vocal de Luiz Gonzaga e a de Jackson do Pandeiro não são em nada semelhantes. Gonzaga utiliza, durante quase todo o tempo, a ressonância de face, comum aos cantores eruditos, o que favorece, sobremaneira, a emissão de notas longas. Não por acaso, sua articulação melódica preferencial é a articulação *legato*, que realça a qualidade vocal de Luiz Gonzaga. Chamo atenção também para o uso de uma articulação da musculatura de face sem exageros, o que poderia desviar o fluxo do som dos seios da face para uma emissão centrada na boca. A nasalidade, em Luiz Gonzaga, é eventual, ou seja, é utilizada apenas em alguns momentos.

Em Jackson do Pandeiro, a ressonância é apoiada especialmente na laringe, auxiliada por uma ressonância nasal comum aos falantes nordestinos e à língua brasileira em geral. A qualidade vocal é metálica, reforçada pela nasalidade decorrente da própria constituição de face do cantor, com cornetos nasais estreitos. Posso considerar que o timbre de Jackson do Pandeiro soa metálico e nasal, uma característica do intérprete. Sua articulação melódica mais usual é a articulação *non legato*. O *non legato* é obtido destacando-se as notas umas das outras, mas com o cuidado para que não fiquem soando curtas demais, como seria numa articulação *staccato*. A articulação da musculatura de face é muito ativa, o que faz com que sua emissão esteja centrada na boca.

Jackson do Pandeiro, fez uso deliberado da nasalidade, enfatizando, quando mesmo buscando, através disso, sua marca pessoal¹⁷. Ademais, Luiz Gonzaga também se utiliza desse recurso vocal¹⁸. Nasalidade é, portanto, apenas uma das características dentre tantas que uma voz pode ter. Diversos cantores no Brasil e no mundo apoiaram sua estética timbrística no uso da voz nasal: Aracy de Almeida, Jorge Veiga, Tonico e Tinoco, Isaurinha Garcia, João Gilberto, Belchior, Wilson Simonal, Clementina de Jesus, Cassia Eller, Billie Holiday, Celia Cruz, Bienvenido Granda, Monguito (Ramón Quian), sendo estes três últimos cantores cubanos.

Nos dois primeiros fonogramas analisados, são enfocados momentos do início da carreira de cada um dos intérpretes. As deficiências técnicas das gravações – especialmente no caso de “Forró em Caruaru” – prejudicam apenas um pouco a percepção acerca dos perfis vocais dos dois artistas, neste caso. Porém, mesmo com essas deficiências, o registro do início da carreira de ambos é importante para delinear a trajetória e as escolhas estéticas de cada um relacionadas ao uso da voz no canto.

O terceiro e quarto fonogramas analisados correspondem à maturidade cronológica e artística dos dois cantores, ficando explícitos aspectos da identidade vocal de cada um, construída ao longo da carreira. Além disso, os aspectos técnicos favorecem a escuta e consequente análise: esses fonogramas são construídos numa época em que as grandes gravadoras (no caso, Odeon e CBS) já dispunham no Brasil do sistema multicanal. Esse sistema permite gravar instrumento por instrumento numa sessão de estúdio. Por exemplo: grava-se a percussão primeiro, depois o acordeon, depois cavaquinho, e assim sucessivamente. Ao final, grava-se a voz, e o material é submetido ao processo de mixagem, que é quando o técnico de gravação, juntamente a um produtor ou a um regente (ou todos juntos), ajustam a equalização e os volumes de cada “pista¹⁹” gravada, para obter um resultado final equilibrado, segundo as intenções estéticas de quem estiver à frente da produção dos fonogramas²⁰.

Nos dois últimos fonogramas, analiso uma mesma canção gravada por ambos, para confrontar as duas interpretações, buscando semelhanças e dessemelhanças entre elas. O processo de gravação nas duas versões é monoaural, mesmo tendo sido feito em épocas

¹⁷ O melhor exemplo disso em Jackson do Pandeiro é “Só ficou fará-fá-fá” (Venâncio/Corumba, 1964).

¹⁸ Em Luiz Gonzaga, sugiro a escuta de “Baião” e “Juazeiro”, ambas do ano de 1949, de autoria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

¹⁹ Em inglês, *track*.

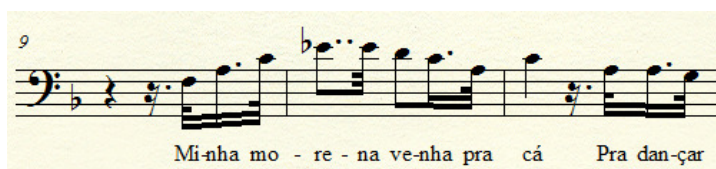
²⁰ No sistema anterior, o sistema monoaural (também conhecido como *sistema mono*), todos os componentes (instrumentos, vozes) de uma gravação eram captados ao mesmo tempo.

distintas. Na gravação de Gonzaga para “Cintura Fina”, não havia sistema multicanal. Na versão de Jackson do Pandeiro, por ter sido uma gravação para vídeo, à época, apesar de o sistema existir para áudio, não se gravava vídeo em sistema multicanal. Portanto, é também uma gravação monoaural.

Ainda sobre as gravações de “Cintura Fina”, optei por uma escrita semelhante à do *swing feel*, comum à escrita jazzística, indicada no início de cada partitura. No xote em geral, há uma constante diminuição da segunda e da quarta notas em grupos de semicolcheias. A escrita está assim:



E soa aproximadamente a seguinte execução:



Desse modo, a escrita do primeiro exemplo acima é mais próxima da escrita usual em música popular brasileira.

Adriana Fernandes, orientadora deste trabalho, em sua tese de doutorado, de 2005, analisa esta canção, porém com foco diferenciado, tendo abordado especialmente questões relativas ao forró de maneira geral, não sendo objeto do estudo da autora esmiuçar questões relativas à identidade vocal dos intérpretes por ela analisados.

O procedimento para as análises foi feito inteiramente pela percepção acústica. Os seis fonogramas foram transcritos²¹, para que fosse possível indicar precisamente que trecho do fonograma estava sendo discutido. A grafia baseia-se tanto na escrita musical “erudita” como também na escrita corrente na música popular, a exemplo do choro e do jazz, escrita essa presente em *songbooks* e material musical de fácil acesso. Quando não havia nomenclatura para determinado efeito vocal, por exemplo, tomei de empréstimo expressões da cultura popular que se aproximassem do que estava sendo descrito. Assim, foi utilizada a escrita em pentagrama, para grafar a melodia, acompanhada da letra e da cifra alfanumérica, para transcrever as harmonizações.

²¹ As transcrições encontram-se nos anexos.

3.2 Análise de “A volta da asa branca” (Luiz Gonzaga/Zédantas)

RCA-Victor, 1950

Intérprete: Luiz Gonzaga

3.2.1 Acompanhamento

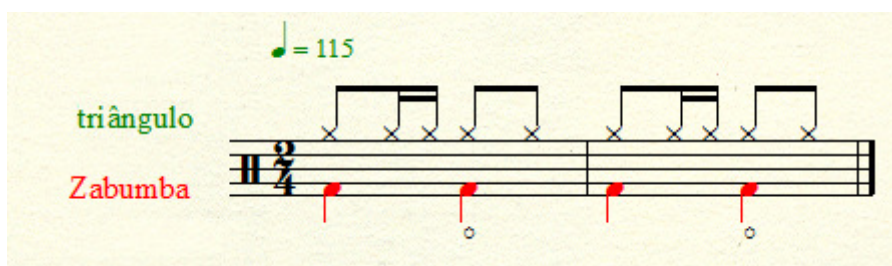
Instrumentação

Os instrumentos utilizados para acompanhamento são: acordeon, cavaquinho, violão, zabumba e triângulo.

A instrumentação utilizada é característica das gravações da época (1950), em que o chamado regional²² aparece. O núcleo comum ao regional (violão²³, cavaquinho) surge acrescido de zabumba e triângulo (substituindo o pandeiro), além do acordeon, instrumento que Luiz Gonzaga ajudou a popularizar e que passou a caracterizar as gravações de música de origem nordestina.

A instrumentação compõe um pano de fundo sem maior virtuosismo instrumental, cabendo ao acordeon o papel de solista na introdução, que será repetida como interlúdio instrumental entre cada uma das estrofes. Entretanto, o acordeon diminui a intensidade durante o acompanhamento, chegando mesmo a desaparecer em alguns trechos (especialmente quando da presença da voz na gravação) colaborando na harmonização de forma sutil. Essa harmonização será executada basicamente pelo violão e pelo cavaquinho.

Do ponto de vista percussivo, a zabumba e o triângulo executam o seguinte padrão rítmico:



Não há grandes variações desse padrão. Portanto, o “pano de fundo” rítmico não chama para si maior atenção.

²² “Regional” era o nome comumente utilizado para os grupos de choro e que também eram usados nas rádios e gravadoras como acompanhamento “coringa”, ou seja, em qualquer circunstância que requeria acompanhamento instrumental e não necessariamente apenas para o repertório de choro.

²³ Presumo que se trate de um violão de seis cordas, tendo em vista que não há nota mais grave que o mi1, equivalente à nota mais grave desse tipo de violão.

Harmonia

A presente canção encontra-se na tonalidade de sol maior. Os graus que perfazem a harmonização compreendem o I, II, IV e V. Não há uso de inversões de acordes na harmonização. É frequente o uso de tensões de sétima menor no I, IV e V graus, sem necessariamente que eles funcionem como dominantes. Isso se explica pelo caráter modal da melodia, especialmente da introdução e dos interlúdios instrumentais, que utilizam o modo mixolídio, comum na música de origem nordestina. Sendo assim, o uso de sétimas menores caracteriza-se como empréstimo modal.

Em alguns trechos melodicamente iguais, a harmonização difere entre si. Comparemos as harmonizações:

26 *tão* *Ai, ai, eu vô-mim - bo-ra vô cui - dá da pran-ta - ção*

26 *C7 G D7 G G7*

O compasso 37, do ponto de vista da harmonia, é uma repetição do compasso 29²⁴. Nesse caso, as harmonizações são idênticas. Já no compasso 63, a harmonização apresenta-se diferente:

60 *dô Ser - tão das mu-ié se-ra, dos hô - mis tra-bai-a - dô*

60 *C7 G Am D7 G*

A repetição do compasso 63 (compasso 70) apresenta outra harmonização:

²⁴ O láb do compasso 38 será explicado adiante, na “Seção A”.

68 *dó* Ser - tão das mu-ié se-ra, dos hô - mis tra-bai - a - *dó*

68 C7 G C D7 G G7

No compasso 97, a primeira harmonização (do compasso 29) é retomada:

94 le - za Ha, hai, o po-vo'a - le - gre mais a - le - gre'a na-tu-re - za

94 C7 G D7 G

Na sua repetição (compasso 105), ela é modificada:

103 Ha, hai o po-vo'a - le - gre mais a - le - gre'a na-tu-re - za

103 N.C. G Am D7 G

Nas duas últimas execuções do trecho semelhante, a harmonização aparece como da primeira vez (compasso 29):

128 nos Qu'ê que hai, ô, seu vi - gá - rio, vou ca - sá no fim do a - no

128 C7 G D7 G

137 - nos Qu'ê que *ad libitum* hai, ô, seu vi - gá-rio, vou ca - sá no fim do a - no

137 N.C. G D7 N.C.

Essas variações na harmonização de trechos semelhantes sugerem, na minha opinião, a manutenção do interesse do ouvinte na performance, mesmo que elas estejam inseridas no “pano de fundo” do acompanhamento.

Arranjo

A canção apresenta-se em compasso binário, tonalidade de sol maior, pulsação de 115 bpm. No tocante à forma, o arranjo dessa canção é estruturado da seguinte maneira:

Introdução instrumental (compassos 1 a 15)

Seção A (compassos 15 a 39) – 1ª estrofe

Interlúdio instrumental (compassos 39 a 48)

Seção A' (compassos 49 a 73) – 2ª estrofe

Interlúdio instrumental (compassos 73 a 82)

Seção A'' (compassos 83 a 106) – 3ª estrofe

Interlúdio instrumental (compassos 107 a 116)

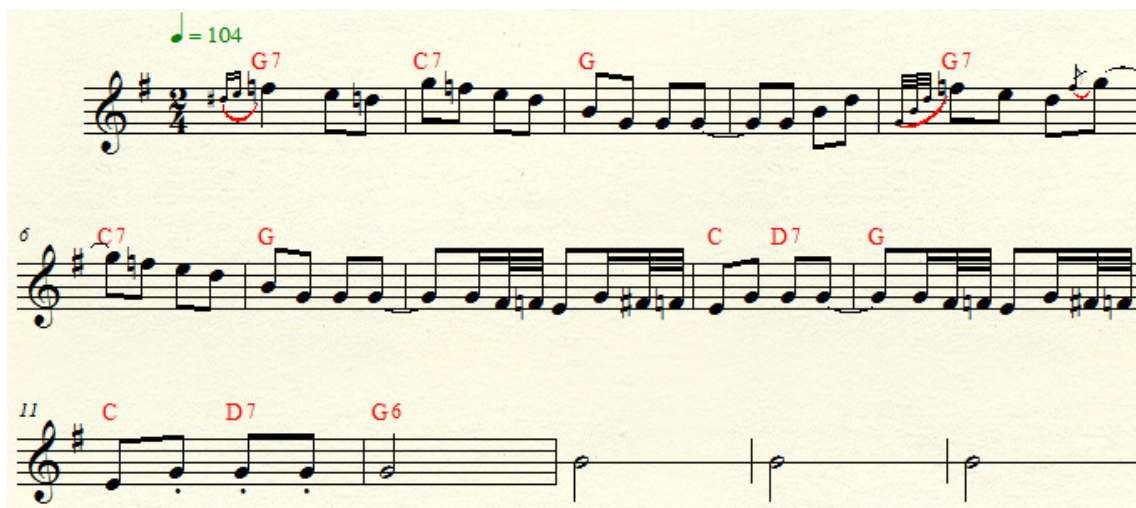
Seção A''' (compassos 117 a 144)

Coda instrumental (compassos 142 a 146)

A forma, então, é binária, considerando que as estrofes variam o texto, mas a melodia em si é bastante similar, com variações de caráter interpretativo.

Introdução

Perfazendo os compassos 1 a 15, tem-se como instrumento solista o acordeon, acompanhado de todo o restante da instrumentação. A melodia baseia-se no modo mixolídio; o sétimo grau rebaixado é enfatizado, através do uso de ornamentação melódica (compasso 1), sendo reiterada na segunda vez que a melodia inicial é apresentada (compasso 5). O efeito quase de *glissando*, em virtude do cromatismo descendente em *legato* (compasso 8), é sucedido por três notas repetidas (sol) com articulação em *staccato*:



Nos compassos 12 a 15, o acordeon mantém o ostinato como preparação para a entrada do cantor. Ressalto a semelhança entre a diversidade de ornamentação do acordeon (glissandos, cromatismos) e a maneira de cantar de Gonzaga, que descrevo adiante.

Seção A

Compreendendo os compassos 15 a 39, esta seção corresponde à primeira estrofe da canção, marcando também a primeira participação da voz solista no fonograma.

A seção caracteriza-se mais por graus conjuntos que por saltos, com alguns arpejos pertencentes aos acordes dos graus da harmonização. Assim, é possível subdividir essa seção em dois trechos: do compasso 15 ao compasso 22 (A1), e do compasso 23 ao compasso 30 (A2). Esta última subseção vai ser repetida entre 31 e 39, com a melodia um pouco modificada:

23

Já ba-teu a - sas e vor - tou pro meu ser - tão ____ Ai, ai, eu vô-mim - bo-ra vô cui - dá da pran-ta - ção ____

23

G7 C7 G D7 G

31

Já ba-teu a - sas e vor - tou pro meu ser - tão ____ Ai, ai, eu vô-mim - bo-ra vô cui - dá da pran-ta - ção ____

31

G7 C7 G D7 G G7

Luiz Gonzaga delinea claramente suas intenções melódicas, utilizando-se da agógica como recurso expressivo para a construção da sua interpretação. Mesmo considerando que melodia e texto estão perfeitamente conectados do ponto de vista da prosódia, Gonzaga efetua variações dinâmicas de modo a enfatizar, por exemplo, a apogiatura melódica (compasso 18), que coincide com a 12ª sílaba do verso (“-pei”, de “relam**peia**”), que é tônica, seguida de uma sílaba átona (“-a”, da palavra “relam**peia**”), correspondendo melodicamente à resolução da apogiatura (no sol):

(A1)

15

Já faz três noi-t's que pro Nor - te re-lam - pei-a ____ A a-sa bran-ca'ou vin-do'o ron-co do tru-vão ____

15

G7 C7 G G7 C7

No compasso 23 (A2), o cantor realiza um portamento descendente na palavra “asas” (indicado entre as notas):

(A2)

Uma possível explicação para o uso do portamento nesse ponto específico é que o texto diz: “já bateu asas e vortou pro meu sertão”, sendo o portamento um recurso utilizado com intenção de ilustrar a volta do pássaro ao sertão.

Um pouco mais à frente, no compasso 26, há um melisma que se repetirá nas outras seções (A', A'', A'''). A sílaba “-tão”, de “sertão”, possui na melodia um dó e um sib²⁵. Note que indiquei na transcrição um acento de *thesis* para o dó e uma indicação de *arsis* para o sib. Essa última nota a que me refiro é uma sétima menor no acorde do quarto grau (IV7, ou C7 no contexto de sol maior). Apresenta-se, portanto, um acorde de empréstimo modal, advindo do modo dórico, caracterizado pelas notas melódicas utilizadas nos compassos 26-27.

Em A2 (compassos 23 a 30), entre os compassos 28 a 30, a melodia está situada em uma região um pouco mais grave, direcionando-se descendentemente até um mi, e salta de volta para a tônica. No compasso 31 (portanto, início da repetição de A2), a palavra “já” é emitida de maneira que sugere um acúmulo momentâneo de secreção na laringe do cantor, que, creio, não é proposital. Como as gravações eram feitas em sistema monoaural, sem canais isolados, é possível que isso tenha passado despercebido ao técnico/produtor do fonograma²⁶. Nos compassos 36 a 39, a melodia salta em direção ao ré agudo (compasso 36), apresentando-se descendente até a tônica, por meio de graus conjuntos. Note que no compasso 38 há uma apogiatura com láb, caracterizando uma resolução do modo frígio. A tônica é cantada com vibrato, pois é uma nota longa que se estende até o compasso seguinte, preenchendo-o completamente, com intuito de fundir o fim da seção A com o início do interlúdio instrumental, protagonizado pelo acordeon.

²⁵ Todas as gravações de outros intérpretes a que tive acesso não apresentam esse melisma em nenhum momento, parecendo um detalhe melódico que passa despercebido a eles.

²⁶ Mesmo considerando a possibilidade de essa “rouquidão” momentânea fazer parte de uma estética do canto popular, creio que se trata de um erro, e não um recurso, haja vista não se constatar o uso desse suposto recurso em outro ponto deste fonograma. Não esmiuicei a discografia inteira de Gonzaga, que é enorme, mas a princípio não há nenhuma outra gravação (que seja do meu conhecimento) em que ele repita esse procedimento.

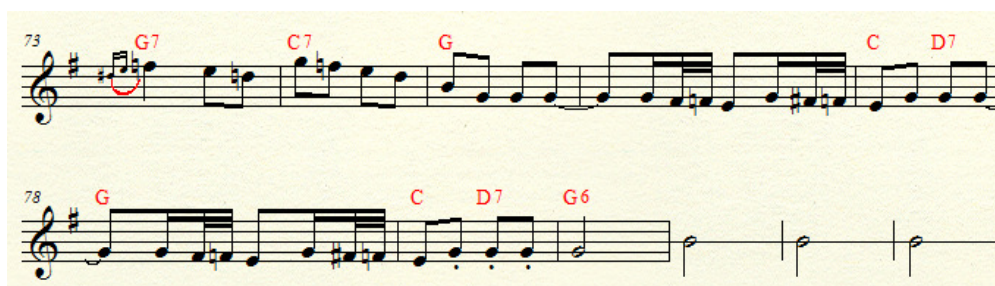
Interlúdios instrumentais

Os trechos compreendidos entre os compassos 39 a 48, 73 a 82 e 107 a 116 são interlúdios instrumentais que servem de ligação entre as estrofes. São iguais entre si e semelhantes à introdução, diferenciando-se desta apenas pelo número de compassos, já que correspondem aos compassos 5 a 14 da introdução. Compare:

Introdução:



Interlúdios:



Note que o ornamento do compasso 5 (introdução) é diferente do que é utilizado nos interlúdios.

Seção A'

Esta seção corresponde à segunda estrofe da canção, e está situada entre os compassos 49 e 73. É estruturalmente idêntica à seção A, com variações pequenas de interpretação. No compasso 55, a sílaba “-brô” da palavra “alembro” apresenta vibrato suave. Já nos compassos 58 a 60, (na frase “pr’esse sertão sofrêdo”) Gonzaga rebaixa a laringe, enfatizando o texto cantado. A laringe rebaixada cria artificialmente uma qualidade vocal “encorpada”, com frequências graves ressaltadas. No contexto dessa gravação, esse recurso é utilizado pelo intérprete para talvez causar no ouvinte a impressão de que o cantor é um orador severo, austero, que comenta com certa resignação o “sofrimento do sertão”. O recurso é repetido entre os compassos 66 e 68, na reiteração do texto dos compassos 58 a 60. É a tendência à ilustração que o intérprete tem: Gonzaga tenta codificar imagens em sons.

Seção A''

Compreende os compassos 83 a 106. Esta seção é também idêntica à seção A, do ponto de vista da estrutura, com texto da terceira estrofe.

No compasso 84, o intérprete canta a sílaba “ca-” (de “cachuera”) executando um golpe de glote²⁷, enfatizando a “ilustração” da alegria do homem da zona rural nordestina em vivenciar o período de chuvas. No compasso 91, o cantor faz uso da voz chorada (“e a asa”), seguido de um portamento descendente no compasso 92 – sílaba “bran-” de “branca”. Os dois recursos são repetidos no compasso 100. Note que Luiz Gonzaga utiliza o recurso do portamento nesse ponto da melodia alternando as estrofes: uma estrofe com portamento, a outra sem portamento. Isso anula uma possível monotonia que a repetição desse procedimento em todas as estrofes poderia causar no ouvinte. Tal alternância mantém, portanto, o interesse do ouvinte em relação à performance do cantor.

No compasso 102, há um breque do acompanhamento, com provável intenção de ressaltar a jocosidade da interjeição contida na frase seguinte a ser cantada: “ha, hai”, soando “ra, rai”, com “r” aspirado. No compasso 106, ocorre mais um portamento, apresentando-se descendente do sol a uma nota indefinida, diferentemente dos portamentos que são executados em momentos anteriores do fonograma.

Seção A'''

A quarta estrofe da canção situa-se na seção A''', estruturalmente idêntica à seção A, perfazendo os compassos 117 a 144.

No compasso 136, há um breque da percussão; o cantor executa um longo melisma descendente com a sílaba “pra-” (palavra “pranos” [planos]), associado a um *ritardando*. A frase melódica é finalizada numa fermata, na nota mais grave do fonograma, como num ápice invertido:

²⁷ O golpe de glote consiste numa interrupção momentânea do fluxo de ar pela glote, resultando numa acentuação quase explosiva da nota/sílaba cantada.

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of staves. The first system (measures 133-138) features a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in treble clef. The lyrics are: "E se a sa - fra não a - tra-pa-iá meus pra - - - nos Quê que hai, ô, seu vi-". The piano part has long notes in measures 133, 134, 135, and 136, with a fermata in measure 137. The second system (measures 139-146) continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "gá-rio, vou ca - sá no fim do a - no". The piano part has long notes in measures 139, 140, 141, and 142, with a fermata in measure 143. The score includes various musical markings: "rit." (ritardando) in measure 135, "ad libitum" (ad libitum) in measure 137, and "a tempo" (a tempo) in measure 143. Chord markings include G7, C7, and N.C. (No Chord).

O acompanhamento harmônico sustenta acordes em nota longa até o cantor concluir a fermata. Após silenciar a fermata, o intérprete retoma a próxima frase com pulsação livre (*ad libitum*). O acompanhamento executa acordes nos tempos fortes dos compassos (sílabas “-gá” de “vigário”; sílaba “-sá” de “casá”). Novo portamento acontece na última frase melódica (compasso 140, sílaba “-sá” de “casá”). Em seguida, o cantor executa a última frase (“no fim do ano”) *a cappella*, prolongando a última nota por mais três compassos. O acompanhamento é retomado no compasso 142, *a tempo*, iniciando a coda instrumental.

Coda instrumental

Compreendida entre os compassos 142 a 146, é mais uma exposição do material melódico apresentado nos interlúdios instrumentais, porém, mais curta (apenas seis compassos), diferindo especialmente pelos dois últimos compassos (vide transcrição acima). Essa *coda* conclui a canção com uma cadência perfeita (I-V-I).

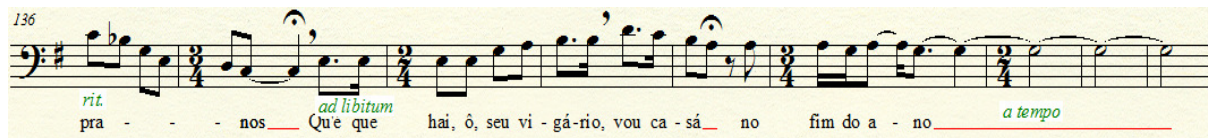
3.2.2 Perfil vocal

Respiração

A respiração nessa gravação é usada como artifício interpretativo em alguns poucos, mas significativos momentos. No compasso 57, é possível ouvir a respiração do cantor, porém anteriormente, no trecho similar da melodia (compasso 31), essa respiração não foi ouvida. Na repetição da frase (compasso 65), o cantor também respira audivelmente. Essa respiração será novamente ouvida, muito suavemente, no compasso 125 (que corresponde ao mesmo

trecho melódico do compasso 57). A repetição do compasso 125 (que é o compasso 133) não apresenta respiração audível.

No trecho final, há duas respirações que chamam a atenção:



Uma, no compasso 137, quando o cantor conclui o melisma descendente seguido de fermata (palavra “pranos”) e respira para cantar a próxima frase, preenchendo o espaço vazio deixado pelo silenciamento causado pela pausa dele e do acompanhamento; outro momento, no compasso 139, quando o cantor secciona o vocativo (“ô, seu vigário”) da frase posterior (“vou casá/ no fim do ano”).

Articulação

Tal como é comum nas gravações de Luiz Gonzaga da década de 1950, a articulação da musculatura de face utilizada por ele é muito clara, não restando nenhuma dúvida do ponto de vista da inteligibilidade do texto. Essa articulação aparece combinada – de forma equilibrada²⁸ – ao uso da ressonância de face, muito comum no canto erudito.

Fonética

Letra com cantada:

A volta da asa branca

(Luiz Gonzaga/Zédantas) - 1950

*Já faz três noit's que pro Norte relampeia
A asa branca ouvindo o ronco do truvão
Já bateu asas e vortou pro meu sertão
Ai, ai, eu vo-mi 'mbora, vô cuidá da prantação* } BIS

*A seca fez eu disertá da minha terra
Mas filizmente Deus agora se alembrô
De mandá chuva pr'esse sertão sofredô
Sertão das muié sera, dos hômis trabaiaidô* } BIS

*Rios correndo, as cachuera tão zuando
Terra moiada, mato verde, que riqueza!
E a asa branca, à tarde canta, que beleza!
Ha, hai, o povo alegre, mais alegre a natureza* } BIS

²⁸ Uma articulação muito enfática deslocaria a ressonância da face para a boca.

Sentindo a chuva eu me arrescordo de Rosinha
A linda frô do meu sertão pernambucano
E se a safra num atrapaiá meus pranos
Qu'ê que hai, ô, seu vigário? Vô casá no fim do ano } BIS

No compasso 16 (primeiro verso da primeira estrofe), o intérprete pronuncia “noit’s”, suprimindo o “e” da palavra. Essa pronúncia do “-t’s” acontece sem a participação da prega vocal, apenas com a sibilância línguo-dental.

Entre os compassos 63 e 64, a pronúncia de “trabaiadô” soa quase “travaiaador”, que constitui um provável hispanicismo/galicismo. Essa pronúncia não é feita quando da repetição do mesmo trecho (compassos 71/72). Outros hispanicismos presentes nesta interpretação aparecem nos compassos 129 e 138 (sendo este último uma repetição do 129), em que o cantor pronuncia “hai” em vez de “há” (quarta estrofe, último verso); a possível origem seria o “hay”, do espanhol.

Nessa gravação, Luiz Gonzaga utiliza-se de regionalismos no intuito de evocar a fala do nordestino. Ao mesmo tempo em que ele usa palavras como “arrescordo” (“recordo”, quarta estrofe), essa mesma palavra é pronunciada com uso da vibrante múltipla alveolar de forma muito acentuada, como era comum aos cantores que foram referenciais para Gonzaga. Isso pode ser fortemente notado, também, na terceira estrofe.

Durante todo fonograma, há um uso enfático da vibrante múltipla alveolar. Em absolutamente todos os momentos em que é possível, Gonzaga faz uso desse recurso. Não há um só “r” aspirado. Sendo assim, depreende-se que Gonzaga utiliza o regionalismo no intuito de evocar, por meio das palavras, o seu lugar de origem, suscitando no ouvinte, que muitas vezes é também um migrante nordestino, um sentimento de pertencimento, lembrança e saudade. Por outro lado, o uso da pronúncia diferenciada, com “erres” minuciosamente articulados, deixa claro que ele conhece o uso de outras formas de pronúncia e o significado que elas carregam em si, conhecido também por seus ouvintes.

Essa canção de Luiz Gonzaga e Zé Dantas (que assinava Zédantas) é uma referência clara a um sucesso de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, “Asa branca”. A temática da seca no Nordeste é tratada na letra de um ponto de vista esperançoso, com a chegada do período de chuvas.

Considerando que Luiz Gonzaga era essencialmente um autor de partes não-textuais das suas canções, é possível atribuir o texto desta a Zédantas. A letra consiste de quatro quadras, sendo essas compreendidas de três versos dodecassílabos e um verso bárbaro, de 14

sílabas. Por ser uma canção estrófica, sua métrica não varia nas diversas quadras, motivada pela repetição da melodia.

O foco narrativo utilizado pelo letrista é de narrador-personagem testemunha. No texto, o narrador descreve aspectos naturais da chegada do período chuvoso à região Nordeste. O próprio título da canção já sugere isso, pois o pássaro citado (a asa branca) vai-se com a seca e retorna no período das chuvas (que coincide com a estação de inverno). Fica óbvia a referência a outra canção interpretada por Luiz Gonzaga, “Asa branca” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira).

Todos os recursos vocais de Gonzaga utilizados nesse fonograma sugerem um cantor preocupado em demonstrar habilidades vocais. Portamentos, melismas, variações melódicas, todos esses recursos causam no ouvinte a nítida separação entre voz solista e acompanhamento instrumental, tal qual ocorre no *bel canto*. Já os recursos de “voz chorada”, de rebaixamento de laringe, portamentos, melismas, entre outros, têm caráter interpretativo, no sentido de ilustrar através do canto determinadas intenções, criando as “imagens” através da voz.

3.3 Análise de “Forró em Caruaru” (Zédantas)

Copacabana Discos, 1955

Intérprete: Jackson do Pandeiro

3.3.1 Acompanhamento

Instrumentação

Neste fonograma, são utilizados os seguintes instrumentos: acordeon, baixo acústico, cavaquinho, violão de sete cordas, triângulo, pandeiro, agogô.

Devido à deficiência técnica da gravação, a percepção acerca dos instrumentos foi bastante difícil. Alguns instrumentos soam em melhor volume; outros, como o violão de sete cordas, soam muito suavemente. Só tive certeza da presença desse instrumento após ouvir várias vezes o fonograma, e apenas no interlúdio instrumental – que ocorre já próximo ao final da gravação – é possível perceber um pouco melhor a presença desse instrumento.

O acordeon tem papel solista na introdução e no interlúdio instrumental, bem como na coda que conduz ao final da canção. Em outros momentos, seu papel é de harmonizador, junto com o cavaquinho. Este último, como é comum no universo do choro, executa uma

harmonização com importante papel rítmico também. A essa harmonização, com ênfase rítmica, os instrumentistas de samba e de choro chamam de “centro”²⁹.

O baixo acústico tem papel discreto, cumprindo o acompanhamento quase o tempo todo marcando a pulsação (apenas com semínimas), à exceção dos momentos em que executa as convenções rítmico-harmônicas do acompanhamento, que precedem os breques da canção.

A seção rítmica ocupa-se da manutenção do ostinato de acompanhamento percussivo:



Harmonia

A presente canção encontra-se na tonalidade de sol maior. Os graus que perfazem a harmonização compreendem o I, II, III, IV, V, VI, sendo que o II é precedido sempre de seu acorde dominante – V7/II^m. Como é possível ver, não há modulações na harmonização, que perfaz os graus do campo harmônico da tonalidade de sol maior.

É frequente o uso de inversões, especialmente nos acordes dominantes. Essas inversões têm a função de ampliar as possibilidades de escuta do ouvinte, tendo em vista que, além da alternância do baixo, servem para soar como um II^m, como no quarto compasso do exemplo:



Em outros momentos, esta mesma alternância – entre segunda inversão e estado fundamental do acorde – contribui para a condução da linha do baixo:

²⁹ Diz-se também “centrar com cavaquinho”, ou que o “cavaquinho está centrando”, em oposição a fazer solo. Essa informação trago da minha experiência como músico popular.

