



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras
Máster en Música Hispana

O COMPORTAMENTO INTERPRETATIVO DO VIOLONISTA DINO SETE CORDAS (1918-2006) EM DIFERENTES CONTEXTOS DE ATUAÇÃO NO CHORO

Alumno: D. Marlos Mateus
Tutores: Dr. D. Enrique Cámara de Landa y
Dra. Dña. Susana Moreno Fernández



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras
Máster en Música Hispana

O COMPORTAMENTO INTERPRETATIVO DO VIOLONISTA DINO SETE CORDAS (1918-2006) EM DIFERENTES CONTEXTOS DE ATUAÇÃO NO CHORO

Trabajo presentado en defensa pública con el VºBº del Dr. D.
Enrique Cámara de Landa y Dra. Dña. Susana Moreno Fernández.

Fdo.: Dr. D. Enrique Cámara de Landa

Fdo.: Dra. Dña. Susana Moreno Fernández.

2017

Agradecimentos

Aos meus tutores Dr. D. Enrique Cámara de Landa e Dra. Dña Susana Moreno Fernández, pela disponibilidade, paciência e conselhos.

Aos professores do Máster em Música Hispana pelo acolhimento e aprendizado proporcionado.

À minha companheira de vida Cássia Vanessa Batalha por estar ao meu lado em intermináveis conversas acadêmicas e pela ajuda com os textos.

Aos meus companheiros de Máster pela ajuda em todo o processo de adaptação e inserção em uma nova cultura, em especial a Zoe León, pelo carinho e paciência nos momentos de intervalos entre as aulas, regados a muito café.

Ao meu grande amigo Adélcio Camilo Machado pela interminável ajuda acadêmica, pela disponibilidade e amizade.

Aos companheiros do “Colectivo Latinoamericano de Estudiantes e Investigadores en Valladolid”, pela acolhida e amizade.

Aos amigos que fiz na cidade de Valladolid, por fazer essa estada ser mais leve.

À Universidade de Valladolid, pela bolsa de estudos concedida.

Lista de Tabelas, Figuras e Exemplos

Tabelas

Tabela 1. “Cinco Companheiros”, interpretada por Altamiro Carrilho	72
Tabela 2. “Cinco Companheiros”, interpretada por Jacob do Bandolim.....	72
Tabela 3. “Naquele Tempo”, interpretada por Altamiro Carrilho.....	72
Tabela 4. “Naquele Tempo”, interpretada por Jacob do Bandolim.....	72
Tabela 5. “Lamentos”, interpretada por Altamiro Carrilho.....	73
Tabela 6. “Lamentos”, interpretada por Jacob do Bandolim.....	73

Figuras

Figura 1. Jacob do Bandolim.....	30
Figura 2. Altamiro Carrilho.....	31
Figura 3. Os Oito Batutas.....	38
Figura 4. O Regional do Canhoto.....	39
Figura 5. Roda de Choro.....	40
Figura 6. Partitura “Chorinho do Sovaco de Cobra”, de Abel Ferreira.....	44
Figura 7. Nelson Macedo e Dino Sete Cordas.....	51
Figura 8. Dedeira.....	55
Figura 9. <i>Layout do Transcribe</i>	62
Figura 10. Configurações de Velocidade.....	63
Figura 11. Configurações de Afinação.....	63
Figura 12. Configurações de Equalização.....	64
Figura 13. Disco <i>Choros Imortais</i> , de Altamiro Carrilho.....	66
Figura 14. Disco <i>Vibrações</i> , de Jacob do Bandolim.....	67
Figura 15. Disco <i>Primas e Bordões</i> , de Jacob do Bandolim.....	68
Figura 16. Disco <i>Chorinhos e Chorões</i> , de Jacob do Bandolim.....	69

Exemplos

Exemplo 1. Partitura - Modelo de Baixarias de Tute.....	55
Exemplo 2. Partitura - Modelo de Baixarias de Pixinguinha	56
Exemplo 3. Partitura - Novo Estilo de Baixaria de Dino.....	56
Exemplo 4. Partitura - Condução de Voz.....	57

Exemplo 5. Partitura - Baixos de Obrigação.....	58
Exemplo 6. Partitura - Baixos de Chamada.....	58
Exemplo 7. Partitura - Baixos de Fechamento.....	59
Exemplo 8. Partitura - Baixos de Resposta.....	59
Exemplo 9. Partitura - Baixos de Ligação.....	60
Exemplo 10. Partitura - Solo de Baixaria.....	60
Exemplo 11. Partitura - Esquema Formal do Choro.....	70
Exemplo 12. Partitura - Esquemas Tonais no Choro.....	71
Exemplo 13. Partitura - Células Rítmicas do Violão.....	74
Exemplo 14. Partitura - Notas do Acorde de Dino.....	75
Exemplo 15. Partitura - Notas de Passagem, de Dino.....	75
Exemplo 16. Partitura - Bordaduras de Dino.....	75
Exemplo 17. Partitura - Passagens Cromáticas de Dino.....	76
Exemplo 18. Partitura - Baixos Invertidos de Dino.....	76
Exemplo 19. Partitura - Baixos de Obrigação de Dino.....	76
Exemplo 20. Partitura - Chamadas de Dino.....	77
Exemplo 21. Partitura - Fechamentos de Dino.....	77
Exemplo 22. Partitura - Baixos de Resposta de Dino.....	78
Exemplo 23. Partitura - Solos de Baixaria de Dino.....	78
Exemplo 24. Partitura - JBan Compassos 17-20 / AlCa Compassos 14-17.....	79
Exemplo 25. Partitura - JBan Compassos 60-65 / AlCa Compassos 33-38.....	80
Exemplo 26. Partitura - JBan Compassos 66 / AlCa Compassos 39.....	80
Exemplo 27. Partitura - JBan Compassos 113-116 / AlCa Compassos 110-113..	81
Exemplo 28. Partitura - JBan Compassos 139-147 / AlCa Compassos 136-145..	82
Exemplo 29. Partitura - JBan Compassos 4-16 / AlCa Compassos 2-13.....	82
Exemplo 30. Partitura - JBan Compassos 51-52 / AlCa Compassos 24-25.....	83
Exemplo 31. Partitura - JBan Compassos 85 / AlCa Compassos 82.....	83
Exemplo 32. Partitura - JBan Compassos 147 / AlCa Compassos 144.....	84
Exemplo 33. Partitura - JBan Compassos 1-3/ AlCa Compassos 1-3 / AlCa Compassos 66-68.....	85
Exemplo 34. Partitura - JBan Compassos 33 / AlCa Compassos 17.....	85
Exemplo 35. Partitura - JBan Compassos 34-39 / AlCa Compassos 18-23.....	86
Exemplo 36. Partitura - JBan Compassos 65 / AlCa Compassos 33.....	86
Exemplo 37. Partitura JBan Compassos 81 / AlCa Compassos 49.....	87

Exemplo 38. Partitura JBan Compassos 85-88 / AlCa Compassos 53-56.....	87
Exemplo 39. Partitura JBan Compassos 93-94 / AlCa Compassos 61-62.....	88
Exemplo 40. Partitura JBan Compassos 117-121 / AlCa Compassos 85-89.....	88
Exemplo 41. Partitura JBan Compassos 2-3 / AlCa Compassos 1-2.....	89
Exemplo 42. Partitura JBan Introdução / AlCa Compassos 1.....	89
Exemplo 43. Partitura AlCa Compassos 9-11 / AlCa Compassos 57-59.....	90
Exemplo 44. Partitura AlCa Compassos 16 / AlCa Compassos 64 / AlCa Compassos 112.....	90
Exemplo 45. Partitura JBan Compassos 39 / AlCa Compassos 22.....	91
Exemplo 46. Partitura AlCa Compassos 26 / AlCa Compassos 42.....	91
Exemplo 47. Partitura JBan Compassos 65 / AlCa Compassos 48.....	92
Exemplo 48. Partitura JBan Compassos 82-83 / AlCa Compassos 65-66.....	92
Exemplo 49. Partitura JBan Compassos 85-86 / AlCa Compassos 68-69.....	93
Exemplo 50. Partitura JBan Compassos 94 / AlCa Compassos 77.....	93

Resumo: O choro é um gênero de música popular brasileira originado na cidade do Rio de Janeiro em meados do século XIX a partir da mescla do repertório levado pela corte portuguesa e dos ritmos locais. Na primeira metade do século XX, passa a ter uma formação instrumental consolidada, que dispõe de um solista, geralmente na flauta ou bandolim, acompanhado por um pandeiro, um cavaquinho, os violões de seis e sete cordas. Dando atenção ao violão de sete cordas, e na figura que firmou e popularizou seu uso Dino Sete Cordas, atento-me às funções harmônico-melódicas assumidas pelo instrumento nas rodas de choro. As denominadas “baixarias”, contracantos na região grave em contraponto com a melodia principal, comumente executadas de maneira improvisada, atravessam o arcabouço desta pesquisa. Além disso, este trabalho relata o cânone da bibliografia sobre a história do choro, seus principais intérpretes e compositores, os grupos musicais em que estavam inseridos, circundando também as críticas direcionadas a estas narrativas. Abordo ainda acerca da improvisação no gênero e seus modos de aprendizagem nas rodas de choro, pensando particularmente nas estratégias interpretativas de Dino para construir suas baixarias. Isso tudo através de três músicas interpretadas por diferentes solistas, com o objetivo de compreender em que medida a performance de Dino Sete Cordas já é previamente calculada ou se ela flexibiliza diante da interação de outros músicos. Para as análises transcrevi as baixarias e as melodias dos choros “Lamentos”, “Naquele Tempo” e “Cinco Companheiros”, do compositor Pixinguinha, com acompanhamento de Dino em duas versões diferentes, uma executada pelo flautista Altamiro Carrilho e outra pelo bandolinista Jacob do Bandolim. Para tanto, o referencial teórico utilizado foi Nettl (2004) [1974], Taborda (1995), Pellgrini (2005), Cook (2007), Geus (2009) e Diel (2013), e o referencial metodológico foi Ruwet (1972) e Schoenberg (1991).

Palavras-chave: Baixarias, Choro; Dino Sete Cordas; Improvisação no Choro; Violão de Sete Cordas.

Resumen: El choro es un género de música popular brasileña originado en la ciudad de Río de Janeiro a mediados del siglo XIX a partir de la mezcla del repertorio llevado por la corte portuguesa y de los ritmos locales. En la primera mitad del siglo XX, pasa a tener una formación instrumental consolidada, que dispone de un solista, generalmente en la flauta o bandolín, acompañado por un pandero, un *cavaquinho*, y dos guitarras de seis y siete cuerdas. Prestando atención a la guitarra de siete cuerdas, y a la figura que inició y popularizó su uso, Dino Sete Cordas, analizo las funciones armónico-melódicas asumidas por el instrumento en las *rodas de choro*. Las denominadas "baixarias", contracantos en la región grave en contrapunto con la melodía principal, comúnmente ejecutadas de manera improvisada, constituyen un aspecto central en esta investigación. Además, este trabajo relata el canon de la bibliografía sobre la historia del choro, sus principales intérpretes, compositores y los grupos musicales en que estaban activos, y resume también las críticas dirigidas a estas narrativas. Me detengo igualmente en la improvisación en el género y sus modos de aprendizaje en las rodas de choro, pensando particularmente en las estrategias interpretativas de Dino para construir sus baixarias. Todo ello a través de tres canciones interpretadas por diferentes solistas, con el objetivo de comprender en qué medida la performance del guitarrista ya es previamente calculada o si se flexibiliza ante la interacción con otros músicos. Para los análisis transcribí las baixarias y las melodías de los choros "Lamentos", "Naquele Tempo" e "Cinco Companheiros", del compositor Pixinguinha y acompañada por Dino Sete Cordas en dos versiones diferentes, una ejecutada por el flautista Altamiro Carrilho y otra por el bandolinista Jacob do Bandolim. Para ello, los referentes teóricos utilizado han sido Nettl (2004) [1974], Taborda (1995), Pellgrini (2005), Cook (2007), Geus (2009) y Diel (2013), y los principios metodológicos Ruwet (1972) Y Schoenberg (1991).

Palabras clave: Baixarias, Choro; Dino Sete Cordas; Improvisación en el Choro; Violão de Sete Cordas.

SUMÁRIO

I. Introdução	17
I. 1. Apresentação e Justificativa do Tema	17
I. 2. Estado da Questão.....	18
I. 3. Objetivos	23
I. 4. Marco Teórico.....	24
I. 5. Metodologia e Fontes Consultadas.....	24
I. 6. Estrutura do Trabalho.....	25
II. Contextualização do Choro	27
II. 1. História do Choro	27
II. 2. Crítica às Narrativas do Choro.....	32
III. Improvisação no choro: Os Regionais e as Rodas de Choro	37
III. 1. Conjuntos Regionais.....	37
III. 2. As Rodas de Choro e o Aprendizado Musical.....	40
III. 3. A Improvisação	45
IV. Dino Sete Cordas, o Violão de Sete Cordas e os Estilos Interpretativos	51
IV. 1. Biografia de Dino Sete Cordas.....	51
IV. 2. O Violão de Sete Cordas e as Baixarias.....	53
V. Análise das Estratégias Interpretativas de Dino Sete Cordas como Violonista Acompanhante de Jacob do Bandolim e Altamiro Carrilho	61
V. 1. Introdução.....	61
V. 2. Músicas em Análise.....	65

V. 3. Informações sobre as Gravações.....	65
V. 4. Forma e Estrutura Tonal no Choro.....	69
V. 5. Análise das Baixarias de Dino Sete Cordas.....	74
V. 6. Análise Comparativa das Baixarias.....	78
V. 7. Comentários Gerais das Análises.....	94
VI. Conclusões.....	97
VII. Referências.....	99
VIII. Anexos.....	103

I. INTRODUÇÃO

I. 1. Apresentação e Justificativa do Tema

Sempre gostei de ouvir música: quando eu era pequeno, na década de 1980 e princípios de 1990, tinha um toca-discos bastante precário em casa, ouvia um repertório bem variado, desde músicas pop estadunidense até um disco do Jacob do Bandolim interpretando um choro chamado “Flamengo”. Passava toda a tarde ouvindo um mesmo disco até memorizar a canção. Nas minhas lembranças, acredito que tenha sido este meu primeiro contato mais consciente com a música. Minha relação com o violão se deu tempos depois: quando já era adolescente, fiz aulas de violão em um projeto de iniciação artística desenvolvido pela prefeitura de minha cidade. Posteriormente, comecei a estudar violão clássico nos conservatórios das cidades vizinhas. Em seguida, fiz a Licenciatura na Universidade Cruzeiro do Sul, na cidade de São Paulo. Quando iniciei a licenciatura no campo do violão, meu interesse pela música brasileira aumentou. Foi então que resolvi entrar no curso de choro no conservatório da cidade de Tatuí, primeiro tocando o violão de seis cordas e, posteriormente, o de sete cordas. Tive também a iniciativa de formar um grupo de choro com outros professores da escola em que trabalho¹, espaço onde posso pôr em prática os conhecimentos adquiridos nas aulas, contribuindo para a divulgação desse tipo de repertório, bastante ofuscado pela indústria cultural. E, dentre tantos caminhos possíveis na minha estadia musical, cheguei até Dino Sete Cordas.

Há um relativo consenso entre diversos autores (Geus 2009, Pelegrini 2005, Taborda 1995) de que, através da atuação musical do violonista Dino Sete Cordas (1918-2006), o violão de sete cordas se consolidou nas formações que se dedicam ao choro, e também ao samba. Isso se deve, em grande medida, ao fato de que, a partir dele, o instrumento assume funções harmônico-melódicas, realizando contracantos na região grave em contraponto com a melodia principal. Tais elementos são popularmente denominados “baixarias” e são, em geral, executados de maneira improvisada. No caso dessa prática musical, isso significa que os contracantos realizados na região grave do violão de sete cordas não são rigidamente preestabelecidos, mas que, ao contrário, as notas, os ritmos, as frases musicais, tudo isso é definido pelo instrumentista no momento

¹ Aqui refiro-me ao Conservatório Municipal Maestro Henrique Castellari, na cidade de Salto-SP, onde sou professor de música.

da performance. Nesse contexto, pode-se imaginar que as escolhas musicais dos violonistas de sete cordas sejam impactadas por diversos fatores, dentre os quais se incluem andamento da peça, seu esquema harmônico, os “espaços” deixados pela linha melódica e a interação com outros músicos.

É a esse último aspecto que se destina a presente pesquisa que pretende analisar as estratégias interpretativas de Dino Sete Cordas. Como explicarei no apartado sobre metodologia, por meio da análise do comportamento violonístico de Dino em seis gravações realizadas com dois grupos musicais distintos, um liderado por Jacob do Bandolim e outro pelo flautista Altamiro Carrilho, pretende-se verificar qual o impacto da interação com músicos diferentes na elaboração de suas “baixarias”. Em outras palavras, esta investigação poderá contribuir para que se compreenda em que medida a performance de Dino já é previamente calculada ou em que medida ela se flexibiliza diante da interação com outros músicos.

I. 2. Estado da Questão

Para esta pesquisa, fiz um levantamento de publicações editoriais e acadêmicas brasileiras que tratam do violão de sete cordas e, mais especificamente, de Dino Sete Cordas, abrangendo livros, manuais, dissertações e teses. Na sequência, apresentarei um breve resumo das que mais contribuíram para o trabalho, com destaque para Geus (2009), Pellegrini (2005), Taborda (1995) e Carneiro (2001), cujas produções estão relacionadas com o objeto deste trabalho.

Dino Sete Cordas

José Reis Geus escreveu no ano de 2009 a dissertação de mestrado intitulada *Pixinguinha e Dino Sete Cordas: reflexões sobre a improvisação no Choro*, na Universidade Federal de Goiás. O objetivo de Geus é contextualizar a improvisação nos contracantos de Pixinguinha em gravações de suas obras e a influência de seu estilo na interpretação de Dino Sete Cordas, transcrevendo os contracantos de Pixinguinha nos choros: “Atraente”, de Chiquinha Gonzaga; “Naquele Tempo”, “Vou Vivendo” e “Sofres Porque Queres”, de Pixinguinha e Benedito Lacerda; e de Dino em: “Naquele Tempo” e

“Sofres Porque Queres”, de Pixinguinha e Benedito Lacerda. O autor começa o trabalho com uma contextualização histórica do gênero choro e seus principais intérpretes, trazendo ainda dados sobre a trajetória de Pixinguinha e Dino Sete Cordas. Depois apresenta uma breve explanação sobre a improvisação no choro. Vale mencionar que o autor foca na análise dos contracantos de Pixinguinha e sua influência nos contracantos feitos por Dino referindo-se a “conhecimentos emprestados”, pois o compositor e o violonista tiveram estreita convivência quando participaram juntos do Regional de Benedito Lacerda na década de 1950.

Já na dissertação de mestrado defendida, no ano de 2005, na Universidade Estadual de Campinas, intitulada *Análise dos Acompanhamentos de Dino Sete Cordas em Samba e Choro*, Remo Pellegrini transcreve e analisa oito peças do repertório do samba, são elas: “Corre e olha o céu”, “Amor Proibido”, “Alvorada” e “Festa da vinda”, compostas e interpretadas por Cartola; e dos choros: “Doce de Coco” e “Receita de Samba”, de Jacob do Bandolim, “Cinco Companheiros” de Pixinguinha e “Floraux” de Ernesto Nazareth. Todas essas composições foram acompanhadas ao violão de sete cordas de Dino. A partir delas, seu autor teve o objetivo de observar as recorrências na maneira que o violonista construiu os contracantos, servindo de subsídio para o estudo da linguagem do violão de sete cordas. Desse modo, sua pesquisa é antes pensada com a contextualização histórica do choro e do samba, dos “grupos regionais”, do violão de sete cordas, e a trajetória do violonista, com a exposição, em seguida, dos métodos de análise, que são baseados na “análise motívica”, de Arnold Schoenberg (2001), *Fundamentos da Composição Musical*, a transcrição e análise dos baixos de oito músicas executadas por Dino, onde cataloga os motivos utilizados como padrão em seus contracantos.

Outro trabalho de grande relevância para minha investigação, neste caso sobre o violonista Dino Sete Cordas, é a dissertação de mestrado de Macia Taborda defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro, no ano de 1995 intitulada: *Dino Sete Cordas e o acompanhamento de violão na música popular*. Esse trabalho tem o objetivo de descrever e analisar a trajetória artística de Dino Sete Cordas e sua contribuição para o desenvolvimento da linguagem do violão de sete cordas na música brasileira. Sua investigação foi baseada em pesquisa bibliográfica e documental, onde também entrevista o violonista, pesquisadores de sua obra, violonistas de sete cordas e outros músicos de referência dos gêneros samba e choro, além de familiares e amigos. O trabalho apresenta uma contextualização histórica do violão até o surgimento do violão de sete cordas e a

atuação e biografia de Dino. Analisa ainda os acompanhamentos executados pelo violonista, enfatizando as características harmônicas, condução dos baixos, colocação das frases e padrões rítmicos, e conclui que sua trajetória musical pode ser dividida em duas: a primeira antes de seu contato com Pixinguinha e a segunda depois da influência que teve do compositor, quando utiliza “desenhos absolutamente criativos e inexistentes em uma concepção mais antiga de acompanhamento” (Taborda 1995, 74).

Violão de Sete Cordas e Baixarias

A dissertação de Luís Fabiano Farias Borges, intitulada *Uma trajetória estilística do Choro: o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello*, defendida na Universidade de Brasília no ano de 2008, analisa a trajetória do choro na segunda metade do século XX sob a ótica do violão de sete cordas, discutindo questões de tradição e modernização, passando pelos violonistas Dino Sete Cordas, Luís Otavio Braga e Raphael Rabello e suas improvisações.

