DOI 10.20504/opus2026.32.37

CC BY

A singularidade do violão de Jorge Ben Jor na canção Domingas

Bruno Yukio Meireles **Ishisaki**
http://orcid.org/0000-0003-4146-9692
Faculdade de Música do Espírito Santo Maurício de Oliveira, Brasil

Resumo: O objetivo desta pesquisa é, a partir de uma associação entre técnica violonística e técnica composicional, investigar aspectos singulares presentes no violão de Jorge Ben Jor na gravação da canção *Domingas*. Para realizar tal estudo, elaboramos uma transcrição completa da parte de violão na gravação, notada em partitura e em tablatura; em relação a este método, fizemos uma breve reflexão dos aspectos epistemológicos da transcrição no contexto da pesquisa. Como resultado, foi possível demonstrar e extrair uma série de técnicas e abordagens ao violão que apresentam notável qualidade diferencial em relação às pesquisas anteriores focadas na obra de Jorge Ben Jor.

Palavras-chave: Jorge Ben Jor. Violão. Transcrição Musical. Processos Criativos. Canção.

The uniqueness of Jorge Ben Jor's guitar in the song Domingas

Abstract: The objective of this research is, based on an association between guitar technique and compositional technique, to investigate unique aspects present in Jorge Ben Jor's guitar in the recording of the song *Domingas*. To carry out this study, we prepared a complete transcription of the guitar part in the recording, notated in score and tablature; in relation to this method, we briefly reflected on the epistemological aspects of transcription in the context of research. As a result, it was possible to demonstrate and extract a series of techniques and approaches to the guitar that present a notable differential quality in relation to previous research focused on the work of Jorge Ben Jor.

Key words: Jorge Ben Jor. Guitar. Musical Transcription. Creative Processes. Song.

ISHISAKI, Bruno Yukio Meireles. A singularidade do violão de Jorge Ben Jor na canção Domingas. Opus (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), João Pessoa, v. 32, e263237, p. 1-21, 2026.
http://dx.doi.org/10.20504/opus2026.32.37
Recebido em 23/06/2025, aprovado em 22/06/2026, publicado em 13/11/2026.
Editor Responsável: Dr. Vinícius Eufrásio.

1. O violão do cancionista no processo criativo de canções

O interesse geral de nossa pesquisa foca no violão dos cancionistas, sobretudo nos casos em que o instrumento é utilizado como o núcleo condutor dos processos composicionais da canção. Investigar o violão dos cancionistas é levantar e responder questões sobre as escolhas criativas que protagonizaram a feitura da canção em seus diferentes modos de ser, tais como as performances ao vivo, gravações de estúdio, elaboração de *demo tapes*, execuções fortuitas, informais e rearranjos. O espectro de comportamentos do violão em uma canção varia desde aquelas nas quais o instrumento é executado de forma elementar e básica até as canções nas quais delimita uma variedade de texturas, contracantos, estruturas rítmicas e *voicings* praticamente indispensáveis para o reconhecimento da canção; entre esses extremos, todo um *continuum* de possibilidades também se manifesta.

Ao considerar, a título de exemplo, o violão de base de Gilberto Gil na gravação da versão acústica de *A Novidade* presente no álbum *Gilberto Gil: Unplugged* (1994), percebemos que a referida parte instrumental cumpre uma função de base no arranjo, com a repetição do padrão rítmico de *reggae* na mão direita junto a escolhas comuns de digitação de acordes maiores e menores na mão esquerda. A parte é eficiente e cumpre bem o seu propósito no arranjo, deixando espaço para os contracantos e linhas dos outros instrumentos; entendemos assim que uma descrição detalhada e minuciosa desta parte de violão não parece ser necessária para entendermos seu papel neste caso, tanto pela ausência de elementos como ornamentações melódicas, *voicings* incomuns e demais elementos, que dariam à canção o seu caráter singular, quanto por conta da função em grande parte homofônica e rítmica que o violão cumpre no arranjo de base. A parte pode ser notada e reproduzida eficientemente apenas com o uso de cifras somadas ao padrão rítmico básico da mão direita.

Caso diferente pode ser notado em outra obra de Gil, presente no mesmo álbum: a canção *Esotérico*. Neste fonograma, podemos observar que a orquestração da canção gira em torno daquilo que é tocado pelo cancionista em seu violão. O contrabaixo dobrando uma oitava abaixo a parte tocada pelo polegar; os contracantos de flauta executados em conjunção com a condução das vozes ao violão; as convenções seguidas pela seção rítmica: a sonoridade geral do arranjo parece se apoiar no que foi definido pelo cancionista em seu instrumento, como se todos esses elementos fizessem parte de uma "essência" da canção. Neste caso, estabelecer somente uma cifragem e um padrão rítmico para a levada parece ser insuficiente para expressar a canção. Uma transcrição detalhada do violão de Gil, fazendo uso da notação tradicional, pode contribuir para comunicar melhor os eventos singulares desta performance.

Devemos alertar que não sugerimos realizar um juízo de valores entre os dois modos de o violão participar de uma canção: a maneira de se conceber arranjos se refere ao projeto estético de cada produção fonográfica e não está necessariamente correlacionada a um critério quantitativo (como o de uma parte de violão que apresenta mais ou menos elementos ser "melhor" ou "pior"). O violão de *A Novidade* não é menos importante e não tem menos peso poético do que o violão de *Esotérico* (do mesmo modo que uma parte de baixo cifrado de uma peça barroca não pode ser comparada de modo valorativo com

uma textura polifônica). Porém é inegável que os comportamentos do violão do cancionista no arranjo podem diferir e variar de acordo com a proposta e a poética de cada canção.

Qual seria então o intuito de colocar lado a lado, em nosso exemplo inicial, as partes de violão dos fonogramas *A Novidade* e *Esotérico*? Em primeiro lugar, para ilustrar o que entendemos serem dois polos de comportamentos potenciais do violão em processos composicionais da canção, entre os quais há um *continuum*, além de muitos matizes e nuances. O violão do cancionista pode se situar em qualquer ponto desses polos como condutor do processo de criação de canções (em um dos extremos, o violão pode oferecer uma estrutura harmônica e rítmica da base sem estabelecer elementos adicionais; no outro, ele pode apresentar uma estrutura composicional mais detalhada, contendo estruturas melódicas, harmônicas, rítmicas e timbrísticas notavelmente singulares).

Em segundo lugar, nosso intuito é indicar, sem juízo de valores, que o interesse da presente pesquisa orbita os aspectos singulares das partes executadas ao violão pelo autor da canção, estudando os conteúdos que são responsáveis por conduzir o arranjo da canção, que definem seu tratamento, que sugerem seus contracantos, linhas de baixo, variações, conduções e convenções rítmicas; dito de outra forma, nos propomos a estudar aqueles elementos diferenciais do violão que parecem ser inseparáveis do modo de ser da canção e que não são redutíveis à melodia cifrada. Exemplos de obras pertencentes a essa esfera abundam no cancioneiro brasileiro. Podemos referenciar, além dos exemplos na obra de Gil, numerosas obras de João Bosco, Guinga, Djavan, Jorge Ben Jor e tantos outros cancionistas violonistas da tradição brasileira.

No caso do presente artigo, focamos nossa investigação na canção *Domingas*, tocada e composta por Jorge Ben Jor, obra cuja parte de violão, bastante singular, comentaremos detalhadamente a partir da seção 3 deste texto. Propomos a premissa de que a singularidade do violão do cancionista está diretamente ligada à 1) como a parte instrumental se diferencia de um tratamento básico (aquele no qual a mão esquerda executa majoritariamente diagramas de acorde baseados em cifras e a mão direita apenas repete fórmulas rítmicas) e 2) como esse violão parece integrar ontologicamente a constituição da canção, estabelecendo texturas e influenciando arranjos, contracantos, linhas de baixo e estruturas dinâmicas, timbrísticas e rítmicas.

E como estudar a singularidade do violão de um cancionista? Como produzir conhecimento sobre os procedimentos criativos que levaram o cancionista a determinada construção no acompanhamento de violão? Para responder a essas questões, algumas considerações precisam ser feitas a respeito da relação epistêmica estabelecida entre o pesquisador e seu objeto de estudo.

A captura de quaisquer informações a respeito de um dado sensorial é mediada pelos sentidos. É preciso, de saída, admitir um grau de legitimidade do mundo fenomênico e estabelecer um método que permita, a partir dele, construir o conhecimento. No caso do nosso objeto de estudo, o violão de Jorge Ben Jor na gravação de estúdio da canção *Domingas*, temos dois momentos: o da apreensão do fenômeno (momento da escuta e da cognição) e o da produção do discurso sobre o objeto (a descrição do fenômeno).

