

Estilo interpretativo da microrrítmica de Jacob do Bandolim em *Falta-me você*: uma reflexão sobre as curvas oscilográficas de softwares de gravação e edição

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música Popular

Gustavo da Silva Furtado de Mendonça
UNIRIO / Doutorado em Música
gugamendonca6@gmail.com

Resumo. O artigo propõe uma análise musical de interpretação da microrrítmica de Jacob do Bandolim no fonograma “Falta-me você”. A análise busca se basear, não só na transcrição descritiva na notação musical tradicional, mas também nas curvas oscilográficas utilizadas como ferramenta de edição em softwares de gravação e edição que possibilitam ao editor manipular o ritmo da interpretação, mas que à época em que Jacob gravou, não existiam. Além da análise, o artigo visa refletir sobre os limites das edições que acontecem nas gravações musicais atualmente.

Palavras-chave. Jacob do Bandolim; Choro, análise musical; softwares de gravação e edição.

Title. Interpretive Style of Jacob Do Bandolim's Micro Rhythm in “Falta-Me Você” – A Reflection Using Oscillographic Waves From Recording And Editing Software

Abstract. The article proposes a musical analysis of the microrhythmic interpretation of Jacob do Bandolim in the recording "Falta-me você". The analysis is based not only on descriptive transcription using traditional music notation but also on oscillographic curves used as an editing tool in recording and editing software, which allows editors to manipulate the rhythm of the interpretation, although this technology did not exist when Jacob recorded. In addition to the analysis, the article aims to reflect on the limits of editing in music recordings today.

Keywords. Jacob do Bandolim; Choro, music analysis; recording and editing software.

1. Introdução

Softwares de gravação, como por exemplo o *Pro Tools*, *Sonar*, *Reaper*, *Audacity*, entre outros, possuem uma ferramenta de visualização e de edição sonora que, ritmicamente, utilizam-se de conceitos baseados na grafia musical mais amplamente utilizada, ou seja, na divisão do pulso de múltiplos de 2 e 3.



Com o advento destes softwares, a edição de música popular comercial passou a utilizar estas ferramentas de edição e transformar ritmicamente o áudio gravado nesses múltiplos de 2 e 3, quase sempre de maneira equidistante entre as notas.

Assim, o presente artigo busca estudar e investigar a microrrítmica de um choro de Jacob do Bandolim numa gravação pré-*softwares* de edição e refletir sobre como esta interferência de gravação pode alterar uma performance nos dias atuais.

Para esta análise adotamos como referência a partitura do livro *Tocando com Jacob: Partituras & Playbacks* (2006) e utilizamos ferramentas como os *softwares* Protools e Moises. Autores como René Descartes, Hugo Cole, Munir Sabag e Susana Igayara, Charles Seeger, Mário de Andrade, Francois Delalande, David Bruce, Fernando Benadon, Charles Keil, Martha Tupinambá de Ulhôa e Luiz Tatit nos levaram a refletir sobre a notação musical e sobre a rítmica e microrrítmica.

Por fim, Almir Côrtes Barreto e Mário Sève foram os autores que contribuíram para determinarmos como acontece a performance no gênero *Choro*.

2. A métrica na notação musical

A métrica na notação musical é de suma importância para entendermos o processo de aniquilação da microrrítmica, pois ocorre de maneira equivalente aos *softwares* de gravação, como será demonstrado mais adiante.

Iniciada ainda na Antiguidade Clássica com Pitágoras e desenvolvida lentamente ao longo de muitos séculos, a notação musical se baseia principalmente na divisão dos pulsos em 2 e 3 tempos e suas proporções.

Esta ganha força a partir do Renascimento, com a vitória da descoberta racional e científica sobre o dogma cristão, e se solidifica no cartesianismo, dando base à notação que usamos até hoje.

Nosso corte e análise aqui vai preconizar a métrica musical na notação ocidental, pois como fala Hugo Cole (COLE, 1974, p. 7-9), a notação tem uso diferente no mundo ocidental e oriental¹.

¹ Cole diz que enquanto no Oriente se esboça uma linha para direcionar uma improvisação, no Ocidente – apesar de alguns desvios – preocupamo-nos em detalhar o mais próximo possível de como a música deve soar, principalmente com a relação de tempo e altura e sem se preocupar muito como isso será feito pelo executante.



Em relação ao nosso pulso musical, Aristóximo de Tarento², tratou como unidade de valor o chamado “tempo protótipo”, um tempo simples e indivisível, e suas derivações tiveram valores matemáticos que enfatizaram a escrita proporcional (SOUSA, 2012, pág. 23-26).

Munir Sabag e Susana Igayara mostram como a notação proporcional branca do período renascentista se assemelha à atual e também no fato da divisão do pulso ser dividida em duas ou três partes (SABAG e IGAYARA 2013, pág. 35).