25

ga-da Por cau-so du-ma da - na-da que vei de Ta-ca-ra - tu Ma-te-mo dois sor -

25

G E7 E7 E7/B Am

Arranjo

A canção é executada em compasso binário, na tonalidade de sol maior, andamento de 111 bpm.

No tocante à forma, o arranjo dessa canção é estruturado da seguinte maneira:

Introdução instrumental (compassos 1 a 9)

Refrão (compassos 9 a 17)

Seção A (compassos 17 a 31) – 1ª estrofe

Refrão (compassos 31 a 38)

Seção A' (compassos 39 a 53) – 2ª estrofe

Refrão (compassos 53 a 60)

Seção A'' (compassos 61 a 75) – 3ª estrofe

Interlúdio instrumental (compassos 75 a 83)

Reexposição da seção A'' (compassos 83 a 97)

Refrão (compassos 97 a 105)

Reexposição da introdução como Coda instrumental (compassos 105 a 113)

Introdução

(compassos 1 a 9)

A introdução, que tem como instrumento solista o acordeon, consiste basicamente de arpejos (ascendentes e descendentes), com um cromatismo descendente no penúltimo compasso:

♩ = 90
acordeon

D7 G D7/A D7

5 G D7 G D7/A D7 G

Refrão

O refrão é apresentado em quatro momentos durante a gravação (compassos 9-16; 31-38; 53-60 e 97-104), sendo que cada execução consiste de uma mesma melodia cantada duas vezes:

V. 9 No for-ró de Sá Joa - ni-nha em Ca - ru - a - ru — Cum - pa - de Ma - né Ben - to só fal - ta - va tu —

Acc. 9 G C D7 G D7/A D7

C. 9

V. 13 Eu - nunca vi, meu cum -

Acc. 13 G C D7 G D7/A D7 G G/D

C. 13

No for-ró de Sá Joa - ni-nha em Ca - ru - a - ru Cum - pa - de Ma - né Ben - to só fal - ta - va tu —

Já no primeiro compasso do refrão há um breque do acompanhamento, seguido de uma convenção rítmico-harmônica (compasso 10). Em todas as execuções do refrão, tanto o breque quanto a convenção aparecem.

Note que a repetição do coro (compasso 13) não é exatamente igual à execução do solista, que executa um portamento descendente quando canta o melisma das duas últimas notas do compasso 9, modificando também a rítmica. O refrão só é cantado desta maneira –

alternando entre solista e coro – na primeira vez em que é executado. Todas as outras vezes serão cantadas apenas pelo coro, em uníssono.

Seção A

Compreendendo os compassos 17 a 31, esta seção corresponde à primeira estrofe da letra.

No início da seção, o cantor opta por uma rítmica que faz uso da antecipação:

16

Eu - nun-ca vi, meu cum - pa-de, for-gan-ça tão bo - a

Nas outras seções (A', A'', reexposição de A''), em que a melodia é similar, o cantor prefere executar inícios de frase acéfalos, como no exemplo:

39

Meu li-mão Ji-su - i-no gru-dou de'u-ma ne - ga Cha-

61

A - o do-tô de-le - ga-do qu'é ve-io trom - bu-do

83

A - o do-tô de-le - ga-do qu'é ve-io trom-bu - do

No compasso 27, ocorre um breque do acompanhamento, e o cantor executa notas repetidas, enfatizando o texto, de maneira mais falada do que propriamente cantada:

27

tu Ma-te-mo dois sor - dado, qua-to ca-b'e um sar - gen-to Cum-pa-de Ma-né Ben-to só far-ta-va tu

Am N.C. G G/D D7/A D7 G G/D

baixo acústico acompanhamento

No for-ró de Sá Joa-

O mesmo texto é repetido ao final de cada estrofe, com o breque correspondente.

Seção A' e Seção A''

Estas seções situam-se entre os compassos 39 a 53 (seção A') e 61 a 75 (seção A''), correspondendo à segunda e terceira estrofes do texto. A melodia e o ritmo são similares à seção A, com pequenas variações melódicas e rítmicas:

Seção A:

16 Eu - nun - ca vi, meu cum - pa - de, for-gan-ça tão bo - a Tão chei-a de brin-

20 que-do'e de a-ni-ma-ça-o Be-ben-do na fun - ção dan-ça-mo sem pa - rar Num ga-lo-pe de ma-

24 tar Nas al - ta ma-dru - ga - da Por cau-so du-ma da - na-da que vei de Ta - ca - ra -

27 tu Ma-te-mo dois sor - da-do, qua - to ca - b'e um sar - gen-to Cum-pa - de Ma-né

30 Ben-to só far-ta-va tu _____

Seção A':

39

 Meu li-mão Ji-su - i - no gru-dou de'u-ma ne - ga Cha-me-go de'um su - jei-to va-len-te, bri-gão —

43

 Eu vi que'a con-fu - são não tar-da-va'a co - me - çar Pois um ca - bra de pu -

46

 nhá Com ca - ra de'as-sa - si - no Par-tiu pra Ji - su - i - no'es-ta - va fei-to'o su - ru -

49

 ru Ma-te-mo dois sor - da-do, qua - to ca - b'e um sar - gen-to Cum-pa-de Ma-né

52

 Ben-to só far-ta-va tu —

Seção A'':

61

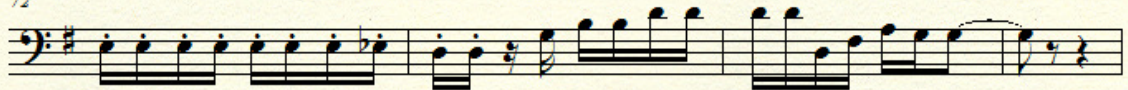
 A - o do-tô de-le - ga-do quê ve - iotrom - bu-do Eu dis-se que na - que-la gran-de con-fu-são

65

 Hou-ve'a-pe-n'uns ar-ra - nhão mas os ca-bra mor-re - dô Nesse tem-po de ca - lô Tem a car-ne rei-

69

 mo - sa O vei - o zom-bô da pro-sa'eu-fu - gi do Ca - ru - a - ru Ma-te-mo dois sol -

72

 da-do, qua-to ca-b'e um sar - gen-to Cum-pa-de Ma-né Ben-to só fal-ta-va tu —

Observe que, mesmo com as variações, todas essas seções apresentadas consistem de melodia com notas repetidas, em sua maioria. A rítmica é quase inteiramente de semicolcheias, o que causa no ouvinte uma sensação de “impulso”, no sentido de sugerir uma proatividade, de manutenção do pulso (em oposição a uma pulsação flexível) sendo necessária

uma articulação silábica precisa, para que a inteligibilidade não seja prejudicada. O amplo uso de frases acéfalas também se mantém como característica marcante.

Interlúdio instrumental

Entre os compassos 75 a 83, ouve-se um interlúdio instrumental, composto de oito compassos com solo do acordeon. A melodia, apesar de lembrar elementos da introdução, difere-se desta, mesmo porque a harmonização em que se apoia é discretamente diferente. Comparemos:

Introdução:



Interlúdio instrumental:

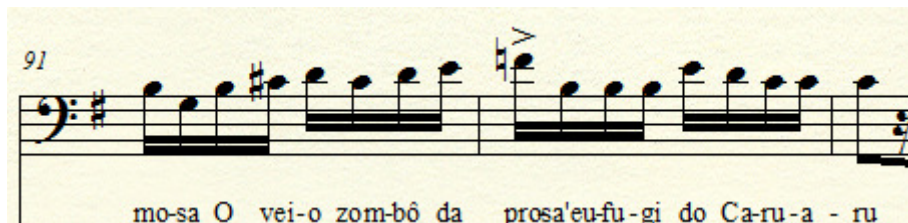


A harmonia do interlúdio utiliza-se do IV grau, diferente da introdução. Percebe-se também um intenso uso de inversões de acordes, o que “adorna” a condução da linha do baixo.

Do ponto de vista melódico, o acordeonista preferiu utilizar-se de notas da escala diatônica de sol maior, sem uso de cromatismos, o que difere da introdução. Comparando-se compasso a compasso os dois trechos, nota-se uma tendência a inverter os sentidos melódicos: onde o sentido melódico era ascendente na introdução, fica descendente no interlúdio, e vice-versa.

Reexposição da seção A''

Esta seção compreende os compassos 83 a 97, sendo uma reexposição quase literal da seção A''; a única diferença, muito sutil, é que a primeira semicolcheia do compasso 92 é cantada com um acento maior que da execução anterior:



Reexposição da introdução

Entre os compassos 105 a 113, há uma reexposição do material melódico da introdução, funcionando como uma coda instrumental, executada pelo acordeon. Há um maior uso de inversões por parte da harmonização, e a melodia apresenta material muito semelhante (em relação à introdução). Vejamos:

Introdução:



Coda instrumental:



Comparando-se compasso a compasso, os sentidos melódicos (ascendentes ou descendentes) são conservados, quando não são idênticos. A gravação finaliza numa fermata.

3.3.2 Perfil vocal

Respiração

Pelas deficiências técnicas da gravação, não foi possível detectar o uso da respiração audível como recurso expressivo. Em alguns momentos da gravação, é possível ouvir o efeito de “puf”³⁰, talvez pela proximidade do cantor em relação ao microfone, sem uso de um anteparo que reduzisse tal efeito. Isso pode ser comprovado, por exemplo, ouvindo-se os compassos 23 (“-pe” da palavra “galope”) e 25 (palavra “por”).

Articulação

Nessa canção, pode-se notar a voz de Jackson do Pandeiro bastante jovem, apesar de que não houve grandes mudanças em seu timbre ao longo da sua carreira. Apenas na fase próxima à sua morte, nos discos de 1979 a 1982 (ano em que falece), é possível notar uma leve rouquidão no timbre, devido, talvez, ao agravamento da diabetes (não tratada) que o acometia. Nessa gravação, Jackson do Pandeiro ainda oscila entre o uso de regionalismos do Nordeste do país ou do sotaque do Sudeste acrescido da estética em voga entre os cantores do rádio e do disco.

Em relação à articulação, ele já demonstra a sua característica de destacar as sílabas umas das outras, com amplo uso da musculatura de face, o que impulsiona a rítmica e dá nítida clareza de dicção, apesar da deficiência do processo de gravação utilizado à época. Vale salientar que numa outra gravação em vídeo dessa música, feita para o programa MPB Especial da TV Cultura no ano de 1973 (portanto, dezoito anos depois), a tonalidade é mantida.

Fonética

Letra como cantada:

Forró em Caruaru **(Zédantas) - 1955**

*No forró de Sá Joaquina em Caruaru
Cumpade Mané Bento só faltava tu
No forró de Sá Joaquina em Caruaru
Cumpade Mané Bento só fartava tu*

Eu nunca vi, meu cumpade, forgança tão boa

³⁰ O efeito de “puf” consiste numa acentuação do som causada pela pressão excessiva do ar na cápsula do microfone, especialmente quando da pronúncia de consoantes bilabiais oclusivas ou plosivas (como “p” e “b”).

*Tão cheia de brinquedo e de animação
Bebendo na função, dançamo sem pará
Num galope de matá nas alta madrugada
Por causo duma danada que vei de Tacaratu*

*Matemo dois sordado, quato cabo e um sagento
Cumpade Mané Bento, só fartava tu*

*No forró de Sá Joaquina em Caruaru
Cumpade Mané Bento só fartava tu (bis)*

*Meu limão Jisuíno grudô de uma nega
Chamego de um sujeito valente, brigão
Eu vi que a confusão num tardava começá
Pois o cabra de punhá
Cum cara de assassino
Partiu pra Jisuíno, istava feito o sururu
Matemo dois sordado, quato cabo e um sagento
Cumpade Mané Bento, só fartava tu*

*No forró de Sá Joaquina em Caruaru (hum!)
Cumpade Mané Bento só fartava tu (tá bom)
No forró de Sá Joaquina em Caruaru
Cumpade Mané Bento só fartava tu*

*Ao dotô delegado qu' é véio trombudo
Eu disse que naquela grande confusão
Houve apenas uns arranhão, mas os cabra morredô
Nesse tempo de calô
Tem a carne reimosa
O véio zombô da prosa, eu fugi do Caruaru*

*Matemo dois soldado, quato cabo e um sagento
Cumpade Mané Bento, só faltava tu*

(interlúdio instrumental)

*Ao dotô delegado que é veio trombudo
Eu disse que naquela grande confusão
Houve apenas uns arranhão, mas os cabra morredô
Nesse tempo de calô
Tem a carne reimosa
O véio zombô da prosa, eu fugi do Caruaru
Matemo dois sodado, quato cabo e um sagento
Cumpade Mané Bento, só fartava tu*

*No forró de Sá Joaquina em Caruaru
Cumpade Mané Bento só fartava tu (bunito!)
No forró de Sá Joaquina em Caruaru*

Cumpade Mané Bento só fartava tu

Como já foi dito, há uma oscilação entre o uso de regionalismos e do sotaque do Sudeste por parte de Jackson do Pandeiro nesta gravação. Tanto que já na primeira exposição do refrão ele canta “faltava” e o coro repete como “faRtava”. Nas demais vezes, ele prefere usar essa segunda variante, à exceção do compasso 74, em que ele usa novamente “faltava”. Em palavras similares, como “soldado”, há a mesma oscilação de pronúncia: ora ele usa a linguagem padrão, ora usa “soRdado” ou ainda “sodado”. Outra palavra semelhante, “folgança”, é pronunciada como “foRgança”; porém essa palavra aparece uma única vez no texto.

No compasso 24, pela deficiência técnica da gravação, não é possível perceber se o cantor pronuncia “mas” ou “mais”, pois, para o falante comum do Nordeste, “mais” equivale – enquanto pronúncia – a “mas”, não sendo equivalente, no entanto, o contrário.

Diversas variantes são pronunciadas ao longo do fonograma. Algumas são caracterizadas pela supressão de vogais, como em “grudô” (“grudou”) e “zombô” (“zombou”); outras, por supressão de consoantes (especialmente “r” e “s” em final de sílaba ou palavra): “pará” (“parar”), “matá” (“matar”), “começá” (“começar”), “morredô” (“morredor”), “dotô” (“doutor”), “calô” (“calor”), “sagento” (“sargento”), “dançamo” (“dançamos”), “quato” (“quatro”), “punhá” (“punhal”). Outras variantes são: “matemo” (“matamos”); “reimosa” (“remosa”); “cum” (“com”), “cumpade” (“compadre”); “bunito” (“bonito”), “Jisuíno” (“Jesuíno”), “vei” (“veio”), “véio” (“velho”).

É também frequente, nesta gravação, o uso de “num” em lugar de “não”. Comum no Nordeste, essa variante talvez se explique pela raiz latina, “non”.

Note o uso da variante *limão* em lugar de “irmão” (segunda estrofe): a pronúncia de “irmão” transformou-se em “irimão” (como se fora um uso exacerbado da vibrante múltipla alveolar), passando a “rimão” (ainda com “r” rolado) até chegar a “limão”. Especialmente entre crianças do Nordeste, é uma maneira comum de falar a palavra irmão, às vezes de forma “inconsciente”, outras, de maneira jocosa. Pude constatar isso na minha experiência como professor de crianças da faixa etária de 6-7 anos, numa escola confessional católica em Recife, onde, por vezes, os alunos chamavam o diretor de “limão” em vez de “irmão” (religioso).

No compasso 30, observe o uso da variante “fartava” associado ao uso, com ênfase, do “r” rolado (vibrante múltipla alveolar). Ainda sobre esse recurso de pronúncia, é importante

atentar para a comparação entre os compassos 65/66 e os compassos 87/88³¹: nos dois primeiros, há uma notória ênfase na vibrante múltipla alveolar (“aRRanhão”/ “moRRedô”).

Já na repetição, o intérprete não usa a vibrante múltipla alveolar, optando pela fricativa velar desvozeada nas duas palavras. Um detalhe chama atenção nessa segunda execução/pronúncia da palavra “morredô”: a voz parece falhar (como se fora emitir um harmônico secundário). É possível que tal efeito tenha sido proposital, com intuito de ilustrar a “fraqueza” do “cabra morredô”, ou talvez ainda seu “último suspiro”.

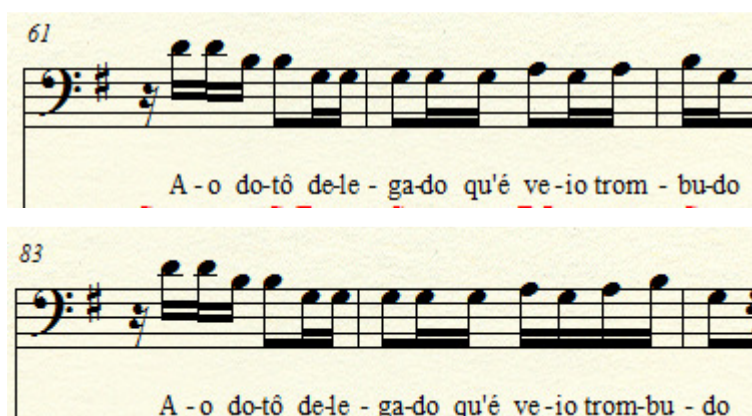
No compasso 46, a sílaba “nhá” de “punhá” (punhal) é falada, e não cantada. Todas as vezes em que Jackson do Pandeiro canta outro trecho (“matemo dois sordado, quato cabo e um sagento”, nos finais de estrofe) ele se utiliza do mesmo recurso, minimizando a melodia – até por que, neste caso, são alturas iguais, repetidas. Quando de uma execução posterior desse mesmo trecho, no compasso 71, o intérprete enfatiza uma articulação *non legato*, chegando a fazer um claro *staccato*, diferentemente das outras vezes em que esses versos são cantados. Sobre essa articulação silábica, ainda é possível ressaltar o compasso 60, no qual ele canta a palavra “ao” destacando claramente as sílabas.

É perceptível o uso de interjeições e de outras palavras não “previstas” no texto original, como acontece nos compassos 54 a 57 e no compasso 100³². Esse é um recurso comum – e até marcante – na obra fonográfica de Jackson do Pandeiro, recurso que sugere um diálogo entre o coro e o solista, com o provável intuito de construir na imaginação do ouvinte uma performance cênica. Por exemplo, as notas repetidas sugerem um estilo *diseur*, falado, que lembra os repentistas e emboladores do Nordeste quando improvisam longos textos. As interjeições podem sugerir informalidade, proximidade, interface, interação, dando a impressão de “ao vivo,” e podem desencadear desdém, riso, compreensão (de algo que está sendo dito), ou mesmo tristeza, dor (que não é o caso deste fonograma) criando no ouvinte a imagem facial e, por vezes, corporal correspondente a esses estados emocionais.

Em relação à rítmica, baseia-se essencialmente em séries contínuas de semicolcheias, para dar conta da quantidade de sílabas que o texto contém. É perceptível o uso de contrametricidade por parte do intérprete em alguns momentos do fonograma. Comparemos dois inícios de estrofes:

³¹ Trata-se do mesmo trecho repetido (terceira estrofe).

³² Nesse compasso, note que a sílaba “-to” de “bunito” quase não é ouvida.



No compasso 84, apesar de ser uma repetição do verso, o cantor modifica sutilmente a rítmica, deslocando a acentuação métrica (tendo em vista que “-bu” da palavra “trombudo” é sílaba tônica), como se “antecipasse” o texto em relação ao trecho similar do compasso 62.

Esse deslocamento do texto, para frente ou para trás, em relação à métrica, sugere ao ouvinte uma “insubordinação” do cantor em relação ao pulso e ao acompanhamento instrumental. Frequentemente, músicos e críticos que comentam sobre esse tipo de procedimento utilizam a expressão “brincar com o ritmo”, ou ainda “brincar com a divisão [rítmica]”, conferindo mérito ao cantor que consegue deslocar a acentuação rítmica em relação ao texto sem, no entanto, perder a noção de pulso.

O uso do sotaque nordestino (que é o sotaque de origem de Jackson do Pandeiro) nessa gravação, sublinha sua identidade de migrante. Os regionalismos funcionam, nesse contexto, como um fator de aproximação entre o cantor e o ouvinte, especialmente porque havia uma enorme quantidade de migrantes nordestinos no eixo Rio-São Paulo, onde estavam localizadas as sedes das gravadoras e o parque industrial que fabricava os discos.

3.4 Análise de “O Fole Roncou” (Nelson Valença/Luiz Gonzaga)

Odeon, 1973

Intérprete: Luiz Gonzaga

3.4.1 Acompanhamento

Instrumentação

Os instrumentos utilizados neste fonograma são: guitarra elétrica, baixo elétrico, tuba, acordeon, violão de sete cordas, zabumba, triângulo, agogô, chimbal de bateria.

Diferentemente da maioria dos fonogramas de Gonzaga, nesse o acordeon tem um papel secundário, restringindo-se ao acompanhamento em apenas alguns momentos da

gravação. A guitarra elétrica desempenha um papel mais importante, tanto atuando na seção rítmico-harmônica como também enquanto instrumento solista da introdução e da reexposição da introdução, que conduz ao final da gravação. O baixo elétrico dobra a melodia (da introdução e da intervenção final) em duas oitavas mais graves que a guitarra.

A presença do violão de sete cordas, no meu entender, é uma reminiscência das antigas instrumentações utilizadas nas gravações de Luiz Gonzaga, sendo esse um instrumento proveniente do conjunto de choro. Seu papel é reforçar a linha do baixo, aparecendo apenas quando das execuções do refrão; apenas uma única vez fora do refrão – durante a penúltima estrofe – o violão de sete cordas soa, sendo silenciado logo em seguida, na última estrofe, e reaparecendo quando o refrão é cantado novamente.

A respeito da percussão, é interessante notar que no início da gravação a guitarra e o baixo executam a anacruse da melodia e, logo em seguida, no compasso 2, soam o chimbal, a zabumba e o agogô; curiosamente, no terceiro compasso, o triângulo começa a soar. No decorrer do arranjo, a percussão tem a função de manter o padrão rítmico, sem chamar muito a atenção para si.

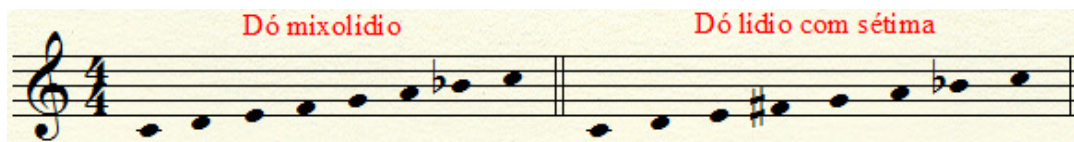
O papel do baixo elétrico é dividido com a tuba, que soa muito discretamente. Quando da análise desse fonograma, tive muita dúvida se realmente soava uma tuba ou não, pois o timbre do baixo elétrico soa muito próximo da tuba. Percebi, então, que em todos os momentos em que o violão de sete cordas se faz presente, quem executa a linha do baixo é a tuba, e não o baixo elétrico. É possível perceber melhor a presença da tuba no compasso 66 (01'07"), quando o coro canta pela primeira vez.

Sendo uma gravação em estéreo, os instrumentos soam com volumes diferentes nos canais esquerdo e direito: a guitarra e o violão de sete cordas soam mais do lado esquerdo; o acordeon, o chimbal, o triângulo e o agogô, mais do lado direito; a voz, o baixo elétrico e a zabumba, com volume igual nos dois canais.

Harmonia

Apresenta-se aqui uma trama harmônica que merece maior atenção: pelo caráter modal da melodia cantada (modo mixolídio), a harmonização é construída de maneira dúbia: por vezes parece que a canção está em dó maior; por vezes, em fá maior. Verdadeiramente, há a possibilidade de tratar a harmonização tanto do ponto de vista de uma como de outra tonalidade, ou mesmo sob uma ótica modal. Tratarei a harmonização considerando a tonalidade de dó maior, pois assim pode-se dialogar com facilidade entre o tonal e o modal.

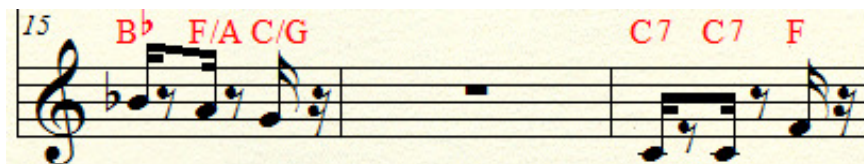
A introdução já se utiliza do sétimo grau rebaixado (bVII), o que denota o caráter modal da melodia. O uso desse grau é comum nas canções de origem nordestina, que utilizam comumente o modo mixolídio ou o lídio com sétima³³:



Em seguida, ainda na seção introdutória, são utilizados o IV6³⁴, I(6/4)³⁵ e I:



Essa frase e sua respectiva harmonização é executada quatro vezes seguidas na introdução. O uso das inversões favorece a instabilidade perceptiva em relação à tonalidade, especialmente porque logo em seguida, finalizando a introdução, executa-se o I e o IV graus com uma convenção rítmica, na intenção, no meu entender, de fazer parecer que a tonalidade seria a do IV grau, no caso, fá maior:



Perceba o compasso 16, no qual todo o instrumental silencia, realçando a convenção rítmica e harmônica que vem logo a seguir (compasso 17), de dominante-tônica.

Os graus utilizados a partir do compasso 20, que demarca o início do canto e a primeira exposição do refrão, são:

I – bVII – I – bVII – IV6 – IV – I

Sempre que o refrão acontece, é antecedido pela convenção melódico-harmônica do acompanhamento (compasso 17, mostrado acima); essa convenção é seguida de um breque do acompanhamento.

Nas estrofes I e II, a harmonização segue os seguintes graus:

bVII – IV6 – I

O ritmo harmônico é um pouco mais rápido, devido aos acordes serem executados numa convenção rítmica, como se pode ver no exemplo abaixo:

³³ Nessa canção, apenas o modo mixolídio é utilizado.

³⁴ Quarto grau na primeira inversão.

³⁵ Primeiro grau na segunda inversão.

A modificação a que me refiro é, na verdade, uma diminuição – pela metade – dos valores das notas do compasso 15, em comparação ao compasso 3, soando como um *staccato*. Essa diminuição é seguida de um compasso em silêncio (compasso 16), para realçar, na minha percepção, a convenção melódico-harmônica do compasso 17. Essa convenção ocorre precedendo **todas** as vezes em que o refrão é cantado.

Refrão

O refrão é cantado quatro vezes durante a gravação. Esse refrão consiste numa frase melódica e textual que é repetida. Entre os compassos 18 a 36, o refrão é cantado somente pelo solista. Atente para o portamento ascendente dos compassos 19-20: ele é utilizado como recurso expressivo, com a finalidade de enfatizar ilustrativamente a “subida da serra” presente no texto do refrão³⁷. No meu entendimento, é como se a voz “deslizando” ascendentemente (efeito de portamento) pudesse remeter à imagem de uma “subida da serra”. Tal imagem é reforçada pelo fato de a melodia estar situada em um registro agudo do cantor, que sugere a representação do “alto da serra”. Esse portamento não é repetido pelo coro, nas vezes em que este canta o refrão³⁸.

Na terceira exposição do refrão (compassos 54 a 72), a primeira frase é cantada pelo solista; já a repetição é cantada pelo coro. Esse modelo se repete entre os compassos 90 a 108,

³⁷ Refrão: “O fole roncô/No alto da serra/Cabruera da minha terra/Subiu a ladeira e foi brincá”

³⁸ A exemplo do compasso 64.

sendo que no compasso 93 cantado pelo solista a última nota aparece modificada em relação às outras vezes em que este trecho melódico foi cantado:



A última nota do compasso 93 é um fá, enquanto das outras vezes em que o refrão foi cantado a nota era um ré, ou seja, uma terça menor abaixo³⁹. Observa-se o uso de voz “chorada”⁴⁰.

Na última vez em que o refrão é cantado (compassos 126 a 144), diferentemente das outras vezes, quando o intérprete cantava a frase melódico-textual inteira, ele alterna a frase com o coro. Ou seja, ele canta “O fole roncou/no alto da serra/cabroeira da minha terra” e o complemento fica a cargo do coro (“subiu a ladeira e foi brincar”). Passou despercebido à edição de mixagem um “dobramento” da voz do próprio intérprete, no compasso 126. Provavelmente, por ser uma gravação multicanal, houve mais de uma tomada (“take”), e a primeira sílaba (o artigo “o”, foneticamente /u/), que seria fruto de uma possível tomada que fora descartada, não foi devidamente apagada. Soa uma voz dupla, em uníssono, apenas nesse curto momento. No compasso 134, há um *glissando* ascendente do acordeon antes do breque, com provável intenção ilustrativa de “subida”, consistindo em um procedimento semelhante ao portamento executado na voz em todos os inícios da frase melódica do refrão.

Seção A

A seção A compreende os compassos 37 a 52. A melodia cantada utiliza-se do modo mixolídio, com predominância de movimentos melódicos descendentes, além de arpejos.

Seção A'

Esta seção (compassos 73 a 88) é uma reexposição do material melódico da seção A, com o texto modificado, consistindo na segunda estrofe da canção. Ressalto o portamento descendente (compasso 75 – sílaba “-dei” da palavra “grudei”) não executado na primeira

³⁹ Esse feito será repetido nos compassos 129 e 131.

⁴⁰ Voz “chorada” é um termo que tomo emprestado da cultura popular para um efeito vocal ainda não descrito na literatura consultada. Consiste no uso de um harmônico secundário da prega vocal associado ao uso da chamada “voz fry”, que é uma voz soprosa, aerada, com muito ar. O resultado é parecido com a voz de alguém falando enquanto chora.

exposição desse material melódico na seção A (compasso 39). Já no compasso 73, o mesmo material melódico do compasso 37 é tratado ritmicamente diferente pelo intérprete:

37 O Zé-Bu-ra - co "Pé-de - Foi-ce" Chi-co Man-co Peba Ma-cho, Bo-de Bran-co To-do mun-do foi brin-car

73 Na-que - la noi - te Me gru - dei com Ju-ven-ti-na E'o sus - pi-ro da me-ni - na E-ra de ar-re - pi-ar

Como é possível notar, na primeira exposição desse trecho, há preferência pelas tercinas; na segunda exposição, preferência por síncope/antecipações rítmicas. O número de sílabas do primeiro e do segundo exemplo acima é igual, mas o efeito produzido pela execução do primeiro exemplo (a partir do compasso 37) é, no meu entender, uma regularidade maior na distribuição das sílabas em relação à melodia, enquanto no segundo exemplo (a partir do compasso 73) a rítmica é mais variada, com uso de notas mais curtas, o que causa a impressão de uma pronúncia mais rápida do texto. Para quem ouve, o primeiro exemplo soa cométrico, e o segundo, contramétrico, pois, no primeiro caso, o uso de tercinas consecutivas estabelece a cometricidade. No segundo exemplo, o uso de síncope e ligaduras deslocam a acentuação rítmica da melodia cantada.

Seção B

Nesta seção, que compreende os compassos 109 a 124, a melodia é exposta duas vezes, pois, no que se refere ao texto, essa seção compreende a terceira e quarta estrofes. Há uma modulação para a tonalidade relativa (lá menor). Fica perceptível no compasso 119 um portamento descendente (“ba-“ da palavra “bala”).

Reexposição da introdução

Para finalizar, a introdução é reexposta, modificada apenas em seu último compasso:

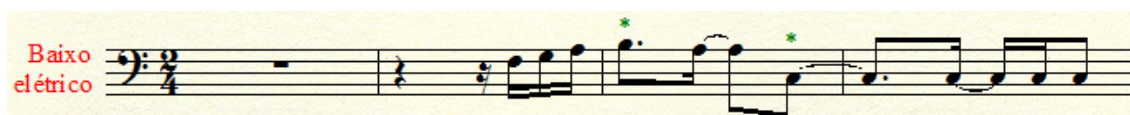
157 B $\flat$ F/A C

Note que, nessa reexposição da introdução, o baixo elétrico não faz o dobramento de linha melódica e silencia, ficando claro um equívoco de mixagem: houve um erro por parte do instrumentista. Tal erro seria corrigido numa tomada posterior que não foi feita, permanecendo o material anterior que contém o erro. Isso fica ainda mais claro pelo fato de as

notas do baixo não coincidirem com a harmonização executada pelos outros instrumentos. Por similaridade com o restante do arranjo, o baixo elétrico deveria ter executado:



E executa:



As notas com asterisco em cima consistem – além do silêncio inicial – nos principais pontos de divergência entre o material da introdução e o material executado. Note que a nota si apresenta-se natural, e não bemolizada – soando “estranha”, tendo em vista que essa melodia já pode ser reconhecida face às repetições anteriores; o dó aparece em lugar do sol e ligado à próxima nota do outro compasso. O equívoco nessa última nota parece acontecer como uma antecipação ao último compasso da canção.

3.4.2 Perfil vocal

Respiração

No compasso 18, ouve-se claramente a respiração do cantor, inspirando para iniciar a primeira frase da música:



Entendo que tal respiração sugere ao ouvinte uma preparação do cantor, como se antecipasse sua presença antes mesmo de a voz aparecer efetivamente. Há um breque do acompanhamento, o que facilita a escuta da respiração. Lembro que, com os recursos da época (1970), já seria perfeitamente possível eliminar os ruídos da respiração⁴¹. Há, portanto, uma intenção clara de que a respiração seja ouvida. Acredito que mais uma vez o cantor optou por causar no ouvinte uma aproximação entre ele, o intérprete, e o conteúdo da canção: o “ronco”, a “respiração” do fole do instrumento, tema dos versos da canção, e a respiração do cantor.

