

Luís Fabiano Farias Borges

**TRAJETÓRIA ESTILÍSTICA DO CHORO: O
IDIOMATISMO DO VIOLÃO DE SETE CORDAS, DA
CONSOLIDAÇÃO A RAPHAEL RABELLO**

Brasília-DF
2008

**UMA TRAJETÓRIA ESTILÍSTICA DO CHORO: O
IDIOMATISMO DO VIOLÃO DE SETE CORDAS, DA
CONSOLIDAÇÃO A RAPHAEL RABELLO**

Luís Fabiano Farias Borges

Dissertação de Mestrado realizada sob orientação da Prof^a. Dr^a. Maria Alice Volpe e apresentada à Banca examinadora para defesa, em 20 de novembro de 2008, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música - Programa de Pós-Graduação “Música em Contexto”, Universidade de Brasília.

Brasília-DF
2008

UMA TRAJETÓRIA ESTILÍSTICA DO CHORO: O
IDIOMATISMO DO VIOLÃO DE SETE CORDAS, DA
CONSOLIDAÇÃO A RAPHAEL RABELLO

Luís Fabiano Farias Borges

Orientadora: Prof^a Dr^a. Maria Alice Volpe

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de Brasília - UnB, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada por:

Prof. Dr^a. Maria Alice Volpe (orientadora)

Prof. Dr^a Márcia Taborda

Prof. Dr^a Beatriz Magalhães Castro

Brasília-DF
2008

Dedico esta pesquisa (*in memoriam*) a
Raphael Rabello, uma das minhas
maiores referências violonísticas.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a minha família e a minha namorada, Aline, pelo apoio e por estarem sempre ao meu lado, superando os difíceis obstáculos que dificultaram lograr a realização de um sonho; mas se tornou possível com a conclusão deste trabalho.

À professora Dr^a. Maria Alice Volpe pela orientação, atenção e, sobretudo, por mostrar-me os caminhos da pesquisa.

À banca examinadora: professoras Dr^a Márcia Taborda e Dr^a Beatriz Magalhães Castro.

A todos os colegas e professores da Universidade de Brasília, que contribuíram de forma direta ou indireta para a realização de mais esta etapa da minha vida.

À instituição CAPES pelo arrimo, o qual possibilitou a realização desta pesquisa.

Ao meu amigo Alexandre Dias, pesquisador e apaixonado pela música brasileira.

Ao Jorge Mello pelas preciosas informações sobre Garoto, as quais contribuíram para a construção da trajetória estilística do choro proposta para esta pesquisa.

Ao José Silas pelas preciosas informações acerca de Pixinguinha.

À lista de discussão O Malho, que contribuiu significativamente para este trabalho mediante saudáveis discussões e tempestivas informações.

Ao fórum de violão clássico e popular pelas essenciais discussões acerca do violão.

Aos meus amigos das “rodas de choro” de Uberaba-MG: Faustinho, Reinaldo...

Aos meus amigos “chorões” de Brasília: Nivaldo, Lício, Jorge Cardoso...

A todas “rodas de choro” que eu estive presente.

A todos os entrevistados: Luciana Rabello, Luiz Otávio Braga, Maurício Carrilho, Alencar Sete Cordas, Turíbio Santos, Zé Paulo Becker, Marcello Gonçalves e Fernando de La Rua e Guinga.

A todos os músicos amantes da música popular brasileira tradicional.

*“... E aí começo a ver
Que eu nunca fui sozinho
Meu violão me acompanhou
Por todo o meu caminho
E isso eu quero agradecer
Fazendo uma canção
Falando de você,
Amigo violão,
Que comigo estará
Até eu morrer”.*

(Sete Cordas, de Raphael Rabello e Paulo César Pinheiro)

RESUMO

Este trabalho visa a explorar os recursos estilísticos do violão de sete cordas no choro brasileiro. Após uma breve discussão acerca dos pioneiros do choro, que se justifica pelo repertório tradicional ao qual o violão de sete cordas se vincula, seguida de uma análise da contribuição violonística de Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, abordamos as modificações de ordem técnica e timbrística que ocorreram, sobretudo, ao longo da segunda metade do século XX no Brasil, com Dino Sete Cordas e Raphael Rabello. Considerados os maiores expoentes do referido instrumento, tiveram o choro como base musical e coadunaram recursos provenientes de outros gêneros, o que contribuiu sobremaneira para transformações organológicas e estilísticas do violão de sete cordas no choro. Tais transformações, as quais consubstanciaram um estilo de tocar, se tornam relevantes na medida em que diversos gêneros e estilos de música instrumental encontraram no choro o ponto de referência. Propomos ainda uma divisão da obra de Rabello em duas fases: a primeira concerne à fase acompanhadora, na qual predomina o estilo tradicional, anteriormente consolidado por Dino; e uma segunda fase, quando se observa uma valorização do repertório solista, cujos elementos virtuosísticos e possibilidades timbrísticas são transpostos para o estilo de acompanhamento de instrumentistas e cantores. Pouco explorados pelos violonistas de sua época, tais elementos evidenciam um estilo não-tradicional para a obra do violão de sete cordas solista de Rabello. As inovações estilísticas são mais bem compreendidas se contextualizadas pelos conceitos inseridos no âmbito das ciências sociais (hibridismo e tradição), os quais corroboram a hipótese de que os dois estilos supracitados coexistem pacificamente. Verifica-se, portanto, que a união de estilos em Rabello foi determinante para que o violonista se tornasse uma das principais referências do instrumento na atualidade e consolidasse o violão de sete cordas solista no Brasil.

Palavras-chave: Raphael Rabello, Dino Sete Cordas, violão de sete cordas, choro, tradicional, hibridismo.

ABSTRACT

This work aims at exploring the stylistic resources of the seven string-guitar in the Brazilian 'choro'. It presents a brief description of the pioneers of 'choro', which is justified due to the traditional repertoire which the seven-string guitar covers, followed by an analysis of Garoto's (Aníbal Augusto Sardinha) guitar contribution, this research deals with the changes of technique and timbre that occurred, mainly during the second half of the 20th century in Brazil, with Dino Sete Cordas and Raphael Rabello. Considered the most important representatives of the seven-string guitar, these musicians had the 'choro' as their musical basis and associated resources from other genres and styles, which strongly contribute to organological and stylistic changes concerning the instrument within the 'choro'. These transformations, which consecrated a way of playing, were meaningful since many instrumental music genres and styles found their reference in the 'choro'. Furthermore, we propose a division of Rabello's work in two periods: one of them refers to the accompaniment phase, which reflects mainly traditional features like those which were consolidated by Dino Sete Cordas; and the second one, when one notices an increasing number of solo pieces in his repertoire, whose virtuosic elements and timbre possibilities are transposed to the accompaniment style of the instrumentalists and singers. Little explored to his contemporaries, those elements make evident a nontraditional style in Rabello's seven-string guitar work. The stylistic innovations will be more comprehended if contextualized by concepts included in the social science field (hybridism and tradition), which underpin the assumption that both styles mentioned coexist peacefully. One verifies, therefore, that the union of styles in Rabello was determinant so that he could become one of the greatest references of the seven string-guitar nowadays.

Key-words: Raphael Rabello, Dino Sete Cordas, seven-string guitar, choro, tradition, hybridism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 - Considerações metodológicas	5
1.1. Delimitação do objeto de estudo	5
1.2. Mapa conceitual	6
1.3. Questões norteadoras da presente pesquisa.....	7
1.4. Objetivos	7
1.5. Explicação das fontes de pesquisa	8
1.6. Metodologia	11
CAPÍTULO 2 - Contextualização e trajetória estilística do choro.....	14
2.1. Os pioneiros do choro: rumo a práticas improvisatórias.....	14
2.2. A consolidação do choro como gênero	18
2.3. O choro tradicional e não-tradicional: uma digressão sobre preceitos sociológicos e estilísticos.....	23
2.4. Considerações sobre aspectos híbridos	30
2.5. Ferramentas analíticas e taxonomia das progressões harmônicas: relevância das análises utilizadas e constituídas pela comunidade do choro.....	33
2.6. Rumo a transformações harmônicas no choro	53
2.6.1. Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto: breve biografia e considerações estilísticas. 58	
2.7. A “baixaria”, a improvisação e os aspectos idiomáticos do violão.....	67
CAPÍTULO 3 - Dino Sete Cordas.....	72
3.1. A tradição violonística de Tute e China (décadas de 1920 a 1950): antecedentes e consolidação de estilos	72
3.2. Referências musicais de Dino Sete Cordas: inovações estilísticas para o violão	75
3.2.1. “Ingênuo”, de Pixinguinha: a importância da condução do baixo do violão	76
3.3. “Solo de baixaria”	84
3.3.1. “Teu Beijo”, de Mario Álvares (versão: Jacob do Bandolim)	85
3.3.2. “Conversa de Botequim”, de Noel Rosa.	87
3.4. Considerações sobre o estilo de Dino	89
3.5. Influências de Dino sobre gerações posteriores	90
CAPÍTULO 4 - Raphael Rabello	98
4.1. Dados bibliográficos e trajetória musical.....	98

4.2. As transformações do violão de sete cordas e as referências musicais de Rabello: considerações técnicas.....	104
4.4. Primeira fase.....	106
4.4.1. “Solo de baixaria”	113
4.5. Segunda Fase.....	114
4.5.1. Peças solo ao estilo do choro tradicional	115
4.5.1.2. Praça Sete, de Dino Sete Cordas	121
4.5.1.3. Meu Avô (Sinhozinho), de Raphael Rabello	124
4.5. Peças de caráter híbrido.....	129
4.5.1 Comovida, de Guinga.....	134
4.5.2 Pedra do Leme, de Raphael Rabello e Toquinho	137
CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
REFERÊNCIAS	151
ANEXOS.....	158
ANEXO A - “Comovida”, de Guinga. Arranjo: Raphael Rabello.....	159
ANEXO B - Praça Sete, de Dino Sete Cordas. Arranjo: Raphael Rabello	163
ANEXO C - “Pedra do Leme”, de Raphael Rabello e Toquinho	166
ANEXO D - “Meu Avô”, de Raphael Rabello.....	171
ANEXO E - Lista de transcrições e fonogramas utilizados nesta pesquisa: acervo próprio, transcrições próprias e de terceiros, gravações do Instituto Moreira Salles.....	175

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Quadro comparativo de tonalidades maiores e menores através da “modulação típica” (BORGES, 2008).....	36
Tabela 2 Exemplos de choros com a utilização do “volteio harmônico”.....	39
Tabela 3 Nomenclatura harmônica antiga dos "chorões"	40
Tabela 4. Exemplo de cadência harmônica típica com a nomenclatura antiga dos “chorões”	41
Tabela 5 Recursos harmônicos - articulação da curva tonal em tonalidade maior	45
Tabela 6 Recursos harmônicos em tonalidade maior e menor - exemplos de músicas e análise funcional.....	47
Tabela 7 Escalas modais comumente aplicados à música popular	52
Tabela 8 Quadro comparativo dos elementos tradicionais e não-tradicionais do violão de sete cordas em Dino.....	89
Tabela 9 Cadência harmônica utilizando substituição	90

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo Musical 1 "Árvore Harmônica" (SOARES, 2007). Modulação para o II ^m (Sr) e IV graus (S) da escala maior. Estrutura Básica	42
Exemplo Musical 2 "Árvore Harmônica" (SOARES, 2007). Modulação para o IV grau da escala menor.....	42
Exemplo Musical 3 "Árvores Harmônicas maior, em sua forma geral simplificada (a) e estendida (b), e menor, também em sua forma geral simplificada (c) e estendida (d). (FERNEDA <i>et al.</i> , 2008).....	43
Exemplo Musical 4 "Ingênuo", de Pixinguinha. (CARRASQUEIRA, 1997, p. 56). Compassos Seção A frase inicial c. 1 ao 3	49
Exemplo Musical 5 "Ingênuo", de Pixinguinha. Adaptação da edição (CARRASQUEIRA, 1997, p. 56). Frase inicial transposta para Lá bemol, c. 16 ao 19	49
Exemplo Musical 6 "Lamento" de Pixinguinha (CARRASQUEIRA, 1997, p.60). Seção A. Compassos 11 ao 17.....	50
Exemplo Musical 7 "Lamento", de Pixinguinha (CARRASQUEIRA 1997, p.60 e 61). Versão tocada por grupos de choro atuais	54
Exemplo Musical 8 "Lamento", de Pixinguinha (transcrição própria). Baseada na experiência auditiva	55
Exemplo Musical 9 "Carinhoso", de Pixinguinha (CARRASQUEIRA, 1997, p.28).....	56
Exemplo Musical 10 "Jorge do Fusa", de Garoto (BELLINATI, Vol.2, 1991, p. 30 e 31). Tema da seção A	64
Exemplo Musical 11 "Lamentos do Morro", de Garoto (BELLINATI, vol.1, 1991, p. 18). Tema da seção A	65
Exemplo Musical 12 "Lamentos do Morro", de Garoto. (BELLINATI, vol.1, 1991, p.19) Construção harmônica fundamentada na escala de tons inteiros	66
Exemplo Musical 13 "Lamentos do Morro", de Garoto. (BELLINATI, vol.1, 1991, p. 21). Compassos finais referentes ao acorde G7 (9/#11).....	66
Exemplo Musical 14 "Dançando com Lágrimas nos Olhos", de Lamartine Babo e Joe Burke. "Baixaria" elaborada por Tute (transcrição própria)	73
Exemplo Musical 15 Introdução de "Receita de Samba", de Jacob do Bandolim (transcrição própria).....	74
Exemplo Musical 16 "Ingênuo", de Pixinguinha (BRAGA, 2004, p. 86). Seção A. Versão do conjunto Época de Ouro (disco "Vibrações", RCA, 1967).....	78

Exemplo Musical 17 "Ingênuo", de Pixinguinha. Compassos 5 ao 7 (BRAGA, 2004, p. 86)	79
Exemplo Musical 18 "Ingênuo", de Pixinguinha. Compassos 21 ao 23 (BRAGA, 2004, p. 86)	80
Exemplo Musical 19 Desenho melódico da "baixaria" sobre acorde dominante de "Ingênuo". Desenho melódico sobre acordes dominantes nos compassos 8, 12 e 24 (BRAGA, 2004, p. 86)	82
Exemplo Musical 20 "Ingênuo", de Pixinguinha. "Baixaria" da seção A que prepara a seção B através da escala de tons inteiros. Compasso 35 e 36 (BRAGA, 2004, p. 86)	82
Exemplo Musical 21 "Cuidado Violão", de José Toledo. "Baixaria" para retomar a seção A (BRAGA, 2004, p. 93)	83
Exemplo Musical 22 "Ingênuo, de Pixinguinha. "Baixaria" sobre o sub V ⁷ e a dominante do tom principal (BRAGA, 2004, p. 87)	84
Exemplo Musical 23 "Teu Beijo", de Mário Álvares. Versão de Jacob e "regional" do Canhoto (transcrição própria)	86
Exemplo Musical 24 "Conversa de Botequim", de Noel Rosa. Acompanhamento polimelódico de Dino (transcrição própria)	87
Exemplo Musical 25 Condução rítmica do "Violão Tamborim" (TABORDA, 1995, p.70)	91
Exemplo Musical 26 Corra e olhe o Céu, de Cartola (PELLEGRINI, 2005, p.130)	91
Exemplo Musical 27 "Corra e olhe o céu", de Cartola (PELLEGRINI, 2005, p. 111 e 112). Compasso 17 ao 28	92
Exemplo Musical 28 "Cinco Companheiros", de Pixinguinha. Seção A (PELLEGRINI, 2005, p. 93)	93
Exemplo Musical 29 "Cinco Companheiros", de Pixinguinha. Articulação da "baixaria". Compassos 5 ao 8 (transcrição própria)	94
Exemplo Musical 30 "Cinco Companheiros", de Pixinguinha. Outra articulação da "baixaria" em fusa. Compasso 5 ao 8 (transcrição própria)	94
Exemplo Musical 31 "Receita de Samba", de Jacob do Bandolim. "Baixaria" da seção B (transcrição própria)	95
Exemplo Musical 32 "Alvorada", de Cartola (PELLEGRINI, 2005, p.65). "Baixaria" de Dino que aparece de forma reiterada. Compasso 13 e 14, 29 e 30, 61 e 62, 77 e 78	95
Exemplo Musical 33 "Corcovado", de Tom Jobim. Acompanhamento de Dino Sete Cordas (CAYADO, 2005)	96
Exemplo Musical 34 Padrões rítmicos utilizados por Dino (TABORDA, 1995, p.79)	97

Exemplo Musical 35	Condução rítmica de “Partido-alto” (PEREIRA, 2006, p.17)	107
Exemplo Musical 36	“É do que Há”, de Luis Americano. (BRAGA, 2004, p.69).....	108
Exemplo Musical 37	“Horas Vagas”, de Jacob do Bandolim. “Baixaria” elaborada por Rabello que conecta o retorno da seção C para a seção A (transcrição própria)	109
Exemplo Musical 38	"Desvairada", de Garoto. Acompanhamento de Rabello em duo com Radamés Gnattali (violão de sete cordas e piano). Seção A (DIAS, 2004)	111
Exemplo Musical 39	"Bola Preta", de Jacob do Bandolim com o “regional do Canhoto” (transcrição própria). Dino no violão de sete cordas.....	112
Exemplo Musical 40	“Chorinho na Praia”, de Jacob do Bandolim. “Solo de baixaria” elaborado por Rabello durante a seção A (transcrição própria).....	113
Exemplo Musical 41	“Escovado”, de Ernesto Nazareth (Visom, 1988). Introdução em <i>pizzicato</i> . Arranjo de Rabello (transcrição própria)	116
Exemplo Musical 42	"Ainda me Recordo", de Pixinguinha. “Baixaria de obrigação” que prepara entrada para o tema principal da seção A (transcrição própria).....	117
Exemplo Musical 43	“Sete Cordas”, de Raphael Rabello (Polygram, 1982). Trecho inicial da seção A (transcrição própria)	119
Exemplo Musical 44	"Sete Cordas", Raphael Rabello. Cadência cromática do baixo da seção A (transcrição própria)	119
Exemplo Musical 45	“Sete Cordas”, de Raphael Rabello. Caminho harmônico pelo IV grau da seção A (transcrição própria).....	120
Exemplo Musical 46	"Sete Cordas", de Raphael Rabello. Cadência inicial da seção B (transcrição própria)	121
Exemplo Musical 47	"Praça Sete", de Dino Sete Cordas. Tema inicial (transcrição própria)	122
Exemplo Musical 48	"Praça Sete", de Dino Sete Cordas. “Volteio harmônico” da seção A (transcrição própria)	122
Exemplo Musical 49	“Praça Sete”, de Dino Sete Cordas. Seção B, parte inicial (transcrição própria).....	123
Exemplo Musical 50	"Praça Sete", de Dino Sete Cordas. Seção B, trecho final (transcrição própria).....	123
Exemplo Musical 51	"Meu Avô", de Raphael Rabello. Seção A, trecho inicial (transcrição própria).....	125

Exemplo Musical 52 "Meu Avô", de Raphael Rabello. Desenvolvimento até o fim da seção A (transcrição própria)	125
Exemplo Musical 53 "Meu Avô", de Raphael Rabello. Seção B, trecho inicial (transcrição própria)	126
Exemplo Musical 54 "Meu Avô", de Raphael Rabello. Desenvolvimento da seção B, inserção de um compasso ternário (transcrição própria)	126
Exemplo Musical 55 "Meu Avô", de Raphael Rabello. Desenvolvimento da seção B sem a inserção do compasso ternário. Versão de Raphael Rabello com o grupo "Os Ingênuos" (transcrição própria)	127
Exemplo Musical 56 "Meu Avô", de Raphael Rabello. Fim da seção B (transcrição própria)	127
Exemplo Musical 57 "Meu Avô", de Raphael Rabello. Seção C. Trecho inicial (transcrição própria)	128
Exemplo Musical 58 "Meu Avô", de Raphael Rabello. Seção C. Trecho final (transcrição própria)	128
Exemplo Musical 59 "Modinha", de Tom Jobim (transcrição própria). Trecho inicial livre	131
Exemplo Musical 60 "Modinha", de Tom Jobim. Arranjo de Raphael Rabello. Final da peça (ESCHIG, p.3)	132
Exemplo Musical 61 Estudo Nº 1, de Heitor Villa-Lobos. Trecho inicial, arpejo de Mi menor (ESCHIG, p.2)	132
Exemplo Musical 62 "Odeon", de Ernesto Nazareth. Arranjo de Raphael Rabello com a utilização da técnica chamada trémolo. Ponte entre a seção C e a seção A. (NUNES, 2007, p. 46)	133
Exemplo Musical 63 "Odeon", de Ernesto Nazareth (NUNES, 2007, p. 68).	134
Exemplo Musical 64 "Comovida", de Guinga. Trecho inicial que possui mesma harmonia de outra composição de Guinga (transcrição própria)	136
Exemplo Musical 65 "Comovida", de Guinga (transcrição própria). Rasgueo e inserção de fusas	136
Exemplo Musical 66 "Comovida", de Guinga. Arpejos em sextinas sobre os graus bVI e V (transcrição própria)	136
Exemplo Musical 67 "Comovida", de Guinga. Escala de tons inteiros. Compassos finais (transcrição própria)	137

Exemplo Musical 68 "Pedra do Leme", de Raphael Rabello (transcrição própria). Trecho inicial da seção A	138
Exemplo Musical 69 "Pedra do Leme", de Raphael Rabello e Toquinho. Volteio harmônico da seção A (transcrição própria).....	139
Exemplo Musical 70 "Pedra do Leme", Raphael Rabello e Toquinho. Cadência de diminutas. Seção B (transcrição própria).....	139
Exemplo Musical 71 "Pedra do Leme", de Raphael Rabello e Toquinho. Cadência sobre diminuta através de variações. Seção B (transcrição própria)	140
Exemplo Musical 72 "Pedra do Leme", de Raphael Rabello e Toquinho. Modulação para o III grau maior. Seção B (transcrição própria)	141
Exemplo Musical 73 "Pedra do Leme", de Raphael Rabello e Toquinho. Final da seção B (transcrição própria)	141
Exemplo Musical 74 "Pedra do Leme", Raphael Rabello e Toquinho. Trecho inicial da seção C (transcrição própria)	142
Exemplo Musical 75 "Pedra do Leme", Raphael Rabello e Toquinho. Trecho final da Seção C (transcrição própria)	142
Exemplo Musical 76 "Pedra do Leme", Raphael Rabello e Toquinho. Desenvolvimento da seção C (transcrição própria).....	143
Exemplo Musical 77 Brasileira Nº 13, de Radamés Gnattali. 3º movimento - Choro. Trecho Inicial (ESCHIG).....	143
Exemplo Musical 78 "Pedra do Leme", de Raphael Rabello. Parte final (transcrição própria)	144

LISTA DE ABREVIATURAS

Nomenclatura dos intervalos	
1	1º justa
2	2º maior
b2	2º menor
3	3º maior
b3	3º menor
4	4º justa
5	5º justa
#5	5º aumentada
b6	6º maior
6	6º maior
b7	7º menor
7M	7º maior
8	8º justa
9	9º maior
b9	9º menor
13	13º maior nos acordes dominantes
b13	13º menor nos acordes dominantes

Graus da escala	
I	Tônica
II	Supertônica/ Subdominante Relativa
III	Mediante/ Dominante Relativa
IV	Subdominante
V	Dominante
VI	Superdominante/ Tônica Relativa
VII	Subtônica/Sensível
bII	II grau abaixado
bIII	III grau abaixado
bVI	VI grau abaixado

T - Tônica

Tr - Tônica relativa

D - Dominante

Dr - Dominante relativa

S - Subdominante

Sr - Subdominante relativa

Sub V^7 - Substituto do V^7 grau. Corresponde ao acorde napolitano.

CT - Choro tradicional

CNT - Choro não-tradicional

BN - Bossa nova

Vi7C - Violão de sete cordas

INTRODUÇÃO

As pesquisas relacionadas com a música popular vêm crescendo significativamente nos meios acadêmicos de música. Conquanto haja trabalhos de substancial contribuição para a música popular, sobretudo acerca do choro, ainda não há um número expressivo de trabalhos acadêmicos no que tange ao violão de sete cordas. Ademais, são poucas as transcrições para o violão de sete cordas porquanto muitos músicos integrantes dos tradicionais “regionais de choro”¹ não costumam escrever suas músicas.

O choro e o violão chorístico emergiram mediante a tradição oral², o que contribuiu sobremaneira para os aspectos improvisatórios predominantes nesse gênero musical. Por outro lado, a tradição oral dificulta uma análise precisa das composições e de aspectos estilísticos concernentes ao ritmo, melodias, formas musicais e às datas de muitas composições³. Esses aspectos tornam incerta a fronteira que separa os diversos gêneros populares, nos quais o choro está inserido.

O violão de sete cordas exerceu papel fundamental para o choro, especialmente pelas substanciais contribuições que o instrumento trouxe ao gênero. A presente pesquisa busca demonstrar que muitas transformações estilísticas do choro advieram do uso do violão de sete cordas, que colaborou para o estabelecimento da sonoridade característica do “regional” de choro tradicional.

O violão chorístico cumpre o mister de elaborar a base harmônica, que está associada aos contracantos improvisados nas notas graves do violão, as chamadas “baixarias”. Estas fazem alusão aos instrumentos de sopro - tais como o bombardino, o oficleide e a tuba -,

¹ O termo “regional” é atribuído aos grupos tradicionais de choro formados geralmente por violões, flauta, cavaquinho, bandolim e flauta e pandeiro. A formação dos “regionais” está presente nas chamadas “rodas de choro”, reunião de músicos com o intuito de tocar informalmente. Esses encontros musicais geralmente ocorrem sem ensaios, sendo que tais encontros são disponibilizados a vários músicos que desejam participar.

² Para a música fundamentada na tradição oral, não há a necessidade de se ater à minúcia da transcrição musical, visto que a partitura, mediante a profusão de detalhes, não garante que a metodologia seja mais eficiente do que aquela comumente utilizada pela comunidade musical de tradição oral observada. O músico dessa comunidade pode explicar, de forma eficiente, os detalhes de sua execução instrumental em uma breve apresentação, sem que haja a necessidade de constar sua performance em uma partitura, o que confirma que a tradição oral é tão legítima para a etnomusicologia quanto a tradição escrita. Cumpre destacar que a importância da tradição oral tem sido reconhecida também pela musicologia histórica.

³ Caso não conste data no manuscrito da música que foi editada, a melhor inferência é a própria data de publicação. Essa consideração é relevante, dado que este trabalho visa à elaboração de uma trajetória estilística do choro, e muitas músicas não foram escritas pelos próprios compositores, consubstanciando-se, assim, por meio da tradição oral.

responsáveis pelos contracantos nos conjuntos de música popular, consolidados desde o século XIX.

Os instrumentos de sopro possuem muita intensidade sonora, característica que viabilizou a fixação desses instrumentos nas bandas de música. Os violões, mormente o de sete cordas, substituíram, em certa medida, os instrumentos de sopro no que concerne à função dos contracantos nos conjuntos de choro, sobretudo nos regionais na década de 1930. Contudo, o violão não possui o mesmo volume dos instrumentos de sopro, e por isso o instrumento teve de buscar uma forma eficiente para lograr uma função satisfatória nos conjuntos de choro. As vantagens idiomáticas que o instrumento agregou ao gênero - tais como as inúmeras inversões dos acordes e uma preocupação pela condução do baixo - contribuíram para a consubstanciação do instrumento nos “regionais” de choro.

O violão de sete cordas desempenha um papel semelhante ao do violão de seis cordas nos “regionais” de choro em relação ao acompanhamento. Todavia, devido à maior extensão do instrumento na região grave, o violão sete cordas cumpre com maior êxito a tarefa de dialogar com a melodia principal; técnica também conhecida como “pergunta e resposta”⁴. O violão de sete cordas possui maior liberdade para utilizar os baixos improvisados devido a sua maior capacidade de extensão de notas, o que proporciona maiores recursos técnicos.

O violão de sete cordas demorou a ser difundido⁵ no Brasil, e somente na década de 1920 que o instrumento passou a integrar os conjuntos de música popular através do violonista China, irmão mais velho de Pixinguinha. Entretanto, a maior parte das primeiras gravações de violão sete cordas no Brasil provém de Tute, também precursor do instrumento no Brasil.

Quando Tute não atuava com tanta intensidade, mormente na década de 1950, Dino começou a tocar o violão de sete cordas. A partir da contribuição de Dino, a história do instrumento no Brasil teve uma significativa guinada. O acompanhamento do violão de sete cordas adquiriu consistência, principalmente pela condução do baixo virtuoso e consciente, passando-se a valorizar, de forma mais acentuada, outras possibilidades harmônicas e melódicas através do idiomatismo⁶ do violão de sete cordas.

⁴ A técnica de “pergunta e resposta” ocorre quando o baixo de um dado instrumento dialoga com a melodia principal da música.

⁵ Não entraremos na discussão quanto à polêmica origem do violão de sete cordas; mas há de se reconhecer que o instrumento só veio a ser instituído no Brasil através dos grupos de música popular, ainda na primeira metade do século XX por China e Tute.

⁶ O subcapítulo 2.7 trata de forma pormenorizada os aspectos idiomáticos do violão.

Dino constitui-se em uma das principais referências de acompanhamento do violão de sete cordas no choro, e sua participação em gravações foi um marco para a música popular brasileira. Outrossim, Dino foi o grande responsável pela popularização do violão de sete cordas no Brasil e pelo desenvolvimento de uma técnica peculiar que influenciou várias gerações de violonistas. Dino é considerado um marco histórico do instrumento no Brasil, tendo em vista o consenso existente entre os membros da comunidade do choro.

Antes da década de 1960, no tocante aos aspectos timbrísticos, a sétima corda do violão possuía um som demasiadamente metálico, proporcionado pela corda de aço. Muito embora essa corda perca em variedades timbrísticas se comparada ao náilon, ela ganha em intensidade sonora quando tocada com a dedeira⁷. Dino utilizou a corda de aço em seu violão, o que viabilizou a sua atuação em vários ambientes sem a amplificação do instrumento.

Por outro lado, na década de 1960, Dino instituiu uma quarta corda de violoncelo no lugar da sétima corda do violão, o que provocava um som de curta duração, sem a “agressividade” que o aço proporcionava. Essa inovação organológica bem-sucedida possuía uma sonoridade mesclada com o náilon na primeira e na segunda corda, bem como pela utilização do aço na terceira corda do violão. Essas inovações contribuíram para uma sonoridade característica do instrumento nos “regionais” de choro.

Após a consubstanciação do violão de sete cordas nos “regionais”, houve um declínio do choro no início da década de 1960, o que coincide com o auge da bossa nova e com o advento do chamado “iê-iê-iê” (jovem guarda), fazendo com que Dino passasse a tocar guitarra elétrica em grupos de baile da época. De fato, Dino não era adepto a instrumentos elétricos, dentre os quais a guitarra elétrica, instrumento que Dino parou de tocar depois de finda a má fase do choro na década de 1960.

A despeito das dificuldades para o estabelecimento do choro na década de 1960, foi na referida década que Jacob do Bandolim fundou um dos “regionais” mais proeminentes da história do choro: o conjunto “Época de Ouro”, do qual Dino era integrante. Antes desse conjunto, Jacob era acompanhado pelo “regional” do Canhoto e por algumas orquestras, sobretudo na década de 1950, período no qual o violão de sete cordas estava se consolidando nas mãos de Dino, integrante do “regional” do Canhoto e do conjunto “Época de Ouro”.

O registro fonográfico “Vibrações” (RCA, 1967) destaca-se dentre os discos do conjunto “Época de Ouro” porquanto é considerado pela comunidade chorística como um registro fonográfico essencial para quem estuda ou almeja se aprofundar no estudo do choro.

⁷ Anel com ponta de aço ou plástico colocado na ponta do dedo polegar da mão direita.

Conquanto existissem entraves na década de 1960 para o desenvolvimento do choro, houve a consagração de vários aspectos chorísticos que serviram de alicerces para futuras gerações do choro. Depois de finda a má fase chorística na aludida década, emerge um importante período no qual se destaca Raphael Rabello, violonista (seguidor dos fundamentos de Dino) que mudaria novamente a história do instrumento no Brasil. No início de seus estudos, Rabello estudou violão mediante o treinamento auditivo, o que se dava através da escuta dos discos do grupo “Época de Ouro” e do “regional” do Canhoto, sem o auxílio de partituras.