Em seu *Compendium Musicae*, Descartes coloca que as duas principais características do som são as diferenças em razão da duração do tempo e em razão da altura. Todavia, sublinha o ritmo como tendo um lugar privilegiado em seu compêndio, tratando o tempo como número e valorizando a proporcionalidade (DESCARTES, 2001, págs.55 – 66). Para tanto, diz que “o tempo nos sons deve ser constituído por partes iguais, porque, de todas, estas são as que o sentido percebe com maior facilidade”³ (DESCARTES, 2001, págs. 61-62). Embora defenda que em todas as coisas a variedade seja agradável, o prazer necessita de “uma certa proporção”, que será aritmética e não geométrica⁴, pois assim: “o sentido não se cansa tanto em perceber separadamente todos os elementos que contém”⁵ (DESCARTES, 2001, pág. 60), e que “se as medidas fossem mais desiguais, o ouvido não poderia reconhecer, sem um grande esforço, suas diferenças”⁶ (DESCARTES, 2001, pág. 62).

Ele diz que não se pode cantar cinco notas iguais num pulso, a não ser com grande dificuldade, mas subdividir em quatro ou mesmo oito seria mais fácil, pois 4 e 8 são números que têm uma relação de múltiplos entre si, e nesse caso específico, 4 e 8 não são primos, mas têm uma relação simples que facilita a subdivisão, e que por isso não geram novas proporções complexas, e que devem estar combinadas de duas em duas (DESCARTES, 2001, pág. 62).

² Aristóximo de Tarento, teve grande distinção entre os estudantes de Aristóteles mas é menos conhecido que outros filósofos gregos. Quase toda a sua obra foi perdida. Tratou muitíssimo sobre a vida e obra de Pitágoras e criou sua própria versão do pitagorismo. Sua obra, “Elementos de Harmonia”, nos chegou quase em sua totalidade (PINTO, 2020, págs. 10 – 20).

³ El tempo en los sonidos debe estar constituido por partes iguales, porque, de todas, éstas son las que el sentido percibe con mayor facilidad (DESCARTES, 2001, págs. 61-62) .

⁴ Para os autores clássicos, as proporções se distinguem entre: aritmética, onde as diferenças são iguais e razões desiguais, geométrica – onde as diferenças são desiguais e razões iguais – e por fim as harmônicas, composta de diferenças e razões desiguais (DESCARTES, 2001, pág 58).

⁵ La razón de esto es que en ella no hay que advertir tan gran cantidad de cosas, puesto que allí las diferencias son iguales y por eso el sentido no se fatiga tanto al percibir separadamente todos os elementos que contiene” (DESCARTES, 2001, pág. 60).

⁶ Si las medidas fuesen más desiguales, el oído no podría reconocer, sin un gran esfuerzo, sus diferencias (DESCARTES, 2001, pág. 62).



A standardização da grafia musical surgiu como necessidade. A simplicidade, o reduzido número de símbolos, e a pequena variação entre formas manuscritas e impressas dos símbolos musicais, tornaram-se essenciais para o bom entendimento da grafia musical (COLE, 1974 p. 26 - 28). Ainda que para muitos gêneros e estilos esta notação musical proporcional seja adequada, para outros tantos entendemos que ela será reducionista.

Em seu “Ensaio sobre a música brasileira”, Mário de Andrade fala sobre um conflito entre a rítmica diretamente musical, portanto, mais europeia, e a rítmica oratória, mais ligada a prosódia das músicas ameríndias e africanas e desprovida de valores de tempo musical muito precisos. Diz ele:

A indicação rítmica que grafei é exata à medida do possível. Tem sempre um rubato eminentemente oratório nessas encantações que escapa a qualquer grafia métrica. Mesmo porquê varia no mesmo cantor cada vez que ele ento o canto” (SIC) (ANDRADE, 1972, pág.104).

Em alguns momentos ele prefere transcrever um trecho dizendo: “difícilimo de grafar o ritmo. (...) quase seria melhor grafar” (SIC), e nos apresenta outra possibilidade de grafia do mesmo trecho (ANDRADE, 1972, pág.126).

Delalande também questiona se a partitura é um bom suporte para a análise do compositor. Ele questiona se a partitura (prescritiva) será uma boa representação (descritiva) da imagem mental do compositor, e conclui que a partitura é “um artefato infiel à imagem do compositor (DELALANDE, 1991 pág. 5).

Charles Seeger também entende que alguns riscos são inerentes à notação musical tradicional: acreditar que podemos representar parâmetros sonoros através de parâmetros visuais e distinguir notações prescritivas e descritivas⁷. Ele propõe como alternativa a notação gráfica baseada na redução eletrônica da curva oscilográfica⁸, sem excluir a notação tradicional, sugerindo correlação da notação tradicional e gráfica; esta última como um microscópio

⁷ Enquanto a transcrição prescritiva se refere à prática de transcrever música com o objetivo de fornecer uma partitura que pode ser usada para performance, a transcrição descritiva foca na análise e documentação detalhada da música, visando entender a estrutura, o estilo e as características específicas da peça musical. Pode incluir anotações sobre dinâmica, articulação e outros aspectos expressivos, buscando ser o mais precisa possível em relação à performance.