Outro trabalho de bastante importância para esta pesquisa é a dissertação de mestrado de Josimar M. Gomes Carneiro, defendida em 2001, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, com o título de *Baixaria: análise de um elemento característico do choro, observado na performance do violão de sete cordas*. Nela, o autor discute a construção da linha melódica feita pelo violão de sete cordas através de contrapontos característicos nos grupos de choro, o que chama de baixarias, analisando canções em que são bastante evidentes esses elementos em relação à melodia principal.

Em relação específica aos contracantos no choro, Alexandre Caldi Magalhaes, em sua dissertação de mestrado *Contracantos de Pixinguinha: Contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo*, do ano de 2000, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, aborda as baixarias de Pixinguinha, tocadas no saxofone em gravações com o flautista Benedito Lacerda, sistematizando suas principais funções, de onde adotarei a nomenclatura para este trabalho.

Além desses trabalhos que utilizo como base para esta pesquisa, constato outros dois que têm o violão de sete cordas como elemento central, o de Marcelo Texeira *O processo de transcrição para violão de sete cordas dos movimentos opcionais das Suítes*

para violoncelo de Bach, defendido em 2009, na Universidade Federal do Paraná; e a dissertação de Fábio Cirilo Santos Dalla Costa, *Processo de transcrição da parte da harpa para violão de sete cordas do concerto em dó maior K299 para flauta, harpa e orquestra de W. A. Mozart*, defendida em 2010 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Choro

Existe uma vasta literatura sobre o choro, entre livros, dissertações, teses, artigos, etc. Como não é objetivo final deste trabalho remontar a surgimento do choro com profundidade, e sim fornecer para o leitor uma contextualização do gênero, apresentando os livros que foram mais difundidos sob tal função, listo apenas os trabalhos de maior relevância, que discutem a maneira que essa história é contada, entre eles estão: Lima Rezende (2014), Aragão (2011), Severiano (2008), Machado (2007), Tinhorão (1974), Rangel (1962).

Com relação à contextualização da história do choro, utilizo um recorte canônico. *O Almanaque do Choro: A história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*, uma outra referência que faremos uso para contextualizar nossas reflexões com a história do gênero, publicado no ano de 2003, em que André Diniz faz uma introdução histórica de forma bastante resumida e explicativa. E também o livro de Henrique Cazes *Choro: do quintal ao Municipal*, publicado no ano de 1998, para contextualizar a história do choro de maneira breve neste trabalho. Nesta publicação, o autor apresenta as biografias de nomes que foram canonizados pela história do choro, incluindo relatos sobre os instrumentos utilizados pelos solistas e acompanhadores, como é o caso do violão de sete cordas, objeto de nossa pesquisa, e como as formações como o conjunto de “pau e corda”, os “regionais” e as “rodas de choro” foram consolidadas.

Também serviu como de referencial a investigação sobre a história da música no Brasil, a obra *Música e dança popular: sua influência na música erudita*, em que Bruno Kiefer (1983 [1979]) apresenta um breve panorama das danças europeias levadas ao Brasil pela corte portuguesa e as transformações ocorridas a partir da integração com a cultura local, em especial o surgimento do gênero choro, resultado da mescla com a polca e sua nova forma de bailar e tocar por músicos que eram chamados de chorões.

E, neste rol de publicações mobilizadas por mim e que referenciam o quadro geral do choro, localizo e assinalo o livro de Alexandre Gonçalves Pinto como a primeira obra que conta a história do gênero, que direta ou indiretamente inspirou a tomada do tema por muitos outros estudiosos. Denominada *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*, lançado em 1936, ele apresenta um relato biográfico de músicos e populares da época relacionando-os às práticas da música popular urbana, em especial do choro, na cidade do Rio de Janeiro.

Improvisação no Choro

Agora, por fim, situo alguns dos autores de mais expressão no quadro geral sobre a improvisação no choro, entre eles estão David Diel (2013), Carlos Almada (2006), José Geus (2009) e Sonia Albano de Lima (2011).

Em seu livro intitulado *Improvisação no choro segundo chorões*, de 2013, David Diel colhe depoimentos dos participantes das rodas de choro, desde solistas até músicos acompanhantes. O autor faz também um apanhando histórico sobre o choro, discute sobre as diferenças de improvisação em relação ao *jazz* e apresenta uma breve proposta pedagógica sobre o ensino do improviso no gênero.

Sonia Albano de Lima e Cesar Albino, em seu artigo de 2011 *O percurso histórico da improvisação no ragtime e no choro*, analisam em que medida a improvisação está ligada à consolidação do choro e do *ragtime*, e a maneira como é pensada nos dois gêneros, dando uma atenção especial ao choro, onde a melodia assume o protagonismo para se pensar a improvisação.

No segundo capítulo de sua dissertação de 2009 *Pixinguinha e Dino Sete Cordas: reflexões sobre a improvisação no Choro*, José Geus menciona definições de improvisação e contextualiza essa prática no choro, tomando como exemplo os contracantos do compositor Pixinguinha e fazendo considerações a respeito de conceitos sobre a música escrita, arranjo e a música sem notação musical.

No livro *a Estrutura do Choro*, publicado no ano de 2006, Carlos Almada nos oferece um amplo estudo dos elementos formais, rítmicos, harmônicos e melódicos que estruturam o gênero, sugere exercícios para que se pratique a partir dessa série de

elementos, e tem como objetivo dar subsídios para a construção de frases, a improvisação e arranjos no gênero.

Em síntese, complementando o ponto de vista destes autores mencionados, que direcionaram suas pesquisas no sentido de compreender aspectos técnicos, pedagógicos, históricos e biográficos sobre o assunto, relacionando muitas vezes a outros gêneros, oriento a investigação no sentido de evidenciar elementos interpretativos de Dino Sete Cordas em diferentes contextos de atuação, acompanhando dois solistas diferentes. A ideia é preencher uma lacuna de pesquisas anteriores que deixam à margem a questão mais específica de comparar a maneira como este violonista constrói as baixarias, recortando dados técnicos abordados antes, e os submetendo à análise sob a interação de duas performances distintas.

I. 3. Objetivos

A presente pesquisa pretende verificar qual o impacto da interação de músicos diferentes na elaboração das baixarias de Dino Sete Cordas. De modo mais específico, espera-se identificar se existem diferenças no comportamento violonístico de Dino em performances de uma mesma composição realizadas em grupos musicais distintos.

A atuação musical de Dino foi tomada como objeto de estudo por Geus (2009), Pelegrini (2005) e Taborda (1995). Tais autores dedicaram-se a compreender aspectos técnicos, interpretativos, históricos e biográficos acerca das referências que edificaram o trabalho de Dino Sete Cordas. Nesse sentido, nota-se que essas pesquisas tiveram a finalidade de subsidiar mais profundamente o universo pedagógico do violão de sete cordas. Esta pesquisa, por sua vez, tem como objetivo compreender como o violonista constrói as baixarias em contextos diferentes de atuação. Não subjaz, portanto, ao presente trabalho nenhuma preocupação pedagógica, uma vez que seu foco é musicológico, buscando compreender como se dão as escolhas interpretativas de Dino sob a perspectiva da interação. Convêm ainda destacar que essa categoria da interação não foi investigada pelos já mencionados autores que se dedicaram à obra de Dino. Então, o presente estudo pode contribuir para esclarecer aspectos da performance desse violonista que ainda não foram investigados.

I. 4. Marco Teórico

Um referencial teórico para este trabalho é a improvisação, pois para compararmos os elementos interpretativos de Dino Sete Cordas, discuto em que medida e com que frequência a improvisação aparece em suas escolhas como intérprete.

Já no artigo *Reflexiones en torno a la improvisación: Un análisis comparativo*, Bruno Nettl (2004 [1974]) apresenta algumas premissas sobre a interpretação como conceito e processo. Utiliza materiais de diferentes culturas, refletindo sobre seu significado, que foi por muito tempo deixada de lado, por ser vista como marginal na musicologia, pois era considerada uma habilidade e não é uma verdadeira arte. O autor questiona, assim, os estereótipos acerca da improvisação, como por exemplo, a relação de música com ou sem notação e sua relação com a composição.

Em seu artigo intitulado *Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros*, Nicholas Cook (2007) discute sobre o jazz e a chamada música erudita, e em que medida acontece a improvisação e as diferenças desta, da composição e da interpretação. Para o autor, as três práticas mencionadas trabalham com modelos preestabelecidos, onde o ponto de chegada é a performance, e a interação entre os músicos é papel fundamental. O intérprete faz suas escolhas a partir de um material, recriando todas as vezes em que interpreta, sempre de uma maneira nova, seja quando executa uma música com ou sem notação.

Desse modo, assumo as leituras citadas para, primeiro, definir o conceito de improvisação, e depois retomá-lo, em termos concretos, durante as análises. Atesto, portanto, os modelos preestabelecidos por Nettl (2004), circundando as noções de Cook (2007) sobre os processos de execução quando há ou não notação musical.

I. 5. Metodologia e Fontes Consultadas

Nesta pesquisa, utilizarei o método de visualização paradigmática desenvolvido por Ruwet (1972), que consiste na fragmentação de trechos das obras, para facilitar visualmente o processo comparativo, uma vez que analiso o comportamento melódico do violonista Dino Sete Cordas em diferentes contextos de atuação de uma mesma obra. Para as análises formais, fraseológicas e motívicadas, utilizarei a metodologia de Schoenberg

(1991 [1967]), em que o autor explica as possibilidades de organizar as estruturas micro e macro de uma obra musical. Devido ao repertório desta pesquisa ser distinto dos utilizados por Ruwet e Schoenberg, faço pequenas adaptações para este objeto de estudo, entretanto, caminhando pela linha sugerida pelos autores para assim alcançar o objetivo traçado.

Sobre as fontes consultadas, os chamados *Song Books* foram de grande importância para esta pesquisa (Carrasqueira 1997, Chediak 2009), essencialmente no momento das transcrições das peças escolhidas, pois forneceu elementos rítmicos, harmônicos e melódicos que serviram de pilares para as transcrições. Nas dúvidas rítmicas ou melódicas, devido à precariedade das gravações, que são da década de 1970, pude, até certo ponto, comparar as diferentes partituras de uma mesma obra para chegar ao resultado final de minhas transcrições, anexadas ao fim do texto (Anexos 1, 2 e 3).

I. 6. Estrutura do Trabalho

A divisão do conteúdo do trabalho foi pensada em 6 capítulos, incluindo a introdução, e as considerações iniciais e finais. O capítulo I apresenta, como introdução, o propósito dessa investigação, justificando sua pertinência, os estudos prévios e as fontes consultadas a respeito de Dino Sete Cordas e sua obra como violonista acompanhante no choro. Em seguida, os objetivos gerais e específicos da pesquisa, o marco teórico utilizado para focar as análises e também a metodologia de investigação. Por último, exponho a estrutura do trabalho, aqui detalhada. No capítulo II faço, a fim de contextualizar o leitor, um breve histórico do choro e uma síntese das críticas entorno de suas narrativas. No capítulo III, discuto a improvisação no choro, situando os conjuntos regionais, as rodas de choro e seus modos de aprendizagem musical. No capítulo IV, apresento a biografia de Dino Sete Cordas e a história do violão que deu nome ao intérprete. No capítulo V, discuto já com as análises as estratégias interpretativas do violonista em três peças executadas por diferentes solistas, Jacob do Bandolim e Altamiro Carrilho. Por último, o capítulo VI é direcionado às conclusões alcançadas ao longo de toda a pesquisa.

II. CONTEXTUALIZAÇÃO DO CHORO

II. 1. História do Choro

Há uma necessidade de delinear as complexidades do surgimento do choro, a fim de contextualizar a figura de Dino Sete Cordas e sua atividade musical no gênero. São diversas as versões sobre a origem do choro no Brasil. O músico e historiador Henrique Cazes (1998) discute estas questões. Primeiro, o autor menciona o folclorista Câmara Cascudo, quando afirma que o nome dado aos bailes, no fim do século XIX, feitos pelos escravos, denominados de *Xolo*, foi modificado para *Xoro* e, depois, *Choro*. Em seguida, cita o jornalista Ary Vasconcelos, alegando que a palavra é derivada de uma corporação musical do período colonial² que era conhecida como *Choromeleiros*, que em seguida foi encurtada para *Choro*. Por último, traz as colocações do historiador José Ramos Tinhorão, indicando que era uma maneira melancólica e chorosa de tocar os baixos do violão ou a maneira abasileirada de frasear as polcas. Este é o mesmo argumento de Alexandre Gonçalves Pinto que, em 1936, escreveu o primeiro livro dedicado ao gênero *O choro: reminiscência dos chorões antigos* (Em Cazes 1998).

Já para Henrique Cazes (1998) há uma estrita relação com a maneira de tocar as melodias pelos solistas e a palavra *Choro*. Significa pensar que a associação entre ambas, por esse ponto de vista, seja uma decorrência da performance “chorosa” dos músicos, originando o termo chorão (pessoa que executa o choro). Tal maneira de “amolecer as polcas”, como expressa o autor, foi observado por volta dos anos 1907, nas primeiras gravações existentes de alguns grupos de choro, quando o estilo já beirava aproximadamente quarenta anos.

A polca, uma dança europeia de compasso binário e andamento rápido, chegou ao Brasil na primeira metade do século XIX com a corte portuguesa. Esta dança foi difundida rapidamente no Rio de Janeiro e posteriormente em outros estados brasileiros. O musicólogo Bruno Kiefer (1983) afirma haver, no período do império³, aproximadamente duzentos e cinquenta polcas de compositores locais e estrangeiros que foram publicadas no Brasil, dando-nos a dimensão de sua popularidade. Por outro lado, o fato de ser

² O Brasil foi colônia portuguesa entre os séculos XVI e XIX.

³ O Brasil Império corresponde ao período: 1822-1889.

bastante praticada nos sugere que foi mesclada a outros ritmos populares do mesmo período, como o lundu e a habanera. Para Kiefer (1983, 22-25) o choro está diretamente ligado à polca, caracterizado por seu modo performático típico, e também a maneira de executar outros gêneros europeus, como valsas, schottisches e modinhas. Também se relaciona a palavra choro com o conjunto instrumental formado para interpretar essas danças, conhecido como “pau e corda”, que teve a iniciativa do músico Joaquim Callado (1848-1880)⁴ formado por flauta, cavaquinho e violão. Os integrantes desses grupos eram chamados de chorões, que eram membros da sociedade urbana local e de diversas profissões.

Somente em meados do século XX que o choro foi utilizado para se referir somente à performance musical dos chorões. Seu desenvolvimento perpassa pela formação da classe média urbana da cidade do Rio de Janeiro, constituída em sua maioria por funcionários públicos, moradores de uma região afastada do centro da cidade, que tinham como forma de lazer o costume de se reunir para interpretar esse repertório. A bibliografia aponta que nessa região era comum o convívio entre negros, brancos e mestiços, que se apropriavam das músicas que eram interpretadas pela elite branca. Esses músicos amadores utilizavam instrumentos bastante populares na época para acompanhar “de ouvido” os solistas⁵, eram eles o violão e o cavaquinho, e através deles é que surgem os conjuntos de pau e corda (Pellegrini 2005, 32).

Outro episódio da história do choro é a importância das bandas de música. No Brasil, no final do século XIX e na primeira metade do século XX, havia aproximadamente 3000 bandas ou pequenos agrupamentos militares. Seus integrantes foram de grande importância para a história do choro. Anacleto de Medeiros (1866-1907) era maestro de banda e instrumentista de sopro, estudou música no conservatório, e além da formação culta, teve contato com os músicos informais, que interpretavam choro. Foi maestro da banda do corpo de bombeiros, onde fez as primeiras gravações de choros por bandas de música do país no ano de 1902, fazendo com que o repertório de banda e o compositor se tornassem referência para o choro (Pellegrini 2005). Outra figura importante foi Ernesto Nazareth (1863-1934), que estudou piano e teve formação em música culta. Também transitou no contexto da música de choro, tendo composições que

⁴ Retomarei o tema novamente no item dedicado aos Regionais.

⁵ Comumente, nos grupos de choro, os solos são feitos pela flauta, o bandolim, o clarinete e o saxofone.

entraram para história do gênero, como “Escovado”, “Apanhei-te Cavaquinho”, “Brejeiro” e “Odeon”, músicas que mesclavam a sofisticação da música culta, interpretada ao piano, com as influências das músicas dos chorões (Albin s/d).

Tal sofisticação do choro culminou na figura considerada mais importante do gênero, Alfredo da Rocha Vianna (1887-1973), mais conhecido como Pixinguinha, compositor, arranjador, flautista e saxofonista, que tem seu nome marcado na história do choro por suas composições e pela maneira de como fazia contracantos em relação às melodias, técnica que explorou ao máximo tocando saxofone, quando gravou suas composições com o flautista Benedito Lacerda (1903-1958). O compositor era líder e responsável pelas melodias do conjunto chamado Os Oito Batutas, criado em 1919. Além de ter uma vasta obra, suas composições foram gravadas por importantes nomes do choro, como Waldir Azevedo, Dilermando Reis, Paulo Moura, Altamiro Carrilho e Jacob do Bandolim (Albin s/d).

No final da década de 1940 e princípios de 1950, houve um movimento de “resgate” do choro tradicional, formado por músicos, intelectuais e críticos, que partiam da compreensão de que esse repertório perdia espaço para os cantores do rádio. Esse período coincide com a forte presença no Brasil dos gêneros estrangeiros, em especial o *jazz* e ritmos caribenhos que eram bastante populares nas mídias de massa. Durante esses anos, surge Jacob do Bandolim (1918-1969) como expoente do choro “tradicional” e sinônimo de ordem e trabalho no ambiente do choro, que com personalidade chamava para si o protagonismo das gravações. Foi ele o responsável, na década de 1960, pela criação do conjunto Época de Ouro, referência em disciplina de ensaios, o que refletiu nas gravações com o grupo, em que os recursos expressivos eram interpretados com alto grau de precisão técnica (Lima Rezende, 2015). Jacob deixou grande legado de obras compostas para o repertório de choro, além de diversos discos que são referência para o gênero. Entre eles os discos escolhidos neste trabalho, nos quais serão objeto de análise “Cinco Companheiros”, do disco *Chorinhos e Chorões* (1961), “Naquele Tempo”, do disco *Primas e Bordões* (1962), e “Lamentos”, do disco *Vibrações* (1967).



Figura 1 - Jacob do Bandolim⁶

Outro intérprete bastante emblemático do universo do choro foi Waldir Azevedo (1923-1980), que começou a carreira musical ao cavaquinho como acompanhante no Regional de Dilermando Reis (1916-1977). Foi contemporâneo de Jacob do Bandolim, com quem protagonizou rivalidade devido às diferenças de personalidades. No final da década de 1950, Azevedo gravou o choro de maior sucesso no Brasil intitulado “Brasileirinho”, de sua autoria, o que fez com que o compositor tivesse bastante abertura midiática e inclusive institucional, já que teve apoio do governo brasileiro para fazer uma *tournee* de 11 anos por países da América Latina, Oriente Médio e Europa (Albin s/d).

Por sua vez, Altamiro Carrilho é um conceituado flautista e compositor do choro. Gravou, além de suas obras, outras de importantes artistas do gênero como: Pixinguinha, Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazareth, Jacob do Bandolim, Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Luiz Americano (1900-1960), Zequinha de Abreu (1880-1935), K-Ximbinho (1917-1980), Waldir Azevedo, Bonfiglio de Oliveira (1891-1940). Seus discos foram e ainda são referências, dando continuidade ao movimento de resgate do choro tradicional iniciado por Jacob do Bandolim. Altamiro, na década de 1960, era acompanhado por um conjunto regional, fazendo preservar a linguagem tradicional. Gravou discos que tiveram

⁶ Imagem Disponível: <http://jacobdobandolim.com.br/biografia.html> . Acesso em: 9 de abr. de 2017.

bastante repercussão midiática, entre eles o disco *Choros Imortais* (1964), interpretando, dentre outros, obras de Pixinguinha, “Lamentos”, “Cinco Companheiros” e “Naqueles Tempos”, obras que serão analisadas neste trabalho (Albin s/d).



Figura 2 - Altamiro Carrilho⁷

Essa profissionalização do gênero, começada por Jacob do Bandolim, abriu caminho a Radamés Gnattali (1906-1988), pianista, arranjador e regente, que tinha formação e participava em grupos de música de concerto e também transitava pela música popular, e em especial pelo choro. Radamés foi importante incentivador de músicos populares, de violonistas como Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto (1915-1955), e Raphael Rabello (1962-1995), para os quais dedicou algumas de suas composições. Em suas composições sempre pensava numa roupagem nova para o gênero, tanto na orquestração, pois aliava formações orquestrais a conjuntos regionais, como na construção melódica e harmônica, pois utilizava harmonia bastante moderna em relação à estrutura triádica do choro tradicional. Compôs a “Suíte Retratos”, dedicada a Jacob do Bandolim, com movimentos em homenagem aos “grandes” nomes da tradição do choro, como Nazareth, Chiquinha Gonzaga, e Anacleto de Medeiros. (Albin s/d)

⁷ Imagem Disponível: <http://zericardooliveira.blogspot.com.es/2015/10/altamiro-carrilho-choros-imortais-vol-1.html>. Acesso em: 9 de abr. de 2017.