O maestro Radamés Gnattali teve uma relevante contribuição para a formação de Rabello, sobretudo, em sua fase solista. Esse união resultou na gravação de importantes registros fonográficos, com destaque para a gravação da obra de Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto (Barclay(LP)/Funarte-Instituto Itaú Cultural/1982).

Após essa frutífera convivência musical, a qual coincide com a absorção da linguagem do choro, Rabello passou a adotar elementos musicais provenientes de outros gêneros e estilos musicais. A incorporação de técnicas do acompanhamento para o violão solo contribuiu para a consolidação de seu estilo violonístico característico, considerando-se que seu amplo conhecimento musical foi determinante para que se tornasse um dos maiores expoentes do instrumento no Brasil.

CAPÍTULO 1 - Considerações metodológicas

1.1. Delimitação do objeto de estudo

A presente pesquisa propõe uma análise da trajetória estilística do choro na segunda metade do século XX, sob a ótica do violão de sete cordas. Torna-se mister, no entanto, reportarmos aos pioneiros do choro e ao Tute, precursor do violão de sete cordas no Brasil (década de 1930 até 1940). Tal discussão lançará as bases para o segmento principal deste trabalho, pelo qual se fará uma análise da contribuição de Dino Sete Cordas, que se demonstrou extremamente relevante para o instrumento no Brasil, e sua influência em Raphael Rabello, que absorveu a linguagem de violonística de Dino, dentre inúmeros instrumentistas de gerações posteriores.

O trabalho propõe uma periodização estilística do violonista Raphael Rabello, cuja primeira fase reflete o estilo tradicional, caracterizado pelo papel acompanhador consubstanciado por Dino⁸. Por outro lado, a segunda fase está associada, em grande medida, a um estilo não-tradicional ou “moderno”⁹, caracterizado pela adoção de elementos solísticos e respectivas inovações nos aspectos timbrístico, harmônico e improvisatório. Tal fase é estabelecida quando Rabello incorpora elementos violonísticos que não estão relacionados ao choro propriamente dito, quais sejam: absorção de técnicas usuais do violão solista e harmonias não-usuais no choro tradicional.

A presente pesquisa considera que uma das características do violão de sete cordas não-tradicional é a sua utilização como um instrumento solista, posição almejada e, em grande medida, consolidada por Rabello. Porém, também há peças para violão solo chorístico que são elaboradas com características do choro tradicional, dentre as quais: a “modulação típica”¹⁰, práticas harmônicas reiteradas (clichês harmônicos) e utilização de acordes sem acentuadas dissonâncias.

⁸ Rabello imitava o violonista Dino Sete Cordas em sua primeira fase. Tais imitações foram documentadas em alguns trabalhos, a exemplo de Pelegrini (Unicamp, 2005). Além disso, Luciana Rabello (entrevista concedida, 2008) aponta para forte influência de Dino em Raphael Rabello, e lembra que Rabello mandou até mesmo fazer um anel de ouro igual ao do Dino, a fim de se parecer ainda mais com o violonista.

⁹ O conceito de “moderno” não está relacionado à corrente modernista, pois entendemos que o termo empregado faz alusão ao músico que rompe padrões estabelecidos, e, portanto, é julgado como “moderno” pela comunidade musical em questão. Por isso, optamos por utilizar o termo “não-tradicional”, conceito que será abordado com maior profundidade no subcapítulo 2.3 e 2.4.

¹⁰ Conceito pormenorizado no subcapítulo 2.5 (Tab.1).

A presente pesquisa analisa trechos musicais com base na relevante contribuição de Dino e Rabello. As improvisações e as harmonias são analisadas com base em ferramentas analíticas concebidas pela comunidade do choro (teoria êmica) e através de quadros analíticos desenvolvidos pelo autor da presente pesquisa.

Por fim, destacamos que há uma evidente dicotomia entre a tradição e a modernização no tocante à crítica cultural, o que faz necessária, pois, a definição dos elementos musicais tradicionais e não-tradicionais através de preceitos construídos pela própria comunidade do choro (entrevistas) e por conceitos extraídos do âmbito sociológico e antropológico.

1.2. Mapa conceitual

O mapa conceitual da presente pesquisa será construído em três níveis inter-relacionados:

Nível I) Concerne às ferramentas analíticas aplicadas a três parâmetros considerados fundamentais para a configuração do estilo:

(a) A análise harmônica está estruturada na harmonia funcional aplicada à música popular: Chediak (1986), Guest, (2003), Alencar Sete Cordas (1987)¹¹ e Gava (2002). Para tanto, aplicamos os preceitos da harmonia funcional de Riemann¹² como referencial teórico comparativo com vistas a buscar uma sistematização global das propostas oriundas da música popular.

(b) A análise da improvisação será fundamentada basicamente sobre os padrões concebidos pela comunidade, aproximando-se de ferramentas analíticas êmicas¹³.

(c) A análise dos padrões construtivos melódico-harmônico-rítmico das relações polimelódicas¹⁴ (Braga, 2004; Pellegrini, 2005).

¹¹ A bibliografia traz duas datas referentes ao trabalho do músico Alencar de Sete Cordas. A primeira, no ano de 2007, diz respeito à entrevista concedida para esta pesquisa (*ad hoc*). A segunda fonte diz respeito a um artigo escrito em 2006 sobre sua teoria da Árvore Harmônica. A data de 1987 diz respeito a quando o músico começou a formular sua teoria.

¹² A análise harmônica desta pesquisa não é trabalhar de forma aprofundada com as propostas de Hugo Riemann em relação à harmonia funcional; mas sim demonstrar as discrepâncias e as diferenças de nomenclaturas, as quais são exemplificadas através do quadro analítico do subcapítulo 2.5 (Tab.6) e ao longo da análise de partituras incluídas nesta pesquisa.

¹³ Engendrada a partir do pensamento teórico que se apreende da comunidade dos chorões e demais músicos populares brasileiros. É possível encontrar em trabalhos etnomusicológicos de língua inglesa as seguintes terminologias *emic*, *ethno-theory*, *native-informed theory*, *insider-informed theory*.

¹⁴ As relações polimelódicas concernem às “baixarias” utilizadas nos acompanhamentos do choro, as quais são realizadas pelos violões ou pelos instrumentos de sopro por meio de várias linhas melódicas independentes. Tais relações são pormenorizadas no subcapítulo 2.7.

A análise harmônica adotada para esta pesquisa compilará os três parâmetros supracitados na medida em que estudos sobre células melódicas, harmônicas e *patterns* são aplicados por músicos da comunidade que estudam o choro¹⁵.

Nível II) Aborda as convenções musicais com base no entendimento da própria comunidade do choro acerca de estilo e gênero.

Nível III) Refere-se à música como contexto e às contribuições das ciências sociais, as quais tiveram reflexos na etnomusicologia, a exemplo dos campos teóricos do *musical change* (Blacking, 1977) e do hibridismo (Canclini, 1990).

O segundo e o terceiro níveis analíticos mencionados tendem a se unir em um só plano, de forma que a pesquisa possua, *grosso modo*, dois parâmetros analíticos: o primeiro, que diz respeito à análise musical, e o segundo, que concerne às convenções sociais e aos valores sociais da comunidade observada.

1.3. Questões norteadoras da presente pesquisa

A presente pesquisa propõe três questões norteadoras:

- 1) Como foram apropriadas as transformações trazidas ao choro por meio de violão de sete cordas, sobretudo, a partir da contribuição de Dino Sete Cordas e Raphael Rabello.
- 2) Como se manifesta o idiomatismo de Dino Sete Cordas na obra (solista e acompanhadora) de Raphael Rabello, e quais parâmetros definem tal influência.
- 3) Quais os parâmetros concernentes à crítica cultural (tradição e modernização), segundo os conceitos preestabelecidos pela própria comunidade do choro.

1.4. Objetivos

O objetivo geral da presente pesquisa aborda dois pontos centrais:

¹⁵ Músicos da comunidade do choro, a exemplo de Sève (1999, p.9 e 21), utilizam o termo *pattern* para analisar células melódicas.

- 1) Contribuir para o aprofundamento dos estudos da trajetória estilística do choro, conferindo maior ênfase aos processos híbridos, os quais refletem na inter-relação do violão de sete cordas acompanhador e solista.
- 2) Propor uma periodização do estilo de Raphael Rabello, a partir do legado de Dino Sete Cordas.

O objetivo específico da presente pesquisa consiste em identificar as transformações que o violão de sete cordas trouxe ao choro:

- 1) Na condução do baixo (“acompanhamento polimelódico”).
- 2) No fraseado do baixo.
- 3) Na formação e na espacialização dos acordes.
- 4) Na interação do baixo com as outras linhas melódicas cantadas ou instrumentais.
- 5) Nas técnicas de mão direita. Tais técnicas são responsáveis pelas conduções rítmicas e refletem uma sonoridade peculiar e ritmos característicos.
- 6) Na aplicação das escalas modais.

Essas características constantes nos objetivos gerais e específicos são fundamentais para se compreender as transformações estilísticas do violão de sete cordas, as quais se manifestam no âmbito idiomático do instrumento, ao longo do século XX. Tais transformações encontram em Dino Sete Cordas e Raphael Rabello os maiores expoentes. Com base nesse prognóstico, é possível estabelecer os parâmetros que apontam para as referências musicais de Dino na obra violonística solista de Rabello.

1.5. Explicação das fontes de pesquisa

O presente trabalho abordou as seguintes fontes de pesquisa:

- 1) Registro fonográfico.
- 2) Registro audiovisual.
- 3) Documentação musical: transcrições do próprio pesquisador e de terceiros (outros músicos ou pesquisadores).
- 4) Biografias e artigos em periódicos não-acadêmicos.

- 5) Nove entrevistas¹⁶ (em primeira mão) e trechos de entrevistas em segunda mão com músicos do círculo de amigos ou familiares.

Cumprе destacar alguns aspectos concernentes às potencialidades das fontes de pesquisa disponíveis para a presente abordagem: dois pontos negativos e um ponto positivo. Primeiramente (dois pontos negativos), os registros fonográficos apresentam limitações para a pesquisa analítica: as gravações muito antigas perdem detalhes sonoros devido aos chiados constantes, o que dificulta uma eficaz transcrição¹⁷. Segundo, o registro fonográfico não mostra a atuação do músico, aspecto de grande relevância para a música popular devido à valorização da improvisação e da performance¹⁸.

Por outro lado (ponto positivo), o registro fonográfico tem a vantagem de o instrumentista selecionar, dentre as várias interpretações, aquela que melhor lhe convier, tanto do ponto de vista técnico quanto da qualidade do registro. Para atender os requisitos da performance, os quais presumem maior naturalidade (relação corporal do músico com seu instrumento), o registro áudio visual se mostra mais eficaz quando comparado ao registro fonográfico, sobretudo em formato de DVD, porquanto apresenta uma boa resolução da imagem.

As fontes de Pesquisa dos registros fonográficos de Dino referem-se às gravações do disco “Primas e Bordões” (RCA, 1962), de Jacob do Bandolim; “Choros Imortais”, do flautista Altamiro Carrilho com o “regional” do Canhoto, volume 1 (Copacabana, 1964); “Vibrações” do conjunto Época de Ouro (RCA, 1967); e “Raphael Rabello & Dino 7 Cordas (Caju Music, 1991).

Em relação à obra de Raphael Rabello, destacamos um dos discos mais importantes no que tange a sua fase solista: “Cry my guitar” (GSP, 2005), gravado nos EUA em 1994. Do referido registro fonográfico, são utilizadas as seguintes músicas: “Pedra do Leme”, de Raphael Rabello e Toquinho; “Meu Avô”, de Raphael Rabello. Destacamos também o primeiro registro fonográfico como solista de Rabello, intitulado “Rafael Sete Cordas”

¹⁶ Houve nove entrevistas em primeira mão (elaborados pelo autor) com os seguintes músicos: Luciana Rabello, Luiz Otávio Braga, Maurício Carrilho, Alencar Sete Cordas, Turíbio Santos, Zé Paulo Becker, Marcelo Gonçalves e Fernando de La Rua e Guinga.

¹⁷ O que ocorre nas gravações de China na década de 1920 e as de Tute na década de 1930, disponíveis pelo acervo online do Instituto Moreira Salles, e em algumas gravações de Dino Sete Cordas, tais como as do disco “Primas e Bordões” (RCA, 1962) com Jacob do Bandolim.

¹⁸ A cada apresentação, pode haver mudanças significativas em relação à maneira de tocar, tendo em vista que o intérprete não fica limitado a um tipo de interpretação contida na partitura. Esse é um dos aspectos de maior relevância do gênero pesquisado, porquanto toda vez que uma música é tocada, surgem modificações relevantes, devido à grande valorização da improvisação e da performance.

(Polygram, 1982). Dentre as peças deste registro, far-se-á uma breve análise da valsa “Sete Cordas”, de Raphael Rabello, a fim de verificar as possíveis inovações dos caminhos melódicos e harmônicos.

No que concerne à fonte de pesquisa do registro áudio visual, esta pesquisa utiliza-se de trechos do vídeo amador que foi gravado quando Rabello esteve em Belo Horizonte, em 1991, na casa de José Pascoal Guimarães; trechos do filme “Brasileirinho”¹⁹ do diretor finlandês Mika Kaurismäki sobre o choro no Rio de Janeiro; e trechos do programa “Mosaico”, exibido na TV Cultura em julho de 2008, do qual participam vários músicos brasileiros que homenageiam Raphael Rabello.

Alguns procedimentos devem ser destacados em relação aos registros gráficos. Apesar de a tradição escrita (partitura) para o gênero observado ser apenas um guia para grande parte dos músicos da comunidade, a pesquisa buscou transcrições detalhadas das peças solas para o violão.

Reconhecemos que há transcrições para os acompanhamentos de violão de sete cordas e métodos de ensino do instrumento publicados em livro (a exemplo de Braga, 2004). No entanto, não há um número expressivo de transcrições para o violão de sete cordas, principalmente, no que tange ao instrumento como solista, o que demandou a elaboração de transcrições próprias. Ademais, não foi possível coletar transcrições autógrafas de Dino, e tampouco de Raphael Rabello, pois nenhum deles tinha o hábito de escrever suas músicas²⁰. Nesse sentido, Luciana Rabello (entrevista concedida, 2008), irmã de Raphael Rabello, informou-nos que o irmão não tinha o costume de escrever suas composições e nem seus arranjos.

A presente pesquisa utiliza transcrições próprias (vide anexos A, B, C e D) e de outros pesquisadores, criteriosamente selecionadas, as quais são explicitadas ao longo da pesquisa. Dentre as transcrições próprias, incluem-se quatro solas na íntegra, bem como excertos para violão solo e contracantos elaborados tanto por Dino Sete Cordas quanto por Raphael Rabello.

São coletadas entrevistas em primeira e em segunda mão, as quais serão detalhadas ao longo da pesquisa. As entrevistas em segunda mão (terceiros) se justificam pela relevância de depoimentos de Dino Sete Cordas e Raphael Rabello em alguns trabalhos, e pela impossibilidade de coletar informação em primeira mão, devido ao falecimento de ambos os

¹⁹ O filme “Brasileirinho” só foi lançado no Brasil em 2007.

²⁰ Em um segundo momento, Dino passou a escrever os acompanhamentos para seus alunos.

violonistas supracitados. As entrevistas em primeira mão de amigos, parentes e músicos, contribuíram para corroborar a hipótese da pesquisa, pois foram incluídas nove entrevistas imprescindíveis para a análise do objeto de estudo.

1.6. Metodologia

Primeiramente, houve um levantamento do repertório a ser analisado e das respectivas fontes de pesquisa, tais como registros fonográficos e transcrições. Em seguida, foram analisados os elementos estilísticos associados à tradição e à modernização do choro. O terceiro aspecto concerne ao mapeamento dos valores culturais atribuídos à tradição e à mudança, admitindo-se a experiência do pesquisador como *insider* e abordando ainda a crítica musical esparsa em textos não-acadêmicos. O último procedimento diz respeito a entrevistas, as quais corroboram as hipóteses aventadas e contribuem para resolver as questões norteadoras.

Há a utilização de siglas com vistas a evitar repetições desnecessárias de terminologias, as quais são utilizadas constantemente ao longo da presente pesquisa, a saber: CT (choro tradicional), CNT (choro não-tradicional), BN (bossa nova) e Vi7C (violão de sete cordas).

No capítulo 2 propõe uma contextualização do gênero observado por meio de uma análise dos gêneros musicais que contribuíram para a consolidação do choro, bem como considerações sobre elementos harmônicos chorísticos, os quais são estruturados em quadros analíticos próprios. Tal abordagem se faz necessária na medida em que a comunidade estabelece padrões próprios, que podem não ser identificados, de forma eficiente, através de ferramentas analíticas procedentes de outros gêneros musicais. Essa análise leva em conta aspecto concernente à trajetória do gênero, cujo entendimento auxilia a compreensão do violão de sete cordas nos “regionais” de choro.

O capítulo 3 discute a contribuição de Dino Sete Cordas, um dos maiores sistematizadores do instrumento no Brasil, e aos seus antecedentes históricos, China e Tute. Destacamos que o violão de sete cordas tradicional está mais ligado ao acompanhamento, e por isso, os acompanhamentos e “baixarias” de Dino refletem o seu estilo tradicional. Para

verificar tais características, é necessário recorrer a transcrições próprias²¹; transcrições das “baixarias” Dino elaboradas por outros autores. Dentre as músicas analisadas de Dino, destacam-se os “solos de baixarias” (“Teu Beijo”, de Mário Álvares; e “Conversa de Botequim”, de Noel Rosa) e o acompanhamento elaborado por Dino para a música “Ingênuo”, de Pixinguinha, na qual Dino explora sobremaneira a condução do baixo.

O capítulo 4 visa a detalhar aspectos estilísticos de Rabello através de uma trajetória que se iniciou e se consolidou com o choro. Para tanto, foram elaboradas transcrições de acompanhamentos de Rabello, bem como de arranjos para violão solo, os quais apontam para um elo entre os estilos tradicional e não-tradicional, bem como a inter-relação entre o acompanhamento e o solo.

São elaboradas quatro transcrições de solos integrais de Rabello para esta pesquisa. Nas quatro peças para violão solo transcritas na íntegra, Rabello utiliza o violão de sete cordas somente em uma delas. Todavia, Rabello elaborava seus solos tanto no violão de seis quanto no de sete cordas com a mesma desenvoltura e técnica, o que denota que as linguagens dos referidos instrumentos possuem evidentes similitudes. Por isso, muitos solos selecionados para compor a amostra da presente pesquisa não são, necessariamente, para o violão de violão de sete cordas, mas foram incorporados, por meio de diferenciados arranjos, para o violão de sete cordas.

Duas peças solo possuem caráter híbrido²², sendo um arranjo e uma composição de Rabello: “Comovida” (valsas), de Guinga; e “Pedra do Leme” (choro), de Raphael Rabello e Toquinho. Duas peças solo ao estilo do choro tradicional, sendo um arranjo e uma composição de Rabello: “Praça Sete” (choro), de Dino Sete Cordas e Francisco Sá; e “Meu Avô” (choro), de Raphael Rabello.

Afora as quatro peças supracitadas para violão solo, são elaboradas transcrições de pequenos trechos de músicas tocadas por Rabello, tanto como solista quanto como acompanhador. Tais músicas são analisadas de acordo com a condução do baixo, harmonia, forma musical, escalas modais, aspectos tradicionais e não-tradicionais presentes na obra solista e acompanhadora (características mencionadas nos objetivos, vide subcapítulo 1.4). Tal análise é essencial para demonstrar a relação entre os violões acompanhador e solista de Rabello.

²¹ Para as transcrições próprias foi utilizado o programa *Encore* 4.5.3. Nos trechos em que houve dificuldades para detecção de notas, foi utilizado o programa *Transcribe* com vistas a buscar uma fiel transcrição do solo analisado.

²² Entendemos que o termo “híbrido” seja um termo que designa, de uma forma sistêmica, fusões musicais. Tal terminologia será pormenorizada no subcapítulo 2.4.

O detalhamento das transcrições próprias não se limita às notas tocadas, pois envolve também a dinâmica, articulação dos fraseados e as digitações ao longo do braço do instrumento. Essa profusão de detalhes nas transcrições para violão solo é necessária para lograr uma execução similar à de Rabello e para compreender as relações supracitadas entre o violão de sete cordas solista e acompanhador. Almeja-se, por meio dessas transcrições, compreender os recursos técnicos utilizados por Rabello, os quais refletem diretamente em seu estilo violonístico.

CAPÍTULO 2 - Contextualização e trajetória estilística do choro

2.1. Os pioneiros do choro: rumo a práticas improvisatórias

O choro emergiu da classe média urbana carioca no século XIX, por volta de 1870, e se consubstanciou mediante a utilização de instrumentos acústicos, sobretudo, com a utilização predominante do violão. A tradição oral, na qual estava calcada a prática dos grupos de “pau e corda”²³ e posteriormente os “regionais de choro”²⁴, está inter-relacionada com a prática da improvisação. Durante a segunda metade do século XIX, essa tradição improvisatória conviveu paralelamente com as edições para piano, direcionadas para o pianista aprendiz ou amador, consumidor ávido por polcas, tangos, valsas, lundus, mazurcas e *schottisches*.

Além do violão, os conjuntos instrumentais do choro eram compostos por flauta, cavaquinho, e somente no início do século XX a percussão²⁵ foi, paulatinamente, inserida nos grupos de choro. A liberdade musical aliada às práticas improvisatórias incentivou a busca por variações melódicas e por contracantos que não eram previamente escritos, os quais poderiam ser elaborados pelo violão, instrumento que também cumpria a função de elaborar a harmonia e conduzir o baixo.

Lima (2006) salienta que houve uma valorização da escrita idiomática por parte dos violonistas devido a limitações técnicas do instrumento, se comparado a instrumentos como o piano. Diante de tais limitações, os violonistas privilegiaram as inversões de acordes, o que incrementou a harmonia e possibilitou o uso de novas linhas do baixo, além das convencionais. Deveras, o violão possui limitações de ordem técnicas e de projeção sonora se comparado a outros instrumentos - tais como os de sopro ou o piano. Lima perfilha que as inversões de acordes e a escrita idiomática foram maneiras de compensar as limitações

²³ Bruno Kiefer (1983, p.23) argumenta: “o próprio conjunto instrumental formado, basicamente, por flauta, cavaquinho e violão (na voz do povo: conjunto de ‘pau e corda’, pois a flauta era, então, de ébano)”.

²⁴ O termo “regional de choro” surgiu aproximadamente na década de 1930 e designa um grupo de choro com instrumentos semelhante aos do grupo de “pau e corda”. No entanto, o “regional”, termo utilizado até hoje, pressupõe a presença de um pandeiro ou de quaisquer instrumentos de percussão.

²⁵ A percussão não foi incluída nos primeiros grupos de choro, informação que encontra respaldo em Miller (2006, p.75) e Cazes (1998, p.79). Tais pesquisadores obtiveram como fonte primária o livro de Alexandre Gonçalves Pinto, o Animal, intitulado “Reminiscências dos Chorões Antigos” (1936). Tal livro menciona tão-somente um pandeirista, o João da Bahiana, instrumentista que atuou mais notadamente na década de 1920, sobretudo ao lado de Pixinguinha.

estruturais do violão. O Vi7C, portanto, valorizou sobremodo as possibilidades idiomáticas do instrumento porque esteve intimamente relacionado com os acompanhamentos, que utilizavam, de forma predominante, as inversões de acordes nos acompanhamentos.

Em meio a essa prática da improvisação, o violão se tornou imprescindível nos conjuntos de música popular. As características improvisatórias do choro se alinharam às acentuações rítmicas características, as quais, geralmente, são fundamentadas nas combinações de padrões sincopados, o que influencia a maneira de acompanhar o choro.

Para se compreender a constituição da síncope, há que se falar, primeiramente, no “paradigma do tresillo”. Sandroni (2001, p.8) salienta que o aludido paradigma está bastante presente na música popular latino-americana do século XX e da virada do século, até o começo da década de 1930. Incluem-se nessa época, o samba do período em suas mais variadas formas, tais como o lundu, maxixe, *habanera* e as muitas modalidades de “tango”, a exemplo de várias composições de Ernesto Nazareth.

O termo “paradigma do tresillo”, ainda segundo Sandroni, é uma homenagem à musicologia cubana que batizou o grupo de três valores ou três colcheias das quais as duas primeiras pontuadas introduziram a síncope no compasso binário. Tal associação rítmica foi necessária para a constituição rítmica do choro, que se consolidou a partir de uma maneira peculiar de interpretar ritmos europeus que chegaram ao Brasil no século XIX, e, posteriormente, de uma fusão de gêneros.

Nesse sentido, cumpre destacar as características da música européia, bem como as similitudes dessa música com a música brasileira, tendo em vista a significativa influência que os gêneros musicais de procedência européia tiveram no Brasil. Não obstante a síncope estar presente em toda música européia, o seu uso tem razões diversas na música popular, pois nesta, a síncope predomina nos acompanhamentos por ser aplicada de maneira “imediate, constante e diretamente coreográfica”, o que não ocorre na música erudita (ANDRADE, Mário *apud* CARVALHO, 2006, p.79).

Essa forma sincopada do acompanhamento influenciou a elaboração dos arranjos nos “regionais” de choro. Durante a segunda metade do século XX até o século XXI, vários grupos de choro elaboraram arranjos de músicas de Ernesto Nazareth²⁶, Chiquinha Gonzaga²⁷ e Callado²⁸, em ritmo de choro tal como estabelecido pela comunidade²⁹, sem nuances que

²⁶ Ernesto Júlio Nazareth (RJ 20/03/ 1863- id., 4/2/ 1934).

²⁷ Francisca Edwiges Neves Gonzaga (RJ 17/10/1847 - id., 28/02/ 1935).

²⁸ Joaquim Antônio Callado da Silva Júnior (RJ 11/07/1848 - id., 20/03/1880).

²⁹ Becker (entrevista concedida, 2008) diz que ao tocar tango brasileiro, na verdade, ele pensa em maxixe ou mesmo em choro. Cumpre ressaltar que vários gêneros se fundem ao choro, tal como o tango brasileiro.

possam diferenciar precisamente os gêneros e ritmos para os quais originalmente foram escritos - a exemplo do tango brasileiro, polca³⁰, lundu e maxixe³¹. Durante a segunda metade do século XIX, período em que surgiu o choro³², observa-se certa similaridade entre os gêneros musicais supracitados e uma nacionalização de gêneros europeus (valsa brasileira, valsinha, polca-lundu, etc); aspectos musicais sistematicamente pesquisados por musicólogos, tais como Kiefer (1990).

A influência do tango e da polca é fundamental para o entendimento das raízes do choro. Kiefer (1990, p.18) diz que, ao analisar a evolução da polca brasileira, há que se compreender o ritmo da polca importada, o ritmo do lundu (dança e canção) e a *habanera*. A polca-lundu - subtítulo que figura em algumas das primeiras composições de Nazareth – seria, segundo Kiefer (1990), lundu na parte melódica e *habanera* no acompanhamento.

As composições de Ernesto Nazareth, que possuem caráter rítmico sincopado, eram em geral subtituladas de “tangos brasileiros”³³. Estes, segundo Cazes (1998, p.36), são resultados “da fusão de melodias de polca com acompanhamentos de habanera estilizada, via lundu”. As razões para tal nomenclatura utilizada por Nazareth são controversas e, segundo alguns historiadores e musicólogos - a exemplo de Sandroni (2001)-, compreendem questões de ordem social.

Segundo Sandroni (2001, p.79), o maxixe possuía uma conotação de vulgaridade maior que a do tango durante a virada do século XIX para o XX. Portanto, ao utilizar o subtítulo “tango brasileiro”, em detrimento de “maxixe”, Nazareth tinha por fim guarnecer um caráter nobre a suas músicas³⁴, com a possibilidade de inserir suas peças em salas de concerto da época³⁵. Contudo, essa inserção viria a se concretizar anos após o falecimento de Nazareth.

³⁰ No choro, a síncope não é somente vista na linha melódica, mas também no acompanhamento. Kiefer (1983) ressalta que o ritmo de acompanhamento da polca européia obedece a um padrão de seis colcheias e um semínima que obviamente ocorrem variantes, entretanto, não apresenta notas pontuadas e nem síncofes internas.

³¹ A polca e tango brasileiro são subtítulos que constam nas partituras de Nazareth e Chiquinha Gonzaga.

³² A interpretação do choro na qual se fundamenta em uma música que surgiu no século XIX, como uma maneira de tocar gêneros musicais europeus que chegavam ao Brasil, encontra respaldo em alguns pesquisadores, dentre os quais se destaca Lima (2006).

³³ Kiefer (1990, p.36) diz que o primeiro tango brasileiro, segundo Batista Siqueira teria sido “Olhos Matadores” de Henrique Alves de Mesquita (1871).

³⁴ O subtítulo choro começou a aparecer nas partituras impressas na década de 1920 (Verzoni, 2000, p.126). Vale ressaltar que além do tango brasileiro, Nazareth também compôs valsas, polcas, *schottisches*, dentre outros gêneros.

³⁵ Não existem evidências claras suficientes que justifiquem que era a intenção de Nazareth colocar suas músicas em uma sala de concerto. No entanto, é possível que Nazareth quisesse inseri-las, haja vista a sofisticação de suas composições as quais exploram sobremaneira a técnica pianística. Dias (2008b) destaca várias influências de compositores eruditos como Gottschalk, Mendelssohn, Moszkowski e Paderewski na obra de Nazareth. A admiração de compositores estrangeiros pela obra de Nazareth é apontada por Cazes (1998, p.37). Este diz que o compositor francês Darius Milhaud, admirador de Nazareth, utilizou temas como “Brejeiro” na peça *Scaramouche*, sem a devida citação de Nazareth. Por outro lado, Dias (correspondência eletrônica, 2008) aponta

Em 1926, Andrade (1976) proferiu uma palestra que ressaltou o rechaço de Nazareth em relação ao termo maxixe, motivo pelo qual o compositor optou pelo subtítulo “tango brasileiro”³⁶. Dias (2008b) resalta que a rítmica vivaz e as melodias cativantes de várias peças de Nazareth podem ser o motivo que levou Renato de Almeida a afirmar que Nazareth na verdade compunha maxixes. Por outro lado, Dias (correspondência eletrônica, 2008) resalta que somente existe uma peça de Nazareth com o subtítulo de maxixe, e mesmo assim foi publicada sob o pseudônimo de "Renaud". Trata-se da música "Dengozo", impressa em 1907.

Sandroni (2001, p.78) resalta que Nazareth compunha desde 1877³⁷ peças ao estilo de “Brejeiro”, com as mesmas características no ritmo, entretanto, as subtitulava polca-lundu (e não tango³⁸), segundo pesquisa de Sandroni feita por meio de fontes da coleção da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Cumpre destacar, no entanto, que existem apenas duas músicas de Nazareth com subtítulo de “polca-lundu”: Você Bem Sabe (1877) e Cuyubinha (1893)³⁹.

As divergências que giravam em torno dos gêneros e dos ritmos brasileiros atingiram os compositores de samba da primeira metade do século XX. Sandroni (2001, p.8) salienta que havia uma grande rivalidade entre Donga e Ismael Silva. Este acusava Donga de compor maxixes e não sambas. Donga, por sua vez, acusava Ismael de compor marchas e não sambas. Essa polêmica demonstra que os músicos da época tinham uma noção clara do que distinguia o maxixe do samba e a marcha do samba. É evidente, portanto, que as acusações mútuas enfatizavam algumas características individuais de cada compositor.

Em meio a essa confluência de estilo e gêneros musicais, o Vi7C - assaz utilizado nos “regionais” de choro - se consubstanciou. Concomitante à consolidação do choro como gênero na música popular brasileira, o Vi7C assumiu uma posição de destaque na medida em que este instrumento foi deveras requisitado nos acompanhamentos de choro desde a primeira

para maiores semelhanças de tangos do Nazareth que Milhaud citou em “O Boi no Teclado” (“As Crônicas Bovinas” da Daniella Thompson). Composição disponível em: http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/cronicas_bovinas.htm.

