Simon Bountman: um maestro do maxixe

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Cauê de Souza Benetti
benetti.caue@gmail.com

Resumo: Este estudo tem como objetivo analisar a contribuição e a importância de Simon Bountman para a música brasileira, especificamente sobre o maxixe. Através de uma análise comparativa entre arranjos de Simon e Pixinguinha para o mesmo choro, "Desprezado", o artigo busca dimensionar as soluções musicais entre um arranjador estrangeiro e um brasileiro. O debate central é a evolução da síncopa na música popular brasileira tema referenciado por Machado (2007), Aragão (2001) e Sandroni (2001). A análise dos arranjos de um estrangeiro nos revela muito sobre a evolução da síncopa brasileira.

Palavras-chave: Arranjo. Pixinguinha. Bountman. Maxixe. Síncopa.

Simon Bountman: a Maxixe's Maestro

Abstract: The purpose of this article is to analyse the contribution and the importance of Simon Bountman to the brazilian music, especially to the maxixe. Through a comparative analysis between arrangements of Simon and Pixinguinha, for the same piece, "Desprezado", this article aims to compare the solutions that both a foreigner and a brasilian arranger found to the same music. The main point it's the evolution of the syncope in Brasil's popular music as it can be seen on the works of Machado (2007), Aragão (2001) and Sandroni (2001). As we analyse the arrangements of a foreigner much is revealed about the evolution of the brasilian syncope.

Keywords: Arrangement. Pixinguinha. Bountman. Maxixe. Syncope.

1.Introdução

Ao ouvirmos duas gravações de 1929, nos deparamos com duas questões simples porém muito complexas em suas soluções. Por que num registro uma interpretação soa datada, com aquela impressão de "o samba de antigamente não é o mesmo samba atual", e na outra se percebe muito mais leveza e fluidez em suas divisões rítmicas? Quem é esse violinista europeu que interpreta e arranja uma destas versões?

A música em questão é "Desprezado", choro de Pixinguinha, gravada por Simon Bountman com a orquestra Pan American no estúdio da Odeon sob o gênero choro. Pixinguinha lançaria a música pela Parlophon, com a orquestra típica Pixinguinha-Donga sob o gênero maxixe. "Desprezado" é um choro-maxixe de Pixinguinha composto em três partes, na forma de um rondó[1]. O fato de uma mesma música ser apresentada sob gêneros aparentemente diferentes (choro e maxixe) é sintomático da produção de música brasileira da virada do século, e esta aparente confusão se estende pelos anos seguintes, na terminologia

dos gêneros das composições e em forma de debate nos estudos de musicologia até os dias atuais.

Poderíamos ainda discorrer sobre características harmônicas e a relação desta com a melodia, porém nosso foco aqui será a parte rítmica deste choro e a maneira como os dois arranjadores interpretam a música durante a performance e na instrumentação. A partir desta análise comparativa pretendemos iniciar um olhar mais profundo sobre o trabalho de Simon Bountman.

2- Ritmos e danças praticados na virada do séc. XIX para o séc. XX

Para entendermos a truncada equação de ritmos e nomes, observemos os ritmos praticados no Rio de Janeiro nos últimos anos do segundo reinado aos primeiros anos de república.

> De um lado, existia uma cultura musical ligada à vida popular da camada média da população, que se dava principalmente nos espaços públicos e, por outro, uma cultura musical da elite, que circulava pelos grandes teatros e pelos pequenos salões da sociedade. O que existia em comum entre esses dois universos? A polca. Como veremos, a polca será o *medium* cultural (na sua origem latina, o que está no centro, que concilia opostos, mediador) da sociedade do segundo império: é tocando polcas que os pianeiros, nome pejorativo para os músicos de pouca formação musical e muito balanço, circularam pelo salão da elite; é para ouvir polcas que essa mesma elite irá aos pequenos teatros para assistir a operetas e revistas; serão as mesmas polcas que as *sinházinhas* tocaram ao piano, na privacidade dos seus lares, e os conjuntos de *pau-e-corda* (flauta, violão e cavaquinho) tocarão, com um balanço um pouco diferente, nas festas populares da cidade nova […] (MACHADO, p.20)