⁸ Uma curva oscilográfica é uma representação visual da forma de onda de um sinal elétrico ou de uma onda sonora ao longo do tempo. Ela mostra a variação da amplitude (intensidade) do sinal em função do tempo, permitindo a análise detalhada das características do sinal.



preciso, detalhando o que acontece “entre” as notas, e exibindo com acurada precisão a flutuação do pulso (SEEGER, 1958, págs.184-195).

Resumidamente, podemos dizer que, enquanto para alguns gêneros, contextos, estilos e culturas, a função da escrita musical busca uma precisão arquetípica, para outros, essa função é sobretudo de ajuda mnemônica. Além disso, a estrutura rítmica da escrita musical, insuficiente para muitas práticas musicais, foi adaptada para os softwares de gravação e, através de seus recursos de edição, os produtores tendem a transformar a imagem sonora em uma representação cartesiana, com a divisão do pulso musical em subdivisões de duas ou três partes, trazendo para essas gravações uma cristalização típica das composições "escritas" de tradição ocidental.

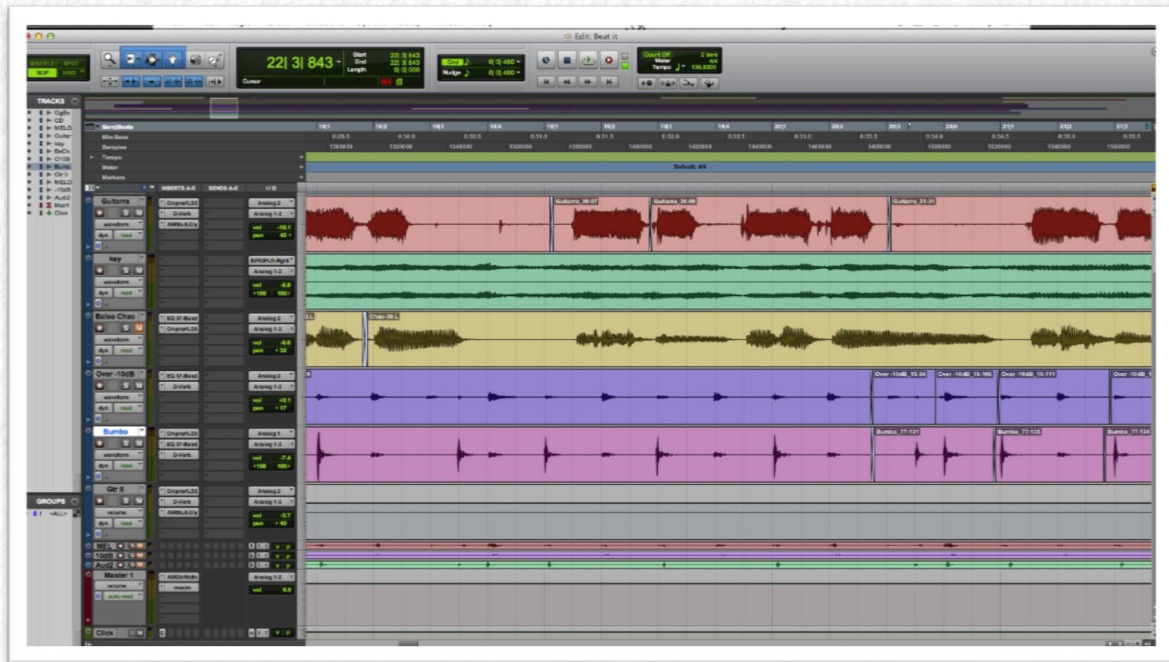
3. Softwares de gravação e edição

Já dissemos que *softwares* de gravação possuem uma representação de registro de ondas sonoras e também uma ferramenta de visualização e edição sonora que se baseiam na grafia musical mais amplamente utilizada e que têm por princípio a divisão do pulso de múltiplos de 2 e 3; o mesmo paradigma que é utilizado para grafia musical desde a Idade Média e que despreza a flutuação entre estas divisões. Todavia, possibilitam uma notação visível baseada na representação eletrônica da curva oscilográfica.

Na figura 1, podemos ver a tela de edição do software de gravação *Pro Tools*. Nela aparece, entre tantas outras informações, a curva oscilográfica de instrumentos gravados.

Figura 1 – Imagem capturada da interface do usuário do *software pro tools*, durante uma sessão de edição





Fonte: Elaborado pelo autor.

4. A microrrítmica

A microrrítmica é a estrutura rítmica que flutua dentro das divisões de múltiplos de 2 e 3 do pulso. Um exemplo corriqueiro é a colcheia swingada, utilizada no jazz, onde escreve-se a divisão do pulso de forma equivalente, mas sua performance é diferente do que está escrito.

Ainda assim, isto não é suficiente para transcrever como a performance da colcheia swingada é realmente tocada. Fernando Benadon (BENADON, 2006, pág. 65) divide a colcheia em, pelo menos, cinco maneiras de como intérpretes consagrados de jazz fazem, ampliando-a para muito além do que um editor de partitura ou *software* de computador tem como “*template*”⁹.