A apreensão do fenômeno possui os seus filtros nos padrões orgânico-cognitivos e na rede mnemônica do sujeito ouvinte; com isso, devemos considerar que, apesar da apreensão ser legítima, ela

sempre está dependente de algum viés adumbrativo que nos impede de acessar a totalidade do objeto. Do ponto de vista fenomenológico, esta é uma limitação a ser considerada em qualquer procedimento científico que dependa da experiência (Cerbone, 2006, p. 50). Assim, um conhecimento a partir da apreensão não deve ser tomado como um acesso total, direto e imediato ao ser em-si do objeto, nem ao que ele tem de absoluto, mas sim como captura mediada do objeto, que pode, a qualquer tempo, se contradizer e se reconstruir no campo dos fenômenos. Também não podemos nos apoiar em uma pretensa neutralidade do pesquisador: nosso local de partida deve, de saída, admitir as limitações da apreensão fenomênica, pois esta está condicionada à subjetividade e à estrutura cognitiva do observador.

A produção do discurso sobre o objeto, em nosso segundo momento, trata do esforço de reconstrução da experiência mediante símbolos e sistemas de linguagem. Falar da experiência não é refazê-la, mas produzir um novo objeto que, pressupõe-se, carrega alguma relação de semelhança ou analogia com o fenômeno. Esta ação é duplamente enviesada, pois passa primeiramente pela filtragem cognitiva da apreensão e depois pelo risco potencial do desvio polissêmico presente nos sistemas de linguagem (Cerbone, 2006, p. 216-229).

O conhecimento que se obtém apresenta, então, dois fatores que impossibilitam uma correspondência simbólica absoluta com o objeto, pois estão sujeitos ao desvio da intuição mediada pelos campos sensoriais (por conta das particularidades cognitivas e perceptivas) e ao desvio da linguagem (por conta da impossibilidade de se reconstruir fenômenos, de forma absoluta e integral, por meio de símbolos). Este conhecimento discursivo é incapaz de produzir a cópia exata do fenômeno. Porém, ele é valioso noutro sentido, pois permite 1) a comunicação dos aspectos essenciais dos fenômenos, naquilo que a linguagem pode categorizar como semelhanças e 2) uma reconstrução parcial do objeto do ponto de vista da práxis.

2. Transcrição musical: camadas epistêmicas

A base epistêmica previamente exposta nos encaminha para o que entendemos, no presente trabalho, como o duplo propósito da transcrição musical: ela revela parcialmente o modo como um fenômeno sonoro é percebido por um sujeito e permite a reconstrução de uma performance baseada nesta escuta.

A revelação da escuta de um fenômeno se traduz naquilo que é entendido como o essencial na expressão do mesmo e, consequentemente, no sentido comunicado pelos símbolos da linguagem da qual se faz uso. Escrever um dó central na pauta nos comunica uma noção essencial a respeito da altura de um som, mas não nos comunica, por exemplo, as informações a respeito do perfil espectral desse mesmo som. É necessário consentir que as essências comunicadas pela notação musical guardam pouca relação de semelhança com o fenômeno, transmitindo apenas informações que concernem a uma estrutura abstrata que pode ser comum a dois fenômenos sonoros completamente distintos (por exemplo, um Dó central tocado por Jorge Ben Jor e o Dó central que podemos executar em nossos instrumentos).

Esta é uma importante limitação a ser considerada no problema da transcrição: o ouvinte escuta um dó central e o escreve na pauta. Isso certamente pode ser representado sem ambiguidade. Contudo, a ruidosidade específica do violão de Jorge Ben Jor, talvez advinda de uma questão de regulagem

do instrumento; o ângulo em que o polegar ataca as cordas, e a sonoridade distinta que tal ataque produz; as pequenas oscilações rítmicas; os timbres: tais fenômenos podem, até certo ponto, ser descritos verbalmente, mas dificilmente serão perfeitamente representados a partir do uso dos símbolos da notação musical tradicional. A conclusão óbvia, então, é a de que a limitação na comunicação das essências está relacionada à extensão semântica dos sistemas simbólicos utilizados. Esse processo de representação pode ser descrito como analítico, já que, por conta das limitações dos sistemas simbólicos, abarca parcialmente os predicados de um determinado objeto.

A possibilidade de reconstrução do fenômeno em performance, por outro lado, envolve uma instância problemática, especulativa e da práxis, pois pretende responder à questão "como fazer?": como fazer para obter uma sonoridade como a do cancionista Jorge Ben Jor no fonograma *Domingas*? Nem sempre há documentação disponível que nos permita o acesso direto às performances que nos interessam. O pesquisador se vê obrigado a contemplar uma série de possíveis soluções, e avaliar quais delas produzem o resultado mais semelhante ao do objeto estudado. No propósito de reconstruir uma performance, podemos nos afastar enormemente do que foi feito originalmente pelo cancionista. Esse esforço, contudo, é legítimo - não no sentido de estabelecer uma verdade sobre os procedimentos originais que foram causa dos efeitos da obra, mas como resolução do problema e consequente contribuição prática, na qual o grau de semelhança do efeito é a medida que justifica a atitude especulativa. Nesse caso, o pesquisador nunca poderá dizer: "Jorge Ben Jor utilizou uma técnica X na gravação de *Domingas*"; o juízo apropriado, aqui, seria: "a ação X produz um resultado sonoro próximo ao que se escuta em *Domingas*, e Jorge Ben Jor pode ou não pode ter utilizado tal técnica; a possibilidade de juízo está condicionada à quantidade de documentação comprobatória disponível.

Entendemos assim que a transcrição, no presente trabalho, conjuga duas camadas epistêmicas, uma analítica e outra especulativa. A camada analítica é entendida como a notação de viés simbólico do fenômeno auditivo; nela, buscamos descrever o fenômeno nos inserindo em um paradigma consensual e representacional dos sons, em correlação direta com a percepção. Nesse sentido, nada do que foi notado nesta camada diz respeito a possibilidades ou hipóteses: o que foi transcrito corresponde ao que foi escutado, e comunica, sobretudo, essências já previstas pelo sistema notacional empregado.

A camada especulativa, adicionada à analítica, traz consigo problemáticas traduzidas em formulações hipotéticas e propostas de respostas a essas hipóteses na forma de resoluções de problemas. No caso do nosso objeto de estudo, isso é ilustrado em certas sonoridades que não podem ser determinadas de modo categórico pela escuta, e que podem ou não estar embasadas em indícios documentais. Informações referentes a digitações, modos de ataque da mão direita, percussão em regiões do tampo do instrumento, por exemplo, surgem na transcrição como sugestões do pesquisador, ora embasadas em algum procedimento advindo de outras produções de Jorge Ben Jor, ora fruto da tentativa do pesquisador de encontrar, mediante experimentos no violão, meios de se produzir sonoridades similares às capturadas na escuta.

Nos comentários sobre a transcrição, não iremos a todo momento apontar categórica e exaustivamente as camadas analítica e especulativa, pois estas se interpenetram e se complementam. Talvez

seja oportuno, contudo, comentar que o violão de Jorge Ben Jor em *Domingas* foi transcrito utilizando-se dois sistemas de notação: a partitura e a tablatura. Nesse artigo, a partitura tende a ser mais representacional, enquanto a tablatura pode focar mais na sugestão de ações que podem produzir determinados efeitos[1]. Porém, não podemos afirmar que as camadas analítica e especulativa correspondem totalmente aos sistemas notacionais, pois pode ocorrer de a partitura conter alguma indicação de ações especulativas (tais como sugestões de caráter e de dinâmica mais "abertos" à interpretação) e de a tablatura representar fenômenos sonoros univocamente específicos (como um ataque específico em uma corda solta).

É necessário apontar que o uso de aparatos tecnológicos foi fundamental para facilitar o processo de escuta e também para esclarecer dúvidas em relação à percepção dos sons. Utilizamos o *software* de inteligência artificial *Vocal Remover*[2] para isolar os canais de base dos canais que contêm a voz e as cordas friccionadas; também fizemos uso dos recursos presentes na DAW[3] *Reaper*[4] para 1) salientar ou reduzir faixas de frequências, a fim de facilitar a escuta de determinadas alturas; 2) reduzir a velocidade de certos trechos, sem alterar as alturas; e 3) isolar o violão em um canal mono (separando-o, assim, do contrabaixo elétrico no canal de base).