Assim que a polca, ritmo originário da Boêmia, se espalhou pelos salões das elites europeias, ela não tarda a figurar nos bailes das antigas colônias (cujas elites ainda importavam os costumes de suas antigas metrópoles). Vale fixar também que este papel de mediação cultural que a polca apresenta, serve como hipótese da onde parte (ou a partir de qual gênero) o olhar de um europeu para as síncopas dentro da música brasileira da primeira metade do século XX. Os gêneros polca-lundu, polca-habanera, entre outras "misturadas" muito praticadas na virada do século XIX e no começo do século XX nos dão uma ideia de como a polca se misturou à produção musical da época e de como ela serve de "porta de entrada" para um arranjador estrangeiro.

"As danças de par enlaçado apareceram no Brasil em 1840, com a valsa e a polca. Como novidade moderna, foram adotadas entusiasticamente pelas famílias ricas das principais cidades do litoral, mas custaram muito a ser aceitas no interior" (SANDRONI, p.66-67). O que nos vale ainda desse relato, é que a polca, além de novidade musical, traz também para os trópicos o fato de ser uma dança inovadora para os padrões da época. Nosso

país ainda não tinha coreografias deste tipo, visto que as pessoas que viviam no interior ainda resistiam a aceitar essas inovações. O que se dançava no interior eram lundus, batucadas, sambas (nome-ritmo-gênero que sofre modificações ao longo dos tempos e que define a roupagem que tem até os dias de hoje apenas na virada de 1920 para 1930) que eram danças de par separado.

Segundo Sandroni o maxixe é "a primeira dança popular de par enlaçado a aparecer aqui no Brasil" (SANDRONI, p.68), traço herdado dos salões das elites, porém excomungado por elas. Uma "apropriação indevida do que antes era signo de distinção" (SANDRONI, p.68).

Um termo muito utilizado nesses tempos de virada de século para canções e danças nas Américas era tango, o que também gera confusão, visto que ritmos e danças que muito se assemelhavam eram chamados ora de tango brasileiro, ora de maxixe, ora de polca-tango. Em relação ao tango, Sandroni cita Carlos Vega: "O que há de notável no emprego da palavra tango é sua tendência a referir-se principalmente a coisas do ambiente popular americano… a palavra "tango" se aplica às coisas dos afro-americanos" (SANDRONI, p. 79). A ambivalência musical dos tangos-brasileiros e do maxixe diferia da aceitação social por parte da elite em relação ao maxixe. Com seus gestos sexuais e populares este era tido pelas camadas mais abastadas da sociedade como baixo. Este gesto de repúdio fica claro nos tangos-brasileiros de Ernesto Nazareth (1863-1934), pianista compositor de obras complexas e populares que tinha ambição de ser um compositor de peças eruditas e que, ao classificar suas composições, optava por chamá-las de tango-brasileiro, visto que maxixe era tido como uma coisa popularesca. Essa escolha de Nazareth não configura um erro, ou uma arbitrariedade, se observamos que tanto maxixe quanto tango-brasileiro poderia designar, musicalmente, uma mesma peça, no entanto a aceitação destes gêneros era diferente nas camadas sociais brasileiras.

Uma interpretação de Cacá Machado a respeito do livro "O choro" de Alexandre Pinto exemplifica bem essa questão dos gêneros e seus limites:

> O que fica claro em seu livro é que o choro, mais do que um gênero, era um modo de se tocar as polcas, as valsas, os schottisches, os lundus, enfim os gêneros de dança de salão. Por exemplo, uma polca interpretada de modo sincopado poderia ser chamada de choro e, se estivesse a serviço de uma dança não seria mais polca e sim maxixe. (MACHADO, p.30)