No compasso 36, a última nota da frase melódica é encurtada para que possa ser cantada a próxima frase, que inicia muito rapidamente no compasso 37:

⁴¹ Prova disso é que, na terceira vez em que o refrão será iniciado pelo cantor, a respiração foi suprimida ou ele não a faz, e portanto estaria utilizando-a como recurso expressivo.



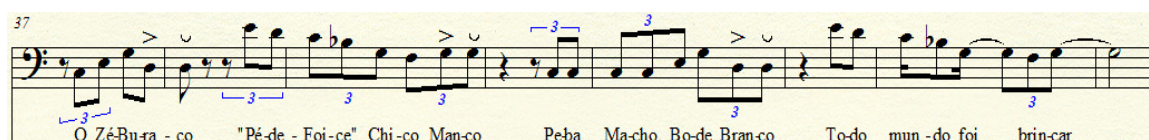
Vejamos a comparação entre o final da primeira (compasso 27) e da segunda frase (compasso 36):



Como é possível ver, o espaço que há em uma e em outra vez em que a frase é apresentada é diferente, fazendo com que o cantor diminua o valor da nota longa no fim da frase exatamente numa manobra de negociação de ar.

Articulação

A articulação de face de Luiz Gonzaga nesse fonograma apresenta-se clara, sem que haja dificuldades para a compreensão do texto cantado. Em relação à articulação melódica, em semelhança à maioria das gravações do cantor, há uma tendência ao canto *legato*, utilizando-se da articulação destacada como recurso expressivo, como no exemplo abaixo:



Note a alternância de articulação entre as frases melódicas: no compasso 37-38, observa-se articulação destacada; na frase seguinte (compassos 38-39), o cantor articula de maneira ligada; na frase dos compassos 40-41, destacado, e nos compassos 42-44, de maneira novamente ligada, terminado, inclusive, com um valor de mínima, uma duração maior em relação às demais notas que vinham sendo cantadas.

Fonética

Letra com cantada:

O Fole Roncou

(Luiz Gonzaga/Nelson Valença) - 1973

Refrão:

*O fole roncô
No alto da serra
Cabruera da minha terra
Subiu a ladera e foi brincá (bis)*

*O Zé Buraco,
Pé-de-Foice, Chico Manco
Peba Macho, Bode Branco
Todo mundo foi brincá
Maria Doida
Margarida, Florisbela
Muito triste na janela
Não dançô, não quis entrá*

(Refrão)

*Naquela noite
Me grudei com Juventina
E o suspiro da minina
Era de arripiá
Baião bunito
Tão gostoso e alcoviteiro
Que apagô o candinhero
Pro forró se animá*

(Refrão)

*Naquela noite
Eu fugi com Juventina
Quem mandô a concertina
Meu juízo rivirá*

*Eu sei que morro
De bala, de carabina
Mas o amor de Juventina
Me dá forças pra brigá*

(Refrão)

De um modo geral, os regionalismos mais comuns nesse fonograma são a supressão do “r” em finais de palavras (“brigá” em lugar de “brigar”) e a supressão do “u” também em finais de palavras (“roncô” em lugar de “roncou”).

No compasso 31, é possível perceber uma leve acentuação da primeira sílaba da palavra “serra”, provavelmente para “corrigir” a prosódia: na palavra “serra”, a sílaba tônica

“ser-” comumente seria colocada em tempo forte ou parte forte de um tempo, e nesse caso aparece em parte fraca de tempo, sendo a sílaba “-ra” colocada em tempo forte (mesmo ela sendo átona). A acentuação a que me refiro não foi executada na primeira exposição da melodia.

Em outro momento, no compasso 38, a última nota do compasso (sílabas “-bo” de “brabo”) é mais falada que cantada (assim como nas últimas notas dos compassos 39 e 41). Quando o intérprete canta “O Zé Buraco” (compassos 37-38) articula – no meu entender – de maneira a sugerir uma explanação, como alguém contando uma história a outrem. A sílaba “-co” de “buraco” é cantada em *staccato*, seguida de pausa e, logo depois, ouve-se o início de uma frase mais aguda e com articulação *legato*. Lembro também que a sílaba em questão é átona e que, ritmicamente, encontra-se em tempo forte, por isso o intérprete diminui tanto sua duração como sua intensidade, para minimizar o efeito de uma prosódia indesejada.

Observo que nesse fonograma parece haver uma ambiguidade no que diz respeito à opção estética das pronúncias: na palavra “alcoviteiro”, por exemplo, Gonzaga pronuncia todas as sílabas cuidadosamente, numa opção que estaria mais alinhada ao sotaque da região Sudeste e à estética dos cantores de rádio que eram referência para Gonzaga. Não há, aí, supressão do “i” da sílaba “-tei”, como acontece em outras palavras semelhantes; ele também não pronuncia a sílaba “-co” com som de “u”. Porém, na frase seguinte, a opção estética parece mudar novamente: “apagou” é cantado “apagô”; “candeeiro” é cantado “candinhero”, com supressão do “i” e com nasalização (e não flexão) do dígrafo “nh”.

Outro momento em que acontece essa ambiguidade é na terceira estrofe: a pronúncia de “noite” e “Juventina” apresenta o “t” “chiado”, ou seja, com som de “tch” (noitche/Juventchina), como é comum no Sudeste do Brasil. No verso seguinte, ele pronuncia uma palavra similar (“concertina”) com som de “t” seco, alveolar, conforme ocorre em grande parte do Nordeste. Outro fato a se notar, ainda na palavra “concertina”, é o uso da vibrante múltipla alveolar (conceRtina). Ouve-se esse recurso ainda na estrofe IV, nas palavras “amoR” e “foRças”, sendo o “r” pronunciado de maneira um pouco mais suave. Aliás, no fonograma como um todo, o intérprete lança mão dessa opção de pronúncia poucas vezes, notadamente no compasso 58, enfatizando a segunda sílaba da palavra “seRRa”. Isso denota uma opção estética bem diferente do início da carreira de Luiz Gonzaga, quando ele fazia reiterado uso desse recurso de dicção (vibrante múltipla alveolar).

Em relação à questão métrica, não posso afirmar que nesse fonograma Gonzaga faça largo uso da contrametricidade, apesar das intenções de variar ritmicamente o canto (vide

exemplo da seção A). Essas variações não chegam efetivamente a ir de encontro ao metro; elas têm função, em meu entender, de manter a atenção do ouvinte, sem, no entanto, trazer instabilidade rítmica ou métrica ao canto.

3.5 Análise de “Forró em Campina” (Jackson do Pandeiro)

Discos CBS, 1971

Intérprete: Jackson do Pandeiro

3.5.1 Acompanhamento

Instrumentação

Nesta canção, a instrumentação utilizada constitui-se de acordeon, violão de sete cordas, cavaquinho, baixo elétrico, tantan, agogô, ganzá, triângulo e pandeiro. Há uma característica peculiar no que tange à instrumentação: como se trata de uma gravação multicanal, o técnico de gravação (ou um possível produtor) dividiu a instrumentação de modo que há primazia em relação à voz e à percussão, pois eles se encontram mixados em igual volume nos canais esquerdo e direito. Já o violão de sete cordas e o cavaquinho são ouvidos predominantemente no canal esquerdo, enquanto o acordeon e o baixo elétrico soam mais fortes no canal direito.

Harmonia

A harmonia nessa canção abrange o campo harmônico de si bemol maior (Bb), percorrendo os graus I, IV e V7. Nota-se o uso constante da segunda inversão do acorde dominante da tonalidade, precedendo acorde dominante no estado fundamental. Esse uso sugere ao ouvido uma progressão IIm – V7 – I, quando, na verdade, se trata de V7(6/4) – V7 – I. Apesar de o baixo elétrico ser efetivamente o instrumento mais grave, por vezes o violão de sete cordas sobressai ao restante da instrumentação, executando o que seriam inversões do baixo do acorde; porém essas inversões são “anuladas” pela presença do baixo elétrico. Mesmo assim, o violão sugere as inversões, aumentando, portanto, o campo de possibilidades, e assim agregando mais signos e significados ao estímulo sonoro.

Arranjo

A canção é executada em compasso binário, na tonalidade de si bemol maior, andamento de 97 bpm.

Um aspecto que chama a atenção quanto ao arranjo é que o uso da instrumentação sugere a hibridização entre samba e coco⁴², característica marcante das gravações de Jackson do Pandeiro, especialmente de 1970 em diante. Os padrões de acompanhamento do baixo elétrico, do cavaquinho, do violão de sete cordas e do pandeiro são, notadamente, padrões rítmicos comuns ao samba, tais como demonstrados na transcrição abaixo:

The image shows a musical score for a 2/4 time arrangement. The instruments and their parts are as follows:

- Triângulo:** Plays a continuous pattern of eighth notes with accents.
- Agogô:** Plays a simple pattern of quarter notes.
- Tantan:** Plays a pattern of eighth notes with accents.
- Ganzá:** Plays a continuous pattern of eighth notes with accents.
- Pandeiro:** Plays a continuous pattern of eighth notes.
- Cavaquinho:** Plays a complex pattern of sixteenth notes with accents.
- Violão 7 cordas:** Plays a pattern of quarter notes.
- Baixo elétrico:** Plays a pattern of quarter notes. Chords are indicated below the staff: E^b, B^b, F7/C, F7, B^b, and B7.
- Acordeon:** Plays a pattern of eighth notes.

Enquanto isso, o triângulo, o tantan, o ganzá e o agogô executam padrões característicos de coco.

O acordeon tem papel solista na introdução e nos interlúdios, passando a acompanhar quando da presença da voz na gravação. Tal acompanhamento tem correlação direta com a voz, executando um contraponto com a mesma que reforça a harmonização, sem necessariamente desempenhar um papel de manutenção dos ostinatos rítmicos.

Quanto à forma, o arranjo segue o seguinte esquema:

⁴² Fernandes (2005) considera tais hibridizações como configurações já de um novo subgênero, o “forró” – diferenciando-o do baião, xote, arrasta-pé, mas ainda sob o amplo guarda-chuva do gênero Forró.

Introdução (compassos 1 a 9)

Seção A (compassos 9 a 17)

Seção B (compassos 17 a 25)

Seção A' (compassos 25 a 33)

Seção B' (compassos 33 a 41)

Interlúdio instrumental (compassos 41 a 57)

Seção A (compassos 57 a 65)

Seção B (compassos 65 a 73)

Seção A' (compassos 73 a 81)

Seção B' (compassos 81 a 89)

Interlúdio instrumental final/melodrama (compassos 89 a 116)

Introdução

A introdução compreende os compassos 1 a 9. O solo é feito pelo acordeon com uso de cromatismos melódicos e arpejos, harmonização abrangendo os graus IV, I, V7 (*com e sem inversão*) e I. A predominância rítmica é de semicolcheias:

Todo o *set* percussivo já se apresenta na introdução.

Seção A

A seção A compreende os compassos 9 a 17. Ela é composta de duas frases com texto, melodia e harmonização repetidas:

Can-tan - do meu for-ró vem na lem-bran-ça o meu tem-po de cri-an-ça que me faz cho-rar —

— Cantan - do meu for-ró vem na lem-bran-ça o meu tempo de cri-an-ça que me faz chorar — Ó, linda

A melodia é toda baseada em arpejos, cantados basicamente em semicolcheias. Note que o uso de arpejos é comum na estética dos acordeonistas, que ele exalta na fala final. No compasso 13, a repetição da melodia da voz aparece com a nota inicial modificada (movimento descendente terça-tônica, ao invés de ascendente quinta-tônica), sem mudança rítmica em comparação ao compasso 9.

Seção B

A seção B (compassos 17 a 25) é estruturada de maneira semelhante à seção A, com duas frases repetidas, modificadas apenas no último compasso de cada frase:

17

Ó, lin-da flor lin - da mo-re - na Cam-pi-na Gran-de, mi-nha Bor - bo-re -

21

- ma Ó, lin-da flor lin - da mo-re-na Cam-pi-na Gran-de mi-nha Bor-bo-re - ma Me

Como recurso de ornamentação, no compasso 20, o cantor executa um mordente superior na última nota do compasso, chamando a atenção para a antecipação melódica que essa nota efetiva.

Seção A'

No compasso 29, a letra é acrescida de um vocativo (“olha”) e de um pronome (“eu”) executado antecipadamente em relação ao restante do texto da frase. Não há modificação no sentido do texto, mas há uma modificação rítmica e melódica no início da frase:

25

- ma Me lem-bro de Ma-ri-a Po-ro - ro-ca de Jose-fa Tri-bu

29

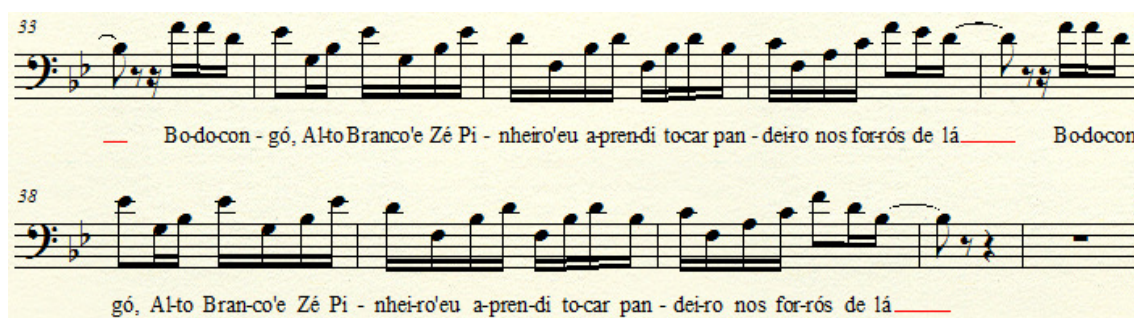
O-lha,eu me lem-bro de Ma-ri-a Po-ro - ro-ca de Jose-fa Tri-bu -

Modificações como essa, com acréscimo de texto através de vocativos, expressões jocosas, entre outros recursos, são características fundamentais na performance interpretativa de Jackson do Pandeiro. Em quase todos os fonogramas da sua discografia ele lança mão

desse recurso. Fica claro, portanto, que ele tem consciência das alturas e sua relação com o acompanhamento, ou seja, com a harmonia, pois ele se utiliza da terça do acorde do primeiro grau.

Seção B'

Esta seção tem melodia similar à da seção B. Porém, como há modificação textual, a rítmica e a própria melodia são também modificadas (em relação à seção B):



Aqui, torna-se clara a utilização de uma rítmica baseada em semicolcheias, com arpejos dos graus referentes à estrutura harmônica. A única diferença significativa é o término de cada uma das frases que compõe o período. Observando o compasso 36 em relação ao compasso 40, percebe-se que o primeiro movimento melódico é suspensivo (terça) e o segundo, é conclusivo (tônica).

Interlúdio instrumental

O interlúdio instrumental compreendido entre os compassos 41 a 57 tem como instrumento solista o acordeon, com a melodia principal ornamentada e, em outros trechos, improvisada. Esse procedimento é comum no universo do choro⁴³, por exemplo, assim como em outros gêneros populares. Esse interlúdio constitui-se em um improviso, apesar do claro eixo ao redor da melodia original.

Reexposição das seções anteriores

A partir de então, há uma reexposição de todas as seções anteriores: A, B, A' e B'. Descrevo, agora, apenas as seções em que algumas modificações acontecem.

⁴³ No choro, uma de suas tendências é que a improvisação seja baseada e próxima do texto melódico original, sendo este modificado especialmente através de apogiaturas, mordentes, grupetos, bordaduras, entre outros recursos.

Na **segunda exposição de A** (compassos 57 a 65), a frase melódica do compasso 60 é cantada de maneira ligeiramente modificada, em comparação ao compasso 12 (primeira exposição de A):

11
bran-ça o meu tem-po de cri - an-ça que me faz cho-rar _____ Cantan

59
bran-ça o meu tem-po de cri - an-ça que me faz cho-rar _____ Cantan

Enquanto no compasso 12 a melodia perfaz o arpejo descendente do grau I (fá-ré-sib) com terminação conclusiva, no compasso 60, o intérprete prefere cantar uma melodia em graus conjuntos e terminação suspensiva.

Na **segunda exposição de A'** (compassos 73 a 81), ocorre um novo ornamento na voz (compasso 76) que não fora executado na primeira exposição de A' da melodia; esse ornamento acontece na primeira nota do compasso (sílabas “-ti” de “Tributino”):

73
- ma Me lem - bro de Ma-ri-a Po-ro - ro-ca de Jo-se-fa Tri-bu - ti-no'e de Car-mi-nha Vi-lar

77
_____ Hm Me lem-bro de Ma-ri-a Po-ro - ro-ca de Jo-se-fa Tri-bu - ti-no'e de Car-mi-nha Vi-lar

Considerando ainda o exemplo acima, no compasso 77, o cantor executa um efeito semelhante à *bocca chiusa*, sustentando o som da consoante “m”, um pouco antes de pronunciar a sílaba “me”, que inicia a frase melódica. Há uma modificação da nota melódica inicial, em comparação ao compasso 25 (primeira exposição de A') – Jackson do Pandeiro substituiu o movimento ascendente quinta-tônica por um movimento descendente terça-terça-tônica.

25
- ma Me lem-bro de Ma-ri-a Po-ro -



Reexposição da introdução/melodrama

Ao findar o canto, no compasso 89, inicia-se uma reapresentação do material melódico da introdução por meio do acordeon. A partir do compasso 93, segue-se uma fala sobre esse solo instrumental, sem uma relação direta com o mesmo, mas que chamo de melodrama. A canção é finalizada com o recurso do *fade out*.

3.5.2 Perfil vocal

Respiração

Como as frases melódicas são de curta duração, não há dados relevantes que chamem a atenção quanto ao processo de respiração utilizado pelo intérprete nessa canção. Ele respira ao final de cada frase sem acréscimo de efeito sonoro, sem chamar atenção para a “tomada de fôlego”, que constitui um recurso expressivo, mas que, nesse caso, não foi utilizado, ficando “encoberto” pelo acompanhamento.

Ressonância / grão da voz

Por se tratar de uma gravação ocorrida em 1971, a qualidade de captação da voz é muito maior devido aos recursos tecnológicos disponíveis já àquela época. Notadamente, Jackson do Pandeiro apoia sua ressonância na laringe. Outra ressonância que é notória é a nasalidade. Já é conhecido na literatura que a própria constituição fisiológica das suas fossas e dos cornetos nasais pode contribuir para a construção da ressonância e do grão da voz.

Articulação

Como há uma série de semicolcheias que serão cantadas em todas as frases, a articulação do cantor apresenta-se curta e destacada, o que é, conforme minha visão, uma das características mais importantes do canto de Jackson do Pandeiro. Ele parece escolher, tanto aqui como no restante da sua discografia, canções que primam pelo uso de muitas sílabas cantadas em andamento rápido, privilegiando e impulsionando a rítmica da sua interpretação, ao contrário, por exemplo, do canto lírico, que privilegiaria a projeção de notas longas.

Fonética

Transcrevo aqui a letra como cantada:

FORRÓ EM CAMPINA **(Jackson do Pandeiro) - 1971**

*Cantando meu forró
Vem na lembrança
O meu tempo de criança
Que me faz chorá (bis)*

*Ó, linda flô, linda morena
Campina Grande, minha Borburema (bis)*

*Me lembro de Maria Pororoca
De Jusefa Tributino e de Carminha Vilá
Olha, eu me lembro de Maria Pororoca
De Jusefa Tributino e de Carminha Vilá*

*Bodocongó, Arto Branco e Zé Pinhero
Eu aprendi tocá pandero nos forrós de lá (bis)*

Interlúdio instrumental

Falado:
Ah, meus dizoito anos!

Volta ao canto:
*Cantando meu forró
Vem na lembrança
O meu tempo de criança
Que me faz chorá (bis)*

*Ó, linda flô, linda morena
Campina Grande, minha Borburema (bis)*

*Me lembro de Maria Pororoca
De Jusefa Tributino e de Carminha Vilá
Me lembro de Maria Pororoca
De Jusefa Tributino e de Carminha Vilá*

*Bodocongó, Arto Branco e Zé Pinhero
Eu aprendi tocá pandero nos forrós de lá (bis)*

Falado:
*Eta, que saudade pesada
Que saudade de Pedo do Beijo Lascado
De Da Hora
De Sivorino Correia*

*De Zé Tempero
De Mané Germano
E de Pai do Mato
Tudo isso era tocado que quando pegava no fole
Gimia tanto nos baxo que só truvão...*

Saliento que Jackson do Pandeiro não faz um uso forçoso ou caricato de regionalismos; sempre que os regionalismos se fazem presentes, estes são de caráter comum ao falante nordestino, especialmente de regiões não-metropolitanas. Porém, por uma provável influência dos cantores do rádio, é comum nas interpretações de Jackson do Pandeiro o uso da vibrante múltipla alveolar, conhecida como “r” rolado. Nesse fonograma não é diferente: quando o cantor pronuncia, por exemplo, “fo**RR**ó”, quando pronuncia “Bo**R**burema”, destaca a vibrante múltipla alveolar. Já nos finais de palavra, o “r” tende a ser suprimido (como em “flo**R**” e “chora**R**”, pronunciados “flô” e “chorá”). Ainda sobre a pronúncia do “r” nessa canção, a palavra “Alto” em “Alto Branco” tem o “l” pronunciado como “r” do inglês ou do interior de São Paulo e de Minas Gerais (“**ar**to”). Quando da pronúncia do dígrafo “nh”, normalmente são pronunciados nessa canção apenas nasalizando, sem flexionar: “Carminha” torna-se “Carmin-ha”, “minha” torna-se “min-ha”; “Pinheiro” torna-se “Pin-heiro”. Esse tipo de pronúncia é comum a quase toda a região Nordeste, à exceção do estado do Maranhão.

No primeiro interlúdio instrumental, após a primeira exposição do canto, há uma intervenção falada do cantor. Ele diz: “Ah, meus dizoito anos!...”. Na palavra “dizoito” (dezoito), ele pronuncia a sílaba “di” com “d” seco, alveolar, sem sibilância. À época da gravação, o intérprete – que é também o compositor da canção – contava com seus 52 anos. A frase sugere, a meu ver, uma sobreposição entre o conteúdo da canção e a experiência de vida do intérprete; o texto consiste em uma memória da juventude dele, que se passa em Campina Grande, cidade onde ocorre a narrativa do texto. Segundo Moura & Vicente (2001), é nessa cidade que o intérprete vivia quando tinha 18 anos e nela iniciou-se no meio musical profissional, tocando em boates, ainda como baterista.

O trecho final falado, que remete a um melodrama musical, faz menção a acordeonistas célebres de Campina Grande, que Jackson do Pandeiro provavelmente viu tocar ou foi acompanhado por eles. Interessante notar que a maioria deles é tratada pelas alcunhas, como é comum no futebol, por exemplo. Cada nome é pronunciado pausadamente, de forma enfática, realçando, em minha opinião, a ideia de intimidade e de um passado longínquo na memória do cantor, mesmo porque a primeira frase já sugere isso: “Eta, que saudade pesada!...”.

Quanto à métrica, por diversas vezes nesse fonograma Jackson do Pandeiro se utiliza da contrametricidade, especialmente em inícios de frase. Vejamos a comparação entre os quatro momentos em que a frase do compasso 25 é apresentada:

The image displays four musical staves, each representing a different occurrence of a specific phrase in a song. The phrase is: "ma Me lem-bro de Ma-ri-a Po-ro - ro-ca de Jose-fa Tri-bu".

- Staff 1 (Measure 25):** The phrase begins with a rest (anacrusis) followed by a quarter note 'ma', then a half note 'Me', and continues with eighth notes for the rest of the phrase.
- Staff 2 (Measure 29):** The phrase begins with a quarter note 'O-lha,eu me', followed by a half note 'lem-bro', and continues with eighth notes.
- Staff 3 (Measure 73):** The phrase begins with a rest, followed by a quarter note 'ma', then a half note 'Me', and continues with eighth notes.
- Staff 4 (Measure 77):** The phrase begins with a half note 'Hm', followed by a half note 'Me', and continues with eighth notes.

No primeiro exemplo, a frase é apresentada pela primeira vez, com uma anacrusa em relação ao compasso 26. Já no compasso 29, a frase reaparece acrescida de mais texto; a rítmica modifica-se, para adequar-se ao texto. No compasso 73, o cantor antecipa as duas sílabas, executando, inclusive, uma antecipação melódica que ligará a nota da sílaba “lem-“ de “lembro” à primeira nota do compasso seguinte, causando um efeito de deslocamento da acentuação rítmica. Na última vez em que essa frase é apresentada, o cantor utiliza-se da *bocca chiusa*, para antecipar e prolongar levemente (em uma semicolcheia) o pronome “me”. Note que todas as vezes o cantor utiliza-se da contrametricidade iniciando a frase melódica na **parte fraca** de um **tempo fraco**. Não só a rítmica é alterada, a melodia também o é.

3.6 Análise de “Cintura Fina” (Luiz Gonzaga/Zédantas) – versão Gonzaga

Discos RCA-Victor - 1950

Intérprete: Luiz Gonzaga

3.6.1 Acompanhamento

Instrumentação

Os instrumentos utilizados neste fonograma são: acordeon, violão de sete cordas, cavaquinho, baixo acústico, zabumba, triângulo, agogô, pandeiro.

Mais uma vez, há a primazia do acordeon numa gravação de Luiz Gonzaga. Esse instrumento é responsável pelo solo da introdução e pelo interlúdio instrumental no meio da canção, como será visto adiante. Sua presença é enfatizada também quando ele não é ouvido, tendo em vista o seu silenciamento nas seções iniciais após a introdução, inclusive no refrão, vindo a reaparecer com papel de acompanhamento discreto apenas na seção B, por curto período.

Assim como na gravação de Jackson do Pandeiro para “Forró em Campina”, percebe-se a multiplicidade de signos quando da presença do baixo acústico e do violão de sete cordas ao mesmo tempo. Em vários momentos desse fonograma, o baixo acústico efetua determinada configuração para a harmonização, sendo que o violão de sete cordas – por ser um instrumento que abrange a região grave – tem função análoga à do baixo acústico, e promove uma outra possibilidade de escuta/percepção da harmonia dessa canção.

Como instrumento de função rítmico-harmônica, o cavaquinho soa com pouco volume em relação ao restante da instrumentação, vindo a soar com algum destaque (ainda que muito sutil) na *coda*, quando executa acordes numa região um pouco mais aguda do instrumento. Vale ressaltar que a essa época não havia gravação multicanal, portanto, o equilíbrio de volumes e a equalização de timbres de cada instrumento ocorriam no momento da própria gravação.

A seção rítmica efetiva os padrões do xote, com uma série de variações que não permitem que o acompanhamento percussivo torne-se monótono. Fernandes (2005, p.49) transcreve algumas possibilidades de padrões rítmicos do xote e suas variações:

Perceba que a autora não descreve na transcrição (nem no corpo do texto) o pandeiro e, por vezes, escutando a gravação, questionei-me se havia realmente um outro instrumento agudo de percussão na seção rítmica, pois o que eu percebia poderia ser apenas uma distorção do timbre do triângulo. Após ouvir em variados níveis de volume, com e sem fone de ouvido, concluí que há, sim, um outro instrumento. A princípio pensei que fosse um chimbal de bateria, mas isso não seria muito coerente com a instrumentação comumente utilizada à época. Apesar de não ser possível ouvir a pele do pandeiro, as platinelas soam muito discretamente, com padrão rítmico em semicolcheias⁴⁴, formando, com o triângulo, uma massa sonora aguda muito coesa.

Harmonia

Os graus utilizados para harmonização são I, II, III, IV e V7.

Como a canção fundamenta-se no modo mixolídio, em determinados trechos o I e o IV graus são executados com sétima menor.

A partir do compasso 20, a progressão V7 – I é executada com a segunda inversão do acorde dominante [V7(6/4)], o que a faz soar semelhante a uma progressão IIm – V7 – I:

Arranjo

A canção é executada na tonalidade de fá maior, em compasso binário, com andamento de 78 bpm.

⁴⁴ O padrão é análogo ao do triângulo, descrito na transcrição acima.

O arranjo dessa canção obedece à seguinte sequência:

Introdução (compassos 1 a 9)

Seção A (compassos 9 a 19)

Refrão (compassos 19 a 27)

Seção B (compassos 27 a 35)

Refrão' (compassos 35 a 43)

Interlúdio instrumental (compassos 43 a 59)

Seção A' (compassos 59 a 69)

Refrão'' (compassos 69 a 77)

Coda (77 a 93)

Introdução

A introdução consiste em um solo instrumental do acordeon, com acompanhamento de todos os demais integrantes da instrumentação. A harmonização baseia-se em acordes do campo harmônico de fá maior. Arpejos e cromatismos estão presentes na melodia executada pelo acordeon, com uso do modo mixolídio e sua consequente harmonização com sétimas menores.

Seção A

A seção A constitui a primeira estrofe da canção, composta de duas frases semelhantes:

The image shows a musical score for the first verse of a song, written in bass clef. It consists of three staves of music, each with a measure number (9, 13, and 17) at the beginning. The lyrics are in Portuguese and are written below the notes. The first staff (measures 9-12) contains the lyrics: "Mi-nha mo - re - na ve - nha pra cá Pra dan-çar xo - te Se dei-te'em meu can-". The second staff (measures 13-16) contains the lyrics: "go - teE po-de co-chi - lar Tu és mu - ié pra ho - mem ne - nhum Bo-tar de-". The third staff (measures 17-19) contains the lyrics: "fei-to Por is-so sas-ti - fei - to Com vo-cê vou dan - çar". The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals (sharps and flats) indicating the key signature and mode.

Na palavra “cá” (compasso 11), Gonzaga usa o efeito de voz “chorada”, que consiste em utilizar os harmônicos secundários da prega vocal, no intuito, ao meu ver, de simular a voz de alguém quando está chorando.

Refrão

A melodia cantada no refrão compreende notas dos acordes do campo harmônico de fá maior. Não é possível saber se a melodia gerou os acordes ou o contrário:



No compasso 19, o acompanhamento faz um breque, tendo como efeito uma ênfase na anacruse da melodia do refrão, cantado logo em seguida. No compasso 21, o cantor executa um portamento entre as duas últimas notas do compasso (“cintura **de me-**”), o que sugere uma certa “dolência”, como quem acompanha através do tato a curva de uma cintura, estabelecendo uma correspondência acústica ao movimento corporal, à imagem da “cintura de menina” constante no texto⁴⁵.

Logo em seguida, no compasso 23, ocorre a primeira intervenção do coro, repetindo o refrão já exposto pelo intérprete principal. Há uma divisão homofônica de vozes, ficando a cargo das vozes masculinas a efetivação do movimento oblíquo uma terça abaixo da melodia principal (cantada pelas vozes femininas do coro). Percebe-se, porém, pequenas dessemelhanças entre a melodia do solista e a melodia principal cantada pelo coro:



Perceba que a última nota do compasso 24 e a primeira do compasso 25 são iguais (fá-fá), considerando-se a melodia principal; quando Gonzaga cantou anteriormente o refrão, tais notas eram: mi-fá. Em minha compreensão, o cantor-solista faz uso desse procedimento a fim de realçar a melodia que ele canta, utilizando a sensível (mi) que, no universo da música tonal, “atrai” uma resolução melódica na tônica (fá).

Seção B

Esta seção corresponde à segunda estrofe da canção. A melodia é constituída de duas frases semelhantes:

⁴⁵ Fernandes (2006, p.11) sugere que o som pode ser considerado como um tato a distância, pois efetivamente as ondas sonoras tocam a superfície cutânea, que funciona como um grande receptor tátil do som.

27
Quan-do'eu a - bar-co'Es-sa cin - tu - ra de pi - lão Fi - co frio ar - re - pi -

30
a - do qua-je mor-to de pai - xão E fe-cho'os - zó - io quan-do sin-to'o teu ca -

33
lor Pois teu cor-po só foi fei-to pros co-chi-lo do a - mor Vem cá cin - tu - ra

No compasso 31, a melodia do compasso 27 reaparece modificada: enquanto na primeira vez ela é um arpejo ascendente de fá maior, no compasso 31, o cantor executa notas repetidas (dó).

Refrão'

A melodia do refrão é cantada modificada. Compare o compasso 36 com a primeira vez em que o refrão é executado (compasso 20):

Refrão (primeira exposição):

19
çar Vem cá cin-tu-ra fi-na Cin-tu-ra de pi-lão Cin-tu-ra de me-ni-na Vem cá meu co-ra-ção

Refrão' (segunda exposição):

35
mor Vem cá cin-tu-ra fi-na Cin-tu-ra de pi-lão Cin-tu-ra de me-ni-na Vem cá meu co-ra-ção (h)oi!

Na primeira exposição (compasso 20), o intérprete opta por um sentido melódico que ascende e descende em seguida; na segunda exposição (compasso 35), o sentido melódico do arpejo é inteiramente descendente, com a execução da nota mi em quatro semicolcheias. Fica claro que o cantor desejou enfatizar essa nota, que é a sensível. É interessante notar que no mesmo trecho Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro variam a melodia do refrão, cada um a sua maneira.