³⁶ Tais considerações foram feitas com a presença do próprio Nazareth. Contudo, Carrilho (entrevista concedida, 2008) assevera que o argumento de que o subtítulo “tango brasileiro” tenha sido utilizado por denotar nobreza não procede, porquanto é carregado de preconceito na medida em que o tango era música tocada em cabarés na época de Nazareth.

³⁷ Data em que Nazareth, aos 14 anos, compôs sua primeira música, a polca-lundu: “Você bem Sabe” (MARCONDES, 1998, p.558).

³⁸ Carrilho (entrevista concedida, 2008) destaca diferenças entre choro, tango brasileiro, maxixe, dentre outros gêneros e ritmos brasileiros similares. Segundo Carrilho, podem ser percebidas diferenças através de conduções rítmicas distintas em vários instrumentos musicais, tais como o cavaquinho e o violão. Nesse sentido, Carrilho argumenta que a razão pela qual há uma mistura sem uma distinção entre o tango brasileiro e o choro ocorre por desconhecimento das raízes do choro.

³⁹ Vide MARCONDES (1998, p.556-558).

metade do século XX no Brasil. Os “regionais de choro” foram tão requisitados e significativos para a música popular brasileira, na década de 1940 e 1950, quanto as orquestras que acompanhavam os cantores populares da época.

Com base nesse prognóstico a respeito dos pioneiros do choro, elaboraremos uma revisão de conceitos do choro como gênero com vistas ao seu entendimento de uma maneira ampla, o que contribui para o entendimento da trajetória do Vi7C.

2.2. A consolidação do choro como gênero

É voz corrente entre músicos cultores do gênero e pesquisadores de que o choro seja entendido mais como uma forma de tocar antes de configurar um gênero propriamente dito, tendo por base heranças européias e africanas. Verzoni (2000, p.122) assevera que os compositores Callado, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth não chamaram suas obras de choro durante o século XIX, e que o termo “choro” apareceria pela primeira vez nas partituras impressas somente na década de 1920⁴⁰. O choro se consolidaria como gênero nesse período, pois o choro já não constituía apenas um estilo de tocar músicas européias que chegaram ao Brasil; mas sim um gênero consubstanciado dentro da música popular brasileira⁴¹.

O choro pode ser entendido como gênero ou estilo, dependendo de uma acepção mais abrangente ou específica que costuma estar implícita na performance. Tal acepção deve ser indicada mediante uma abordagem analítica, de modo a evitar equívocos. A maneira de tocar o choro é parte integrante e indissociável do estilo musical, ao passo que o choro como gênero está ligado não apenas a uma maneira de tocar; mas, sobretudo, a uma variedade de padrões formais, harmônicos e frasísticos, vinculados a um repertório comum que foi sendo consolidado, gradativamente, desde o século XIX.

Uma análise do choro deve levar em consideração que os gêneros são apropriados em diversos contextos musicais. Em uma “roda de choro”, é possível tocar vários gêneros musicais que, *a priori*, não tenham relação direta com o choro, dentre os quais: frevo, forró,

⁴⁰ A utilização da palavra choro (até então designada como agrupamento musical) nos subtítulos das partituras (década de 1920) concerne a uma gradativa substituição das “danças do choro”, a exemplo do “tango”, “polca”, “mazurca”, etc.

⁴¹ Carrilho (1997) trata de questões associadas à estética do choro e argumenta que a “Santíssima Trindade” do choro (melodia, harmonia e ritmo), a seu ver, é indissolúvel, mesmo que algum elemento musical, eventualmente, se destaque. Carrilho acrescenta: “se existe um elemento que sirva para distinguir nosso Choro de outros gêneros irmãos (como a Milonga argentina, o Merengue e o Joropo venezuelanos, e tantos outros surgidos na Américas pela miscigenação musical Indo-Afro-Européia) este é o ritmo. Melodia e harmonias são universais. O ritmo, ao contrário, é inimitável e intraduzível”.

*rock*⁴² e até mesmo o repertório erudito⁴³. Tais considerações demonstram que o gênero emerge de questões sócio-culturais, uma posição consagrada na musicologia. Fabbri elucidanos que uma música (mais precisamente um evento musical) pode pertencer a mais de um gênero, ao asseverar:

Um gênero musical é “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis), cujo curso é governado por um conjunto definido de regras aceitas socialmente”. A noção de conjunto, tanto para o gênero quanto para seu dispositivo definido, significa que nós podemos falar de subconjuntos como “subgêneros”, e de todas as operações previstas pela teoria de conjuntos: especialmente, certo “evento musical” pode estar situado numa intersecção de dois ou mais gêneros, e, portanto, pode pertencer aos dois ao mesmo tempo (FABBRI, 1982, tradução do autor)⁴⁴.

Aspectos formais ou estruturais aludem à particularização dos estilos musicais, mas as particularidades de um gênero vão além de tais aspectos. Observa-se, por meio das entrevistas coletadas com membros da comunidade, que o gênero emerge diante de um repertório consubstanciado. É uma acepção mais ampla de um determinado estilo que se consolida por meio de um conjunto de técnicas e convenções sócio-musicais, as quais se refletem no repertório, arranjo e na improvisação.

Os gêneros musicais com os quais choro está inter-relacionado devem ser analisados. Nesse sentido, pesquisas recentes apontam para elementos do choro que remontariam ao estilo barroco. Lima (2006) reporta-se ao período colonial brasileiro para explicar a preferência do baixo cantante no período de consolidação dos gêneros musicais do século XIX, o que viria posteriormente a consolidar o choro. Lima (2006) argumenta que a busca de liberdade de criação por parte do conjunto responsável pelo acompanhamento do choro deve-se, em parte, à prática dos músicos no estilo barroco e dos iniciados nos cânones do baixo contínuo. Os solistas barrocos, com feito, também tinham assaz liberdade musical, a exemplo

⁴² O registro fonográfico Beatles N' Choro (Deckdisc, 2003) produzido pelo cavaquinista Henrique Cazes é um exemplo de um repertório que foi adaptado ao choro através de músicas do grupo inglês *Beatles*. Cazes (2003) diz: “Neste segundo trabalho de tradução chorística da música dos *Beatles*, procurei abrir o leque de possibilidades através de uma aproximação com os gêneros que formaram o Choro. Lundu (*I Want to Hold your Hand*), polca (*Martha my dear*), habanera (*Michelle*), maxixes, choros, sambas e até o um maracatu compõem um largo espectro de possibilidades rítmicas que se casam, de forma espantosamente natural, com os temas originais. Balança, lirismo e humor” (CAZES, 2003).

⁴³ O registro fonográfico “Bach no Brasil-Camerata Brasil” (EMI, 2000) traz arranjos de grupos de choro para a música do compositor alemão. A maneira chorística de tocar pressupõe cifra de acordes da maneira estabelecida pela comunidade, no entanto, há também uma preocupação contrapontística tal como a música foi composta. Outro exemplo de repertório erudito adaptado ao choro diz respeito ao registro fonográfico “Clássicos em Choro” Vol. 1 (1979), tocada por Altamiro Carrilho. Disponível em: www.jornalmusical.com.br.

⁴⁴ *A musical genre is “a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules”. The notion of set, both for a genre and for its defining apparatus, means that we can speak of sub-sets like “sub-genres”, and of all the operations foreseen by the theory of sets: in particular a certain “musical event” may be situated in the intersection of two or more genres, and therefore belong to each of these at the same time (FABBRI, 1982).*

da elaboração de ornamentações e variações na melodia principal, o que se reflete na improvisação.

Lima ressalta ainda que o choro brasileiro possui herança colonial no que diz respeito ao baixo cantante⁴⁵: “o choro é definido como um gênero com múltiplas influências em sua estruturação e sua formação resulta do hibridismo de diversos gêneros praticados nos salões brasileiros após assimilação dos gêneros europeus. O baixo cantante encontraria sua gênese no estilo barroco praticado em parte da música brasileira em seus primórdios” (LIMA, 2006).

Nessa perspectiva, salientamos que o contraponto estabelecido na música barroca era polifonia para a época, todavia, um ouvinte hodierno pode ouvi-lo tão-somente como uma seqüência de acordes ou uma melodia acompanhada, constituída por um pensamento musical predominante vertical. A identificação do gênero leva a certas expectativas sobre uso de dissonâncias e cadências harmônicas. Entretanto, a percepção musical deve ser mais ampla, considerando-se elementos que vão além das notas tocadas de forma localizada, dentre os quais o discurso musical e as associações de contexto social que ocorrem na escuta.

Por outro lado, alguns trabalhos - a exemplo da pesquisa do pianista norte-americano Clifford Korman (2004) - visam a identificar a relação do choro com o *jazz*⁴⁶. Korman salienta que o seu conhecimento de *jazz* não era suficiente para entender a linguagem do choro, dado que as improvisações do choro não são iguais as do *jazz*. O pianista argumenta que no choro, o solista trabalha a melodia sob virtuosas variações enquanto outros músicos improvisam o contraponto e acompanhamento, ao passo que no *jazz*, o solista usa uma estrutura fixa a fim de gerar melodias novas. Korman ressalta que aparentemente o vocabulário de improvisação está mudando no choro na medida em que muitos músicos que demonstram conhecimento da tradição têm a intenção de renovar o gênero. Nessa nova fase do choro, perfilha Korman, inclui-se uma familiaridade com a linguagem do *jazz* por parte de alguns músicos. Com efeito, percebe-se que alguns grupos de choro atuais utilizam inúmeros

⁴⁵ Kiefer (1990, p.15) refere-se ao baixo cantante como “o baixo dos violões seresteiros de saudosos tempos”. Cumpre frisar, que o baixo cantante provém, em certa medida, das músicas de bandas, cujos instrumentos de sopro executavam as “baixarias” (ver gravações disponíveis no instituto Moreira Salles do conjunto Choro Carioca, do qual participavam Pixinguinha, Irineu de Almeida, Bonfiglio de Oliveira, Henrique Viana, Léo e Otávio).

⁴⁶ Não devemos confundir o *jazz* como linguagem musical com a expressão *jazz-band*, pois esta expressão era usada na primeira metade do século XX para designar de forma genérica um agrupamento musical. Cazes (1998, p.61) perfilha que vários gêneros musicais tocados pelas *jazz-band* americanas da época eram adaptações da polca, a exemplo do *ragtime*. O argumento corrente na época de que o grupo “Os Oito Batutas” voltou de Paris influenciado pelo *jazz* deve ser relativizado, pois a influência “jazzística” parece se relacionar sobretudo com a vestimenta e o conjunto instrumental do grupo, embora devemos reconhecer que o timbre proporcionado pelo conjunto instrumental pode criar uma nova identidade para um dado gênero musical, tal como ocorreu com a inserção da guitarra elétrica no movimento da Jovem Guarda e da Tropicália.

recursos consagrados na improvisação “jazzística”, tais como a escala diminuta⁴⁷ e a escala menor real melódica⁴⁸.

Entretanto, a influência do *jazz* no choro é um assunto muito controverso, tanto nos trabalhos acadêmicos sobre música popular quanto pelos músicos da própria comunidade. Braga (entrevista concedida, 2008) ressalta que, se algum estilo pudesse ser caracterizado pela existência do outro, então: “o choro não seria o *jazz* brasileiro, mas o *jazz* seria o choro americano”, pois o choro é anterior, cronologicamente, ao *jazz*. Por outro lado, há músicos da comunidade que argumentam que existe uma similitude entre o choro e o *jazz*. Nessa perspectiva, Zé da Velha assevera:

O choro é o *jazz* brasileiro. Uma pessoa que toca *jazz* faz um solo e logo improvisa; esse é o estilo americano. Em nosso estilo, que é o caso do choro, tocamos também a primeira, a segunda e a terceira parte, e quando repetimos, também fazemos improvisação, ou seja, é uma coisa que cria enquanto toca. Sempre está criando alguma coisa em algo que já está feito (KAURISMÄKI, 2007).

Essas considerações acerca da influência de diversos gêneros no choro são essenciais, porquanto o choro se consolidou mediante uma confluência salutar de gêneros, gerando uma síntese híbrida. Tal confluência de gêneros está inter-relacionada com questões sócio-culturais na medida em que alguns compositores - a exemplo de Ernesto Nazareth e Garoto - compuseram algumas músicas com certo apelo comercial⁴⁹ e outras peças sem tal fim. As peças não-comerciais exortaram a criação de obras inovadoras de ordem técnica e estilística⁵⁰, pois, nesses casos, não havia um padrão musical preestabelecido, o que ensejou uma liberdade composicional.

Diante desse contexto acerca de tendências comerciais, surgem teorias que visam a explicações para a decadência e ascensão do gênero musical observado. Livingston (1999a) preconiza que o movimento *revival* é considerado uma marca do mundo moderno, caracterizado por um resgate de estilos musicais que estavam em declínio. De fato, o choro é

⁴⁷ Faria (1991, p.55, 57, 58) elucida-nos que a escala diminuta é uma escala simétrica formada por tom e semitom seguidamente. Se iniciada por tom, será aplicada sobre o próprio acorde diminuto. Entretanto, se iniciada por semitom, será aplicada sobre o acorde dominante.

⁴⁸ Chediak (1986, p.95) diz que “a escala menor melodia clássica sobe com VI e VII graus elevados e desce no seu estado natural e a melódica real sobe e desce da mesma forma”, ou seja, tanto na forma ascendente quanto na descendente a escala possui seus VI e VII graus elevados. Para as práticas improvisatórias populares utiliza-se a escala real menor melódica.

⁴⁹ O apelo comercial refere-se a algumas edições para piano, direcionadas para o pianista aprendiz ou amador, grandes consumidores de polcas, tangos, e “danças do choro” em geral (vide subcapítulo 2.1).

⁵⁰ Garoto e Nazareth não eram apenas grandes compositores, mas sim exploradores de uma técnica idiomática de seus respectivos instrumentos musicais: violão e piano. Tais compositores puderam explorar peças que fossem desafiadoras do ponto de vista técnico, sem apresentar tendências comerciais. Esse foi um fator preponderante que permitiu a exploração de recursos harmônicos sofisticados.

um fenômeno baseado em uma referência histórica, típico da classe média urbana, o que enseja uma análise sob a ótica do movimento *revival*. A autora argumenta ainda que tal movimento manifesta uma aversão ao uso de instrumentos elétricos no CT, refletindo uma rejeição à cultura de massa na medida em que esses instrumentos estariam associados ao imperialismo cultural ianque. Com base nessas premissas, Livingston define o movimento *revival*: “movimento cultural que luta para ‘restaurar’ um gênero musical particular, instrumento e estilo que esteja desaparecendo rapidamente; e para promover sua recepção e prática como um caminho alternativo entre o público em geral” (LIVINGSTON, p. 4, 1999b. Tradução do autor⁵¹).

Livingston (1999b, p.3) diz que o choro passou por um *revival* em 1975, o que se confirmaria pelo surgimento de vários grupos de choro e de inúmeros festivais, com a presença, sobretudo, de jovens músicos. Convivendo paralelamente com um forte regime ditatorial (1964-1985), o qual cerceava a criação de certas atividades artísticas, o movimento *revival* teve uma significativa participação no setor midiático. Diante dessa conjuntura sócio-política, que coincide em grande medida com o período analisado pela pesquisadora (1973-1995), Livingston apregoa que o movimento *revival* do choro ocorreu porque era capaz de oferecer a classe média brasileira uma visão alternativa numa época em que o sentimento nacional e repressão política. Livingston (1999a) argumenta ainda que em alguns *revivals*, a escolha da tradição, ao constituir o *revival*, pode ser influenciada pela dialética entre o subgrupo e o grupo dominante, do qual se deseja ser distinguido.

Uma grande parcela dos historiados advogam a idéia de que a identidade de um determinado grupo social seja marcada pela diferença. Dentre os autores que compartilham desse preceito, destacamos Woodward (2000). A autora discorre acerca de conflitos entre nações⁵², o que demonstra que a identidade é claramente marcada pela diferença entre dois grupos opostos (uma forma de autenticação que se dá mediante reivindicação da história do grupo cultural). Além das considerações culturais em pontos específicos, Woodward (p.17) preconiza que as promoções de *marketing* podem construir novas identidades na medida em que a mídia estabelece, em grande medida, como devemos nos portar e agir.

Tais considerações acerca da identidade corroboram as hipóteses de Livingston (1999b) sobre o choro. Evidentemente, há uma oposição de grupos chorísticos que costumam

⁵¹ I define music revivalism as a cultural movement that strives to “restore” a particular musical genre, instrument and/or style that is perceived or imagined to be rapidly disappearing, and to promote its reception and practice as an alternative lifeway among the general public (LIVINGSTON, p.4, 1999b).

⁵² Woodward (2000) discorre a respeito de um conflito entre sérvios e croatas.

estabelecer diferenças entre o choro tido como tradicional ou como moderno. Para compreender tais distinções desses grupos opostos, é necessário analisar as suas características não-musicais.

2.3. O choro tradicional e não-tradicional: uma digressão sobre preceitos sociológicos e estilísticos

Observa-se uma dicotomia dos estilos tradicional e o não-tradicional⁵³ do choro. No entanto, as características estilísticas são difíceis de serem delimitadas porque são dispostos diversos fundamentos para se afirmar tais características. Isso ocorre porque ambos os estilos coexistem através do repertório e de instrumentos que são compartilhados pelos dois estilos, dentre os quais: Vi7C tradicional e não-tradicional, cavaquinho, pandeiro e instrumentos amplamente difundidos no choro.

O músico está suscetível a influências de ordem sócio-cultural que podem alterar sua formação intelectual durante sua trajetória musical, o que dificulta sobremaneira uma classificação estanque atinente à divisão de estilos musicais⁵⁴. A relação dicotômica, a qual divide os dois estilos aparentemente distantes, deve ser tratada com precaução a fim de não se incorrer em problemas conceituais falaciosos.

Para se delimitar as características de um estilo considerado tradicional, convém considerar alguns conceitos provenientes das ciências sociais, os quais são aplicáveis à música. À luz desse campo de investigação, no que tange à relação entre a tradição e a modernização, o antropólogo Néstor García Canclini⁵⁵ elucida-nos:

O tradicionalismo é hoje uma tendência em amplas camadas hegemônicas e pode combinar-se com o moderno, quase sem conflitos, quando a exaltação das tradições limita à cultura enquanto a modernização se especializa nos setores social e econômico (CANCLINI, 2003, p.206).

⁵³ Conforme explicitado no capítulo 1 (delimitação do objeto de estudo), o conceito de “não-tradicional” está relacionado com a modernização (inovações que podem se manifestar em vários aspectos estilísticos) de um dado estilo ou gênero musical. Todavia, optamos pela nomenclatura “não-tradicional” para não se incorrer em equívocos terminológicos.

⁵⁴ Raphael Rabello é um músico que absorveu, paulatinamente, várias linguagens musicais ao longo de sua carreira, razão pela qual foi necessário dividir a obra de Rabello em duas fases nesta pesquisa.

⁵⁵ (La Plata, Argentina, 1939). Canclini investiga questões sócio-culturais da pós-modernidade sob a perspectiva latino-americana.

Essa combinação da modernização e do tradicionalismo, à qual Canclini se refere, pode ser observada no choro e nos estilos musicais que fazem alusão ao choro. Um músico tradicional inicia seu aprendizado no choro da mesma maneira daquele considerado moderno pela comunidade, o que permite a convivência entre o moderno com o tradicional⁵⁶. A formação do músico pertencente à comunidade do choro, com efeito, se estabelece através das “rodas de choro”, as quais fornecem alicerces para que o músico absorva a linguagem improvisatória fundamentada, em grande medida, na tradição oral.

Uma das expressivas contribuições de Canclini no livro *Culturas Híbridas* (2003), coadunadas na presente pesquisa, foi demonstrar a convivência pacífica entre o moderno e o tradicional. No que concerne à tradição, Canclini assevera:

O fundamento ‘filosófico’ do tradicionalismo se resume na certeza de que há uma coincidência ontológica entre a realidade e representação, entre a sociedade e as coleções de símbolos que a representam. O que se define como patrimônio e identidade pretende ser o reflexo fiel da essência nacional (CANCLINI, 2003, p.163).

Essas ferramentas analíticas não-musicais (extramusicais) são essenciais para se compreender como se estabelecem as diferenças entre o choro tradicional (doravante CT) e o choro não-tradicional (doravante CNT) na medida em que são engendrados gêneros musicais híbridos difíceis de serem delimitados. Uma das formas possíveis de diferenciar o CT e o CNT é por meio da dicotomia terminológica: tradição e modernização.

Nessa perspectiva, há trabalhos referentes à história cultural que visam a investigar problemáticas no tocante às questões entre a tradição e modernização. Zicari (2006) discorre acerca dos processos de modernização e tradição na cidade de Formosa, Goiás, através de um trabalho historiográfico e de conceitos consagrados por Canclini, dentre os quais a hibridação. A investigação permitiu-a constatar que a música é um forte marcador identitário da cidade, assim como a dança⁵⁷. Zicari afirma que as expressões imateriais de cultura⁵⁸ são responsáveis por erigir um sentimento necessário a um contínuo processo de construção de identidades da comunidade investigada. Entrementes, ainda segundo a pesquisadora, rejeita-se qualquer idéia

⁵⁶ O segundo registro fonográfico do grupo de choro “Dois de Ouro”, conjunto que o bandolinista Hamilton de Holanda começou antes de seguir sua carreira como solista, intitula-se “A Nova Cara do Velho Choro” (Laser Records, 1998). Tal intitulação demonstra a relação pacífica do CT com o CNT através do repertório comum e dos arranjos que não descaracterizam o CT. A relação do estilo tradicional e não-tradicional (muitas vezes chamado de moderno) é constante entre os músicos da comunidade.

⁵⁷ A catira é a dança mais comum, mas também se destacam a curraleira, buraqueira, lundu e o lundu do cacete-expressões de danças tradicionais encontradas na cidade.

⁵⁸ “O Patrimônio imaterial é uma denominação cuja criação revela antes de tudo, uma oposição ao tradicional conceito de patrimônio, então restrito aos bens culturais materiais” (ZICARI, 2006).

que considere a existência de um sujeito unificado, cuja identidade se mantivesse fixa por toda a vida, visto que as identidades implicam um processo que pressupõe conflitos, tanto pela manutenção de antigas identidades quanto pela definição de novas. Tendo por base esse quadro delineado pela pesquisadora Zicari, poder-se-ia argumentar que a identidade não é estanque, característica também presente na música.

Nesse sentido, o choro passou por fases estilísticas que traduzem um conflito identitário de músicos que se consideram “chorões” tradicionais em face de outros que se consideram “modernos”. Tal fenômeno pode ser mais bem explicado por outros preceitos antropológicos aplicáveis à música, a exemplo do *musical change*, fundamento teórico desenvolvido por John Blacking (1977). Blacking estabelece uma dicotomia entre dois grupos: tradicionalistas (ou puristas) e os modernistas (ou sincréticos). Ao estabelecer tal relação dicotômica, Blacking critica os dois referidos grupos ao argumentar que ambos falham ao distinguir as mudanças musicais e o nível que as variações das mudanças operam; e, ainda, cometem equívocos ao relacioná-las com outras mudanças que tomaram lugar na sociedade, sobretudo as relações entre classes e mudanças de padrões na alocação do poder. Os pesquisadores puristas e sincréticos de música *folk*, ainda segundo Blacking, têm atribuído significância não-musical aos sons.

O *musical change* tem por escopo estudar a música como um determinado fato social, e destaca a importância de estudos que diferenciem analiticamente uma mudança musical de outros tipos de mudanças. Blacking preconiza que a mudança social pode eventualmente ser seguida pelas mudanças na música, no entanto, ressalta que essa mudança deve ser claramente demonstrada na medida em que não é qualquer acumulação de novos sons (inovação na música) que determina uma mudança musical (*musical change*). Isso ocorre porque essa mudança deve estar vinculada, em última instância, com inovações significantes no som da música. Blacking (1977) elucida-nos que o estudo da mudança musical não é importante somente porque a música reflete a mudança e continuidade cultural e social; mas sim pela importância para o futuro dos indivíduos e da sociedade, visto que essa teoria revela como as pessoas se transformam, de forma inusitada, através da música. A teoria fundamentada no *musical change*, portanto, revela a essência da música na sociedade.

Esse campo conceitual de Blacking demonstra-nos que as dissonâncias localizadas não constituem critérios suficientes para diferenciar um estilo tradicional de um não-tradicional. Abrange-se a concepção da própria comunidade (pesquisa de campo mediante entrevistas) acerca desses e de outros elementos musicais, os quais estão associados a critérios sócio-

culturais. Estes influenciam o processo de mudança musical e intensificam a atividade modernizadora de estilos musicais.

Blacking (1977) salienta que muitas análises consideradas mudança musical (*musical change*) são, na verdade, mudança social e menor variação no estilo musical observado, se interpretado segundo uma ótica fundamentada na afetação do sistema de maneira holística. Se as características de um sistema musical de uma sociedade são aquelas que todo grupo possui, e a novidade de qualquer tipo é bem-vinda, logo, a incorporação de novos elementos e estilos, por meio do contato social, não pode ser considerada um caso de mudança musical ou de aculturação. Destarte, Blacking não considera qualquer incorporação de novos estilos de música como uma mudança musical (*musical change*).

Blacking ressalta ainda que não deveríamos ficar surpresos com as inovações, aculturações e mudanças na performance musical, pois essas devem ser esperadas, tendo em vista nossa natureza adaptativa. O mais intrigante aspecto da música, ainda segundo Blacking, não são as mudanças estilísticas e variações individuais da performance, mas a imutabilidade e a repetição cuidadosa de passagens musicais⁵⁹.

As pesquisas de Blacking, as quais estabelecem uma relação entre a música e a antropologia, têm sido tomadas como referência pela etnomusicologia⁶⁰. Segundo Carvalho (1991), as principais abordagens do trabalho de Blacking (1967) fundamentam-se em preceitos de ordem estruturalista e de coerência interna de uma tradição musical, bem como na hipótese de que as categorias nativas sobre música são de algum modo compatível com o que se define como categorias analíticas. Isso não significa, ainda segundo Carvalho, que há de se considerar tão-somente as categorias nativas (tarefa primordial do antropólogo); mas também ser transigente em relação à capacidade dos praticantes de qualquer tradição musical serem analistas de sua própria música. Para tanto, devemos extrair do dispositivo puramente técnico (do qual se dispõe para uma análise musicológica clássica: análise intervalar, estruturas harmônicas, identificação de modos, escalas, células rítmicas e melódicas) aquele parâmetro que mais se ajuste às distinções e às avaliações musicais feitas pelos cultores do gênero ou estilo musical analisado; mesmo que o vocabulário da comunidade (nativo) utilize

⁵⁹ Blacking (1977) ressalta que a precisão da performance é característica tanto da música popular de tradição oral quanto da música erudita.

⁶⁰ Segundo Carvalho (1991), uma das pesquisas mais significativas da inter-relação antropologia e musicologia é o trabalho *Venda Children's Songs* (1967) de John Blacking, que passou a ser chamado de análise cultural da música. Convém ressaltar que grande parte da etnomusicologia de língua inglesa considera a referida obra de Blacking como a mais importante referência aplicada à área.

expressões retiradas de domínios de sua cultura aparentemente distantes da linguagem musical.

Carvalho (1991) argumenta ainda que o pressuposto fundamental - muitas vezes formulado em termos religiosos, políticos, econômicos e de parentesco - é traduzível ao espectro da teoria musical ocidental. É mister do pesquisador achar esse domínio musical, encoberto por outros campos simbólicos, e codificá-lo. Com base nessas premissas, os critérios para a utilização de sistemas de análise musical devem redefinir-se contextualmente, pois nem sempre a análise tecnicamente mais complexa é a mais sensível ao contexto da música estudada.

Tais abordagens antropológicas supracitadas são relevantes para se estabelecer as características do CT e CNT. O estilo não-tradicional do choro absorve características musicais procedentes de outros gêneros, tal como a Bossa Nova (doravante BN).

Segundo essa perspectiva de absorção de estilos musicais, Gava (2002) elaborou um estudo comparativo de harmonias de dez músicas da década de 1930 referentes à “velha guarda” (muitas vezes relacionada com os “regionais” choro das décadas de 1930 e 1940), e dez músicas que representam o movimento bossa novista. A partir do confronto entre harmonizações tradicionais (“velha guarda”) e da BN, Gava traçou tendências relativas a substituições de acordes, utilização de respectivas dissonâncias, emprego das dominantes individuais, inversões e a utilização de “clichês” harmônicos. À luz da análise funcional como ferramenta analítica, Gava chegou à conclusão de que o incremento de notas às funções era suficiente para que o caráter bossa novista aparecesse, ou seja, as dissonâncias constituíam o fator determinante para o surgimento do caráter da BN. Gava conclui, portanto, que as progressões da BN foram absorvidas das mesmas progressões já utilizadas na “velha guarda”; a inovação da BN foi a densidade harmônica trazida pela adição de dissonâncias e de acordes de passagem distantes tonalmente. Com efeito, a BN mantém, na sua essência harmônica, todas as progressões tradicionais: os acordes bossa novistas constituíram desdobramentos verticais da harmonia.

Não obstante existir similitude, constatada por Gava, entre a harmonia da “velha guarda” e da BN no tocante às progressões harmônicas, não se pode chegar à mesma conclusão para o CT e CNT. É essencial delimitar questões acerca do que a comunidade do choro entende por estilos tradicional e não-tradicional, bem como observar tendências estilísticas musicais que influenciam o choro. Tais estilos são separados por uma linha tênue e se correlacionam através de elementos musicais e sociais, o que avança a idéia de que o uso de

determinada dissonância não é um critério suficiente para definir se um estilo é tradicional no choro. Isso ocorre porque é possível observar recursos harmônicos do CNT que também são utilizados no CT.

Os conjuntos de CNT, dentre outras características mencionadas, associam instrumentos acústicos e elétricos, a exemplo da inserção do baixo elétrico no choro, aspecto considerado moderno por Espagno (2004)⁶¹. Além da inserção de diversos instrumentos musicais no choro atual - tais como o baixo elétrico-, também são relevantes as mudanças musicais estilística na harmonia, timbrística e frasística.

No que tange ao violão, Carrilho (2008b) ressalta que o Vi7C possui duas escolas bem definidas. A primeira, a mais tradicional, segue o padrão de técnica e sonoridade desenvolvido por Dino Sete Cordas⁶². A segunda escola, a mais recente, possui uma técnica e sonoridade mais próximas do violão clássico porquanto utiliza cordas de náilon. Carrilho utiliza-se da terminologia “tradicional” para diferenciar os dois tipos de violões que possuem características timbrísticas distintas, ou até mesmo opostas. Carrilho (2008b) sugere que a nova escola de Vi7C possui uma técnica de mão direita muito próxima daquela utilizada no violão clássico (de seis cordas). Ainda segundo Carrilho, o Vi7C da nova escola é tocado sem a intermediação da dedeira. Se por um lado perde em ataque (projeção sonora), ganha, por outro, possibilidades de variação de timbre superiores a do violão tradicional de sete cordas (de aço).

Por outro lado, Braga (2004) não se refere à “escola” em sua classificação dicotômica; diferenciando os tipos de Vi7C da seguinte maneira: violão típico e violão tradicional. Braga, primeiro músico a instituir a sétima corda de náilon no Vi7C brasileiro, explica as razões pelas quais fez tal inovação:

A natureza musical dos arranjos de Radamés Gnattali e o ecletismo do repertório exigiam um violão que ‘timbrasse’ melhor, dentro das composições e arranjos, com os outros dois violões de seis cordas; a formação e a concepção estética exigiam um melhor equilíbrio entre os três violões, transcendendo as funções corriqueiras no regional típico a três violões, cavaquinho e solista. Tal necessidade me fez tomar a iniciativa de melhorar as condições estruturais do meu sete cordas, de modo que a

⁶¹ Espagno (p.22) faz alusão aos “conjuntos modernos” que utilizam o contrabaixo acústico e elétrico, a saber: “Rabo de Lagartixa, baixista Alexandre Brasil; “Nó em pingo d’Água”, baixista Papito; o grupo de Hermeto Pascoal, baixista Itiberê Zwarg; o grupo Dois de Ouro, baixista Hamilton Pinheiro, o grupo de Hamilton de Holanda, baixista André Vasconcelos. Convém ressaltar que Livingston (1999), ao elaborar a teoria do movimento “revival” para o choro, argumenta que havia uma aversão por instrumentos elétricos no choro tradicional, conforme mencionado no início do capítulo 2.