No final da década de 1950 o choro é ignorado pela grande mídia, período que coincide com o sucesso da bossa nova e da “jovem guarda”. Um esboço de reavivamento acontece somente nos princípios de 1970, com a ajuda do compositor Paulinho da Viola (1942), que organizou uma série de programas de televisão dedicada ao gênero, ajudando a difundir o choro pelo país (Albin s/d).

O choro foi apropriado por compositores como Heitor Villa-Lobos, Tom Jobim e Hermeto Pascoal. Hoje, este gênero é praticado em clubes de diversas capitais do Brasil, e até mesmo a nível internacional, em países como França, Holanda e Japão por brasileiros radicados nestes países, e por músicos locais, adeptos ao gênero. Outro fator importante para a legitimação do gênero em dias atuais no Brasil é o fato de, desde a década de 2000, estar presente na grade curricular de instituições de ensino musical públicas do país.

II. 2. Crítica às Narrativas do Choro

O artigo de Suzel Ana Reily *Más allá del nacionalismo: trayectorias etnomusicológicas en Brasil*, do ano de 2003, faz uma severa crítica à maneira como é relatada a história da música brasileira, fato também encontrado no trabalho de Gabriel Lima Rezende (2015), em que o autor questiona os cânones da história do choro. De forma ampla, estes trabalhos servem de suporte argumentativo, desfazendo leituras ingênuas e romantizadas, reforçando uma bibliografia mais condizente com as problemáticas históricas e contextuais para os temas tratados nesta investigação.

Para Reily (2003), os estudos etnográficos e etnomusicológicos brasileiros foram pautados por um sentimento nacionalista, forçando um tipo de representação que oculta às diferenças das fronteiras territoriais, e que tinha como objetivos “entender melhor” o país, contribuindo de alguma maneira para melhorá-lo. Os trabalhos de musicólogos no Brasil surgem no final do século XIX, com as coleções de folclore, em que só se coletavam as letras das canções. De tendência nacionalista, os autores eram inspirados em teorias raciais, como a inferioridade de índios e negros em relação aos brancos. Para isso, justificavam suas colocações pelo clima, por exemplo, quando relacionavam suas preferências pelo ócio como resposta ao tempo excessivamente quente. Por esses

caminhos, as soluções apontadas pelos intelectuais da época foram uma espécie de higienização social e o branqueamento da população (Reily 2003, 13). Assim, notamos a resistência de um modelo que permanece, associado a um ideal romantizado de encontro do popular com o culto, e do mito das contribuições das três raças.

Foi no princípio do século XX que surgiu o mito das três raças que compunham o povo brasileiro (os negros, índios e europeus), enquanto fato como responsável pelo “atraso” do país. Dessa forma, as vestimentas, a cor da pele, a comida e até o idioma eram considerados uma espécie de subterfúgio dos avanços coloniais, isto é, estes elementos culturais eram julgados como inferiores (Reily 2003, 13-14). Geralmente os escritos sobre a história da música brasileira começam com a junção das “raças” ocorridas no período colonial. Os gêneros que são considerados brasileiros são os ritmos ou danças mais citadas, como a modinha e o lundu, uma com característica europeia que sofreu influência de elementos africanos e a outra africana que sofreu influência de elementos europeus (Reily 2003, 17).

Mário de Andrade, escritor, crítico literário, folclorista e um dos pioneiros da musicologia brasileira, via o mito das três raças como importante para a formação da cultura brasileira, admitindo um paradigma positivo do mestiço brasileiro, diferente de outros pensadores de período anterior (Reily 2003, 15). Gilberto Freyre, em sua obra clássica *Casa Grande e Senzala* ((1968) [1936]), afirmava que os negros e mestiços trabalhavam lado a lado, numa relação feliz com os portugueses, para a construção da nação, visto como um elemento importante de constituição do povo brasileiro (Reily 2003, 15). Já Sérgio Buarque de Holanda discorre sobre o homem cordial, do brasileiro como povo pacato, feliz e trabalhador, e foi a partir disso que Getúlio Vargas embasou suas ideias para um ideal nacionalista e ditatorial para criar o “estado novo” (1937-1945). Através de medidas populistas, com vistas à industrialização do país, o presidente enaltecia o mestiço como símbolo nacional, se utilizando da música para disseminar essa “propaganda” de seu governo (Reily 2003, 15).

No cenário em tela, a título de exemplo, o samba foi o principal elemento musical utilizado pelo governo de Vargas para promover o espírito representativo do povo brasileiro, que através de sua integração carnavalesca, podia abranger diversos grupos sociais e raciais, fomentando apoio a sambas de exaltação, compostos e interpretados por Ary Barroso, Orlando Silva, Carmem Miranda, Francisco Alves, e transmitidos pela

Rádio Nacional, de propriedade do governo. Devido à ditadura instalada no Brasil por Vargas (1937-1945), os espaços de debates culturais, a produção musical e a investigação musicológica foram se reduzindo. Com um enfoque para o “resgate de uma cultura”, esse pensamento de servir como elemento para uma nova arte que exaltasse o nacional, mesmo depois do fim da “Era Vargas” em 1945, foi se arrastando e seguiu amparado pela ditadura militar que começou em 1964 e durou até 1985 (Reily 2003, 16).

Para Reily, o choro, ao lado da modinha, são objetos de estudos importantes por parte dos estudiosos da música brasileira, pois foram definidos os primeiros gêneros onde se identificam uma musicalidade genuína:

[...] e a partir de então, todos os demais gêneros que se integrariam ao cânon, tinham que adaptar-se aos mesmos critérios. Ambos gêneros representam formas híbridas de elementos europeus e africanos integrados para criar algo novo e exclusivamente brasileiro. Mais ainda, eram dirigidos tanto as classes altas como as baixas, unindo as através de uma “psique brasileira” comum que atravessava as linhas divisórias socioeconômicas e raciais (Reily 2003, 19 *tradução nossa*).

Segundo Reily (2003, 19), as publicações a respeito da história da música no Brasil dedicaram bastante espaço às modinhas e ao choro no século XIX, não deixando clara a separação entre música popular e culta. Mas no século XX, houve uma evidente separação entre música culta, ligada ao movimento modernista, e a música popular, ligada ao samba. A autora mostra como estão elaborados os textos canônicos que definiram os momentos significativos do repertório nacional na música popular do século XX, entre eles o samba e a bossa nova, que se limitavam aos gostos das classes médias urbanas. Fato este que é constituído desde a eleição da modinha que acontecia na capital do país e os outros gêneros denominados como música regional, inclusive o baião do nordeste do país, que teve bastante relevância na década de 1940.

Com o fim da ditadura militar em 1985, houve um questionamento da visão nacionalista dos investigadores da música brasileira, opondo-se ao mito das três raças, que foi, como vimos antes, o elemento norteador da “formação” da música brasileira descrita pelos musicólogos até então. Reily (2003, 19) discute a questão a partir da obra “Mistério do Samba”, de Hermano Viana (1995), mencionando a maneira como foi construída a narrativa do surgimento do samba, que em um primeiro momento foi bastante reprimido e, de repente, popularizado ao ponto de ser convertido em ritmo

nacional. Segundo as constatações de Viana, esta história foi construída durante a ditadura de Vargas para criar uma unidade brasileira híbrida.

Lima Rezende (2015) questiona o fato da narrativa do choro se dar de maneira tão natural. Segundo seus posicionamentos, são utilizados artifícios narrativos que dão linearidade e continuidade à história do choro, que tem como pano de fundo dois elementos que sustentam tal conjuntura, a tradição e a brasilidade. Sua crítica a uma coleção de fatos é narrada com “neutralidade” por músicos ou estudiosos da área. Sua crítica recai, então, sobre o fato de que os documentos não falam por si, mas que cabe aos historiadores selecioná-los a partir de uma orientação (subjetividade). O autor revela as relações de poder nas escolhas e a incansável procura por uma identidade brasileira cuja existência é negada uma vez que se trata de uma tradição inventada. Em linhas gerais, significa pensar que sua narrativa está diretamente ligada aos grupos sociais que têm um interesse em narrar os fatos dessa maneira. Os estudos sobre a história do choro apontam para um caminho de uma revisão crítica, e para tanto existem diversos pesquisadores que estão questionando a historiografia do choro em seus trabalhos, por exemplo: Alves (2009), Bessa (2005), Braga (2002), Camargo (2004) e Fernandes (2010). Contudo, Lima Rezende ainda menciona que o interesse acadêmico pelo choro é em parte orientado pela “história oficial”, amparada por instituições que a legitimam, reproduzida em cursos especiais para o gênero, por exemplo. Nos dois conservatórios públicos mais importantes do país, o Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos”, na cidade de Tatuí, e o Centro de Estudos Musicais Tom Jobim, na cidade de São Paulo, esses ideais são transmitidos também academicamente. Não é porque as tradições são inventadas, que elas não fazem parte do que as pessoas têm como referência. Por essas orientações, Lima Rezende discute as tomadas de posição e reprodução desses discursos como verdadeiros, que, entre outras coisas, são enraizados pelos juízos de valor e repetidos nos relatos sobre a história do choro. Trata-se, em síntese, de uma ocultação da história em favor de uma narrativa de consagração do choro.

A musicologia está sujeita ao período em que vivemos e o trabalho do musicólogo consiste em escrever histórias plausíveis aos leitores do nosso tempo. No caso do choro, não há uma história segura e nunca haverá fatos suficientes para moldar nossa invenção de histórias como única, pois diversas concorrentes interpretativas foram e ainda devem ser pensadas para que haja um leque considerável de trabalhos sobre o assunto. Esse

trabalho de constante reinvenção enriquecerá o campo de conhecimento, refletindo, sem escapes, nossas próprias imagens.

III. IMPROVISACÃO NO CHORO: OS REGIONAIS E AS RODAS DE CHORO

III. 1. Conjuntos Regionais

Em seu processo de colonização do Brasil⁸, a corte portuguesa impôs sua cultura como meio de dominação e aculturação. O próprio idioma local foi proibido pela corte, mas as músicas e danças populares foram bastante difundidas nos salões da corte, frequentados pela elite brasileira, em especial os barões do café. As danças levadas ao Brasil pela corte portuguesa na primeira metade do século XIX foram tomadas pela elite brasileira da época, sendo imitadas pelo povo e se fundindo aos poucos com as velhas formas coloniais (Taborda 1995). Tal apropriação não foi diferente nas formações instrumentais, pois o violão e o cavaquinho foram os instrumentos escolhidos para acompanhar “de ouvido” os solistas nas atividades amadoras.

Devido às dificuldades financeiras para se formar uma orquestra com muitos instrumentistas, ou as dificuldades em se transportar um piano, por exemplo, outras possibilidades surgiram para o acompanhamento de instrumentistas e cantores no final do século XIX. A respeito dessa questão, Taborda (1995: 33) menciona o fato do professor de flauta Joaquim Antônio da Silva Calado Junior (1848-1880) optar pelo cavaquinho e o violão nas festas e bailes familiares, uma vez que eram práticos e fáceis, especialmente porque não exigiam ensaios e tinham um custo muito mais baixo comparado aos demais instrumentos. Dessa forma, os grupos se consolidavam de forma reduzida, eram os chamados ‘pau e corda’, ou seja, flauta, cavaquinho e violão, sendo compostos por integrantes de origem humilde, que muitas vezes “[...] não sabiam ler e escrever músicas” e “[...] improvisadores do acompanhamento harmônico” (Taborda 1995, 33).

Uma característica marcante do choro é a inclusão da percussão como instrumento acompanhante. Mas é somente na década de 1930, nas gravações dos Oito Batutas, que se começa a ouvir pandeiros, prato e faca, caixa e reco-reco, pois, antes disso, os registros se limitam aos instrumentos de cordas e sopros (Cazes 1998, 78). O Oito Batutas foi o primeiro grupo de choro. Estreou no Rio de Janeiro no ano de 1919, e teve bastante sucesso no país, fazendo tournées pelas regiões nordeste, sudeste e sul, e também na França e na Argentina. Era composto em sua primeira formação por Pixinguinha, Donga,

⁸ O Brasil foi colônia portuguesa entre os séculos XVI e XIX.

no violão, China, que alternava entre o violão, piano e canto, Nelson Alves, no cavaquinho, Raul Palmieri, no violão, Jacob Palmieri, no pandeiro, Luiz Pinto, na bandola e reco-reco e José Alves Lima, que tocava bandolim e ganzá (Taborda 1995, 36).



Figura 3 - Os Oito Batutas⁹

No início do século XX, aparece o rádio. Em sua origem o aparelho atingia uma parcela elitista da população, com uma programação dedicada apenas às conferências literárias e à música clássica, mas com o passar dos tempos, por volta da década de 1930, transformou-se num grande veículo de comunicação de massa, importante para a difusão da música popular variada, abrindo ainda vasto campo de trabalho para músicos. Cada rádio tinha seu conjunto musical, e os estilos musicais interpretados ao vivo nos programas eram diversificados: iam desde a música clássica, portuguesa, portenha, até a música popular brasileira, denominada na época como “música regional” e interpretada pelos conjuntos ‘pau e corda’. Por acompanharem a música regional, eles passaram a ficar conhecidos como “conjuntos regionais”, ou somente “regionais” (Taborda 1995, 38). Os regionais acompanhavam modinhas, lundus, maxixes, sambas, etc. (Taborda 1995, 39). Os músicos faziam entre eles um esboço do que iam tocar de ouvido e não usavam partituras nem havia ensaio, nem arranjo. Essa maneira de pensar a música permitia a esses conjuntos participarem dos programas de rádio, pois era necessária certa rapidez e versatilidade, porque os cantores nunca eram os mesmos, e os donos das rádios não iriam pagar por ensaios e diminuir sua margem de lucros.

⁹ Imagem Disponível: <http://cifrantiga3.blogspot.com.es/2006/04/oito-batutas.html>. Acesso em: 9 de abr. de 2017.

E é por volta de 1930 que se concretiza a formação ideal nos dias de hoje, com cavaquinho, pandeiro, e violão de seis e sete cordas. No cenário nacional, os regionais mais conhecidos foram, por um lado, o de Benedito Lacerda, cujos integrantes mais destacados eram Pixinguinha (1897-1973) e Canhoto (1889-1928). Por outro lado, o Época de Ouro, que acompanhou Jacob do Bandolim e era formado por Dino Sete Cordas, Cesar Faria (1919-2007) e Carlinhos Leite (1924-2010) nos violões de seis cordas, Jonas Pereira da Silva (1934-1997) no Cavaquinho, Gilberto no Pandeiro (1915-?)¹⁰ e Jorge Silva (1931) como ritmista. Finalmente Camerata Carioca, dirigido por Radamés Gnattali (1906-1988), que entre seus integrantes tinha o violonista de sete cordas Luís Otavio Braga (1953), que posteriormente escreveu um manual de violão de sete cordas, e Henrique Cazes (1959) que escreveu um livro sobre a história do choro.



Figura 4 - O Regional do Canhoto. Da direita para a esquerda: Gilson, Canhoto e Altamiro Carrilho (em pé) e Meira, Orlando Silveira e Dino (sentados)¹¹.

Jacob do Bandolim e Radamés Gnattali criaram os dois mais importantes grupos de choro da segunda metade do século XX, o Conjunto Época de Ouro e a Camerata Carioca. Estas denominações buscavam claramente diferenciar dos grupos regionais, que eram vistos quase como amadores. O Época de Ouro era tido como exemplar, pois ensaiavam regularmente e de modo quase exaustivo, aliás, muitas eram estipuladas a quem não cumpria o combinado. A Camerata Carioca se diferenciava dos regionais por

¹⁰ A data de morte não foi encontrada durante a pesquisa.

¹¹ Imagem disponível: http://www.famososquepartiram.com/2013_08_14_archive.html. Acesso em: 9 de abr. de 2017.

ser seu líder Radamés Gnattali, que tinha formação em música culta, e escrevia os arranjos do grupo, pois era pouco habitual para o gênero.

III. 2. As Rodas de Choro e o Aprendizado Musical

As rodas de choro são encontros informais, onde diversos instrumentistas se reúnem para tocar como forma de lazer, sem ensaio prévio, marcada pela informalidade. Geralmente o repertório tocado é standard/comum aos chorões, com os clássicos do gênero, em que as tonalidades também seguem um padrão. Raramente se fala o tom da música que vão tocar, por exemplo. As canções já estão predeterminadas devido ao repertório ser *standard* e são escolhidas momento a momento, com um acompanhamento, muitas vezes, improvisado. A performance se dá num espaçamento típico, com os músicos sentados em círculo, em volta de uma mesa, e a disposição da plateia se dá através de outro círculo entorno dos músicos.



Figura 5 - Roda de Choro¹²

Os instrumentos base de acompanhamento em uma roda de choro são o pandeiro, o cavaquinho, e os violões de seis e sete cordas. Já entre os solistas, é mais habitual que

¹² Imagem Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PJnZ2Y3CJHQ>. Acesso em: 24 de abr. de 2017.

sejam o bandolim, a flauta, o clarinete, o saxofone e o cavaquinho, dado que este último não se limita a função de instrumento acompanhante. Ao longo do tempo algumas transformações aconteceram, principalmente em relação à incorporação de instrumentos que não são tradicionais nessas formações, como é o caso do trombone, que desde a década de 1970 faz parte dos timbres mais comuns nas rodas.

Em geral, as rodas são disponíveis para quaisquer músicos que desejam tocar. Entretanto, há algumas regras preestabelecidas, como por exemplo, o domínio técnico do instrumento e também o conhecimento da linguagem do choro. O aval é dado pelos próprios integrantes, desde quem é iniciante no gênero até os já consagrados e conhecidos pelos músicos que frequentam esses espaços. É o desempenho do músico o principal motivo que garante a sua respeitabilidade no grupo, mas também há outros fatores como: o tempo de participação nos ambientes que conservam esse gênero, o reconhecimento dos outros frequentadores, o histórico pessoal e o carisma. Porém, a performance e a criatividade são os fatores principais.

A questão de integração social é um fator importante nos encontros, é bastante valorizado. Os participantes – músicos e plateia - se consideram como familiares e se tornam amigos bastante próximos. A roda de choro funciona como um ambiente socializador, e muitas vezes, os participantes para se integrarem se misturam na roda, não se respeitando os círculos de ouvintes e de intérpretes.

A Roda é um encontro de pessoas, e vincula-se ao lazer, tendo, quase sempre, ares de festejo. [...] A possibilidade de qualquer instrumentista presente na ocasião da Roda ter a liberdade de tocar reforça também seu caráter de encontro social. [...] tem a música por objetivo, pois ela é o elemento principal, o fator agregador de pessoas. Diante do exposto, pode-se dizer que a música origina o contexto, que, por sua vez, interfere na música. O ritual da Roda de Choro acontece porque existe a música; são indissolúveis contexto e música. São fatores importantes as pessoas presentes e as relações de troca que os músicos estabelecem entre si (Lara Filho, Silva y Freire 2011, 150).

Na década de 1960, a roda de choro mais conhecida da cidade do Rio de Janeiro acontecia na casa de Jacob do Bandolim, onde os encontros eram semanais e compostos por músicos de toda a cidade. Era frequentada por Dino Sete Cordas que fazia do conjunto de Jacob, e até mesmo por músicos que vinham de outros estados, como é o caso de Canhoto da Paraíba (1926-2008), que frequentou a roda por diversas vezes (SÁ, 2009).

Nos anos de 1970, outra roda de choro bastante conhecida na cidade do Rio de Janeiro foi o “Sovaco de Cobra”, que era frequentado pelos chorões da cidade, que se deslocavam até o bar que ficava em um bairro periférico. O local era bastante admirado pelos frequentadores, e o compositor Abel Ferreira compôs um choro canção em homenagem ao bar que acolheu durante muito tempo essas reuniões musicais. À título de ilustração, um excerto da canção:

“Chorinho do Sovaco de Cobra”, de Abel Ferreira

Vamos minha gente, o choro chegou
Desta vez chegou querendo ficar
Vamos segurar o nosso choro
que é p'ra moçada curtir e continuar
Nosso mestre Pixinguinha ensinou
Este jeitinho bom de improvisar
Mas o chorinho do Sovaco de Cobra
Não tem dia nem hora
É só botá pá quebra [...]

Chorinho do Sovaco de Cobra

choro

Abel Ferreira

Adap: *Marcello Lopes*

B \flat B $^{\circ}$ F/C D7 | ¹G7 C7 F F7
 5 | ²G7 C7 F C7 F F $^{\circ}$ C7/G A7/C \sharp
 9 D m B \flat 7 A7 G m C7 F D m 7
 13 G7 C7 F F $^{\circ}$ C7/G
 17 C m 7 F7 B \flat B \flat B $^{\circ}$ F/C D7
 21 G7 C7 | ¹F C7 | ²F C m 7 F7
 25 B \flat G m 7 C m 7 F7 B \flat C m 7 F7
 29 B \flat G m 7 C7⁹ F7 C m 7 F7

Chorinho do Sovaco de Cobra / 2

33 B \flat G $m7$ C $m7$ F7 B \flat B $\flat7$ E \flat D $m7$

37 G7 C $m7$ F7 ¹ B \flat ² B \flat C7

41 F F7 B \flat B 0 F/C D7 G7 C7

repete ad libitum

Figura 6 - Partitura “Chorinho do Sovaco de Cobra”, de Abel Ferreira¹³

Geralmente realizadas em botequins, estabelecimentos comerciais populares, as rodas de choro movimentam o comércio local e de seu entorno. A duração das rodas depende de fatores como: disponibilidade dos músicos, horário de atendimento do estabelecimento, entretanto não existe um horário preestabelecido para seu termino. E, devido à grande quantidade de frequentadores, sempre acontece o consumo de bebidas e comidas. As rodas são uma mescla de reunião espontânea, onde os músicos podem consumir os produtos oferecidos pelo estabelecimento comercial e apresentações, nas quais os músicos são contratados para que sirvam de aquecimento para a comercialização de bebidas e comidas ao público que prestigia (Lara Filho, Silva y Freire 2011).