⁹ Modelo que é repetido. No caso específico do Jazz, a quarta figura é a que aparece na literatura como sendo a que representa a maneira de se tocar jazz, conhecida como colcheia swingada. Esta opção aparece nos *softwares* de gravação



Figura 2 – Exemplos de divisão da colcheia *swingada* propostos por Fernando Benadon.

Example 1. Five BURs and their music notation equivalents.

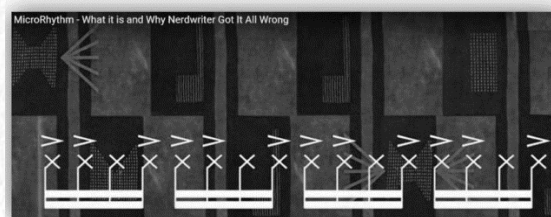
NOTATION	BEAT-UPBEAT RATIO
	1.0 (1 : 1)
	1.3 (4 : 3)
	1.5 (3 : 2)
	2.0 (2 : 1)
	3.0 (3 : 1)

Fonte: BENADON, Fernando. *Slicing the Beat: Jazz Eighth-Notes as Expressive Microrhythm*. *Ethnomusicology*, Vol. 50, No. 1 (Winter, 2006). University of Illinois Press. Pág. 65.

Na música brasileira não é diferente, Martha Tupinambá de Ulhôa (ULHÔA, 1999) trata de uma flexibilização do compasso e de suas estruturas internas, quando traz o conceito de métrica derramada, algo semelhante ao que Luiz Tatit (TATIT, 1996, p. 11 – 14) defende quando o cancionista faz uma simbiose entre a voz que fala e a voz que canta.

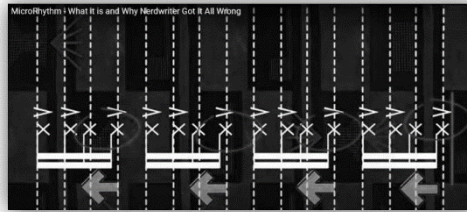
Um bom exemplo de como o microrritmo acontece na música brasileira é mostrado em análise do compositor David Bruce (2009). Ele explica como isto ocorre num samba de roda exemplificando uma gravação para em seguida quantizá-la, mostrando como o ritmo soa completamente diferente quando quantizada e na sua performance original (figuras 3 e 4): para soar *swingada* a terceira e quarta semicolcheias são tocadas um pouco antes do que é escrito.

Figura 3 – Samba de roda quantizado



Fonte: Vídeo MicroRhythm - *What it is and Why Nerdwriter Got It All Wrong* de David Bruce – <https://www.youtube.com/watch?v=jPcXABJVjI8> . Acesso em 20/11/2021

Figura 4 – Performance do samba de roda



Fonte: Fonte: Vídeo MicroRhythm - *What it is and Why Nerdwriter Got It All Wrong* de David Bruce – <https://www.youtube.com/watch?v=jPcXABJVjI8> Acesso em 20/11/2021.

O exemplo é bem ilustrativo para nosso debate, pois mostra o *grid* da mesma maneira que os softwares de gravação - com as subdivisões do pulso em linhas pontilhadas - como se as divisões dentro do pulso acontecessem de maneira equidistante entre as semicolcheias, desprezando a flutuação microrrítmica.

5. Ferramentas para a análise microrrítmica

Nossa análise foi feita utilizando-se do *software* Moises, que permite através de Inteligência Artificial, separar pistas de áudios gravados, detectar e alterar o andamento da música, identificar a harmonia, detectar o andamento, entre outros (MOISES, 2023), e colocá-lo nos canais de gravação e edição do *Pro Tools*, pois este tornou-se paradigma entre os softwares de gravação e edição (RIBEIRO, Beatriz, 2021), visto que apresenta as subdivisões equidistantes do pulso (*grids*). Feito isso, pudemos observar como Jacob do Bandolim flutua ritmicamente dentro do acompanhamento instrumental.

6. Escolha do intérprete, música e análise microrrítmica

Jacob do Bandolim, foi o intérprete que ajudou a sedimentar o estilo brasileiro de tocar choro. Joel do Nascimento renomado bandolinista das últimas décadas diz:

Jacob era um autêntico chorão, tinha (...) um fraseado bonito, foi um inovador né? aquela maneira dele tocar o bandolim, o estilo brasileiro de tocar bandolim foi Jacob que criou, ele foi referência pra todos nós né? [...] Eu acho que ele foi referência realmente. (CORTÊS, 2006, pág. 31).