⁶² A característica principal do violão tradicional de Dino Sete Cordas era a corda de aço, característica organológica que será discutida com maior profundidade ao longo do capítulo 3.

ele respondesse a funções mais eminentemente camerísticas, em correspondência com a qualidade timbrística do primeiro e do segundo violões (BRAGA, 2004, p.7).

Os aspectos passíveis de comparação entre o CT e o CNT aludem a vários aspectos musicais, sobretudo, àqueles referentes ao acompanhamento. As dissonâncias usadas para os contrapontos do Vi7C atual diferem do acompanhamento tradicional, que não utilizava, predominantemente, as escalas diminuta e menor melódica.

Nesta pesquisa, há um enfoque principal para o violonista Raphael Rabello no tocante ao estilo não-tradicional. Rabello é responsável pelo elo entre o estilo tradicional e não-tradicional do violão chorístico na medida em que sua segunda fase reflete o estilo-não-tradicional (fase em que há a adoção do Vi7C como solista)⁶³. Em relação à concepção estética referente ao CT, destacamos os dizeres de Miller (2006) em relação à importância do CT:

O papel do violão no choro tradicional é fundamental para o entendimento do estilo e gênero. É no violão que as diferenças entre as danças do choro (maxixe, polca-lundu, tango brasileiro, samba, etc.) podem ser distinguidas. Estudos que ignoram o papel do violão como acompanhador criam confusão quando tentam distinguir as diferentes danças. Como esses acompanhamentos não foram publicados e estão preservados somente através da tradição oral e através de gravações, é compreensível a razão pela qual os estudos recentes tem focado somente na melodia e na harmonia na tentativa de definir os diferentes estilos de choro. A melodia a harmonia do choro são universais; então, é natural que os pesquisadores cheguem à conclusão que diferentes nomes para o que é essencialmente a mesma música (MILLER, 2006, p.412, tradução nossa⁶⁴).

Um CT pode ser transformado em um CNT mediante arranjos inovadores⁶⁵. Tais arranjos podem conviver pacificamente com a tradição. Nessa confluência de estilos, coexistem, ademais, músicos de gerações distintas que nutrem o gênero com novas abordagens musicais, as quais ensejam o processo musical híbrido.

⁶³ O violão solo chorístico da década de 1990, sobretudo o violão de sete cordas, reflete, muitas vezes, o estilo híbrido e não-tradicional. Isso ocorre porque o estilo tradicional do violão chorístico está mais relacionado ao acompanhamento, embora existam violonistas que, mesmo vinculados à “escola do acompanhamento”, possuem características não-tradicionais.

⁶⁴ *The role of the guitar in the traditional choro is fundamental to an understanding of the style and genre. It is in the guitar accompaniments that the differences between the dances of choro (maxixe, polka-lundu, tango brasileiro, samba, etc) may be distinguished. Studies that ignore the role of the guitar as accompanist create confusion when trying to distinguish the different dances. Since theses accompaniments were not published and are preserved only through oral tradition and through recordings, it is understandable why earlier studies have focused only on melody and harmony in attempting to define the different styles of choro. The melody and harmony of choro are universal; so, it is natural that researchers reached the conclusion that different names applied to what is essentially the same music.*

⁶⁵ Vários choros considerados tradicionais, a exemplo de “Noites Cariocas” (Jacob do Bandolim) e “Brasileirinho” (Waldir Azevedo), podem receber tratamento estético distinto do CT, o que permite sua classificação no rol dos CNT, a despeito de ser CT.

É evidente que os predominantes processos de globalização hoje vivenciados fazem com que a música sofra um acentuado processo de hibridação de tal sorte que culmina em novas possibilidades timbrísticas e estilísticas, as quais podem conviver pacificamente. Todavia, o processo contínuo de transformação não é uma característica somente do choro; mas sim de gêneros musicais que constantemente absorvem novas referências musicais.

2.4. Considerações sobre aspectos híbridos

Conforme mencionado no subcapítulo anterior, aculturação é uma terminologia utilizada sobretudo por Blacking⁶⁶ para designar aspectos híbridos de uma dada cultura. Contudo, Kartomi (1981) lembra-nos que o termo “aculturação” apresenta diversos significados, o que, provavelmente, fez com que Bruno Nettl o evitasse⁶⁷ e utilizasse a terminologia “transculturação” em detrimento do termo “aculturação”.

Recorremos ao conceito de “híbrido” devido ao seu uso corrente entre músicos, sobretudo populares, que utilizam tal terminologia para designar uma fusão musical⁶⁸. O conceito de “híbrido” nas ciências sociais aborda questões essenciais, as quais fazem alusão à música em contexto, tendo em vista que existem inúmeras fusões de gêneros musicais que resultam em uma música híbrida. O choro, com efeito, é um gênero musical híbrido erigido no século XIX através da fusão das “danças do choro”.

Existem inúmeras terminologias que servem para designar misturas de estilos, gêneros musicais ou de quaisquer aspectos culturais. Canclini (XIX, 2003)⁶⁹ elucida-nos que o uso recorrente da palavra “híbrido” enseja críticas quanto ao seu uso, e lembra-nos que alguns pesquisadores ainda preferem utilizar o termo “sincrético” em questões religiosas, “mestiçagem” em história e antropologia, e “fusão” em música. No entanto, parece-nos que

⁶⁶ Aculturação foi o termo que Blacking utilizou durante sua expedição musical acerca da música dos Venda do Transvaal da África do Sul (trabalho publicado em 1967). Blacking (1977) ressalta que a sociedade dos Venda é o resultado de três tradições musicais concorrentes: tradicional, sincrética e a moderna.

⁶⁷ Kartomi aponta quatro objeções atinentes ao termo “aculturação”, a saber: não há uma real dicotomia entre o puro e o aculturado, sua definição é ambígua, está relacionado ao etnocentrismo, críticas acerca do radical da palavra em tela.

⁶⁸ Fernando de La Rua (entrevista concedida, 2008), violonista brasileiro que toca flamenco e fusões musicais em Madrid, menciona que a música de Rabello possui uma característica híbrida (vide citação direta constante no subcapítulo 4.5). Aragão (2001, p.27) utiliza o termo “hibridismo” ao se reportar aos arranjos de Pixinguinha na década de 1930.

⁶⁹ O conceito de “híbrido” é estudado por Canclini, principalmente em seu livro “Culturas Híbridas”. Nesse livro, Canclini discorre, em grande medida, como o culto e o popular podem sintetizar-se na cultura de massa (XVI, 2003).

“hibridação” é um termo mais amplo e flexível, porquanto abrange questões sócio-culturais. O termo não fica restrito tão-somente à fusão musical ou a uma simples acumulações de sons.

Dentre os conceitos provenientes do processo de hibridação, os quais são relevantes para a compreensão da música híbrida, destaca-se o conceito de “lugares híbridos”. Canclini (2003, p.309-328) salienta que o lugar híbrido é uma mistura de lugares vividos⁷⁰, portanto, não é mais o lugar que os artistas passaram sua infância e nem tampouco o lugar que eles vivem há alguns anos. Para fundamentar tal hipótese, Canclini discorre sobre o conceito de “desterritorialização”, uma forma de conviver simultâneo de vários tempos e espaços. A mistura de lugares vividos é aplicável ao choro em virtude dos inúmeros grupos chorísticos existentes no Brasil, que guardam consigo elementos musicais de origem natural do músico. Percebe-se que há diferenças musicais entre os grupos de choro de Brasília, Rio de Janeiro, Maceió, Recife, e dentre outras cidades. Tais diferenças se manifestam na condução rítmica e até mesmo nos tipos de harmonizações, entretanto, os distintos grupos, geralmente, encontram no repertório o ponto em comum.

O entendimento do que seja “desterritorializar” é relevante para o choro porque tempos e espaços favorecem a constituição de uma música híbrida. Nesse sentido, Canclini aponta para a similitude de vários artistas latino-americanos que se dá por meio da transnacionalização⁷¹ da arte culta:

A hibridez tem um longo trajeto nas culturas latino-americanas. Recordamos antes as formas sincréticas criadas pelas matrizes espanholas e portuguesas com a figuração do indígena. Nos projetos de independência e desenvolvimento nacional, vimos a luta para compatibilizar o modernismo cultural com a semimodernização econômica, e ambos com as tradições persistentes (CANCLINI, 2003, p.326).

A fundamental herança histórica da colonização portuguesa no Brasil consubstanciou-se nas práticas musicais populares e no processo de formação de gêneros musicais. As acentuadas características híbridas dos portugueses, as quais Canclini se refere a formas sincréticas, foram absorvidas sobremaneira pelo Brasil, durante o processo de colonização portuguesa. Reis (1999, p.68) ressalta que o português, “impuro” étnica e culturalmente, tinha propensão à colonização híbrida e escravocrata. Etnicamente, ainda segundo Reis, o

⁷⁰ A mistura de lugares vividos se aplica ao choro devido aos inúmeros grupos chorísticos que existem no Brasil, que guardam consigo elementos musicais de origem do músico. Percebe-se que há diferenças musicais do choro de Brasília, Rio de Janeiro, Maceió, Recife. Tais diferenças se manifestam na condução rítmica e até mesmo nos tipos de harmonizações.

⁷¹ Ao tratar do processo de globalização, Canclini (2000) destaca três processos distintos: internacionalização, globalização e transnacionalização. Este processo foi iniciado no início do século XX, período em que houve uma dependência em relação às multinacionais. Para alguns autores, dentre os quais Canclini, o termo “transnacional” não se refere apenas às empresas, mas sim a movimentos sociais.

português já era um miscigenado, pois sua população é branca com sangue negro, mouro e judeu⁷². Tais aspectos híbridos, ínsitos ao português, contribuíram para que fosse um povo de grande miscibilidade⁷³. Deveras, a música também teve grande possibilidade de fusão no Brasil⁷⁴, sobretudo, através dos gêneros populares europeus que, nacionalizados, apropriados e reapropriados, deram origem às “danças do choro”. Tais danças engendraram gêneros híbridos, dentre os quais se destaca o choro.

À luz dos preceitos híbridos, destacamos que a negligência em relação à trajetória dos compositores de choro pode resultar em um anacronismo em relação aos estilos chorísticos, dado que há compositores da primeira metade do século XX que utilizam recursos musicais não-usuais. Assim, uma acumulação de sons que não seja considerada uma mudança musical, tal como preconizada por Blacking (1977), pode se manifestar fortemente na harmonia de uma dada música. A troca salutar entre membros do CT e do CNT ocorre, portanto, através de um processo histórico-cultural, porquanto a inexistência de uma identidade fixa por tempo indeterminando explica, em grande medida, o hibridismo musical.

Os recursos estilísticos responsáveis por mudanças musicais provêm de outros gêneros. Dessa forma, a chegada de diversos gêneros musicais ao Brasil, no século XIX, foi determinante para o processo musical acentuadamente híbrido do choro. Todavia, as características estilísticas dos gêneros musicais não são exclusivas porque é possível encontrar características similares em distintos gêneros. Segundo essa ótica, Andrade (1962) destaca fortes influências existentes entre músicas de culturas diversas:

Si fosse nacional só o que é ameríndio, também os italianos não podiam empregar o órgão que é egípcio, o violino que é árabe, o cantochão que é grecoebraico, a polifonia que é nórdica, anglosaxonia flamenga e o diabo. Os franceses não podiam usar a ópera que é italiana e muito menos a forma sonata que é alemã. E como todos os povos da Europa são produto de migrações preistoricas se conclui que não existe arte europeia... (ANDRADE, 1962, p.16)

⁷² As ciências sociais não mais visam a uma busca obstinada por uma origem comum. As possíveis “várias origens” (hibridez) do homem encontram na península ibérica um lugar propício para uma confluência de culturas.

⁷³ Essas características concernentes à facilidade de miscigenação do português são pormenorizados no livro “Casa-Grande & Senzala” de Gilberto Freyre (1933). Reis (1999, p.51) subtítulo “O Reelógio da Colonização Portuguesa” em um capítulo dedicado ao estudo da referida obra de Freyre.

⁷⁴ Sandroni (p.69) lembra-nos que o fado português é considerado por alguns pesquisadores - dentre os quais se destaca o Tinhorão (Os Sons dos Negros no Brasil, p.62 e 67, 1988) - como uma variante do lundu. Esse é um exemplo de fusão musical que influenciou os gêneros musicais brasileiros, a exemplo do choro. Nesse sentido, destacamos os fados compostos por Chiquinha Gonzaga.

Essas considerações de Andrade são relevantes na medida em que muitas características musicais atribuídas a um determinado gênero podem ser observadas em outro, sem que haja, necessariamente, um processo híbrido ou uma mudança musical.

As considerações sociológicas e históricas supracitadas acerca do hibridismo e da tradição são significativas por terem impacto na musicologia. As pesquisas sobre música popular, com efeito, se alinham com as propostas advindas das ciências sociais. Nessa perspectiva sócio-musical, o músico Aragão (2001) ressalta alguns aspectos híbridos aplicados ao seu objeto de estudo (os arranjos de Pixinguinha da década de 1930), à luz dos conceitos desenvolvidos por Canclini:

As armadilhas decorrentes do “tratamento euforizante” do hibridismo cultural recaem justamente na possibilidade de se perder de vista a noção de que *todas* as culturas são, de uma forma ou de outra, híbridas. Isto é, o conceito de “cultura híbrida” deve ser manuseado com todo o cuidado necessário de modo a não ressuscitar outra idéia, já ultrapassada, de uma cultura “pura”. É fundamental perceber que as diversas manifestações culturais que interagem na formação de um cenário culturalmente plural não são, cada uma delas, manifestações “puras”, “genuínas” - ao contrário: passaram por processos semelhantes de assimilação, em ciclos ininterruptos (ARAGÃO, 2001, p.40).

Aragão (2001) perfilha uma posição consagrada pela musicologia no que concerne às pluralidades culturais. Tais considerações de cunho historiográfico, aplicadas ao choro por Aragão, são significativas, dado que o choro possui aspectos híbridos desde a sua constituição, os quais foram intensificados durante a modernização do gênero.

Diante de tais considerações sociais aplicadas à música, emerge outra questão que está intimamente ligada ao objeto de estudo: ferramentas analíticas êmicas. O entendimento das análises provenientes dos cultores do gênero musical observado é fundamental para analisar o repertório em questão.

2.5. Ferramentas analíticas e taxonomia das progressões harmônicas: relevância das análises utilizadas e constituídas pela comunidade do choro

A adequação de ferramentas analíticas é um assunto bastante debatido na musicologia. Iniciada no âmbito da música européia de tradição erudita, tais ferramentas emergiram posteriormente na etnomusicologia e nos estudos de música popular.

À medida que a musicologia se alinha às ciências sociais, sobretudo na segunda metade do século XX, os aspectos referentes à análise musical fizeram parte de um assunto

debatido no âmbito da antropologia da música, refletindo, portanto, uma crescente interdisciplinaridade. Carvalho (1991) salienta questões atinentes à adequação de ferramentas analíticas ao asseverar:

Mesmo a suposta complexidade de alguns métodos (como os de Kolinski e Schenker, por exemplo) é quase sempre parcial, pois costumam privilegiar certos aspectos que foram historicamente relevantes para a consolidação da tradição musical ocidental (como a estrutura harmônica), em detrimento de outros, relevantes para outras tradições, tais como aqueles relacionados mais diretamente com o processo de organização musical e a execução. A novidade da abordagem etnomusicológica (e aqui a contribuição de Blacking tem sido fundamental) é argumentar pela utilidade de selecionar os parâmetros analíticos sugeridos pela própria sociedade cuja tradição musical estamos estudando (CARVALHO, 1991).

Posicionamentos recentes da etnomusicologia têm defendido que a construção de ferramentas analíticas para o estudo das músicas populares ou étnicas deve levar em consideração o pensamento musical compartilhado entre a própria comunidade detentora da prática musical em estudo. O presente estudo corrobora tal posicionamento teórico, visto que as ferramentas analíticas pertinentes a outras tradições musicais podem não ser suficientes ou inadequadas quando aplicadas ao choro. Tal posicionamento tornou-se mais urgente quando consideramos que os músicos e estudiosos do choro elaboram seus próprios métodos de análise musical com vistas a buscar explicações para contextos harmônicos mediante nomenclaturas e preceitos próprios. A própria comunidade dos “chorões” tem uma maneira de analisar suas músicas, ainda que grande parte das ferramentas analíticas não esteja amplamente sistematizada.

Dentre os autores que contribuíram para a proposta de uma “etno-teoria” (teoria êmica) do choro, destacamos as considerações de Carneiro (2001) acerca do tema em tela. Carneiro (2001, p.39) mostra a importância da criação de ferramentas analíticas próprias, as quais contêm um conjunto de parâmetros musicais para analisar o seu objeto de estudo (a “baixaria”):

Para que possamos aplicar a nossa abordagem analítica, devemos criar nossas próprias edições, realizando transcrições seletivas, extraindo do complexo das gravações, em sua multiplicidade de timbres, alturas, durações, dinâmicas e recursos interpretativos, o elemento que queremos investigar a baixaria (CARNEIRO, 2001, p.39).

O presente autor também tem buscado contribuir para o assunto, sobretudo pela busca da sistematização das formas do choro, o que pode ser observado em “As Transformações das Formas Musicais do Choro” (IV Encontro da ABET, 2008). No referido trabalho, há uma

busca por sistematizações de práticas harmônicas reiteradas do choro através de quadros analíticos⁷⁵, os quais discutem acerca da “modulação típica” e dos “volteios harmônicos” (abordados posteriormente nesta pesquisa).

À luz do conhecimento harmônico construído pela comunidade do choro, devemos nos reportar, inicialmente, ao estudo da forma musical do choro. O conhecimento da forma musical dos CT constitui um entendimento fundamental para o estudo do choro. Uma das modulações mais comuns entre seções nos CT é a “modulação típica”⁷⁶, ocorrente em tonalidades maiores e menores. Na tonalidade maior, tal modulação refere-se aos choros que possuem a seguinte estrutura modulatória na forma rondó ABACA: A (tonalidade maior), B (mudança do modo maior para o modo relativo menor), C (modulação para a subdominante maior), considerando-se que durante a seção C da “modulação típica”, geralmente, ocorre a passagem pelo VI grau menor seguido de V^7/V^7 . Por outro lado, a tonalidade menor possui a seguinte estrutura formal no tocante à “modulação típica”: A (tonalidade menor), B (mudança do modo menor para o modo relativo maior), C (modulação para o homônimo maior).

Alguns músicos da comunidade do choro denominam a referida “modulação típica” de “choro clássico”, dentre os quais se destaca o violonista José Paulo Becker (BECKER *apud* CARNEIRO, Uni-Rio, 2001, p.12). Contudo, a palavra “clássico” traz consigo uma forte semântica, a qual poderia induzir a outros significados. Para evitar contradições quanto ao uso do referido termo, convém utilizar a terminologia “modulação típica” para designar os choros que possuem uma modulação característica e ocorrem de forma reiterada nos CT (BORGES, 2008).

Os músicos da comunidade do choro reconhecem a terminologia “choro típico”⁷⁷ e “choro clássico” para referir-se à célula rítmica básica do choro (semicolcheia, colcheia e semicolcheia), executada nos dois tempos do compasso binário (2/4). O conhecimento de tais terminologias, com efeito, colabora para um melhor entendimento dos recursos harmônicos do choro.

⁷⁵ Borges (2008) propõe uma sistematização de ferramentas analíticas, com destaque para o “volteio harmônico” e a “modulação típica” que são aplicadas, explicitadas e ampliadas nesta pesquisa.

⁷⁶ “Modulação típica” é um termo adotado para demonstrar uma modulação muito ocorrente em choros, exemplificada no quadro de choros em forma rondó de três seções (BORGES, 2008).

⁷⁷ A terminologia “choro típico” também é encontrada no subtítulo da música “Choros Nº 1” (1920), de Heitor Villa-Lobos, dedicada a Ernesto Nazareth e composta para violão solo. Carrilho (entrevista concedida, 2008) reconhece que o termo “choro típico” e o “choro clássico” se equivalem no caso em epígrafe.

Após essas elucidacões acerca das nomenclaturas, expomos o quadro a seguir que exemplifica alguns CT e gêneros afins⁷⁸ (forma rondó em três seções através da “modulação típica”), divididos em tonalidades maiores e menores:

Tabela 1 Quadro comparativo de tonalidades maiores e menores através da “modulação típica” (BORGES, 2008)

Forma Rondó (ABACA) - choros tradicionais e gêneros afins	
Tom maior	Tom menor
Apanhei-te cavaquinho (Ernesto Nazareth), Escovado (Ernesto Nazareth), Atlântico (Ernesto Nazareth), Devagar e sempre (Pixinguinha), Segura Ele (Pixinguinha), Paciente (Pixinguinha), Rosa (Pixinguinha), Camundongo (Waldir Azevedo), Numa Seresta (Luis Americano), Boêmio (Anacleto de Medeiros), Flamengo (Bonfiglio de Oliveira), Flor Amorosa (Joaquim da Silva Callado), Agüenta seu Fulgêncio (Lourenço Lamartine), Vão da mosca (Jacob do Bandolim), Diabinho Maluco (Jacob do Bandolim), Feia (Jacob do Bandolim), Orgulhoso (Jacob do Bandolim), Simplicidade (Jacob do Bandolim), Teu Beijo (Mário Álvares, Jacob do Bandolim), Mistura e Manda (Nelson Alves), Picadinho à Baiana (Luperce Miranda), Flor do Abacate (Álvaro Sandim), Espinha de Bacalhau (Severino Araújo), Primeiro amor (Patápio Silva), Abismo de Rosas (Américo Jacomino, o Canhoto).	Meu avô (Raphael Rabello), Reminiscências (Jacob do Bandolim), Bola preta (Jacob do Bandolim), Quebrando o galho (Jacob do Bandolim), Sonoroso (K. Ximbinho), Saxofone por que Choras? (Ratinho), Abraçando Jacaré (Pixinguinha) Oscarina (Pixinguinha), Canto em Rodeio (Pixinguinha), Pagão (Pixinguinha), Regra Três (Pixinguinha), Cochichando (Pixinguinha), Pretensioso (Pixinguinha), Naquele Tempo (Pixinguinha), Chorinho na Praia (Jacob o Bandolim), Desvairada (Garoto), Noite de Lua (Dilermando Reis).

Miller (2006, p. 225 e 228) elaborou um quadro comparativo de formas musicais de choros de Pixinguinha e de Jacob do Bandolim. Na amostra musical analisada pelo referido autor, observamos, embora ele não faça menção a nenhuma terminologia específica, que o tipo de modulação exemplificada na “modulação típica” era predominante, tanto nas músicas analisadas de Pixinguinha quanto nas de Jacob do Bandolim.

Afora as modulações expostas na tabela anterior, é possível que uma música pertencente ao CT, em tonalidade maior, module para o V grau na seção B e para o IV grau na seção C, tal como ocorre nas músicas “Um a zero” (Pixinguinha) e “Treme-Treme” (Jacob do Bandolim): seção A (tom maior, Dó maior), seção B (modulação para o V grau, Sol maior), seção C (modulação para o IV grau, Fá maior). Quanto à tonalidade menor, é possível verificar modulações que mantêm o grau relativo (Tr) nas seções B e C, a exemplo de “Odeon”, de Ernesto Nazareth: seção A (tom menor, Ré menor), seção B (mudança de modo

⁷⁸ Braga (2004, p.12) utiliza o termo “danças do choro” para designar outros gêneros inseridos no acervo do choro, sobretudo aqueles que eram tocados no século XIX no Brasil. O termo “gêneros afins” vai além das “danças do choro”, pois abarca ritmos e gêneros que não são choros nem “danças do choro” conforme preconiza Braga, mas são tocados em uma “roda de choro” sem hesitação.

menor para o relativo maior, Fá maior), seção C (mudança de modo menor para o relativo maior, Fá maior).

A forma rondó, estrutura musical comum às polcas, era muito comum dentre os contemporâneos de Nazareth, sendo que a de três seções (ABACA ou AABBACCA) era a preferida dos “chorões”. Por outro lado, houve compositores de gerações posteriores à de Nazareth que compuseram choro típico em duas seções, como é o caso de Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha⁷⁹. Este compôs inúmeros choros na forma rondó, mas escreveu também alguns em duas seções, como os famosos choros: “Lamento” (1928)⁸⁰ e “Carinhoso” (1923).

Cazes (1999, p.72) menciona críticas feitas por Cruz Cordeiro na revista Phono-Arte⁸¹, as quais diziam que as composições supracitadas possuíam forte influência da música norte-americana. Cazes (1998, p.72) aponta para dois equívocos na avaliação crítica de Cordeiro. Primeiro, não haveria *fox-trot* na introdução de “Carinhoso” como alegou Cordeiro. Segundo, Cordeiro teria confundido o tema principal da música “Carinhoso” (“meu coração não sei porque...”) com a introdução da música, devido ao desconhecimento da forma musical.

A compreensão das formas dos choros constitui-se em um elemento crucial para se estudar o gênero. Todavia, esse conhecimento não é suficiente em razão da ingente complexidade que o choro traz consigo: inúmeras combinações de passagens harmônicas e difícil técnica de fraseado que requer grande capacidade improvisatória.

Há que se atentar para os recursos harmônicos utilizados de forma reiterada no choro, tais como o “volteio harmônico” ou *turn round*. Tal recurso depende da linha melódica principal para que não haja choque entre as notas dos acordes e das linhas melódicas, sobretudo referentes às terças. Esse recurso é utilizado geralmente quando se termina uma seção, e serve como uma ponte para retornar à mesma seção. As variações harmônicas e melódicas ocorrentes nos “volteios harmônicos” são uma extensão da relação T D T. A parte extensiva a essa variação geralmente é estruturada sobre os graus: I - VI - II - V - I, os quais variam entre maiores, menores e os chamados sub V⁷ (dominante substituta), considerando-se que estes dominantes podem fornecer um caráter não-tradicional ao “volteio harmônico” (BORGES, 2008).

⁷⁹ (RJ 23/04/1897 - id., 17/02/1973).

⁸⁰ Cazes (1998, p.71) diz que o primeiro lançamento dos Choros que mudaram a história ocorreu em 1928, em um disco que continha “Lamento”, de Pixinguinha, e uma composição de Donga intitulada “Amigo do Povo”.

⁸¹ A crítica da revista saiu em novembro de 1928.

Chediak (1986, p.85) elucida-nos que o sub V^7 (acorde napolitano) é “o acorde substituto do V^7 com a fundamental uma quarta aumentada abaixo. O sub V^7 é encontrado um semitom acima do acorde onde vai resolver”. Além disso, convém ressaltar que o sub V^7 possui o mesmo trítone do V^7 . As extensões do sub V^7 (9, #11, 13) formam um modo derivado do IV grau da escala menor melódica conhecido como lídio b7. Cumpre ressaltar que o sub V^7 possui maior flexibilidade porquanto pode ser um acorde formado por tríade ou sétima, sem diferenças quanto às inversões do acorde.

Tal como ocorre nos gêneros musicais em que a improvisação é deveras essencial, o “volteio harmônico” no choro é utilizado sob inúmeras formas, conforme demonstra o quadro a seguir⁸², exemplificado por passagens em dó maior (maior e menor):

⁸² A parte desse quadro referente aos “volteios harmônicos” de Pixinguinha foi apresentada por Borges (2008).

Tabela 2 Exemplos de choros com a utilização do “volteio harmônico”

Tonalidade	Passagens dos “volteios harmônicos”	Análise dos graus da escala	Exemplo na tonalidade de Dó	Exemplo de música
Maior	1) Passagem simples através da dominante do tom principal.	I - V ⁷ - I	C G7C	Comum em qualquer gênero musical e podem ser encontrados em qualquer parte da música: início, meio ou final de seção.
Maior	2) Passagem pelo relativo menor seguido da subdominante relativa.	I - VIm - IIIm - V ⁷ - I	C Am Dm G7 C	Vou Vivendo (Pixinguinha), seção A.
Maior	3) Passagem pela dominante individual da subdominante relativa.	I - V ⁷ /IIIm - IIIm - V ⁷ - I	C A7 Dm G7 C	Naquele Tempo (Pixinguinha), seção B.
Maior	4) Passagem pelo relativo menor seguido da dominante da dominante.	I - VIm - V ⁷ /V ⁷ - V ⁷ - I	C AM D7 G7 C	Descendo a Serra (Pixinguinha), seção A.
Maior	5) Passagem por dominantes secundárias.	I - V ⁷ /IIIm - V ⁷ /V ⁷ - V ⁷ - I	C A7 D7 G7 C	A Vida é um buraco (Pixinguinha), seção A.
Maior	6) Passagem pelo sub V ⁷ da dominante do tom principal, seguida da subdominante relativa, caracterizando uma resolução deceptiva ⁸³ .	I - sub V ⁷ /V ⁷ - IIIm - V ⁷ - I	C Ab7 Dm G7 C	Seu Lourenço no Vinho (Pixinguinha), seção A.
Maior	7) Passagem pelo sub V ⁷ da dominante do tom principal seguido da dominante da dominante, caracterizando uma resolução deceptiva.	I - sub V ⁷ /V ⁷ - V ⁷ /V ⁷ - V ⁷ - I	C Ab7 D7 G7 C	Quanto Dói uma Saudade (Garoto), seção B.
Maior	8) Passagem pelo relativo menor seguido do sub V ⁷ da dominante do tom principal.	I - VIm - sub V ⁷ /V ⁷ - V ⁷ - I	C Am Ab7 G7 C	Pedacinho do céu (Waldir Azevedo), seção A.
Maior	9) Passagem pela dominante da dominante do tom principal, seguida pelo sub V ⁷ da dominante do tom principal.	I - V ⁷ /V ⁷ - sub V ⁷ /V ⁷ - sub V ⁷ /I - V ⁷ - I	C D7 Ab7 Db7 G7 C	Pedra do Leme (Raphael Rabello e Toquinho), seção B (vide Ex. Musical 73).
a) Menor b) Maior	10) Passagem pelo sub V ⁷ da dominante do tom principal em tonalidade menor (a) e maior (b).	a) Im - subV ⁷ /V ⁷ - subV ⁷ /IIIm - V ⁷ - Im b) I - sub V ⁷ /V ⁷ - subV ⁷ /I - V ⁷ - I	a) Cm Ab7 Db7 G7 Cm b) C Ab7 Db7 G7 C	a) Inesquecível (Paulinho da Viola), seção A. b) Praça Sete (Dino Sete Cordas), seção A (vide Ex. Musical 48).
Menor	11) Passagem pelo VII maior em vez da utilização da dominante primária, em tonalidade menor.	Im - VII - Im	Cm B Cm	Quanto Dói uma Saudade (Garoto), seção A
Menor	12) Passagem pela dominante do bVI.	Im - V ⁷ /bVI - sub V ⁷ /V ⁷ - V ⁷ /I - I	Cm Eb7 Ab7 G7 Cm	Cinco Companheiros (Pixinguinha), seção A.

Tanto na música “Praça Sete”, de Dino Sete Cordas, quanto na música “Inesquecível”, de Paulinho da Viola, há uma passagem harmônica não-usual em relação ao “volteio

⁸³ Segundo Chediak (1986, p.104), resolução deceptiva refere-se aos acordes preparatórios que não resolvem no acorde esperado, causando surpresa na progressão harmônica. Chediak (1986, p.110) diz que a cadência deceptiva ou interrompida ocorre quando: “o dominante é seguido por qualquer grau que não seja a tônica. Esta cadência não é conclusiva podendo ser diatônica ou modulante”.

harmônico”, onde nota-se a utilização de acordes não-diatônicos que ensejam o uso de duas dominantes substitutas (sub V⁷). A presença destas, seguidas de suas respectivas dominantes secundárias, ocorre nas duas músicas supracitadas, considerando-se que a única diferença reside na tonalidade: a primeira peça pertence ao tom maior, ao passo que a segunda pertence à tonalidade menor.