3. Polca

A polca chega em Paris em 1840 e em 1847 já estava tão popular no Brasil a ponto de uma epidemia, que se espalhou pelo Rio de Janeiro, ser chamada de polca pela

rapidez com que ela foi transmitida entre a população. Dentre todas as danças europeias (*scottishs*, valsas, mazurcas) incorporadas ao repertório de choro, a polca se popularizou no Brasil a ponto de Alexandre Gonçalves Pinto afirmar em seu livro sobre choro:

> A polka é como o samba – uma tradição brasileira. Só nós o que Deus permitiu que nascessem debaixo da constelação do Cruzeiro do Sul, a sabemos dansar, a cultivamos com carinho e amor.
>
> A polka é a única dansa que encerra nossos costumes, a única que tem brasilidade.
>
> Do mesmo modo que os argentinos cultivam o tango e os portuguezes não deixam morrer a "canna verde", nós os brasileiros havemos de aguentar a polka, havemos de mantel-a atravéz dos séculos, como tradição dos nossos costumes, como recordação dos nossos antepassados e como herança a gerações vindouras. (MACHADO apud PINTO, p 35)

Para uma dança europeia chegar a ponto de "encerrar nossos costumes", na visão de um memorialista da época, é porque ela tinha deixado de figurar apenas nos salões da elite. A polca não só saiu dos salões como contaminou (e por sua vez se contaminou também) uma manifestação cultural popular que levava o título de dança nacional brasileira, o lundu. Essa mistura de dança entrelaçada aliada aos movimentos afro-americanos do lundu formaria uma terceira e nova maneira de bailar, o maxixe. "Assim, a polca dançada pelo povo do Rio de Janeiro se transformaria em algo de original (e finalmente numa nova dança, o maxixe) através da incorporação de um movimento típico do lundu." (SANDRONI, p.71).

A importância da polca na "misturada geral" de ritmos que se encontrava a produção do período e, através do conceito de que esta funciona como "*intermediário cultural* na música popular-erudita" (MACHADO, p. 126) da virada do século, servirá de pista sobre de onde parte o olhar de Simon Bountman (um arranjador europeu) em relação a música brasileira[2].

4 – Simon Bountman

Sobre a vida do arranjador e violinista russo Simon Bountman (1900 – 1977) pouco se sabe[3]. Apesar de ter atuado intensamente em centenas de gravações de 1926 a meados da década de quarenta, seu trabalho praticamente não figura em publicações acadêmicas. A primeira menção que se tem de Bountman no país é do começo de 1920, quando ele tocava na jazz band do baterista norte-americano Harry Kosarin. Essa banda dura pouco, e com alguns membros que ficam no Brasil, Raul Lipoff (também violinista) monta um conjunto para tocar na sala de espera do Palace club no Rio de Janeiro. Entre estes músicos estava Simon Bountman e Ignácio Kolman. Alguns meses depois Bountman parte

para a Espanha com alguns integrantes desse grupo e só retorna ao país em 1924 com a Cia. de teatro de revista Velasco. Após uma temporada no teatro João Caetano, Bountman decide ficar no Rio de Janeiro e monta uma orquestra para tocar no Copacabana Palace Hotel, a orquestra Pan American. Durante esse período de apresentações no Copacabana conta com Francisco Alves como um de seus cantores.

Em 1926 o proprietário da gravadora Casa Edison, Fred Figner convida Simon para gravar duas músicas, uma valsa de Freire Júnior, "revendo o passado", e um fado tango (um quase não-gênero devido a abrangência desses termos) de Donga, "visão do passado".

De 1927 a 1930 atua em gravações na Odeon com a orquestra Pan American e na Parlophone com a Simão Nacional Orquestra (ambas as gravadoras pertenciam a mesma empresa). Sobre a atuação da orquestra Pan American Paulo Aragão comenta: "só no ano de 1929 pudemos contar cerca de 120 músicas lançadas com acompanhamento dessa orquestra, número espantoso que nos leva a questionar se havia algum outro arranjador que dividia as funções com Bountman" (ARAGÃO, p.66). A partir de 1930 até 1940, quando desaparece do mercado musical, atua pela Odeon com a Orquestra Copacabana e com a Orquestra Odeon, gravando com cantores como Mário Reis, Francisco Alves e Carmen Miranda. Em suas orquestras passaram músicos como Radamés Gnattali, Luiz Americano e Luciano Perrone.