Dada a qualidade representativa da notação no nível analítico, há também nesta camada uma espécie de descrição dos fenômenos. Uma altura escutada é escrita como nota musical; uma variação dinâmica de um complexo sonoro da intensidade mais fraca para a mais forte é escrita como *crescendo*. Admitimos que toda particularidade daquilo que é concreto e material no fenômeno musical original se perde nesta camada; preserva-se, contudo, alguma essência da estrutura musical, aquilo que permite que uma parcela da performance seja comunicada e reconstruída pelo instrumentista mediante a leitura da partitura.

Assim, delineamos dois propósitos para a transcrição apresentada como anexo deste artigo: 1) ela nos permite a visualização das estruturas musicais no que tange às suas relações formais (limitadas àquilo que a notação musical tradicional pode representar) e 2) ela serve como um esquema que favorece, em novas performances, a reconstrução parcial do fenômeno sonoro estudado. Dito de outra forma: o método de transcrição em duas camadas epistêmicas permite, sempre considerando os limites fenomenológicos previamente comentados, algum entendimento estrutural e alguma possibilidade de reprodução do violão do cancionista.

3. O violão de Jorge Ben Jor

A canção *Domingas* é a segunda faixa do disco *Jorge Ben*, lançado em 1969, e foi composta como uma entre tantas outras homenagens à sua esposa Domingas Teresa Inaimo. Nesta gravação, podemos perceber uma linha de violão com comportamentos bastante variados: mesmo sendo uma linha

[1] Um entendimento similar das funções respectivamente representacionais da partitura e da tablatura podem ser encontradas em Candé, 2001, p. 388-390.
[2] Disponível em https://vocalremover.org/pt/splitter-ai. Acesso em 27/08/2024.
[3] Abreviação para *Digital Audio Workstation* (Estação de Trabalho de Áudio Digital).
[4] Disponível em https://www.reaper.fm. Acesso em 27/08/2024.

"de base", há nela diversos elementos que interagem e direcionam o arranjo e o comportamento dos outros instrumentos. Oliveira (2008, p. 139) comenta que, em estúdio, Jorge Ben Jor trabalhava apenas a sua parte de violão, não interferindo com tanta frequência de modo direto no arranjo de outros instrumentos; ainda assim, podemos perceber que suas escolhas ao tocar o violão da canção já funcionam como um importante referencial de orquestração. Uma ilustração interessante desta situação pode ser notada em algumas faixas de seu primeiro disco intitulado *Samba Esquema Novo* (1963), nas quais o contrabaixo foi dispensado pelos arranjadores por conta das "baixarias" executadas pelo cancionista, conforme apontado por Rezende (2012, p. 21), que comenta: "as canções "*Quero esquecer você*", "*Balança pema*", "*Menina bonita não chora*" e "*É só sambar*" foram arranjadas pelo Maestro Gaya que, visando destacar o violão de Jorge, dispensou o uso do contrabaixo nas gravações".

Jorge Ben Jor foi um autodidata ao violão, tendo desenvolvido sua técnica a partir de métodos de banca e revistas de cifras (Viola, 2021, p. 206; Rezende, 2012, p. 10). A partir de uma tentativa de emular o estilo de João Gilberto e, ao mesmo tempo, tendo sido possivelmente influenciado pela pulsação do rock sessentista, ele desenvolve uma batida própria de samba que será posteriormente reconhecida como "samba esquema novo" (Rezende, 2012, p. 19); após a superação das influências da bossa nova, o estilo de violão de Jorge Ben Jor passa a ser associado ao "samba-rock" (Rezende, 2012, p. 34).

Observamos, a respeito da obra de Jorge Ben Jor, que os trabalhos prévios a esta pesquisa que focam em uma metodologia baseada em transcrições das partes de violão optam pelo uso das cifragens (Nascimento, 2007) e de claves rítmicas (Rezende, 2012) para explicar ou descrever os comportamentos violonísticos do cancionista. Entendemos que muitos aspectos da sonoridade do violão de Jorge Ben Jor permanecem silenciados se nos restringirmos apenas a esses dois parâmetros; assim, a transcrição aqui apresentada se propõe a oferecer o máximo detalhamento possível, indicando nuances dinâmicas, *voicings*, variações rítmicas e, em certos momentos, notas individuais enfatizadas na execução de acordes em algumas passagens dignas de nota.

3.1 Afinação

Em uma primeira tentativa de transcrever a parte de violão, nos deparamos com a dificuldade de reproduzir de imediato a sonoridade do fonograma. O violão de *Domingas* tem um timbre concentrado na região média do instrumento e, apesar de percebermos o uso de cordas soltas, não se notam sons com o brilho característico desse recurso na gravação. Além disso, para replicar a sonoridade do acorde inicial, pareceu ser necessário descer a afinação tradicional do violão em um semitom e abafar certas cordas a fim de se reproduzir os primeiros dois acordes do refrão, que seguem transcritos na figura 1:

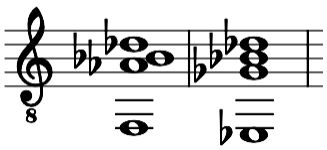


Figura 1: *Voicing* dos acordes iniciais executados ao violão no refrão de *Domingas*.

Nota-se de imediato, mesmo com a afinação um semitom abaixo, que não temos opções confortáveis para a digitação do primeiro acorde; e mesmo sendo possível digitar o acorde, sua sonoridade se mostra muito distante da que ouvimos no fonograma. Recorrendo a quatro gravações de registros de performance ao vivo disponíveis na plataforma YouTube[5], pudemos reparar que a digitação utilizada para o primeiro acorde pode corresponder ao diagrama da figura 2, que não produz de imediato a sonoridade transcrita.

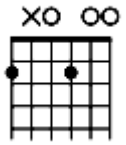


Figura 2: Diagrama de digitação do primeiro acorde do refrão, conforme executado por Jorge Ben Jor em performance ao vivo.

A partir dessa verificação, contemplamos duas possibilidades: 1) Jorge Ben Jor utilizou *voicings* diferentes das gravações em suas performances ao vivo ou 2) o autor pode ter feito uso de uma afinação alternativa. É fato documentado que Jorge Ben Jor realizou, ao longo de sua carreira, uma série de experimentos com diferentes afinações (Rezende, 2012, p. 23); assim, decidimos explorar essa possibilidade, buscando como meios referenciais as mesmas gravações ao vivo previamente mencionadas.

De fato, no início de um dos vídeos, Jorge Ben Jor realiza um arpejo tocando todas as cordas, o que nos permitiu extrair a afinação utilizada pelo cancionista nesta performance. Na figura 3, temos a afinação em questão:

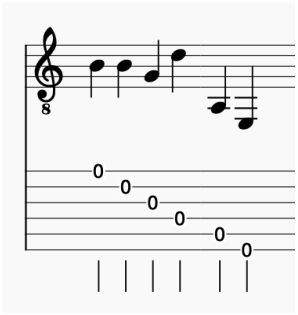


Figura 3: Afinação utilizada por Jorge Ben Jor em performance ao vivo da canção *Domingas*.

Notamos que o acorde inicial da performance ao vivo é um Em7, enquanto o acorde correspondente da gravação está um semitom abaixo, podendo ser cifrado como Ebm7. Tomando a afinação

[5] Os vídeos disponíveis no YouTube pertencem a canais que não estão associados oficialmente à pessoa de Jorge Ben Jor; assim, as informações contidas em suas descrições podem não ser exatas ou verdadeiras. Podemos notar que os vídeos *Domingas - Jorge Ben* (1971) e *Benjor & Trio Mocotó - Domingas em 1970 "ao vivo*" (1970) apresentam o logo do canal de TV Radiotelevisione Italiana (RAI), enquanto o vídeo *Jorge Ben Canta "Domingas"* (1970) apresenta o logo da TV Record. O vídeo *Jorge Ben Domingas* (1972) não apresenta qualquer logotipo que permita estabelecer sua origem; contudo, o formato apresenta semelhanças com o do programa *Ensaio* produzido pela TV Cultura criado em 1969 por Fernando Faro (Sanches, 2000).

extraída da performance ao vivo como referência, experimentamos transcrever os primeiros compassos de *Domingas* utilizando-a um semitom abaixo, obtendo uma correspondência exata da sonoridade do violão registrada na gravação com o *voicing* da figura 1. A figura 4 apresenta a afinação utilizada como referência para a transcrição.