Cada roda de choro é única e não pode ser repetida. A roda é o elemento fundamental na preservação e divulgação do choro nos dias de hoje, onde os aprendizes põem em prática seu aprendizado (Lara Filho Silva y Freire 2011). É unanime entre diversos autores como Diel (2013), Lara Filho Silva y Freire (2011), Pellegrini (2005), Taborda (1995), que a roda de choro é um local de aprendizado, onde se conhece e

¹³ Disponível em: http://www.casadochoro.com.br/acervo/files/uploads/scores/score_10853.pdf. Acesso em: 10 de maio de 2007.

aprende o repertório, questões sobre a linguagem do gênero, as convenções do ambiente, o respeito com os integrantes mais velhos, e o volume dos instrumentos em relação a outros, como, por exemplo, os instrumentos de percussão não encobrir o som do solista e dos violões. O aprendizado acontece, entre outros, através do convívio com os mais velhos, que normalmente são solícitos com os que estão começando a se familiarizar com o gênero.

“As gravações, contudo, deixam registradas interpretações que acabam se tornando célebres” (Lara Filho, Silva y Freire 2011, 149), pois as performances desses registros servem como referência para o estudo do choro. Entretanto, o maior aprendizado acontece com o observar os mais experientes, e participar junto com eles. A resposta de Dino Sete Cordas quando era perguntado por seus alunos, qual a melhor maneira de aprender choro, era frequentando rodas de choro, onde se pode improvisar, tocar de ouvido, familiaridade com a linguagem, e experimentar elementos práticos emergido no contexto prático (Diel 2013).

III. 3. A Improvisação

Bruno Nettl (2004 [1974]) apresenta algumas reflexões sobre a improvisação como conceito e como processo, utilizando materiais de distintas culturas, para que se reflexione sobre seu significado, que foi por muito tempo deixado de lado pela musicologia, por se considerar como uma habilidade e não uma verdadeira arte. Os escritos sobre o tema são pensados pela perspectiva da música ocidental e da prática musical do passado, e não se baseiam em outras culturas musicais como o Oriente Médio, a Ásia, a América, a África e a Índia, cuja presença da prática é também um elemento significativo.

Die Improvisation in der Musik, de 1938, livro publicado por Ernest Ferand, também abordou a improvisação de modo bastante sofisticado. Mas foi Nettl (2004) que se propôs a fazer uma reelaboração na ideia de improvisar, analisando seus tipos e/ou maneiras. Estudando dicionários e enciclopédias, o autor encontrou visões contraditórias da improvisação. Primeiro, sinaliza que em culturas não ocidentais, ou tribais, a ausência de notação indica que as músicas são improvisadas; depois, menciona que a improvisação

somente pode ser pensada a partir de uma notação (excluindo as práticas não ocidentais em que não há notação). De maneira geral, relata que os escritos sobre o tema indicam que há um impulso criativo por parte do improvisador, com decisões não premeditadas, momentâneas e não pensadas, contribuindo para reforçar a visão ocidental de uma arte menor, não considerando o fato de ser um conceito musical compartilhado por diversas culturas musicais.

Por essa perspectiva, improvisação e composição são pensados como conceitos opostos, espontâneos ou calculados, primitivos ou sofisticados, naturais ou artificiais, em que a improvisação termina onde começa a notação. Contudo, podemos pensar que a improvisação é uma forma de composição e em culturas não ocidentais, que não há o uso de notação, definem-se claramente as diferenças. Em determinadas culturas se aprendem as canções depois de uma primeira escuta e, para cantá-las publicamente, há um trabalho interno por parte do cantor: “uma vez que a canção existe, se ornamenta com o estabelecido, igual a uma composição no sentido ocidental” (Nettl 2004, 75). Diante disso, que o autor questionará se isso é uma improvisação ou uma composição, chegando a conclusão de que esta oposição é falsa, uma vez que deve ser pensada como uma mesma ideia, pois há culturas que consideram improvisação como uma forma de criação e não deixa claro a divisão entre elas (Nettl 2004, 75).

Em seu artigo intitulado *Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros* do ano de 2007, Nicholas Cook discute, a performance no *jazz* e a chamada música de arte. Para isso, parte da premissa de que no *jazz* a interação que acontece entre os músicos é diferente daquelas que acontecem entre os intérpretes do repertório culto. Daí discussões estereotipadas são geradas, e se afirmam que as diferenças significativas entre músicas que utilizam (clássica) ou não notação (*jazz*) são baseadas na tradição oral e auditiva, em que o *jazz* é considerado marginal, além de sua origem, por sua característica oral. No caso específico do *jazz*, para seu processo de legitimação, foi necessária sua institucionalização, ou seja, passou a ser ensinado em escolas com certo prestígio, atingindo o *status* de música culta, sendo analisada pelo viés acadêmico e por meio de um processo notacional (Cook 2007). Processo este que aconteceu também no Brasil com o choro a partir do momento quando as instituições de prestígio criaram cursos dedicados ao gênero, com aulas de instrumentos que são frequentes nas formações das rodas de choro, com o bandolim, o violão de sete cordas e o cavaquinho. Em relação à performance musical, apesar da marginalidade do *jazz*, o gênero é tido como fértil em criatividade,

enquanto na música culta não há espaço para criar, no qual o “tocar de ouvido” não tem prioridade. Entretanto, para Cook, não existe essa separação, pois “fazer música juntos envolve precisamente aquelas características que foram descritas como auditivas orais, ao invés de letradas” (Cook 2007, 10). Na performance, a música não é pensada como texto “literato” e não se aplica o estereótipo letrado. Além de ser mitificada, a improvisação é marcada por termos ideológicos, pois sua definição é pensada a partir de outro elemento, é marcada pelo que não é, está subordinada a algo já consolidado (Cook 2007).

Os músicos que utilizam um mesmo modelo de improvisação não tocam exatamente a mesma coisa, entretanto, alguns músicos de determinadas culturas dizem que sempre fazem a mesma coisa, mas em realidade não fazem o mesmo, e sim a essência do que tocam é sempre a mesma, e isso:

[...] não é muito diferente do que se faz no ocidente na improvisação da música do século XVII e XVIII, que diz que a peça composta é a essência, e que a execução de adornos e passagens por parte do improvisador é algo de menor importância (Nettl 2004, 78).

O *jazz* influenciou a música brasileira de maneira bastante significativa, em especial a bossa nova, movimento que surgiu na segunda metade da década de 1950, com seus precursores como João Gilberto (1931), Vinicius de Moraes (1913-1980) e Tom Jobim (1927-1994), em cujas composições se faziam presentes os elementos jazzísticos como a harmonia, onde se utilizavam acordes com tensões e a maneira de improvisar era baseada nesse tipo de harmonia. Isto é, havia uma relação direta das notas da melodia improvisada com o acompanhamento harmônico, também chamado de relação escala acorde (Diel 2013, 33).

Existem elementos articulados que foram sistematizados nas análises do *jazz*, como padrões, motivos, ideias, licks, patterns, e outros clichês que se mesclam para improvisar nesse estilo, onde o músico se baseia para tocar, servindo como ponto de partida ou modelos de improvisação (Cook 2007, 11). Esses elementos também são pensados para o improviso na bossa nova, como é relatado por Diel (2013, 33), ao investigar os livros que falam sobre improvisação nesse estilo.

O improvisador sempre tem algum elemento prévio de onde partir, utilizando estes elementos para construir sua interpretação. A isso Nettle chama de modelos, que podem

ser composições concretas ou algum pequeno trecho. Cada modelo consiste em uma série de eventos musicais que devem estar presentes de forma absoluta ou com certa frequência, como notas chaves, motivos, melodias que indicam abertura ou fechamento de sessões “para dar credibilidade a interpretação” (Nettl 2004, 81).

No choro existem modelos predefinidos de improvisação, entretanto, a maneira de se pensar a improvisação no choro é diferente, por exemplo, do *jazz*, pois “a variação melódica, a partir de motivos rítmicos e contornos característicos, tem na composição improvisada em choros um peso consideravelmente maior” (Almada 2006, 4). Em outras palavras, o improviso é pensado a partir da linha melódica, não como no *jazz*, que é baseado na relação escala acorde. “Fica-se perto da melodia”, ou seja, um improviso baseado em variações é a principal indicação entre os músicos do gênero para que se tenha uma caracterização específica do improviso chorístico (Diel 2013, 58).

Para Diel (2013, 39), a improvisação no choro acontece em vários níveis e de acordo com as características organológicas e técnicas de cada instrumento. Assim, os aspectos rítmicos são mais frequentes no pandeiro, os melódicos no bandolim e na flauta, e os harmônicos no cavaquinho e nos violões. Esses improvisos são diluídos durante a performance e não há um momento definido para improvisar, o que acaba dificultando delimitar as diferenças entre improvisação e composição. Por exemplo, no caso da performance melódica, os solistas abusam de certa flexibilidade rítmico melódica, cromatismos, retardos e antecipações, etc. Já os instrumentos que acompanham utilizam, além da flexibilidade rítmica, acordes de passagens, e dominantes secundárias. E na sessão rítmica as antecipações, síncopas, acentos e “breques”¹⁴ são frequentes nas performances. No choro não há um momento específico para improvisar, o improviso acontece a todo instante, visto que as melodias em grande medida são transmitidas sem o uso do registro escrito. Então, os níveis de interpretar variam de um intérprete para outro, pois cada música tem sua peculiaridade performática.

No choro, como em outros gêneros musicais, é complicado mostrar as diferenças entre improvisação, composição e performance. A improvisação é provavelmente a estratégia interpretativa mais praticada e a menor reconhecida e compreendida. Entre improvisação e composição a relação é mais clara, pois há elementos comuns nas duas

¹⁴ Quando os instrumentos fazem pausa brusca.

práticas, uma vez que são pensadas a partir de elementos planejados, preestabelecidos e deliberados, com a única diferença de que uma acontece *on-line* e a outra *off-line*, se a improvisação é *off-line*, está compondo, e se compõe *on-line*, é improvisação (Cook 2007, 15-16).

Entre improvisação e performance não há uma simples distinção, pois ambas acontecem em tempo real e utilizam elementos preexistentes. Na performance de uma peça escrita a improvisação acontece e não podemos chamá-la de reprodução, rebatendo o argumento de que uma partitura musical é uma obra autônoma, que não necessita nada a não ser a reprodução. Na performance de uma partitura acontece sempre improvisação, a não ser quando a partitura é reproduzida por uma máquina (Cook 2007, 16). Cook (2007, 7) questiona a afirmação de que “existe mais improvisação na performance de um standard de *jazz* que em um quarteto de cordas”, pois também na música que se baseia em notação, o intérprete faz suas escolhas a partir de um material e recria todas as vezes em que toca, sempre de uma maneira nova. Essas escolhas que o intérprete faz na performance da “música culta” é denominada de improvisação, pois são bastante substanciais.

Outro tema abordado por Cook (2007, 8) é a interação entre os músicos, no caso do *jazz* - e podemos ampliar também para o choro. No *jazz*, além de haver interação com os outros componentes do grupo, também acontece uma interação com o público. As interações são mediadas pela audição, onde a conexão entre o solista e a seção rítmica deve ser bastante próxima. O mesmo acontece em relação à interação dos músicos de câmara, onde os músicos podem tocar as notas como o compositor escreveu ou estruturar intervenções, que se ajustam a partir da interação entre os intérpretes, denominado por Schultz como tempo interno.

[...] a partitura [...] coreografa uma série de envolvimentos sociais contínuos entre os músicos, formando uma estrutura ou objetivo compartilhado (uma missão compartilhada, se preferir), mas delegando decisões detalhadas a serem realizadas em tempo real por indivíduos em destaque e à luz das condições locais – condições a serem improvisadas, assim como acontece na vida cotidiana. Como tudo isto depende da interação entre os performers, é também um insulto acusar um músico erudito de não estar escutando, como se faz no *jazz* (Cook 2007, 14).

Além da interação, o autor se refere ao fato de tanto os músicos de *jazz* quanto os eruditos improvisarem quando estão interpretando, pois estão colocando seu ponto de

vista criativo nas peças, e o que diferencia, além de serem tradições distintas, é somente o repertório. No caso da performance na música erudita, a partitura passa a ser uma “pré-história da performance”, onde os intérpretes não podem “alterar” a partitura. Todavia, tal argumento é falacioso, pois no momento da performance não há distinção entre esses repertórios devido a suas escolhas a partir de elemento preestabelecidos.

No caso do violão de sete cordas no choro, em especial com o violonista Dino Sete Cordas, além de improvisar o ritmo e a harmonia, ele acrescenta os contracantos, uma dimensão melódica que interage com a melodia principal. Essa interação influencia na maneira de improvisar dos músicos. Os improvisos da melodia são variações da melodia, já os improvisos do violão têm a função de preencher os espaços deixados pela melodia, fazer um caminho melódico entre as mudanças de acordes, como se tornou tradicional na linguagem do choro¹⁵. Dessa forma, as baixarias não se confundem com a melodia principal, não se sobrepondo a ela (Diel 2013). Para o autor Diel, há um paralelo traçado entre o baixo contínuo barroco, onde os músicos improvisavam a partir das cifras, com as baixarias do choro. A diferença está, no caso do choro, nos violonistas, que estão baseados nas cifras, utilizando-se de arpejos, escalas, inversões, notas de passagens, e nas melodias, quando esses elementos são explorados nas pausas ou quando não há movimento melódico. No entanto, o contorno melódico muitas vezes indica o caminho harmônico, visto que os instrumentos que fazem o acompanhamento tocam de ouvido.

Por isso, um improviso baseado em “variações” costuma ser considerado pelos chorões e estudiosos do choro como mais “próximo” do tema e esta é a essência de uma metáfora bastante comum ao falar sobre música do chorão: a do “fique perto da melodia” (Diel 2013, 60).

O violonista Dino Sete Cordas também segue essa máxima, pois quando era chamado para fazer gravações em repertórios muitas vezes não *standard* do choro, ou até mesmo acompanhando cantores, davam-lhe a cifras com os acordes da música, e como se exigia bastante precisão na performance, devido aos elevados custos nas gravações, Dino sempre pedia a partitura na música para saber quais eram os contornos melódicos. Era assim que ele se baseava para criar os acompanhamentos e as baixarias (Diel 2013, 62).

¹⁵ Ver o capítulo sobre o violão de sete cordas e as baixarias, onde abordaremos elementos da linguagem desse instrumento.

IV. DINO SETE CORDAS, O VIOLÃO DE SETE CORDAS E OS ESTILOS INTERPRETATIVOS

IV. 1. Biografia de Dino Sete Cordas



Figura 7 - Nelson Macedo e Dino Sete Cordas¹⁶

Para esboçar uma biografia de Dino Sete Cordas nos apoiaremos, além de entrevista concedida em 1992 para Nelson Macedo¹⁷, nos trabalhos de José Geus (2009), Remo Pellegrini (2005), Márcia Taborda (1995), que retrataram em seus trabalhos a vida e a obra do violonista, expondo fatos pessoais e profissionais.

Horondino José da Silva nasceu em 1918, na cidade do Rio de Janeiro, onde trabalhou como operário em uma fábrica de calçados logo que terminou o curso primário. Apesar de não ter músicos profissionais na sua família, teve contato com a música através de seu pai que tocava violão e o ensinou a tocar os primeiros acordes, praticados nas reuniões familiares em que revezava, entre uma música e outra, o instrumento. Com 16 anos de idade, Dino conheceu o cantor Calheiros (1891 – 1956), que o convidou para

¹⁶ Imagem disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cmwtxht885g&t=1326s> Acesso em: 17 de mar. de 2017.

¹⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cmwtxht885g&t=1326s>. Acesso em: 17 de mar. de 2017.

acompanhá-lo em espetáculos de circo. Foi assim que o violonista começou sua carreira como acompanhante. De forma paralela, Dino continuou como funcionário da fábrica calçados, porque o que recebia como músico servia somente como complemento ao salário de operário. Além de ter a ajuda de seus pais com a iniciação ao violão, Dino tinha o hábito de tocar as músicas que ouvia no rádio, em especial as do Regional de Benedito Lacerda, e foi tocando de ouvido esse repertório com o qual desenvolveu ainda mais a prática de violonista acompanhante.

Sabendo que Dino gostava muito desse conjunto, Jacó Palmieri, ex-integrante do conjunto “Os Oito Batutas”, formado por Pixinguinha, o convidou para conhecer o regional. Logo depois, os integrantes de Benedito Lacerda pediram para ouvi-lo acompanhando. Todos os músicos gostaram bastante do resultado e no ano seguinte, 1937, o violonista do conjunto adoeceu e Dino foi chamado para substituí-lo. Foi nesse regional onde começou sua carreira como violonista acompanhante desses grupos musicais, e já com um salário maior do que como operário, e tornou-se um músico profissional.

Na década de 1940, Dino, mesmo sem ter emplacado nenhum sucesso nas grandes mídias, assume também o papel de compositor, desde canções até músicas instrumentais. Para isso teve parceiros como Ângela Maria, Silvio Caldas, Almirante, Orlando Silva, Isaurinha Garcia e Ciro Monteiro. Em 1942, após ver outros guitarristas tocando em orquestras lendo partituras, foi estudar teoria e solfejo, e sua experiência anterior ajudou no desenvolvimento, pois em menos de um mês de estudos já aprendeu a solfejar, surpreendendo a “Veríssimo”, seu professor, responsável por sua formação inicial. A partir de suas aulas, Dino continuou seus estudos de maneira autodidata. No ano de 1946, Pixinguinha passou a integrar o Regional de Benedito Lacerda, como saxofonista tenor, permanecendo no grupo até o final de 1950. Meses depois, o grupo passa o comando ao integrante Valfrido Frederico Tramontano, o Canhoto. No conjunto, Pixinguinha tinha a função de fazer os contracantos em relação à melodia tocada por Benedito na flauta. Foi esse modo de tocar que inspirou Dino, que começou a se arriscar nos contracantos ao violão.

Desde jovem Dino teve sua formação atravessada por outros músicos que o inspiraram, entre eles estão os violonistas China (1888-1927) e Tute (1886-1957), influenciados por outros violonistas, que vinham da Rússia e visitaram o Rio de Janeiro

no início do século XX. Dino começou a tocar o violão com uma sétima corda a partir da necessidade de registros graves no conjunto em que participava. Após a saída de Pixinguinha do regional, Dino, no ano de 1952, pede ao Luthier Sylvestre Delamare Domingos (1918 – *s/d*) que construísse um violão de sete cordas e, então, começa a tocar os contracantos, agora com uma extensão maior nos registros graves, suprimindo, assim, essa lacuna que o saxofonista deixava.

Em 1966, período em que a bossa nova e a jovem guarda faziam sucesso no Brasil, o choro estava em baixa, totalmente relegado pela mídia. Foi durante essa época que Jacob do Bandolim criou o Conjunto Época de Ouro, fazendo frente a um movimento de resistência do choro. Além de acompanhar Jacob nessa empreitada, Dino também teve participações em gravações nos anos 1970 e 1980 com cantores de grande expressão midiática como Elizeth Cardoso, Paulinho da Viola, Leila Pinheiro, João Bosco, Marisa Monte, Roberto Ribeiro, Clementina de Jesus, João Nogueira, Guilherme Brito, Raphael Rabello, Déo Rian, Martinho da Vila e Sivuca, e os discos mais importantes foram os gravados com o cantor e compositor Cartola nos anos de 1974 e 1976, sendo considerado sempre como uma referência por todos.

Devido a uma carreira bastante extensa e com grande volume de gravações, - necessitando um estudo bastante apurado para um dado mais preciso- Dino começou a gravar com menos de 20 anos de idade até seus 70 anos. Significa pensar que foram mais de 50 anos de intensa atividade¹⁸. E foi a partir de Dino Sete Cordas que o instrumento que dá o seu apelido passou a ser indispensável nas formações dedicadas ao choro e ao samba. Por esses trajetos, seu aperfeiçoamento na maneira de acompanhar os solistas e cantores, o violonista passou a ser expoente máximo, consolidando o instrumento no gênero choro e samba, e influenciando as seguintes gerações com seu estilo de tocar.

IV. 2. Violão de Sete Cordas e as Baixarias

A primeira atribuição à criação do violão de sete cordas é ao violonista e compositor francês Napoleon Coste (1806-1888), mas a informação é controversa, pois

¹⁸ Dino teve uma vida bastante ativa musicalmente até meados da década de 1990, entretanto, fazia apresentações esporádicas com o Conjunto Época de Ouro até 2006, seu último ano de vida.

há um instrumento de 1780 no Museu de Instrumentos do Conservatório de Barcelona, construído pelo Francisco Sanguino. Coste transcreveu obras do compositor francês Robert Visée (1655 – 1732) para o violão de sete cordas, e provavelmente por esse motivo, essa atribuição é conferida a ele como o pioneiro no instrumento.

O violão de sete cordas é muito popular na Rússia, com registros desde o século XVII (Ophee 2011), e muito tocado pelos ciganos, que utilizam afinação distinta da utilizada pelos instrumentistas de choro (Taborda 1995, Ophee 2011). Tradicionalmente, a afinação do violão de sete cordas no choro é a mesma usada no violão de seis cordas, mas uma sétima corda é adicionada na região grave do instrumento. Afinada em dó, aumenta a extensão nos registros graves em quatro notas, mib, ré, réb e dó. Esta afinação é muito diferente do violão de sete cordas russo, por exemplo, que utiliza uma afinação aberta, (do grave para o agudo) ré, sol, si, ré, sol, si, ré (Taborda 1995).