Voltando à interpretação de Gonzaga, no compasso 38, as duas notas iniciais aparecem mais curtas quando comparadas ao trecho similar anteriormente cantado (compasso 22, sílabas “-ni-na” da palavra “menina”). No compasso seguinte, o cantor executa um salto

melódico ascendente de oitava. Aqui, novamente Gonzaga utiliza a “voz chorada”, associando, agora, a um efeito de portamento.

Interlúdio instrumental

Este interlúdio é uma reexposição da introdução com acordeon, seguido de solo da melodia do refrão, um pouco variada:

The image shows a musical score for an instrumental interlude, consisting of three staves of music. The key signature is one flat (B-flat). The first staff starts at measure 43 and ends at measure 48, with chords F, F7, Am, Gm, C7, F, and F7. The second staff starts at measure 49 and ends at measure 54, with chords Bb, C7, F, C7/G, C7, F, C7/G, and C7. The third staff starts at measure 55 and ends at measure 60, with chords F, C7/G, C7, F, C7/G, C7, and F. The melody is written in a treble clef and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests.

Em relação à harmonização, ela permanece inalterada, se comparada aos trechos da introdução e do refrão, que constitui a base para as variações do acordeon. Ritmicamente, há maior uso de semicolcheias, enquanto a melodia compreende notas constituintes dos acordes de fá maior e dó maior com sétima menor.

Seção A'

(compassos 59 a 69)

Alguns detalhes diferenciam a primeira exposição desta seção (compassos 9 a 19) desta reexposição, que chamo de A'. Observe a comparação entre o compasso 60 (seção A') e a exposição anterior da seção A:

Seção A (compasso 9):

The image shows a musical score for Section A, measure 9. The key signature is one flat (B-flat). The melody is written in a bass clef and features a mix of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: "Mi-nha mo - re-na ve-nha pra cá Pra dan-çar".

Seção A' (compasso 59):



Luiz Gonzaga varia a rítmica, fazendo uso da contrametricidade, preferindo uma síncope com a última nota ligada à primeira do compasso seguinte. Além de prolongar levemente os tempos das notas (com claras intenções de que sua voz projetada ressoe mais pela duração maior dos tempos), Gonzaga desloca a sílaba “cá”, fazendo com que ela seja cantada em parte fraca do tempo. A meu ver, o interesse rítmico e melódico do ouvinte é estimulado por esse procedimento interpretativo.

O acordeon, que à exceção dos trechos da introdução e do interlúdio esteve em silêncio, reaparece nessa seção, em dinâmica *piano* e executando um pano de fundo harmônico com acordes em notas longas, que na linguagem dos músicos populares é chamada de “cama”, ou “cama harmônica”.

No compasso 64, o acompanhamento harmônico geral (não só o acordeon) parece fazer um breque, que não é feito pela percussão. Não é possível saber se esse procedimento é proposital ou constitui um equívoco. Considerando a possibilidade do equívoco, este ocorreria porque os instrumentistas haveriam imaginado que o trecho seguinte seria o refrão, pois caso o fosse, haveria a convenção de um breque, que ocorre todas as vezes antes do refrão ser cantado.

Refrão”

A única diferença desta para as outras execuções do refrão é que, no compasso 70, há um portamento descendente nas duas últimas notas do compasso (nas sílabas “de pi-”), diferentemente do que fora executado na primeira exposição do refrão (compasso 20). Compare:

Coda

Estendendo-se dos compassos 77 a 93, esta seção marca o fim das intervenções do coro e início de trecho de variações do intérprete para finalizar a canção em *fade out*. Essas variações não são improvisadas, tendo em vista que são executadas três vezes da mesma maneira, sem mudanças rítmicas ou melódicas. Os instrumentos de acompanhamento variam também seus padrões no sentido de endossar as variações do cantor.

3.6.2 Perfil vocal

Respiração

É perceptível o uso de respiração ruidosa em todos os momentos precedentes à execução do refrão (compassos 19, 35 e 69). Especialmente na segunda vez em que o refrão é cantado pelo intérprete, essa respiração é feita claramente pela boca, o que sugere ao ouvinte, ou pelo menos para mim, uma imagem de desejo, de “gana” de ter para si a “dona da cintura fina”, que é o foco de desejo do narrador-sujeito. Essa respiração soa como se a boca não estivesse muito aberta, fazendo o ar sibilar entre os dentes.

Articulação/Ressonância

Neste fonograma, percebo que a articulação de Gonzaga é clara, porém sem ser ampla, ou seja, ele não faz um uso de grande abertura de boca, pois a ressonância desejada por ele é a ressonância de face, favorecida especialmente quando do uso de notas longas⁴⁶ e articulação *legato*.

Fonética

Letra como cantada:

Cintura fina

(Luiz Gonzaga/ Zédantas) – 1950

*Minha morena, venha pra cá
Pra dançar xote
Se deite in meu cangote
E pode cochilar*

*Tu és muié pra hômi ninhum
Butar defeito
Por isso sastifeito
Com você vou dançar*

⁴⁶ Mesmo que não haja notas muito longas na melodia vocal dessa canção, Gonzaga busca, por opção estética, “alongar” as notas – por pouco que seja – pois isso realçava seu grão da voz e sua ressonância.

Refrão:

*Vem cá, cintura fina
Cintura de pilão
Cintura de minina
Vem cá, meu coração (bis)*

*Quando eu abarco essa cintura de pilão
Fico frio, arripiado
Qua je morto de paxão
E fecho os óio quando sinto teu calor
Pois teu corpo só foi feito pros cochilo do amor*

(Refrão)

Interlúdio instrumental

*Minha morena, venha pra cá
Pra dançar xote
Se deite im meu cangote
E pode cochilar*

*Tu sois muié pra hômi nenhum
Butar defeito
Por isso sastifeito
Com você vou dançar*

(Refrão)

*Hoi, vem cá, cintura
Cintura, cinturinha
Cintura cintadinha
Fina, fina, fina, fina*

*Cintura enforcadinha
Bem fininha, de pilão
Cintura de minina
Vem cá, meu coração*

*Hoi, vem cá, cintura
Cintura, cinturinha
Cintura cintadinha
Fina, fina, finazinha*

*Cintura enforcadinha
Bem fininha, de pilão
Cintura de minina
Vem cá, meu coração*

Hoi, vem cá, cintura...

Luiz Gonzaga escolhe usar fartamente os regionalismos nesta canção. Apresenta-se aqui a supressão do “r” em finais de palavra (a exemplo de “dançá”), a nasalização do dígrafo “nh” em lugar da sua flexão, a pronúncia “in” substituindo a pronúncia padrão da preposição “em” – tudo isso apenas na primeira estrofe. Na segunda estrofe, o cantor pronuncia “muié” em lugar de “mulher”, caracterizando, segundo Bagno (2006), um “yeísmo”, que consiste na substituição do dígrafo “lh” por “i”, procedimento comum a falantes nordestinos de zonas rurais e de classes menos favorecidas.

Numa segunda exposição da segunda estrofe (“tu és muié/pra hõmi nenhum”), o cantor opta por utilizar uma concordância verbal “equivocada”: “tu *sois* muié” (compasso 64). Mais uma vez, ele quis remeter ao falar de pessoas simples, de classes populares.

Nas duas vezes em que o intérprete canta a segunda estrofe, ele utiliza a corruptela “sastifeito” para a palavra “satisfeito”. Na primeira vez em que ele canta essa palavra, (compasso 17) a sílaba “-ti” (de “sastifeito”) apresenta som de consoante surda, sem participação da prega vocal, com sonoridade exclusivamente línguo-dental (sem nenhum som gutural simultâneo) não tendo, portanto, altura definida. Por esse motivo, grafiei na transcrição a cabeça da nota como um “x”.

Duas palavras em especial merecem atenção quanto à pronúncia: “quaje” em lugar de “quase”. Essa pronúncia tem caráter jocoso, coloquial, e é muito popular entre falantes nordestinos. A outra palavra é “vem”, que aqui soa não só com sonoridade lábio-dental (comum ao “v”), mas acrescida de um som de “r”; “vem” soa quase como “rem” (considerando o “r” gutural aspirado).

Outros regionalismos ainda se fazem presentes: “hõmi” em lugar de “homem”; “ninhum” em lugar de “nenhum” (e outras substituições do “e” pelo “i”); “butá” em lugar de “botar [colocar]”; “paxão” substituindo “paixão”, “pros cochilo” em vez de “pros cochilos”.

Em diversos momentos – a exemplo do compasso 39 – Gonzaga faz uso da interjeição “oi” associada a um portamento ascendente. Optei por grafar a palavra com “h”, para indicar um leve som aspirado do fonema, pois a pronúncia de Gonzaga soa quase como “rõi” (“r” gutural).

Mesmo considerando todos esses regionalismos que fazem referência ao falar nordestino, Luiz Gonzaga mantém, em inúmeros momentos, o uso da vibrante múltipla alveolar, que não é comum a esse falar que ele desejava retratar em sua interpretação. Essa pronúncia para o “r” é tão significativa para o cantor, que nem mesmo o desejo de crescer

signos que remetam às suas origens foi suficiente para que ele substituísse tal pronúncia, como nas palavras “abarco”, “arrepido”, “morto”, “corpo”, “enforcadinha”.

3.7 Análise de “Cintura Fina” (Luiz Gonzaga/Zédantas) – versão Jackson do Pandeiro

Rede Globo de Televisão, 1976

Intérprete: Jackson do Pandeiro

3.7.1 Acompanhamento

Instrumentação

Os instrumentos utilizados neste fonograma são: acordeon, zabumba, pandeiro e triângulo, além de coro.

O acordeon é responsável pelo acompanhamento harmônico e pela melodia da introdução, por ser o único instrumento acompanhante nessa gravação que não é percussivo.

A seção rítmica não chama maior atenção para si, posto que executa padrões rítmicos comuns ao subgênero xote.

Harmonia

A harmonização utilizada perfaz os graus I, II, III, IV e V7. Em apenas um momento (compasso 33), o acordeon executa o grau VI, constituindo-se, portanto, numa exceção no procedimento da harmonização.

Em vários momentos, os graus I e IV são acrescidos de sétima menor; essa harmonização condiz com o material melódico, que se apoia no modo mixolídio em vários momentos da canção.

Arranjo

A canção é executada na tonalidade de sol maior, em compasso binário, com andamento de 80 bpm. Na transcrição (em anexo), faço uma indicação – tomada de empréstimo da escrita do *jazz* – de *swing feel*, considerando que a maneira de executar as notas não é com equidade, por exemplo, das semicolcheias.

O arranjo dessa canção foi pensado levando-se em conta o tempo para programas televisivos, visto que esse áudio foi extraído de um clipe para o programa Fantástico de 07 de

agosto de 1976. Como, em geral, o tempo para TV é curto, não há interlúdio instrumental, e o arranjo segue o seguinte esquema:

Introdução (compassos 1 a 9)

Seção A (compassos 9 a 19)

Refrão (compassos 19 a 27)

Seção B (compassos 27 a 35)

Refrão (compassos 35 a 43)

Coda (compassos 43 a 55)

Introdução

A introdução compreende os compassos 1 a 9. O acordeon executa melodia baseada no modo mixolídio nos compassos iniciais, voltando logo em seguida ao modo jônico (modo maior):

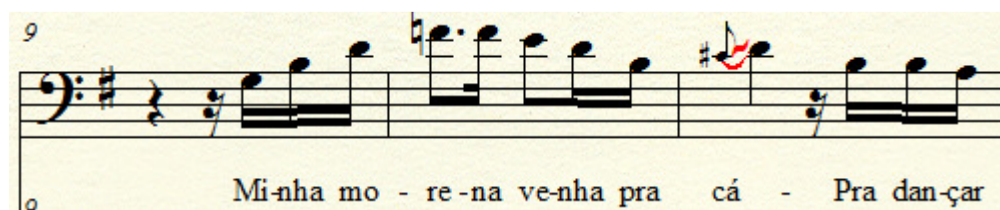


No compasso 6, mais uma vez apresenta-se o modo mixolídio, para no compasso 8 retornar ao modo maior. Note que a progressão harmônica inicial (I – III) causa a sensação de uma cadência interrompida, visto que o acorde do primeiro grau com sétima menor sugere a intenção de um grau IV em seguida (que não ocorre).

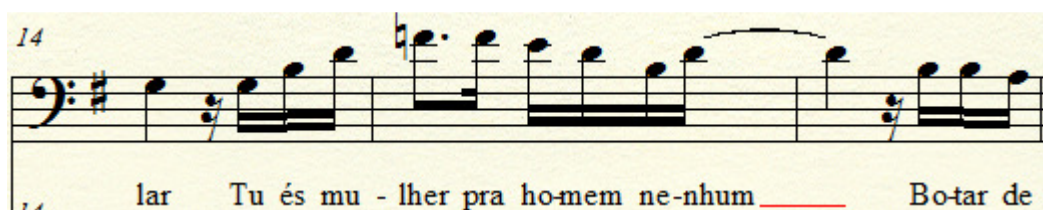
Seção A

Esta seção corresponde à primeira estrofe da letra.

No compasso 11, a primeira nota (dó sustenido) é cantada com uma *appoggiatura* associada a um efeito de portamento sobre a sílaba “cá”:



No compasso 15, o mesmo material melódico do compasso 10 (transcrito acima) é apresentado ritmicamente diferente, sugerindo uma variação contramétrica da melodia:



Percebe-se, logo na primeira seção, a tendência para variações rítmicas, sendo essa uma característica importante no estilo interpretativo de Jackson do Pandeiro. Ele faz uso, já nesse trecho, da contrametricidade, pois faz uma sílaba tônica (-nhum, de “nenhum”) soar em parte fraca de tempo fraco, deslocando intencionalmente a acentuação rítmica.

Refrão

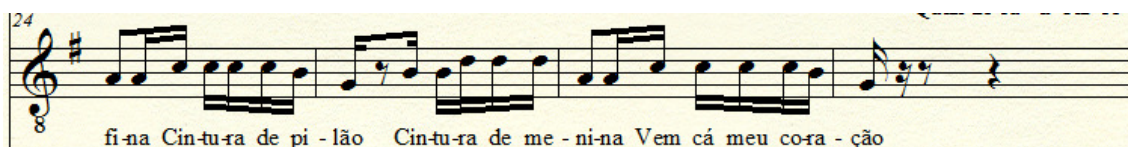
A primeira exposição do refrão ocorre entre os compassos 19 a 27. A segunda, entre os compassos 35 a 43. No compasso 23, ocorre a primeira intervenção do coro. A sonoridade das vozes do coro não é muito homogênea: as vozes soam desencontradas ritmicamente e em uníssono desqualizado.

Percebo ainda que, no compasso 25, o coro não repete exatamente a mesma melodia do cantor, alterando a última nota do compasso (em relação ao compasso 21):

Cantor:



Coro:



Na segunda vez em que o refrão é executado (compassos 35 a 43), é perceptível que as duas primeiras notas do compasso 36 são graves (nota ré sobre as sílabas “fi-na”):



Esse procedimento altera a melodia original do refrão, como se fora um ápice melódico invertido (em vez de acontecer no agudo, acontece no grave), muito comum em diversas gravações de Jackson do Pandeiro, constituindo, portanto, um recurso interpretativo recorrente dele.

Entre os compassos 39 e 40, ocorre um pequeno contraponto entre o coro e o intérprete, sugerindo ao ouvinte uma multiplicidade e uma sobreposição de camadas sónicas, estabelecendo também uma triangularização (cantor-coro-acompanhamento) dos elementos sonoros do fonograma:

39

39

8

39

G D7 G

cão cin-tu-ra fi-na

Vem cá cin-tu-ra fi - na Cin tu-ra de pi - lão Cin-tu-ra de me -

Seção B

No compasso 31, o cantor executa uma alteração rítmica da melodia originalmente cantada na gravação de Luiz Gonzaga, optando pela contrametricidade através de uma síncope e de variação da melodia, na frase “e fecho os olhos”:

31

xão E fe-cho'os o - lhos quan-do sin-to'o teu ca -

Gonzaga canta o mesmo trecho⁴⁷ da seguinte maneira (métrico):

31

xão E fe-cho'os - zó-io quan-do sin-to'o teu ca -

Coda

⁴⁷ Considere a diferença de tonalidade das duas gravações/transcrições (Sol Maior em Gonzaga e Fá Maior em Jackson do Pandeiro).

Durante a coda, intensifica-se o contraponto entre o solista e o coro. Nos compassos posteriores ao 43, há uma tendência ao movimento oblíquo, com a voz do intérprete mantendo-se quase o tempo todo na nota ré:

43

Ô, vem cá cin-tu-ra fi-na A-per-ta - di-nha cin-tu - ri-nha da-na - di-nha É, cin... de me -

ção Vem cá cin-tu-ra fi - na Cin-tu-ra de pi - lão Cin-tu-ra de me - ri - na Vem cá meu co-ra - ção Vem cá cin-tu-ra fi - na Cin-tu-ra de pi - lão Cin-tu-ra de me -

50

ri-na fi-na A-per-ta - di-nha da-na - di-nha Ah, bem fi - ri-nha

ri - na Vem cá meu co-ra - ção Vem cá cin-tu-ra fi - na Cin-tu-ra de pi - lão Cin-tu-ra de me - ri - na Vem cá meu co - ra - ção

Vários efeitos são causados no ouvinte a partir do procedimento do exemplo acima. Primeiramente, a consolidação das múltiplas camadas sonoras, através das tensões criadas pelos intervalos harmônicos entre o cantor e o coro. Segundo, há uma acentuação rítmica (considerando o macrorritmo) nos trechos em que o cantor intervém. Por último, o registro agudo que o cantor utiliza faz com que a voz dele se destaque do coro.

Nos compassos 50 e 52 (vide exemplo anterior), o intérprete reutiliza o mesmo material melódico dos compassos 20 e 22 (refrão, palavras “fina” e “menina”) para servir de contraponto ao coro.

3.7.2 Perfil vocal

Respiração

A respiração do cantor nesse fonograma só é perceptível no compasso 35. Em outros momentos, não é possível detectar “golpes de ar” ruidosos e/ou intencionais. Em alguns momentos, é possível perceber o efeito chamado, na linguagem dos técnicos de áudio, de “puf”, que ocorre quando se canta ou se fala palavras com “p” ou “b” muito próximo ao microfone; então, a respiração impõe à cápsula do microfone um golpe de ar forte, com muita pressão. Esse efeito ocorre especialmente quando da utilização de microfones unidirecionais⁴⁸.

⁴⁸ Percebe-se o tipo de microfone usado nessa gravação, observando-se o vídeo do qual esse áudio foi extraído.

Articulação

A articulação de face é amplamente utilizada pelo cantor nesse fonograma, trazendo clareza de dicção ao processo interpretativo. Do ponto de vista da articulação melódica, durante quase todo o fonograma, ela é *non legato*, sem constituir um *staccato* propriamente dito, como foi explicado na introdução a essas análises.

Fonética

Letra como cantada:

Cintura Fina

(Luiz Gonzaga/Zédantas) – 1976

*Minha morena, venha pra cá
Pra dançar xote
Se deite in meu cangote
E pode cochilar*

*Tu és mulher pra homem nenhum
Botar defeito
Por isso satisfeito
Com você vou dançar*

Refrão:

*Vem cá, cintura fina
Cintura de pilão
Cintura de menina
Vem cá, meu coração (bis)*

*Quando eu abarco essa cintura de pilão
Fico frio, arripiado
Quase morto de paixão
E fecho os olhos quando sinto seu calor
Pois teu fruto só foi feito pros cochilos do amor*

(Refrão)

- Variações do intérprete:

*Ô, vem cá cintura fina...
Apertadinha...
Cinturinha...
Danadinha...
Ê, cin...
De menina...
Fina...
Apertadinha...*

Danadinha...
Ah, bem fininha...

Considerando a métrica, entendo que a contrametricidade de Jackson do Pandeiro evidencia-se especialmente pela oposição ao coro. Por exemplo, no compasso 24, o coro canta uma rítmica diferente do solista, chamando a atenção para as variações executadas pelo cantor, já que este tende a variar contrametricamente, enquanto o coro canta cometricamente. A rítmica do coro aproxima-se mais da versão de Gonzaga para essa canção.

Na letra originalmente cantada por Gonzaga, gravação de 1950, o verso da segunda estrofe (Seção B, compasso 33) diz: “pois teu corpo só foi feito/ pros cochilos do amor”. Jackson do Pandeiro altera a palavra corpo, cantando “*poi* teu *fruto* só foi feito/ pros cochilos do amor”; como “corpo” e “fruto” são dissílabos paroxítonos, não há grande alteração do ponto de vista musical. A mudança, a meu ver, fica a cargo do uso de uma metáfora, do “corpo” enquanto “fruto” a ser saboreado. Ainda no mesmo compasso, é perceptível a supressão do “s” de “pois”, regionalismo comum aos falantes nordestinos residentes em zonas rurais e pertencentes a classes menos favorecidas economicamente. Os “r” de finais de palavras, a exemplo de “cochilar”, “dançar”, “mulher”, são suprimidos, enquanto o cantor usa a vibrante múltipla alveolar nas palavras “abaRco”, “apeRtadinha”, “aRRipiado”, sendo que essa última palavra também apresenta utilização do “i” em lugar do “e”. Outra modificação fonética é o uso de “in” no lugar de “em”, com possível origem no “in” do latim, já que a palavra provém daí, ou essa pronúncia pode decorrer também da nasalidade característica do português brasileiro.

4 Considerações finais

Quando do início desta pesquisa, baseei-me na hipótese de que os conceitos de cometricidade e contrametricidade, discutidos por vários autores (KOLINSKI, 1960; AROM, 1991; KUBIK, 1994; SANDRONI, 2001), fossem a questão central em relação à identidade vocal de Luiz Gonzaga e de Jackson do Pandeiro. De fato, tais conceitos foram extremamente úteis durante as análises dos fonogramas transcritos. Porém, durante o processo de transcrição em específico, dei-me conta de que esses conceitos, apenas, seriam insuficientes, ou pelo menos explicariam **parcialmente** o que eu desejava compreender através da pesquisa. Foi então que os conceitos de identidade, performance, hibridismo e improvisação vieram a embasar e explicar o que foi encontrado na análise de dados. É essa rede de significados geertziana que teço agora, espero, de forma mais clara.

Na busca de significados nas performances de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, baseei-me na minha recepção e percepção desses procedimentos, a partir da minha vivência dupla – no universo da música erudita e da música popular. Observando elementos que se repetem em diferentes performances, tracei o que chamo de identidade vocal dos dois músicos. É uma identidade porque **marca** sonoramente o que representa, sendo um repositório acústico de práticas culturais conscientes e inconscientes (ZUMTHOR, 2000; HALL 2006; EIDSHEIM, 2009).

Ao fazer essa assertiva de forma acústica – na performance musical gravada – Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro atualizam e presentificam suas práticas culturais e suas representações.

4.1 Perfil de Luiz Gonzaga

Luiz Gonzaga teve como influência primeira seu pai e sua mãe, Severino Januário e Dona Santana. Gonzaga inicia sua experiência musical primeiramente como tocador de oito baixos, que na música que seu pai fazia tinha papel solista, sendo acompanhado, normalmente, apenas por um ou mais instrumentos de percussão. Esse papel de solista tem influência direta na estética adotada por Gonzaga quando, posteriormente, ele vem a ser cantor: na estética do *bel canto* e, por conseguinte, na estética dos cantores da primeira fase da indústria fonográfica e do rádio, a voz reina absoluta, em primeiro plano, restando ao acompanhamento o papel de coadjuvante.

Gonzaga adota o mesmo caminho, tanto nas gravações como em suas performances ao vivo. Aliás, foi o rádio a grande escola de canto de Gonzaga. À época que servira ao exército, era sua principal “diversão” ouvir os grandes nomes que compunham o *cast* de cada emissora que ele conseguia sintonizar nas muitas cidades em que morou durante a vida como militar. O rádio foi, portanto, seu grande professor de canto. Um indicativo dessa influência seria um comparativo com seu irmão, Zé Gonzaga (1921-2002), que, apesar de ter recebido uma carga genética próxima da sua, apresenta-se com uma qualidade vocal muito distinta da de Luiz Gonzaga. Isso vem a corroborar o conceito de Eidsheim (2009) de que a qualidade vocal é uma coreografia interna do aparelho fonador, não sendo pertinente adotar uma perspectiva fenotípica e genética.

Assim como os grandes nomes que ele admirava (Vicente Celestino, Carlos Galhardo, Silvio Caldas, Francisco Alves e Orlando Silva), Gonzaga mantém quase sempre sua linha melódica em articulação *legato*⁴⁹, o que favorece sobremaneira a já citada ressonância de face. As melodias cantadas por Gonzaga apresentam um desenho melódico pleno de graus conjuntos. Quando de um salto melódico, é comum ele utilizar-se do recurso do portamento⁵⁰. O uso constante do *legato* minimiza as “descontinuidades” do som que as mudanças de altura podem provocar. Sendo assim, esse recurso mostra-se útil especialmente quando o cantor deseja manter o fluxo melódico sem ressaltar essas descontinuidades.

Esses elementos técnicos são oriundos do *bel canto*, estética que influenciou mais fortemente os cantores do início da indústria fonográfica e do rádio no Brasil. Luiz Gonzaga era assíduo ouvinte de rádio, e não por acaso construiu seu ideal estético a partir dessas referências.

Luiz Gonzaga, via de regra, utiliza-se da contrametricidade e dos deslocamentos de acentuação rítmica no canto com o intuito de “adiantar” o texto e a melodia, tendo espaço, assim, para prolongar um pouco mais as notas dos finais de frase e fazer sua voz “ressoar”. No caso de Gonzaga, ele procura prolongar os finais de frase porque, mais uma vez, referencia-se especialmente nos cantores do rádio das primeiras décadas do século XX, os quais, por sua vez, espelhavam-se na ópera.

Um recurso que merece atenção em Gonzaga, pelo frequente uso, é o que chamo, tomando de empréstimo um termo da cultura popular, de “voz chorada”. Esse recurso consiste

⁴⁹ *Legato*, do italiano “ligado”, consiste na execução de uma sequência de notas conectando-as umas às outras, a fim de produzir um efeito de continuidade, sem interrupção do fluxo melódico.

⁵⁰ O portamento consiste em passar pelas diversas alturas existentes entre um intervalo de notas, dando a impressão de que o cantor “desliza” entre as alturas. O efeito pode ser ascendente ou descendente.

em utilizar os harmônicos secundários da prega vocal, especialmente em regiões agudas da tessitura vocal, assemelhando-se ao falsete, remetendo à qualidade vocal comum a boa parte das pessoas quando chora. É um recurso muito utilizado na música chamada sertaneja feita atualmente, influenciada pelo *gospel* e pela *country music* norte-americana, e também muito utilizado por vaqueiros quando estão aboiando. Esse recurso é usado por Jackson do Pandeiro poucas vezes em sua discografia, porém, em diversas gravações na discografia de Gonzaga, é possível perceber o uso desse recurso, como nos três fonogramas interpretados por ele e analisados aqui neste trabalho. Além desses, há diversos outros em que Gonzaga utiliza a “voz chorada”: “Dança, Mariquinha” (Luiz Gonzaga/Miguel Lima, 1945⁵¹), “Asa Branca” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, 1947), “Vem, morena” (Luiz Gonzaga/Zédantas, 1949), “Légua tirana” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, 1949), “A dança da moda” (Luiz Gonzaga/Zédantas, 1950), “Acauã” (Zédantas, 1952), “São João do Carneirinho” (Luiz Gonzaga/Guio de Moraes, 1952), “Vozes da seca” (Luiz Gonzaga/Zédantas, 1953), “A Feira de Caruaru” (Onildo Almeida, 1957), “A morte do vaqueiro” (Nelson Barbalho/Luiz Gonzaga, 1963), “A triste partida” (Patativa do Assaré, 1964), “Oia eu aqui de novo” (Antonio Barros Silva, 1967), “Ovo de codorna” (Severino Ramos, 1972), “Capim novo” (Luiz Gonzaga/José Clementino, 1976), “A vida do viajante” (Luiz Gonzaga/Hervê Cordovil, 1981), “Sanfoninha choradeira” (Luiz Gonzaga/João Silva, 1984), “Forró nº1” (Cecéu, 1985), “Forró de cabo a rabo” (Luiz Gonzaga/João Silva, 1986), “Nem se despediu de mim” (Luiz Gonzaga/João Silva, 1987). Vale salientar um detalhe a respeito da “voz chorada” nos fonogramas aqui listados: em sua grande maioria, o recurso é usado da metade em diante do fonograma, ficando claro que é um recurso de variação do cantor para manter a atenção do ouvinte na linha melódica.

O “trio de forró”, estabelecido por Luiz Gonzaga como instrumentação básica do gênero, é uma solução prática: ao mesmo tempo em que canta, ele toca a sanfona, e tem como acompanhantes apenas uma zabumba e um triângulo. Assim, sua performance não é centrada, em absoluto, numa corporeidade coreográfica: ao contrário, portando a sanfona, torna-se dificultoso “dançar”. Sendo assim, mesmo em performances em que ele aparecia sem o instrumento (especialmente nas décadas de 1970/1980), o centro das atenções continua sendo a voz. Talvez na intenção de compensar essa gestualidade mais estática, a indumentária de Gonzaga, já em seu período de concretização de uma imagem, era cuidadosamente escolhida:

⁵¹ Saliento que essa é a primeira gravação de Gonzaga como cantor.

a princípio, assemelhava-se às vestimentas dos cangaceiros; depois, à indumentária típica de vaqueiros nordestinos (Cf. FERNANDES, 2006).

Assim sendo, a identidade vocal de Luiz Gonzaga pode ser delineada através da influência indireta da estética do *bel canto* associada aos cantores do início do século XX e à projeção dos aboios aprendidos com os vaqueiros de sua terra natal, tendo sido sua qualidade vocal moldada ao longo da sua carreira, partindo de uma voz impostada, com perceptível rebaixamento laríngeo – como nas gravações entre 1946 e 1964⁵² – até a fase posterior a 1970, quando é possível perceber o cantor atenuando a impostação, utilizando menos a vibrante múltipla alveolar e direcionando sua dicção para uma sonoridade um pouco mais próxima da fala, como é possível perceber nas gravações do álbum “O canto jovem de Luiz Gonzaga” (1971, RCA-Victor).

A performance musical de Gonzaga enquadra-se no que Turino (2008) chama de performance presentacional. Ela é feita por um artista e direcionada ao seu público, sem que este interfira de maneira mais efetiva. Luiz Gonzaga assemelha-se ao seu ideal estético: um cantor lírico de *liedes* ou *chansons*⁵³. Entretanto, é importante lembrar que Gonzaga era um grande contador de histórias e em várias gravações ele demonstra sua verve de contador de *causos*, como em “Respeita Januário” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, 1950); “Samarica Parteira” (Zédantas, 1973); “Apologia do Jumento”⁵⁴ (Luiz Gonzaga/José Clementino, gravação de 1976); “Karolina com ‘K’” (Luiz Gonzaga, 1977).

Nessas performances, quando feitas ao vivo, Gonzaga aproveitava para “ganhar tempo”, a fim de estender sua performance, e contava as histórias de acordo com o *feedback* que tinha da plateia: prolongava esse momento quase lúdico de acordo com o agrado do público. Em uma dessas performances, em um show gravado ao vivo no Teatro Tereza Rachel em 1972⁵⁵, Gonzaga chega a dizer textualmente que estava “enrolando” o público, que, por sua vez, ri do “cinismo”. Nesse momento, quando dessas performances ao vivo (desconsiderando as histórias contadas em gravações em disco), Gonzaga apenas tangencia o que Turino (2008) considera como performance participatória, que consiste em uma performance na qual cantar, dançar, bater palmas, mover-se são atividades essenciais para a

⁵² No disco “Sanfona do Povo” (1964, RCA), Gonzaga começa a cantar menos impostado.

⁵³ Considero válida essa analogia, em vista do destaque da voz sobre o acompanhamento (na maioria das peças), comum nesses gêneros.

⁵⁴ A mesma música é grafada com títulos diferentes: “O jumento é nosso irmão” (1968) – nesta gravação não há nenhum trecho falado; “Apologia do jumento” (1976) – aqui, Gonzaga canta em alguns momentos, e em outros, fala.

⁵⁵ Esse show foi lançado comercialmente em 2001 como um CD, intitulado “Luiz Gonzaga ao vivo – Volta pra curtir” (BMG Brasil).

performance em si, e em que não há distinção entre artista e audiência (id., p.28-29). Já na performance presentacional, músicos proveem uma audiência com música, ou seja, músicos fazem música para que outros apenas ouçam, sendo clara a separação entre essa última e os artistas, constituindo o melhor exemplo disso os concertos de música erudita (ib., p. 52).

A identidade vocal de Gonzaga constitui-se de diversos elementos. Primeiramente, um amplo uso da agógica como recurso de variação dinâmica, trazido das referências vocais – já citadas – que ele tinha. É muito comum em sua obra fonográfica serem ouvidos portamentos, apogiaturas e melismas, recursos característicos dos cantores com formação. No tocante à qualidade vocal, especialmente no início da carreira, Gonzaga utiliza-se fartamente do rebaixamento de laringe, a fim de impostar a voz, ganhando amplitude no timbre e ressaltando as frequências graves a serem ouvidas.