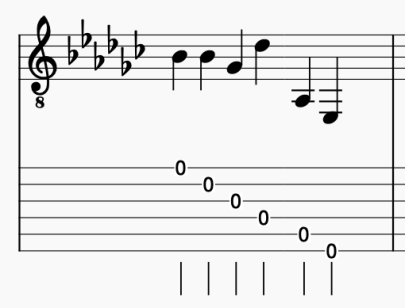


Figura 4: Possível afinação utilizada por Jorge Ben Jor na gravação de estúdio da canção *Domingas*.

Trata-se de uma afinação reentrante, na qual "as cordas são afinadas em um padrão de subida e de descida intervalar, ao invés de uma sucessão de alturas cada vez mais agudas de baixo para cima" (Tyler, 2011, p. 4, tradução nossa). Por sua disposição peculiar, ela não apresenta o mesmo nível de tensão da afinação tradicional, tanto por estar um semitom abaixo, como também por conta do uníssono incomum entre a primeira e a segunda cordas e a presença do Ré bemol agudo na quarta corda (mesmo sendo a nota mais aguda da afinação, ainda assim ela é mais baixa que o Mi na primeira corda da afinação tradicional). O uso dessa afinação explica a sonoridade mais voltada para a região média e o timbre "opaco", mesmo com o uso recorrente dos *voicings* com cordas soltas. Em nossa transcrição, a quarta corda (que caracteriza a afinação reentrante) sempre será notada com figuras de cabeça menor que o padrão usual, com o intuito de diferenciar seu timbre específico nas texturas cordais e homofônicas.

3.2 Técnica de mão direita

Para delinear as possíveis técnicas de mão direita empregadas por Jorge Ben Jor em *Domingas*, também fizemos uso dos registros das performances ao vivo como indícios de modos possíveis de se reproduzir as sonoridades do fonograma. Antes de fazer uso da palheta, Jorge Ben Jor se notabilizou por dois modos de ataque distintos que ele costumava alternar livremente em suas performances. O primeiro modo de ataque se trata de usar o dedo indicador como um plectro; o cancionista, de fato, posiciona o polegar e o indicador como se estivesse segurando uma "palheta invisível". Na figura 5 temos um frame retirado de uma das performances ao vivo já mencionadas (Domingas - Jorge Ben, 1971), na minutagem 1'18, no qual podemos observar esse posicionamento de mão:



Figura 5: Posicionamento da mão direita de Jorge Ben Jor simulando um plectro.

Este posicionamento permite a execução de levadas conduzidas majoritariamente pela ativação do cotovelo e antebraço em conjunção com o relaxamento da articulação do pulso, produzindo a sonoridade peculiar de Samba-Rock que também pode ser encontrada em outras faixas do álbum *Jorge Ben* (1969).

O segundo modo de ataque está associado à tentativa de Jorge Ben Jor, em sua fase "Samba Esquema Novo", de reproduzir a levada de bossa nova criada por João Gilberto. Ao invés de utilizar os dedos indicador, médio e anular para tocar as notas mais agudas do acorde, o cancionista utiliza apenas o indicador; a mão direita, neste caso, se movimenta como uma pinça[6]. Na figura 7, pode-se observar a comparação entre a rítmica da levada tradicional da Bossa Nova (escrita em 2 por 4 e tocada com a técnica tradicional de mão direita) e um trecho inspirado pelo gênero extraído do fonograma *Domingas* (em 2 por 2 e tocado com a técnica de "pinça"):

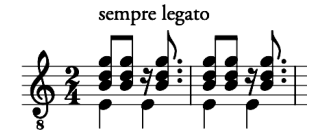


Figura 6: Levada da Bossa Nova

[6] Técnica similar pode ser observada nas performances do cancionista Nelson Cavaquinho, conforme o *link* https://www.youtube.com/watch?v=um0qAHzfuyI. Acesso em 17 dez. 2024.

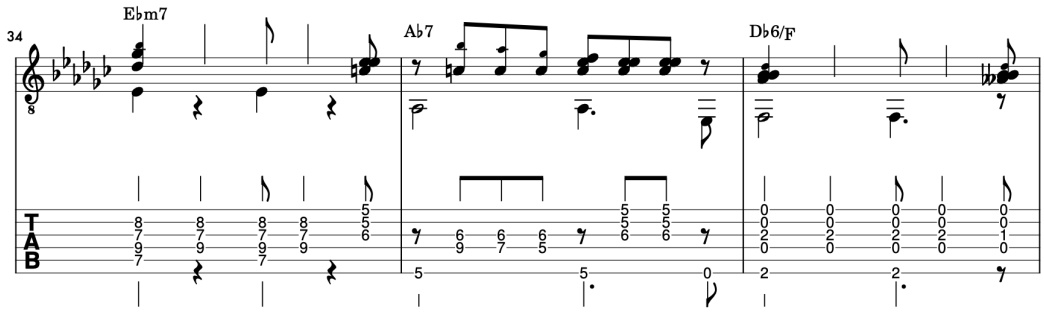


Figura 7: Trecho de Domingas com levada inspirada no padrão da Bossa Nova.

Por conta do ataque do indicador, a levada de Jorge Ben Jor tende a ser menos suave e polida do que a de João Gilberto, além de apresentar um componente ruidoso e percussivo (na raspagem da unha do indicador em sua passagem pelas três cordas) que lhe garante uma sonoridade peculiar. Na figura 8, pode-se observar um *frame* aos 22 segundos de uma das performances ao vivo já mencionadas (Domingas - Jorge Ben, 1971), no qual vemos o cancionista posicionar sua mão para executar essa técnica.



Figura 8: Posicionamento da mão direita de Jorge Ben Jor na posição "pinçada".

As duas técnicas são mencionadas por Rezende e são associadas às transições estéticas e de estilo do cancionista:

> Além de transitar por diversos gêneros como o samba-jazz, a soul music ou o rock, Jorge Ben é o principal representante (senão o criador) de um gênero intitulado samba-rock. Se a estética dos seus discos foi mudando ao longo dos anos, sua maneira de tocar violão se manteve muito parecida após sua fase iê-iê-iê. É nela que o artista abre mão da sua forma "pinçada" de tocar o instrumento para utilizar, quase que exclusivamente, a maneira "paletada" – não esquecendo que aqui não me refiro ao uso de uma paleta, mas sim a fôrma da mão direita, como se estivesse segurando uma, com o indicador pressionando o polegar. Essa nova forma de tocar violão é uma das características mais marcantes do

> samba-rock, e sua elaboração ocorreu justamente durante o momento roqueiro do artista (Rezende, 2012, p. 34).

3.3 Transcrição comentada

A canção *Domingas* tem início com o violão de Jorge Ben Jor executando um *riff* formado por duas camadas texturais: uma linha de baixo tocada pelo polegar simultaneamente com uma estrutura cordal executada pelo indicador. Este é um trecho em que o cancionista faz uso da técnica de mão direita "pinçada"; contudo, a levada executada não é a de bossa nova, conforme pode ser observado na figura 9:

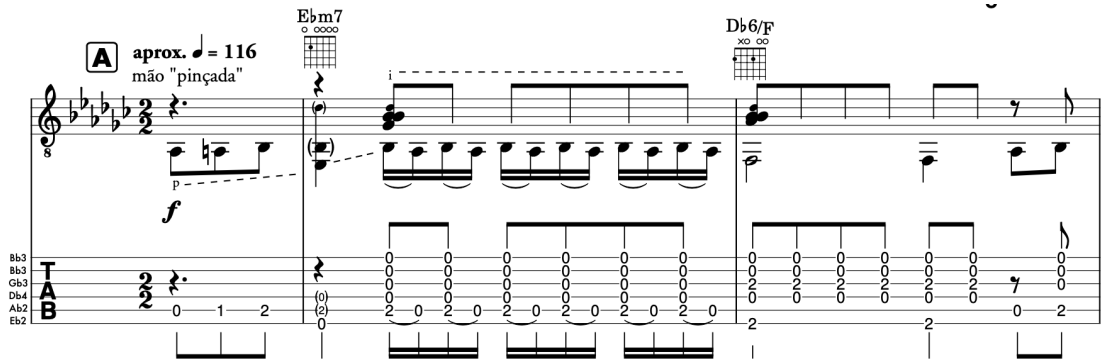


Figura 9: Transcrição dos dois primeiros compassos da parte de violão da gravação de estúdio de *Domingas*.