De acordo com Alexandre Caldi Magalhaes (2001), a nomenclatura utilizada no choro para definir a linha melódica na região grave feita pelo violão causa certa confusão, pois são utilizados contrapontos, contracantos. Entretanto, nos conjuntos regionais e nas rodas de choro, popularmente se utiliza o termo ‘baixarias’ para se referir às linhas executadas pelo violão, e adotarei essa nomenclatura nas análises. Estas características de condução de voz enriquecem as linhas melódicas feitas pelos baixos em relação à melodia. As baixarias, são elementos típicos do choro e do samba.

Geralmente, os violonistas utilizam uma dedeira de metal no dedo polegar, que funciona como uma palheta, que aumenta a possibilidade sonora do instrumento, que tem necessidade de muito volume para que as baixarias sejam ouvidas nas rodas de choro, uma vez que os ambientes são na maioria das vezes bastante ruidosos e com outros instrumentos também dotados de bastante volume, como o cavaquinho e o pandeiro.



Figura 8 - Dedeira¹⁹

Antes de Dino, o violão de sete cordas era tocado por Tute para marcar a pulsação. Para isso utilizava-se semínimas, e ocasionalmente colcheias, sempre em notas do acorde, assim como notas de passagens, e raramente contratempos ou sincopas, como podemos ver no exemplo adiante:

É do que há

Luis Americano

Am Am Dm Dm E7

Violão

6 E7 Am E7 Am etc.

Exemplo 1. Partitura - Modelo de Baixarias, de Tute²⁰

¹⁹ Imagem disponível: <http://artedo7cordas.blogspot.com.es/> Acesso em: 9 de abr. de 2017.

²⁰ Utilizei esse sistema de cifrar os acordes, pois é comum na música popular brasileira.

Depois do contato com Pixinguinha no Regional de Benedito Lacerda, Dino passa a tocar as frases de maneiras diferentes, com inversões de acordes, com diferentes figuras rítmicas, preenchendo lacunas deixadas pela melodia principal e estabelecendo os contracantos entre melodia e baixos como fazia Pixinguinha. Observe-se o exemplo a seguir:

Sofre porque queres

Pixinguinha
Transcrição: Choro Ductos

The musical score for 'Sofre porque queres' is presented in two systems. The first system features a Flute part in the upper staff and a Violão part in the lower staff. The Flute part begins with a whole rest, followed by a melodic phrase. The Violão part provides a rhythmic accompaniment with chords C7, C7, B°, and F. The second system continues the Flute part with a melodic phrase starting on measure 7, and the Violão part with chords Fm6, Fm6, C, and C7.

Exemplo 2. Partitura - Modelo de Baixarias, de Pixinguinha

Este estilo introduzido por Dino é um novo estilo de tocar o violão de sete cordas, no qual dá-se o peso das notas graves, que faltavam nos conjuntos de choro, e mantém-se a mesma sofisticação de Pixinguinha.

Exemplo 3. Partitura - Novo Estilo de Baixaria, de Dino

Vibrações

Jacob do Bandolim

The musical score for 'Vibrações' is presented in two staves. The upper staff is for the Bandolim, showing a melodic line with various intervals and rests. The lower staff is for the Violão, providing a rhythmic accompaniment with chords Dm, A7, Dm, D7, Gm, D7, and Gm.

Há no violão de sete cordas um tipo característico de condução de voz, enriquecendo a linha melódica feita pelos baixos em relação à melodia. Esses caminhos do baixo são as baixarias, elementos típicos do choro e do samba. Tal condução/caminho tem uma determinada função no contexto musical²¹. As baixarias preenchem os espaços que se produzem com notas longas ou pausas da melodia principal.

Ingênuo

Jacob do Bandolim

Exemplo 4. Partitura - Condução de Voz

Esse preenchimento pode ser feito de maneira improvisada, onde o violonista executa os baixos apoiando-se na harmonia, em notas de passagens, escalas, bordaduras, apogiaturas, *etc.*, ou como “obrigação”, ou seja, utilizando uma frase escrita pelo próprio compositor, para fazer parte da música exatamente como quer que seja tocado. Como exemplo o choro “Lamentos”, de Pixinguinha e Benedito Lacerda.

²¹ Para as descrições, lançamos mão das nomenclaturas de Carneiro (2001).

Lamentos

Pixinguinha

Bandolim

Violão

Bdl.

Viol.

5

E7 A7 D D7

F# G° G#7 C#7 F#7 B7

Exemplo 5. Partitura - Baixos de Obrigação

A “chamada” ou “virada” é uma baixaria utilizada para reintroduzir uma seção da música ou que solicita determinada parte da peça, da mesma seção ou uma seção posterior. Esse elemento é bastante característico do choro e deve aparecer em todos os choros, assim como o “fechamento”, que encerra o trecho ou seção e, normalmente, reforça as notas do acorde, terminando na sua nota fundamental.

Lamentos

Pixinguinha

Bandolim

Violão

Bdl.

Viol.

6

D F#7 Bm

G Gm6 D B7 E7 A7

Exemplo 6. Partitura - Baixos de Chamada

Fechamento no mesmo choro:

Lamentos

Pixinguinha

The musical score for 'Lamentos' is written in 2/4 time and D major. The Bandolim part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a quarter rest. The Violão part provides a bass line with eighth notes and rests. Chords are indicated below the Bandolim staff: G, Gm6, D, B7, E7, A7, D, and D.

Exemplo 7. Partitura - Baixos de Fechamento

Há também a baixaria que aparece dando a ideia de “resposta” a uma melodia, como um “diálogo”. No exemplo do choro “Cinco Companheiros”, o baixo utiliza uma célula rítmica para responder a melodia que não se movimenta:

Cinco Companheiros

Pixinguinha

The musical score for 'Cinco Companheiros' is written in 2/4 time and D major. The Bandolim part features a melodic line with eighth notes and rests. The Violão part provides a bass line with eighth notes and rests. Chords are indicated below the Bandolim staff: D, A7, D7, G, C7, and F.

Exemplo 8. Partitura - Baixos de Resposta

“Baixos de ligação” são os que enlaçam as notas de acordes distintos, reduzindo saltos e criando um “caminho” bastante característico no gênero. Quando se utiliza esse elemento, a relação feita entre as notas é por graus conjuntos, utilizando as inversões dos acordes. Essa forma rítmica é chamada no choro de “marcação”, quando se utiliza uma nota por tempo, dando apoio aos solistas (Carneiro 2001). Como exemplo o choro: “*É do que há*”, de Luis Americano.

É do que há

Luis Americano

Exemplo 9. Partitura - Baixos de Ligação

O “Solo de baixaria” é quando o violão de sete cordas assume para si o protagonismo na música, muitas vezes, fazendo o solo de uma seção inteira.

Implicante

Jacob do Bandolim

Exemplo 10. Partitura - Solo de Baixaria

O estilo de acompanhar música brasileira, em especial o choro, se dá por meio dessas técnicas apresentadas, e que serviram de inspiração para outros gêneros, como é o caso do samba, que utiliza desses elementos da baixaria. No samba, assim como suas variantes, o samba canção, o samba choro, a lógica de construção das baixarias segue o mesmo esquema do choro. O violonista Dino Sete Cordas, como consta no capítulo dedicado à sua biografia, participou de diversas gravações de cantores de samba, utilizando elementos comuns a estas estruturas e linguagens.

V. ANÁLISE DAS ESTRATÉGIAS INTERPRETATIVAS DE DINO SETE CORDAS COMO VIOLONISTA ACOMPANHANTE DE JACOB DO BANDOLIM E ALTAMIRO CARRILHO.

V. 1. Introdução

A fim de analisar o comportamento interpretativo de Dino Sete Cordas em diferentes contextos de atuação, transcrevi as três peças selecionadas, “Lamentos”, “Naquele Tempo” e “Cinco Companheiros” do compositor Pixinguinha, nas versões de Jacob do Bandolim e Altamiro Carrilho.

A representação escrita do som é de grande importância no processo de análise musical, pois possibilita a visualização com maior facilidade das estruturas da música. Entretanto, elas não são absorvidas com alto grau de perfeição pelo sistema de notação tradicional, que se ocupa com maior eficácia das organizações musicais europeias (Amado 2014). No processo de transcrição, encontrei muitas dificuldades, resultadas da performance flexível, com rubatos e com uma maleabilidade rítmica dos músicos de choro. Mesmo utilizando os *Song Books*, onde se encontravam as linhas melódicas e harmonias dos choros que nos serviram como orientação para a escrita dessas transcrições, notamos que eles não refletiam os pormenores da performance desses intérpretes, uma vez que são em grande medida improvisados.

Na ocupação de transcrever as linhas melódicas e as baixarias dos choros que fazem parte do escopo da pesquisa, atento-me ainda para outra questão com a qual me deparei no momento de passar para o papel os elementos fundamentais para suas formalizações: a ideia de subjetividade. As transcrições sempre são carregadas de parcialidade, trata-se de escolhas que levarão em conta aspectos subjetivos. Dado tal pressuposto, saliento que o objetivo das transcrições é observar como se comporta o violonista Dino Sete Cordas nas diferentes performances de uma mesma obra. Nesse sentido, a atenção maior foi dada para a linha do violão em comparação à linha da melodia principal. Isso porque, muitas vezes, o solista se utiliza de constantes *rubatos*, abusando de improvisações nas repetições, dificultando a precisão da escrita musical. Por esse motivo, clarifico aqui que não me debruçarei sobre essas diferenças em relação à exposição do tema pela primeira vez. Mas, indico nas partituras as diferenças entre cada

uma das partes para que o leitor seja situado. Além disso, também não transcrevo os adornos realizados pelos solistas, com a finalidade de facilitar a leitura.

Além disso, recorro que as gravações das peças interpretadas por Dino como acompanhante de Jacob do Bandolim e Altamiro Carrilho selecionados para este trabalho são da década de 1960, e são de difíceis definições e clareza, gerando dificuldades na transcrição. Por isso, utilizei o *software Transcribe* para auxiliar no processo das transcrições. As ferramentas do *software* diminuem o andamento, ajustam a afinação e mudam a frequência dessas gravações. E são de grande utilidade para uma audição mais clara das linhas dos baixos e da melodia. No *layout* do programa *Transcribe*, podemos selecionar e recortar trechos das gravações com bastante precisão.



Figura 9. *Layout do Transcribe*

Nas configurações de velocidade, podemos alterar o andamento da peça sem distorções de altura e timbre da gravação.

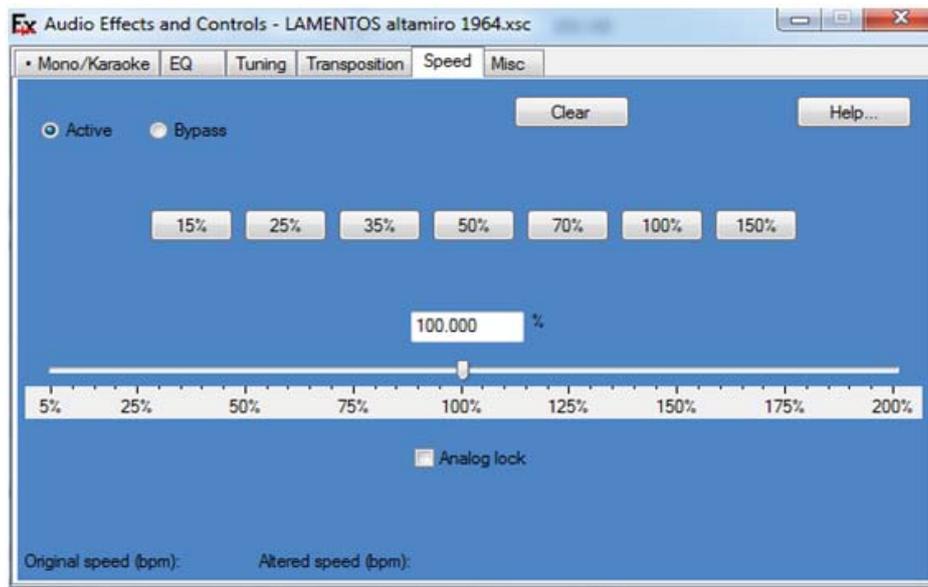


Figura 10. Configurações de Velocidade

Nas Configurações de afinação, podemos alcançar a afinação da nota lá 440 facilitando o processo de transcrição.

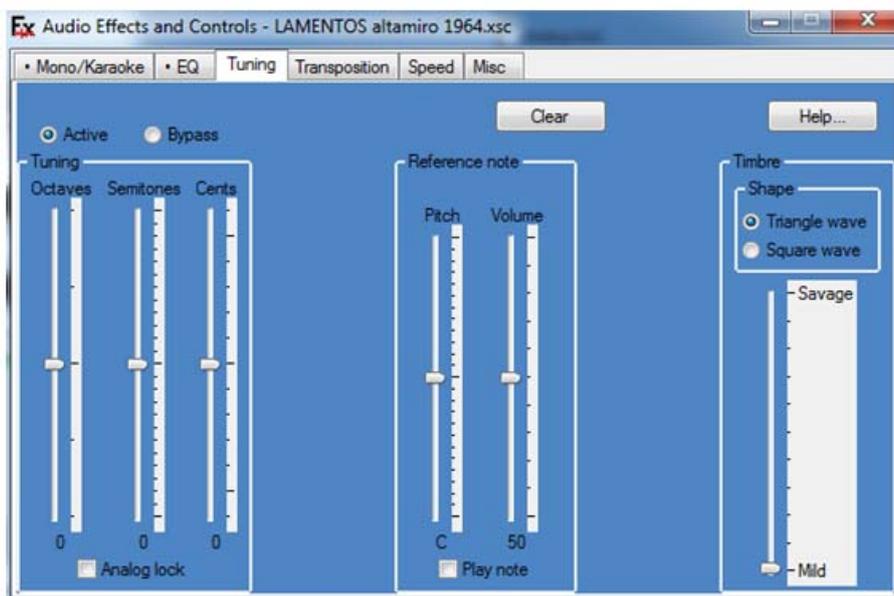


Figura 11. Configurações de Afinação

Com as configurações de equalização, podemos modificar as frequências da gravação para facilitar a transcrição, como por exemplo, as notas graves do violão de sete cordas.

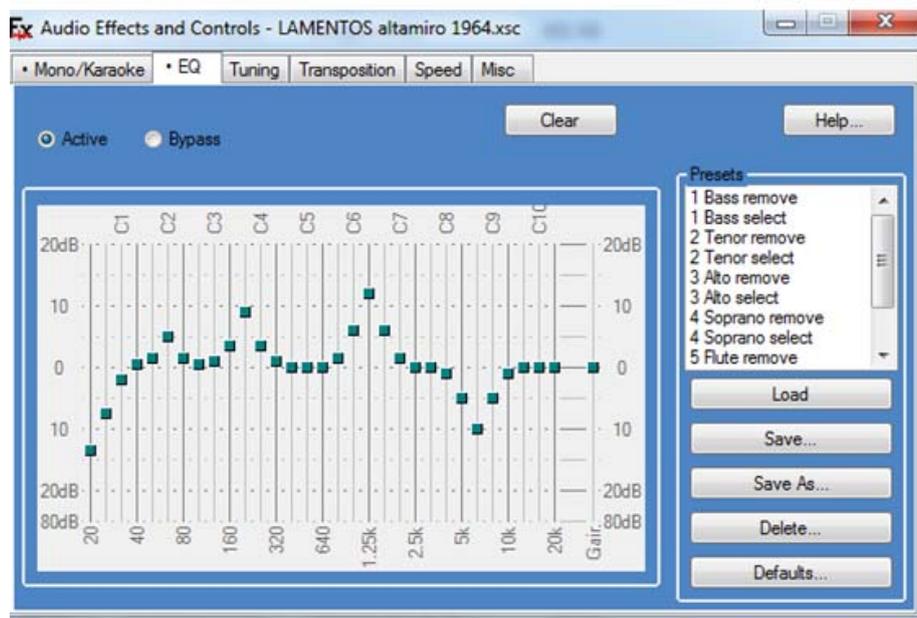


Figura 12. Configurações de Equalização

Para as transcrições em texto musical, utilizo ainda o *MuseScore 2*, *software* de edição de partituras não comercial, livre de custos, e que atende necessidades gráficas deste trabalho.

A opção pela transcrição somente da linha do violão de sete cordas e do instrumento solista, a flauta ou o bandolim, é devido ao fato de que, deste modo, posso isolar os elementos essenciais que estão em diálogo (melodia e baixarias) durante a performance dos choros, facilitando assim as análises. Tradicionalmente, para transcrever as linhas feitas pelo cavaquinho, utilizam-se somente as cifras. Fica a cargo do instrumentista executar o ritmo a partir dos acordes escritos, e eventualmente se escreve um ritmo que deve ser feito. Por isso, incluo os acordes correspondentes junto com a parte do violão. Por não aportar dados relevantes para minha análise, não transcrevo as linhas dos instrumentos de percussão, que fazem poucas variações, além das tradicionais semicolcheias que marcam o ritmo. Pelo mesmo motivo, no caso das linhas feitas pelo bandolim, não me atentarei a transcrever as dobras de melodia, que geralmente acontecem em terças superiores em relação à melodia principal.

V. 2. Músicas em Análise

Antes de passar à análise das escolhas interpretativas de Dino Sete Cordas, que consistem no foco desse trabalho, serão apresentados alguns aspectos gerais das peças por ele interpretadas. Dentre esses aspectos, encontra-se a forma, o plano tonal, harmonia, além de características da melodia e do acompanhamento rítmico.

Baseados nos estudos de Almada (2006), o mapeamento de rudimentos será descrito com exemplos em partituras musicais para melhor visualização dos temas. A finalidade da análise é compreender o discurso musical de maneira lógica e coerente para que o intérprete faça as escolhas performáticas com clareza. É importante observar que os excertos a seguir são tomados a partir dos principais modelos da estrutura do gênero e que, logicamente, sempre haverá exceções. Por esse motivo, reitero que não é objetivo maior do trabalho fazer um mapeamento exaustivo da estrutura do choro, mas sim, observá-lo para efeito de contextualização. Para isso, serão apresentadas as peças analisadas nesse trabalho e as apresentaremos de maneira breve.

V. 3 Informações sobre as gravações

O choro “Lamentos” na versão gravada pelo flautista Altamiro Carrilho, aparece no disco *Choros Imortais*, lançado em 1964, pela gravadora Copacabana Discos. Trata-se da faixa número 11, que ocupa o lado 2, e foi acompanhado pelo Regional do Canhoto, tendo Dino ao violão de sete cordas, Canhoto no cavaquinho, Meira no violão de seis cordas, Jorginho no pandeiro, e também Jorge Marinho no contrabaixo²². O andamento aproximado da obra oscila entre 77 e 82 bmp.

²² Informações encontradas no encarte do disco.

'CHÔROS' IMORTAIS

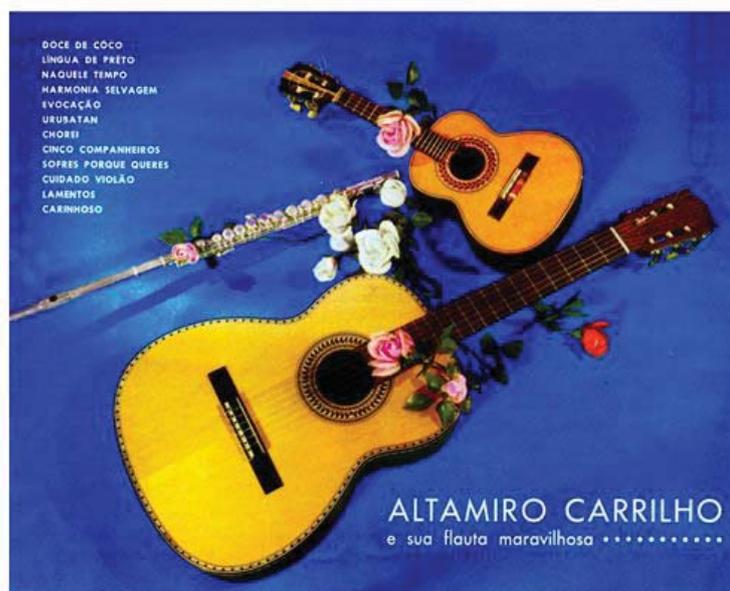


Figura 13. Disco *Choros Imortais*, de Altamiro Carrilho

O choro “Lamentos”, na versão gravada pelo bandolinista Jacob do Bandolim, integra o disco *Vibrações*, lançado em 1967, pela RCA Victor. Trata-se da faixa número 7, que ocupa o lado b, e foi acompanhado pelo Conjunto Época de Ouro, composto por Dino no violão de sete cordas, Cesar Farias e Carlinhos Leite nos violões de seis cordas, Jonas Pereira da Silva no Cavaquinho, Gilberto d’Avila no Pandeiro, e Jorginho Silva como ritmista²³. O andamento aproximado da obra oscila entre 71 e 73 bpm.

²³ Informações encontradas no encarte do disco.