Sobre a articulação melódica, normalmente suas linhas comportam uma articulação *legato*, utilizando-se do *non legato* apenas quando ele deseja variar a articulação para manter o interesse do ouvinte sobre sua voz. Muitas vezes ele alterna, entre as estrofes, o uso da articulação melódica. Gonzaga preocupa-se sobremaneira com o ouvinte e seu interesse no que está sendo cantado, preocupação que parece ser perene em sua obra fonográfica, pois ele faz uso constante tanto dos recursos de articulação aqui descritos como de outras formas de variação para chamar a atenção do ouvinte, a exemplo do breque e da fermata, quebrando o fluxo rítmico da voz e do discurso do texto. Além disso, é comum a ilustração do texto através de recursos vocais, como portamentos e a “voz chorada”.

Os regionalismos, no caso de Gonzaga, constituem uma característica muito importante na construção de sua identidade vocal, sendo também um fator de identificação da sua origem, que encontra no ouvinte igualmente migrante um sentimento de pertença, ao mesmo tempo em que ele usa amplamente a vibrante múltipla alveolar e uma dicção cuidadosa para demonstrar que não é um analfabeto, um “inculto”, além de afirmar-se, dessa maneira, como “vencedor” em territórios alheios. Gonzaga funde, então, os regionalismos e o sotaque de sua origem com um falar próximo dos referenciais de comunicação que ele tinha, que eram os locutores de rádio e os cantores que ele admirava.

4.2 Perfil de Jackson do Pandeiro

Jackson do Pandeiro teve como primeira influência a sua mãe, Flora Mourão, que era natural de Timbaúba, cidade da Mata Norte de Pernambuco, região prolífica em cantadores de coco. A senhora Mourão cantava cocos e se estabeleceu em Alagoa Grande, Paraíba, em um

lugar que, coincidentemente ou não, também tem sua vertente “coquista”, em especial a comunidade quilombola de Caiana dos Crioulos. Desde muito cedo, Jackson do Pandeiro começou a acompanhar a mãe, tocando diversos instrumentos de percussão presentes no coco, em especial a zabumba, o ganzá e o pandeiro.

Esse aprendizado como percussionista contribuiu para que ele viesse a tocar, posteriormente, bateria, em boates de Campina Grande. O repertório de boates, por volta dos anos 1940, era repleto não só de gêneros brasileiros (como o samba e o choro), mas de músicas de diversas partes do mundo, como o fox-trot e o *swing*⁵⁶, a rumba, o bolero, o tango, entre outros. Posteriormente, como percussionista em orquestras de rádio, Jackson do Pandeiro continuou a desenvolver sua percepção de conjunto, que se fez presente nas suas performances vocais⁵⁷.

Outra questão digna de nota é o fato de Jackson do Pandeiro ter tido contato intenso com o samba carioca, principalmente após sua chegada ao Rio de Janeiro, em 1954, tornando-se compositor e intérprete deste gênero musical, contudo assegurando uma forma muito peculiar de interpretação, trazendo novos elementos oriundos da sua experiência com o coco e a percussão. Aliás, Jackson do Pandeiro era um “experimentalista” por excelência: suas fusões – especialmente entre o samba e o coco – originaram o que Adriana Fernandes (2005) define como “forró,” um subgênero musical abrigado no termo “guarda-chuva” **Forró**, gênero musical de origem nordestina. Jackson do Pandeiro enquadra-se, portanto, entre os mais importantes representantes da experimentação de fusões de estruturas rítmicas⁵⁸ brasileiras, sendo criador de um estilo híbrido que lhe era especialmente peculiar.

Em Jackson do Pandeiro, a articulação se dá, na maior parte do tempo, de maneira *non legato*, o que o faz diametralmente oposto a Gonzaga nesse aspecto. Sua ressonância é essencialmente laríngea, produzindo um efeito de voz metálica, com uma articulação muscular de face que centraliza a emissão na boca. Segundo Luiz Tatit (2011, p.104), as consoantes “se transformam em ataques rítmicos” e “recortam a sonoridade da voz, tornando-a inteligível”. Jackson do Pandeiro acentua esse “recorte” das consoantes, através do amplo

⁵⁶ O *swing* é um subgênero do jazz muito popular nos anos 1930, e que teria feito, na versão dos autores, Jackson do Pandeiro abandonar a bateria, por não conseguir executá-lo (Cf. MOURA & VICENTE, 2001, p. 64).

⁵⁷ A partir dessa experiência em rádio, Jackson do Pandeiro aprendeu a utilizar a vibrante múltipla alveolar, comum aos locutores radiofônicos e cantores da primeira metade do século XX.

⁵⁸ Comumente há um equívoco ao considerar que padrões rítmicos e gêneros musicais são estritamente a mesma coisa. Um gênero musical engloba mais que padrões rítmicos e/ou percussivos; um gênero implica uma estética maior, um contexto mais amplo que um plano de fundo percussivo. Sendo assim, utilizo aqui o termo “estruturas rítmicas” para especificar o uso de padrões percussivos, de acompanhamento (por outros instrumentos) e de acentuações e inflexões vocais adotadas numa performance musical (fonográfica ou não).

uso de articulação de face, com a clara intenção de enfatizar e fundir sua voz ao macrorritmo que está sendo executado. Além disso, enquanto “ataque rítmico”, o uso das consoantes favorece os deslocamentos de acentuação que fazem parte da estética de Jackson do Pandeiro. A opção dele será, de maneira geral, por melodias com muitas notas repetidas e/ou com muitos arpejos. Em poucos fonogramas ele faz uso de notas longas, sendo restrito o uso de portamentos. Em Jackson do Pandeiro, o deslocamento dos acentos rítmicos ocorre na intenção de criar uma certa “instabilidade” quanto à pulsação, chamando o ouvinte a atentar para a relação entre a melodia cantada e os ostinatos e combinações rítmico-melódicas efetivados pelo acompanhamento como um todo.

Se Luiz Gonzaga se remetia à terra natal através da indumentária, decerto Jackson do Pandeiro tinha uma estética própria para isso. A capa do disco “...E vamos nós!”, de 1965, (vide anexos, figura 02) é emblemática: em nada a indumentária dele e de Almira Castilho – que também aparece na foto – têm a ver com o Nordeste. Jackson do Pandeiro veste um terno preto com gravata estreita, tendo o paletó na ponta dos dedos, por sobre o ombro, enquanto Almira Castilho porta um vestido preto ornamentado com brilhos. Fica clara a intenção de transmitir, pela imagem, a ideia de pessoas social e economicamente “bem sucedidas”.

Ao contrário de Luiz Gonzaga, que concretiza sua imagem se apoiando no gibão de couro, no chapéu de cangaceiro (ou de vaqueiro) para construir sua estética visual, Jackson do Pandeiro veste-se, na maioria das suas performances, como um “homem comum” do Rio de Janeiro à sua época, trazendo, vez por outra, algum colorido como diferencial, talvez na intenção de que pareça uma “roupa de artista” – um pouco extravagante, fora do comum. Exemplos disso são as capas dos discos “Sina de Cigarra (1972) e “Alegria, minha gente” (1978), que reproduzo nos anexos (figuras 03 e 04), nas quais o colorido e a extravagância se fazem claros.

Jackson do Pandeiro contou em suas performances com a presença importante de Almira Castilho entre 1953 e 1967⁵⁹. A diferença de altura entre os dois não era tão grande, porém, para tornar a performance mais cômica, com ele aparentando ser bem mais baixo que ela, ele costumava abaixar-se, para que o corpo esguio de Almira Castilho parecesse muito maior que o seu. No livro de Moura & Vicente (2001), há diversos exemplos de Jackson do Pandeiro nessa pose, como as fotos da página 213 (que aqui reproduzo nos anexos, figura 05), em que, numa, Almira Castilho está ao centro, saltando, “suspensa”; noutra, ela está tomando

⁵⁹ Em 1953, eles iniciam um relacionamento, que se tornaria um casamento posteriormente, vindo a terminar em 1964. Porém, mesmo depois de separados, até 1967 os dois continuaram atuando juntos artisticamente.

a saia pelas mãos, à maneira de uma rumbeira, sendo que nas duas fotografias, Jackson do Pandeiro está ao lado, abaixando-se.

Almira Castilho constituiu um importante elemento cênico para a construção imagética de Jackson do Pandeiro. Ela advinha do mundo do rádio, tendo sido radioatriz e dançarina, o que contribuiu sobremaneira para a consolidação da dupla. Jackson do Pandeiro adicionou a isso a própria experiência cênica como brincante de pastoril profano, coco e de outras manifestações populares. A comicidade era a tônica nas performances da dupla: as expressões faciais exacerbadas, o gestual explicativo e as improvisações coreográficas fizeram com que os dois participassem, inclusive, de alguns filmes (fazendo *sketches* cômico-musicais ou mesmo atuando⁶⁰) e estrelassem um programa de TV, “Forró do Jackson”, em 1955 (Cf. MOURA & VICENTE, 2001, p.215-219).

Nas performances de Jackson do Pandeiro, tanto ao vivo quanto em fonogramas, é possível perceber o frequente uso de interjeições e “adendos” que não estavam previstos nas letras originais, de maneira sempre improvisada. Aliado a isso, em gravações, é uma característica importante dele o uso de uma voz quase falada, no intuito de aproximar-se do universo imagético e “ruidoso” das performances ao vivo.

Jackson do Pandeiro não tocava outros instrumentos profissionalmente, fora a percussão⁶¹. Porém, pela sua noção de conjunto, sabia pedir aos instrumentistas exatamente aquilo que desejava enquanto execução de um arranjo. Não se pode dizer que ele era um arranjador no sentido estrito da palavra, considerando arranjador aquele que tenha domínio de escritura para diversos instrumentos, mas seu aprendizado prático lhe proporcionou uma excelente visão de instrumentação e de arranjo em si, embora não dominasse a grafia musical. Isso sem falar no campo que ele dominava, que era a percussão. Nesse âmbito, ele era um experimentalista, como se pode notar em muitas de suas gravações, nas quais ele definia para cada instrumento a maneira exata de se tocar. Jackson do Pandeiro conseguiu levar suas experimentações com as estruturas rítmicas a tal ponto que criou uma amálgama consolidada entre samba e coco, que Fernandes (2005) chama de forró, subgênero do termo guarda-chuva “Forró”, como explicado no referencial teórico. Exemplos disso são: “Compadre João” (Rosil Cavalcanti/Jackson do Pandeiro, 1958), “Forró na gafieira” (Rosil Cavalcanti, 1959), “Maria do Angá” (Antonio Barros/Aleixo Ourique, 1962), “Lei da compensação” (Rosil Cavalcanti,

⁶⁰ Em “Minha sogra é da polícia”, filme de 1958, dirigido por Aloisio de Carvalho, Jackson do Pandeiro atua como o ajudante “Biriba”. Já em “Cala a boca, Etelvina” (direção de Eurides Ramos), Almira Castilho e Jackson do Pandeiro participam de um *sketch*.

⁶¹ Há indícios de que ele teve contato com outros instrumentos, mas sem maior domínio técnico dos mesmos (Cf. MOURA & VICENTE, 2001, p.63).

1962), “Como tem Zé na Paraíba” (Manezinho Araújo/Catulo de Paula, 1962), “Na base da chinela” (Jackson do Pandeiro/Rosil Cavalcanti, 1962), “Forró em Casa Amarela” (João Silva/João Sebastião da Conceição, 1964), “Tililingo” (Almira Castilho, 1965), “Chiclete com banana” (Gordurinha/Almira Castilho, gravação de 1970), “Sebastiana” (Rosil Cavalcanti, gravação de 1970), “Balanço de Maria” (Bucu do Pandeiro/Geraldo Gomes, 1971), “A estória do anel” (Severino Ramos/Antonio Rodrigues, 1977), “Cabeça feita” (Jackson do Pandeiro/Sebastião Batista, 1981), “Samambaia trepadeira” (Gervásio Horta, 1981).

Contudo, outras possibilidades foram amplamente experienciadas por ele. Em “1x1” [um a um] (Edgar Ferreira, 1954) e na versão de 1954 de “Sebastiana” (Rosil Cavalcanti), a persistência da estrutura rítmica de colcheia+duas semicolcheias (♩♩) nas maracas e no cavaquinho sugere ao ouvinte um acento que se assemelha à salsa ou à *guajira*⁶². Outro exemplo é “Forró de Zé Lagoa” (Rosil Cavalcanti, 1963) em que parece haver uma fusão do baião com a rumba, assim como em “Beira mar” (João Silva/Ary Monteiro, 1963). Em “Xarope de Amendoim” (Paulo Patrício/Severino Ramos, 1973), há uma mistura de estruturas rítmicas entre xote e cha-cha-cha. “Meu passarinho fugiu” (Ivo Marins/Jackson do Pandeiro, 1970); “Chico chora” (Bezerra da Silva/Ataylor de Souza, 1972); “Nem vem que não tem (José Orlando, 1972)”; “Tem mulher, tô lá” (Zé Catraca/J. Luna, 1973); “Tambor de crioula” (Assunção Corrêa/Nelson Macêdo, 1978) são outros exemplos de fonogramas em que há estruturas rítmicas híbridas efetuadas por Jackson do Pandeiro na sua discografia.

A respeito dos hibridismos na obra fonográfica de Jackson do Pandeiro, a canção “Forró quentinho” (Almira Castilho, 1966) parece esclarecer um pouco a relação do cantor com outras vertentes musicais, considerando que o texto fala diretamente sobre as similaridades do forró com outros gêneros:

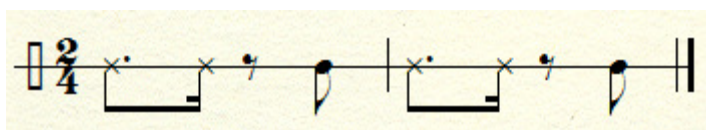
*Forró quentinho, que dança gostosa
É bossa-nova lá no meu sertão
Ele é parente da rumba e do mambo
E é bem parecido com samba e baião*

Não somente o texto, mas o arranjo dessa canção é igualmente híbrido. O subgênero proposto por Fernandes (2005), chamado “forró” (enquanto fusão de elementos do coco e do samba), apresenta-se nesse fonograma de maneira que o ouvinte não dissocia facilmente essas matrizes (coco, samba) entre si. Talvez por conta da menção na letra à bossa-nova, no acompanhamento percussivo pode-se ouvir um chimbal associado ao som do aro da caixa de

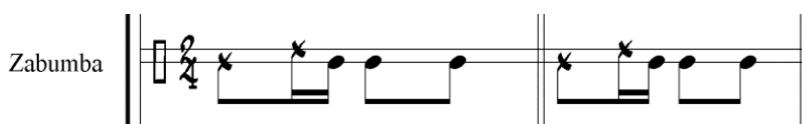
⁶² Gênero de música cubana.

bateria, elementos característicos da bossa-nova. Eis um terceiro elemento de hibridização no arranjo.

Em “Tem pouca diferença” (Durval Vieira, 1981), que faz parte do último disco gravado por Jackson do Pandeiro, a tarefa de classificá-la em algum gênero torna-se difícil. Apenas pelas acentuações rítmicas **da voz** é possível arriscar uma classificação no subgênero⁶³ “xote”, mas não sem pairar alguma dúvida. Todos os instrumentos executam motivos rítmicos “atípicos” ou incomuns ao subgênero, a exemplo da zabumba, que executa o seguinte motivo⁶⁴:



Fernandes (2005, p.49) transcreve a estrutura mais comum à zabumba no xote como sendo:



Outros instrumentos que acompanham o arranjo executam outros motivos não-convencionais para o xote. Exemplifiquei a zabumba pela importância desse instrumento na obra do artista analisado. Assim, nesse fonograma, restou à voz o papel de “alinhar” o arranjo de forma a sugerir que se trata de um xote. Porém, um xote interpretado de maneira bem peculiar.

Ao contrário de Gonzaga, quem tem a voz como destaque e o acompanhamento como pano-de-fundo, Jackson do Pandeiro canta relacionando-se diretamente com o acompanhamento, fundindo-se com este, sugerindo ao ouvinte que ele é um cantor que faz parte de uma orquestração, mesmo quando esse grupo apresenta uma pequena quantidade de instrumentos. Numa analogia à música erudita, Jackson do Pandeiro comporta-se como um camerista, que sabe a importância exata de cada componente de uma orquestração. Dessa maneira, muitos dos arranjos para introduções de suas músicas eram criados por ele, que solfejava claramente o que desejava para o instrumentista, como atesta Severo, um dos vários sanfoneiros que trabalharam com Jackson do Pandeiro: “O sanfoneiro, pra tocar com ele, tinha que tocar mesmo. Ele ensinava a tocar e dava as notas certinhas. Com a boca, ele fazia a

⁶³ Subgênero do termo guarda-chuva “Forró”.

⁶⁴ Perceba que, apesar de, aparentemente, as figuras rítmicas terem semelhanças com o motivo comum ao baião, o resultado sonoro é diferente, considerando que as figuras com notação em “x” no lugar da cabeça da nota representam a batida da zabumba abafada, enquanto que a outra nota (com cabeça normal) seria quando o instrumentista deixa a pele ressoar.

introdução. Se o cara não pegasse, era porque era muito burro” (Moura & Vicente, 2001, p. 334).

Jackson do Pandeiro chegou mesmo a compor música instrumental para acordeon sem tocar o instrumento: “De mi a mi” (Jackson do Pandeiro, 1975) foi composta “de boca” e repassada para Severo, seu sanfoneiro, que a executou em um disco de 1975⁶⁵. A relação entre Jackson do Pandeiro e os músicos que o acompanhavam era de iguais: ele nutria forte admiração pelos instrumentos e também pelos instrumentistas, tanto que várias canções suas atestam seu gosto por isso, a exemplo de “Forró em Campina” (Jackson do Pandeiro, 1971) – analisada neste trabalho –, “Eta, baião” (Marçal Araújo, 1954), “Viola afinada” (Venâncio/Corumba, 1962), “Aquilo bom” (Jackson do Pandeiro/João Batista, 1961), “Xodó de sanfoneiro” (Gerson Filho/João Silva, 1962), “Xodó no forró” (Durval Vieira/Mascotte, 1978), “Chiclete com banana” (Gordurinha/Almira Castilho, 1959), “Ralabucho” (Florisval Ferreira/José César Fontes, 1967), “Tambor de crioula” (Assunção Corrêa/Nelson Macêdo, 1978) e “Zabumba” (Ruy de Moraes e Silva/Joaquim Lima, 1960).

É possível listar alguns recursos frequentes na obra fonográfica de Jackson do Pandeiro que se tornaram sua “marca”, do ponto de vista interpretativo. Ele tem uma preocupação especial com a manutenção do fluxo rítmico, da pulsação. Por isso, há uma preferência clara do cantor pelo uso de semicolcheias contínuas, com as sílabas sendo cantadas de maneira *non legato*, chegando, em alguns momentos, a executar *staccatos*, em consonância performática com os instrumentos de percussão constantes no acompanhamento de suas canções. As melodias apresentam, nesse caso, grande número de notas repetidas. Em outros momentos, é muito comum o uso de arpejos na melodia, elemento que faz referência à música instrumental.

É comum, também, a troca de sílabas cantadas por sílabas faladas, afinal, Jackson do Pandeiro desejava que seu ouvinte construísse na imaginação a performance cênica característica do cantor. Contribuindo com isso, há um largo uso de textos e interjeições improvisadas, bem como um claro diálogo entre ele e o coro, que muitas vezes se faz presente nos seus fonogramas, prática comum na discografia da música popular, mas que tem ligações também com o formato “chamada/resposta” pertinente ao coco (e a várias outras manifestações musicais populares).

⁶⁵ “A tuba da muié” foi gravada pelo selo Alvorada/Chantecler em 1975, com Jackson do Pandeiro cantando em algumas faixas e outros artistas nas demais.

A nasalidade e a emissão centrada na boca, por meio da articulação da musculatura de face, complementam a qualidade vocal metálica do cantor, com apoio essencialmente de ressonância laríngea.

Sobre o uso de regionalismos, Jackson do Pandeiro o faz de maneira leve, no sentido de que, ao contrário de Gonzaga, não faz disso uma marca interpretativa. Seu sotaque, à semelhança de Gonzaga, mescla sua origem e a fala dos profissionais da comunicação. Jackson do Pandeiro faz uso de uma dicção clara, sem ser comum o uso de regionalismos que pareçam caricatos, mesmo que a comicidade seja a tônica de suas performances. Poucos são os fonogramas, portanto, em que o cantor utiliza o recurso das variantes nordestinas, como Gonzaga o faz continuamente.

Jackson do Pandeiro demonstra uma grande relação com o ouvinte, e sua performance consiste em uma tentativa de aproximação e interação com seu público através dos recursos utilizados pelo cantor. A pretensão é que, mesmo se utilizando de fonogramas, o ouvinte tenha a impressão de estar em um show ao vivo, participando interativamente da performance do intérprete, aproximando-se da estética de uma performance participatória (Cf. TURINO, 2008).

4.3 Paralelos

Em Luiz Gonzaga, toda a estética dos cantores das décadas de 1920/1930 está presente em sua identidade vocal: *legatos*, ornamentos, respiração, notas longas, ressonância de face, uso da vibrante múltipla alveolar (especialmente nos fonogramas entre 1947 e 1956). No caso de Jackson do Pandeiro, essa influência estética faz-se presente apenas através do uso reiterado da vibrante múltipla alveolar, característica marcante da maioria dos cantores anteriores à bossa nova. Eis um elemento estético comum aos dois artistas discutidos neste trabalho.

Por outro lado, Jackson do Pandeiro faz largo uso de notas repetidas, de modo a aproximar o canto da fala. Outra característica melódica dele é o uso de muitos arpejos na melodia, uma característica derivada, provavelmente, da música instrumental, tendo em vista a admiração que ele nutria por instrumentos e instrumentistas.

A respeito das variações melódicas, tanto Luiz Gonzaga quanto Jackson do Pandeiro fazem uso desse recurso. Se Gonzaga opta por linhas melódicas em que ele possa fazer vibrar a sua ressonância de face, com amplo uso de *legato* e notas longas (muitas vezes associadas a portamentos), Jackson do Pandeiro propõe-se a priorizar a rítmica em sua forma de cantar,

utilizando-se de uma articulação *non legato*, sem ser propriamente *staccato*, para enfatizar suas inflexões, seus deslocamentos de acento rítmico e sua articulação silábica. Um é praticamente a antítese do outro nesse aspecto, e nas variações melódicas, especificamente no quesito articulação silábica, os dois cantores são realmente contrastantes entre si.

O usual, o comum, o habitual em Luiz Gonzaga é fazer linhas melódicas plenamente *legato*; quando ele deseja variar, faz recortes na articulação utilizando o *non legato* para efeito de variação, voltando, em seguida, à articulação anterior. Enquanto isso, Jackson do Pandeiro tem como prática mais comum o recorte detalhado (com contornos bem delineados) de cada sílaba cantada, de modo a realçar o ataque rítmico que a articulação silábica causa. Quando ele deseja variar, canta pequenos trechos em *legato*, voltando à articulação habitual logo em seguida. Esse “jogo” contrastante de articulações caracteriza os dois cantores, sendo um o inverso simétrico do outro, **no aspecto retratado**.

Ambos, Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, demonstram uma dicção cuidadosa, em alguns momentos associada ao uso de regionalismos, o que a princípio pode parecer uma coisa “curiosa”. Porém, há de se considerar os dois cantores como migrantes, que foram influenciados por uma escuta do rádio, que adotaram o padrão estético diccional do rádio e que, antes de tudo, adotaram um padrão diccional que fosse um meio termo entre o falante do Sudeste e o falante nordestino. Ambos almejavam a aceitação social e mercadológica desses dois públicos. Do ponto de vista do posicionamento social, nenhum dos dois artistas desejava ser visto como um analfabeto. Daí o uso de uma dicção “cuidadosa”, com alguma aproximação à fala do Sudeste. Mas, ao mesmo tempo, os dois artistas desejavam ser reconhecidos pelo público da sua região de origem. Eis o motivo da presença de regionalismos e expressões características do Nordeste. Portanto, nos dois casos, o uso da dicção em si implica uma negociação entre os artistas e os públicos que os recepcionavam/recepcionam⁶⁶. Contudo, outros fatores foram decisivos na construção da identidade vocal de cada um dos artistas, como já foi retratado.

Sobre improvisação de um modo geral, posso afirmar, a partir das análises que fiz, e estendendo dedutivamente ao restante da discografia dos cantores aqui analisados, que Luiz Gonzaga não improvisava⁶⁷ em suas performances, pois normalmente suas variações repetiam-se consistindo em um procedimento previamente estabelecido e/ou ensaiado.

⁶⁶ Uso o tempo presente porque, através dos registros fonográficos, as novas gerações têm acesso à obra de ambos, e a recepção em si pode continuar *ad infinitum*, mesmo depois da morte deles.

⁶⁷ Considerando o conceito de Nettl (1998, p.) de improvisação enquanto “criação musical no curso da performance”.

Obviamente estou me valendo, nesse caso, do conceito de improvisação como a criação musical no curso da performance, proposta por Nettl (1998, p. 1), em oposição a uma performance pré-concebida no sentido estrito da expressão.

Ao contrário de Gonzaga, Jackson do Pandeiro faz da improvisação uma de suas características mais marcantes. Jacinto Silva (1933-2001), um dos mais importantes seguidores de Jackson do Pandeiro, atesta a capacidade de “reinventar melodias e ritmos” dele, em um depoimento para o “Programa Ensaio”, da TV Cultura, gravado em 1999: “Jackson [do Pandeiro] foi o único cantor que cantava uma música e se alguém pedisse pra ele repetir a música ele dizia: ‘pois não, sujeito’, aí ele repetia a música com outra divisão totalmente diferente”⁶⁸. Nesse mesmo vídeo, mais à frente, Silva exemplifica, cantando à maneira que seu “mestre” costumava improvisar em performances ao vivo. Mas a improvisação em Jackson do Pandeiro não se constitui apenas de uma improvisação rítmica, como a fala de Jacinto Silva sugere. Ao contrário, é comum em sua discografia encontrar uma improvisação com alturas modificadas (e Silva o faz no exemplo que demonstra no vídeo), sendo a improvisação de Jackson do Pandeiro algo diferente de um embolador ou repentista – que comumente improvisa sobre o ritmo, repetindo, porém, os graus da melodia. Jackson do Pandeiro refina de tal modo sua improvisação que muitos admiradores, seguidores e críticos pensam tratar-se de um processo “nato”, algo como um “dom”, mas que, analisando sua trajetória de vida, percebe-se que o processo de improvisação foi algo construído e gestado por um bom tempo, durante seu(s) aprendizado(s) musical(is), a partir das múltiplas referências que o influenciaram.

No terreno do improviso, as variações de articulação, como descritas aqui, assemelham-se a uma prática que era comum desde o Barroco, a *aria da capo*. Trata-se de uma forma binária com repetição (forma “A-B-A”), para canto e acompanhamento (que pode ser um instrumento harmônico ou orquestra) e que, na reexposição da seção “A”, era desejável que o intérprete fizesse modificações de articulação, de melodia e até da rítmica cantada. Esse procedimento, que não possui uma conexão histórica direta com o procedimento de variação (e por que não dizer, de improvisação) – pertinente aos dois cantores e comum na música popular em geral – é, no mínimo, um procedimento coincidente.

⁶⁸ Vídeo disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=OPmf5w2EzIM&NR=1&feature=endscreen> (página acessada em 05/02/2012, às 13h52).

Na música popular, é muito comum o cantor variar a melodia em todos esses aspectos que citei, quando da reexposição de um trecho ⁶⁹.

Outro procedimento que pode ser considerado “coincidente” no âmbito da improvisação é o que se assemelha ao *recitativo secco* - procedimento operístico que consiste em uma grande concentração de texto, como notas repetidas ou em graus muito próximos, e o acompanhamento consistindo de poucas intervenções, pontuado por poucos acordes. Esse procedimento aproxima a música operística da fala, tendo como objetivo “adiantar” o enredo, adiantar a trama textual. Na canção “Forró em Caruaru” (Zédantas, 1954), Jackson do Pandeiro procede de maneira semelhante a isso, mas com função um pouco diferente, pois o texto acontece no fim de cada estrofe, como que prenunciando o refrão ⁷⁰ (“matemos dois sodado, quato cabo e um sagento/cumpade Mané Bento, só fartava tu”). Faço essas duas observações relacionando o improviso e a ópera porque é dado que Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro foram influenciados indiretamente por procedimentos operísticos, como já explicitado neste trabalho. Mário de Andrade é quem primeiro suspeita dessa possibilidade de circulação cultural entre as classes sociais no Brasil (ANDRADE, 2006), o que explicaria muitas das hibridações encontradas em várias manifestações culturais e artísticas. Ao meu ver, tanto a *aria da capo* quanto o *recitativo secco* de alguma forma teriam sido “corrompidos” e absorvidos na cultura popular resultando, talvez, no que ouvimos Gonzaga e Jackson do Pandeiro apresentarem.

Considerando Merriam (1964), é possível afirmar que, além dos aspectos sonoros, o **conceito** e o **comportamento** foram determinantes nas escolhas interpretativas de Luiz Gonzaga e de Jackson do Pandeiro.

O conceito musical em Luiz Gonzaga fundamentava-se nos cantores da primeira metade do século XX, com postura mais estática, enfocando especialmente a projeção vocal e a qualidade vocal. Já em Jackson do Pandeiro, fundamentava-se sobremaneira nos artistas de cinema (que tanto ele admirava), nos sambistas e nos brincantes da cultura popular, influenciando até mesmo sua fonética. Tais referências também influenciaram no comportamento, pois a performance de Jackson do Pandeiro tende a fazer uso maior da corporeidade, enquanto Luiz Gonzaga estabelece sua performance portando seu instrumento – a sanfona – e sem um gestual amplo.

⁶⁹ Enquanto na música erudita a improvisação foi aceita em alguns momentos históricos específicos e em alguns gêneros, Nettl afirma que a improvisação nunca saiu do meio musical popular (Nettl, 1998, p.6).

⁷⁰ Posso afirmar que essa parte da letra da canção seria equivalente ao “mote” para um repentista ou cordelista, que em vez de aparecer como refrão isolado, aparece em todos os finais de estrofe cantados/recitados/escritos.

Portanto, a performance é enfocada de maneira diferenciada pelos dois artistas, tanto no palco como fonograficamente. A grande diferença entre um e outro tipo de performance é que, no caso de Luiz Gonzaga, havia uma única preocupação visual para ele, quando estava no palco, que era a indumentária. A voz era seu grande foco. Jackson do Pandeiro, ao contrário, não tinha maior preocupação com a indumentária, levando para o palco toda uma gestualidade, uma maneira de portar-se, utilizando-se mesmo de elementos de dança, especialmente em sua fase ao lado de Almira Castilho. Sua vocalidade, nas gravações, tentava remeter – através dos sons – ao gestual, à comicidade e à corporeidade de suas performances ao vivo. Isso só foi possível porque a voz por si já é um fator de presença, conforme afirma Turino (2008, p. 42-43):

Um dos ônus especiais em diversos gêneros de formas gravadas é que elas devem projetar afetivamente a persona do intérprete, sem uma presença física, isto é, através somente do som. Esta é uma razão pela qual a voz humana – um índice, o *corpo sônico* – é fortemente enfatizada em gravações de música popular⁷¹.

Assim, posso afirmar que Gonzaga calcava-se numa performance “apolínea”, fundamentada no *bel canto* e no comportamento dos cantores de rádio. Enquanto isso, Jackson do Pandeiro efetiva uma performance mais “dionisíaca”, centrada na vocalidade dos brincantes de diversas manifestações populares de que participou e no gestual e comicidade característicos dessas manifestações, influenciado também pelo cinema.

⁷¹ “One of the special burdens of recorded forms in many genres is that they must affectively project the persona of the performer without a physical presence, that is, through the sound alone. This is one reason that the human voice - an index, the sonic body - is heavily emphasized in popular music recordings.”

5 Referências

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 1999. 338 p.
- ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. Cancionistas do sertão: entre a tradição e a modernidade. *Estudos-humanidades*, revista da Universidade Católica de Goiás, Goiânia, v. 32, n. 7, p. 1225-1250, jul. 2005.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006. 151 p.
- ANGELO, Assis. *Eu vou contar pra vocês*. São Paulo: Ícone, 1990. 144 p.
- AROM, Simha. *African polyphony and polyrhythm: musical structure and methodology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- AUTRAN, Margarida. Já me chamaram para gravar ritmo estrangeiro, mas eu só faço Brasil mesmo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 set. 1976. *apud* MOURA & VICENTE, 2001, p. 332.
- BAÊ, Tutti, MARSOLA, Mônica. *Canto: uma expressão*. 3. Ed. São Paulo: Vitale, 1999. 112 pp.
- BAGNO, Marcos. A língua de Eulália: novela sociolinguística. 15 ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- BARTHES, Roland. *Image – music – text*. London: Fontana, 1977.
- BEHLAU, Mara. *A Voz do Especialista*. São Paulo: Revinter, 2001. 271 p.
- BORÉM, Fausto. Metodologia de pesquisa em performance musical no Brasil: Tendências, alternativas e relatos de experiência. In: RAY, Sonia (org.) *Performance Musical e suas interfaces*, p. 13-38. Goiânia: Editora Vieira, 2005.
- BOTTESELLI, João Carlos; PEREIRA, Arley (Coord.). *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. São Paulo: SESC, v.1, 2000.
- BRASIL. Decreto-lei nº 76.906, de 24 de dezembro de 1975. Promulga a Convenção sobre proteção de produtores de fonogramas contra a reprodução não-autorizada de seus fonogramas. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, 24 dez. 1975. Disponível em: <<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=99319>>. Acesso em: 23 jan. 2012.
- DINVILLE, Clair. *A Técnica da Voz Cantada*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.
- DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. 3 ed. São Paulo: Ed. 34, 1996. 351 pp.
- EIDSHEIM, Nina. Synthesizing race: towards an analysis of the performativity of vocal timbre. *Transcultural Music Review*. v. 13, 2009. Disponível em:

<<http://www.sibetrans.com/trans/a57/synthesizing-race-towards-an-analysis-of-the-performativity-of-vocal-timbre>>. Acesso em: 23 jan. 2012.