Enquanto a linha de baixo é formada por pares de figuras de semicolcheia executadas com *legato*, os acordes na porção textural superior apresentam uma sonoridade ressonante, resultante do uso das cordas soltas e da afinação reentrante. Este *riff* se repete, com ligeiras variações rítmicas e motívicas até o compasso 20, com o desenvolvimento mais notável ocorrendo na linha de baixo, sobretudo sobre o acorde de Db6/F. Outro ponto digno de nota é percebido no primeiro tempo do primeiro compasso: ao atacar a sexta corda, o polegar de Jorge Ben Jor "esbarra" na quinta e quarta cordas; com isso, temos uma ênfase na nota Mi bemol acompanhada da presença branda das notas Si bemol e Ré bemol. Esta tendência do violonista de enfatizar notas específicas enquanto outras adquirem papel coadjuvante em um mesmo ataque se repetirá em outras partes da canção.

A harmonia permanece em um *vamp* em Ebm7 e Db6/F, sugerindo uma sonoridade modal: com a ausência do acorde dominante, não temos o estabelecimento das três funções tonais no trecho. Desta maneira, Ebm7 pode ser interpretado como um acorde primário de Eb dórico ou eólio e Db6/F como um acorde secundário[7] - situação que é facilitada pelo fato do acorde que corresponderia à função tônica em Db estar na primeira inversão, favorecendo a ambiguidade harmônica. Tendemos a interpretar o trecho como dórico por conta da presença da sexta maior nas improvisações que Jorge Ben Jor realizou nas performances ao vivo desta seção.

No compasso 21, temos uma ruptura com o *riff* inicial. A digitação sugerida na figura 10 é especulativa, e também se baseia naquilo que entendemos como o modo mais ergonômico de se executar

[7] No contexto da harmonia modal, utilizamos aqui a mesma terminologia empregada em Persichetti, 1962, p. 31-41.

a nota Ré, utilizando o dedo 4 na terceira casa da primeira corda. Essa digitação parece se aproximar daquela utilizada por Jorge Ben Jor em algumas frases improvisadas nas performances ao vivo previamente referenciadas.

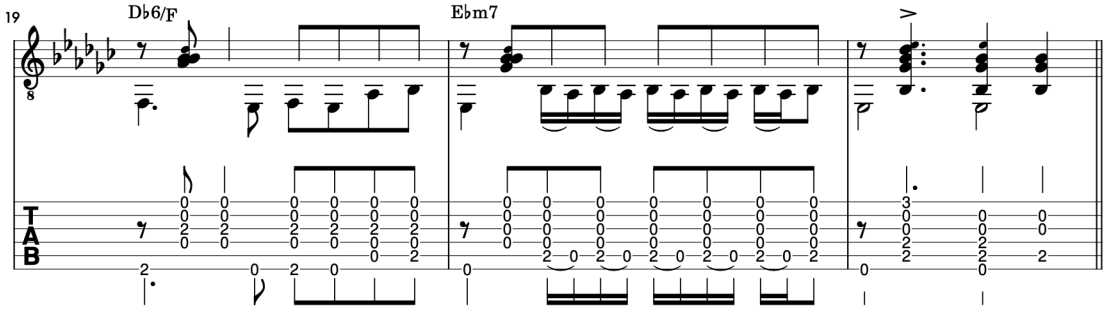


Figura 10: Transcrição da parte de violão dos compassos 19 a 21 da gravação de estúdio de *Domingas*.

A partir do compasso 22, inicia-se o refrão de *Domingas*. Aqui, notamos uma mudança no modo de ataque, indicado como "mão de palheta": a técnica na qual Jorge Ben Jor utiliza o dedo indicador como se fosse um plectro. Essa indicação é colocada aqui a partir de dois indícios: as performances ao vivo e o comportamento textural, no qual tanto a linha de baixo quanto a estrutura cordal não parecem ser independentes do mesmo modo que as texturas do primeiro *riff*. É possível manter as duas camadas texturais utilizando apenas o movimento do pulso e o dedo indicador como palheta. As figuras rítmicas da textura cordal também são variadas nesta seção, conforme notado na figura 11:

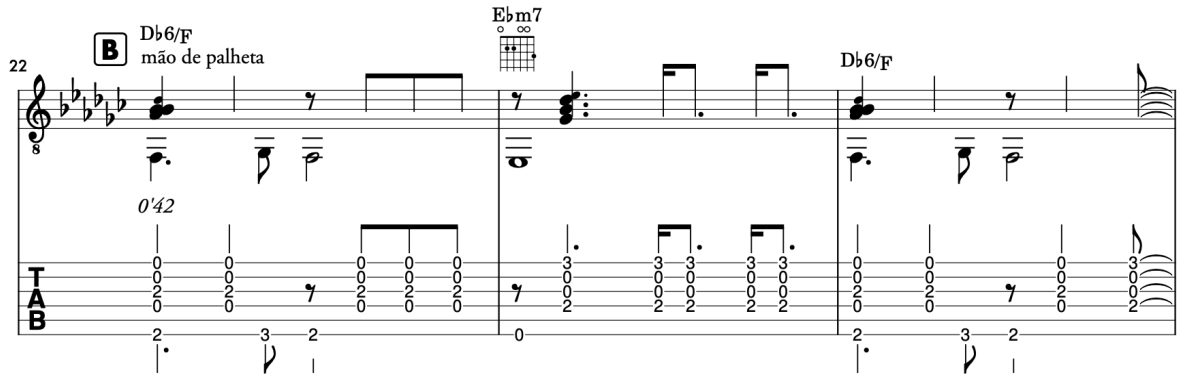


Figura 11: Transcrição da parte de violão dos compassos 22 a 23 da gravação de estúdio de *Domingas*.

Um importante detalhe que ocorre no compasso 25, e que vai se repetir posteriormente em outras seções da canção, é a presença de linhas melódicas "fantasmas", obtidas por meio da acentuação do indicador/plectro em certas notas específicas dentro da digitação do acorde (sonoridade já anunciada no ataque de polegar no primeiro tempo do primeiro compasso da canção). A afinação reentrante permite que o cancionista produza respostas melódicas dentro de uma mesma digitação de acorde, acentuando apenas determinadas cordas, que se sobressaem na textura e soam como linhas distintas. A frase melódica está delineada com notas entre parênteses. Para obter essa sonoridade, basta concentrar a energia do

ataque da mão direita na região indicada pelas notas destacadas. O trecho comentado está transcrito na figura 12:

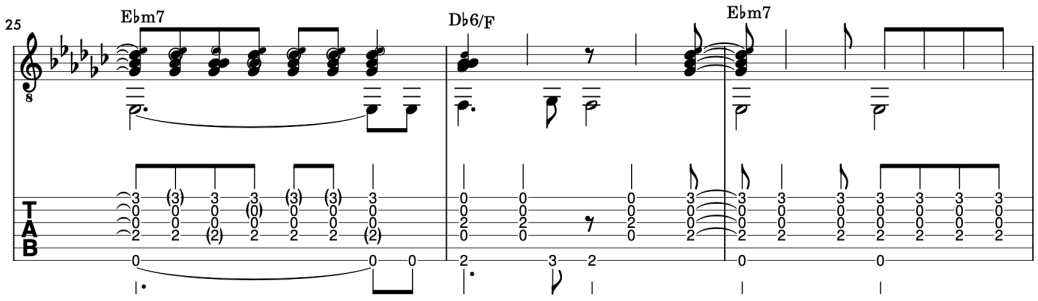


Figura 12: Transcrição da parte de violão dos compassos 25 a 26 da gravação de estúdio de *Domingas*.