Há usuais passagens harmônicas que estão presentes em qualquer seção da música, tanto nas tonalidades maiores como menores, quais sejam: subdominante (IV) e subdominante relativa (II_m), dominantes primária e secundária. Para essas passagens reiteradas sem muita complexidade harmônica, as terminologias utilizadas pelos “chorões” antigos (Tab.3) são suficientes para explicar a harmonia. No entanto, à medida que a harmonia se torna mais complexa, com passagens harmônicas distintas das mencionadas, faz-se necessária a utilização de outras ferramentas analíticas.

Carneiro (2001, p.38-39) evoca a representação antiga utilizada pelos “chorões”, que é encontrada nos métodos práticos para violão, cavaquinho, bandolim e violão tenor. À luz dessa representação, Alencar Sete Cordas (entrevista concedida, 2007) salienta a importância da praticidade da linguagem dos “chorões” e lembra-nos que há uma diferença de nomenclatura entre o II grau menor (Sr) e o IV grau (S). Para os referidos graus, os “chorões” antigos utilizam, respectivamente, a seguinte nomenclatura: “3º menor” e a “3º do tom”⁸⁴. A representação dos “chorões” antigos pode ser sistematizada conforme tabela a seguir:

Tabela 3 Nomenclatura harmônica antiga dos "chorões"

Nomenclatura utilizada pela comunidade (linguagem antiga dos chorões)	Equivalência na harmonia funcional	Exemplo em Dó maior
“1ª do tom”	T	1ª de Dó = C.
“2ª do tom”	D	2ª de Dó = G.
“3ª do tom”	S	3ª de Dó = F.
“3º menor”	Sr	3º menor de Dó = Dm.

Com efeito, a 1º, 2º e 3º do tom referem-se aos graus da escala que mais aparecem em choros e sambas tradicionais: tônica (T), dominante (D) e subdominante (S). A utilização dessa nomenclatura denota um pragmatismo por parte dos “chorões” antigos, os quais, geralmente, não possuíam um ensino formalizado de música e, no entanto, tocavam um vasto

⁸⁴ A “3º menor” e a “3º do tom” equivalem, respectivamente, ao caminho básico “por baixo” e “por cima” da “Árvore Harmônica” de Alencar (discutida adiante).

repertório por meio da memória auditiva. A tabela a seguir apresenta uma cadência típica, utilizada sobremodo no samba e CT, à luz da nomenclatura antiga dos “chorões”:

Tabela 4. Exemplo de cadência harmônica típica com a nomenclatura antiga dos “chorões”

1ª de dó	Preparação	3ª menor de dó	2ª de dó
C	A7	DM	G7

Essas premissas, as quais constituem as ferramentas analíticas elementares dos “chorões” tradicionais, engendraram teorias fundamentadas pela comunidade do choro, dentre as quais a “Árvore Harmônica” de Alencar Sete Cordas⁸⁵. Tal teoria tem o condão de verificar por onde uma música popular tende a caminhar, e preconiza (em sua estrutura básica) que na tonalidade maior, uma música caminha “por cima” através do IV grau (maior), ou “por baixo” através do II grau (menor)⁸⁶, o que corresponde, respectivamente, a “3º do tom” e a “3º menor” (nomenclatura dos “chorões” antigos). Na tonalidade menor, o caminho é feito basicamente pelo IV grau (menor) seguido da dominante primária, considerando-se a estrutura básica da “Árvore Harmônica”. Tal teoria contribui para a compreensão de possíveis caminhos harmônicos dentro da música popular. Alencar de Sete Cordas (entrevista concedida, 2007) salienta que para conhecer harmonia é necessário saber concatenar os acordes, saber qual a probabilidade de ocorrência dos acordes em um determinado contexto harmônico.

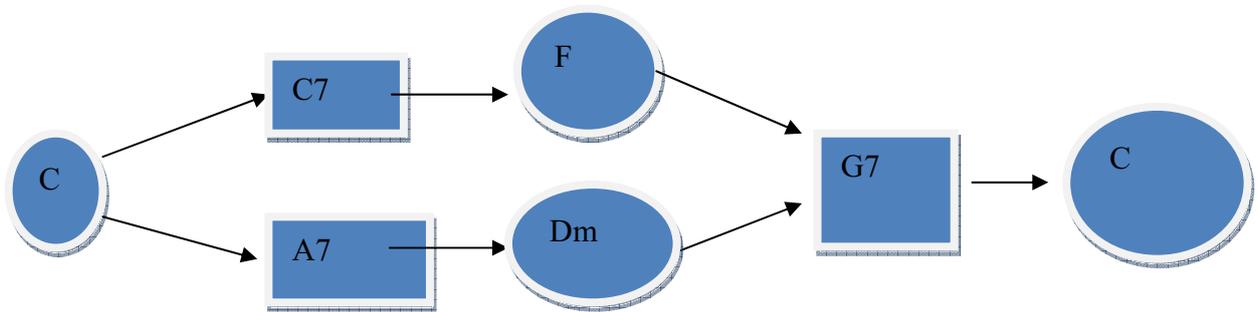
As cadências harmônicas estruturadas através do IIIm (Sr) e IV graus (S) são comuns no samba e no choro, sobretudo naqueles considerados tradicionais. Com base na “Árvore Harmônica”, é possível compreender a harmonia de muitos choros e sambas tradicionais em tonalidade maior, e saber quais os caminhos possíveis da harmonia com o auxílio de um treinamento elaborado através de transcrições de harmonias em várias tonalidades, associadas a um treinamento auditivo.

Faz-se necessário associar rapidamente quais são os caminhos harmônicos que um choro geralmente percorre, para que o músico seja capaz de acompanhar e improvisar

⁸⁵ José de Alencar Soares, o Alencar de Sete Cordas, é um violonista autodidata que fixou residência e fez sua carreira em Brasília como músico e professor. Alencar (entrevista concedida, 2007) compila, desde 1987, estruturas harmônicas mais comuns encontradas em música popular as quais ele intitulou de “Árvore Harmônica”.

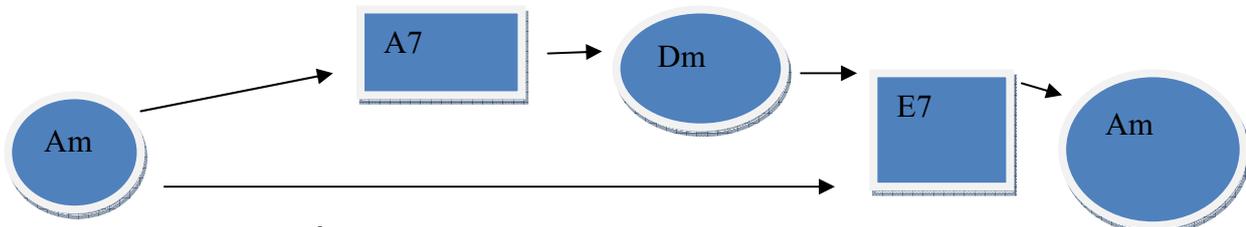
⁸⁶ Alencar de Sete Cordas (entrevista concedida, 2007) argumenta que o caminho “por baixo” (Sr, “3º tom”) tem uma maior probabilidade de ocorrência.

diversas músicas, mesmo sem conhecê-las. Para tanto, é necessário compreender a estrutura básica da “Árvore Harmônica” (Ex. Musical 1), conforme exemplo em Dó maior:



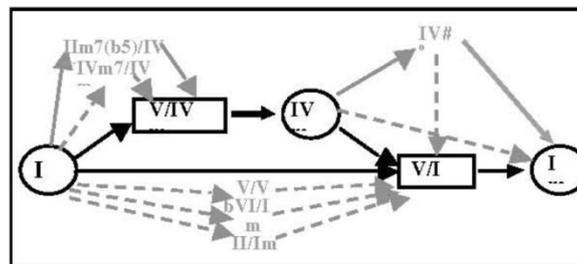
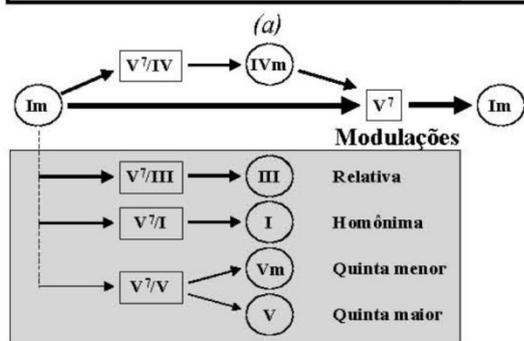
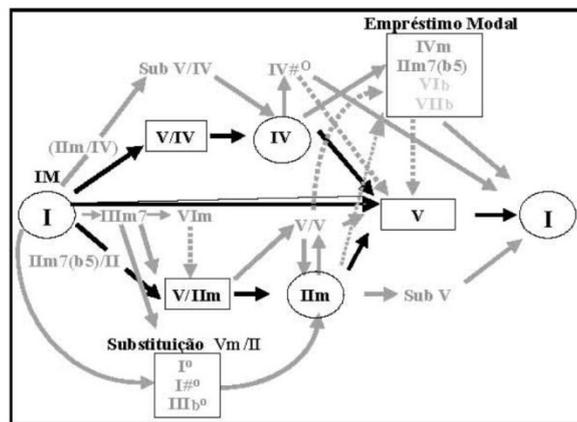
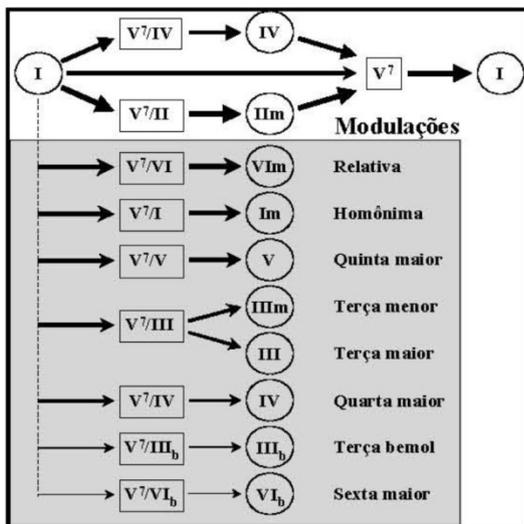
Exemplo Musical 1 "Árvore Harmônica" (SOARES, 2007). Modulação para o II^m (Sr) e IV^g (S) da escala maior. Estrutura Básica

Com essa fórmula harmônica, com efeito, é possível tocar inúmeros CT e compreender quais os caminhos possíveis de harmonias simples por meio da transposição da harmonia para várias tonalidades. Aliado ao caminho harmônico na tonalidade maior, Alencar Sete Cordas (1987) destaca o caminho mais usual na tonalidade menor:



Exemplo Musical 2 "Árvore Harmônica" (SOARES, 2007). Modulação para o IV grau da escala menor

Além da estrutura mais simples referente ao II (menor) e IV grau (maior) da tonalidade maior e do IV grau (menor) da tonalidade menor, há inúmeras ramificações da “Árvore Harmônica” (Ex. Musical 3) que contribuem para a compreensão de harmonias mais complexas, as quais podem constar no acervo do CT:



Exemplo Musical 3 "Árvores Harmônicas maior, em sua forma geral simplificada (a) e estendida (b), e menor, também em sua forma geral simplificada (c) e estendida (d). (FERNEDA *et al.*, 2008)

Percebe-se que as ramificações da tonalidade maior possuem mais possibilidades de modulações do que a tonalidade menor. Dentre as modulações na tonalidade menor que Alencar identifica, destacamos a modulação para o Vm⁸⁷. Esse é um tipo de passagem modulatória muito comum nos choros, sobretudo na seção A das músicas em tonalidade menor⁸⁸. Por outro lado, a modulação passageira para o V maior⁸⁹ (também identificada por Alencar nas tonalidades menores) é menos usual do que para o Vm.

Através das “Árvores Harmônicas”, Alencar formalizou e expandiu o entendimento dos “chorões” antigos acerca do estudo da harmonia, que se fundamentada na experiência auditiva. Nessa perspectiva, visamos a uma possível sistematização de modulações e de

⁸⁷ Vide subcapítulo 4.5.1.3. Seção A da música “Meu Avô”, de Raphael Rabello.

⁸⁸ Vide Ex. Musical 38, 39 e 40: Desvairada, de Garoto; Bola Preta e Chorinho na Praia, ambas de Jacob do Bandolim.

⁸⁹ Vide Tab. 6. Exemplo de músicas em tonalidade menor que modula para o V grau maior: Cinco Companheiros, seção A, Migalhas de Amor (Jacob do Bandolim) seção A, Xodó Baiana (Dilermando Reis) seção A.

passagens harmônicas não-diatônicas através de outras teorias analíticas, a exemplo do quadro a seguir:

Tabela 5 Recursos harmônicos - articulação da curva tonal em tonalidade maior

RECURSOS HARMÔNICOS DOS CHOROS E GÊNEROS AFINS	
ANÁLISE HARMÔNICA	ARTICULAÇÃO DA CURVA TONAL COM A CONSTRUÇÃO FRASÍSTICA
1) Passagem pela dominante individual do II grau (menor).	Essa passagem é feita através da dominante individual, considerando-se que a harmonia permanece sem modulação. Há maior ocorrência nos acordes iniciais, sobretudo na primeira seção.
2) Passagem pela dominante individual do IV grau (maior).	Essa passagem é feita através da dominante do IV grau. Da mesma forma que o exemplo 1, a harmonia permanece sem modulação, considerando-se que a ocorrência também é predominante nos acordes iniciais, sobretudo na primeira seção.
3) Passagem pelo V^7 do V^7 .	Essa passagem é feita, geralmente, sem a necessidade de ser preparada por uma dominante individual do segundo grau. É uma passagem muito utilizada em seção A, ou em outras seções que passam pela cadência $V^7/V^7/Im$ (geralmente seguidas de V^7 do V^7).
4) Passagem pelo IV grau menor.	Essa passagem é feita geralmente de duas maneiras: após a passagem pelo IV grau maior a fim de retornar ao tom principal, ou nos finais de músicas, sendo que neste caso, há uma passagem do primeiro grau para o IV menor sem nenhuma preparação.
5) Modulação passageira para o bIII (III grau abaixado).	Pode ser construído sobre a mesma melodia ou desenho melódico utilizado no tom principal. Essa passagem pode ser construída através do $IIIm / V^7$ ou $IIIm7 (b5) / V^7$, como preparação para a modulação para o bIII.
6) Modulação passageira para o III grau maior.	Essa pequena modulação é feita geralmente de uma forma abrupta, sem indicação prévia de que a harmonia pudesse seguir para tal grau. Essa modulação é utilizada com vistas a propiciar variações melódicas, sem pretensão de gerar outra parte ou material melódico significativo. Pode ser construída usando o $IIIm / V^7$ ou $IIIm7 (b5) / V^7$ como preparação para a modulação para o bIII.
7) Modulação passageira para o V grau.	Idem.
8) Harmonia com passagens cromáticas.	Os trechos musicais descem de meio em meio tom respeitando a melodia, o que propicia características harmônicas não-convencionais. Tal passagem é utilizada tanto em introduções quanto em desenvolvimentos de seções.
9) Acorde com 6° Napolitana e acorde Italiano (contexto de sub V^7).	Há, <i>grosso modo</i> , dois tipos de ocorrências: a) Acorde integrante: é aquele que integra uma música devido a exigências melódicas da composição. b) Acordes utilizados nos “volteios harmônicos”: são aqueles acordes com caráter não-tradicional, que ocorrem sem pretensões melódicas. Há a utilização de volteios harmônicos e sub V^7 localizados.

O quadro exposto da articulação da curva tonal auxilia o entendimento das possíveis modulações de choros. Alencar apresenta as passagens modulatórias possíveis no tocante à harmonia, no entanto, não aventa possibilidades melódicas em sua teoria. Portanto, pretendemos articular a ramificação da “Árvore Harmônica” (Ex. Musical 3) com o quadro da articulação da curva tonal (Tab.5) e com os exemplos baseados na curva tonal por meio da harmonia funcional (Tab.6). Tal articulação visa a buscar uma possível sistematização e um entendimento sistêmico de modulações harmônicas associadas às possíveis linhas melódicas do repertório chorístico⁹⁰.

Para tanto, entendemos que seja necessário confrontar a proposta analítica da presente pesquisa com as ferramentas harmônicas já consolidadas, dentre as quais a harmonia funcional preconizada por Hugo Riemann (1887). Essa abordagem se faz necessária, na medida em que há ferramentas analíticas aplicadas à música popular que causam discrepâncias quanto às nomenclaturas consagradas no âmbito da música erudita. Guerreiro (2006)⁹¹ argumenta que há um desconhecimento sobre os fundamentos da harmonia funcional riemanniana e ainda salienta que, em alguns cursos livres de harmonia, é possível ouvir que a harmonia por cifra alfabética é funcional porque “funciona”, o que denota, portanto, que há distorções acerca da análise harmônica no tocante à “harmonia funcional” aplicada à música popular. Afora a problemática no referente à nomenclatura, destacamos que o entendimento da harmonia funcional de Riemann é necessário porque oferece vantagens na compreensão das progressões harmônicas mais complexas utilizadas no choro.

Com vistas a dirimir os problemas conceituais apontados entre a harmonia riemanniana e a harmonia funcional aplicada à música popular, expomos a seguir um quadro de recursos harmônicos (Tab. 6) associado à harmonia funcional (Riemann, 1887 *apud* Koeullreutter, 1978):

⁹⁰ As tabelas 5 e 6 foram construídas através de uma longa pesquisa baseada na experiência auditiva do próprio pesquisador.

⁹¹ No artigo de Guerreiro, há uma reflexão sobre a harmonia funcional, harmonia tradicional e suas aplicações na música popular.

Tabela 6 Recursos harmônicos em tonalidade maior e menor - exemplos de músicas e análise funcional

ANÁLISE HARMÔNICA SEGUNDO A HARMONIA FUNCIONAL (RIEMANN, 1887 <i>apud</i> KOELLREUTTER 1978)		RECURSOS HARMÔNICOS DOS CHOROS E DE GÊNEROS AFINS	EXEMPLOS MÚSICAIS
Acorde anterior ou preparação	Função	DESCRIÇÃO DA PROGRESSÃO HARMÔNICA	
1) D (Sr)	Sr	Passagem pela dominante individual do II grau (menor).	Essa passagem é encontrada em inúmeros choros e também em sambas de Paulinho da Viola, Cartola e compositores afins. Por exemplo: Foi um rio que passou em minha vida (Paulinho da Viola) seção A, Não quero mais amar ninguém (Cartola), seção A.
2) D (S)	S	Passagem pela dominante individual do IV grau (maior).	Idem.
3) Duas opções: T (maior) ou DDD (probabilidade)	DD	Passagem pelo V ⁷ do V ⁷ .	Garota de Ipanema (Tom Jobim), seção A; Só danço samba (Tom Jobim), seção A; Perdoa (Paulinho da Viola), seção A; Flor de Abacate (Alvaro Sandi), seção A; Bole Bole (Jacob do Bandolim), seção A.
4) A resolução pode vir precedida de T ou S	⁶ S	Passagem pelo IV grau menor.	Ironia (Paulinho da Viola), introdução e coda; Marina (Dorival Caymmi), coda; Receita de Samba (Jacob do Bandolim), seção A.
5) Sr D	mi t ⁹²	Modulação passadeira para o bIII (III grau abaixado).	Ingênuo (Pixinguinha), seção A; Homenagem a Velha Guarda (Sivuca), seção A; Cadência (Juventino Marçal), seção A.
6) Preparação feita por: Dr:D ou Sr:D	Mi t ⁹³	Modulação passadeira para III grau maior.	Lamentos (Pixinguinha), seção A; Noites Cariocas (Jacob do Bandolim), seção B; Pedra do Lene (Raphael Rabello e Toquinho), seção B; Desafinado (Tom Jobim).
7) Sr D ou Dr:D	D	Modulação passadeira para o V grau (maior).	Os Oito Batutas (Pixinguinha), seção B; Da cor do pecado (Bororó), seção A; Devagar e Sempre (Pixinguinha), seção A; Desafinado (Tom Jobim); Devagar e Sempre (Pixinguinha), seção A; Proezas de Solon (Pixinguinha), seção A; Bole Bole (Jacob do Bandolim), seção A; Cinco Companheiros, seção A; Migalhas de Amor (Jacob do Bandolim), seção A; Xodó Baiana (Dilermando Reis), seção A.
8) Não foi identificado um padrão	-	Harmonia com passagens cromáticas.	Ainda me recordo (Pixinguinha), introdução; Seu Joaquim virou padre (Pixinguinha), seções A B C; Ingênuo (Pixinguinha) seção A (vide subcapítulo 3.2.1).
9) Não foi identificado um padrão	D ⁷ 5>	Sub V ⁷ . a) Acorde integrante. b) Acorde no voltio harmônico.	a) Acorde integrante: Meu chorinho (Jonas), seção A, Juízo Final (Nelson Cavaquinho), seção A; Da cor do pecado (Bororó), seção B. b) Acorde com o voltio harmônico: Seu Lourenço no Vinho (Pixinguinha), seção A; Tenebroso (Ernesto Nazareth), seção C; Atlântico (Ernesto Nazareth), seção B; Inesquecível (Paulinho da Viola), seções A e B.

⁹² Mediano superior, vizinho da terça menor da T (KOELLREUTTER, 1978, p.61).

⁹³ Mediano superior, vizinho da terça maior da T (KOELLREUTTER, 1978, p.61).

Afora os problemas conceituais apontados na interpretação da harmonia funcional, a Tab.6 apresenta algumas músicas do acervo chorístico com vistas a corroborar a hipótese da Tab.5, no que tange à utilização de caminhos melódicos e harmônicos reiterados.

Entendemos que passagem harmônica não configura modulação porque, na ocorrência de uma passagem, há um acorde não-pertencente ao tom que surge de forma localizada em um determinado contexto harmônico. Além disso, os acordes de passagem geralmente preparam acordes diatônicos ou acordes que fazem parte do ciclo de quintas através das dominantes secundárias. Por outro lado, modulação passageira ocorre em uma mesma seção musical, mas possui trechos que pertencem claramente a uma determinada tonalidade e logo retorna à tonalidade principal. Tal modulação passageira, pois, ocorre geralmente sem a mudança de armadura, dado que há oscilações tonais e não propriamente uma modulação. Nesse sentido, Merhy (2001) elucida-nos: “A oscilação tonal ocorre quando todos os fenômenos que levam a alterar a harmonia puramente diatônica, para os quais os termos modulação não mais se adequa” (Merhy, 2001, p.32).

Os números 1 e 2 da Tab.5 e 6 referem-se a passagens harmônicas simples, as quais estão presentes, em grande medida, nos CT. Tais passagens concernem ao V^7/II^m (D Sr) e ao V^7/IV (D S). Conforme mencionado, a Ex. Musical 1 da “Árvore Harmônica” designa, respectivamente, as referidas passagens como: passagem “por baixo” e “por cima”. Por outro lado, os “chorões” as chamam de “3º menor” e “3º do tom”.

Por outro lado, os números 3 e 4 das Tab.5 e 6 referem-se a acordes não-diatônicos, o que pressupõe passagens mais complexas que as dos números 1 e 2. Não obstante apresentar caminhos um pouco mais complexos, os números 3 e 4 apresentam caminhos também reiterados no repertório chorístico.

Os números 5, 6 e 7 da Tab.5 e 6 merecem atenção especial por serem graus afastados, portanto, devem ser tratados separadamente. A preparação para o grau afastado pode ocorrer através do Dr D ou Sr D, configurando, assim, a preparação direta para a tonalidade que se deseja modular.

Os números 5 e 6 da Tab.5 e 6 concernem às passagens pelo bIII (III grau abaixado) e pelo III grau maior, respectivamente. A modulação para o bIII é menos drástica do que a do III maior, porque a primeira é uma passagem que envolve

A melodia de Lá bemol maior exposta provém da linha melódica da tonalidade principal (Fá maior), na medida em que há uma transposição, quase *ipsis litteris*, da linha melódica principal. Os acordes que precederam a modulação passageira para Ab maior não induzem tal modulação, a saber: D7/ %/ G7 / C7 F7 //. Havia um caminho harmônico estruturado sobre um ciclo de quintas, o qual foi interrompido devido à preparação Bbm Eb7, equivalente a IIm V⁷ de Lá bemol (bIII).

Por outro lado, o exemplo 6 da Tab.6 concerne à modulação para o III grau (maior). A música “Lamento”, de Pixinguinha, na tonalidade de Ré maior (Ex. Mus. 4), modula para Fá# maior na seção A (III grau maior)⁹⁶. Há uma preparação para a modulação do referido grau através do IIm - V⁷ ou IIm7(b5) - V⁷ do III grau maior, sem conflito harmônico ou melódico na referida preparação.

Assim como explicitado na modulação para o bIII, geralmente, não há nas partituras de choros uma mudança de armadura para modulações passageiras do III grau maior dentro da mesma seção. Não obstante a armadura permanecer inalterada, percebe-se uma modulação na qual há a utilização do ciclo de quintas e melodia com notas não-diatônicas:

**Exemplo Musical 6 "Lamento" de Pixinguinha (CARRASQUEIRA, 1997, p.60). Seção A.
Compassos 11 ao 17**

As cadências preparatórias IIm - V⁷ ou IIm7 (b5) - V⁷ do III grau maior podem ser descritas de forma mais precisa, à luz da harmonia funcional (Riemann, 1887 *apud*

⁹⁶ Na música “Pedra do Leme”, de Raphael Rabello, também há uma modulação para o III grau maior (vide subcapítulo 4.5.2, Ex. Musical 72).

Koellreuter, 1978), da seguinte forma: Tr (DD) [Tr], o que corresponde à seguinte cifra: Bm C#7⁹⁷.

Mesmo que os graus afastados sejam preparados, basicamente, por Sr D ou por Dr D, é cabível uma preparação para o tom principal, seguida de um grau afastado, configurando, pois, uma cadência deceptiva. Gava (2002, p. 168) identifica o referido tipo de modulação com resolução deceptiva na música “Maria Ninguém”⁹⁸, de Carlos Lyra. Esse tipo de modulação brusca, no entanto, é muito comum na BN: a linha melódica, nesses casos, muda sensivelmente se comparada ao tema principal.

O desenvolvimento da modulação para o V grau geralmente ocorre mediante um ciclo de quintas ou através do uso da diminuta, como por exemplo, uma modulação para o V grau de Fá maior⁹⁹:

Cifra: C / C#dim / Dm7/ G7//

Função: D (D) Tr DD

Há uma cadência interrompida após o acorde G7, pois este é seguido de um acorde Gm7, que propicia o retorno para a tonalidade principal Fá maior.

Além das modulações e das preparações referentes ao quadro da articulação tonal e à progressão harmônica mencionadas, destacamos outro aspecto em relação à harmonia: as escalas modais. Sob essa ótica, Paz (2002, p. 170-171) salienta que Luiz Gonzaga foi um dos grandes responsáveis por trazer, de forma tão acentuada, a utilização das escalas modais, sobretudo o modo mixolídio, tão em voga no nordeste brasileiro. Esse modo, ainda segundo Paz, é o mais encontrado na música popular brasileira, todavia, a presença do referido modo não obsta a existência de outros modos, dentre os quais o modo dórico¹⁰⁰ e o eólio.

As escalas modais são bastante utilizadas na música popular brasileira que possui características improvisatórias predominantes. Para a comunidade do choro, os

⁹⁷ Reiterando a informação do número 6 da Tab.6, a modulação para o III grau maior pode ser feita pelo uso da Sr D ou Dr D. Nesse sentido, o acorde G#m7(b5) pode ser substituído por Bm. Vale ressaltar que o acorde Bm6 equivale ao G#m7 (b5).

⁹⁸ Nessa música, há um caminho pelos graus I - VI^m - II^m - V⁷ - I (T Tr Sr D T) nas tonalidades Lá maior e, em seguida, Dó maior.

⁹⁹ Gava detalha a harmonia funcional dessa modulação do V grau na música “Desafinado”, de Tom Jobim (2002, p.135).

¹⁰⁰ Paz (2002, p.172) identifica um modalismo “menos regional” quanto à sonoridade nas músicas de Edu Lobo - a exemplo de “Arrastão”, “Upa Neguinho” e “Chegança” -, e diz que o modo dórico é mais evidente na música de Edu Lobo do que o mixolídio.

modos dórico e lídio denotam estilização harmônica e melódica quando utilizados em vez dos modos eólio e jônio, respectivamente. Consideramos que a concepção improvisatória que utiliza predominantemente os modos dórico e lídio possui características não-tradicionais (CNT). Portanto, o entendimento dos intervalos característicos é importante para a análise do estilo não-tradicional¹⁰¹, visto que a música instrumental brasileira, que possui sua base no choro, envereda para práticas improvisatórias.

Com base nessas premissas, o quadro abaixo exemplifica os sete modos da escala utilizados, em grande medida, na improvisação, com seus respectivos intervalos característicos, utilizados constantemente na improvisação¹⁰²:

Tabela 7 Escalas modais comumente aplicados à música popular

Modos litúrgicos	Jônio	Dórico	Frígio	Lídio	Mixolídio	Eólio	Lócrio
Intervalos da escala	1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 b3 4 5 6 b7 8	1 b2 b3 4 5 b6 b7 8	1 2 3 #4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6 b7 8	1 2 b3 4 5 b6 b7 8	1 b2 b3 4 b5 b6 b7 8
Intervalo característico	Não possui ¹⁰³	6º maior	2º menor	4º aumentada	7º menor	Não possui	2º menor e 5º diminuta

O entendimento do intervalo característico também é válido para viabilizar as comparações entre os recursos harmônicos e melódicos do CT e do CNT, pois as dissonâncias isoladas já apareciam no CT. A harmonia contextualizada, pois, constitui um dos elementos musicais que contribuem para a caracterização do gênero musical observado e, sobretudo, para a identificação dos estilos tradicional e não-tradicional¹⁰⁴ (CT e CNT).

Ressalta-se que a simples utilização de um “volteio harmônico” ou de uma determinada harmonia localizada não determina, de forma precisa, um CT ou CNT. Por isso, é necessário analisar todo o conteúdo da peça a fim de definir qual estilo determinado choro se enquadra. Há, porém, outro entrave quanto à classificação de

¹⁰¹ Há um acorde lídio b7 (modo proveniente do IV grau da escala real menor melódica que possui um acorde dominante com a 4º aumentada) no Ex. Musical 76 (compasso 73). Tal figura concerne à música “Pedra do Leme”, de Raphael Rabello (vide subcapítulo 4.5.2), inserida no rol de CNT.

¹⁰² As escalas modais utilizadas na improvisação encontram respaldo em Faria (1991), Guest (2003) e Chediak (1986).

¹⁰³ O modo jônio não tem intervalo característico porque esse modo corresponde à escala maior primitiva. De forma análoga, o modo eólio não possui intervalo característico, pois tal modo é idêntico à escala menor primitiva.

¹⁰⁴ Sob essa ótica surgem controvérsias, tais como a inovação da BN, tendo em vista que na década de 1940 já havia compositores, a exemplo de Garoto, que usavam recursos até então utilizados em grande medida no jazz e na música erudita.

estilo: existem compositores situados cronologicamente na tradição ou na consolidação do estilo, que podem ser considerados modernos em virtude de alguns critérios de classificação. Segundo essa perspectiva, destacamos que algumas músicas de Garoto - dentre as quais se destaca “Quanto dói uma saudade”¹⁰⁵ - são dotadas de recursos harmônicos complexos e não-usuais para a música popular de sua época, tais como a utilização de sub V⁷, acordes estendidos¹⁰⁶, utilização de fusa em escalas, cadências deceptivas.