Figura 14. Disco *Vibrações*, de Jacob do Bandolim

O choro “Naquele Tempo”, gravado pelo flautista Altamiro Carrilho, aparece no disco *Choros Imortais*, lançado em 1964 pela gravadora Copacabana Discos. Trata-se da faixa número 3, que ocupa o lado 1, e foi acompanhado pelo Regional do Canhoto, tendo Dino ao violão de sete cordas, Canhoto no cavaquinho, Meira no violão de seis cordas, Jorginho no pandeiro, e também Jorge Marinho no contrabaixo.²⁴ O andamento aproximado da obra oscila entre 74 e 76 bpm.

O choro “Naquele Tempo”, gravado pela RCA Victor, aparece no disco *Primas e Bordões*, lançado em 1962 por Jacob do Bandolim, é a faixa número 2, que ocupa o lado 2, e foi acompanhado²⁵ por Dino no violão de sete cordas, Cesar Farias e Carlinhos Leite nos violões de seis cordas, Jonas Pereira da Silva no Cavaquinho, Jorge Marinho no

²⁴ Informações encontradas no encarte do disco.

²⁵ Nos discos *Chorinhos e Chorões* (1961) e *Primas e Bordões* (1962), a inscrição “Jacob e seus chorões” e “Jacob e seu regional”, indica que era acompanhado por músicos da cena do choro, e como núcleo musical era composto por Dino (violão de sete cordas), César Faria (violão), Carlinhos Leite (violão), Jonas Silva (cavaquinho), Gilberto D’Ávila (pandeiro), que posteriormente se tornou o Conjunto Época de Ouro.

contrabaixo, e Gilberto d'Avila no pandeiro²⁶. O andamento aproximado da obra oscila entre 71 e 74 bpm.

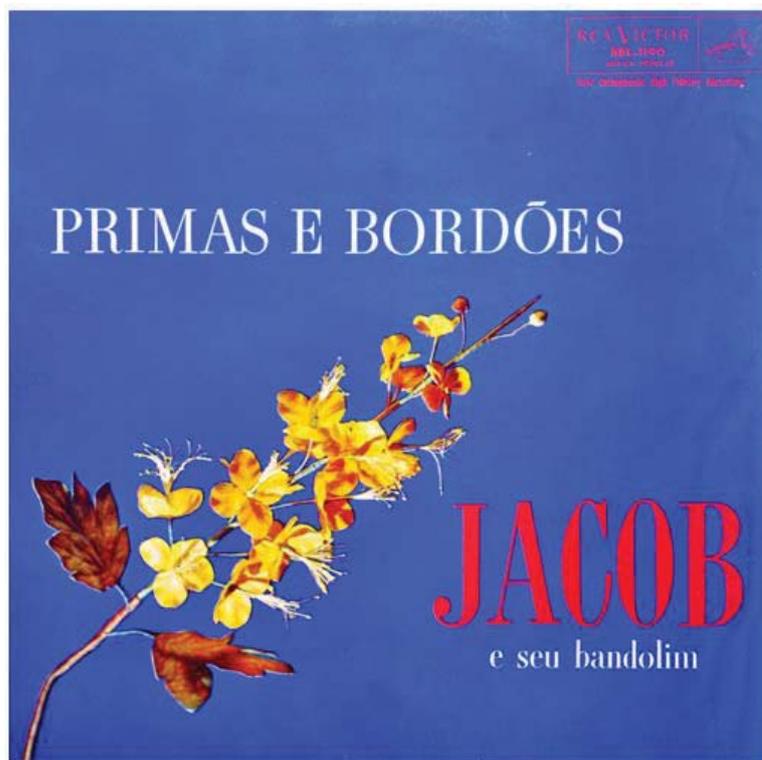


Figura 15. Disco *Primas e Bordões*, de Jacob do Bandolim

O choro “Cinco Companheiros”, gravado pelo flautista Altamiro Carrilho, aparece no disco *Choros Imortais*, lançado em 1964 pela gravadora Copacabana Discos, é a faixa número 8, que ocupa o lado 2, e foi acompanhado pelo Regional do Canhoto, tendo Dino ao violão de sete cordas, Canhoto no cavaquinho, Meira no violão de seis cordas, Jorginho no pandeiro, e também Jorge Marinho no contrabaixo²⁷. O andamento aproximado da obra oscila entre 84 e 87 bpm.

O choro “Cinco Companheiros”, gravado por Jacob, no disco *Chorinhos e Chorões*, lançado em 1961 pela RCA Victor, é a faixa de número 5, que ocupa o lado a,

²⁶ A informação do encarte consta “Jacob e seus chorões” que, nos discos posteriores, já foram chamados como Conjunto Época de Ouro.

²⁷ Informações encontradas no encarte do disco.

foi acompanhado²⁸ por Dino no violão de sete cordas, Cesar Farias e Carlinhos Leite nos violões de seis cordas, Jonas Pereira da Silva no Cavaquinho, Jorge Marinho no contrabaixo, e Gilberto d'Avila no pandeiro²⁹. O andamento aproximado da obra oscila entre 92 e 95 bpm.



Figura 16. Disco *Chorinhos e Chorões*, de Jacob do Bandolim

V. 4. Forma e estrutura tonal no choro

Em relação à estrutura formal do choro de maneira geral, Almada (2006) relata sobre a “microforma” que se referem às células rítmicas, motivos rítmicos e melódicos, frases e períodos, e a “macroforma” que é conhecida como forma rondó, com três partes

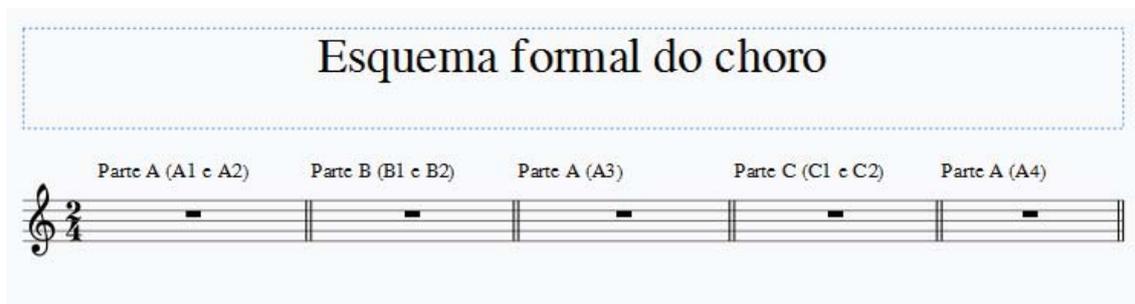
²⁸ Nos discos *Chorinhos e Chorões* (1961) e *Primas e Bordões* (1962), a inscrição “Jacob e seus chorões” e “Jacob e seu regional”, indica que era acompanhado por músicos da cena do choro, e como núcleo musical era composto por Dino (violão de sete cordas), César Faria (violão), Carlinhos Leite (violão), Jonas Silva (cavaquinho), Gilberto D’Ávila (pandeiro), que posteriormente se tornou o Conjunto Época de Ouro.

²⁹ A informação do encarte consta “Jacob e seus chorões” que, nos discos posteriores já foram chamados como Conjunto Época de Ouro.

intercaladas A-B-A-C-A, forma mais frequente nas composições do choro. Consiste em uma espécie de refrão que sempre se repete, intercalado por partes contrastantes geralmente em outras tonalidades e é também uma herança da polca europeia, que tinha esse mesmo esquema formal, e geralmente cada parte tem dezesseis compassos (Almada 2006, 9).

Podemos observar como exemplo a peça “Naquele Tempo” de Pixinguinha³⁰, onde a parte A começa em ré menor (Dm), intercalada por uma parte B na tonalidade de fá maior (F), retornando a parte A em ré menor (Dm), seguido por uma sessão C em ré maior (D), e finalizando com a parte A em ré menor (Dm). Os elementos de coesão entre as partes é a relação de tonalidades vizinhas e tonalidades homônimas e a tonalidade central é sempre a da parte A (Almada 2006). Obviamente temos exceções, como é o caso de “Lamentos”³¹, de Pixinguinha, que está estruturado em duas partes: Parte A, na tonalidade de ré maior (D) com 24 compassos, e a parte B, em si menor (Bm), com 16 compassos.

Esquema formal mais frequente no repertório de choros (Almada 2006, 9):



Exemplo 11. Partitura - Esquema Formal do Choro

Os esquemas tonais mais frequentes no choro em tonalidade maior é parte A em tonalidade maior, parte B na tonalidade dominante e parte C na tonalidade de subdominante, ou outro esquema tonal bastante frequente é a parte A em tonalidade maior, a parte B na tonalidade relativa menor e a parte C na tonalidade de subdominante.

³⁰ Partitura nos Anexos.

³¹ Partitura nos Anexos.

Já em tonalidade menor a parte A está na tonalidade menor, a parte B na tonalidade relativa maior, e a parte C na tonalidade homônima maior (Almada 2006, 9-10).

Esquemas tonais (Almada 2006):

Esquemas tonais

Parte A - Tonalidade maior Parte B - Tonalidade dominante Parte C - Tonalidade subdominante

4 Parte A - Tonalidade maior Parte B - Tonalidade relativa menor Parte C - Tonalidade subdominante

7 Parte A - Tonalidade menor Parte B - Tonalidade relativa maior Parte C - Tonalidade homonima maior

Exemplo 12. Partitura - Esquemas Tonais no Choro

A harmonia tonal do choro explora cadências tradicionais clássicas e o emprego de acordes de dominantes secundárias, raramente utilizando acordes com nonas, décimas primeiras e décimas terceiras, ou modulações para tonalidades distantes. Entre as partes, na maioria das vezes, há o contraste de tonalidades. Muitas das características apontadas por Almada aparecem nas peças analisadas nesta pesquisa. Exemplo disso é o choro “Naquele Tempo”, em que a parte A está na tonalidade de ré menor, a parte B em fá maior e C na tonalidade de ré maior.

Na música “Cinco Companheiros”, Jacob do Bandolim opta por repetir a parte A logo após sua primeira exposição, fazendo variações no tema. Já Altamiro Carrilho difere de Jacob na forma musical unicamente porque opta por não repetir essa parte, como podemos ver no quadro abaixo.

Parte A1	Tonalidade ré menor	Compassos 01-16
Parte B1	Tonalidade fá maior	Compassos 17-32
Parte B2	Tonalidade fá maior	Compassos 33-48
Parte A2	Tonalidade ré menor	Compassos 49-64
Parte C1	Tonalidade si bemol maior	Compassos 65-80
Parte C2	Tonalidade si bemol maior	Compassos 81-96
Parte A3	Tonalidade ré menor	Compassos 97-112

Tabela 1. “Cinco Companheiros”, interpretada por Altamiro Carrilho

Parte A1	Tonalidade ré menor	Compassos 01-17
Parte A2	Tonalidade ré menor	Compassos 18-33
Parte B1	Tonalidade fá maior	Compassos 34-49
Parte B2	Tonalidade fá maior	Compassos 50-65
Parte A3	Tonalidade ré menor	Compassos 66-81
Parte C1	Tonalidade si bemol maior	Compassos 82-97
Parte C2	Tonalidade si bemol maior	Compassos 98-113
Parte A4	Tonalidade ré menor	Compassos 114-129

Tabela 2. “Cinco Companheiros”, interpretada por Jacob do Bandolim

Em “Naquele Tempo”, interpretada por Altamiro Carrilho, há a opção de não repetir a parte A e a parte B, diferente de Jacob do Bandolim que faz a repetição, como podemos observar nos quadros abaixo:

Parte A1	Tonalidade ré menor	Compassos 1-17
Parte B1	Tonalidade fá maior	Compassos 18-33
Parte A2	Tonalidade ré menor	Compassos 34-49
Parte C1	Tonalidade ré maior	Compassos 50-65
Parte C2	Tonalidade ré maior	Compassos 66-81
Parte A3	Tonalidade ré menor	Compassos 82-97

Tabela 3. “Naquele Tempo”, interpretada por Altamiro Carrilho

Parte A1	Tonalidade ré menor	Compassos 1-18
Parte A2	Tonalidade ré menor	Compassos 18-33
Parte B1	Tonalidade fá maior	Compassos 34-49
Parte B2	Tonalidade fá maior	Compassos 50-65
Parte A3	Tonalidade ré menor	Compassos 66-81
Parte C1	Tonalidade ré maior	Compassos 82-97
Parte C2	Tonalidade ré maior	Compassos 98-113
Parte A4	Tonalidade ré menor	Compassos 114-129

Tabela 4. “Naquele Tempo”, interpretada por Jacob do Bandolim

“Lamentos”, interpretada por Altamiro Carrilho, não se enquadra na estrutura formal mais comum do choro e tem somente duas partes (AB), e as opções do flautista é não repetir a parte A, interpretando-a somente uma vez, intercalada entre a parte B que é executada com repetição, e ao final uma *codeta* na tonalidade de ré maior (D).

Parte A1	Tonalidade ré maior	Compassos 1-25
Parte B1	Tonalidade si menor	Compassos 26-41
Parte B2	Tonalidade si menor	Compassos 42-57
Parte A2	Tonalidade ré maior	Compassos 58-81
Parte B3	Tonalidade si menor	Compassos 82-97
Parte B4	Tonalidade si menor	Compassos 98-113
Parte A3	Tonalidade ré maior	Compassos 114-136
Codeta	Tonalidade ré maior	Compassos 137-145

Tabela 5. “Lamentos”, interpretada por Altamiro Carrilho

Em “Lamentos”, Jacob do Bandolim começa com uma introdução, seguida da parte A, e depois por uma repetição. A parte B é tocada com três repetições com variações, seguida pela parte A que é interpretada pela terceira vez e a finalizada com uma *codeta* na tonalidade de ré maior.

Introdução	Tonalidade lá maior	Compassos 1-4
Parte A1	Tonalidade ré maior	Compassos 5-28
Parte A2	Tonalidade ré maior	Compassos 29-52
Parte B1	Tonalidade si menor	Compassos 53-68
Parte B2	Tonalidade si menor	Compassos 69-84
Parte B3	Tonalidade si menor	Compassos 85-100
Parte B4	Tonalidade si menor	Compassos 101-116
Parte A3	Tonalidade ré maior	Compassos 117-139
Codeta	Tonalidade ré maior	Compassos 140-147

Tabela 6. “Lamentos”, interpretada por Jacob do Bandolim

Das três músicas analisadas neste trabalho, duas delas, “Naquele Tempo” e “Cinco Companheiros”³² obedecem a uma estrutura formal tradicional no choro (ABACA). Por sua vez, “Lamentos” foge à regra, tendo apenas as duas partes (AB), com uma pequena

³² Partitura nos Anexos.

codeta. Cabe ao intérprete a opção de repetir as partes das músicas como mostram as estruturas formais das três músicas analisadas, com a escolha formal de cada *performer*.

V. 5. Análise das baixarias de Dino Sete Cordas

No capítulo dedicado ao violão de sete cordas, será abordado os principais elementos que formam a linguagem do instrumento, como o preenchimento dos espaços deixados pela melodia principal, as inversões de acordes, os baixos de obrigação e ligação, as chamadas e fechamentos, e os baixos de resposta. A seguir, vamos apresentar os principais³³ elementos rítmicos e melódicos utilizados por Dino para construir as baixarias das músicas analisadas neste trabalho.

No quadro abaixo estão as principais células rítmicas utilizadas com maior frequência por Dino nas seis músicas.

Células rítmicas Violão



The image displays two staves of musical notation. The first staff is in 4/4 time and contains ten measures of rhythmic patterns: a quarter note, two eighth notes, a quarter note with a grace note, a quarter note followed by a quarter note triplet, a quarter note followed by a quarter note triplet, a quarter note followed by a quarter note triplet, a quarter note followed by a quarter note triplet, a quarter note followed by a quarter note triplet, a quarter note followed by a quarter note triplet, and a quarter note followed by a quarter note triplet. The second staff starts at measure 11 and contains six measures of rhythmic patterns: a sixteenth-note triplet, a quarter note followed by a quarter note triplet, a quarter note followed by a quarter note triplet, a quarter note followed by a quarter note triplet, a quarter note followed by a quarter note triplet, and a quarter note followed by a quarter note triplet.

Exemplo 13. Partitura - Células Rítmicas do Violão

No preenchimento dos espaços deixados pela melodia principal são empregados basicamente todos os elementos utilizados na construção das melodias do choro. Seguem alguns exemplos desses elementos:

³³ Para um estudo mais completo do tema ver: Pelegrini 2005.

As *notas do acorde* com movimento melódico arpejado aparecem como exemplo no compasso 23, de “Cinco Companheiros”, interpretada por Altamiro Carrilho:





Exemplo 17. Partitura - Passagens Cromáticas, de Dino

Os *baixos invertidos*³⁴ são pensados para fazer um caminho diatônico na linha do baixo, também chamada de marcação ou baixos de ligação, como no exemplo dos compassos 6 ao 9 de “Cinco Companheiros”, versão de Altamiro Carrilho.



Exemplo 18. Partitura - Baixos Invertidos, de Dino

Os *baixos de obrigação* aparecem no compasso 18 da versão de Altamiro Carrilho para “Lamentos” e no compasso 21 da versão de Jacob do Bandolim para a mesma música.



Exemplo 19. Partitura - Baixos de Obrigação, de Dino

As *chamadas* interligam as sessões no compasso 52 de “Lamentos”, versão de Jacob do Bandolim; e nos compassos 24 e 25 de “Lamentos”, versão de Altamiro Carrilho.

³⁴ Para não fazer uma partitura muito carregada visualmente, não anotamos as inversões dos baixos nas cifragens dos acordes. Assim, no caso do acorde de A7/C#, optamos por cifrar apenas como A7. As inversões dos baixos podem ser conferidas na própria transcrição da linha do violão de sete cordas.

51 D D' **B1** Bm

JBan Compasso 51-53

24 D D F#7 Bm

AlCa Compasso 24-26

Exemplo 20. Partitura - Chamadas, de Dino

Os *fechamentos* de sessão estão ilustrados nos compassos 17, 33 e 81 de “Naquele Tempo”, versão de Altamiro; e no compasso 33 de “Cinco Companheiros”, versão de Jacob.

Dm **B1** F

JBan Compasso 17

F **A2**

JBan Compasso 33

D

JBan Compasso 81

33 Dm

AlCa Compasso 33

Exemplo 21. Partitura - Fechamentos, de Dino

Os *baixos de resposta* aparecem na música “Cinco Companheiros”, nos compassos 1 a 4 da versão de Altamiro Carrilho, onde o violão dialoga com a melodia principal, preenchendo os espaços deixados pela melodia com uma pausa de semicolcheia e três colcheias.



Exemplo 22. Partitura - Baixos de Resposta, de Dino

O *solo de baixaria* aparece na música “Lamentos”, versão de Altamiro Carrilho, na parte B, compassos 82 a 89, onde o violão toma para si o protagonismo e toca a melodia principal, depois da melodia ser apresentada pela primeira vez pela flauta.

Exemplo 23. Partitura - Solos de Baixaria, de Dino

As obras analisadas apresentam os elementos formais evidenciados no capítulo dedicado às baixarias do violão de sete cordas. Significa mencionar que são trazidos estes elementos típicos e eles não fogem aos esquemas sistematizados por Magalhães 2000 e Carneiro 2001, nos quais se explicam o funcionamento das principais técnicas utilizadas para a construção dos baixos no choro.

V. 6. Análise comparativa das baixarias

Para as análises comparativas serão observadas as diferenças e semelhanças da harmonia, da construção rítmico-melódica, dos trechos correspondentes entre as peças e

também a construção das reexposições das sessões de uma mesma faixa, com objetivo de saber em qual medida as estratégias de interpretação de Dino Sete Cordas são ou não improvisadas. Para evitar a repetição exaustiva dos nomes dos intérpretes e deixar a leitura do texto mais fluida, utilizaremos para se referir à versão gravada em disco de Altamiro Carrilho a sigla (AlCa) e para os discos Jacob do Bandolim a sigla (JBan).

“Lamentos”

Nos compassos 14 de AlCa e 17 de JBan, existe uma diferença na construção harmônica onde a versão AlCa utiliza um acorde de F#7 durante todo o compasso, com as notas fá# no primeiro tempo e dó# no segundo; e JBan utiliza o acorde de F#7 no primeiro tempo do compasso, no segundo tempo um acorde de passagem de G°, e a construção melódica as notas são fá# e sol. Em relação à construção melódica, as diferenças aparecem no segundo tempo do compasso 18 de JBan e 15 de AlCa, onde a nota dó# no acorde de C#7 das duas versões tem a diferença de uma oitava, e também no segundo tempo do compasso 19 de JBan onde o acorde de B7 tem a nota si no baixo, e 16 de AlCa tem a nota fá#.

JBan Compassos 17-20

AlCa Compassos 14-17

The image displays two musical staves in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The top staff, labeled 'JBan Compassos 17-20', shows four measures. Above the staff, the chords are indicated as F#7, G°, G#7, C#7, F#7, B7, E7, and A7. The bottom staff, labeled 'AlCa Compassos 14-17', shows four measures. Above the staff, the chords are indicated as F#7, G#7, C#7, F#7, B7, E7, and A7. The notation shows the placement of notes on the staff, with some notes being beamed together or placed in specific positions to represent the described differences in the original text.

Exemplo 24. Partitura - JBan Compassos 17-20 / AlCa Compassos 14-17

No fragmento os compassos 60 ao 65, de JBan, e 33 ao 38, de AlCa, podemos observar as diferenças, pois na versão de AlCa há um baixo de ligação em movimento descendente da nota fá# no segundo tempo do compasso 34 até o primeiro tempo do compasso 37, e na versão de JBan os baixos são arpejados somente com notas do acorde.