Na parte C, temos o retorno da técnica de mão "pinçada". Nota-se que esta é uma seção rica em manipulações composicionais: a linha de baixo, inicialmente estabilizada em um pulso de semínimas, vai aos poucos se complexificando (compassos 31 a 33); o indicador executa variações a partir da levada de Bossa Nova durante toda a seção; e há a inserção de pequenas frases melódicas nos trechos de pausa da linha vocal (compasso 31), conforme a transcrição presente na figura 13:

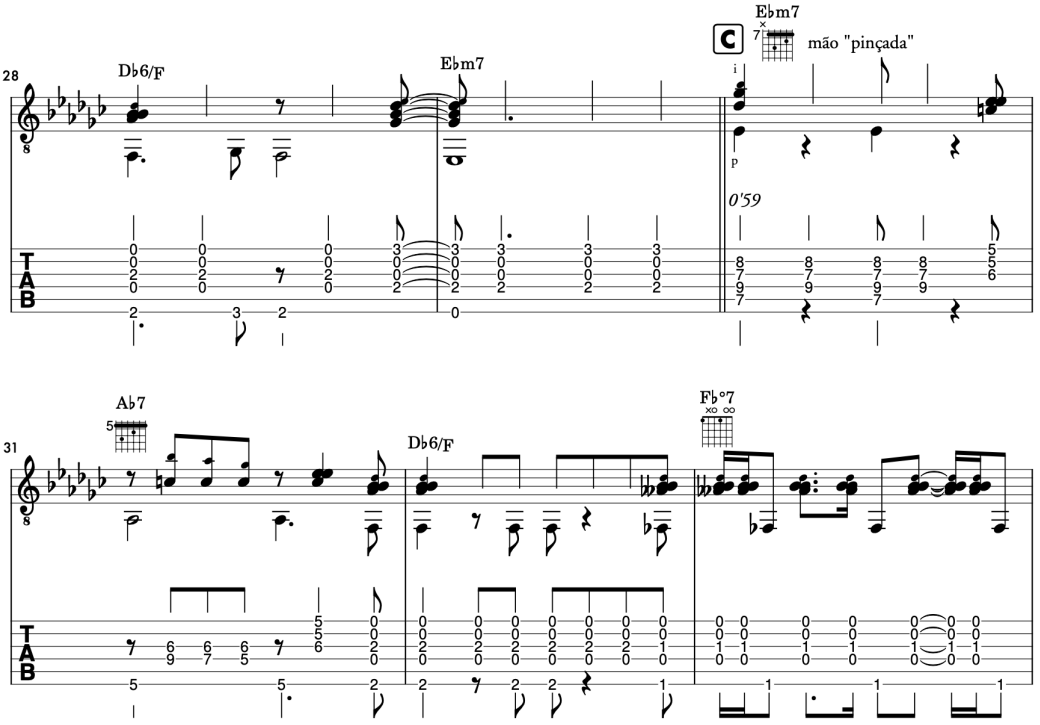


Figura 13: Transcrição da parte de violão dos compassos 28 a 33 da gravação de estúdio de *Domingas*.

Podemos observar que a harmonia, inicialmente sugerindo o modo de Eb dórico, adquire nesta seção uma vetorização tonal mais clara, sobretudo por conta da presença do acorde dominante (Ab7) resolvendo na tônica (Db). Ainda sobre o acorde dominante: é nele que ocorrem as principais intervenções melódicas desta seção. A digitação indicada na transcrição também é especulativa, e corresponde à solução

mais ergonômica que encontramos para reconstruir tanto as linhas, quanto o timbre das notas mais agudas, que parece coincidir com a sonoridade da afinação reentrante.

Observando as performances ao vivo, notamos que Jorge Ben Jor varia os modos de ataque nesta seção. Uma consequência disso é que o acorde de Ebm7, digitado com uma pestana na sétima casa, permite também a execução da nona maior, criando uma disposição que seria impossível de ser obtida com a afinação tradicional, conforme observado na figura 14:

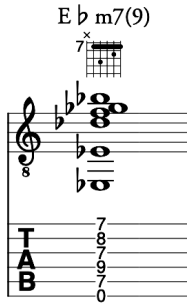


Figura 14: Versão do acorde executada por Jorge Ben Jor em performances ao vivo de *Domingas*.

Outra interessante ocorrência acontece no compasso 37 (figura 15), no qual podemos notar uma possível reminiscência da Bossa Nova na presença de uma tétrade diminuta com a sétima maior "adicionada"[8]:

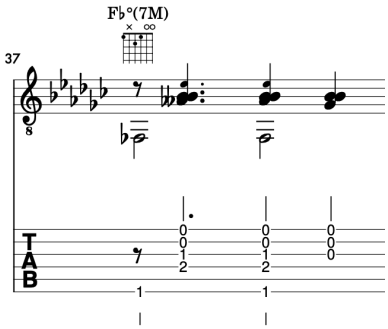


Figura 15: Ocorrência de tétrade diminuta com sétima maior adicionada em *Domingas*.

Na seção D, a partir do compasso 42 (figura 16), temos novamente a aplicação da técnica de palheta/plectro na repetição do refrão e uma tendência harmônica se revela: após a confirmação do centro tonal na seção anterior, esta parte pode ser menos percebida como modal (constituída de cadências de resolução em Eb dórico) e mais como tonal (como a alternância dos acordes de subdominante relativa e de tônica). Diferentemente da primeira exposição da seção, aqui as linhas de baixo e o acompanhamento cordal se apresentam mais estáveis, com a única variação rítmica ocorrendo no compasso 46. Caso não houvesse a ocorrência dessa variação, esta seção inteira poderia ter sido notada com barras de ritornelo nos compassos 41 e 42 indicando quatro repetições do trecho.

[8] Este acorde incomum apresenta um parentesco com o segundo acorde da canção *Corcovado* de Tom Jobim, um G#dim7 com 13 menor adicionada, podendo ser considerado como uma de suas inversões.

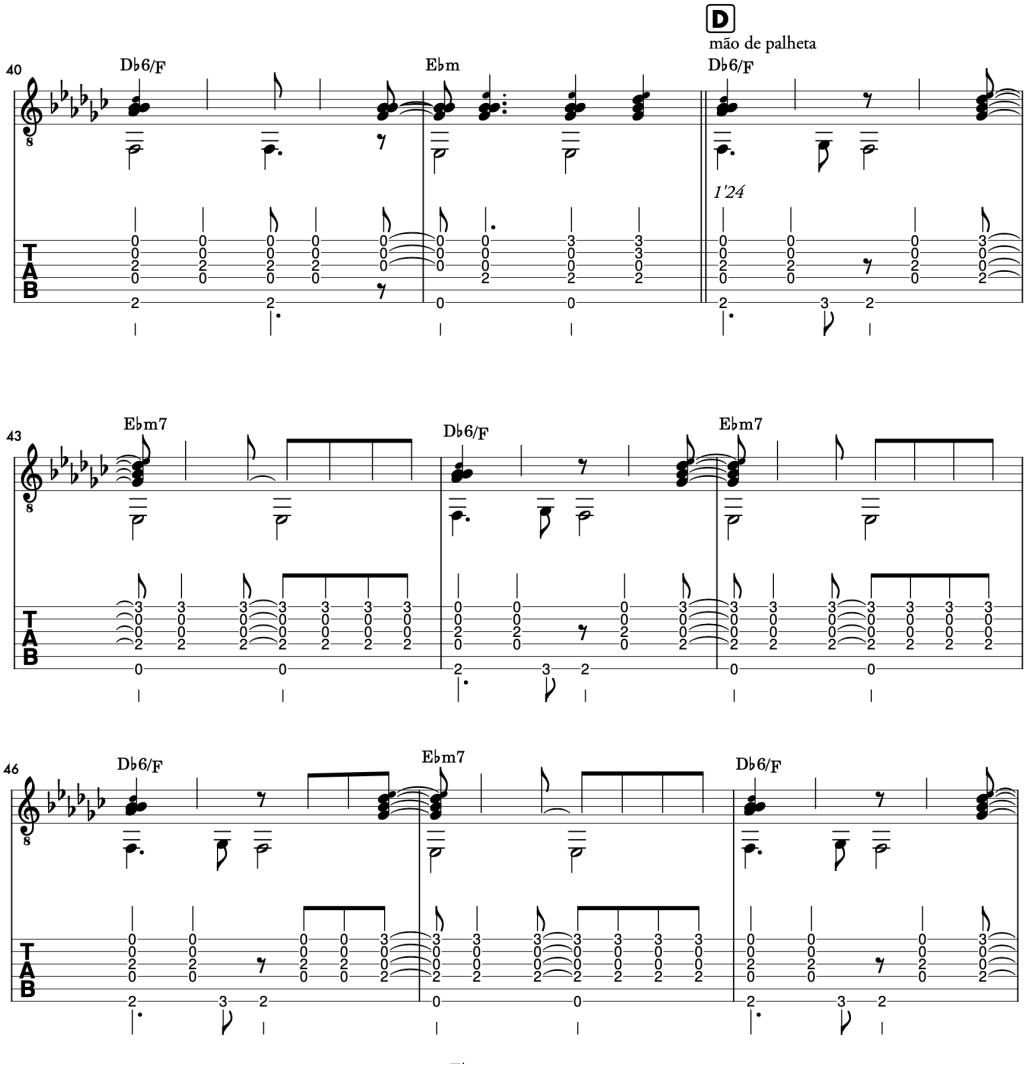


Figura 16: Transcrição da parte de violão dos compassos 40 a 48 da gravação de estúdio de *Domingas*.