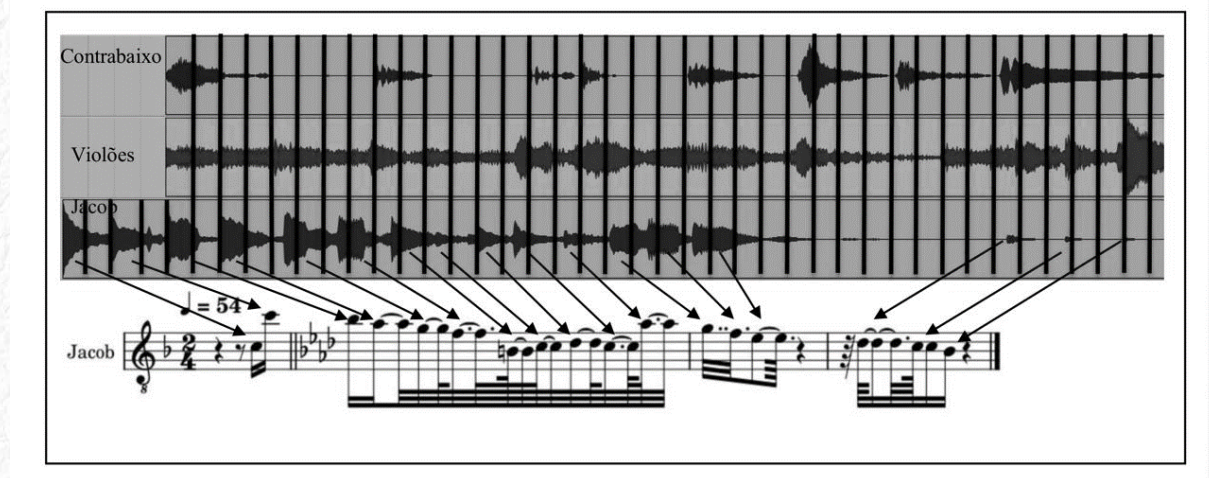


O choro “Falta-me você”, composto por Jacob do Bandolim e gravado em 1962¹⁰, tem segundo o próprio Jacob, muito do seu estilo e do estilo que ele defendia.

Jacob expõe este trecho de uma interpretação de Luperce Miranda, sobre uma música cujo título não foi possível identificar, mas que o ritmo do acompanhamento se assemelha ao de uma polca, onde Luperce toca as notas bem a tempo, utilizando poucos ornamentos. Após a audição da primeira parte da música, no momento em que se dá a reexposição, Jacob (1967) intervém: “E agora, uma faixa de um LP meu: “Falta-me você”. Um choro lento, bem dolente, onde Jacob interpreta com bastante rubato e algumas nuances de dinâmica, comentando a seguir: “Como vêm, ou como ouvem, aliás, não há absolutamente qualquer semelhança de estilos”. (CORTÊS, 2006, pág. 32).

Apesar da interpretação ser tratada como *rubato*, isto refere-se apenas à interpretação de Jacob, pois o acompanhamento feito por cordas e percussão é bem preciso, como podemos observar através das curva oscilográficas representadas na figura 5¹¹ e representa a repetição dos compassos 33 a 35 com anacruse.

Figura 5 – onda oscilográfica e transcrição dos compassos 33 a 35 com anacruse.



Fonte: Elaborado pelo autor.

¹⁰ Além de Jacob estão Jonas Pereira da Silva no cavaquinho, Dino 7 Cordas no violão 7 cordas, Cesar Faria e Carlinhos Leite nos violões, Luiz Marinho no contrabaixo, Plínio e Jamil nas percussões (KFOURY, 1999).

¹¹ O áudio pode ser ouvido em <https://youtu.be/s6YZpbxvMkc>



Aqui, temos a curva oscilográfica, onde na primeira e segunda linhas o contrabaixo e os violões aparecem respectivamente. Na última linha, temos o bandolim, em anacruse. Ele tende a flutuar dentro do pulso. Podemos observar a curva oscilográfica, com os acentos pouco a pouco se desencontrando do grid. Paulo Moura define o estilo de Jacob.

“A interpretação de Jacob do Bandolim, do Joel do Nascimento, do Zé da Velha, eles têm um rebuscamento na interpretação em que muitas vezes dão uma corridazinha, no discurso, outras vezes atrasam, mas os pontos onde devem coincidir com a percussão, eles sabem muito bem (...). Isso requer uma elaboração maior (...) mas é um momento livre, esta liberdade rítmica na execução do choro” (SPIELMANN, In SÈVE, 2021, pág.146-147).

Já os ataques do contrabaixo e violões coincidem frequentemente. Estão quase sempre com muita precisão dentro do grid. Contudo, numa parte mais central, próximo ao terceiro ataque do contrabaixo, vemos e ouvimos os violões deslocando-se um pouco, adequando seu acompanhamento entre a precisão do contrabaixo e a malemolência da execução de Jacob, mas logo voltando a integrar-se à subdivisão do pulso mais regular.

Esta busca do regional acompanhador estar preciso para sustentar o solista é descrita por Sève como uma prática do regional:

“O cavaquinho (...) fica na função do time-line (...) o pandeiro manter o ritmo das oito semicolcheias, (...) o violão (...) acordes no padrão sambado (...) e os baixos nos tempos do 2/4 (...)” mas eventualmente devem adequar-se ao melodista, para logo voltar ao acompanhamento regular, numa espécie de “acordo” (SÈVE, 2021, p. 144 -146).