Exemplo 25. Partitura - JBan Compassos 60-65 / AlCa Compassos 33-38

Seguindo esse trecho, no compasso 66 JBan a harmonia é $G\#^{\circ}$ com a nota $sol\#$ no primeiro e no segundo tempo do compasso a nota fa , e no compasso 39 de AlCa temos o acorde $C\#7$ com a nota $mi\#$ no primeiro e segundo tempo do compasso, os acordes tem a função de dominante do acorde de $F\#7$ do compasso seguinte, onde acontece um breque³⁵.

Exemplo 26. Partitura - JBan Compassos 66 / AlCa Compassos 39

Na transição da sessão B para a sessão A em JBan, no compasso 113, os acordes são Em com a nota sol no primeiro e segundo tempo, seguidos no compasso 114 pelo acorde de $G\#^{\circ}$ e $F\#7$ com as nos $sol\#$ no primeiro tempo e $fá\#$ no segundo, no compasso 115 o acorde Bm e C° , com as notas si e $dó$, e no compasso 116 o acorde de $A7$ com a nota $dó\#$ e uma fermata. Já em AlCa, nos compassos 110, temos um acorde de Em com a nota sol no primeiro tempo, e no segundo tempo uma passagem de semicolcheias com as notas sol $lá$ sol $fá\#$, até chegar na nota $mi\#$ no compasso 111 que faz parte do acorde de $C\#7$ que está no primeiro tempo, seguido pelo acorde de $F\#7$ com a nota $fá\#$ na melodia,

³⁵ Quando os instrumentos fazem pausa brusca.

e terminando a sessão com um acorde de Bm no compasso 112, com baixos de fechamento.

The image displays two musical staves. The upper staff, titled 'JBan Compassos 113-116', contains five measures of music. Above the staff, the chords are indicated as Em, G#°7, F#7, Bm, C°, and A7. The lower staff, titled 'AlCa Compassos 110-113', contains four measures of music. Above the staff, the chords are indicated as Em, C#7, F#7, Bm, and Bm. Both staves use a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Exemplo 27. Partitura - JBan Compassos 113-116 / AlCa Compassos 110-113

Na codeta, compasso 136 AlCa a harmonia D7 tem a função de acorde dominante de G no compasso 137, no baixo tem uma semicolcheia com a nota sol, seguida de duas pausas de colcheias, e uma colcheia com a nota sol, e no compasso 138 o acorde de F#7, com a nota fá# com um breque, no compasso 139 o acorde de E7 e A7 com as notas mi no primeiro tempo e do# no segundo, no compasso 140 outro breque no acorde de D no primeiro tempo com a nota ré no baixo, em seguida o desenho rítmico-melódico e harmônicos dos compassos 136, 137, 138, 139 e 140, com um fechamento no compasso 145 com a baixaria fazendo uma pausa de semicolcheia, uma colcheia com a nota la, uma semicolcheia com nota fa#, terminando com uma colcheia com a nota ré e pausa.

A codeta da versão de JBan no compasso 139 segue o mesmo desenho harmônico melódico de AlCa com a harmonia D7 tem a função de acorde dominante de G que está no compasso 140, no baixo tem uma semicolcheia com a nota sol, seguida de duas pausas de semicolcheias, e uma colcheia com a nota sol, e no compasso 141 o acorde de F#7, com a nota fá# no baixo, entretanto no segundo tempo do compasso, temos um acorde de C°, com a nota do no baixo, no compasso 142, um acorde de E7 e A7 e a diferença para a outra versão é que os baixos são as notas si no primeiro tempo e do# no segundo; no compasso 143 temos uma cadência de engano com um acorde de Am e a nota do no baixo com uma fermata. Seguindo, são repetidos o mesmo desenho harmônico e melódico dos compassos 139, 140, 141 e 142, para no compasso 147 um fechamento no acorde de D

com a nota ré no baixo. Outra considerável diferença é que na versão de JBan é feito tempo *Ad Libitum* e em AICa a tempo.

Exemplo 28. Partitura - JBan Compassos 139-147 / AICa Compassos 136-145

No início do tema principal nos compassos 2 ao 12 de AICa e dos compassos 5 ao 15 de JBan, aparecem de maneira idêntica com a única diferença no compasso 13 de AICa onde a nota do baixo é sol#, e 16 de JBan onde temos a nota do#, esta parte funciona como convenção ou obrigação, e é a única parte em que os elementos aparecem sem transformações performáticas em relação as duas versões.

Exemplo 29. Partitura - JBan Compassos 4-16 / AICa Compassos 2-13

Apesar de ser um baixo de obrigação, não necessariamente deve aparecer de forma idêntica em todas as performances, e sim respeitando a ideia como podemos observar no seguinte exemplo da chamada da parte A para entrar no B nos compassos 24 e 25 de AICa e 51 e 52 de JBan podemos observar total semelhança entre as partes, entretanto em JBan aparece um segundo violão em intervalo de oitava.

AlCa Compassos 24 e 25

51 D D Bm

JBan Compassos 51 e 52

D D F#7 Bm

Exemplo 30. Partitura - JBan Compassos 51-52 / AlCa Compassos 24-25

No compasso 85 da versão de JBan a peça está na tonalidade de Bm, e o acorde faz um caminho melódico passando da oitava (Bm), sétima maior (Bm7M), sétima menor (Bm7), e sexta (Bm6); o mesmo movimento melódico harmônico acontece no compasso 89, com o acorde de Em, Em7M, Em7 e Em6. Já na versão de AlCa nos compassos 82 a 89 a harmonia permanece no acorde de Bm e Em, entretanto, nesses compassos, o violão de sete cordas é protagonista fazendo o solo de baixaria.

85 Bm Bm7M Bm7 Bm6 B7 Em Em7M Em7 Em6

82 Bm Bm

86 Em

Exemplo 31. Partitura - JBan Compassos 85 / AlCa Compassos 82

Para finalizar a peça, na versão de JBan, o último acorde é D7M com a nota ré no baixo, em AlCa é feito o fechamento no acorde de D com uma pausa de semicolcheia, uma colcheia com a nota lá, semicolcheia na nota fá e colcheia com a nota ré.

AICa Compasso 144

JBan Compasso 147

Exemplo 32. Partitura - JBan Compassos 147 / AICa Compassos 144

Ao analisar as versões de “Lamentos” de JBan e AICa, notam-se algumas diferenças na construção dos baixos feita pelo violonista Dino Sete Cordas. Com isso, constata-se que esses baixos não são rigorosamente definidos previamente, mas que são construídos no momento da performance, de maneira improvisada. Entretanto, essa improvisação comporta graus maiores ou menores de experimentação. Há trechos, por exemplo, que se mostram idênticos em ambas as versões, o que sugere a consolidação de uma linha ou passagem do baixo. Nesses casos, ainda que haja uma improvisação, ela é feita a partir de um conjunto mais restrito de possibilidades. Porém, por outro lado, há outros trechos em que Dino utiliza dominantes secundárias ou conduções melódicas das vozes internas do acorde, e há ainda os solos de baixaria que aparecem na sessão B da versão de AICa, mostrando que este cede maiores espaços de atuação para Dino em relação ao JBan. Esses trechos apontam para um intérprete aberto a diferentes formas de acompanhar, que vão sendo experimentadas e testadas ao longo da performance.

“Naquele Tempo”

No início da parte A, compassos 1 ao 3 da versão de AICa, a construção dos baixos obedece um padrão rítmico com uma semínima como nota do acorde no primeiro tempo e quatro semicolcheias intercalando notas do acorde e notas de passagens, entretanto na reexposição da sessão A, os baixos são construídos com semicolcheias, diferente de JBan que nos compassos 1 ao 3 os baixos são construídos com glissandos e semínimas, e a primeira nota do compasso 1, exclusivamente durante as peças, foge à regra, pois começa

com um glissando na nota si, que não faz parte do acorde, não funciona como ornamentação, apogiatura ou nota de passagem.

JBan Compasso 1-3

AlCa Compassos 1-3

AlCa Compassos 66-68

Exemplo 33. Partitura - JBan Compassos 1-3/ AlCa Compassos 1-3 / AlCa Compassos 66-68

Na finalização da parte A, o violão e o cavaquinho fazem um breque depois do fechamento da baixaria na versão de JBan no compasso 33, e na versão de AlCa no compasso 17, o baixo faz o fechamento nas cinco primeiras semicolcheias do compasso e uma chamada para a parte B com as três semicolcheias e as notas do dob e si.

JBan Compasso 33

AlCa Compasso 17

Exemplo 34. Partitura - JBan Compassos 33 / AlCa Compassos 17

No início da sessão B versão JBan o violão faz movimento descendente em terças paralelas com colcheias nos compassos 34 e 35, em seguidas arpejos de notas do acorde, com semínimas e colcheias pontuadas e semicolcheias, já a versão de AlCa no compasso e no primeiro tempo do compasso 19 colcheias seguidas de pausa, em seguida passagens de caráter virtuosísticos com semicolcheias e fusas.

Exemplo 35. Partitura - JBan Compassos 34-39 / AlCa Compassos 18-23

No fechamento da parte B para reexposição da parte A na versão de JBan no compasso 65 o violão faz um breque no segundo tempo do compasso, já na versão de AlCa no compasso 33 o violão faz uma chamada para a sessão A com uma semicolcheia na nota lá e quatro fusas com as notas sol fá mi ré até concluir na nota do# no compasso seguinte.

Exemplo 36. Partitura - JBan Compassos 65 / AlCa Compassos 33

No compasso 81 da versão de JBan temos um fechamento em semicolcheias com as notas ré, mi, fá, lá ré, em seguida a chamada para a parte C com uma semicolcheia com a nota la e quatro fusas com as notas si, lá, sol#, sol, chegando na nota fá no compasso seguinte. A mesma ideia da passagem da parte A para a parte C acontece na versão de AlCa no compasso 49, com um fechamento em semicolcheias com as notas ré, fá, sol, lá e ré, e a chamada com uma semicolcheia com a nota lá, e quatro fusas com as notas si, lá, sol#, e sol, para chegar na nota fá# no compasso seguinte.

JBan Compasso 81

AlCa Compasso 49

Exemplo 37. Partitura JBan Compassos 81 / AlCa Compassos 49

No compasso 86 da versão de JBan, o baixo faz um caminho melódico até compasso 89, em semínimas com as notas mi, fá#, sol, sol#, lá, sol, e fá, diferente da versão de AlCa com um movimento rítmico com o baixo repetindo a nota mi.

JBan Compasso 85-88

AlCa Compasso 53-56

Exemplo 38. Partitura JBan Compassos 85-88 / AlCa Compassos 53-56

As semelhanças encontradas nos compassos 93 e 94 da versão de JBan e 61 e 62 de AlCa com a mesma harmonia e a construção rítmico melódica dos baixos, com a exceção do acorde de Gm6 no segundo tempo do compasso 94 de JBan onde a nota sol é uma colcheia pontuada seguida de sol# com uma semicolcheia, e 62 de AlCa, que tem uma semínima com a nota sol.

Exemplo 39. Partitura JBan Compassos 93-94 / AlCa Compassos 61-62

Na última exposição da parte A, AlCa nos compassos 86 a 89 o baixo tem modificações, com figuras rítmicas distintas da primeira exposição, utilizando fusas e quiálteras de tercínas de semicolcheia, em quanto que na versão de JBan, a estrutura da primeira exposição é mantida.

por Dino, mas sim improvisações baseadas em variações, com distintas maneiras de acompanhar durante a performance.

“Cinco Companheiros”

Nas gravações de “Cinco Companheiros” de JBan e AlCa esboça certa semelhança entre as respostas dos baixos a melodia principal no início da parte A nos primeiros compassos onde aparece o tema.

JBan Compositos 2 e 3

AlCa Compositos 1 e 2

Exemplo 41. Partitura JBan Compositos 2-3 / AlCa Compositos 1-2

Na versão de JBan, a música é iniciada com uma introdução fazendo a chamada para o tema principal, chamada essa que volta a repetir no compasso 17 quando o tema é reexposto, AlCa começa o tema diretamente com a melodia principal, sem fazer introdução.

JBan introdução

AlCa Compasso 1

Exemplo 42. Partitura JBan Introdução / AlCa Compositos 1

A parte A e suas reexposições na versão de JBan se repetem sem qualquer tipo de variação, entretanto em AlCa, acontecem mudanças nos compassos 9, 10 e 11 e 57, 58 e 59, assim como nos compassos 1 a 5 e 97 a 101.

AlCa Compassos 9-11

AlCa Compassos 57-59

Exemplo 43. Partitura AlCa Compassos 9-11 / AlCa Compassos 57-59

Na parte A compasso 16 e sua reexposição no compasso 64 da versão AlCa não acontecem fechamentos, diferente do 112 que acontece o fechamento da reexposição da parte A e o encerramento da música. Entretanto podemos observar nos compassos 16 e 64 uma chamada para sessão B e C com uma sequência de semicolcheias.

AlCa Compasso 16

AlCa Compasso 64

AlCa Compasso 112

Exemplo 44. Partitura AlCa Compassos 16 / AlCa Compassos 64 / AlCa Compassos 112

Na sessão B existem diferenças também harmônicas, como no compasso 22 da versão de AlCa onde no primeiro tempo o acorde é Dm e no segundo D7 com função de dominante para G7, já na versão de JBan, no compasso 39 a harmonia é um acorde de Dm nos dois tempos do compasso.

AlCa Compasso 22

JBan Compasso 39

Exemplo 45. Partitura JBan Compassos 39 / AlCa Compassos 22

A sessão B de AlCa quando reexposta, é executada de maneira distinta com maior número de semicolcheias, além de quáteras de tercina de semicolcheias, por exemplo em comparação nos compassos 26 e 42, já na versão de JBan a repetição é feita de maneira similar.

AlCa Compasso 26

AlCa Compasso 42

Exemplo 46. Partitura AlCa Compassos 26 / AlCa Compassos 42

Na transição da sessão B para a reexposição da parte A no compasso 48 da versão de AlCa no segundo tempo de compasso, acontece uma chamada com o acorde de E° com quatro semicolcheias com as notas sib, réb, mi e sol, para resolver no acorde de Dm com as notas ré e fá. Na versão de JBan no segundo tempo do compasso 65 há uma chamada com três semicolcheias com as notas lá, si e do# no segundo tempo do compasso.

Exemplo 47. Partitura JBan Compassos 65 / AICa Compassos 48

A parte C das duas versões analisadas começam com as mesmas ideias rítmicas, as diferenças são as notas, onde no compasso 82 de JBan o primeiro tempo tem uma semínima com as notas sib e ré, e no segundo tempo quatro semicolcheias com as notas sib, lá, sib, si, e no compasso 83 uma semínima com a nota do no primeiro tempo, e quatro semicolcheias com as notas do, si do, do# no segundo tempo, resolvendo na nota ré no primeiro tempo do compasso seguinte. Já a versão de AICa o compasso 65 começa com uma semínima com nota sib no primeiro tempo e quatro semicolcheias com as notas re, do, si e sib no segundo tempo, e no compasso 66 uma semínima com a nota lá e quatro semicolcheias com as notas do, si, sib, lá, resolvendo na nota láb do compasso seguinte. Na versão de JBan o movimento das semicolcheias funciona em bordadura seguida de cromatismo até a semínima do compasso seguinte, e na versão de AICa o movimento melódico é descendente.

Exemplo 48. Partitura JBan Compassos 82-83 / AICa Compassos 65-66

Nos compassos 68 e 69 da versão de AlCa e 85 e 86 da versão de JBan as notas e células rítmicas são idênticas com a harmonia em Eb, uma semínima com a nota sol no primeiro tempo, seguidas de quatro semicolcheias com as notas sib, lá, láb e sol, até o compasso seguinte com o acorde Ebm na semínima com a nota solb no primeiro tempo e uma colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia no segundo tempo.



Exemplo 49. Partitura JBan Compassos 85-86 / AlCa Compassos 68-69

No Compasso 94 da Parte C versão JBan, no segundo tempo há um acorde de Cm7b5 com as notas do com uma colcheia pontuada, seguida por uma semicolcheia com a nota do#, enquanto que na versão de AlCa no compasso 77 temos o acorde de Ebm e a nota mib no segundo tempo do compasso.

JBan Compasso 94

AlCa Compasso 77

Exemplo 50. Partitura JBan Compassos 94 / AlCa Compassos 77

Ao analisar as duas versões de “Cinco Companheiros” foi possível compreender que Dino Sete Cordas elabora os baixos seguindo modelos e esquemas típicos da construção de baixarias no choro. E apesar de haver alguns fragmentos que são idênticos na construção harmônico-melódica, as análises paradigmáticas dos perfis harmônico-melódicos na maioria dos fragmentos analisados nos mostram que não há uma interpretação definida por parte do violonista, mas sim que são improvisadas, pois existem poucas semelhanças entre os fechamentos e chamadas. O violonista utiliza acordes de passagens, como no exemplo do compasso 22 e 48 de AlCa, também acordes

de dominantes secundárias entre as sessões, tipos de conduções de vozes dos baixos distintas entre as versões, assim como as reexposições de fragmentos de maneira mais virtuosística e distinta em relação a primeira vez em que aparecem na versão de AlCa, na qual há um maior protagonismo de Dino em comparação à versão de JBan.

V. 7. Comentários gerais das análises

Como mencionado antes, no capítulo acerca da improvisação, o improvisador tem sempre algum elemento prévio de onde partir, utilizando estes elementos para construir sua interpretação. Estes modelos (Nettl 2004, 80-81) consistem em uma série de eventos musicais que estão presentes nas performances. Diel (2013, 51) afirma que Dino Sete Cordas sempre improvisava quando executava as baixarias, mencionando que esses improvisos eram ensaiados ou preparados e, a partir dessa preparação aconteciam embelezamentos das melodias dos baixos. Tal perspectiva auxiliou o encaminhamento das análises das seis músicas. Nesse sentido, as observações e resultados da investigação reiteraram as afirmações de Diel, uma vez que apontaram para a existência de certas possibilidades já consolidadas para a construção das linhas de baixos de Dino.

Essas preparações prévias, a que se refere Diel (2013, 54), funcionam como um vocabulário de ideias, no qual, conforme o contexto em que se está inserido, esses elementos vão sendo utilizados de diversas maneiras. No caso de Dino, como era um músico que conhecia os solistas que acompanhava, preparava sua performance baseando-se nas preferências desses solistas, para ter maior ou menor protagonismo em suas escolhas, para que o diálogo acontecesse de maneira coerente com a linguagem, o estilo e a personalidade de quem ele iria acompanhar, pois a ideia era sempre seguir e acompanhar o que a melodia/solista fazia, característica da improvisação no choro.

Nas construções das baixarias nas versões de Jacob do Bandolim, Dino tem menos protagonismo comparado com as versões de Altamiro Carrilho, onde as variações e virtuosismos são mais evidentes como nos mostram as análises. Isso pode ser observado, por exemplo, na música “Lamentos” em que o violonista assume esse protagonismo solando a reexposição da sessão B, bem como nas reexposições das sessões das músicas “Naquele Tempo” e “Cinco Companheiros”, onde tem maior liberdade para executar

passagens com mais virtuosismo, ou utilizando acordes de dominantes secundárias para as chamadas entre as sessões. O fato de Dino ter maior liberdade de criação nas versões de Altamiro deve-se ao fato de que Jacob assumia para si a liderança nos grupos de choro e pensava os arranjos para que o destaque maior se voltasse para a sua interpretação, fazendo que os instrumentos acompanhantes tivessem menor proeminência.

VI - CONCLUSÕES

Neste Trabalho de Fim de Máster, revisei a narrativa histórica do choro como gênero representativo na música brasileira no século XX, seus principais compositores e intérpretes e suas maneiras de pensar a improvisação no choro. Posteriormente, e numa conjuntura de descrição dos conjuntos regionais e das rodas de choro, apresentei o violão de sete cordas e as construções das “baixarias” no instrumento, além de um resumo biográfico de Dino Sete Cordas. Tais caminhos foram traçados para contextualizar e garantir uma melhor compreensão do objetivo geral deste trabalho, que foi o de analisar o comportamento interpretativo de Dino Sete Cordas em dois contextos diferentes de atuação como violonista acompanhante no choro em três peças: “Lamentos”, “Naquele Tempo” e “Cinco Companheiros”, interpretadas por Jacob do Bandolim e Altamiro Carrilho como solistas.

Pude afirmar, a partir das análises paradigmáticas dos perfis harmônico-melódicos das baixarias, que as performances de Dino eram improvisadas, entretanto, havia uma preparação prévia, pois os improvisos eram baseados em variações, que se utilizavam de um vocabulário de ideias, de acordo com as condições em que estava inserido. O improviso no choro é sempre pensado a partir da linha melódica, ou o “ficar perto da melodia”, como discutido no capítulo dedicado à improvisação. Convém salientar que a preparação prévia não consistia apenas em uma adequação às características estilísticas do choro, mas era devida também à exigência de bastante precisão nas performances gravadas, devido aos elevados custos dessas gravações. Quando não se tratava da gravação de um repertório *standard*, Dino sempre solicitava a partitura para saber quais eram os contornos melódicos nessas músicas, e como poderia inserir as “baixarias” a partir dessas melodias, onde utilizava os caminhos típicos de conduções de vozes no choro. Estes enriqueciam a linha melódica, preenchendo os espaços que se produzem com notas longas ou pausas da melodia principal, como observado no capítulo dedicado ao violão de sete cordas. Por consequência, notei também que há diferenças na elaboração das baixarias a partir da interação com os diferentes solistas em uma mesma composição.