A seção E (figura 17) é caracterizada pelo uso da técnica de mão "pinçada"; contudo, não se trata aqui de uma reexposição da seção C, apesar da harmonia seguir a mesma progressão em Ré bemol maior. Na seção C, cada acorde ocupava um compasso de duração; na seção E, são dois acordes por compasso. O material melódico da voz também é diferente. Apesar de não se tratar da repetição de uma seção prévia, a linha de violão se comporta de modo similar sem apresentar, contudo, os fragmentos melódicos nas pausas da linha vocal que observamos na seção C.

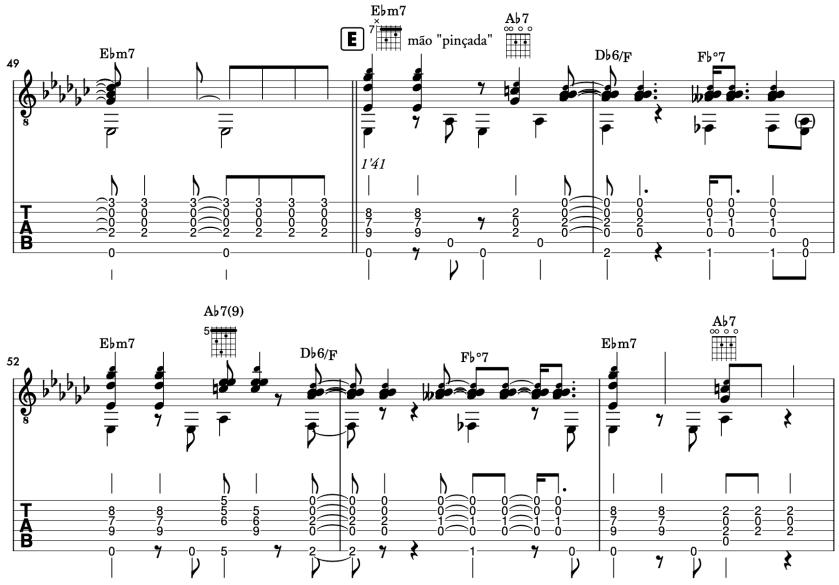


Figura 17: Transcrição da parte de violão dos compassos 49 a 54 da gravação de estúdio de *Domingas*.

A seção F retoma o refrão. Aqui há, novamente, o uso da técnica de mão direita de palheta/plectro; ainda que seja uma repetição de seção, a linha de violão neste trecho apresenta mais variações rítmicas em comparação com a seção D, enquanto a linha de baixo se mantém estável. Fato notável se dá entre os compassos 74 e 78, nos quais o cancionista executa uma linha que alterna os acordes com a técnica de percussão no tampo do violão, que finaliza em um crescendo antes de introduzir a próxima seção da canção, como se pode observar na figura 18:

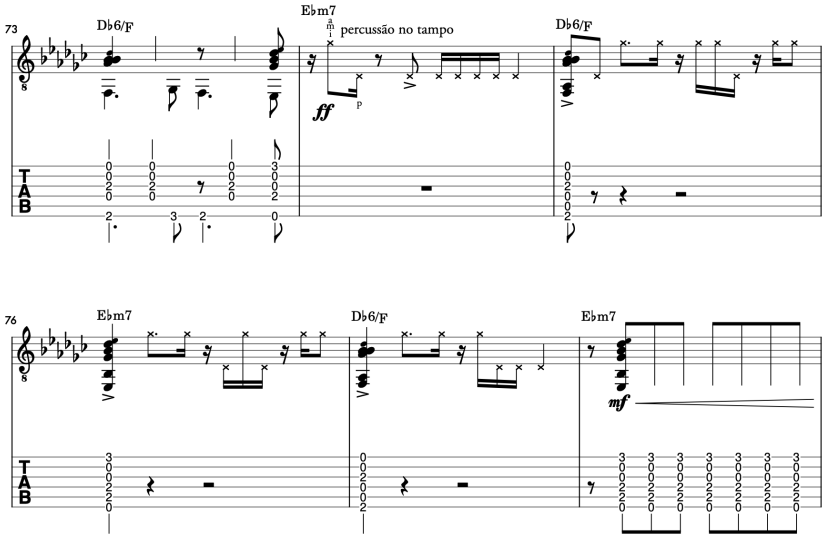


Figura 18: Transcrição da parte de violão dos compassos 73 a 78 da gravação de estúdio de *Domingas*.

A percussão no corpo do violão pode ser realizada a partir de dois componentes: 1) o polegar e 2) os dedos indicador, médio e anelar. Pode-se tomar o próprio posicionamento das mãos de Jorge Ben

Jor nas performances ao vivo previamente mencionadas como uma referência de execução desse trecho, conforme podemos observar na figura 19, retirada da mesma fonte das figuras 5 e 8:



Figura 19: Posicionamento da mão direita de Jorge Ben Jor para executar partes percussivas no tampo do violão aos 1'52 minutos em Domingas - Jorge Ben (1971).

A seção G funciona tanto como uma coda quanto como uma repetição do refrão com mais variações: a estrutura harmônica permanece a mesma e a linha de baixo se comporta de maneira razoavelmente estável, enquanto a estrutura cordal da textura superior se desenvolve ritmicamente. A partir do compasso 82, há o uso reiterado das melodias fantasmas comentadas previamente (figura 12). Nos compassos 88 a 92 (figura 20), o cancionista retoma a ideia de percussão no tampo do instrumento; as figuras rítmicas apresentam uma estrutura similar à empregada na seção F. Aqui também se nota o uso do *crescendo* no compasso 92:

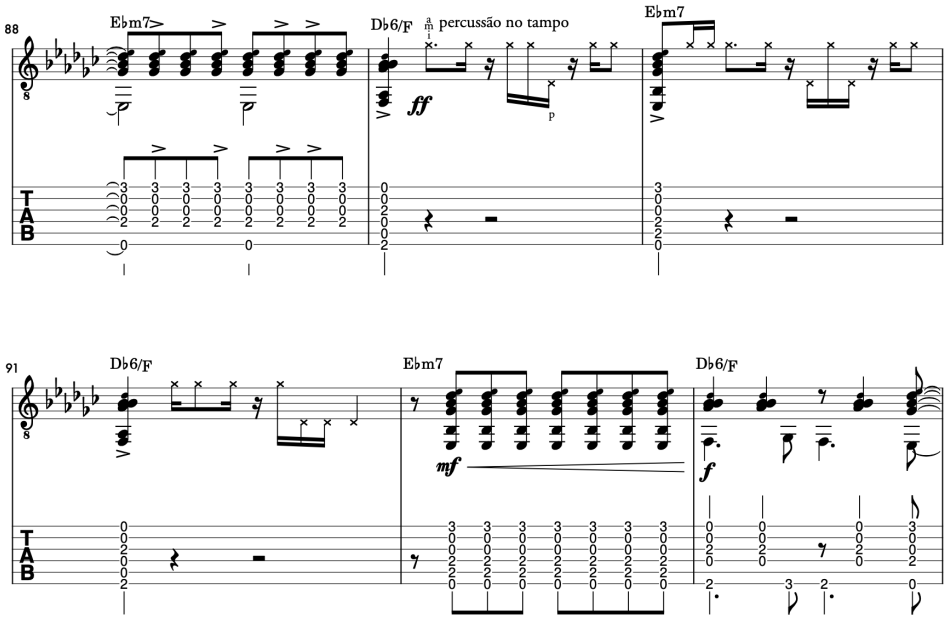


Figura 20: Transcrição da parte de violão dos compassos 88 a 93 da gravação de estúdio de *Domingas*.

Após este trecho, a linha de violão segue mantendo os mesmos parâmetros da seção até a finalização do fonograma em um *fade out* produzido em estúdio, conforme demonstrado na figura 21:

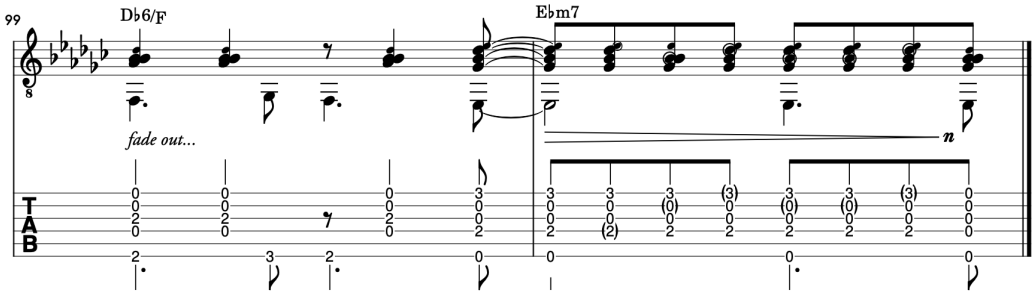


Figura 21: Transcrição da parte de violão dos compassos finais da gravação de estúdio de *Domingas*.