FERNANDES, Adriana. *Music, migrancy and modernity: a study of Brazilian forró*. 2005. 299 f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia): University of Illinois, Urbana-Champaign, 2005.

_____. O paradoxo de Ana: música e dança - uma proposta de compreensão desta relação. *Fênix*, Uberlândia, v.3, p.01-17, 2006.

FINNEGAN, Ruth. Música y participación. *Revista Transcultural de Música*. v.7. 2003. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/a210/musica-y-participacion>>. Acesso em: 23 jan. 2012.

FROTA, Wander Nunes. *Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*. São Paulo: Annablume, 2003. 252 p.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Noticias recientes sobre la hibridación. *Revista Transcultural de Música*. v.7. 2003. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/a209/noticias-recientes-sobre-la-hibridacion>>. Acesso em: 23 jan. 2012.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 104 p.

HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1997. 316 pp.

HYMES, Dell. Breakthrough into performance. In: BEN-AMOS, Dan; GOLDSTEIN, Kenneth S. (Orgs.). *Folklore: performance and communication*. Paris: Mouton, 1975. p. 11-74.

IKEDA, Alberto. Pesquisa em música popular urbana no Brasil: entre o intrínseco e o extrínseco. In: *Actas del III congreso latinoamericano de la asociación internacional para el estudio de la música popular*. Bogotá: IASPMLA, 2000.

KOLINSKI, Mieczyslaw. Review of 'Studies in African Music', by A.M. Jones. *The Musical Quarterly*, vol.XLVI, n°1, jan. 1960, pp.105-110.

KUBIK, Gerhard. *Theory of African Music: Volume I*. Intercultural Music Studies, 7. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1994. 464 p.

KUNST, Jaap. *Ethnomusicology: a study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography*. 3. ed. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1959/1974.

LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação musical: a dimensão recriadora da "comunicação" poética*. São Paulo: Annablume, 2007. 195 p.

LAVER, John. *The phonetic description of voice quality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980. 196 p.

- LÜHNING, Angela. Métodos de trabalho na etnomusicologia: reflexões em volta de experiências pessoais. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 22, n. 1 e 2, p. 105-126, 1º e 2º semestre, 1991.
- MARTINS, Janaína Träsel. *A integração corpo-voz na arte do ator*. Florianópolis: UDESC, 2004. 136 p.
- MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964. 376 p.
- MOURA, Fernando. VICENTE, Antonio. *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo*. São Paulo: Ed. 34, 2001. 412 p.
- NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. 2nd ed. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005. 528 p.
- _____; RUSSELL, Melinda. (Org.). *In the course of the performance: studies in the world of musical improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- OLIVEIRA, Gildson. *Luiz Gonzaga: o matuto que conquistou o mundo*. Recife: Comunicarte, 1991. 271 p.
- PICCOLO, Adriana Noronha. *O canto popular brasileiro: uma análise acústica e interpretativa*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. 220 p.
- PONTES, Paulo A. L.; VIEIRA, Vanessa P.; GONÇALVES, Maria I. R.; PONTES, Antonio A. L. Características das vozes roucas, ásperas e normais: análise acústica espectrográfica comparativa. *Revista Brasileira de Otorrinolaringologia*, São Paulo, v. 68, n. 2, 182-188, mar./abr. 2002.
- RAMALHO, Elba Braga. *Luiz Gonzaga: síntese poética e musical do sertão*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.
- SAMPAIO, Eliane. A música como reflexo da evolução social. *Revista da Academia Nacional de Música*, Rio de Janeiro, v. 26, p. 127-189, 2005.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001. 247 p.
- SANTOS, José Farias dos. *Luiz Gonzaga: a música como expressão do nordeste*. São Paulo: IBRASA, 2004. 208 p.
- SCHECHNER, Richard ; SCHUMAN, Mady (ed.). *Ritual, Play, and Performance*. New York: Seabury Press, 1976.
- SEEGER, Charles. Prescriptive and descriptive music-writing. *The musical quarterly*, Oxford, v. 44, n. 2, p.184-195. abr.1958.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Ed. 34, 1997.

SOARES, Inaldo. *A musicalidade de Jackson do Pandeiro*. Camaragibe: IGP, 2011.

SUGARMAN, Jane C. *Engendering song: singing and subjectivity at prespa albanian weddings*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996. 322 p.

_____. *Musicando a semiótica*. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

_____. *Signs of imagination, identity and experience: a peircian semiotic theory for music*. *Ethnomusicology*, Illinois, v.43, n.2, p.221-255, 1999.

VALENTE, Heloísa de A. D. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2003.

VENEZIANO, Neide. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000. 137 p.

Fonogramas⁷²

ALMEIDA, Onildo. A Feira de Caruaru. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: *801793a*. Rio de Janeiro: RCA-Victor, p1957. 1 disco sonoro, 78 rpm. Lado A.

ARAÚJO, Manezinho; PAULA, Catulo de. Como tem Zé na Paraíba. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *A alegria da casa: Jackson do Pandeiro e Almira*. Rio de Janeiro: Philips, p1962. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 2.

ARAÚJO, Marçal. Eta, baião. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *5277*. Rio de Janeiro: Copacabana, p1954. 1 disco sonoro, 78 rpm. Lado B.

ASSARÉ, Patativa do. A triste partida. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: *A triste partida*. Rio de Janeiro: RCA, p1964. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

BARROS Antonio; OURIQUE, Aleixo. Maria do Angá. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *A alegria da casa*. Rio de Janeiro: Philips, p1962. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 1.

⁷² Como os discos de 78 rpm não tinham, normalmente, títulos, optei por utilizar, nestes casos, o número atribuído pela gravadora a cada disco.

BUCO DO PANDEIRO; GOMES, Geraldo. Balanço de Maria. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *O dono do forró*. Rio de Janeiro: CBS, p1971. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 6.

CASTILHO, Almira. Tililingo. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *...E vamos nós!*. Philips, p1965. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 6.

_____. Forró quentinho. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *O cabra da peste*. Rio de Janeiro: Philips, p1966. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 5.

CATRACA, Zé; LUNA, J. Tem mulher, tô lá. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *Tem mulher, tô lá*. Rio de Janeiro: CBS, p1973. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 2.

CAVALCANTI, Rosil. Forró de Zé Lagoa. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *Forró de Zé Lagoa*. Rio de Janeiro: Philips, p1963. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 1.

_____. Forró na gafeira. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *11146*. Rio de Janeiro: Columbia, p1959. 1 disco sonoro, 78 rpm. Lado A.

_____. Lei da compensação. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *A alegria da casa*. Rio de Janeiro: Philips, p1962. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 5.

_____. Sebastiana. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *5155*. Rio de Janeiro: Copacabana, p1954. 1 disco sonoro, 78 rpm. Lado B.

_____. Sebastiana. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *Aqui tô eu*. Rio de Janeiro: Philips, p1970. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 3.

_____; JACKSON DO PANDEIRO. Cumpadre João. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *5894*. Rio de Janeiro: Copacabana, p1958. 1 disco sonoro, 78 rpm. Lado B.

_____; _____. Na base da chinela. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *São João alegre*. Rio de Janeiro: Philips, p1962. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

CECÉU. Forró nº1. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: *Sanfoneiro macho*. Rio de Janeiro: RCA – Camden, p1985. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 2.

CORRÊA, Assunção; MACÊDO, Nelson. Tambor de crioula. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *Alegria, minha gente*. Rio de Janeiro: Alvorada/Chantecler, p1978. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 3.

FERREIRA, Edgar. 1x1. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *5234*. Rio de Janeiro: Copacabana, p1954. 1 disco sonoro, 78 rpm. Lado A.

FERREIRA, Florisval; FONTES, José César. Ralabucho. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *Jackson do Pandeiro*. Rio de Janeiro: Cantagalo, p1967. 1 disco sonoro, 7 pol. Lado A.

GERSON FILHO; SILVA, João. Xodó de sanfoneiro. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *A alegria da casa*. Rio de Janeiro: Philips, p1962. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 4.

GONZAGA, Luiz. Karolina com 'K'. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: *Chá Cutuba*. Rio de Janeiro: RCA – Camden, p1977. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 6.

_____. Vira e mexe. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: *34748*. Rio de Janeiro: RCA- Victor, p1941. 1 disco sonoro, 78 rpm. Lado B.

_____; MARCOLINO, Zé. Intérprete: Luiz Gonzaga. Cacimba Nova. In: *A festa*. Rio de Janeiro: RCA, p1981. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 6.

_____; SILVA, João. Intérprete: Luiz Gonzaga. Nem se despediu de mim. In: *De fia pavi*. Rio de Janeiro: RCA Vik, p1987. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 3.

_____; _____. Forró de cabo a rabo. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: *Forró de cabo a rabo*. Rio de Janeiro: RCA – Camden, p1986. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

_____; _____. Sanfoninha choradeira. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: *Danado de bom*. Rio de Janeiro: RCA – Camden, p1984. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 1.

_____; BARBALHO, Nelson. A morte do vaqueiro. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: *Pisa no pilão: a festa do milho*. Rio de Janeiro: RCA, p1963. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 4.

_____; CLEMENTINO José. O jumento é nosso irmão. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: *O sanfoneiro do povo de Deus*. Rio de Janeiro: RCA, p1968. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 2.

_____; _____. Capim novo. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: *Capim novo*. Rio de Janeiro: RCA, p1976. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

_____; _____. Apologia do Jumento. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: *Capim novo*. Rio de Janeiro: RCA, p1976. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 6.

_____; CORDOVIL, Hervê. A vida do viajante. Intérpretes: Luiz Gonzaga; Luiz Gonzaga Jr. In: *Gonzagão e Gonzaguinha: a vida do viajante*. Rio de Janeiro: Emi – Odeon/RCA, p1981. 2 discos sonoros. Disco 2, Lado B, faixa 8.

_____; LIMA, Miguel. Dança, Mariquinha. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: *800281a*. Rio de Janeiro: RCA – Victor, p1945. 1 disco sonoro, 78 rpm. Lado A.

_____; MORAIS, Guio de. São João do Carneirinho. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: *800894a*. Rio de Janeiro: RCA – Victor, p1952. 1 disco sonoro, 78 rpm. Lado A.

_____; TEIXEIRA, Humberto. Asa Branca. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: *800510b*. Rio de Janeiro: RCA – Victor, p1947. 1 disco sonoro, 78 rpm. Lado B.

_____; _____. Juazeiro. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: *800605a*. Rio de Janeiro: RCA – Victor, p1949. 1 disco sonoro, 78 rpm. Lado A.

_____; _____. Baião. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: *800605b*. Rio de Janeiro: RCA – Victor, p1949. 1 disco sonoro, 78 rpm. Lado B.

_____; _____. Légua tirana. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: *800606b*. Rio de Janeiro: RCA – Victor, p1949. 1 disco sonoro, 78 rpm. Lado B.

_____; _____. Respeita Januário. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: *800658b*. Rio de Janeiro: RCA – Victor, p1950. 1 disco sonoro, 78 rpm. Lado B.

_____; VALENÇA, Nelson. O Fole Roncou. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: *Luiz Gonzaga*. Rio de Janeiro: Odeon, 1973. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

_____; ZÉDANTAS. A dança da moda. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: *800658a*. Rio de Janeiro: RCA – Victor, p1950. 1 disco sonoro, 78 rpm. Lado A.

_____; _____. Vem, morena. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: *800643a*. Rio de Janeiro: RCA – Victor, p1949. 1 disco sonoro, 78 rpm. Lado A.

_____; _____. A volta da asa branca. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: *800699b*. Rio de Janeiro: RCA – Victor, p1950. 1 disco sonoro, 78 rpm. Lado B.

_____; _____. Cintura Fina. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: *800681b*. Rio de Janeiro: RCA – Victor, p1950. 1 disco sonoro, 78 rpm. Lado B.

_____; _____. Derramar o gai. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: *801656a*. Rio de Janeiro: RCA – Victor, p1956. 1 disco sonoro, 78 rpm. Lado A.

GORDURINHA; CASTILHO Almira. Chiclete com banana. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *3097*. Rio de Janeiro: Columbia, p1959. 1 disco sonoro, 78 rpm. Lado A.

_____; _____. Chiclete com banana. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *Aqui tô eu*. Rio de Janeiro: Philips, p1970. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 3.

HORTA, Gervásio Samambaia trepadeira. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *Isso é que é Forró*. Rio de Janeiro: Polifar/Polygram, p1981. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 5.

MACEDO, Genival; PAULA, Nestor de. A Mulher do Aníbal. 1954. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *5234*. Rio de Janeiro: Copacabana, p1954. 1 disco sonoro, 78 rpm. Lado B.

ORLANDO, José. Nem vem que não tem. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *Sina de Cigarra*. Rio de Janeiro: CBS, p1972. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 4.

JACKSON DO PANDEIRO. De mi a mi. Intérprete: Severo. In: *A tuba da 'muié'*: Jackson do Pandeiro e seu conjunto. Rio de Janeiro: Alvorada/Chantecler, p1975. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 3.

_____. Forró em Campina. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *O dono do forró*. Rio de Janeiro: CBS, p1971. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 2.

_____; MARINS, Ivo. Meu passarinho fugiu. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *Aqui tô eu*. Rio de Janeiro: Philips, p1970. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

_____; BATISTA, João. Aquilo bom. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *Ritmo, melodia e a personalidade de Jackson do Pandeiro*. Rio de Janeiro: Philips, p1961. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

_____; BATISTA, Sebastião. Cabeça feita. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *Isso é que é Forró*. Rio de Janeiro: Polifar/Polygram, p1981. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

PATRÍCIO, Paulo; RAMOS, Severino. Xarope de amendoim. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *Tem mulher, tô lá*. Rio de Janeiro: CBS, p1973. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 2.

RAMOS, Severino. Ovo de codorna. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: *São João quente*. Rio de Janeiro: RCA – Victor, p1972. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 3.

_____; RODRIGUES, Antonio. A estória do anel. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *Canjica*, pamonha e rojão. Rio de Janeiro: Chantecler/Alvorada, p1977. 1 disco sonoro, 7 pol. Lado A.

SILVA, Bezerra da; SOUZA, Ataylor de. Chico chora. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *Sina de Cigarra*. Rio de Janeiro: CBS, p1972. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 6.

SILVA, João; CONCEIÇÃO, João Sebastião da. Forró em Casa Amarela. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *Tem jabaculê*. Rio de Janeiro: Philips, p1964. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 2.

_____; MONTEIRO, Ary. Beira mar. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *Caminho da roça*. Rio de Janeiro: Philips, 1963. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 4.

SILVA, Ruy de Moraes e; LIMA, Joaquim. Zabumba. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *Cantando de norte a sul*: Jackson do Pandeiro. Rio de Janeiro: Philips, p1960. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 2.

SILVA, Antonio Barros. Óia eu aqui de novo. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: *Óia eu aqui de novo*. Rio de Janeiro: RCA, p1967. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

VENÂNCIO; CORUMBA. Viola afinada. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *A alegria da casa*: Jackson do Pandeiro e Almira. Rio de Janeiro: Philips, p1962. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 5.

_____; _____. Só ficou fará-fá-fá. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *Jackson do Pandeiro & Almira*: coisas nossas. Rio de Janeiro: Philips, p1964. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 2.

VIEIRA, Durval. Tem pouca diferença. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *Isso é que é Forró*. Rio de Janeiro: Polifar/Polygram, p1981. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 2.

_____; MASCOTTE. Xodó no forró. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *Alegria, minha gente*. Rio de Janeiro: Alvorada/Chantecler, p1978. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

ZÉDANTAS. Acauã. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: *800961a*. Rio de Janeiro: RCa – Victor, p1952. 1 disco sonoro, 78 rpm. Lado A.

_____. Forró em Caruaru. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: *5397*. Rio de Janeiro Copacabana, 1955. 1 disco sonoro, 78 rpm. Lado A.

_____, Samarica Parteira. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: *Sangue nordestino*. Rio de Janeiro: Odeon, p1973/1974. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

Discos

JACKSON DO PANDEIRO. ...*E vamos nós!*. Rio de Janeiro: Philips, p1965. 1 disco sonoro.

_____. *Sina de Cigarra*. Rio de Janeiro: CBS, p1972. 1 disco sonoro.

_____. *Alegria, minha gente*. Rio de Janeiro: Alvorada/Chantecler, p1978. 1 disco sonoro.

_____. *São João Autêntico de Jackson do Pandeiro*. Rio de Janeiro: Sinter/Polygram, p1980. 1 disco sonoro.

_____. *Isso é que é Forró*. Rio de Janeiro: Polifar/Polygram, p1981. 1 disco sonoro

GONZAGA, Luiz. *Sanfona do Povo*. Rio de Janeiro: RCA, p1964. 1 disco sonoro

_____. *O canto jovem de Luiz Gonzaga*. Rio de Janeiro: RCA-Victor, p1971. 1 disco sonoro.

Filmes

MINHA SOGRA é da polícia. Direção: Aloisio de Carvalho. Produção: Cine distribuidora Livio Bruni S.A. Rio de Janeiro: Lider Cinematográfica, 1958. 1 bobina cinematográfica.

CALA A BOCA, Etelvina. Direção: Eurides Ramos. Produção: Oswaldo Massani, Alipio Ramos, Eurides Ramos. São Paulo: Cia. Cinematográfica Vera Cruz, 1959. 1 bobina cinematográfica.

Vídeos

GONZAGA, Luiz. ZÉDANTAS. Cintura fina. Intérprete: Jackson do Pandeiro et al. In: *Programa Fantástico*: edição de 07/08/1976. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 1976. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ufcKCl0zkHs>>. Acesso em: 23 jan. 2012.

MPB Especial. Entrevistado: Jackson do Pandeiro. Direção: Fernando Faro. São Paulo: TV Cultura, 1973.

ENSAIO. Entrevistado: Jacinto Silva. Direção: Fernando Faro. São Paulo: TV Cultura, 1999. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=OPmf5w2EzIM>> . Acesso em: 23 jan. 2012.

6 Nota sobre os anexos

Os anexos foram postos em volume separado, para facilitar uma eventual consulta durante a leitura do corpo do texto, sendo o volume constituído de transcrições e reproduções gráficas.

UFPB – Universidade Federal da Paraíba
CCHLA – Centro de Ciências Humanas, Letras Artes
DEMUS – Departamento de Música
PPGM – Programa de Pós-Graduação em Música
Deneil José Laranjeira

A Identidade Vocal de
Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro
em Performance

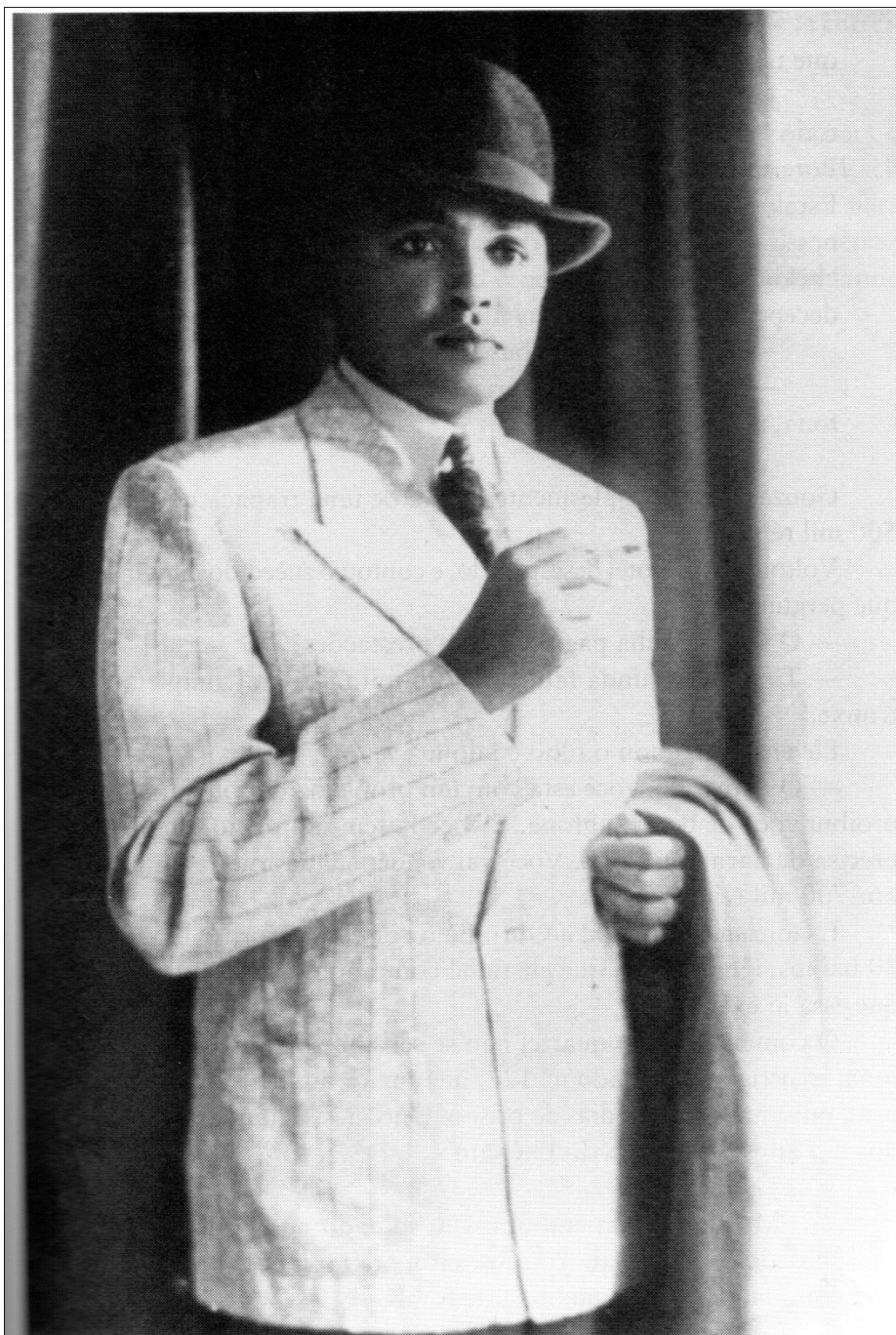
- ANEXOS -

João Pessoa
2012

7 Anexos

7.1 Figuras

Figura 01



DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1996, p.71

Figura 02



JACKSON DO PANDEIRO. *...E vamos nós!*. Rio de Janeiro: Philips, p1965. 1 disco sonoro.

Figura 03



JACKSON DO PANDEIRO. *Sina de Cigarra*. Rio de Janeiro: CBS, p1972. 1 disco sonoro.

Figura 04



JACKSON DO PANDEIRO. *Alegria, minha gente*. Rio de Janeiro: Alvorada/Chantecler, p1978. 1 disco sonoro.

Figura 05



Seqüência fotográfica para capa de disco e material promocional: da esquerda para a direita: Jackson, Raimundinho, Almira, Tinda e Cícero.

MOURA, Fernando; VICENTE, Antonio. *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo*. São Paulo: Ed. 34, 2001, p.213.

7.2 Transcrições

A volta da asa branca

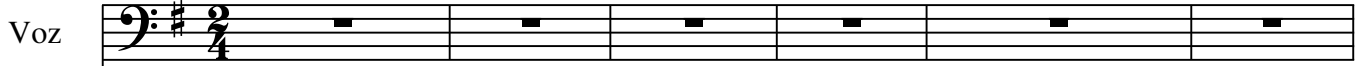
Intérprete: Luiz Gonzaga

(RCA-Victor 800699b)

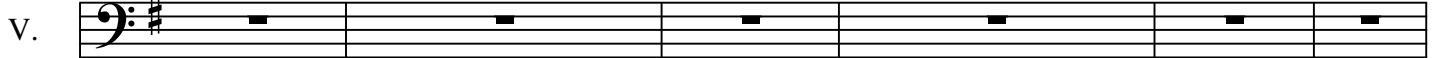
Luiz Gonzaga/ Zédantas

1950

♩ = 115



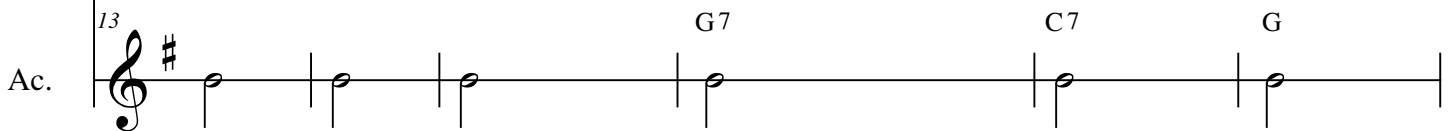
7



13



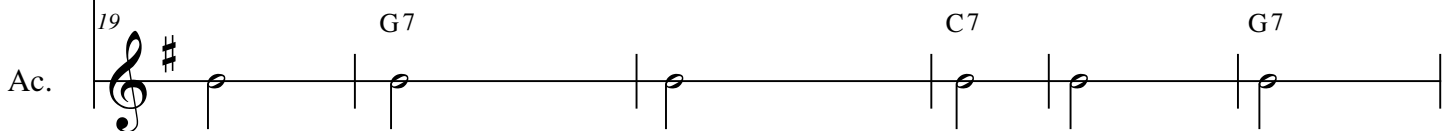
Já faz três noi - t's que pro Nor - te re-lam - pei - a _____



19



— A a - sa bran - ca'ou vin-do'o ron-co do tru - vão — Já ba-teu a - sas e vor-



25

V.

tou pro meu ser - tão___ Ai, ai, eu vô-mim - bo - ra vô cui - dá da pran-ta - ção___

Ac.

25

C7 G D7 G

31

V.

Já ba-teu a - sas e vor - tou pro meu ser - tão___ Ai, ai, eu vô-mim - bo - ra vô cui-

Ac.

31

G7 C7 G

37

V.

dá da pran-ta - ção___

Ac.

37

D7 G G7 C7 G

43

V.

43

Ac.

C D7 G C D7 G6

49

V.

A se-ca fez eu di-ser - tá da mi-nha ter-ra___ Mas fi-liz - men - te Deus a -

Ac.

49

G7 C7 G G7

A volta da asa branca

127

55

V.

3

go - ra se'a-lem - brô _____ De man-dá chu - va pr'es-se ser-tão so-fre - dô _____ Ser -

Ac.

55

C7 G7 C7

61

V.

tão das mu - ié se - ra, dos hô - mis tra-bai - a - dô _____ De man-dá chu - va pr'es-se

Ac.

61

G A m D7 G G7

67

V.

ser-tão so-fre - dô _____ Ser - tão das mu - ié se - ra, dos hô - mis tra-bai - a - dô _____

Ac.

67

C7 G C D7 G

73

V.

Ac.

73

G7 C7 G C D7 G

79

V.

3 3

Ri - os cor - ren - do'as _____ ca - chu -

Ac.

79

C D7 G6 G7

85

V.

e - ra tão zu - an-do — Ter-ra mo - ia - da ma-to ver-de que ri-que - - za

Ac.

91

V.

E'a a - sa bran-ca'à tar-de can-ta que be - le - za Ha, hai, o po-vo'a - le - gre mais a -

Ac.

97

V.

le - gre'a na-tu-re - - za — E'a a - sa bran-ca'à tar-de can-ta que be - le - za

Ac.

103

V.

Ha, hai o po-vo'a - le - gre mais - a - le-gre'a na-tu-re - - za —

Ac.

109

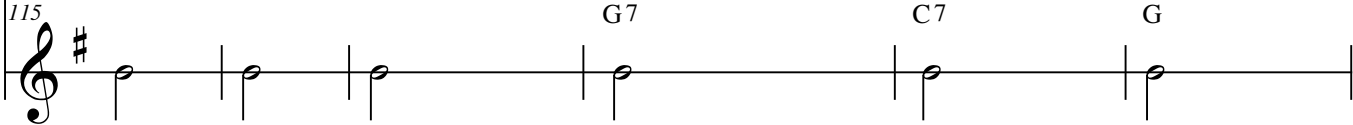
V.

Ac.

115

V. 

Sen - tin - do'a chu - va'eu me'ar - res - cor - do de Ro - si - nha ____

Ac.  G7 C7 G

121

V. 

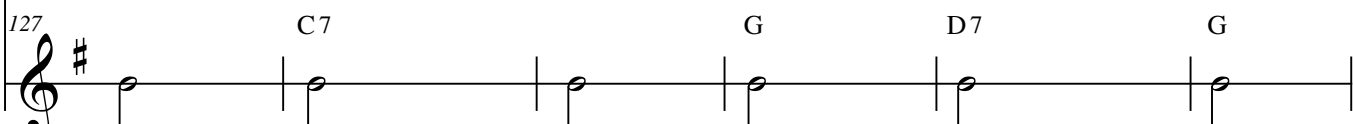
A lin-da frô do meu ser - tão per - nam - bu - ca - no E se a sa - fra não a -

Ac.  G7 C7 G7

127

V. 

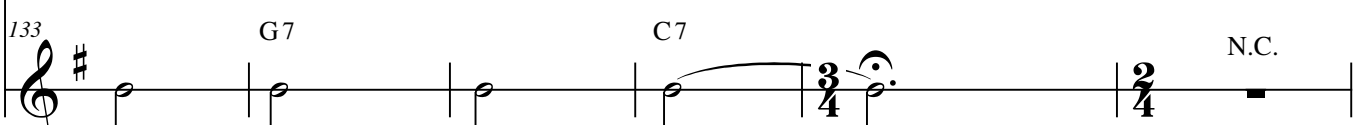
tra - pa - iá meus ____ nos Qu'ê que hai, ô, seu vi - gá - rio, vou ca - sá no fim do a - no ____

Ac.  C7 G D7 G

133

V. 

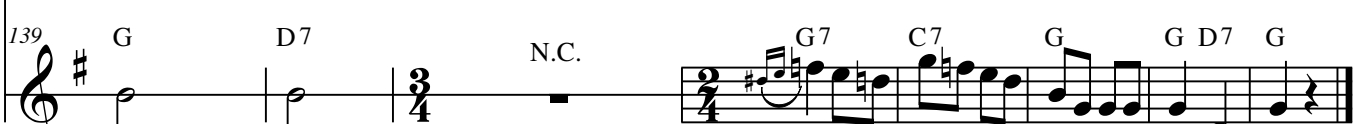
E se a sa - fra não a - tra - pa - iá meus pra - - - nos ____ Qu'ê que hai, ô, seu vi-

Ac.  G7 C7 N.C.

139

V. 

gá - rio, vou ca - sá no fim do a - no ____ a tempo

Ac.  G D7 N.C. G7 C7 G G D7 G

Forró em Caruaru

Intérprete:
Jackson do Pandeiro

(Copacabana, 5397)

Zédantas

1955

♩ = 90

Voz

Coro

Acordeon/
acompanhamento

acordeon

D7 G D7/A D7

V.

C.

Ac.

G D7 G D7/A D7

V.

C.

Ac.

No for-ró de Sá Joa - ni-nha em Ca-ru-a-ru — Cum-pa-de Ma-né Ben-to só fal-ta-va tu —

G C D7 G D7/A D7

Forró em Caruaru

131

13

V.

C.

Ac.

8

No for-ró de Sá Joa - ni-nha em Ca-ru-a-ru Cum-pa-de Ma-né Ben-to só fal-ta-va tu

17

V.

C.

Ac.

8

nun-ca vi, meu cum - pa-de, for-gan-ça tão bo - a Tão chei-a de brin - que-do'e de a - ni-ma-çã-o

21

V.

C.

Ac.

8

Be-ben-do na fun - ção dan-ça-mo sem pa - rar Num ga-lo-pe de ma - tar Mas al-ta ma-dru-

25

V.

C.

Ac.

8

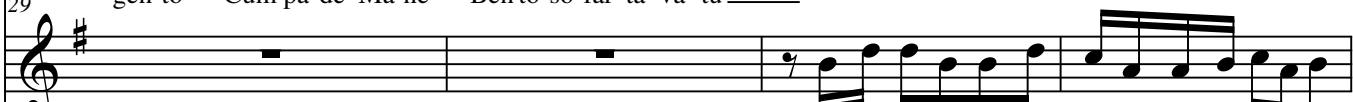
gada Por cau-so du-ma da - na-da que vei de Ta-ca-ra - tu Mate-mo dois sor - dado, qua-to ca-b'e um sar-

baixo acústico

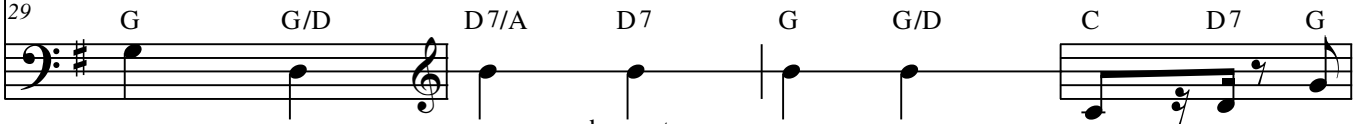
29

V. 