2.6. Rumo a transformações harmônicas no choro

A harmonia associada ao estudo da cifra popular constitui um pré-requisito para o entendimento da relação entre o CT e o CNT. Para compreender essa relação e estabelecer uma trajetória estilística do choro, convém mencionar breves aspectos concernentes ao repertório chorístico do século XIX. Não havia cifras escritas no Brasil durante o século XIX, tal qual se utiliza atualmente no choro, o que enseja, em certa medida, a utilização localizada de características não-tradicionais na harmonia, ao se arranjar músicas pertencentes ao CT do século XIX. Carrilho (entrevista concedida, 2008) salienta que todos os cinco discos gravados da obra de Callado (Acari Records, 2002) buscaram a execução mais próxima da versão da época de Callado (século XIX). Ainda que visassem a tal procedimento, algumas composições resultaram em características estilizadas para alguns ouvintes. Percebe-se, assim, que a aplicação de elementos não-tradicionais localizados não é capaz de definir o CT e o CNT.

Na década de 1930, período da era do rádio, tanto as orquestras quanto os “regionais” de choro se destacavam na interpretação das “danças do choro” e no acompanhamento de cantores populares. Dois “regionais” sobressaíram-se na primeira metade do século XX. O primeiro deles foi o “regional” de Benedito Lacerda (fundado

¹⁰⁵ Assim como “Lamentos do Morro”, a data da composição “Quanto dói uma saudade” é um pouco incerta. Mello (correspondência eletrônica, 2008) diz que esta composição é de 1942, data que consta no caderno de partituras de Garoto. No entanto, Mello não identificou se essa data diz respeito ao ano da gravação ou de composição. Para verificar as inovações estilísticas de “Quanto dói uma saudade”, destacamos a análise de Merhy (1995, p.73-75).

¹⁰⁶ Consideramos que extensão de acordes são dissonâncias que possuem, sobretudo, os intervalos: 9º, 13º e 11º (Tais intervalos denotam um caráter não-tradicional aos choros). Não se deve confundir o termo “extensão de acordes” com os dominantes estendidos. Segundo Chediak (1986, p. 107), estes são uma série de dominantes separados por intervalos de quartas justa ascendente ou quinta justa descendente. Portanto, Chediak classifica dominantes estendidos como uma série de dominantes seguidos, sem que haja, necessariamente, dissonâncias nos acordes.

em 1934), que se destacou na década de 1930 e 1940. O segundo “regional” emerge quando Lacerda sai e Canhoto funda um dos mais prolíficos “regionais” da história: o “regional” do Canhoto, fundado em 1951¹⁰⁷. Jacob do Bandolim gravou diversos discos com o acompanhamento do “regional” do Canhoto, antes de fundar o grupo “Época de Ouro” na década de 1960. Na década de 1950, as músicas de Callado¹⁰⁸ e de Nazareth¹⁰⁹, consideradas CT, eram interpretadas por “regionais”¹¹⁰ de choro, sobretudo pelos “regionais” que Jacob do Bandolim integrava. As músicas pertencentes ao CT, portanto, eram tocadas constantemente por vários “regionais” de choro¹¹¹.

É comum notar modificações nas harmonias aplicadas pelos conjuntos de choro, se comparadas às gravações originais. Nesse sentido, destacamos a versão original de “Lamento” (78 rpm, 1928)¹¹², de Pixinguinha. As versões tocadas atualmente pelos conjuntos de choro possuem diferenças marcantes, quando comparadas à versão original. Tais diferenças são notadas pela inserção de acordes iniciais da seção B (Ex. Musical 7) que se distinguem da gravação original da orquestra de Pixinguinha (1928):

The image shows a musical staff in G major (one sharp) with a treble clef. The melody consists of eighth notes. Above the staff, five chords are indicated with arrows pointing to the corresponding notes: Bm (at the first measure), Bb(s+) (at the second measure), Bm/A (at the third measure), Bm/G# (at the fourth measure), and B7 (at the fifth measure). A box containing the number '27' is located at the bottom left of the staff.

Exemplo Musical 7 "Lamento", de Pixinguinha (CARRASQUEIRA 1997, p.60 e 61). Versão tocada por grupos de choro atuais

¹⁰⁷ O “regional” de Benedito serviu como referência (padrão sonoro) para outros conjuntos. O “regional” de Canhoto (Dino Sete Cordas pós-Pixinguinha) consolidou a sonoridade dos “regionais”.

¹⁰⁸ Jacob do bandolim gravou “Flor Amorosa” em 1949. Tal gravação consta no registro fonográfico “Todo Jacob”, Vol.01 - Jacob de 1947 a 1953 (RCA Victor 78 rpm 16011), coleção compilada por Sérgio Prata e Pedro Aragão (2002).

¹⁰⁹ O registro fonográfico “Jacob revive músicas de Ernesto Nazareth” de 1952 (RCA) apresenta tão-somente músicas de Nazareth tocadas por Jacob do Bandolim e o “regional” do Canhoto.

¹¹⁰ Cazes (1998, p.129) ressalta que Jacob do Bandolim detestava o termo “regional” porque o nome sintetizava um grupo qualquer que “tapava buracos” nas gravações.

¹¹¹ A abordagem de Taborada (UFRJ, 1995) acerca da trajetória estilística dos “regionais” de choro refere-se à adequação e à classificação dos “regionais” segundo uma perspectiva das fases mecânica e elétrica (a partir de 1927) de gravação. A despeito de partilharmos dessa concepção, abordaremos a temática sob a ótica do processo composicional e das modificações melódico-harmônica.

¹¹² Há controvérsias quanto ao título dessa música de Pixinguinha. Silas (correspondência eletrônica, 2008) salienta que “Lamento” é a informação que está de acordo com a Discografia Brasileira em 78 rpm da Funarte, cujos dados dos discos Parlophon foram tirados do selo, tendo em vista que não foram encontrados catálogos Parlophon (disco Parlophon 12867, com a Orquestra Típica Pixinguinha e Donga). Em 1941, Pixinguinha gravou o choro em epígrafe com seu conjunto (RCA Victor, disco 34742). Em tal gravação, consta o título “Lamentos” (no plural), mesmo nome que foi editado em 1953 pela Vitale com o subtítulo de “baião”. Em 1972, foi editado pela Vitale com o subtítulo de “chorinho” e recebeu letra de Vinícius de Moraes. Nesta edição, manteve-se o título “Lamentos” (no plural). Durante esse interregno, houve gravações que figuram o nome correto: “Lamento” (no singular) - a exemplo do LP “Muito Elizeth”, de 1966.

Os acordes assinalados com uma seta são inserções harmônicas comumente adotadas pelos grupos de choro, que valorizam o caminho do baixo. As modificações da harmonia exposta concernem às dissonâncias do acorde e ao movimento cromático do baixo que parte da nota Si e vai até Sol#. A versão original de Pixinguinha (1928), portanto, mantinha tão-somente o I grau menor (Bm), sem os caminhos harmônicos cromáticos supracitados.

Tais modificações harmônicas possivelmente tenham sido propostas Dino Sete Cordas juntamente com Jacob do Bandolim porquanto as alterações podem ser conferidas em versões de “Lamento”, as quais constam nos seguintes registros fonográficos: “Elizeth, Jacob, Época de Ouro e Zimbo Trio” - Vol.09 (gravação ao vivo de 1968 realizada no Teatro João Caetano do Rio de Janeiro); “Jacob nos 70 Anos de Pixinguinha e com os Cantores” - Vol.11; e “Vibrações” - Vol.15 (1969)¹¹³. Cumpre destacar, no entanto, que o disco “Jacob de 1947 a 1953” - Vol.01 (78 rpm) traz uma versão bem aproximada daquela proposta originalmente por Pixinguinha¹¹⁴, que utiliza o I grau sem as dissonâncias harmônicas mencionadas.

Algumas versões da seção B de “Lamentos”, com base na experiência auditiva, incorporam as referidas dissonâncias cromáticas nos acordes, sem relação com o baixo do acorde:



Exemplo Musical 8 “Lamento”, de Pixinguinha (transcrição própria). Baseada na experiência auditiva

Há uma queda cromática da linha intermediária dos acordes Bm, Bm(7M), Bm7, Bm6, na seguinte proporção de notas: Si, Lá sustenido, Lá bequadro e Sol sustenido¹¹⁵. Essa cadência cromática era um recurso, em certa medida, pouco explorado na música

¹¹³ Essas coleções referem-se a “Todo Jacob”, Coleção Compilada por Sérgio Prata e Pedro Aragão (2002).

¹¹⁴ Aragão (2001, p. 84) diz: “Além do destaque dado a percussão, Pixinguinha faz ressaltar em alguns arranjos a presença de um instrumento específico, através de recursos tão simples quanto engenhosos de orquestração”. Em sua pesquisa, Aragão mapeou a prática de arranjo entre os anos de 1929 e 1935 e destaca que Pixinguinha era o principal arranjador da época, transformando-se em uma referência no surgimento de um estilo brasileiro de orquestração.

¹¹⁵ A cadência harmônica cromática de Si menor é transposta para mi menor (S) após o acorde B7.

popular brasileira da década de 1920, dado que Pixinguinha gravou “Lamento” (1928) com o acorde perfeito menor em toda a referida seção.

Conquanto Pixinguinha não utilizasse a queda cromática em “Lamento”, suas construções melódicas contribuíram para engendrar caminhos harmônicos complexos, os quais foram utilizados por músicos posteriores e contemporâneos a Pixinguinha¹¹⁶.

Outra cadência harmônica que valoriza a condução do baixo diz respeito à música “Carinhoso”, de Pixinguinha. A seção A é constituída por cromatismos no baixo, formando acordes com quinta aumentada e melodias com notas não-diatônicas no III grau (menor), recurso deveras incomum para a época. O início da seção A, consagrado pela letra “Meu coração, não sei porque...”, é exposto a seguir:

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time, key of F major. The first staff contains the following notes and chords: a whole rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5 (chord F), a half note C#5 (chord C#(5)), a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a half note F4 (chord Dm), a half note C#5 (chord C#(5)), a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a half note F4 (chord F/C), and a half note C#5 (chord C#(5)). The second staff contains: a quarter note G4 (chord Dm), a quarter note F#4 (chord D#dim), a quarter note E4 (chord Am/E), a quarter note D4 (chord F), a quarter note C#4 (chord F#m7(5)), a quarter note B4 (chord F), a quarter note A4 (chord Am/E), and a quarter note G4 (chord F).

Exemplo Musical 9 “Carinhoso”, de Pixinguinha (CARRASQUEIRA, 1997, p.28)

Algumas considerações harmônicas devem ser feitas em relação à cifra exposta no exemplo musical anterior. O primeiro compasso, após a anacruse, é feito somente sobre o primeiro grau (Fá maior), partindo-se da 5ª justa do referido acorde, com cromatismos no baixo do acorde, formando acordes com quinta aumentada e sexta maior, respectivamente. Na versão publicada pela Editora Irmãos Vitale (Carrasqueira, 1997), há mudanças de acordes devido ao caminho cromático do baixo, entretanto, a função de I grau é alterada devido à cifra exposta na partitura. A mesma alteração de cifra ocorre no III grau (Lá menor), cujo desenho melódico faz alusão ao do I grau.

A instrumentação da orquestra ou dos “regionais” de choro contribuíram para erigir caminhos harmônicos cromáticos do baixo. Os arranjos eram elaborados e absorvidos por uma linguagem de músicos - tais como Radamés Gnattali - que estavam

¹¹⁶ “Ingênuo” é um exemplo de composição que explora sinuosas melodias, as quais propiciaram o surgimento de novos caminhos harmônicos, aspecto que será abordado no capítulo posterior que discorre sobre o acompanhamento polimelódico de Dino Sete Cordas para a música “Ingênuo”, de Pixinguinha (vide subcapítulo 3.2.1).

interessados em descobrir possibilidades até então pouco exploradas em arranjos no Brasil. Esses recursos harmônicos, nos quais o caminho do baixo é valorizado, foram naturalmente absorvidos por outros instrumentos, a exemplos dos violões que elaboravam tais recursos de forma idiomática, o que contribuiu para caminhos harmônicos polimelódicos¹¹⁷ cada vez mais complexos.

À luz dos arranjos elaborados no início do século XX, Guerreiro (2006) destaca livros de orquestração escritos nos Estados Unidos na primeira metade do século XX - como o de Arthur Lange (1927) e de Glenn Miller (1947) - e as influências que tais métodos tiveram, na época, no Brasil. Guerreiro salienta que as cifras numéricas colocadas abaixo da linha do contínuo foram substituídas na prática musical atual pelas cifras de origem norte-americana, sendo introduzidas no Brasil por Radamés Gnattali¹¹⁸ nos anos 30¹¹⁹, a chamada “era do rádio”.

Cazes (1998, p.71) destaca o grande desenvolvimento de Pixinguinha como arranjador entre 1928 e 1932. Durante a década de 1930, Pixinguinha dividiu os arranjos na Orquestra Victor Brasileira¹²⁰ com Radamés Gnattali. Esse contato com Gnattali, possivelmente contribuiu para uma nova roupagem dos arranjos e composições de Pixinguinha¹²¹.

No final da década de 1920 e início da década de 1930, Pixinguinha buscou um tipo de orquestração com características fortemente brasileiras mediante a utilização de instrumentos de percussão nos arranjos, gerando uma sonoridade ousada para a época. Ulhôa *et al* (2001) destaca a complexa estrutura tonal elaborada para os arranjos de Pixinguinha, com modulações que soam como introduções e solos instrumentais em outras tonalidades: “Esse sofisticado recurso remete-nos diretamente à linguagem do choro e, em última instância, à música européia e sua tradição harmônica muito presente no próprio no choro, inclusive”.

¹¹⁷ Braga (2004, p. 35) utiliza o termo “acompanhamento polimelódico” em vez de contraponto a fim de não se incorrer em equívocos quanto aos princípios escolásticos do contraponto. Doravante, utilizaremos o termo polimelódico, polimelodias ou “baixarias” para aludir aos “contrapontos” do choro. O termo polimelódico se justifica pelas várias melodias combinadas e independentes que existem nos choros, as quais são executadas simultaneamente pelos violões em intervalos de terça e instrumentos de sopro.

¹¹⁸ (RS 27/ 01/ 1906 - id., 13/02/ 1988).

¹¹⁹ Guerreiro (2006) reitera os depoimentos de seu professor, o compositor César Guerra-Peixe, salientando que a introdução da cifra no Brasil, na década de 1930, foi trazida por Radamés Gnattali.

¹²⁰ Cabral (1978) menciona que a Orquestra típica Victor era composta por Bonfiglio de Oliveira (trompete), Luperc Miranda (bandolim), Luís Americano (saxofone e clarinete), Luciano Perrone, Augusto Vasseur, Romeu Ghipsman, Eugênio Martins (flauta), Carlos Rego Souza (clarinete) e, eventualmente, Antógenes Silva (sanfona).

¹²¹ Ver características dos arranjos de Pixinguinha em Aragão (2001).

Os recursos harmônicos comumente utilizados no choro, os quais foram aqui explicitados, estão constantemente em transformação. As modulações imprevisíveis e abruptas estão presentes em alguns CT e, sobretudo, no CNT. Para que haja estilização, deve haver uma quebra de padrões até então estabelecidos que ensejem inovações melódico-harmônico-rítmico¹²². Segundo essa perspectiva, os “chorões” atuais considerados modernos pela comunidade do choro utilizam sobremaneira o recurso harmônico e melódico da diminuta. Os conceitos sobre a diminuta possuem grande aplicabilidade para o CNT, sobretudo no que tange aos improvisos.

Os músicos brasileiros da primeira metade do século XX tiveram influências musicais por meio de um processo histórico-cultural na medida em que buscavam novos conteúdos musicais. Havia um substancial contato com os estudos norte-americanos, sobretudo acerca da harmonia, os quais eram trazidos ao Brasil na primeira metade do século XX. Dessarte, muitos músicos brasileiros estudaram métodos estrangeiros e os tomaram como referência para elaborar distintos arranjos e compreender aspectos harmônicos até então pouco usuais.

2.6.1. Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto: breve biografia e considerações estilísticas

Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto¹²³, teve uma curta trajetória musical; mas foi o suficiente para deixar um expressivo legado. Quando tinha apenas 12 anos, começou sua carreira profissional como o “Moleque do Banjo”. Ainda mancebo, Garoto foi convidado para trabalhar para várias estações de rádio, tocando violão e violão tenor, bandolim, banjo e cavaquinho, além de ter participado de diversas formações orquestrais.

Em 1933, Garoto começou seus estudos de violão clássico com Atilio Bernardini. Em 1939, aceitou o convite para tocar com Carmen Miranda e o grupo “Bando da Lua”. Com o referido grupo, Garoto viajou pelos Estados Unidos, onde

¹²² Algumas inovações harmônicas e melódicas, as quais influenciaram o Vi7C, foram exemplificadas no início do capítulo 2.6. Dentre as inovações rítmicas no choro, destacamos o registro fonográfico “Choro Ímpar” de Maurício Carrilho (Acari Records, 2007), disco que utiliza tão-somente compassos ímpares para interpretar choros.

¹²³ (SP 28/6/1915 - id., RJ 3/5/1955). Não se sabe com precisão quais as datas de composições de Garoto. As datas apresentadas nesta pesquisa devem-se ao empenho do pesquisador Jorge Mello (RJ 27/09/1949). Mello (correspondência eletrônica, 2008), que pesquisa sobre Garoto desde 1992, teve acesso a um vasto material sobre o compositor, inclusive aos diários que a viúva do Garoto lhe cedeu.

atuou em várias cidades e teve forte contato com músicos de *jazz*. Retornou ao Brasil um ano depois. A partir de então, Garoto fixara residência no Rio de Janeiro, onde trabalhou para estações de rádio.

Cazes (1998, p. 93) menciona que o contato de Garoto com o *jazz* nos Estados Unidos em 1939 foi emblemático porquanto teve impacto significativo em sua obra. Na década de 1940, após a turnê pelos Estados Unidos, Garoto fixou residência no Rio de Janeiro e iniciou uma nova fase de composição, o que viria a consolidar a sua fase musical mais prolífica.

Grande parte de sua obra violonística foi composta durante sua estada no Rio de Janeiro, o que coincide com a década de 1940 e o início da década de 1950. Garoto deixou uma vasta obra, sobretudo aquela referente às peças para violão solo, as quais foram gravadas e transcritas pelo violonista Paulo Bellinati. Esse trabalho foi registrado em CD, em 1991, pela gravadora norte-americana GSP, considerando-se que as partituras foram editadas em dois volumes. O referido registro fonográfico contém 24 faixas com obras de Garoto, das quais duas músicas são tocadas em distintas versões: a primeira versão de “Duas Contas” e “Gente Humilde” foi gravada de acordo com a interpretação do próprio Garoto, a segunda versão concerne aos arranjos elaborados por Bellinati.

Bellinati (1991) destaca que Garoto se dedicou mais fortemente ao violão no fim da vida, período em que suas composições revelam um músico maduro, inovador e dotado de um estilo original:

Garoto foi o primeiro violonista a propor um novo padrão rítmico para tocar o “samba”. Ele introduziu harmonias sofisticadas em seus arranjos e composições, criando elementos de uma nova música brasileira que seria internacionalmente conhecida na década de 60 como a bossa nova. Garoto tocava com cordas de náilon e com unhas curtas, por isso tinha um som bastante suave com fortes bordões. Seu violão era de baixa ação o que torna o trabalho da mão esquerda mais fácil. Basicamente, sua técnica era clássica, mas freqüentemente usava métodos pessoais de tocar que eram resultados de sua experiência como músico de jazz e do folclore (BELLINATI, Vol. 1, 1991, p. 7, tradução do autor)¹²⁴.

¹²⁴ *Garoto was the first guitar player to propose a new rhythmic pattern to play “samba”, and he introduced sophisticated harmonies in his arrangements and compositions, creating the elements of new Brazilian music that would be internationally known in the '60s as bossa nova. Garoto played with nylon strings and short nails, so he had a very soft sound with strong basses. His guitar had a low action, which made the left hand's work much easier. Basically, his technique was classical, but he frequently used personal methods of playing that were the result of his experience as a jazz and folk musician.*

Deveras, as inovações musicais propostas por Garoto foram bastante significativas na medida em que muitos recursos harmônicos propostos por ele são utilizados até hoje pelo CNT¹²⁵. Essa inter-relação de Garoto com o CNT torna mais complexa a delimitação do CT e do CNT, o que denota a relevância da obra de Garoto para o choro.

Garoto está situado cronologicamente após a consolidação do choro como gênero (década de 1920). Suas propostas musicais, mormente utilizadas na obra solo para violão, não tinham características tradicionais, a despeito de Garoto não estar situado cronologicamente na modernização do gênero¹²⁶.

O domínio de vários instrumentos contribuiu para que Garoto adquirisse uma abordagem musical ampla e altamente complexa para a sua época. Afora a ativa participação no choro, Garoto pode ser considerado o precursor da BN¹²⁷ devido aos recursos estilísticos explorados em suas composições.

A música popular brasileira, sobretudo o choro, possui traços harmônicos e melódicos que podem ser observados em compositores cuja linguagem não-convencional manifestou-se ainda na primeira metade do século XX. Tal assertiva levamos a inferir que não podemos atribuir tão-somente a BN¹²⁸ pela busca de caminhos harmônicos complexos na música popular brasileira. Além disso, não se pode afirmar categoricamente que a BN tenha influenciado o movimento chorístico porquanto muitos músicos e apreciadores do choro são publicamente contra o movimento bossa

¹²⁵ Deve-se ter cautela ao analisar determinados trechos harmônicos e escalas não-diatônicas e exóticas. Associá-las ao *jazz* é uma postura muito comum, embora seja um assunto controverso e bastante questionado pela comunidade do choro. Recursos harmônicos sofisticados provêm, em grande medida, da música erudita, e não necessariamente do *jazz*. Entretanto, não é nosso objetivo analisar a origem de tais recursos porque fugiria da proposta desta pesquisa.

¹²⁶ Não há uma delimitação precisa quanto ao período de modernização na medida em que esse processo se deu de maneira lenta e gradual. Consideramos, nesta pesquisa, que a modernização do choro tenha iniciado, mais notadamente, no final de década de 1970 em diante.

¹²⁷ Salientamos a similitude harmônica da seção A do tema que inaugurou a bossa nova em 1958: “Chega de Saudade”, de Tom Jobim, com a composição “Amoroso”, de Garoto. Outra peça que possivelmente tenha influenciado a BN foi a música “Duas Contas”, de Garoto, a qual Bellinati (1991, p.9) intitulou “bossa nova” em seu livro com obras de Garoto.

¹²⁸ Algumas características estilísticas na obra de Garoto e na BN, as quais são utilizadas sobremaneira na música impressionista francesa. Tal afirmação é corroborada por Tom Jobim, que declarou publicamente a influência do Impressionismo francês na BN. O encarte do disco “Homenagem a Antônio Carlos Jobim” (Instrumental 3 - Videolar da Amazônia, 1995) traz várias declarações do compositor, dentre as quais se destaca a seguinte: “Sem o impressionismo francês, a Bossa Nova não teria sido o que foi”.

novista¹²⁹, o que se deve, em parte, à suposta influência da música norte-americana sobre a BN.

Ainda na primeira metade do século XX, Garoto já utilizava acordes dissonantes e harmonia bastante complexa no tocante à quantidade de dissonâncias. As composições de Garoto - a exemplo de “Duas Contas”, “Inspiração”¹³⁰ e “Debussyana”¹³¹ - denotam complexidade harmônica e técnica por parte do compositor. Havia inúmeras composições para violão solo de Garoto, mormente aquelas do fim da década de 1940 e início da década de 1950 (a exemplo de “Nosso Choro”¹³²), que apresentam inovações melódicas e harmônicas.

Diante das características da obra de Garoto, depreende-se que o critério dissonância não implica, por si só, uma caracterização eficiente do CT e do CNT, o que denota uma sutil característica entre a delimitação de estilos. Deveras, a sofisticação da música popular brasileira não reside apenas na utilização de acordes dissonantes; mas como é constituída a disposição dos instrumentos associados a um ritmo sincopado e improvisado. Sève (1999, p.18) corrobora tal hipótese ao asseverar: “umas das maiores sofisticações da nossa música é o contraponto popular, que tem no violão de sete cordas seu principal representante”.

Os músicos acompanhadores do choro da primeira metade do século XX não utilizavam recursos harmônicos complexos, tais como os mencionados nas obras para solistas. Havia a utilização de harmonias simples nos acompanhamentos, a exemplo das gravações¹³³ do grupo “O Bando da Lua”, o qual Garoto integrava. Os elementos não-tradicionais propostos por Garoto são percebidos de forma mais acentuada em sua obra instrumental solo, sobretudo violonística. Por outro lado, no choro do final da década de 1990 é possível notar fortes indícios não-tradicionais quando os instrumentistas

¹²⁹ Luciana Rabello e José Ramos Tinhorão são opositores ao movimento bossa novista. Luciana Rabello (entrevista concedida, 2008) diz que não considera a BN como um gênero musical porque para se caracterizar como tal, segundo Luciana Rabello, são necessários vários elementos que a bossa não possui.

¹³⁰ Essa peça é um prelúdio que utiliza acordes com sétima maior com baixos nas terças e caminhos cromáticos passando por acordes diminutos. Mello (correspondência eletrônica, 2008) elucida-nos, com base no diário de Garoto, que o prelúdio “Inspiração” foi apresentado em uma audição no dia 16/03/1950.

¹³¹ Bellinati (1991, p.43) diz: “esse é um tributo ao grande compositor francês Claude Debussy. Quando Villa-Lobos escutou Garoto, declarou que essa era a composição de que mais gostou”.

¹³² Mello (correspondência eletrônica, 2008) afirma que a música “Nosso Choro” foi apresentada em uma audição em 16/03/1950, mas não possui informações quanto à data da composição.

¹³³ Algumas gravações do grupo “O Bando da Lua” estão disponíveis no sítio do Instituto Moreira Salles: <http://ims.uol.com.br/ims>.

acompanham os cantores, sem hesitar na aplicação de tais elementos provenientes da modernização do gênero¹³⁴.

Garoto contribuiu para o uso de recursos harmônicos no Vi7C embora não tocasse o Vi7C, pois ele pode ser considerado um dos principais pilares do CT e do CNT. Garoto influenciou sobremodo diversos músicos de gerações posteriores, inclusive violonistas de sete cordas acompanhadores e solistas que absorveram sua técnica e seu repertório.

Durante a fase de composição da década de 1940 e início da década de 1950, Garoto passou a utilizar recursos harmônicos não-convencionais para seus contemporâneos, a exemplo do acorde sub V⁷(dominante substituto), amplamente utilizado na BN e no CNT.

A utilização do sub V⁷ pode ser observado em peças para violão solo, a saber: “A Caminho dos Estados Unidos”¹³⁵ e “Sinal dos Tempos”. Este é um tema bastante inovador para o violão solo popular no tocante a vários aspectos estilísticos. Essa música foi composta em Dó # maior, tonalidade incomum para violão solo, e elaborada com grande complexidade harmônica, sem perder as características idiomáticas do instrumento. Alguns compositores - a exemplo de Garoto - buscaram o rompimento ampliaram os limites idiomáticos por meio de obras para violão solo que exploram tonalidades pouco usuais no violão. Cazes (1998, p.94) ressalta que “Sinal dos Tempos” foi composta em 1953 (data que coincide com o período de sua música de maior sucesso, “São Paulo Quatrocentão”, parceria com Chiquinho do Acordeon). Bellinati (1991, p.43) salienta aspectos idiomáticos de “Sinal dos Tempos”: “Dentre todos os choros que Garoto compôs, ‘Sinal dos Tempos’ pode ser considerado o mais audacioso naquela época. Garoto definitivamente provou que ele se situa à frente de seus contemporâneos com essa peça. Na segunda parte, a linha do baixo é tocada com o polegar, denotando um estilo brasileiro muito típico de tocar o choro”.

Os recursos estilísticos e harmônicos utilizados por Garoto são inúmeros, dentre os quais: escala de tons inteiros, extensões de acordes (até o intervalo de 13°), inúmeras

¹³⁴ Dentre os grupos que aplicam elementos não-tradicionais no acompanhamento de cantores do século XX, destaca-se o conjunto instrumental que acompanhou Zélia Duncan no registro fonográfico “Eu me Transformo em Outras” (Duncan Discos/Universal Music, 2004). Em tal registro fonográfico participam os seguintes músicos: Hamilton de Holanda, no bandolim de 10 cordas; Marco Pereira, no violão de 8 cordas; Márcio Bahia, na bateria; Gabriel Grossi, na gaita (harmônica), Paulo Calasans, no piano; Jorge Helder, no contrabaixo, Bia Paes Leme, arranjos; Paschoal Perrota, arregimentador das cordas.

¹³⁵ Essa peça é subtitulada “choro moderno”, conforme manuscrito anexado no livro de partituras transcritas por Bellinati (1991, p.28). Mello (correspondência eletrônica, 2008) diz que essa música foi composta em 19/05/1945, segundo informações constantes no diário de Garoto.

dissonâncias melódicas elaboradas por meio de caminhos harmônicos não-reiterados e cadências deceptivas. “Lamentos do Morro”¹³⁶ e “Jorge do Fusa”¹³⁷ exigem uma exuberante técnica violonística popular para a época. Até hoje, essas peças são bastante tocadas pelos “chorões”.

No choro “Jorge do Fusa” (Ex. Musical 10), de Garoto, há a utilização dos seguintes elementos harmônicos complexos: caminhos harmônicos não-convencionais dotados de sub V^7 , aproximação cromática, cadência deceptiva e as harmonias possuem extensões como 7º, 9º, e principalmente, 11º aumentada e 13º. Afora os intervalos dissonantes supracitados, nota-se o uso da escala de tons inteiros descendente, em fusa, no compasso 8, a fim de retornar ao tema:

¹³⁶ Mello (correspondência eletrônica, 2008) diz que “Lamentos do Morro” foi composta entre 1948 e 1950, período em que Garoto estava morando no Rio de Janeiro. Foi gravada pela primeira vez por Geraldo Ribeiro em 1980. Posteriormente, teve várias gravações de Raphael Rabello, dentre as quais se destacam a de 1988 (Visom) e a de 1994 (disco lançado em 2005 pela GSP).

¹³⁷ Mello (correspondência eletrônica, 2008) diz que há dois períodos possíveis para a composição “Jorge do Fusa”. A primeira concerne a uma mesma época de “Debussyana” (1950), quando as fitas foram gravadas para o pesquisador Ronoel Simões. Entretanto, não é possível afirmar que essas gravações foram feitas numa mesma época. A segunda possibilidade aponta para 1952, período em que o suposto “Jorge” (filho do Dr. Demerval da Fonseca Neto, o Furinha) - músico e dentista, amigo de Radamés e Garoto-, se reunia no sítio de Radamés e também no de Garoto.

Exemplo Musical 10 “Jorge do Fusa”, de Garoto (BELLINATI, Vol.2, 1991, p. 30 e 31). Tema da seção A

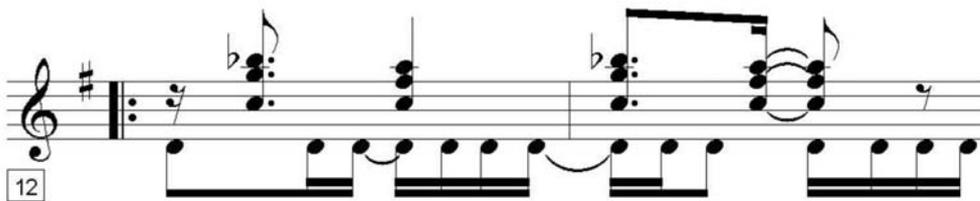
A cadência inicial (I - bIII^{dim} - II^m - V⁷ - I) de “Jorge do Fusa” é comum a muitos choros (vide Ex. Musical 43, subcapítulo 4.5.1). No entanto, esse trecho é sucedido por uma cadência cromática de dominantes com 9^o, que culmina no sub V⁷ do V⁷/II^m, característica que afasta das cadências harmônicas reiteradas (clichês). Em seguida, há uma pequena modulação para a tônica relativa Bm (VI^m), seguida pelo V⁷/V⁷.

Além das inovações harmônicas de “Jorge do Fusa”, destacamos também várias inovações em “Lamentos do Morro”¹³⁸, uma composição que apresenta complexa harmonia e elementos percussivos acentuados. Segundo Bellinati (1991), a introdução percussiva de “Lamentos do Morro” faz alusão a um grupo de samba:

¹³⁸ Mello (correspondência eletrônica, 2008) salienta que, mesmo com o acesso ao diário de Garoto, não foi possível atribuir uma data exata para “Lamentos do Morro”. É possível que essa música, ainda segundo Mello, tenha sido composta entre 1948 e 1950.