4. Singularidades no violão de Jorge Ben Jor: a composição de canções

Jorge Ben Jor compõe suas canções ao violão. As decisões tomadas na parte instrumental conduzem o tratamento composicional; daí, entendemos que o comportamento do violão detém, nesse caso, certo status ontológico na constituição da canção.

No senso comum, a feitura de canções ao violão é pensada dentro do mecanismo notacional da melodia cifrada. Esse modo de conceber o processo composicional é bastante tradicional na realidade brasileira: casos como o de Jorge Ben Jor, que se desenvolveu de forma autodidata no instrumento por meio de métodos de bancas de jornais e revistas de cifras nos serve como ilustração deste caso. Contudo, apesar dessa estrutura basilar, notamos nos cancionistas violonistas brasileiros esta tendência de pensar além das estruturas rítmicas de claves e dos diagramas de acordes, em canções nas quais a parte de violão define aspectos mais abrangentes dos arranjos.

Nesse sentido, entendemos que a compreensão do processo composicional de canções feitas ao violão pode ser ampliada com o estudo minucioso das partes tocadas pelos cancionistas, sobretudo quando o comportamento do violão "dirige" o arranjo e norteia a canção. A partir de nosso ponto de vista, a gravação de *Domingas* nos revela um cancionista sofisticado, maturado em seu desenvolvimento estilístico e muito original na escolha das técnicas empregadas em sua performance. Se fôssemos nos ater à "tradição", *Domingas* seria notada como uma canção de poucos acordes com duas claves rítmicas, e Jorge Ben Jor poderia ser compreendido como um músico limitado a poucos recursos composicionais. Ao analisar a parte de violão tocada pelo cancionista, podemos vislumbrar um outro universo, repleto de elementos de considerável complexidade, tais como: 1) padrões rítmicos que raramente se repetem de modo completamente literal, sendo constantemente variados; 2) linhas de baixo ativas, frequentemente dobradas ou reforçadas pelo contrabaixo elétrico; 3) variedade timbrística resultante do uso da afinação reentrante, com a incomum ressonância de duas cordas em uníssono e o timbre peculiar da quarta corda afinada uma oitava acima; 4) a presença de numerosas frases melódicas em resposta à linha vocal; 5) a elaboração de frases melódicas a partir de uma digitação fixa de acordes; 6) o emprego de técnicas de percussão no

tampo do instrumento; 7) reminiscências de estruturas harmônicas da Bossa Nova; 8) ambiguidade harmônica entre o tonalismo e o modalismo e 9) o emprego de técnicas diferenciadas de mão direita, produzindo timbres peculiares.

Tais elementos não estão dissociados de sua técnica composicional, já que seu processo de criação é atravessado pelas experiências ao violão. Nesse sentido, entendemos que compor como Jorge Ben Jor passa, em alguma medida, por tocar o violão como Jorge Ben Jor, o que indicaria que todas as singularidades previamente listadas provavelmente ocorreram em algum momento de seu processo criativo como escolhas composicionais. Deste modo, estamos muito distantes de um entendimento simplificado do processo composicional do cancionista, que se reduziria a diagramas de acordes e levadas.

Contudo, é necessário reforçar que *Domingas* foi tocada de muitas maneiras por Jorge Ben Jor. Observando as performances ao vivo, podemos perceber estruturas que se mantêm estáveis em relação ao fonograma de 1969 e estruturas que são completamente modificadas. Isto porque a canção também tem seu devir próprio: se falamos de "essências" no presente artigo, elas se referem apenas à gravação enquanto evento singular. Deste modo, tal visão não se aplicaria necessariamente à canção enquanto obra, pois esta é por nós entendida como um campo virtual, sempre aberto à concretização de diferentes atualizações. Compreendemos que a maior contribuição ao se estudar o comportamento do violão em uma canção seja revelar, no âmbito da investigação científica sobre processos criativos, alguma coisa a respeito dos materiais composicionais e das possibilidades de sua reprodução em performance, ampliando modestamente o entendimento de como determinado cancionista realiza sua música a partir de um instrumento.

Referências

30 Anos sem Nelson Cavaquinho. *O Globo*. Rio de Janeiro, s.d. Disponível em https://infograficos.oglobo.globo.com/cultura/nelson-cavaquinho.html#:~:text=Ele%20tinha%20um%20estilo%20%C3%BAnico,o%20polegar%20e%20o%20indicador.&text=Nelson%20Cavaquinho%20gravou%20apenas%20dois%20discos%20solo. Acesso em: 17 dez 2024.

BENJOR & TRIO MOCOTÓ - DOMINGAS EM 1970 "AO VIVO". [S. l.: s. n.], 1970. 1 vídeo (7'48 min). Publicado pelo canal Benjor Cifrado. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=xOhOPnRjy5o. Acesso em: 18 jul. 2024.

CANDÉ, Roland de. *História universal da música: volume 2*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CERBONE, David. *Fenomenologia*. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

DOMINGAS - JORGE BEN (1971). [S. l.: s. n.], 1971. 1 video (3'25 min). Publicado pelo canal fabiolino101. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=JZusBA9VT7E. Acesso em: 18 jul. 2024.

GILBERTO GIL: UNPLUGGED. Gilberto Gil. Brasil: WEA, Warner Music Brasil, 1994. Disponível em https://open.spotify.com/intl-pt/album/525oSOShPTFiuHE1DIZttf. Acesso em 17 dez. 2024.
JORGE BEN. Jorge Ben Jor. Brasil: Philips, 1969. Disponível em https://open.spotify.com/intl-pt/album/3V3XJ3Sh62jPUYUMSQ1Tsf. Acesso em 17 dez. 2024.

JORGE BEN CANTA "DOMINGAS" - 1970. [S. l.: s. n.], 1970. 1 vídeo (5'41 min). Publicado pelo canal videoraridade. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=RGSd-uyb39U. Acesso em: 18 jul. 2024.

JORGE BEN DOMINGAS 1972. [S. l.: s. n.], 1972. 1 video (4'10 min). Publicado pelo canal Nivaldo Silva. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=0g-Ufkwnvf4. Acesso em: 18 jul. 2024.

NASCIMENTO, Alam D'Ávila do. O Samba Esquema Novo de Jorge Ben Jor. In: ANAIS DO XVII CONGRESSO DA ANPPOM. São Paulo, 2007.
NELSON CAVAQUINHO - REVERTÉRIO. 1 video (1'14 min) Publicado pelo canal Adriel Constantino. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=um0qAHzfuyI. Acesso em: 17 dez. 2024.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. *O swing do Samba*: uma compreensão do gênero do Samba-rock a partir da obra de Jorge Ben Jor. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth century harmony*. London: Faber and Faber Limited, 1962.

SANCHES, Pedro Alexandre. Fernando Faro - Arquivo vivo da MPB. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2000, 21 de junho de 2000. Ilustrada. Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2106200006.htm. Acesso em 18 jul. 2024.

REZENDE, Renato Santoro. *Jorge Ben* : um negro na MPB nas décadas de 1960 - 1970. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

TYLER, James. *A guide to playing the Baroque guitar*. Indiana: Indiana University Press, 2011.

VIOLA, Kamille. *África Brasil*: um dia Jorge Ben voou para a gente ver. São Paulo: Editora SESC, 2021.

Bruno Yukio Meireles Ishisaki é professor titular de Teoria e Linguagem Musical; Música Popular na Faculdade de Música do Espírito Santo. Doutor, Mestre e Bacharel em Música pela Unicamp. Especialista em Composição Musical pela Faculdade de Música Carlos Gomes e Bacharel em Filosofia pela Universidade Cidade de São Paulo.
E-mail: bruno.ishisaki@fames.es.gov.br

Disponibilidade de dados: Os dados estarão disponíveis mediante solicitação.

Conflito de Interesses: Nenhum conflito de interesses foi declarado.

Modalidade de avaliação: Duplo-cego por pares.

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.