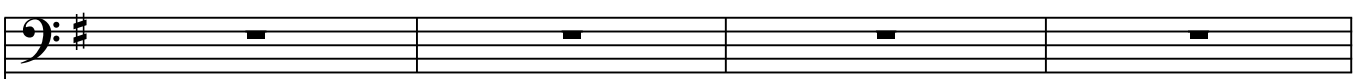
29 gen-to Cum-pa-de Ma-né Ben-to só far-ta-va tu —

C. 
8 No for-ró de Sá Joa - ni-nha em Ca-ru-a-ru

29 G G/D D7/A D7 G G/D C D7 G

Ac. 
acompanhamento

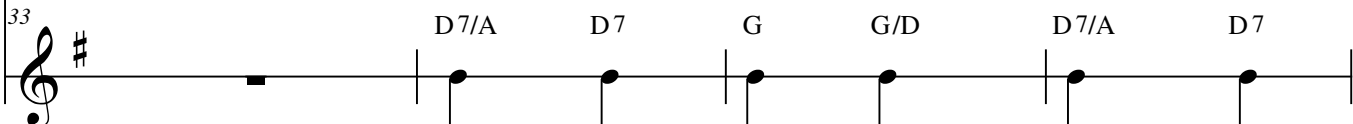
33

V. 

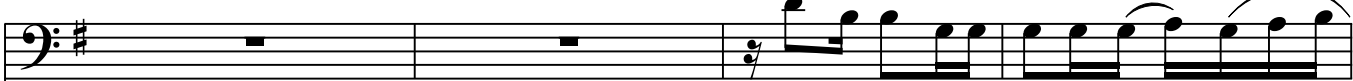
33 Cum-pa-de Ma-né Ben-to só fal-ta-va tu No for-ró de Sá Joa - ni-nha em Ca-ru-a-ru

C. 
8

33 D7/A D7 G G/D D7/A D7

Ac. 

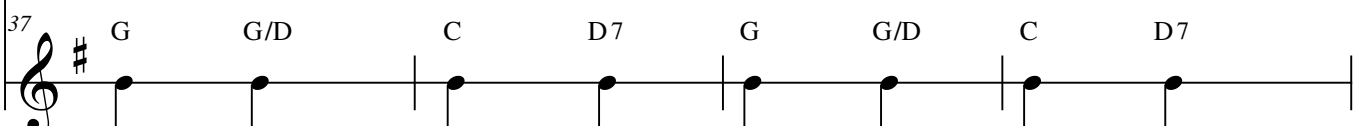
37

V. 

37 Meu li-mão Ji-su - í - no gru-dou de'u-ma ne-

C. 
8 Cum-pa-de Ma-né Ben-to só fal-ta-va tu

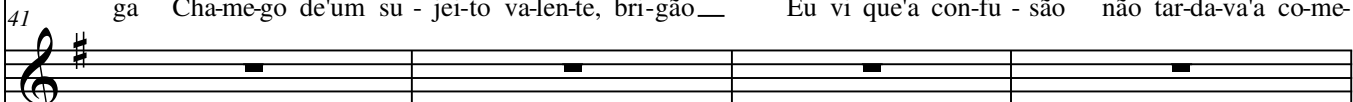
37 G G/D C D7 G G/D C D7

Ac. 

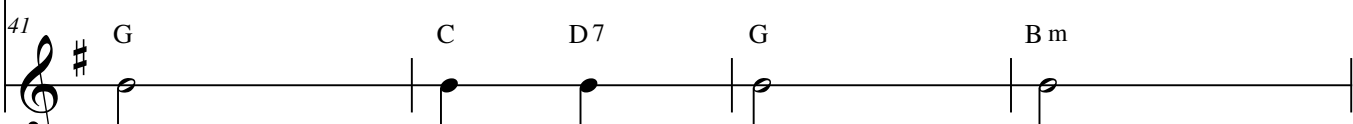
41

V. 

41 ga Cha-me-go de'um su - jei-to va-len-te, bri-gão — Eu vi que'a con-fu - são não tar-da-va'a co-me-

C. 
8

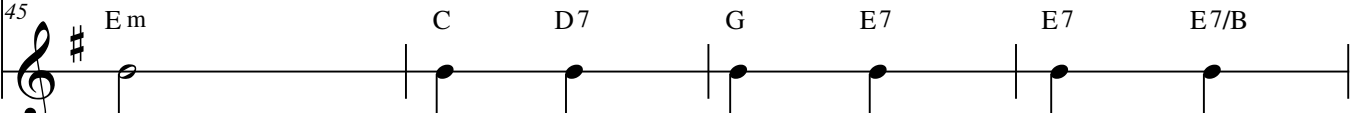
41 G C D7 G B m

Ac. 

45

V. 

C. 45 çar Pois um ca-bra de pu - nhá Com ca-ra de'assa - si-no Partiu pra Ji-su - í-no'esta-va fei-to'o su-ru-

Ac. 45 Em C D7 G E7 E7 E7/B 

49

V. 

C. 49 ru Ma-te-mo dois sor - dado, qua-to ca-b'e um sar - gen-to Cum-pa-de Ma-né Ben-to só far-ta-va tu _

Ac. 49 A m G G/D D7/A D7 

baixo acústico acompanhamento

53

V. 

C. 53  Hum! Tá

No for-ró de Sá Joa - ni-nha em Ca-ru-a-ru Cum-pa-de Ma-né Ben-to só fal-ta-va tu

Ac. 53 G G/D C D7 G D7/A D7 

57

V.

57 bom

C.

8

No for-ró de Sá Joa - ni-nha em Ca-ru-a-ru Cum-pa-de Ma-né Ben-to só fal-ta-va tu

Ac.

57 G G/D D7/A D7 G G/D D7/A D7

61

V.

61

A - o do-tô de-le - ga-do qu'é ve - io trom - bu-do Eu dis-se que na - que-la gran-de con-fu-são

C.

8

Ac.

61 G G/D C D7 G C D7

65

V.

65

Hou-ve'a-pe-n'uns ar-ra - nhão mas os ca-bra mor-re - dô Nes-se tem-po de ca - lô Tem a car-ne rei-

C.

8

Ac.

65 G B m E m C D7

69

V.

69

C.

8

mosa O vei-o zombô da prosa'eu-fu-gi do Ca-ru-a - ru Ma-te-mo dois sol - dado, qua-to ca-b'e um sar-

69

Ac.

G E7 E7 E7/B A m N.C.

baixo acústico

73

V.

73

C.

8

gen-to Cum-pa - de Ma-né Ben-to só fal - ta - va tu _____

73

Ac.

G G/D D7/A D7 G C D7

acompanhamento

77

V.

77

C.

8

77

Ac.

G G/D C D7 G G/B D7/A D7

81

V.

C.

Ac.

A - o do-tô de-le - ga - do qu'é ve - io trom-bu -

G G/B D7/A D7 G G/D C D7

85

V.

C.

Ac.

do Eu dis-se que na - que-la gran-de con-fu-são Hou-ve'a-pe-n'uns ar-ra - nhão mas os ca-bra mor-re-

G C D7 G B m

89

V.

C.

Ac.

dô Nes-se tem-po de ca - lô Tem a car-ne rei - mo-sa O vei-o zom-bô da prosa'eu-fu-gi do Ca-ru-a-

E m C D7 G E7 E7 E7/B

93

V.

93 ru Ma-te-mo dois so - da-do, qua-to ca-b'e um sa - gen-to Cum-pa-de Ma-né Ben-to só far-ta-va tu —

C.

8

Ac.
A m G G/D D7/A D7
baixo acústico acompanhamento

97

V.

97 Bo-ni(to) —

C.

8

Ac.
G G/D C D7 G D7/A D7
No for-ró de Sá Joa - ni-nha em Ca-ru-a-ru Cum-pa-de Ma-né Ben-to só fal-ta-va tu

101

V.

101

C.

8

Ac.
G G/D D7/A D7 G G/D D7/A D7
No for-ró de Sá Joa - ni-nha em Ca-ru-a-ru Cum-pa-de Ma-né Ben-to só fal-ta-va tu

105

V.

C.

8

Ac.

G G/D D7/A D7 G G/D D7/A D7

109

V.

C.

8

Ac.

G G/D D7/A D7 G G/D D7/A D7 G

O fole roncou

Intérprete: Luiz Gonzaga

(Odeon)

Nelson Valença/Luiz Gonzaga

1973

♩ = 111

Voz
 Coro
 Acompanhamento

7

V.

C.

Ac.

13

V.

C.

Ac.

19

V.

fo-le ron-cou _____ no al-to da ser - ra ca-bro - ei-ra da mi-nha ter - ra su-biu a la-

C.

Ac.

8

C

B $\flat$ F/A C/G C

B $\flat$ F/A C/G C

B $\flat$ F/A C/G C

C7 C7 F

C

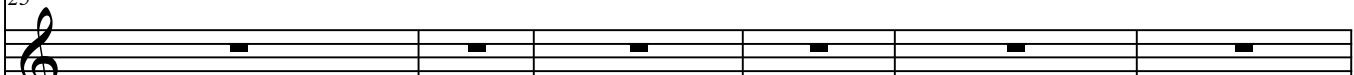
B $\flat$

O fole roncou

140

25

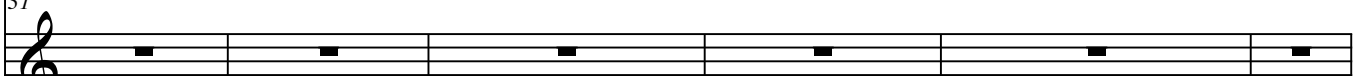
V.  dei-ra'e foi - brin - car

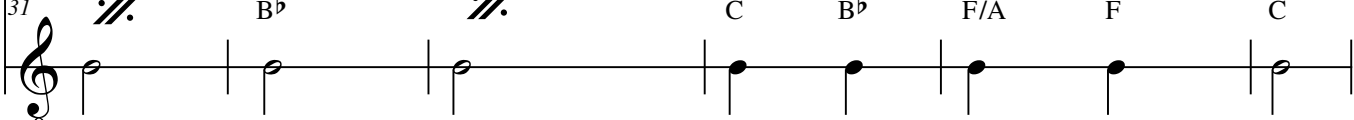
C. 

Ac. 

31

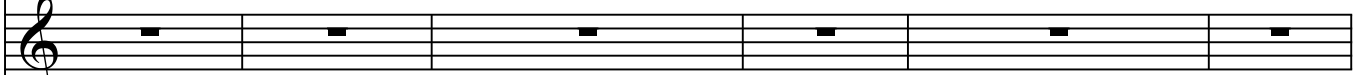
V.  al-to da ser - ra ca-bro - ei-ra da mi-nha ter - ra su-biu a la - dei-ra'e foi - brin-car

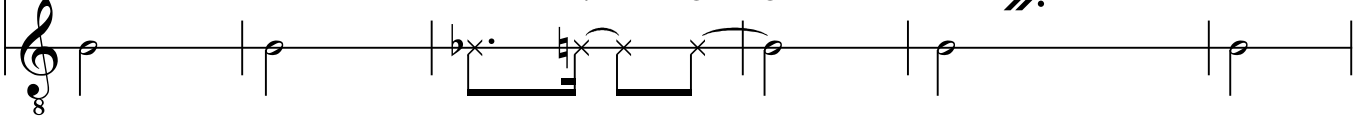
C. 

Ac. 

37

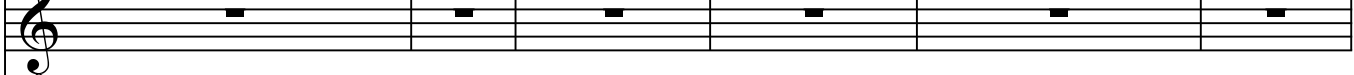
V.  Ó Zé-Bu-ra - co "Pé-de - Foi-ce" Chi-co Man-co Pe-ba Ma-cho, Bo-de Branco To-do

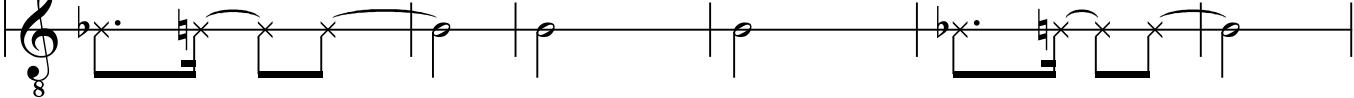
C. 

Ac. 

43

V.  mun - do foi brin-car Ma-ri-a Doi - da Mar-ga - ri - da, Flo-ris-be-la Mui-to

C. 

Ac. 

49

V.

49 tris-te na ja-ne - la Não dan - çou não quis en - trar O

C.

Ac.

55

V.

55 fo-le ron-cou no al-to da ser - ra ca-bro - ei-ra da mi-nha ter - ra su-biu a la-

C.

Ac.

61

V.

61 dei-ra'e foi - brin - car

C.

61 O fo-le ron-cou no

Ac.

67

V.

67

C.

67 al-to da ser - ra ca-bro - ei-ra da mi-nha ter - ra su-biu a la - dei-ra'e foi-brin-car

Ac.

73

V.

73 Na-que - la noi - te Me gru - dei com Ju-ven-ti-na E'o sus - pi - ro da me-ni - na E-ra

C.

Ac.

79

V.

79 de ar-re - pi-ar Ba-iao bo-ni - to Tão gos - to-so'e'al-co - vi-tei - ro Que'a-pa-

C.

Ac.

85

V.

85 gou-o can - de-ei-ro pro for - ró se a-ni-mar O

C.

Ac.

91

V.

91 fo-le ron-cou no al-to da ser - ra ca-bro - ei-ra da mi-nha ter - ra su-biu a la-

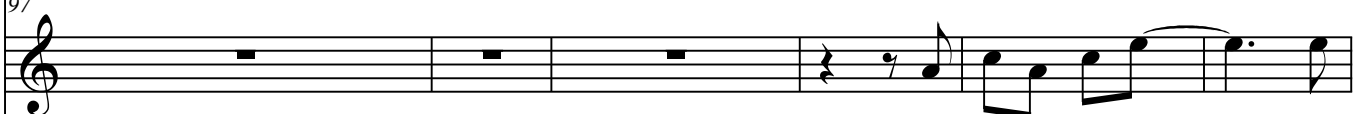
C.

Ac.

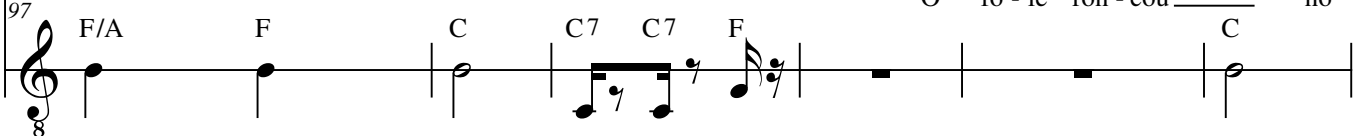
97

V. 

dei-ra'e foi - brin - car _____

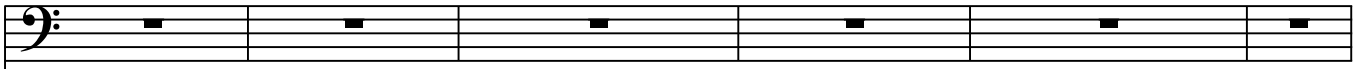
C. 

O fo - le ron - cou _____ no

Ac. 

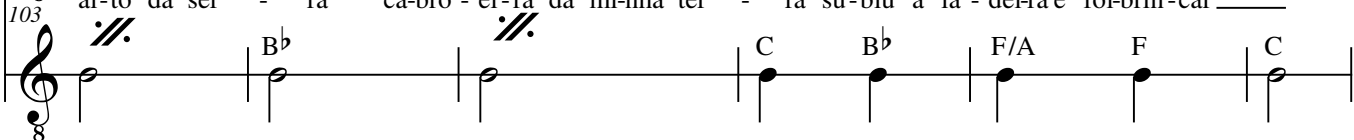
97 F/A F C C7 C7 F C

103

V. 

C. 

al-to da ser - ra ca-bro - ei-ra da mi-nha ter - ra su-biu a la - dei-ra'e foi-brin-car _____

Ac. 

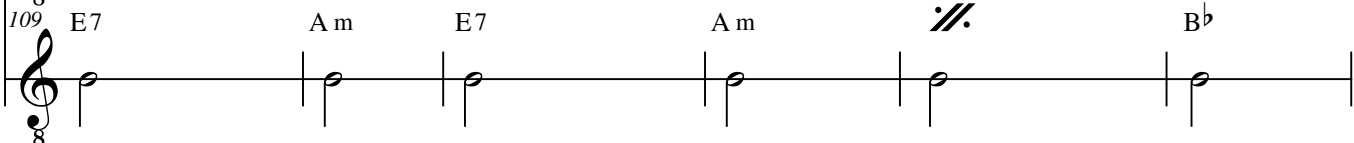
103 B $\flat$ C B $\flat$ F/A F C

109

V. 

Na-que - la noi - te Eu fu - gi com Ju - ven-ti - na Quem man - dou a con - cer-ti - na meu ju-

C. 

Ac. 

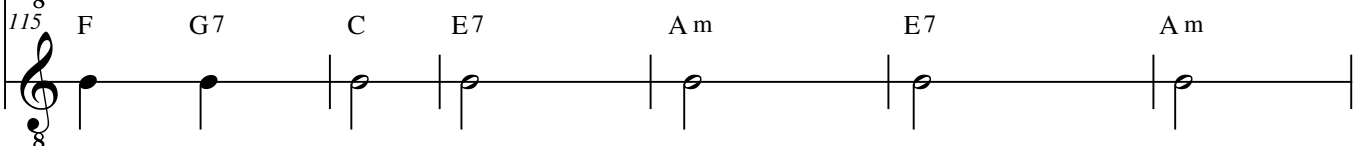
109 E7 A m E7 A m B $\flat$

115

V. 

í-zo re - vi-rar _____ Eu sei que mor-ro De ba - la de ca-ra-bi - na Mas o'a-

C. 

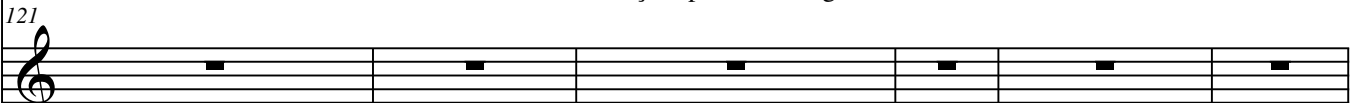
Ac. 

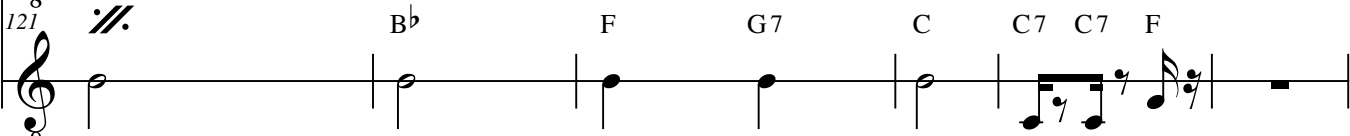
115 F G7 C E7 A m E7 A m

121

V. 

mor de Ju - ven - ti - na me dá for - ças pra ____ bri - gar ____ O

C. 

Ac.  8  B $\flat$ F G7 C C7 C7 F

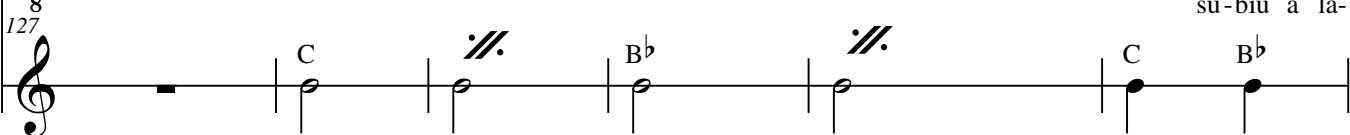
127

V. 

fo - le ron - cou ____ no al - to da ser - ra ca - bro - ei - ra da mi - nha ter - ra

C. 

su - biu a la -

Ac.  8 C  B $\flat$  C B $\flat$

133

V. 

O fo - le ron - cou ____ no

C. 

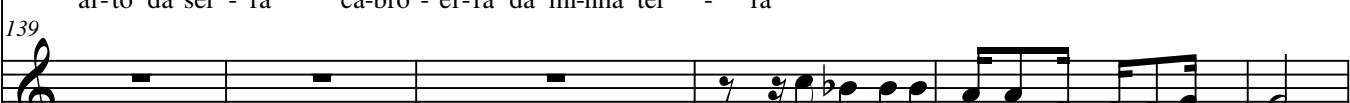
dei - ra'e foi - brin - car ____

Ac.  8 F/A F C C7 C7 F C

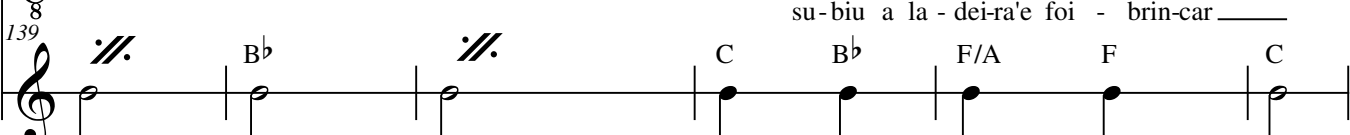
139

V. 

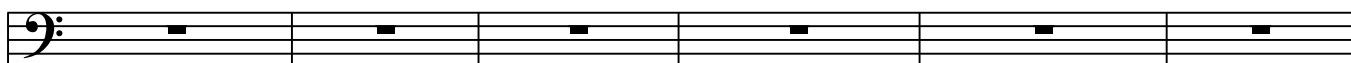
al - to da ser - ra ca - bro - ei - ra da mi - nha ter - ra

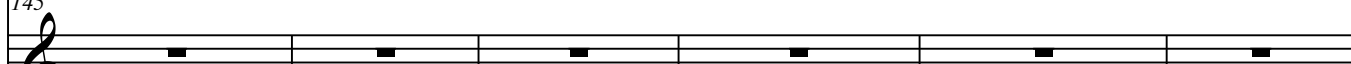
C. 

su - biu a la - dei - ra'e foi - brin - car ____

Ac.  8  B $\flat$  C B $\flat$ F/A F C

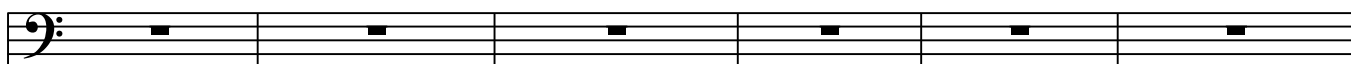
145

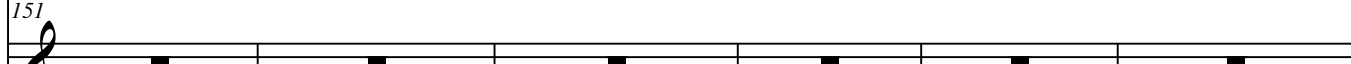
V. 

C. 

Ac. 

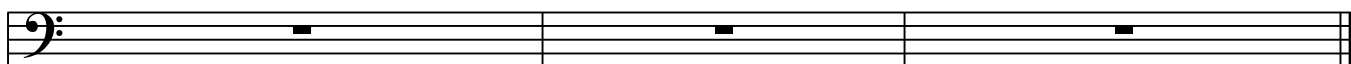
151

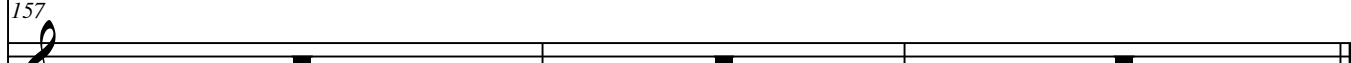
V. 

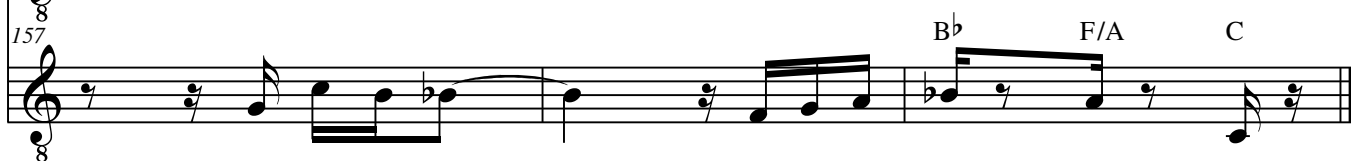
C. 

Ac. 

157

V. 

C. 

Ac. 

Forró em Campina

Intérprete:

Jackson do Pandeiro

(CBS)

Jackson do Pandeiro

♩ = 97

1971

Voz

Acompanha-
mento

acordeon

E $\flat$ B $\flat$ F7/C F7 B $\flat$ B7

6

V.

Ac.

6

E $\flat$ B $\flat$ F7/C F7 B $\flat$

Can - tan -

10

V.

- do meu for - ró vem na lem - bran-ça o meu tem-po de cri - an-ça que me faz cho-rar__

10

Ac.

F7/C F7

13

V.

Can-tan - do meu for - ró vem na lem - bran-ça o meu tem-po de cri -

13

Ac.

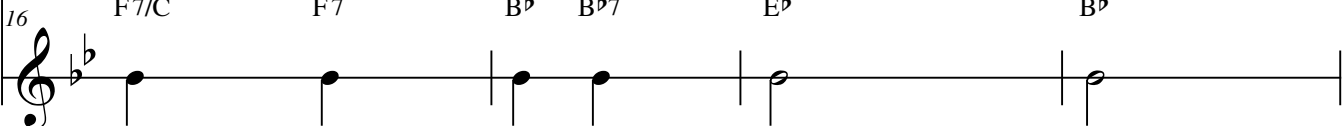
B $\flat$

16

V. 

an-ça que me faz cho-rar — Ó, lin-da flor lin - da mo-re - na Cam-pi-na

16 F7/C F7 B $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$ B $\flat$

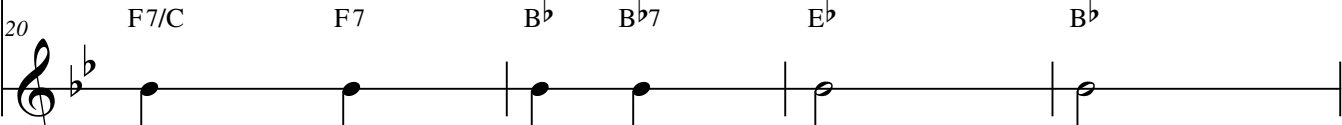
Ac. 

20

V. 

Gran-de, mi-nha Bor - bo - re - ma Ó, lin-da flor lin - da mo - re - na Cam-pi-na

20 F7/C F7 B $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$ B $\flat$

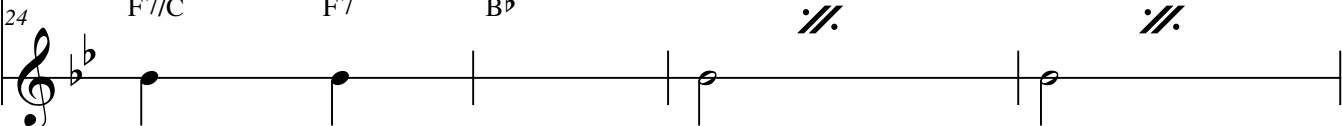
Ac. 

24

V. 

Gran-de mi-nha Bor - bo - re - ma Me lem-bro de Ma-ri - a Po-ro - ro-ca de Jo-se-fa Tri-bu-

24 F7/C F7 B $\flat$ //

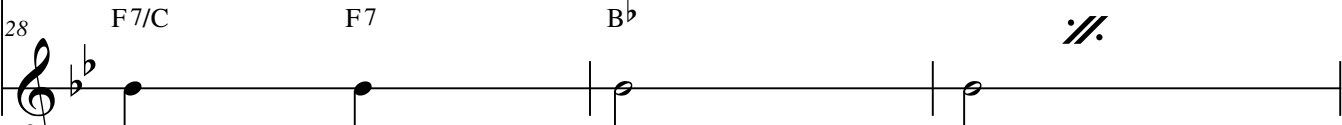
Ac. 

28

V. 

ti - no'e de Car - mi - nha Vi - lar — O-lha,eu me lem-bro de Ma - ri - a Po - ro -

28 F7/C F7 B $\flat$ //

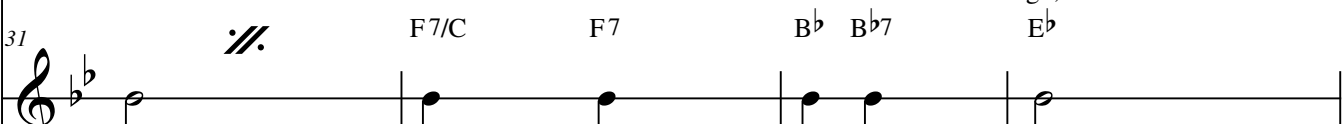
Ac. 

31

V. 

ro-ca de Jo-se-fa Tri-bu - ti-no'e de Car-mi-nha Vi-lar — Bo-do-con - gó, Al-to Bran-co'e Zé Pi-

31 // F7/C F7 B $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$

Ac. 

35

V.

Ac.

nhei-ro'eu a - pren - di to - car pan - dei - ro nos for - rós de lá_____ Bo-do-con-

B $\flat$ F7/C F7 B $\flat$ B $\flat$ 7

38

V.

Ac.

gó, Al-to Bran-co'e Zé Pi - nhei-ro'eu a-pren-di to-car pan - dei-ro nos for-rós de lá_____

E $\flat$ B $\flat$ F7/C F7 B $\flat$

42

V.

Ac.

42

47

V.

Ac.

47

52

V.

Ac.

zoi - to a - nos!...

F7/C F7 B $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$ B $\flat$ F7/C F7

3

Ah,___ meus de -

V.

Can - tan - do meu for - ró vem na lem - bran - ça o meu tem - po de cri -

Ac.

an - ça que me faz cho - rar _____ Can - tan - do meu for - ró vem na lem -

bran - ça o meu tem - po de cri - an - ça que me faz cho - rar _____ Ó, lin - da flor, lin - da _____ mo - re -

- na Cam - pi - na Gran - de, mi - nha Bor - bo - re - ma Ó, lin - da flor lin - da mo -

re - na Cam - pi - na Gran - de mi - nha Bor - bo - re - ma Me lem - bro de Ma - ri - a Po - ro -

75

V.

ro - ca de Jo - se - fa Tri - bu - ti - no'e de Car - mi - nha Vi - lar — Hm Me lem - bro de Ma - ri - a Po - ro —

Ac.

75

79

V.

ro - ca de Jo - se - fa Tri - bu - ti - no'e de Car - mi - nha Vi - lar — Bo - do - con - gó —

Ac.

79

82

V.

— Al - to Bran - co'e Zé Pi - nhei-ro'eu a - pren - di to - car pan - dei-ro nos for - rós de lá —

Ac.

82

85

V.

— Bo - do - con - gó Al - to Bran - co'e Zé Pi - nhei-ro'eu a - pren - di to - car pan -

Ac.

85

88

V.

dei-ro nos for - rós de lá —

Ac.

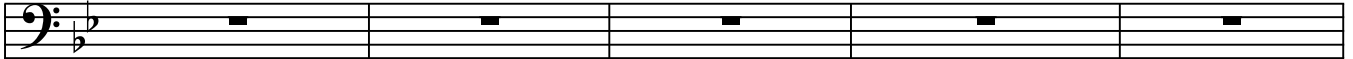
88

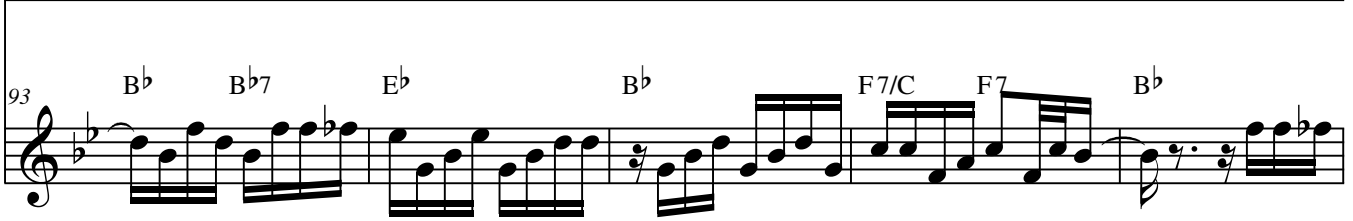
The musical score is written for a vocal line (V.) and an acoustic guitar line (Ac.). The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 2/4. The score is divided into five systems, each corresponding to a line of lyrics. The guitar part includes chords and double bar lines with repeat signs. The vocal part includes lyrics and melodic lines with notes and rests.