Em sua tese de mestrado Paulo Aragão observa algumas características da Orquestra Pan American que listaremos a seguir:

- Padrão rítmico amaxixado nos sambas
- Percussão em segundo plano ou quase inaudível
- Tuba tocando semínimas e em *staccato*

Estas marcas dos arranjos de Bountman, quando aplicadas a composições em que os padrões rítmicos de acompanhamento são variáveis do tresillo, não soam eruditóides (expressão usada por Humberto Franceschi para criticar o trabalho de arranjadores europeus no Brasil).

Carlos Sandroni, em seu livro *Feitiço Decente*[4], analisa as evoluções do samba entre 1917 a 1933. Ele demonstra como os sambas amaxixados de Sinhô, Donga, João da Baiana, sambas feitos sob as variáveis do *tresillo* cubano são diferentes dos sambas feito pelos compositores do largo do Estácio. Sobre o conceito do *tresillo* Cacá Machado sintetiza:

> […] paradigma do *tresillo*, nome batizado pelos cubanos para uma articulação rítmica muito comum em alguns pontos das Américas onde houve a presença da cultura negra escrava. As variantes do *tresillo* foram conhecidas como ritmo de *habanera* e ritmo de tango. Independente de suas variações, a sua principal

> característica é a acentuação contramétrica interna ao compasso (acentuações dos tempos fracos do compasso). (MACHADO, p.189)

A noção de cometricidade e contrametricidade nos orienta na relação entre variações rítmicas e a métrica, ou fundo métrico: "A métrica seria a infraestrutura permanente sobre a qual a superestrutura rítmica tece suas variações" (SANDRONI, p.23). Assim, a noção de síncopa (a grosso modo, acentuação da parte fraca do tempo, ou do compasso) seria contramétrica, e uma pulsação regular como a da tuba nos arranjos de Bountman (conduzindo em semínimas dentro de um compasso 2/4) seria cométrico[5].

Simon não se adaptou às mudanças que os sambistas do Estácio promoveram, ele arranjava acompanhamentos muito mais cométricos do que as composições de fato eram. Mas não entraremos nessa questão, vamos analisar as diferenças entre procedimentos de arranjo entre Pixinguinha e Simon Bountman numa composição em que as variações rítmicas acontecem sob o paradigma do *tresillo*.

5- Análise comparativa

Uma análise comparativa entre os arranjos deve levar em conta também as diferenças entre a formação musical dos arranjadores. Pixinguinha, antes de ser contratado pela gravadora Victor, em 1929 como arranjador, já era um músico muito experiente e conhecedor profundo da cultura brasileira. Em 1929 ele já havia viajado a Paris com o seu grupo "os oito batutas" para promover a música brasileira, participado de inúmeros encontros na casa da Tia Ciata (reuniões tão importantes que são vistas por muitos como "lugar de origem[6]" do samba carioca) enquanto Bountman só se fixa no Brasil em 1924. Simon, por ser violinista, estava distante de uma formação instrumental importantíssima, os conjuntos de pau-e-corda (flauta violão e cavaquinho), já Pixinguinha, era flautista. Esta análise não visa estabelecer qual dos arranjos funciona melhor, e sim diferenciar e entender as duas visões sobre a mesma música. Outra consideração que devemos fazer antes de seguirmos com a análise é que as transcrições aqui apresentadas foram feitas por nós, esta prática é muito comum em trabalhos da área da música popular, visto que estamos numa área predominantemente oral.