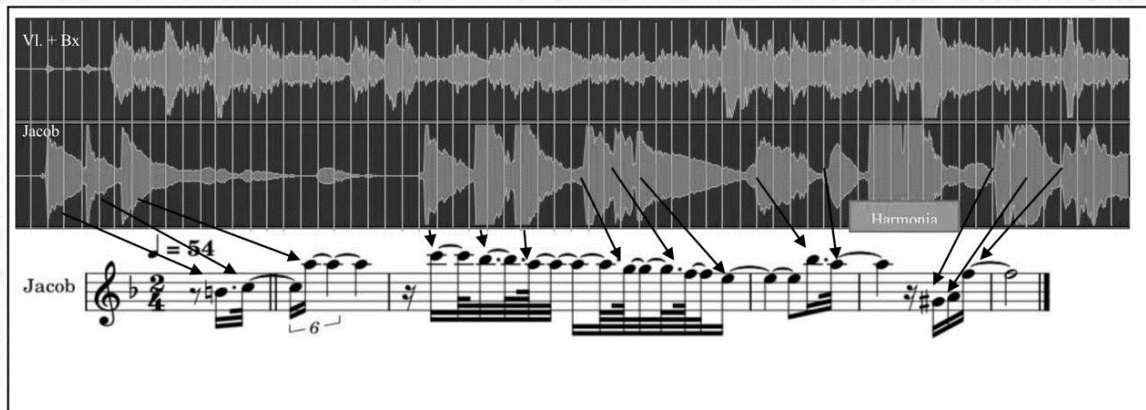
Neste primeiro exemplo, já observamos a maneira como Jacob interpretava melodias dentro do acompanhamento, que era feita de maneira mais livre, e que na opinião de Jacob, é inerente ao estilo autêntico do choro.

(...) há dois tipos de chorões: há o chorão de estante, que eu repudio que é aquele que bota o papel pra tocar choro e deixa de ter a sua... perde a sua característica principal que é a da improvisação; e há o chorão autêntico, o verdadeiro, aquele que pode decorar a música pelo papel e depois dar-lhe o colorido que bem entender, este que me parece o verdadeiro, autêntico, honesto chorão de maneira que não há questão de maneira de chorar (JACOB DO BANDOLIM, 1967, IN CORTÊS, 2006. pág.28).



Outro exemplo é o trecho compreendido entre os compassos 1 a 4 (figura 6). As mesmas características vão aparecer.

Figura 6 – onda oscilográfica e transcrição dos compassos 1 a 4¹² com anacruse.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Aqui temos na linha superior os violões e o contrabaixo¹³, na linha inferior temos a interpretação de Jacob. Os dois primeiros ataques são a anacruse do primeiro compasso. Note-se que estes dois ataques dão o ritmo melódico para que os violões entrem. A partir da entrada dos violões, estes buscam tocar quase sempre em subdivisões do pulso em partes iguais, mas Jacob passa a interpretar de maneira mais livre em comparação com as outras cordas; isto pode ser visto através dos ataques em lugares distintos dos *grids*. Nossos exemplos de áudio da figura 6¹⁴ são apresentados com e sem o click (metrônomo) a fim de ilustrar com mais clareza o que dissemos.

Temos mais um exemplo nos compassos 17 a 21, representados na figura 7. Na linha superior encontramos a percussão, que toca em semicolcheias de maneira bastante precisa, porém, no começo do trecho sua dinâmica é bastante sutil e não conseguimos visualizá-la muito

¹² Optamos por não escrever a harmonia que Jacob executou no compasso 4. Nós nos atemos ao ritmo melódico do trecho. As ondas oscilográficas que comportam os acordes A7(b9) e A7 estão demarcadas com um retângulo com a inscrição "harmonia" dentro dele.

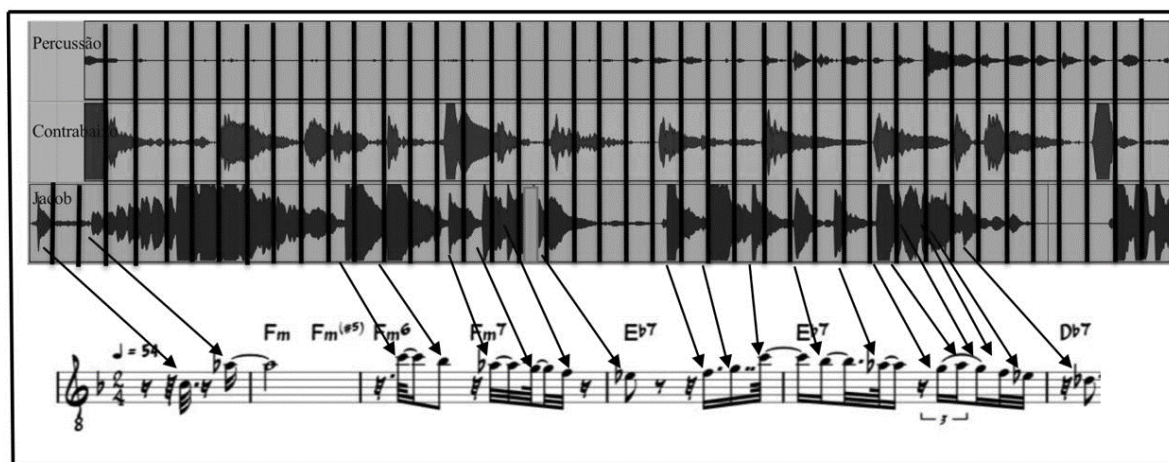
¹³ O programa Moises, dependendo da região e dinâmica do contrabaixo, coloca algumas notas junto aos violões, mas isto não prejudica nossa análise, pois continua demonstrando que o acompanhamento busca tocar o mais preciso possível para dar suporte à interpretação de Jacob