Chords indicated in the guitar part:

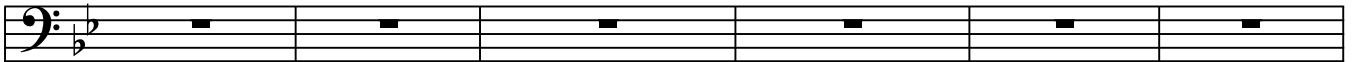
- System 1: F7/C, F7, Bb
- System 2: F7/C, F7, Bb, Bb7
- System 3: Eb, Bb, F7/C, F7
- System 4: Bb, Bb7, Eb, Bb
- System 5: F7/C, F7, Bb, Eb, Bb, F7/C, F7

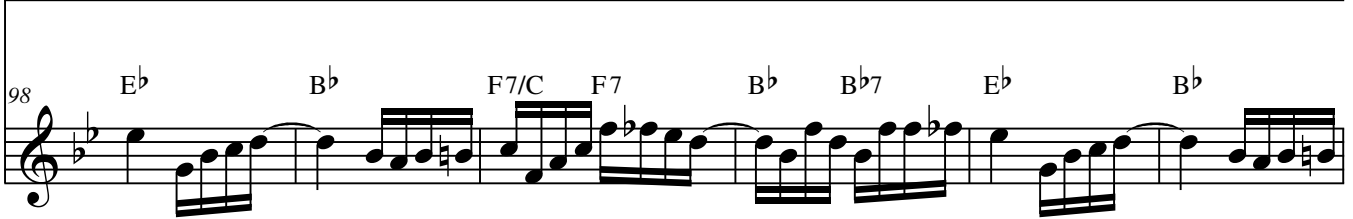
93

V. 

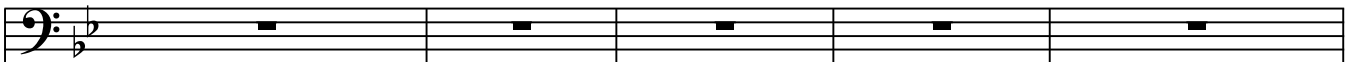
Ac. 

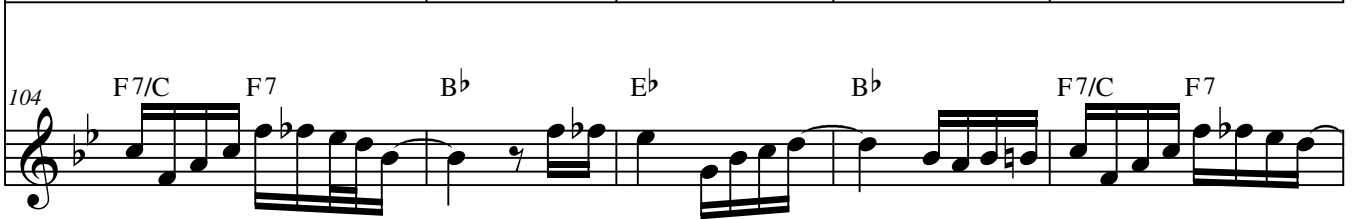
98

V. 

Ac. 

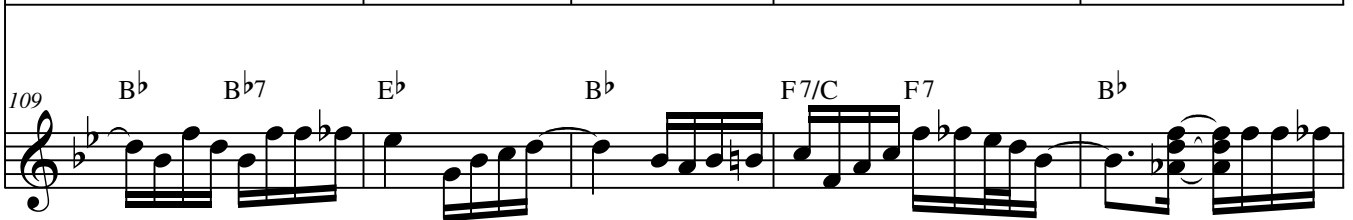
104

V. 

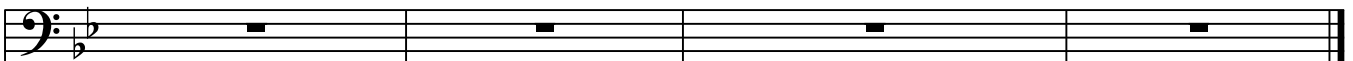
Ac. 

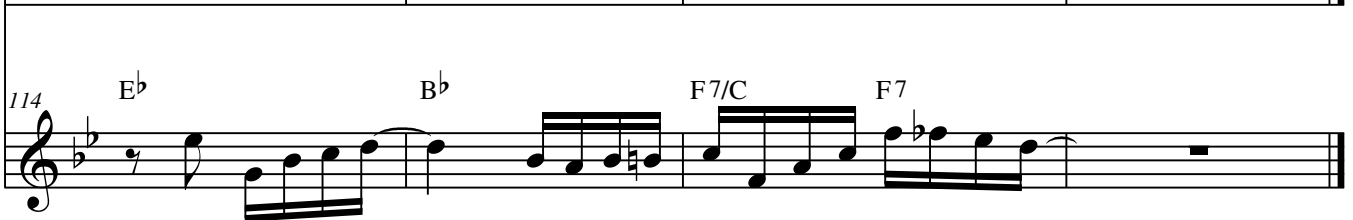
109

V. 

Ac. 

114

V. 

Ac. 

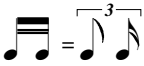
fade out

Cintura Fina

Intérprete:
Luiz Gonzaga

(RCA-Victor, 800681b)
1950

Luiz Gonzaga/Zé Dantas

swing feel 
♩ = 78

Voz

Coro

Acompanhamento

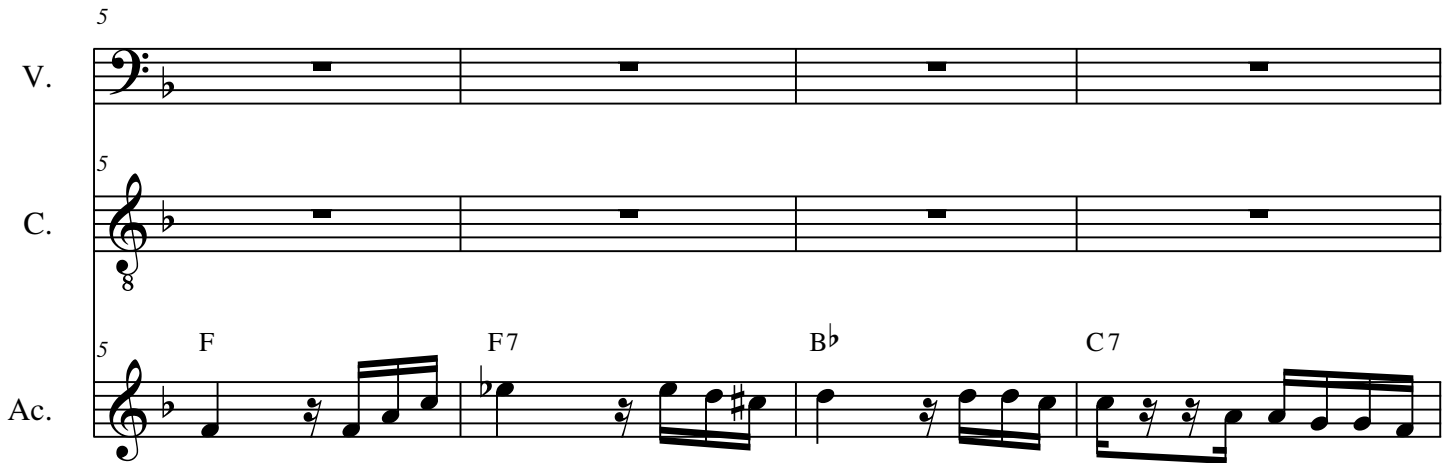


5

V.

C.

Ac.



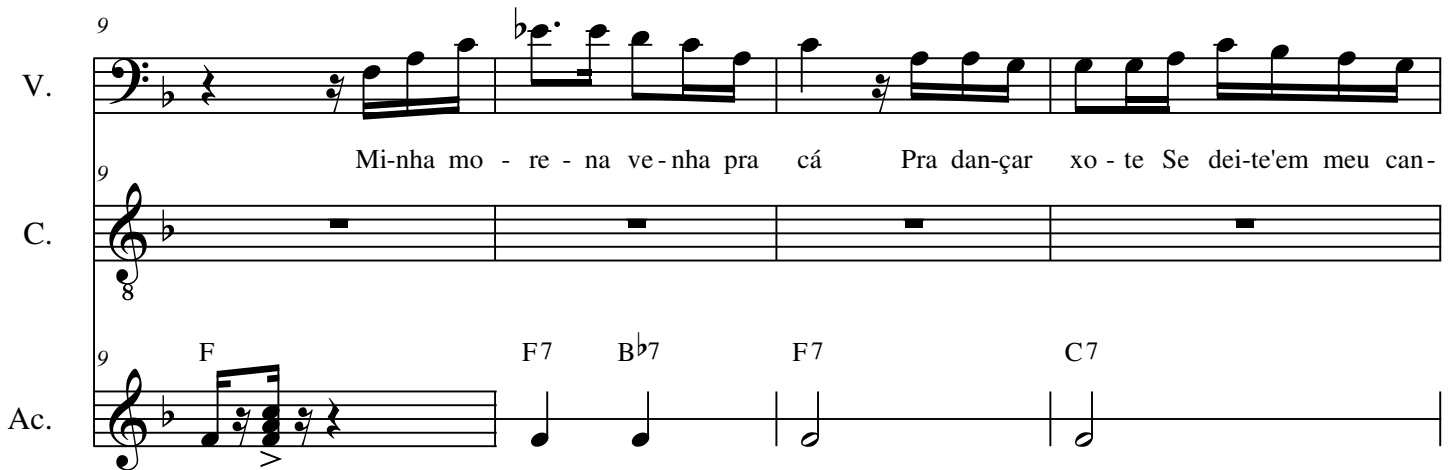
9

V.

C.

Ac.

Mi-nha mo - re - na ve-nha pra cá Pra dan-çar xo - te Se dei-te'em meu can-



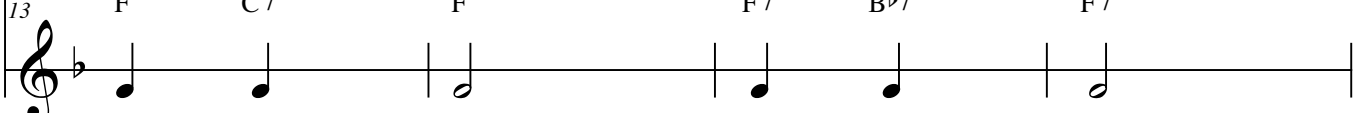
13

V. 

13 go - te'E po-de co-chi - lar Tu és mu - ié pra ho - mem ne - nhum Bo-tar de-

C. 

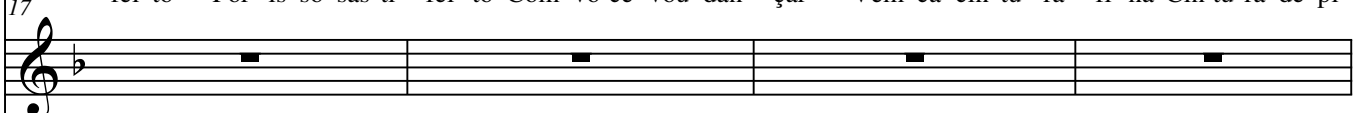
13 F C7 F F7 B $\flat$ 7 F7

Ac. 

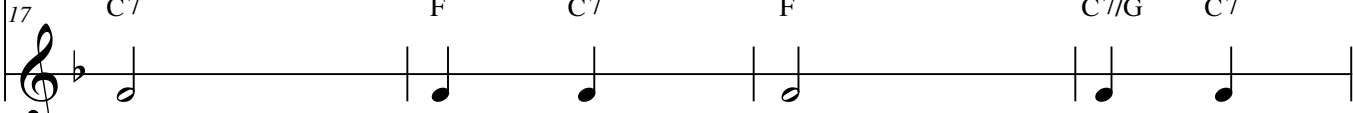
17

V. 

17 fei-to Por is-so sas-ti - fei-to Com vo-cê vou dan - çar Vem cá cin-tu - ra fi-na Cin-tu-ra de pi-

C. 

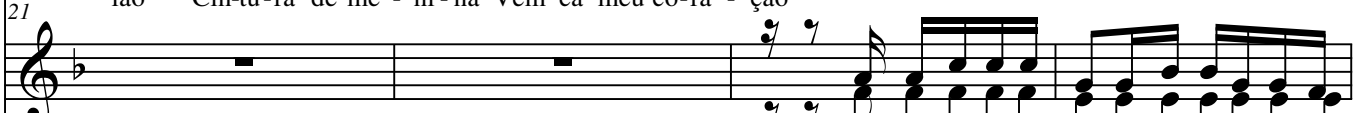
17 C7 F C7 F C7/G C7

Ac. 

21

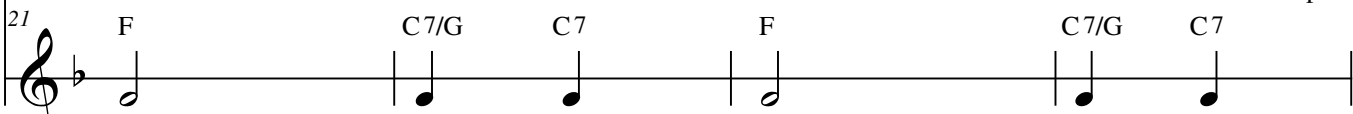
V. 

21 lão Cin-tu-ra de me - ni-na Vem cá meu co-ra - ção

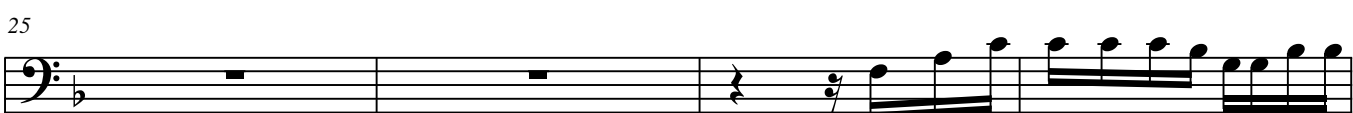
C. 

Vem cá cin-tu-ra fi-na Cin-tu-ra de pi-

21 F C7/G C7 F C7/G C7

Ac. 

25

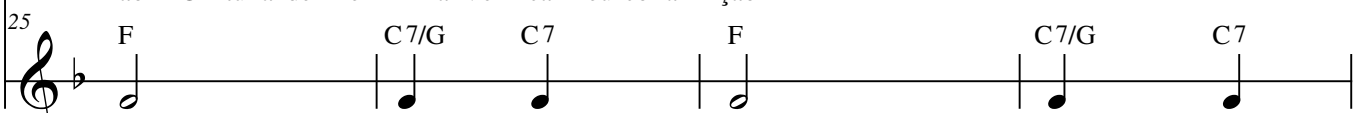
V. 

25 lão Cin-tu-ra de me - ni-na Vem cá meu co-ra - ção

C. 

Quan-do'eu a - bar-co'Es-sa cin-tu-ra de pi-

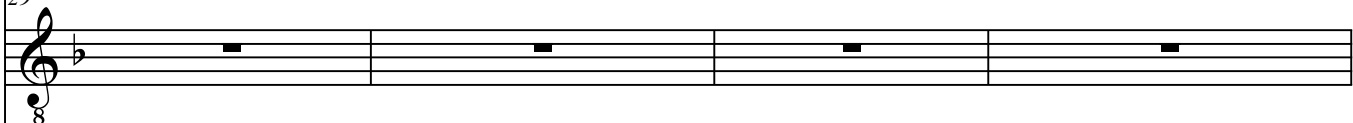
25 F C7/G C7 F C7/G C7

Ac. 

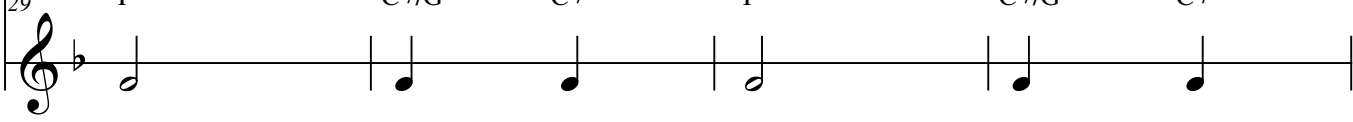
29

V. 

29

C. 

29

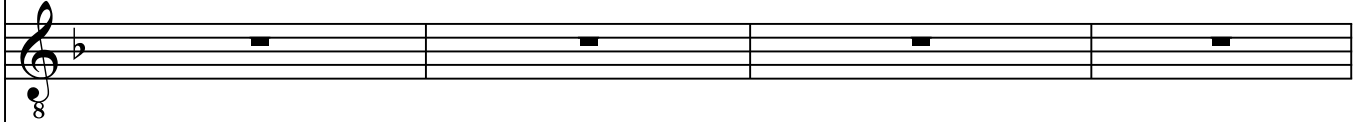
Ac. 

lão Fi-co frio ar-re-pi - a-do qua-je mor-to de pai - xão E fe-cho'os - zó-io quan-do sin-to'o teu ca-

33

V. 

33

C. 

33

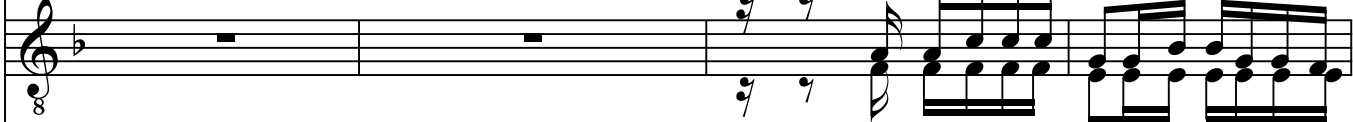
Ac. 

lor Pois teu cor-po só foi fei-to pros co-chi-lo do a - mor Vem cá cin-tu-ra fi-na Cin-tu-ra de pi-

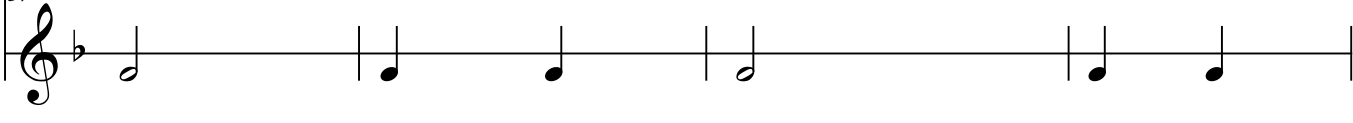
37

V. 

37

C. 

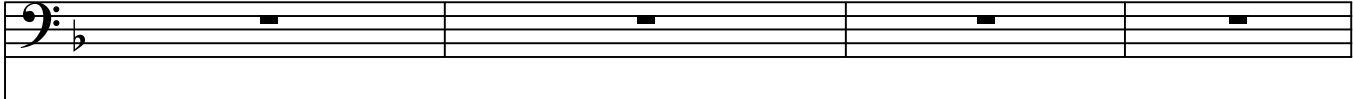
37

Ac. 

lão Cin-tu-ra de me - ni-na Vem cá meu co - ra - ção (h)oi!

Vem cá cin-tu-ra fi-na Cin-tu-ra de pi-

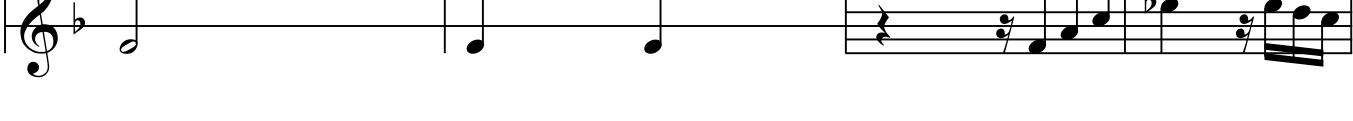
41

V. 

41

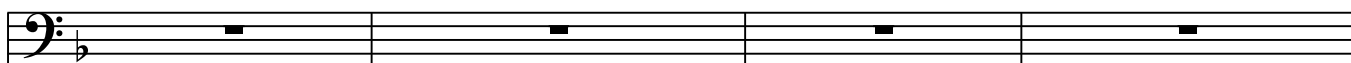
C. 

41

Ac. 

lão Cin-tu - ra de me - ni - na Vem cá meu co - ra - ção

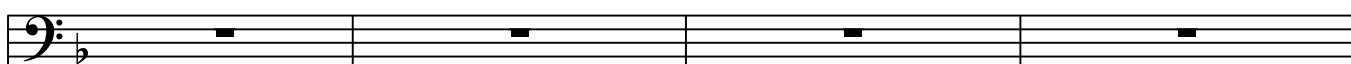
45

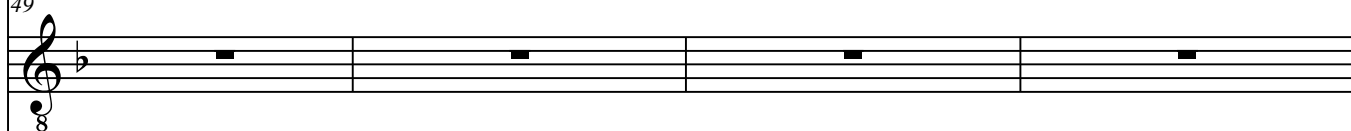
V. 

C. 

Ac. 
45 A m G m C7 F F7

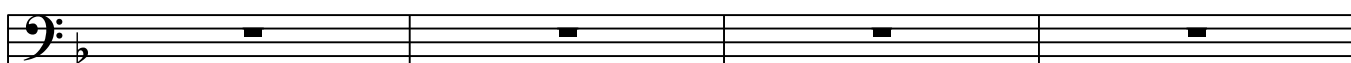
49

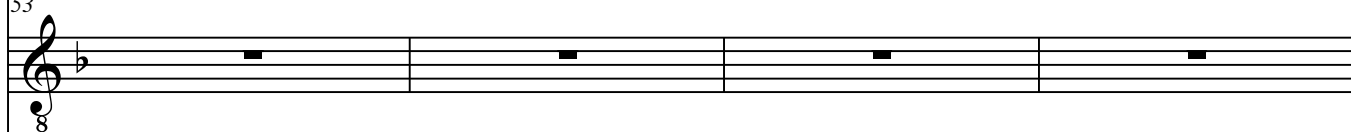
V. 

C. 

Ac. 
49 B $\flat$ C7 F C7/G C7

53

V. 

C. 

Ac. 
53 F C7/G C7 F C7/G C7

57

V.

C. 8

Ac.

Mi-nha mo - re - na ve - nha pra —

61

V.

C. 8

Ac.

— cá Pra dan-çar xo - te Se dei-te'em meu can - go - te'E po-de co-chi - lar Tu sois mu-

65

V.

C. 8

Ac.

ié pra ho-mem ne - nhum Bo-tar de - fei-to Por is-so sas-ti - fei - to Com vo-cê vou dan-

69

V.

69

çar Vem cá cin-tu - ra fi - na Cin-tu-ra de pi - lão Cin-tu-ra de me - ni - na Vem cá meu co-ra -

C.

8

69

F C7/G C7 F C7/G C7

Ac.

73

V.

73

çar

Vem cá cin-tu-ra fi - na Cin-tu-ra de pi - lão Cin-tu-ra de me - ni - na Vem cá meu co-ra -

C.

8

73

F C7/G C7 F C7/G C7

Ac.

77

V.

77

(h)oi! Vem cá cin-tu - ra Cin-tu-ra, cin-tu - ri-nha Cin-tu-ra cin-ta - di-nha fi-na fi-na fi-na

C.

8

77

çar

F C7/G C7 F C7/G C7

Ac.

81

V.

81

C.

81

Ac.

fi-na cin-tu-ra'en-for-ca - di-nha bem fi-ni-nha de pi - lão Cin-tu-ra de me - ni-na Vem cá meu co-ra-

F C7/G C7 F C7/G C7

85

V.

85

C.

85

Ac.

ção (h)oi! Vem cá cin - tu - ra Cin-tu-ra, cin-tu - ri - nha Cin - tu - ra cin - ta -

F C7/G C7 F

88

V.

88

C.

88

Ac.

di-nha fi - na fi - na fi - na - zi - nha cin - tu-ra'en-for - ca - di - nha bem fi - ni - nha de pi -

C7/G C7 F C7/G C7

91

V.

91

C.

8

91

Ac.

F

C7/G

C7

F

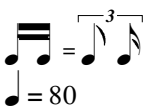
lão Cin-tu - ra de me - ni - na Vem cá meu co - ra - ção (h)oi! Vem cá cin - tu - ra...

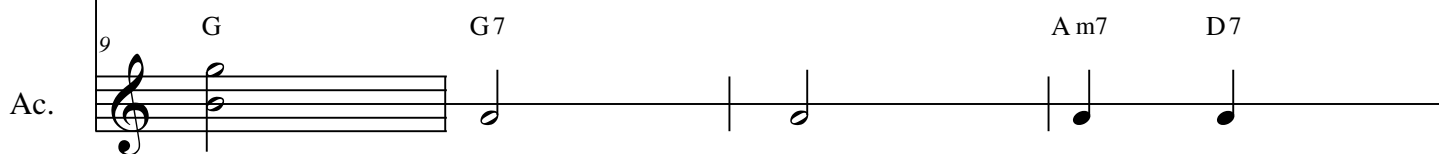
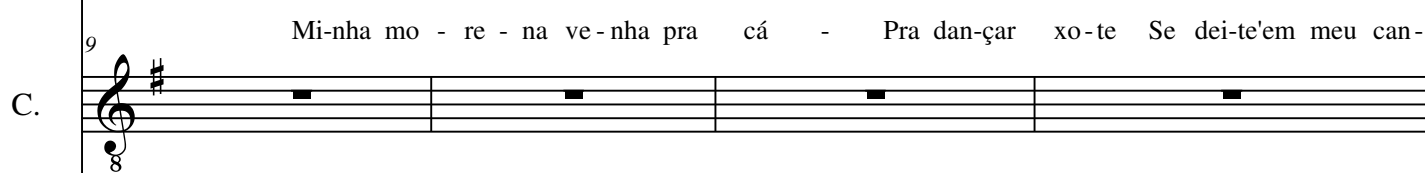
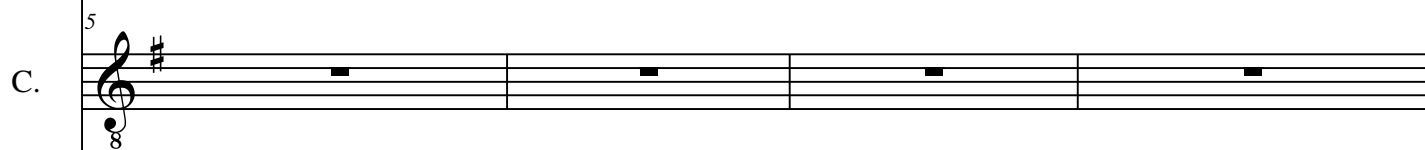
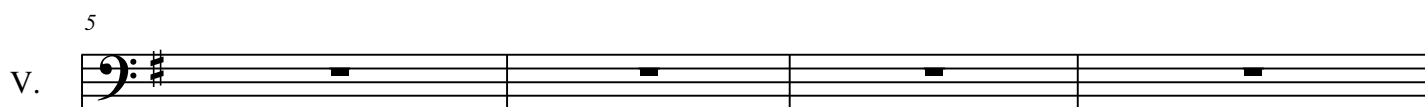
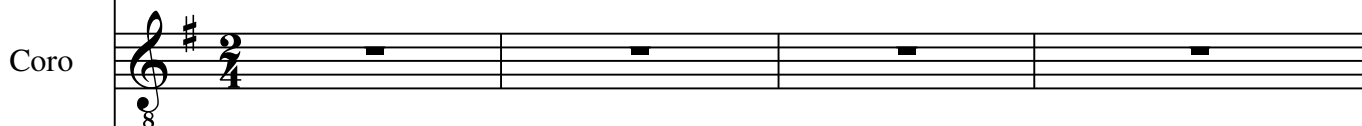
Intérprete:
Jackson do Pandeiro

Cintura Fina

160
Luiz Gonzaga/Zédantas

(Áudio extraído do clipe do programa "Fantástico",
da Rede Globo de Televisão, 07/08/1976)

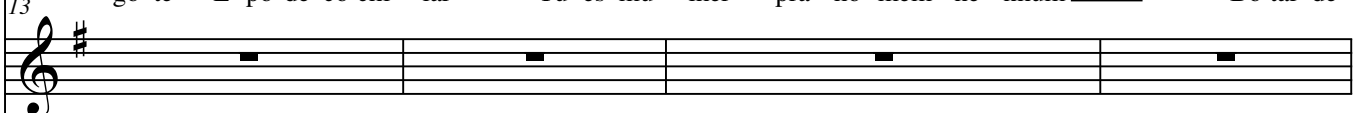
Swing feel 
♩ = 80

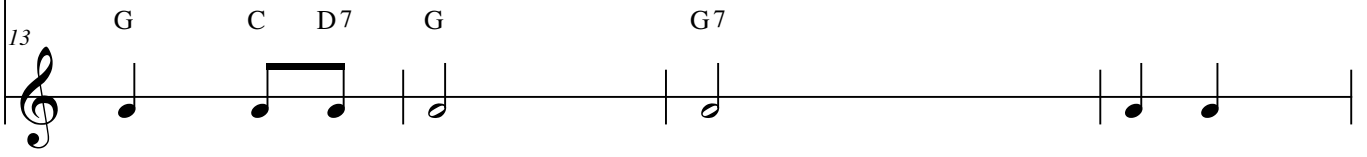


Mi-nha mo - re - na ve-nha pra cá - Pra dan-çar xo-te Se dei-te'em meu can-

13

V. 

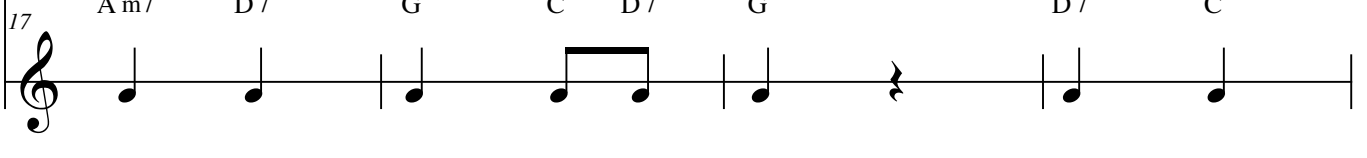
C. 
8

Ac. 
13 G C D7 G G7

17

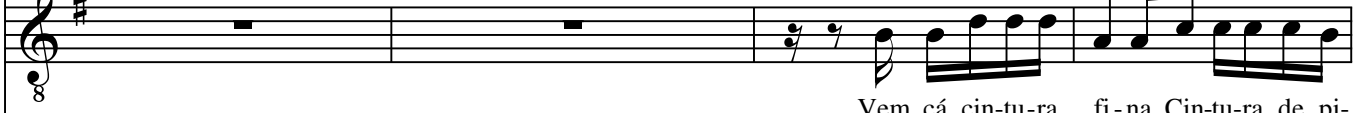
V. 

C. 
8

Ac. 
17 Am7 D7 G C D7 G D7 C

21

V. 

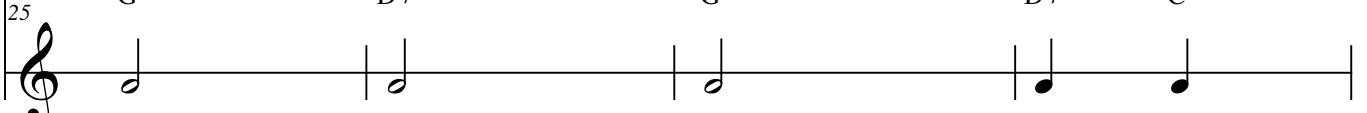
C. 
8

Ac. 
21 G D7 G D7

25

V. 

C. 
8

Ac. 
25 G D7 G D7 C

go-te E po-de co-chi - lar Tu és mu - lher pra ho-mem ne - nhum _____ Bo-tar de-

fei-to Por is-so sa-tis - fei-to Com vo-cê vou dan - çar Vem cá cin-tu - ra fi-na Cin-tu-ra de pi-

lão Cin-tu-ra de me - ni-na Vem cá meu co-ra - ção

Vem cá cin-tu-ra fi-na Cin-tu-ra de pi-

Quan-do'eu a-bar-co Es-sa cin-tu-ra de pi-lão

lão Cin-tu-ra de me - ni-na Vem cá meu co-ra - ção

29

V.

C.

Ac.

Fi-co frio ar-re-pi - a-do qua-se mor-to de pai - xão E fe-cho'os o - lhos quan-do sin-to'o teu ca-

33

V.

C.

Ac.

lor Poi teu fru-to só foi fei-to pros co-chi-los do a - mor Vem cá cin-tu-ra fi-na Cin-tu-ra de pi-

37

V.

C.

Ac.

lão Cin-tu-ra de me - ni-na Vem cá meu co-ra - ção cin-tu-ra fi-na

Vem cá cin-tu-ra fi - na Cin tu-ra de pi-

41

V.

C.

Ac.

lão Cin-tu-ra de me - ni-na Vem cá meu co-ra - ção Vem cá cin-tu-ra fi - na Cin-tu-ra de pi-

Ô, vem cá cin-tu-ra fi-na A-per-ta-

45

V.

C.

di-nha cin-tu - ri-nha da-na - di-nha Ê, cin...

lão Cin-tu-ra de me - ni - na Vem cá meu co-ra - ção Vem cá cin-tu-ra fi-na Cin-tu-ra de pi-

G D7 G D7

Ac.

49

V.

C.

de me - ni-na fi-na A-per-ta-

lão Cin-tu-ra de me - ni - na Vem cá meu co-ra - ção Vem cá cin-tu-ra fi - na Cin-tu-ra de pi-

G D7 G D7

Ac.

53

V.

C.

di-nha da-na - di-nha Ah, bem fi - ni-nha

lão Cin-tu-ra de me - ni - na Vem cá meu co - ra - ção

G D7 G D7 G

Ac.