A introdução é tocada com o polegar até o compasso 10, e Garoto tenta imitar o som de grupos de percussão de samba. O autêntico carnaval de samba vem das favelas, que são pobres guetos construídos nos morros do Rio de Janeiro. Do compasso 36 em diante, a melodia é uma homenagem a Ary Barroso, e é quase uma citação do famoso samba “Aquarela do Brasil” (BELLINATI, 1991, p.42¹³⁹, tradução nossa).

“Lamentos no morro” é uma peça inovadora dentro da música instrumental popular brasileira, principalmente pelas inovações de ordem técnica violonística e harmônica. A peça inicia-se com a utilização tenaz da nota Ré (quarta corda solta do violão), através do polegar da mão direita que toca em sentido para baixo, sem alternância, tal como Garoto tocava¹⁴⁰. Esse toque característico gera um baixo pedal, no qual o tema inicial se desenvolve com pequenos acordes (Ex. Musical 12), garantindo uma sensação de instabilidade harmônica:



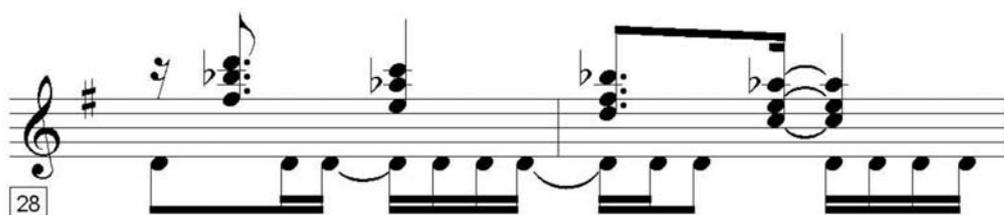
Exemplo Musical 11 “Lamentos do Morro”, de Garoto (BELLINATI, vol.1, 1991, p. 18). Tema da seção A

No desenvolvimento da referida parte dissonante da seção A, encetada logo após a parte percussiva, nota-se o uso da escala de tons inteiros¹⁴¹, também construída através do baixo pedal na nota Ré:

¹³⁹ *The introduction is played with the thumb until bar 10, and Garoto tries to imitate the sound of samba percussion folk groups. The authentic carnival samba comes from the favelas, which are poor ghettos built on the hillsides of Rio de Janeiro. From bar 36 on, melody is a tribute to Ary Barroso and is almost a citation of his famous samba “Aquarela do Brasil”.*

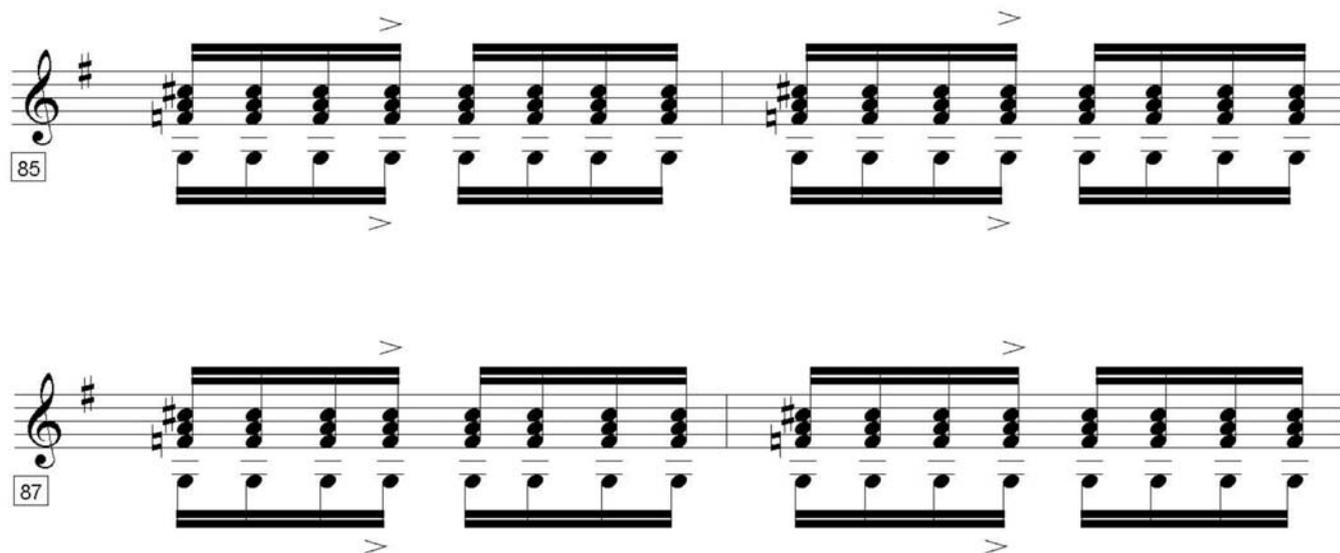
¹⁴⁰ “Lamentos do morro” é uma peça que demonstra influência de “Garoto” na obra de Rabello. Este elaborou um arranjo peculiar de andamento mais rápido do que o original, sem perder as características da obra. Rabello modificou sobremodo a versão original da peça e inovou com uma técnica que consiste na alternância dos dedos i (indicador) e p (polegar). Tal peça apresenta traços do violão solista referente à segunda fase de Rabello (vide subcapítulo 4.5). Rabello apresentou inúmeras vezes tal peça de Garoto, gravando-a em significativos registros fonográficos (Visom, 1988), (Tom Brasil, 1993) e (GSP, 2005).

¹⁴¹ A despeito de não nos preocuparmos quando foi aplicada inicialmente a escala de tons inteiros na música popular brasileira, destacamos que essa escala foi assaz explorada por Garoto, e, posteriormente, pelas “baixarias” de Dino Sete Cordas. Outros compositores brasileiros, no âmbito da música popular, também utilizaram explicitamente essa escala, dentre os quais: Egberto Gismonti (1947), com sua música “Água e Vinho” (disco “Alma”, EMI-Odeon, 1986), e Antônio Carlos Jobim (1927-1994), com sua música intitulada “Choro” (Stone Flower, CTI/CBD, 1970).



**Exemplo Musical 12 "Lamentos do Morro", de Garoto. (BELLINATI, vol.1, 1991, p.19)
Construção harmônica fundamentada na escala de tons inteiros**

A *coda* de “Lamentos do Morro” (Ex. Musical 13) é uma resposta ao início percussivo da música. Os últimos compassos são estruturados por um acorde estilizado (dominante com 9º e 11º aumentada) em uma rítmica obstinada que aos poucos se desfaz por meio de um *fade out*. Os acordes finais também aludem a um grupo de samba, que se afasta paulatinamente ou que está terminando de tocar:



Exemplo Musical 13 Lamentos do Morro, de Garoto. (BELLINATI, vol.1, 1991, p. 21). Compassos finais referentes ao acorde G7 (9/#11)

Os trechos explicitados de “Lamentos do Morro” e “Jorge do Fusa”, ambas composições de Garoto para violão solo, demonstram a utilização de recursos complexos para o violão popular brasileiro da primeira metade do século XX, os quais foram absorvidos por gerações posteriores de instrumentistas¹⁴².

¹⁴² Dentre a geração posterior que foi influenciada por Garoto, se destaca a de Rabello. Este tocou grande parte do repertório violonístico solo de Garoto por meio de arranjos próprios.

Diante da exemplificação de algumas composições de Garoto, observa-se que o compositor explorou o idiomatismo do violão, o que pôde ser observado em sua obra para violão solo. Devido a suas obras inovadoras, sob o ponto de vista técnico e estilístico, Garoto contribuiu sobremaneira para a consolidação do violão popular solista de gerações posteriores.

2.7. A “baixaria”, a improvisação e os aspectos idiomáticos do violão

As “baixarias” são melodias independentes que geralmente são executadas na região grave do instrumento. No caso do violão, a “baixaria” é executada pelo polegar da mão direita mediante um recurso técnico violonístico denominado “apoio”¹⁴³. A “baixaria” constitui, pois, a forma típica do acompanhamento polimelódico do violão chorístico.

Há duas maneiras de executar a “baixaria”: a primeira consiste na utilização de uma dedeira, anel colocado na ponta do polegar da mão direita; a segunda, diz respeito ao toque sem a utilização da dedeira. A maneira pela qual os ligados são tocados constitui uma premissa para a incorporação da linguagem chorística, no que concerne ao acompanhamento polimelódico. As “baixarias”, com efeito, exploram sobremodo o caráter idiomático do instrumento através dos ligados e cordas soltas¹⁴⁴ do violão.

O toque do polegar da mão direita é determinante para lograr uma sonoridade característica do violão chorístico. Carrilho (entrevista concedida, 2008) perfilha que o violonista de choro possui um *punch* peculiar que o distingue de violonistas de outros gêneros. Os violonistas de choro, com efeito, desenvolvem uma preparação distinta quanto ao uso do polegar da mão direita, visto que tal dedo é o mais requisitado para a realização das “baixarias”.

As “baixarias” do choro geralmente são improvisadas, mas podem ser preconcebidas e elaboradas sob inúmeras variações. A improvisação dos instrumentos melódicos, muitas vezes, possui a mesma concepção improvisatória do Vi7C

¹⁴³ A técnica do apoio no violão consiste em apoiar o dedo na corda imediatamente inferior, no caso do polegar, ou na corda imediatamente superior, no caso dos dedos indicador, médio e anular.

¹⁴⁴ As cordas soltas do violão equivalem à seguinte afinação tradicional: e, b, g, D, A, E. Os ligados, que são essenciais para a execução da “baixaria”, consistem em uma técnica de tocar a nota apenas uma vez na mão direita, e, em seguida, tal nota é ligada a outra por meio dos dedos da mão esquerda.

acompanhador. Tal concepção pode ser verificada através das variações feitas sobre a melodia e a técnica de “pergunta e resposta”¹⁴⁵.

Maurity (2006, p.38) avança a ideia de que existe uma variedade de temas possíveis de serem executados mediante uma improvisação baseada em um conhecimento harmônico. Acrescentamos que mesmo que o conhecimento seja elementar, pode haver um satisfatório improviso, segundo padrões estabelecidos pela comunidade praticante do gênero. A comunidade estabelece padrões e improvisos tomados como convenção de um gênero ou estilo musical.

A concepção improvisatória na música popular muitas vezes é baseada na chamada “teoria da escala de acordes”¹⁴⁶, que estabelece que cada acorde cristalizado possui uma escala específica. A “escala de acordes” é assaz utilizada por improvisadores por possibilitar o uso das dissonâncias requeridas em um dado acorde no momento da improvisação.

Por outro lado, Kernfeld (2006) identifica cinco categorias de improvisação, dentre as quais se destaca a improvisação motivica, definida por evitar repetições óbvias e variações que obscureçam seu caráter. Esse tipo de improvisação, definida por Kernfeld, é aplicada ao choro e, portanto, o improviso não consiste apenas de um vocabulário amplo, mas como manipular os elementos disponíveis. Essa maneira de improvisar consiste em subsídios que permitam ao músico utilizar livremente os diferentes recursos improvisatórios.

A condução dos baixos diferencia-se pelo movimento dos graus conjuntos alternado com o arpejo dos acordes. A colocação das frases obedece fundamentalmente à função de conduzir a mudança ou volta nas seções, além da usual “baixaria de obrigação”¹⁴⁷ que consiste em frases determinadas pelo compositor (costuma figurar na partitura quando há esse tipo de “baixaria”). A ocupação de espaços “vazios” por prolongamento de linha melódica ou contracanto do baixo não ocorre com muita frequência.

¹⁴⁵ Braga (2004, p.34) exemplifica a técnica de “pergunta e resposta” através da baixaria elaborada por Dino para a música Harmonia Selvagem, de Dante Santoro, gravada por Altamiro Carrilho e o “regional” do Canhoto no registro fonográfico “Choros Imortais” (Vol. 1, 1964).

¹⁴⁶ “A teoria da escala de acordes” é uma terminologia que foi mencionada na dissertação de Carneiro (2001, p.59) e encontra respaldo em Nelson Faria (1991), Ian Guest (2003) e Almir Chediak (1989). Ademais, o termo “escala de acorde” é voz corrente entre os músicos improvisadores.

¹⁴⁷ O termo “baixaria de obrigação” refere-se a um dos nove fundamentos do violão de sete cordas no choro, identificados por Braga (2004, p. 33).

Antes de Dino Sete Cordas, as “baixarias” eram mais marcadas pela presença sistemática da cabeça de tempo dando forte apoio ao solista. Essa rítmica marcada é uma herança das “danças do choro”, as quais contribuíram para a consubstanciação do choro como gênero. Ademais, a forte presença do baixo cantante em outros gêneros, como o maxixe e o samba, contribuiu para a fixação das “baixarias” do Vi7C, influenciado pelos instrumentos de sopro.

Carvalho (2006, p. 73) ressalta que não há muitas diferenças entre o baixo do samba e do maxixe no tocante ao baixo europeu, em virtude da utilização de fundamentais e quintas dos acordes, notas de aproximação, inversões, cromatismos, pedais e *ostinatos*, dado que esses elementos estão presentes no samba e em toda música ocidental. Carvalho ainda salienta que a diferença reside no deslocamento do acento do primeiro para o segundo tempo do compasso binário.

Carvalho (2006, p.23) identifica uma dicotomia de baixos: baixo rítmico, referente àquele mais grave e simples; e o baixo melódico, concernente àquele mais agudo - que não se apresenta abaixo do E1 -, essencialmente contrapontístico. Carvalho (2006, p.73) argumenta que as características da linha de baixo são obtidas mediante um equilíbrio entre esses dois tipos de linha de baixo, considerando-se que geralmente há a utilização da linha melódica com maior destaque, que reforça o arranjo nas introduções instrumentais e os refrões. Nos temas, o baixo passa a ser mais marcado e de forma simples, visto que a melodia se destaca mais, sedimentando a base harmônica.

Cumprido destacar alguns aspectos timbrísticos do Vi7C antes da década de 80, período em que se instituiu a corda de náilon. Carrilho (2008b) ressalta que o uso da sétima corda do violão não se consolidou com a afinação em Dó em virtude das tonalidades (argumento utilizado por alguns violonistas de sete cordas), tendo em vista que os choros sempre foram tocados nas mais variadas tonalidades.

A justificativa que Carrilho (2008b) alega para que o violão fosse afinado em dó consiste na ausência de uma corda que sustentasse - com sonoridade, tensão e afinação satisfatórias - a nota Si na sétima corda. Carrilho (2008b), que propugna pela utilização da sétima corda afinada em Si, aventa: “A sétima afinada em Si dá seqüência lógica aos intervalos de quarta existentes entre os baixos do violão... Com todo respeito à tradição, acho que afinar a sétima em Dó é tão lógico quanto afinar a sexta em Fá”. Destacamos que, ao contrário da década de 1960, hoje é possível encontrar cordas de náilon e de aço com diversas tensões, o que possibilita afinar a sétima em Dó, Si e até Lá.

A afinação do instrumento tem implicações nas possibilidades idiomáticas do violão, dado que uma determinada afinação gera possibilidades distintas na técnica violonística, refletindo nos arranjos e na harmonização das músicas. O idiomatismo concerne às características singulares que cada instrumento possui, ou seja, é um conjunto de técnicas e potencialidades sonoras peculiares, ínsitas a cada instrumento. O idiomatismo, muitas vezes, é caracterizado sem que haja a menção explícita da palavra “idiomatismo”. Sob essa ótica, embora Neves (1977) não mencione explicitamente o termo “idiomatismo, há comentários acerca de características idiomáticas,”:

É bem normal que instrumentistas como Callado ou Nazareth colocassem suas músicas no limite das possibilidades do instrumento. Citamos como exemplo a polca ‘Flor Amorosa’, de Callado, em sua versão para piano, versão que guarda, entretanto, o sabor do instrumento para o qual foi escrita (NEVES, 1977, p.19).

Tais considerações de Neves são relevantes para constituir fundamentos que tornem possível a análise idiomática de obras musicais. Além disso, destacamos uma importante declaração de Rabello acerca do idiomatismo, que diz respeito à transposição da obra de Antônio Carlos Jobim para o violão. Em um programa de televisão, o entrevistador pergunta a Rabello como foi o processo de transposição da obra de Tom Jobim para o violão. Rabello responde:

É Complicado. Foi um trabalho de dez anos... E tornar a obra dele dentro da linguagem do instrumento, entende? E isso eu contei muito com o apoio do próprio Tom, porque eu fazia as transcrições e trabalhava muito cada música, né? E submetia a ele para ver o que ele achava... Porque eu não queria também tirar ou mudar o caráter da música, entende? (RABELLO, Programa Mosaico 2008)¹⁴⁸.

O Vi7C possui uma linguagem similar ao violão de seis cordas. Os elementos reconhecidos como estilísticos no acompanhamento do violão de seis cordas no “regional” são: “fraseado dos baixos, o uso criativo das inversões, e o ritmo imposto pela mão direita” (BECKER *apud* Carneiro, 2001, p. 11). Becker reconhece que o "violão de baixaria" é um estilo de acompanhamento ao violão, independentemente do número de cordas que tenha, quando afirma:

Ao transcrevermos a parte realizada pelo violão de seis cordas dentro do regional pudemos também constatar que o violão de sete surgiu como uma

¹⁴⁸ Essas declarações dizem respeito aos arranjos constantes no registro fonográfico “Todos os Tons” (RCA, 1992), uma homenagem a Tom Jobim, que foi gravado com o Vi7C.

extensão do violão de seis. O que diferencia os dois no regional, é apenas uma maior liberdade, por parte do violão de sete cordas para realizar as baixarias, não se prendendo às levadas. No mais, vemos a utilização de uma mesma linguagem, um mesmo estilo (...) (BECKER *apud* CARNEIRO, 2001, p.11).

Há outra característica idiomática essencial do violão que se manifesta na construção melódica e nos arranjos. Tal característica está fundamentada na forte essência rítmica e percussiva. Reflete-se, geralmente, na utilização das cordas graves do instrumento e, por conseguinte, na constituição das “baixarias” do violão chorístico. Esses efeitos típicos são extremamente recorrentes no violão popular e foram desenvolvidos por violonistas como Dino (técnica do violão tamborim¹⁴⁹), Baden Powell¹⁵⁰ (“rasqueados brasileiros”¹⁵¹), e Raphael Rabello (inúmeras conduções rítmicas, vide Ex. Musical 35) sob a influência de Baden e Dino.

¹⁴⁹ Taborda (1995, p.70) identifica esse tipo de acompanhamento do violão de Dino Sete Cordas através de entrevista concedida pelo violonista. “Violão Tamborim” é uma condução rítmica que mescla *pizzicato* com uma sonoridade percussiva do instrumento, mediante uma combinação sincopada.

¹⁵⁰ Baden Powell de Aquino (Varre-Sai, RJ, 6/08/1937 id., Rio de Janeiro, RJ, 26/09/ 2000).

¹⁵¹ Nomenclatura utilizada por alguns músicos da comunidade para designar a técnica que pode ser verificada no arranjo de “A lenda do Abaeté”, de Dorival Caymmi (discussão sobre tal tema, disponível em <<http://brazilianguitar.net/index.php?showtopic=1097>>). Contudo, não há precisão quanto a essa nomenclatura porquanto o termo originalmente escrito nas partituras é *rasgueo*. Em português, é comum referir-se por “rasgueado” ou “rasqueado”.

CAPÍTULO 3 - Dino Sete Cordas

3.1. A tradição violonística de Tute e China (décadas de 1920 a 1950): antecedentes e consolidação de estilos

Há uma hipótese, ainda não documentada pelos historiadores, de que o Vi7C tenha origens russas. No Brasil, o instrumento foi introduzido no choro por China¹⁵² (irmão mais velho de Pixinguinha e integrante do grupo “Os Oito Batutas”) e Tute, que observavam o instrumento em uma comunidade russa de ciganos que havia no Rio de Janeiro. Lima (2003) elucida-nos, com base em depoimentos de Pixinguinha, que estes ciganos mantinham contato com a chamada “Pequena África”, comunidade de negros nordestinos que freqüentavam a casa da matriarca baiana Tia Ciata, e se estabeleceram na Praça Onze, onde se consolidou o samba urbano carioca.

As primeiras referências do Vi7C no Brasil concernem aos acompanhamentos de Otávio Littleton da Rocha Viana, o China, na década de 1920, com o grupo “Os Oito Batutas”. Entrementes, os registros fonográficos desse grupo por meio de gravações mecânicas possuem uma precariedade sonora, o que dificulta um entendimento da participação do Vi7C nos “regionais”.

A partir dos registros fonográficos de 1928 com Arthur de Souza Nascimento¹⁵³, o Tute¹⁵⁴, observa-se o estabelecimento de procedimentos até hoje utilizados pelos violonistas de sete cordas. Tute é um expoente de uma geração que consolidou padrões violonísticos nitidamente observáveis a partir de 1930, época de grande desenvolvimento do rádio e início da fase elétrica de gravação (1927).

O violão de Tute tinha a função de apoio rítmico e harmônico, o chamado violão “marcado”. Tute foi apelidado por Luperce Miranda¹⁵⁵ de “pé de boi” porque fornecia uma base bem marcada, pela qual o solista sentia-se com muita segurança para elaborar a linha melódica principal. Nos registros por meio mecânico, observa-se que os violões

¹⁵² (RJ 16/5/1888- id., 27/8/1927).

¹⁵³ (RJ 1/7/1888- id., 15/6/1957).

¹⁵⁴ Cazes (1998, p.50) ressalta que não havia ficha técnica na época, mas é possível perceber a presença de Tute em gravações, devido à utilização do Vi7C. Ainda segundo Cazes, as frases curtas em colcheias fundamentadas por notas localizadas em grande medida na região grave do violão constituíram a marca do violonista.

¹⁵⁵O bandolinista pernambucano Luperce Miranda (1904-1977) foi parceiro de Tute e aparecem juntos em várias gravações na década de 1930.

realizavam uma condução simples dos baixos, mediante acordes maiores, menores e com sétima, através de encadeamentos bastante utilizados em choros e sambas tradicionais (II^m - V⁷ - I). A condução simples dos baixos consistia, predominantemente, na alternância da fundamental com a quinta do acordes, e eventuais passagens pela terça, muitas vezes resultando no “baixo cantado”. Havia também a elaboração das anacruses através de semicolcheias a fim de fornecer a rítmica característica do choro.

A partir de 1930, a harmonização de Tute se enriquece com o uso eventual de acorde diminuto de passagem. Ademais, seu acompanhamento recorre com maior frequência às segundas e terceiras inversões dos acordes, as quais estão inter-relacionadas com a condução do baixo (TABORDA, 1995, p. 61).

Os acompanhamentos de Tute (Ex. Musical 14)¹⁵⁶ corroboram a hipótese de que a dissonância localizada não é capaz de caracterizar um estilo não-tradicional (CNT). Sob essa ótica, o acompanhamento de Tute para a música “Dançando com Lágrimas nos Olhos” (1931), de Lamartine Babo e Joe Burke, apresenta um intervalo de quinta aumentada (elemento não-tradicional), em uma acorde dominante, nos compassos 2 e 8:

The image shows a musical score for the bass line of "Dançando com Lágrimas nos Olhos". It consists of two staves in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff starts at measure 1 with a D chord. The second staff starts at measure 5 with an E7 chord. Above the staves, the following chords are indicated: D, A7 (#5), D, B7, E7, A7, D, and A7 (#5). The final measure of the second staff is marked with a "rall" instruction.

**Exemplo Musical 14 "Dançando com Lágrimas nos Olhos", de Lamartine Babo e Joe Burke.
"Baixaria" elaborada por Tute (transcrição própria)**

¹⁵⁶ Taborda (1995, p.60 a 62) elaborou transcrições de quatro acompanhamentos de Tute constantes nas músicas: “Lágrimas de Virgem” (1931), “É do que há” (1931), “Santa dos meus amores” (1934), “Serenata” (1934). A presente pesquisa não teve como objetivo precípua analisar de forma aprofundada as contribuições de Tute. Fez necessário, no entanto, mostrar que havia conduções de baixos e acordes dissonantes já utilizados por Tute, o que se observa na transcrição da introdução da música “Dançando com Lágrimas nos Olhos”, de Lamartine Babo e Joe Burke, na qual Tute utiliza o acorde A7 com a quinta aumentada. Intervalos como de 4^o aumentada (modo lídio) não eram muito comuns no CT, embora outros intervalos aparecessem de forma localizada, tais como a 5^o aumentada e a 6^o maior em acordes maiores e menores.

Mesmo que não houvesse o uso acentuado de dissonâncias melódicas e harmônicas dos acompanhamentos violonísticos da década de 1930, alguns intervalos dissonantes já apareciam de forma localizada - a exemplo da sexta maior e da quinta aumentada. Posteriormente a Tute, percebe-se a utilização desses intervalos de forma mais acentuada por outros violonistas, dentre os quais se destaca Dino Sete Cordas. Nesse sentido, destacamos que o intervalo de quinta aumentada aparece na harmonia do CT “Receita de Samba”, de Jacob do Bandolim, interpretada pelo conjunto Época de Ouro (“Vibrações”, 1967), grupo do qual Dino fazia parte.

Os acordes elaborados pelo cavaquinho na introdução de “Receita de Samba” remetem a uma harmonia tradicional¹⁵⁷. O acorde de preparação, elaborado por uma “baixaria” de Dino, possui características não-tradicionais devido ao intervalo de quinta aumentada no acorde dominante. O acorde D7 (#5) é enfatizado pelo baixo em Lá sustenido (quinta aumentada de Ré):

3.2. Referências musicais de Dino Sete Cordas: inovações estilísticas para o violão

Horondino José da Silva¹⁵⁹, o Dino Sete Cordas, passou a tocar o Vi7C após quase três décadas da incorporação do instrumento por China e Tute. Os acompanhamentos realizados por Dino a partir do encontro com Pixinguinha, no “regional” do Benedito Lacerda, coincidem com a utilização do Vi7C no princípio dos anos 1950 e estabelece uma nova elaboração do discurso musical realizado por Dino. Muitas vezes esse discurso, intensificado pelo idiomatismo do Vi7C, era fundamentado na reinvenção de frases que Pixinguinha elaborava. Tais frases guarneciam inúmeras possibilidades nas “baixarias” de Dino, que traziam inovações de ordem rítmica, melódica e harmônica. As síncopes e contratempos tornaram-se mais complexos nos acompanhamentos polimelódicos elaborados por Dino.

Carrilho (2008b) ressalta que as primeiras gravações de Dino com o Vi7C denotam um som de violão deveras metálico da sétima corda. No início dos anos 1960, fica evidente a sonoridade seca ou de curta duração que Dino instituiu, ao adaptar a quarta corda de violoncelo no lugar da sétima de seu violão. A utilização das duas primeiras cordas (as mais agudas mi e si) de náilon possibilitava uma sonoridade mais suave nas notas mais agudas dos acordes.

Mesmo quando Dino atuava em apresentações populares de maior vulto - a exemplo de circos -, ele recorria a recursos timbrísticos que valorizasse o instrumento acústico. Era possível obter maior projeção sonora nas “baixarias” por meio da utilização da dedeira no polegar da mão direita e das cordas de aço. Tais recursos organológicos eram necessários porque Dino precisava de maior intensidade sonora para que o instrumento pudesse sobressair em meio tantos outros em ambientes ruidosos.

O estilo de acompanhamento de Tute influenciou Dino a elaborar seus próprios acompanhamentos polimelódicos. Dino teve maior influência na consolidação de seu estilo em relação à técnica de “pergunta e resposta” e aos acompanhamentos polimelódicos alinhavados por Pixinguinha. Os contrapontos engendrados por Pixinguinha no saxofone, ao acompanhar o flautista Benedito Lacerda, influenciaram e embasaram os acompanhamentos polimelódicos de Dino.

¹⁵⁹ (RJ 5/5/1918 - id., 28/5/2006).

Pixinguinha representa um elo entre o estilo tradicional e o estilo não-tradicional. Dino promoveu a consolidação do estilo polimelódico violonístico sob a égide de Pixinguinha. Com efeito, Dino recebeu uma significativa influência na consolidação de seu estilo por meio da influência dos acompanhamentos polimelódicos e da técnica de “pergunta e resposta” de Pixinguinha. A ocupação de espaços “vazios” pelas “baixarias” ensejadas por prolongamento de linha melódica, ocorrem com grande freqüência nos acompanhamentos de Dino, estabelecendo-se uma relação entre o baixo e a melodia principal.

Mesmo que alguns músicos não estivessem vinculados à “modernização” do gênero, em nada obstava a criação de caminhos harmônicos não-convencionais. Dino elaborou harmonizações inovadoras, as quais visavam a novos caminhos harmônicos. Para entendê-los, convém buscar padrões que Dino utilizava através de desenhos melódicos para se averiguar como se estabelece sua concepção improvisatória.

Os “regionais” de choro com características predominantemente tradicionais já utilizavam alguns recursos provenientes da modernidade, tais como o sub V^7 e escala de tons inteiros, mesmo que fossem utilizados de maneira incipiente ou com pouca freqüência. A música “Ingênuo”, de Pixinguinha, foi gravada pelo grupo “Época de Ouro” disco Vibrações (RCA, 1967) com um arranjo bastante diferente da versão do “regional” do Benedito Lacerda (RCA, 1947), tanto pela flexibilidade rítmico-melódica executada no bandolim quanto pelos caminhos do baixo do $Vi7C$. Favorecido por caminhos harmônicos não-convencionais e inovadores, Dino elabora “baixarias” complexas, com o uso de cromatismo, arpejos com acordes estendidos, escala de tons inteiros e uso de sub V^7 .

3.2.1. “Ingênuo”, de Pixinguinha: a importância da condução do baixo do violão

À luz das inovações harmônicas propostas por Pixinguinha, o acompanhamento polimelódico de Dino adquiriu novas formas e possibilidades, o que pode ser verificado no acompanhamento da música “Ingênuo”, de Pixinguinha. Na música em tela, Dino traça caminhos harmônicos até então pouco explorados no CT. Dino elabora polimelodias no mesmo nível de complexidade da música composta, em uma gravação com Jacob do Bandolim, constante no disco “Vibrações” (RCA, 1967).

O choro “Ingênuo” de Pixinguinha é complexo do ponto de vista harmônico e melódico porquanto possui passagens harmônicas que fogem dos clichês de harmonia dos CT. Há uma grande valorização de passagens cromáticas, bem como a utilização de arpejos dos acordes durante toda a peça.

As ferramentas analíticas para analisá-lo devem ser compatíveis com a complexidade do choro analisado. A nomenclatura dos “chorões” antigos, pois, não é suficiente para explicar os caminhos harmônicos desenvolvidos pela música em epígrafe. Para demonstrar os caminhos harmônicos da peça, utilizaremos as ramificações da “Árvore Harmônica” (Ex. Musical 3), bem como o quadro da articulação da curva tonal (Tab.5) e dos recursos harmônicos (Tab.6).

Há inúmeras possibilidades de aplicação de um recurso utilizado por Pixinguinha no que tange à descida cromática dos acordes. Nesse caso, é importante observar a condução do baixo que prepara o acorde ulterior. Com tais recursos, a harmonia torna-se mais densa e detém maiores possibilidades harmônicas, a exemplo da utilização de diminutas e dominantes secundários que ensejam a queda cromática do baixo.