Desprezado[7], único fonograma em comum na discografia de Bountman e Pixinguinha que encontramos, (ambos da série Odeon n°10498 e n° 12893, respectivamente) é um choro-maxixe de três partes, vejamos a forma que cada arranjador interpreta a música:

Organização da forma de "Desprezado"	
Orquestra Típica Pixinguinha-Donga	**Orquestra Pan American**
A	A
A	B
B	B
B	A
A	C
C	C
C	A
A	B
	A

Tabela 1: Forma Desprezado

Ambos apresentam a música sob a forma de um rondó, porém Pixinguinha faz de uma maneira mais recorrente na prática do choro, apresentando cada estrutura duas vezes antes partir para a próxima e encerrando com a parte "A" logo depois que apresentou a música inteira. Já Simon volta ao "B" mais uma vez após ter apresentado a música inteira. Nossa hipótese é que Bountman, ao se distanciar da forma mais comum ao choro (AABBACCA), não coloca sua interpretação a serviço da dança. Ao interpretar a música com uma estrutura que difere do choro praticado nas ruas, ele se afasta também dos dançarinos habituados a esta forma. Aliado a isso ele centra seu arranjo na parte B, justamente a parte cheia de breques e que sua orquestra acentua um trecho da melodia que se apoia na primeira e na terceira semicolcheia (as partes fortes do tempo), tornando a música ainda menos apelativa para a dança. Talvez para Bountman, a renúncia à dança seja uma maneira de tornar a música menos popularesca, um convite à reflexão.

A instrumentação que cada arranjador usa difere pouco, porém influencia muito na sonoridade de cada arranjo. Pixinguinha utiliza banjo, piano e tuba para condução

harmônica e a percussão tocando o mesmo ritmo do banjo. Na maior parte do tempo quem faz o tema é o trompete e o sax fica a cargo de contracantos. Já Bountman põe apenas o piano e a tuba para conduzir a harmonia, e o percussionista toca algo que se assemelha a um surdo, tocando apenas o tempo um e dois. Os solistas variam muito no arranjo de Simon, e muitas vezes muitos instrumentos tocam junto o tema, contribuindo para a sensação de cometricidade do arranjo.

Relação de instrumentos X Arranjador	
Orquestra típica Pixinguinha-Donga	**Orquestra Pan American**
Sax (2)	Sax
Tuba	Tuba
Banjo	Violino (2)
Percussão	Percussão (pratos e surdo)
Flauta	Flauta
Trompete	Trompete
Piano	Trombone
	Piano

Tabela 2: Instrumentação Desprezado

Na condução rítmica e harmônica de cada gravação temos uma base em comum: piano, tuba e percussão (não conseguimos distinguir a percussão que Pixinguinha utiliza). Porém a célula rítmica que o banjo executa e compartilha com o piano, na maior parte do tempo, na performance de Pixinguinha, trata as síncopas de maneira a não acentuá-las como na gravação de Bountman:

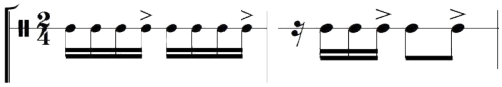

Fig.1 padrão de acompanhamento de Pixinguinha

Esse padrão de acompanhamento que o banjo executa, tocando todas as semicolcheias de um compasso binário e acentuando as partes fracas do tempo (2ª e 4ª semicolcheia), combinado com a condução cométrica da tuba e a divisão também cométrica da melodia do tema, cria a sensação de “síncopa cheia”: "[...] movimento de síncopa cheia, no

qual a subdivisão do compasso binário é completamente preenchida, e a síncopa não surge do prolongamento dos tempos fracos, mas do contraste das acentuações" (MACHADO, p. 52).

No arranjo de Bountman o piano faz justamente a figura rítmica que caracteriza o *tresillo:*

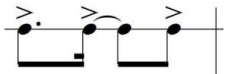

Fig.2: padrão de acompanhamento de Bountman

Aqui, porém, não há contraste, o piano executa este padrão de acompanhamento sozinho, fazendo com que as síncopas fiquem exageradamente acentuadas. Passemos agora para a tuba, responsável pela condução de baixos nas duas gravações. Os dois músicos responsáveis pela tuba conduzem a maior parte do tempo em semínimas e em *staccato*, porém na versão de Bountman, a tuba para de tocar em diversas partes em que a banda toca a melodia junta, fazendo também com que as síncopas soem exageradamente acentuadas.