¹⁴ Os áudios podem ser ouvidos em <https://youtu.be/mrUEG6JxC6o> e <https://youtu.be/6x6Gh28ArQw>

bem, mas da segunda metade para frente, podemos aferir o quão precisa é, pois está perfeitamente encaixadas dentro do *grid*.

Na linha intermediária visualizamos o contrabaixo e na linha inferior o bandolim. Os violões fazem muitas interferências e, apesar de precisos, deixam a curva oscilográfica muito “suja”, pois articulam muito e fazem muitos contrapontos na baixaria, por isso optamos por suprimi-los neste exemplo para dar maior clareza.

Figura 7 – onda oscilográfica e transcrição dos compassos 17 a 21¹⁵.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Percebemos o bandolim, interpretando de maneira livre sobre uma base que busca o maior grau de precisão na medida do possível. Vemos que Jacob quase nunca está no princípio do *grid* e que o baixo, embora busque fazer uma base quase sempre sólida dentro do pulso, às vezes, têm o seu ataque um pouco atrasado, criando um meio termo entre o que a percussão muito precisa e o bandolim mais “chorado” e livre fazem. Todavia logo ele retorna às subdivisões mais regulares. Aqui também trouxemos os áudios do trecho representado pela figura 7¹⁶, a base com e sem a performance de Jacob do Bandolim, de maneira a mostrar

¹⁵ Vemos neste exemplo a supressão da onda oscilográfica do bandolim entre os compassos 18 e 19 (entre as notas fá e mi bemol), pois é um vazamento de outro instrumento (violão) que o software Moises não conseguiu distinguir do bandolim. Esta onda está marcada com um retângulo.

¹⁶ Os áudios podem ser ouvidos em <https://youtu.be/0nUatYAad-U?si=2ehghzNoMuOigh7r> e <https://youtu.be/5g7VVgz0aA?si=lpMKsH-jF7wflLp3>.

como o acompanhamento busca soar o mais preciso possível e como Jacob flutua dentro desta base sólida.

Considerações finais

Buscamos neste artigo corroborar nossa impressão de como Jacob do Bandolim interpretava ritmicamente. Este estilo interpretativo, em nossa opinião, é uma das referências que sedimentaram a maneira de se interpretar o gênero choro e por conseguinte a música brasileira. São apenas três pequenos trechos que utilizamos como exemplo para ilustrar este artigo, todavia, poderíamos fazê-lo por trechos ao longo de todo o fonograma, pois a prática nestes exemplos se repete durante toda a música no estilo e gênero que ele ajudou a popularizar.

Exploramos ferramentas diferentes da notação tradicional para nossa análise e que nos possibilitaram estudar, examinar uma performance baseada na gravação, mas sem ser uma análise fenomenológica. Para tanto, utilizamos além da notação musical tradicional, curvas oscilográficas de gravações e que tiveram pouca, ou provavelmente, nenhuma interferência de edição do fonograma, ao contrário de como é feito com frequência em nossos dias, e que podem interferir na maneira como o intérprete realmente tocou, desprezando sua microrrítmica pessoal.

Vimos que Jacob utilizava regionais que buscavam fazer uma base sólida para que ele, o solista, pudesse performar de maneira mais livre e, como diz Mario de Andrade, seguir nossa “tendência da música brasileira”.

Nossa análise mostrou que o regional que acompanhava suas interpretações buscava subdividir o pulso em subdivisões bastante regulares, todavia eventualmente adequava alguma “malemolência”, a fim valorizar a interpretação de Jacob e tão logo fosse possível, voltava a seu acompanhamento regular.

É verdade que os exemplos aqui, por questões de dimensão, não foram extensos e parecem ser poucos. Não estamos querendo sustentar nossa tese a partir de exemplos pinçados e induzir o leitor a crer em nossas convicções, todavia, se acompanharmos todo o fonograma, utilizando-nos da curva oscilográfica, ou mesmo se fizermos uma audição bastante acurada, poderemos confirmar que, ritmicamente, estes resultados irão acontecer por toda a obra. Jacob realmente flutua, ou mesmo foge propositalmente, das acentuações do acompanhamento, acrescentando-lhes o interesse e a dramaticidade que moldaram nossa orientação musical. Jacob e seus músicos acompanhantes, são a perfeita ilustração do que Charles Keil (1987, pág. 275)



chama de “discrepância participatória” ao criar tensões na relação entre melodia e harmonia e desta maneira envolver o ouvinte.