Observei que Dino tem maior liberdade de criação nas versões de Altamiro Carrilho, e isso se deve ao fato de que Jacob pensava os arranjos das músicas para que o destaque se voltasse para a sua interpretação, fazendo que os instrumentos acompanhantes tivessem menor proeminência. Podemos observar que nas versões de Altamiro Carrilho,

Dino tem maior liberdade para fazer variações nas reexposições das partes, conseqüentemente sua performance é mais virtuosística ao utilizar acordes de dominantes secundárias nas chamadas entre as sessões e até mesmo fazendo solos em sessões.

Resumidamente, na maioria dos fragmentos verificados, também foi discutido que não há uma interpretação definida e estanque por parte do violonista, pois em alguns casos os trechos se repetem e na maioria dos casos acontecem variações desses trechos, princípio característicos do choro.

Certamente, o presente trabalho não esgota os estudos em torno da maneira pela qual Dino Sete Cordas constrói suas linhas de baixo. Mas o intuito foi buscar e verificar de que maneira a sua interação com outros músicos reverberou em certas escolhas interpretativas em um conjunto de seis gravações, visto que essa categoria da interação não foi investigada pelos já mencionados autores que se dedicaram à obra de Dino.

Contudo, esse mesmo material poderia ser analisado a partir de outras perspectivas, tendo como foco, por exemplo, os aspectos técnico-interpretativos que envolvem a elaboração e a *performance* dessas linhas de baixo. Além disso, para além dessas seis gravações estudadas, Dino tem uma ampla produção de música gravada que poderia ser submetida a transcrições e análises. Assim, como última colocação, reforço a necessidade de estudos posteriores mais extensos e completos sobre as estratégias de construção das baixarias do violonista, que possam dar novos direcionamentos a partir de comparações entre performances em diversos contextos de atuação com outras gravações em estúdio e também com gravações de performances ao vivo nas rodas de choro.

VII. REFERÊNCIAS

Albin, Ricardo Cravo. Em «Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.» Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/choro/dados-artisticos>>. Acesso em 06 jan. 2017

Albino, César y Lima, Sonia. R. Albano de. 2011. «O percurso histórico da improvisação no ragtime e no choro.» *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23: 71-81.

Almada, Carlos. 2006. *A Estrutura do Choro*. Rio de Janeiro: Editora Da Fonseca.

Amado, Paulo Vinicius. 2017 «A transcrição musical como exercício epistemológico: reflexões acerca do uso dessa ferramenta em pesquisa etnomusicológica sobre o Choro.» *Revista dos Anais do V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia-ABET*.³⁶

Amado, Paulo Vinicius. 2014. «A expressividade no Choro: um estudo a partir de perspectivas da Etnomusicologia e da Fenomenologia.» Dissertação de Mestrado, Escola de Música, UFMG.³⁷

Bertaglia, Marco. 1999. *O Violão de 7 Cordas*. São Paulo: [s.n].

Bertho, Renan Moretti. 2014 «Significados e sentidos do repertório em uma roda de choro.» *Anais do Simpom*. Rio de Janeiro: 632-641.

Braga, Luiz Otávio. 2002. *O Violão de Sete Cordas: Teoria e Prática*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.

Caetano, Rogério. 2010. *Sete Cordas: Técnica e Estilo*. Rio de Janeiro. Garbolights.

Carneiro, Josimar Machado Gomes. 2001 «Baixaria: análise de um elemento característico do choro, observado na performance do violão de sete cordas.» Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Cazes, Henrique. 1998. *Choro: do quintal ao Municipal*. Editora 34.

Cook, Nicholas. 2007 «Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros.» *Per Musi*, Belo Horizonte, n.16: 07-20. Tradução Fausto Borém. Citar o original

Diel, David. 2013. *Improvisação no Choro Segundo Chorões: Uma revisão de valores e significados que permeiam os processos de ensino e aprendizagem dessa habilidade*. Novas Edições Acadêmicas Ed..

Diniz, André. 2003. *Almanaque do Choro: a história do chorinho, o que ouvir o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Geus, José Reis. 2009. «Pixinguinha e Dino Sete Cordas: reflexões sobre a improvisação no Choro.» Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Goiás.

Kiefer, Bruno. 1983 [1979]. *Música e dança popular, sua influência na música erudita*. Porto Alegre: Ed. Movimento.

Lara Filho, Ivaldo Gadelha de, Gabriela Tunes da Silva y Ricardo Dourado Freire. 2011 «Análise do contexto da Roda de Choro.» *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23: 148-161.

³⁶ O texto referenciado não tem indicação de página.

³⁷ O texto referenciado não tem indicação de página.

Lima Rezende, Gabriel S. 2015. «Narratividade e pode: sobre a construção da história oficial do choro.» *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2: 65-96.

Macedo, Nelson. “Entrevista de Dino Sete Cordas”. *Youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cmwtxht885g&t=1326s> Acesso em: 17 de mar. de 2017.

Machado, Cacá. 2007. *O enigmado homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto MoreiraSalles.

Magalhães, Alexandre Caldi. 2000. «Contracantos de Pixinguinha: Contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo.» Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Nettl, Bruno. 2004[1974]. «Reflexiones en torno a la improvisación: Un análisis comparativo.» *Quodlibet: Revista de especialización musical*, N°28 Universidad de Alcalá. España: 72-88

Ophee, Matanya. 2011. «A Brief History of The Russian Seven-String Guitar.» Columbus. Disponível em: https://www.academia.edu/12785546/A_Brief_History_of_the_Russian_Seven-String_Guitar. Acesso em: 9 de fev. de 2017

Pellegrini, Remo Tarazona. 2005. «Análise dos Acompanhamentos de Dino Sete Cordas em Samba e Choro.» Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas.

Pinto, Alexandre Gonçalves. 1978 [1936] *O Choro*. Rio de Janeiro: FUNARTE.

Rangel, Lúcio. 1962. *Sambistas e Chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*. São Paulo: F. Alves.

Reily, Suzel Ana. 2003. «Más allá del nacionalismo: trayectorias etnomusicológicas en Brasil.» *Desacatos*, vol. 12: 11-23.

Ruwet, Nicolas. 1972. «Langage, musique, poésie.» Paris: Du Seuil. Em Câmara de Landa, Enrique (2004 [2003]) *Etnomusicología*, Madrid: ICCMU.

Sá, Milena. *Nas Rodas de Choro*. [Documentário] Produção de Biscoito Fino, dirigido por Milena Sá, 2009. 52 min. DVD.

Schoenberg, Arnold. 1991. *Fundamentos da Composição Musical*. 1967. Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Taborda, Márcia Ermelindo. 1995 «Dino Sete Cordas e o acompanhamento de violão na música popular.» Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Song books

Carrasqueira, Maria José. 1997. *O melhor de Pixinguinha*. São Paulo: Irmãos Vitale.

Chediak, Almir. 2009 *Songbook: Choro*. Mário Sève, Rogério Souza e Dininho (Orgs.). Rio de Janeiro: Lumiar.

Discos

Bandolim, Jacob. *Chorinhos e Chorões*. RCA Victor BBL 1138, 1961. 33 rpm.

_____ *Primas e Bordões*. RCA Victor BBL 1190, 1962. 33 rpm.

_____ *Vibrações*. RCA Victor BBL 1383, 1967. 33 rpm.

Carrilho, Altamiro. *Choros Imortais*. Copacabana CLP-1136, 1964. 33 rpm.

VIII. ANEXOS

Anexo 1. Transcrição de “Lamentos”.

Lamentos

Versão Altamiro Carrilho

Pixinguinha

♩ = 77-82 A1

Flauta

Violão

7

Fl.

Viol.

12

Fl.

Viol.

17

Fl.

Viol.

22

Fl.

Viol.

B1

27

Fl.  B7 Em

Viol. 

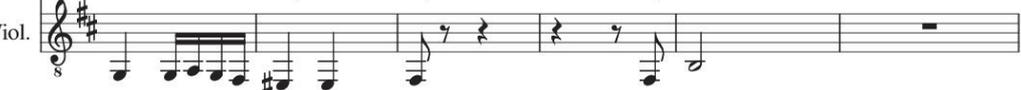
32

Fl.  F#7 F#7 Bm Bm

Viol. 

38

Fl.  Em C#7 F#7 F#7 Bm **B2**

Viol. 

44

Fl.  B7 Em

Viol. 

49

Fl.  F#7 F#7 Bm Bm Em

Viol. 

55

Fl.  C#7 F#7 Bm D D°

Viol. 

61

Fl.
 Viol.

D Am B7

66

Fl.
 Viol.

Em F#7 Bm C#7 F#7

71

Fl.
 Viol.

G#7 C#7 F#7 B7 E7 A7 D D7

76

Fl.
 Viol.

G Gm6 D B7 E7 A7 D D F#7

82

B3

Fl.
 Viol.

Bm Bm

86

Fl.
 Viol.

Em

90

Fl.
 F#7 F#7 Bm Bm Em C#7 F#7

Viol.

97 **B4**

Fl.
 F#7 Bm Bm

Viol.

102

Fl.
 Em

Viol.

106

Fl.
 F#7 F#7 Bm Bm Em C#7 F#7

Viol.

112 **A3**

Fl.
 Bm Bm D D°

Viol.

118

Fl.
 D Am B7 Em F#7

Viol.

124

Fl. 
 Bm C#7 F#7 G#7 C#7 F#7 B7

Viol. 

129

Fl. 
 E7 A7 D D7 G Gm6 D B7

Viol. 

135

Fl. 
 E7 A7 D D7 G F#7 E7 A7 D D7

Viol. 

141

Fl. 
 G F#7 E7 A7 D

Viol. 

Lamentos

Versão Jacob do Bandolim

Pixinguinha

♩ = 71-73

Intro

A1

Bandolim

Violão

8

Bdl.

Viol.

13

Bdl.

Viol.

18

Bdl.

Viol.

23

Bdl.

Viol.

28 **A2**

Bdl.
 Viol.

33

Bdl.
 Viol.

37

Bdl.
 Viol.

41

Bdl.
 Viol.

46

Bdl.
 Viol.

51 **B1**

Bdl.
 Viol.

D D D⁹ D Am B7 Em F#7 Bm C#7 F#7 G⁹ G#7 C#7 F#7 B7 E7 A7 D D7 G Gm6 D B7 E7 A7 D D F#7 Bm

56

Bdl.
 Viol.
 Bm Em

61

Bdl.
 Viol.
 F#7 F#7 Bm Bm Em G#° F°

67

Bdl.
 Viol.
 F#7 F#7 Bm **B2**

72

Bdl.
 Viol.
 B7 Em

77

Bdl.
 Viol.
 F#7 F#7 Bm Bm Em

82

Bdl.
 Viol.
 G#° F#7 Bm **B3** F#7 Bm Bm7M

87

Bdl.
 Bm7 Bm6 B7 Em Em7M Em7

Viol.

92

Bdl.
 Em6 F#7 Bm Bm

Viol.

97

Bdl.
 Em G#° F#7 F#7 Bm Bm7M

Viol.

B4

103

Bdl.
 Bm7 Bm6 B7 Em Em7M Em7

Viol.

108

Bdl.
 Em6 F#7 F#7 Bm Bm

Viol.

113

Bdl.
 Em G#° F#7 Bm C° A7 D

Viol.

A3

Lento $\text{♩} = 63-65$

119

Bdl.
 D² D Am B7

Viol.

125

Bdl.
 Em F#7 Bm C#7 F#7 G²

Viol.

130

Bdl.
 G#7 C#7 F#7 B7 E7 A7 D D7

Viol.

135

Bdl.
 G Gm6 D B7

Viol.

138

Bdl.
 E7 A7 D D7 G F#7 C² E7 A7 Am

Viol.

144

Bdl.
 D D7 G F#7 C² E7 A7 D7M

Viol.

Rall.

Anexo 2. Transcrição de “Naquele Tempo”.

Naquele Tempo

Versão Altamiro Carrilho

Pixinguinha

The musical score is written for Bandolim and Guitar in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). It is divided into two main sections, A1 and B1, each with four measures.

Section A1 (Measures 1-4):
Bandolim: Starts with a rest, then plays a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords: A7, Dm, A7.
Guitar: Starts with a rest, then plays a bass line with notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Chords: A7, Dm, A7.

Section A2 (Measures 5-8):
Bandolim: Starts with a rest, then plays a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords: Dm, D7, Gm, E7.
Guitar: Starts with a rest, then plays a bass line with notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Chords: Dm, D7, Gm, E7.

Section A3 (Measures 9-12):
Bandolim: Starts with a rest, then plays a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords: A7, A7, Dm, A7.
Guitar: Starts with a rest, then plays a bass line with notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Chords: A7, A7, Dm, A7.

Section A4 (Measures 13-16):
Bandolim: Starts with a rest, then plays a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords: Dm, D7, Gm, E°, Dm, E7 A7.
Guitar: Starts with a rest, then plays a bass line with notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Chords: Dm, D7, Gm, E°, Dm, E7 A7.

Section B1 (Measures 17-20):
Bandolim: Starts with a rest, then plays a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords: Dm, F, D7, Gm, G7.
Guitar: Starts with a rest, then plays a bass line with notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Chords: Dm, F, D7, Gm, G7.

19

Bdl. C7 F A7

Guit.

22

Bdl. Dm7 3 G7 C7

Guit.

25 **B2**

Bdl. F 3 3 D7 3 3 Gm A7 3

Guit.

28

Bdl. Dm 3 Bbm6 F7M D7 Gm C7

Guit.

32 **A2**

Bdl. F A7 Dm A7

Guit.

36

Bdl. Dm D7 Gm E7

Guit.

40

Bdl.  A7 A7 Dm A7

Guit. 

44

Bdl.  Dm D7 Gm E⁹ Dm E7 A7

Guit. 

48

Bdl.  Dm C1 D A7 D D B7

Guit. 

52

Bdl.  E7 ** E7 A7 A7

Guit. 

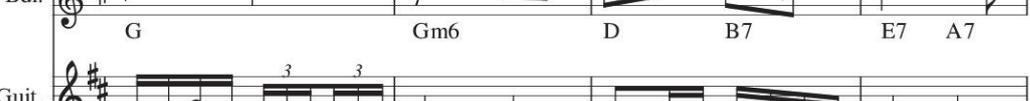
56

Bdl.  D D A7 D Am D7

Guit. 

60

Bdl.  G Gm6 D B7 E7 A7

Guit. 

64 C2

Bdl. 
 Guit. 

68

Bdl. 
 Guit. 

72

Bdl. 
 Guit. 

76

Bdl. 
 Guit. 

80 A3

Bdl. 
 Guit. 

83 *

Bdl. 
 Guit. 

87 * oitava

Bdl. E7 A7 A7 Dm

Guit. 8

91

Bdl. A7 Dm D7 Gm E°

Guit. 8

95 *

Bdl. Dm E7 A7 Dm

Guit. 8

Naquele Tempo

Versão Jacob do Bandolim

Pixinguinha

♩ = 71-74

A1

Bandolim

Guitar

5

Bdl.

Guit.

9

Bdl.

Guit.

13

Bdl.

Guit.

A2

Bdl.

Guit.

21

Bdl.
 D7 Gm 3 E7

Guit.

24

Bdl.
 A7 3 3 3 3 A7 Dm A7 3 3

Guit.

28

Bdl.
 Dm D7 3 Gm 6 E² Dm 3 E7 A7³

Guit.

32

Bdl.
 Dm F 6 A7 Dm 6 D7 Gm G7 C7

Guit.

36

Bdl.
 F A7 3 6 Dm7 3 G7

Guit.

40

Bdl.
 C7 F 6 A7 Dm 6 D7 Gm A7 6

Guit.

44

Bdl.
 Dm Bbm6 3 F7M 3 D7 3 Gm 3 C7

Guit.

48 **B2**

Bdl.
 F F A7 6 Dm 6 D7 Gm G7 C7

Guit.

52

Bdl.
 F A7 3 6 Dm7 3 G7

Guit.

56

Bdl.
 C7 F 6 A7 Dm 6 D7 Gm A7

Guit.

60

Bdl.
 Dm Bbm6 3 F7M 3 D7 3 Gm 3 C7

Guit.

64 **A3**

Bdl.
 F A7 Dm A7 3 3

Guit.

68

Bdl.
 Dm D7 Gm E7

Guit.

72

Bdl.
 A7 Dm A7

Guit.

76

Bdl.
 Dm D7 Gm E^b Dm E7 A7

Guit.

80

Bdl.
 Dm D A7 D B7

Guit.

84

Bdl.
 E7 A7 E7 A7

Guit.

88

Bdl.
 D A7 D A7 D7

Guit.

92

Bdl. G Gm6 3 D 3 B7 3 E7 A7

Guit.

96

Bdl. D 6Bm Em A7 C2 D A7 D A7 D B7

Guit.

100

Bdl. E7 6 E7 A7 E7 3 A7 D A7

Guit.

105

Bdl. D A7 3 D 3 D7 6 G

Guit.

109

Bdl. Gm6 3 D 3 B7 3 E7 A7 D

Guit.

113

Bdl. A4 A7 Dm A7 Dm D7

Guit.

118

Bdl.
 Guit.

123

Bdl.
 Guit.

127

Bdl.
 Guit.

22

Bdl. Dm D7 G7 C7 D7

Viol.

26

Bdl. G7 C7 F G#°

Viol.

30

Bdl. F Dm Gm7 C7 F F **B2**

Viol.

34

Bdl. Gm7 C7 F A7

Viol.

38

Bdl. Dm D7 G7 C7 D7

Viol.

42

Bdl. G7₃ C7 F

Viol.

45

Bdl. $G\sharp^{\circ}$ F Dm Gm7 C7 F E²

Viol. A^2

49

Bdl. Dm A7 D7 G C7

Viol.

54

Bdl. F Bm³7^b5 A E7 A C7 F A7

Viol.

59

Bdl. D7 Gm G² A7 Dm B^b A7

Viol. C^1

64

Bdl. Dm B^b F B^b

Viol.

68

Bdl. E^b E^bm B^b Gm D A7

Viol.

72

Bdl.
 Viol.

D # F7 Bb Bb7 Bb7 3 3

76

Bdl.
 Viol.

Eb Ebm Bb Gm C7 F7 Bb

C2

81

Bdl.
 Viol.

Bb F Bb Eb

85

Bdl.
 Viol.

Ebm Bb Gm D A7 D # F7

89

Bdl.
 Viol.

Bb Fm Bb7 Eb 3 3

93

Bdl.
 Viol.

Ebm Bb Gm C7 F7 Bb E°

97 **A3**

Bdl. 

Viol. 

Dm A7 D7 G7₃ C7

102

Bdl. 

Viol. 

F³ Bm7^b₅ A E7 A C7 F A7

107

Bdl. 

Viol. 

D7 Gm G#^o A7 Dm

111

Bdl. 

Viol. 

B^b A7 Dm

Cinco Companheiros

Versão Jacob do Bandolim

Pixinguinha

♩ = 92-95

A1

Bandolim

Violão

6

Bdl.

Viol.

11

Bdl.

Viol.

A2

16

Bdl.

Viol.

21

Bdl.

Viol.

Dm A7 D7 D7 G7

C7 F Bm7b5 A E7 A C7 F

A7 D7 Gm G#° A7 Dm F

Bb A7 Dm Dm A7 D7 D7

G7 C7 F Bm7b5 A E7 A C7

26

Bdl. F A7 D7 Gm G#° A7

Viol.

31

Bdl. Dm F Bb A7 F Gm

Viol.

36

Bdl. C F A7 Dm G7

Viol.

41

Bdl. C7 D7 G7 C7

Viol.

45

Bdl. F G#° F Dm Gm C7

Viol.

49

Bdl. F F Gm C

Viol.

B1

B2

53

Bdl. 
 F A7 Dm G7

Viol. 

57

Bdl. 
 C7 D7 G7 C7 F

Viol. 

62

Bdl. 
 G#° F Dm Gm C7 F

Viol. 

66

A3 
 Dm A7 D7 D7 G7 C7

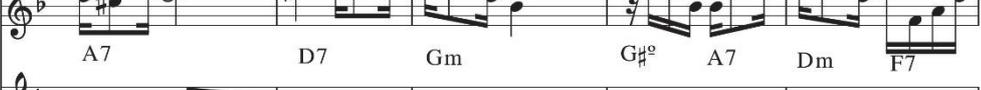
Viol. 

71

Bdl. 
 F Bm7b5 A E7 A C7 F

Viol. 

75

Bdl. 
 A7 D7 Gm G#° A7 Dm F7

Viol. 

80 C1

Bdl.
 Chords: B \flat , A7, Dm, B \flat , F

Viol.

84

Bdl.
 Chords: B \flat , E \flat , E \flat m, B \flat , Gm

Viol.

88

Bdl.
 Chords: D, A7, D, F7, B \flat , B \flat 7

Viol.
 Trecho não audível

92

Bdl.
 Chords: B \flat 7, E \flat , E \flat m, Cm7 \flat 5, B \flat , Gm7

Viol.
 Trecho não audível

96 C2

Bdl.
 Chords: C7, F7, B \flat , F7, B \flat , F, B \flat

Viol.

101

Bdl.
 Chords: E \flat , E \flat m, B \flat , Gm, D, A7

Viol.

105

Bdl.
 F7 Bb Bb7 Bb7 Eb

Viol.
 Trecho não audível

110

Bdl. **A4**
 Ebm Cm7b5 Bb Gm7 C7 F7 Bb A7 Dm

Viol.

115

Bdl.
 A7 D7 D7 G7 C7 F Bm7b5

Viol.

120

Bdl.
 A E7 A C7 F A7 D7

Viol.

125

Bdl.
 Gm G#e A7 Dm F7 Bb A7

Viol.