O tratamento dado a melodia na visão dos dois músicos difere por diversos motivos, porém revela um traço interessante que define a visão dos dois arranjadores de maneira clara. Na reexposição da parte C e em momentos da parte A, na interpretação de Bountman, quase todos os instrumentos tocam a melodia, tratando a síncopa como regra, e não como elemento a mais como no arranjo de Pixinguinha. Ritmicamente, ao ouvir a massa sonora em ambas as gravações, a sensação é que na de Bountman todos tocam a mesma figura rítmica, e na de Pixinguinha cada músico executa uma função.

6. Conclusão

Em relação à síncopa na música brasileira, duas definições vindas de lugares distintos (assim como os arranjadores analisados aqui) elucidam muito bem a questão. Darius Milhaud, compositor francês, fascinado e intrigado com a música brasileira, definiu a síncopa como "pequeno nada tipicamente brasileiro" (MACHADO apud MILHAUD, p. 107) e Mário de Andrade como "um não-sei-que indefinível" (MACHADO apud ANDRADE, p. 110). A convergência de tratar a síncopa como algo que não se escreve, que não é definido, na visão deste brasileiro e daquele estrangeiro, não se dá entre Bountman e Pixinguinha. A maneira que Simon interpreta a síncopa, tocando-a de maneira explícita, centralizando e acentuando-a, descaracteriza este "pequeno nada", pois ele acaba virando algo "palpável" por demais. Pixinguinha dilui este "não-sei-que indefinível" entre os instrumentos do arranjo, criando contrastes e descentralizando a síncopa. O entendimento da visão de Bountman e da participação de músicos europeus no mercado musical da primeira metade do século XX, em contraste com a prática e arranjos de músicos brasileiros da mesma época, revela muito sobre

as diversas possibilidades de interpretação da música brasileira. A maneira com que estes europeus arranjavam e tocavam sambas, maxixes, choros, na maioria das vezes, se distanciava da linguagem em que estes estilos eram praticados em rodas-de-samba, nos morros ou da própria composição. No entanto, ao entendermos os processos envolvidos nessa distância, muito nos é revelado sobre um período de formação da música brasileira.

Referências Bibliográficas

ARAGÃO, Paulo de Moura. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)* Tese de mestrado. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2001.

GIRON, Luís Antônio. *Mário Reis, o fino do samba*. São Paulo: Ed.34, 2001.

MACHADO, Cacá. *Enigma do homem célebre: Ambição e vocação de Ernesto Nazareth.* São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2007.

SANDRONI, Carlos. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933, Rio de janeiro, Jorge Zahar Ed: ED. UFRJ,2001

---

[1] Vale atentar à forma ternária devido à herança que ela carrega: […] esta forma [tripartite] pode ter [sido] derivada do antigo *Rondeau*, em que os interlúdios eram inseridos entre as repetições do refrão. A repetição, satisfaz o desejo de ouvir, novamente, aquilo que fora agradável numa primeira escuta, e, ao mesmo tempo, auxilia a compreensão. Entretanto, o contraste é útil, afim de se evitar a monotonia. (Schoenberg apud MACHADO, p. 44)

[2] Para aprofundar-se na relação entre polca, lundu e maxixe, ler SANDRONI, Carlos. Feitiço Decente, Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2012.

[3] Esta pequena biografia que apresentamos está baseada em informações esparsas no livro de Luís Giron sobre Mário Reis.

[4]SANDRONI, Carlos. Feitiço Decente. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2012

[5] Para aprofundar-se nos conceitos de metricidade e contrametricidade, ler SANDRONI, Carlos. Feitiço Decente. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2012.

[6] SANDRONI, p. 103.

[7] Encontramos os fonogramas dessas interpretações no acervo do site do Instituto Moreira Salles http://acervo.ims.com.br/, infelizmente o site não possibilita link direto para as gravações.