Acreditamos que esta tendência se perpetua não só neste fonograma de Jacob, mas também por toda obra dele e em muitos casos, da música popular brasileira.

Procuramos com isso, não apenas fazer uma análise da interpretação rítmica de Jacob do Bandolim, mas sugerir uma nova possibilidade de análise e reflexão sobre a música brasileira e sobretudo, os limites da interferência de edição em alguns tipos de fonogramas.

Hoje em dia, com o advento das ferramentas de edição e principalmente da edição rítmica, muitos editores de som aproximam os ataques das ondas para o *grid* a fim de “consertar” a precisão do intérprete, todavia acabam por modificar o estilo do intérprete ou do gênero. Imaginem como seria uma interpretação de Jacob do Bandolim, sem esta microrrítmica?

Referências

ANDRADE, Mário de. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. 3ª ed. São Paulo, Martins; Brasília, INL. 1972. BRUCE, David. *MicroRhythm - What it is and Why Nerdwriter Got It All Wrong* <https://www.youtube.com/watch?v=jPcXABJVjI8> Acesso em 20/11/2021.

BENADON, Fernando. *Slicing the Beat: Jazz Eighth-Notes as Expressive Microrhythm*. *Ethnomusicology*, Vol. 50, No. 1 (Winter, 2006). University of Illinois Press. Pág. 73-98.

_____ and GIOIA, Ted. *How Hooker Found his Boogie: A Rhythmic Analyses of a Classic Groove*. *Popular Music* Jan 2009. Vol 28, N°1. Cambridge University Press. Pág 19-32.

COLE, Hugo. *Sound and signs. Aspects of musical notation*. 162p. London : Oxford U. 1974.

CORTES, Almir. *O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim*. 142f. Dissertação de Mestrado em Práticas Interpretativas. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, SP. 2006.

DELALANDE, Francois. “*Faut-il transcrire la musique écrite ?*” *Analyse Musicale*, 24, Junho. Tradução Sarah Cohen. 1991.

DESCARTES, René. *Conpendio de Musica*. Título original: *Conpendium Musicae (1618)*. Introducion: GABILONDO, Ángel. Traducción: FLORES, Primitiva & GALLARDO, Carmen. Editorial Tecnos. Madrid, Espanha. 2001.



KEIL, Charles: *Participatory Discrepancies and the Power of Music*. Cultural Anthropology, Vol. 2, No. 3 (Aug., 1987), pp. 275-283 Published by: Wiley on behalf of the American Anthropological Association Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/656427> . Acesso em: 02/06/2013.

KFOURY, Maria Luisa Amaral. *Discografia do Brasil – do acervo do Jacob*, 1999. Disponível em: (<https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/do-arquivo-do-jacob>, Acesso em 31/01/2024.

MOISES. Disponível em: https://moises.ai/pt/features/?utm_source=google&utm_medium=cpc&utm_term=moises&click_section=header_todas_as_funcionalidades. Acesso em 31/01/2024. (Página inicial da desenvolvedora do aplicativo).

PINTO, Lucas Nascimento. *Aristóximo de Tarento e a reinterpretação da vida pitagórica*. 141f. Dissertação de Mestrado em Letras Clássicas. Orientador SEBASTIANI, Breno Battistin, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

RIBEIRO, Beatriz. *Gravador de voz: 18 melhores programas para gravar áudio*. Disponível em: <https://netshow.me/blog/gravador-de-voz/> . Acesso em 17/12/2023.

SABAG, M. M. S.; IGAYARA, S. C. *A Notação Original da Música Polifônica Renascentista e suas Relações com as Práticas Interpretativas Atuais*. Revista Música Hoje, Goiânia, V.13-n.2, 2013, p. 34-51

SEEGER, Charles. *Prescriptive and Descriptive Music-Writing*. Musical Quaterly, XLIV, 1958

SÈVE, Mário. *Fraseado no choro: uma análise de estilo por padrões de referência*. 1ª Ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 2021.

SOUSA, Maria de Nazaré Valente de. *A Evolução da Notação Musical do Ocidente na História do Livro até à Invenção da Imprensa*. Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em Ciências Documentais (2º ciclo de estudos). Orientadora: Pereira Profª. Doutora PEREIRA, Regina Marisol Troca. Covilhã, Portugal, 2012.

SPIELMAN, Daniela. In SÈVE, Mário. *Fraseado no choro: uma análise de estilo por padrões de referência*. 1ª Ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 2021. pág.146-147.

Tocando com Jacob: Partituras & Playbacks : partituras, playbacks, e gravações originais dos LP's de Jacob do Bandolim Choros e Chorões (1961) e Primas e Bordões (1962). São Paulo : Irmãos Vitae, 2006.

TATIT, Luiz. *O Cancionista – composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.



UIHÔA, Martha Tupinambá de. *Métrica Derramada: prosódia musical na canção popular brasileira*. Disponível em: <http://www.academia.edu/9542615/ULHOA-1999-Metrica-Derramada-Prosodia-Musical>, 1999.