Segundo a estrutura básica da teoria da “Árvore Harmônica” (vide Ex. Musical 1 e 2), “Ingênuo” não possui um caminho harmônico “por cima” (IV grau) nem “por baixo” (II grau), e tampouco se encontra na ramificação da referida teoria. As ferramentas analíticas construídas pelos “chorões” antigos, portanto, não são suficientes para analisar “Ingênuo” porquanto esse choro utiliza caminhos harmônicos que não estão presentes, em sua maior parte, em práticas harmônicas reiteradas (clichês):

C7/E E^bdim A^b7/E^b C7sus4
 1

F Am/E Dm Dm/C E7/B Dm/A
 5

E7 E^b B^b/D Cm Cm/B^b
 8

D7/A E^b/G D7 Gm
 11

G[#]dim F/A Am/E Dm₆
 14

G7 /: C7 F7
 17

B^bm E^b7/G A^b Cm/G Fm Fm/E^b
 20

G7/D G7 C/B^b
 23

C/E F7 E^bm⁶/G^b F7 B^bm
 26

Bdim Ddim F/C Cm⁶/E^b D7 Gm
 30

B^bm⁶/D^b C7 To Coda F /: 3 3
 34

Exemplo Musical 16 “Ingênuo”, de Pixinguinha (BRAGA, 2004, p. 86). Seção A. Versão do conjunto Época de Ouro (disco “Vibrações”, RCA, 1967)

Ingênuo (Pixinguinha). Seção A (tonalidade: Fá maior)

F Am/E / Dm Dm/C / **E7/B** Dm/A / E7/G# / **Eb** Bb/D / Cm Cm/Bb / **D7/A** Cm/G / D7/F# / Gm / G#dim /
 I V⁷/III^m bVII V⁷/II^m II^m #IVdim

Importância da condução do baixo resolução deceptiva

do I até VII grau com baixo na 5° J

F/A Am/E / Dm / G7/D / G7 / C7 F7 / Bbm Eb7 / Ab Cm/G / Fm Fm/Eb / G7/D / G7/B /

I V⁷/I^m V⁷/V⁷ V⁷/I V⁷/IV II^m V⁷/bIII I VII⁷/III^m
 cadência deceptiva modulação (tema principal transposto para o bIII)

C/Bb / C7/E / F7 Ebm6/Gb / F7 / Bbm / Bdim Ddim / F/C / Cm6/Eb D7 / Gm / Bbm6/Db C7 / F //

V⁷/I V⁷/IV IV^m #IV^odim I II^m7(b5) V7/II^m II^m IV^m V⁷/I I
 AEM

A primeira maneira de interpretar a harmonia de “Ingênuo” é por meio da cifra cromática (F E7 Eb D7), a qual aparece sublinhada e em negrito na cifra exposta. Por outro lado, na harmonização de Dino, há a utilização do baixo diatônico descendente no tema principal associado a notas de passagem, as quais são incluídas devido ao uso das dominantes secundárias e alguns acordes diatônicos. Os compassos 5 e 6 (Ex. Musical 17), tema de “Ingênuo”, estabelecem uma relação de tônica¹⁶⁰(T), muito embora no segundo tempo do primeiro compasso haja o acorde Am (III^m, Dr), e no segundo compasso haja o acorde relativo menor, Dm (Tr). O acorde Am e Dm, portanto, ocorrem devido à condução do baixo de Dino:



Exemplo Musical 17 "Ingênuo", de Pixinguinha. Compassos 5 ao 7 (BRAGA, 2004, p. 86)

A mesma relação harmônica e melódica mencionada acerca da Ex. Musical 17 ocorre quando há uma modulação para o bIII (Ex. Musical 18)¹⁶¹. A melodia é

¹⁶⁰ A versão original de Pixinguinha (RCA Victor, 78rpm 800538, 1947) contém na cadência inicial tão-somente os acordes que estão sublinhados e em negrito. Os caminhos harmônicos do baixo, elaborados por Dino, confirmam a hipótese de que Dino erigiu caminhos harmônicos diferenciados em virtude da condução do baixo.

¹⁶¹ O quadro da descrição da progressão harmônica (vide subcapítulo 2.5, Tab.5) mostra que a modulação para o bIII (III grau abaixado) geralmente é feita por meio da melodia principal transposta.

A primeira seção da música em epígrafe traz algumas resoluções deceptivas¹⁶³, visto que a expectativa de resolução do acorde não é atendida. Tal recurso harmônico é usado sobremodo em outras peças que denotam uma tendência à estilização do choro. Nesse sentido, Luciana Rabello (entrevista concedida, 2008) ressalta que as “surpresas” e as “derrubadas” enriqueceram o choro. Esses termos mencionados por Luciana Rabello é voz corrente entre os músicos da comunidade do choro e correspondem a acordes não-diatônicos que surgem de maneira inesperada, em momentos em que a condução harmônica tende a práticas harmônicas reiteradas, a exemplo de uma música em Sol maior que faz uma passagem por Mi bemol a fim de retornar à tonalidade de Sol. Nesse caso, o Mi bemol seria a “derrubada” à qual Luciana Rabello se refere.

Uma das maneiras pelas quais os músicos da comunidade do choro estudam é através do treinamento de determinado trecho da musical em várias tonalidades com vistas a utilizá-lo em outro contexto harmônico, tendo em vista que a digitação poderá ser aproveitada, em certos casos, em razão das possibilidades idiomáticas do violão. No entanto, quando o violão utiliza muitas cordas soltas no fraseado, dificulta a transposição para outras tonalidades. Nesses casos em que o idiomatismo não favorece o fraseado, há que se buscar maneiras pragmáticas para solucionar dificuldades técnicas.

Os compassos 8, 12 e 24 de “Ingênuo” trazem o mesmo padrão e desenho melódico na “baixaria” de Dino. Esse tipo de recurso é explicado pela categoria de improvisação por fórmulas (KERNFELD, 2006), a qual preconiza que a essência dessa improvisação é disfarçar a presença de fórmulas, bem como uma habilidade de evitar clichês. O fraseado dos compassos mencionados ocorre sobre o arpejo de um acorde dominante com nona menor, além da sétima maior como nota de passagem sobre o acorde dominante, que a princípio soa estranho à harmonia. Esse acompanhamento polimelódico sobre o acorde dominante é repetido três vezes sobre três acordes distintos mediante transposição da tonalidade do fraseado.

Dino elaborou em “Ingênuo” uma mesma “baixaria” sobre certos acordes dominantes para contextos diferentes. A partitura a seguir mostra uma análise dos intervalos e do desenho melódico da “baixaria” que Dino utiliza nos compassos 8, 12 e 24, exemplificados sobre a dominante individual de Dó, a fim de facilitar a visualização dos intervalos no acorde dominante:

¹⁶³ Almir Chediak (1986, p.104) diz que resolução deceptiva é “quando os acordes preparatórios V⁷ ou sub V⁷ não resolvem no acorde esperado, causando um efeito de surpresa na progressão harmônica”. O acorde dominante individual de Em é B7, logo, se no lugar de Em tocarmos C após o acorde B7, teremos uma resolução deceptiva.



Exemplo Musical 19 Desenho melódico da "baixaria" sobre acorde dominante de "Ingênuo".
Desenho melódico sobre acordes dominantes nos compassos 8, 12 e 24 (BRAGA, 2004, p. 86)

A recorrência de vários recursos utilizados por Dino pode ser vista como uma influência da “modernização” do choro, ainda que de forma incipiente. A gravação é de 1967 (disco Vibrações do grupo Época de Ouro), período em que Dino já havia consolidado seu estilo de tocar o Vi7C, sobretudo após o contato com Pixinguinha.

Na transição da seção A para a B¹⁶⁴ (Ex. Musical 20), há uma baixaria iniciada por arpejo, seguida por uma escala de tons inteiros e finalizada por um pequeno cromatismo para repousar na terça do acorde da tonalidade seguinte (seção B): Si bemol maior (modulação para a subdominante):



Exemplo Musical 20 “Ingênuo”, de Pixinguinha. “Baixaria” da seção A que prepara a seção B através da escala de tons inteiros. Compasso 35 e 36 (BRAGA, 2004, p. 86)

Outrora, Dino já havia utilizado a escala de tons inteiros em uma “baixaria” da música “Cuidado Violão, de José Toledo - no registro fonográfico “Choros Imortais” (EMI, vol.1, 1964) -, com Altamiro Carrilho e o “regional” do Canhoto. Nesse choro, há uma “baixaria de virada” (ou “chamada”)¹⁶⁵ que ocorre quando os outros instrumentos param de tocar. No referido trecho, apenas os violões tocam, em intervalos de terças, para retornar a seção A da música¹⁶⁶:

¹⁶⁴ Essa transição concerne ao que Braga (2004, p.35) denomina de “virada” (ou “chamadas”) de partes e pontos retorno de uma música, considerando-se que tal consideração faz parte dos momentos em que a “baixaria” – responsável por incitar o conjunto - é acionada.

¹⁶⁵ Denominação de Braga (2004, p.35).

¹⁶⁶ Braga (2004, p. 35) diz que as “baixarias” devem ser acionadas nos momentos em que, dentre outros, ocorrem as “viradas” ou “chamadas” de partes ou pontos de retorno. Tal característica se aplica a baixaria



Exemplo Musical 21 “Cuidado Violão”, de José Toledo. “Baixaria” para retomar a seção A (BRAGA, 2004, p. 93)

Esse trecho, no qual há o destaque para os violões, observa-se uma das características mais marcantes dos violões nos “regionais”: a utilização de intervalos de terças ao executar as “baixarias”. A aplicação da escala de tons inteiros (elemento não-tradicional) com a utilização das terças dos violões (elemento tradicional) resulta em um aspecto não-tradicional, o que denota que a peça tradicional convive pacificamente com elementos não-tradicionais.

Voltemos à análise da música “Ingênuo”, de Pixinguinha. A seção B, da música em questão, possui algumas cadências deceptivas, semelhantes aos aspectos da primeira seção. Essas cadências denotam uma forma de buscar caminhos harmônicos não-usuais e uma tendência à aplicação de elementos não-tradicionais:

Ingênuo (Pixinguinha). Seção B (tonalidade: Si bemol maior):

Bb/D/ % / D7/ A / % / G7 / % / Cm G7 / Cm / Edim / % / Bb Dm/ A / Gm Gm/F/ C7/E / C7 /

I V⁷/VIIm V⁷/IIIm IIm V⁷/IIIm IIm #IV dim I V⁷/V⁷

Importância da condução do baixo do I até V⁷/V⁷

F7 Cm7 / F7 F#7 G7 Ab7 / Db / % / C / % / Bb / % / D7/A / % / Eb Gm/D / C#dim / D7/F# / Ab7 /

V⁷/I V⁷/bIII bIII II I V⁷/VIIm IV #IVdim V⁷/VIIm SubV⁷/VIIm

Cadência deceptiva Cadencial cromático resolução deceptiva

cromatismo ascendente

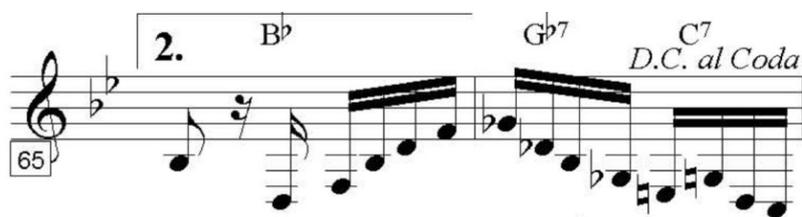
G7 G/F / C/E Ebm6/Gb / F7 / ^{1o} Bb / F7 (#5) :// ^{2o} Bb / Gb C7 // F

V⁷/IIIm V⁷/V⁷ IVm6 V⁷/I I V⁷/I // I SubV⁷/I V⁷/I I

executada por Dino e Meira em “Cuidado Violão”, de José Toledo, constante no disco “Choros Imortais” (Vol.1, 1964).

Há a presença de dominantes secundários no início da seção B e a utilização de graus que são comumente encontrados em choros, a saber: II^m e sua respectiva dominante individual (caminho “por baixo” da “Árvore Harmônica”, vide Ex. Musical 1), #IV^{dim} (tende a retomar ao I grau), uso de baixo diatônico descendente como baixo cantante.

Os dois acordes dominantes do compasso 66 (Ex. Musical 22) preparam a volta para o tema inicial em Fá maior. A “baixaria” sobre o arpejo de G^b7 confere um elemento de estilização (aspecto não-tradicional) à baixaria em virtude do referido acorde ser o sub V⁷ do Fá. Por outro lado, a “baixaria” de C⁷ é diatônica (notas constantes da dominante de Fá maior), o que confere um elemento tradicional:



Exemplo Musical 22 “Ingênuo, de Pixinguinha. “Baixaria” sobre o sub V⁷ e a dominante do tom principal (BRAGA, 2004, p. 87)

3.3. “Solo de baixaria”

Carneiro (2001, p.34) salienta que aparentemente há uma incoerência quanto à corrente definição de “baixaria” como contracanto na região grave, pois, ao executar a voz principal, o violão assume a primeira voz. Logo, a “baixaria” deixa de ser um contracanto. A fim de dirimir esse problema conceitual, Carneiro (2001, p.34) utiliza o termo “solo de baixaria” para designar os momentos que o acompanhamento polimelódico assume a voz principal. Portanto, o conceito “solo de baixaria”, terminologia também utilizada pela comunidade, parece-nos mais conveniente ao analisar o Vi⁷C, quando este executa a melodia ou contracantos improvisados durante uma seção musical inteira como primeiro plano.

Entrementes, o Vi⁷C não costuma fazer as melodias principais nas introduções, visto que estas geralmente são elaboradas por instrumentos de sopros, cavaquinho ou bandolim. Todavia, há introduções em que o Vi⁷C assume a primeira voz, dentre as

quais se destaca a introdução de “Amor Proibido”¹⁶⁷, de Cartola. Tal música, tocada comumente como um samba-choro, há um solo de Vi7C de Dino sobre a melodia principal na seção introdutória, preparando a entrada do canto.

3.3.1. “Teu Beijo”, de Mario Álvares (versão: Jacob do Bandolim)

O levantamento dos dados desta pesquisa, incluindo as entrevistas concedidas, levou-nos a certas inferências em relação à “baixaria” improvisada (“solo de baixaria”) constante em registro fonográfico. Os violonistas do choro, na década de 1960, possuíam grande capacidade improvisatória, e eram muito requisitados em para gravações. As inovações improvisatórias do violão chorístico foram deveras essenciais por romper com as convenções até então impostas, dado que o Vi7C foi utilizado, sobretudo, como um instrumento acompanhador. A postura ousada em relação à improvisação ensejou variadas técnicas violonísticas nos “regionais”.

A primeira baixaria improvisada, durante uma seção inteira de uma música constante em um registro fonográfico¹⁶⁸, possivelmente tenha ocorrido na música “Teu Beijo”¹⁶⁹, de Mário Álvares (“Primas e Bordões”, 1962), versão de Jacob do Bandolim com o “regional” do Canhoto, do qual Dino fazia parte. O “solo de baixaria” em epígrafe, gravado em 1962¹⁷⁰, foi elaborado por Dino no disco “Primas e Bordões”.

A música “Teu beijo” está estruturada na “modulação típica” (vide Tab.1): seção A (tonalidade maior, Sol maior¹⁷¹), seção B (mudança de modo maior para o relativo menor, Mi menor), seção C (modulação para a subdominante, Fá maior). O “solo de

¹⁶⁷ A melodia principal “Amor proibido” é elaborada por Dino Sete Cordas no Vi7C (Cartola, “Amor proibido”, gravadora Marcus Pereira, 1974).

¹⁶⁸ As “baixarias” por si só denotam uma característica improvisatória. No entanto, a “baixaria” improvisada, a que o texto se refere, concerne a toda uma seção musical em que a “baixaria” assume a linha melódica principal.

¹⁶⁹ A gravação de 1950 (RCA Victor) da música “Teu Beijo” faz parte de Vol.01, Jacob de 1947 a 1953 (78 rpm) e a gravação de 1962 (RCA Victor) faz parte do Vol.06, do disco “Primas e Bordões”, uma coleção compilada por Sérgio Prata e Pedro Aragão (2002). Há que se ressaltar, que há uma dificuldade em escutar com exatidão algumas notas que Dino executa devido à má qualidade da gravação, que reflete, sobretudo, na região grave do violão.

¹⁷⁰ A música “Teu Beijo” também foi gravada por Jacob do Bandolim em 1950, todavia, não há o “solo de baixaria”, tal como ocorre no registro fonográfico de 1962.

¹⁷¹ A gravação disponível pela coleção compilada por Sérgio Prata e Pedro Aragão (2002) está com a rotação alterada, se considerarmos o Lá 440 Hz. Na gravação em epígrafe, a música “Teu Beijo” se encontra na tonalidade de Sol # maior, tonalidade incomum para bandolim. Essa a música foi gravada em Sol maior, e, posteriormente, teve alterada sua rotação, tendo em vista que a gravação de 1950 encontra-se na tonalidade de Sol maior. A tonalidade de Sol maior é confortável para o bandolim, podendo, assim, explorar o idiomatismo do instrumento.

baixaria”, geralmente, é elaborado durante a seção A, entretanto, o improviso de “Teu Beijo” ocorre na seção C (Ex. Musical 23). Antes de iniciar o improviso (“solo de baixaria”), o Vi7C dialoga com o bandolim através das “baixarias” com frases que remetem ao próprio improviso. O Exemplo Musical 23 apresenta o “solo de baixaria” da seção C de “Teu Beijo”, elaborado por Dino Sete Cordas:

The musical score is written in 2/4 time and consists of four systems of guitar notation. Each system begins with a measure number in a box: 1, 5, 9, and 13. Above the notes, chords are indicated: G7, C, E7, A7 in the first system; Dm, Fm, C, D7, Fm, G7 in the second; G7, C, E7, A7 in the third; and Dm, Fm, C, A7, D7, G7, C, C#7, D7 in the fourth. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests.

Exemplo Musical 23 "Teu Beijo", de Mário Álvares. Versão de Jacob e “regional” do Canhoto (transcrição própria)

No primeiro compasso do “solo de baixaria”, Dino faz o arpejo do acorde com algumas notas de passagem; com destaque para o Fá#, sétima maior do acorde dominante, uma dissonância que é apaziguada pelo seu breve uso como nota de passagem. O uso do G# no acorde C (segundo compasso) se justifica por preanunciar o acorde ulterior E7 (V⁷/VIIm). Utiliza-se o arpejo de A7(b9)¹⁷² em duas das três ocorrências do acorde A7, o que denota o uso da escala de acorde (escala de Ré menor

¹⁷² Há que se tocar as cordas soltas no “solo de baixaria” para adquirir melhor articulação (vide explicação do subcapítulo 2.7). Esta é lograda através das notas ligadas, conforme demonstram o Ex. Musical 23 e 24.

harmônica¹⁷³). A passagem pelo II_m é seguido pelo IV_m, o que favorece o uso de um cromatismo (A, Ab, G), sendo que essa passagem pelo IV grau menor é repetida mais duas vezes no solo. No último compasso, considerando-se a tonalidade da seção A (Sol maior), há um cromatismo típico para retornar a seção A, que parte do IV grau, passa pelo #IV, e finda no V grau (C, C#, D).

Durante todo o solo, observa-se o uso acentuado de arpejos e de aproximação cromática, característica marcante nesse “solo de baixaria”. Convém ressaltar, entretanto, que Dino não utiliza a sétima corda para elaborar seu “solo de baixaria”.

3.3.2. “Conversa de Botequim”, de Noel Rosa.

O “solo de baixaria” de “Conversa de Botequim” (Ex. Musical 24), de Noel Rosa, está presente no disco em duo de Dino Sete Cordas e Raphael Rabello (Caju Music, 1991). O solo é semelhante ao de “Teu Beijo”, anteriormente mencionado:

The musical score consists of four staves of music in 2/4 time, key of D major. The first staff starts with a measure of rest, followed by chords E7, A7, D, B7, E7, and A7. The second staff starts at measure 4 with chords Am, D7, G, F#7, Bm, and E7. The third staff starts at measure 8 with chords A7, E7, A7, D, B7, E7, and A7. The fourth staff starts at measure 12 with chords Am, D7, G, F#7, Bm, E7, A7, and D7/F#.

Exemplo Musical 24 “Conversa de Botequim”, de Noel Rosa. Acompanhamento polimelódico de Dino (transcrição própria)

¹⁷³ A escala de acordes é muito utilizada na concepção de improviso em músicas que tenham características predominantemente improvisatórias. Dino absorveu essas informações, aplicando-as às suas “baixarias”.

O solo é encetado pela escala descendente de Ré, iniciando-se em F# (terça de Ré), seguida dos encadeados arpejos de E7 e A7 com notas de passagem, considerando-se que tal encadeamento de arpejos constitui uma característica marcante desse “solo de baixaria”.

O acompanhamento polimelódico de “Conversa de Botequim” possui marcantes características de ordem rítmica e melódica. Vários recursos harmônicos e melódicos - tais como figuras rítmicas e arpejos - aplicados em “Conversa de Botequim” foram utilizados no “solo de baixaria” anteriormente mencionado de “Teu Beijo”. No entanto, as aproximações cromáticas de “Conversa de Botequim” não são tão perceptíveis como em “Teu Beijo”.

As aproximações cromáticas que mais se destacam em “Conversa de Botequim” ocorrem nos compassos 2 (Fá natural), 7 (Dó natural) e 10 (Fá natural, reitera melodia do compasso 2), na medida em que as notas não-pertencentes à escala são tocadas em uma progressão cromática, sem repouso em notas não-diatônicas. Por outro lado, há repouso em notas não-diatônicas nos acordes não-pertencentes à escala, tal como ocorre com o acorde Am (compasso 4 e 12). A primeira nota tocada do referido acorde diz respeito a um Dó natural, que é tocado antecipadamente em virtude de uma síncope melódica da “baixaria” (característica rítmica típica).

No último compasso, há um cromatismo possível devido à utilização do dominante secundário: G# (terça do dominante secundário E7), G (7º da dominante primária A7), F# (terça do tom principal Ré). Dessa forma, as notas supracitadas ensejam a aplicação da seguinte cadência harmônica: E7 / A7 / D.

Tanto no “solo de baixaria” de “Conversa de Botequim” quanto no de “Teu Beijo”, Dino não utiliza a sétima corda do violão. No entanto, as articulações e a técnica violonística requerida são evidentes referências ao Vi7C consubstanciado por Dino.

Esses dois “solos de baixarias” mencionados (“Teu Beijo” e “Conversa de Botequim”) corroboram a hipótese de Lima (2006) que demonstra que o violão, por ser mais limitado tecnicamente que outros instrumentos, sempre valorizou as inversões de acordes. Ainda segundo Lima, essa não foi a única maneira de compensar as limitações estruturais do violão, mas sim a valorização de uma escritura idiomática, a qual incrementou a harmonia e possibilitou outras notas na linha do baixo.

3.4. Considerações sobre o estilo de Dino

Os acompanhamentos polimelódicos ganharam novas possibilidades com a inserção de padrões rítmicos e melódicos consolidados por Dino. As figuras sincopadas com a combinação de fusas e sextinas se tornaram freqüentes e através da escala bem articulada de Dino, houve uma reapropriação de suas inovações por gerações posteriores.

A criatividade e inovação de Dino não se restringiam tão-somente à utilização de sextinas e fusas, mas pela originalidade e arquitetura no que tange à elaboração dos acompanhamentos. Seu acompanhamento polimelódico cumpre a função de uma segunda linha melódica tão importante quanto a primeira, o que denota a relevância de Dino na consolidação de padrões estilísticos do Vi7C chorístico.

Afora o êxito de Dino como acompanhador, ele também foi um importante compositor. Taborda (1995, p.51) salienta que Dino compôs ao todo trinta e cinco músicas, sendo vinte e cinco vocais e dez instrumentais¹⁷⁴.

Os estilos tradicional e não-tradicional podem conviver pacificamente porque em um estilo considerado tradicional, é possível existir influências não-tradicionais. Tal convivência pacífica de estilos é encontrada no Vi7C de Dino, conforme demonstra a tabela a seguir:

Tabela 8 Quadro comparativo dos elementos tradicionais e não-tradicionais do violão de sete cordas em Dino

Tradicional	Não-tradicional
Inicialmente, as cordas do Vi7C eram de tripa, que, além de serem muito sensíveis às variações climáticas (temperatura e humidade), não ofereciam a tensão compatível ao toque de Dino. Essas cordas foram substituídas pelas cordas de aço, que até hoje são utilizadas no violão chorístico do estilo tradicional. A grande quantidade de ruídos produzidos pelos graves do aço fez com que Dino a substituísse pela corda do violoncelo (o dó grave), que se incorporou ao instrumento, e foi utilizada por ele até o fim de sua carreira.	Acordes que não utilizam tão-somente tríades, mas também tétrades e demais. Uso de acordes dominantes e suas respectivas dissonâncias, a saber: #5, b9, b13 nos acordes dominantes. Há a utilização de 7M nos acordes maiores, 7 e 6 nos acordes menores.
Utiliza-se basicamente o polegar da mão direita nas conduções rítmicas. O uso da dedeira no referido dedo implica um toque lateral mediante a técnica do “apoio”. Os dedos indicador (i), médio (m) e anular (a) encarregam-se basicamente do acompanhamento, e,	Utilização de escala de tons inteiros como pode ser percebida em “Ingênuo”, de Pixinguinha, constante no disco “Vibrações” (RCA, 1967) do grupo Época de Ouro (vide subcapítulo 3.2.1, Ex. Musical 20); e em “Cuidado Violão”, de José Toledo, constante em “Choros Imortais”

¹⁷⁴ Vide subcapítulo 4.5.1.2 que exemplifica “Praça Sete”, de Dino Sete Cordas, interpretada por Raphael Rabello.

eventualmente, realça alguma linha melódica nos agudos.	de 1964 (vide Ex. Musical 25). Utilização de inúmeras aproximações cromáticas.
	Utilização de várias combinações rítmicas. Inserção de fusas no acompanhamento, utilização de quiálteras associadas a inúmeras síncopes.
	Participação em pequenas formações musicais, ou até mesmo em duos.

3.5. Influências de Dino sobre gerações posteriores

Antes da década de 50, os violões já preenchiam a harmonia movimentando os baixos numa progressão modulante. Esta fornecia suporte ao solista e ao mesmo tempo quebrava a monotonia da repetição de notas da melodia principal. Contudo, havia uma incipiência no acompanhamento polimelódico, cujas características refletiam nas conduções rítmicas e em harmonizações mais simples.

Um exemplo de inovações nos acompanhamentos de choro é a utilização do acorde meio diminuto m7(b5) nos acompanhamentos de violão. É comum tal acorde ocorrer mediante substituição do II grau (menor), o que gera uma sonoridade do modo dórico em virtude do intervalo de 6º maior sobre o acorde menor. Tal recurso harmônico constitui um elemento não-tradicional do choro, conforme demonstra o quadro a seguir:

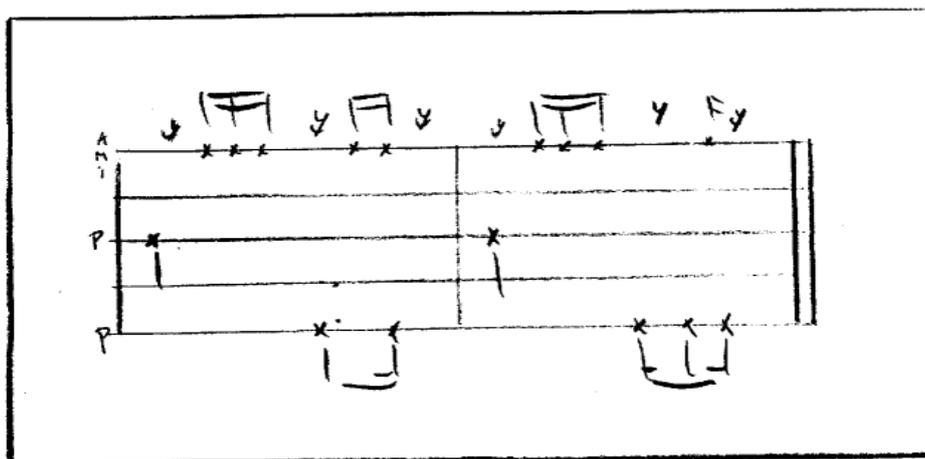
Tabela 9 Cadência harmônica utilizando substituição

Cadência tradicional (CT): Im - IVm - V ⁷	Cadência não-tradicional (CNT): Im - IIm7(b5) - V ⁷
2 Am / Dm / E7 //	2 Am / Bm7(b5) / E7 //
4 T Sr D	4 T Dr D

A utilização da sexta maior sobre acorde menor denota o uso do modo dórico, amplamente utilizado em músicas que possuem características improvisatórias predominantes, a exemplo do *jazz*. Tal recurso pode ser observado nos acompanhamentos polimelódicos de Dino, a exemplo daquele elaborado para a música “Doce de Coco”¹⁷⁵. Enquanto outros instrumentos harmônicos fazem a tríade de Ré menor (D, F, A), o Vi7C pode incluir um baixo no VI grau (nota Si), gerando uma sonoridade peculiar devido ao modo dórico, utilizado sobremaneira pelo CNT.

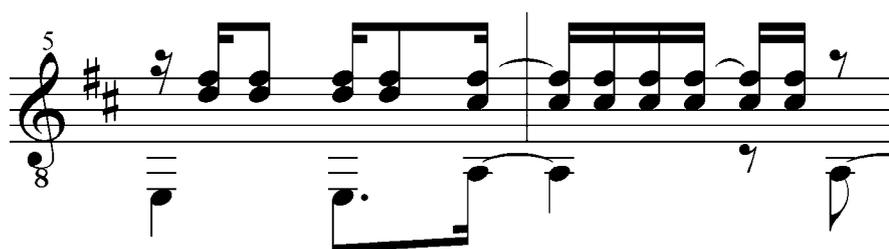
¹⁷⁵ Ver transcrições de Pellegrini (UNICAMP, 2005): “Doce de Coco”, de Jacob do Bandolim, compasso 48; “Flouraux”, de Ernesto Nazareth, compasso 6; “Receita de Samba”, de Jacob do Bandolim, compasso 50.

Além da intensificação dessa ferramenta harmônica, Dino se destaca por inovações rítmicas. As conduções rítmicas - denominadas “levadas” pela comunidade - possuem uma fluidez concernente a variações de padrões rítmicos que estimulam um diálogo com outros instrumentos, tais como a percussão. Dentre as conduções rítmicas desenvolvidas por Dino, destacamos o “violão tamborim”:



Exemplo Musical 25 Condução rítmica do “Violão Tamborim” (TABORDA, 1995. p.70)

Pellegrini (2005, p.130) destaca a técnica do “violão tamborim”¹⁷⁶ de Dino na composição “Corra e Olhe o Céu”, de Cartola. Dino, em quase toda a referida música, utiliza essa técnica associada a uma independência dos dedos i (indicador) e m (médio), bem como a do p (polegar), que hora marca a semínima e hora, a síncopa:



Exemplo Musical 26 Corra e olhe o Céu, de Cartola (PELLEGRINI, 2005, p.130)

¹⁷⁶ Segundo entrevista realizada por Taborda (correspondência eletrônica, 2008) com Dino Sete Cordas, “violão tamborim” foi um nome dado ao padrão rítmico usado pelo Dino no acompanhamento do samba. Ainda segundo Taborda, Tute teria ficado curioso e queria escutar o Rapaz que elaborava o tal “violão tamborim”. Destacamos que essas inflexões rítmicas estimularam vários músicos a buscarem suas próprias conduções rítmicas. O “violão tamborim” foi absorvido e transformado por gerações de violonistas posteriores a Dino, a exemplo de Raphael Rabello, que elaborou outras possibilidades de conduções rítmicas.

Há uma cadência harmônica típica para o acompanhamento da seção A de “Corra e olhe o céu”, de Cartola: D / A7 / D7 / G/ Gm / E7 / A7 (caminho “por cima”, segundo a “Árvore Harmônica”, vide Ex. Musical 1). Uma das possibilidades de executar a referida harmonia é através da valorização do caminho do baixo cromático, que se inicia na tônica Ré e segue até a nota Si bemol, 3º menor do acorde Sol menor (IV grau menor): D / A/C# / D/C / G/B / Gm/Bb (Ex. Musical 27). Mediante tal harmonia, Dino elabora inúmeras combinações e desenhos melódicos na “baixaria”:

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff, starting at measure 17, contains the following chords: D, A7, Am, and D7. The second staff, starting at measure 23, contains the following chords: G, Gm, E7, and A7. The notation includes a chromatic bass line and various melodic lines, with slashes indicating specific passages.

**Exemplo Musical 27 “Corra e olhe o céu”, de Cartola (PELLEGRINI, 2005, p. 111 e 112).
Compasso 17 ao 28**

A mesma cadência harmônica cromática supracitada, que inicia o tema de “Corra e Olhe o Céu”, é utilizada no choro “Cinco Companheiros”, de Pixinguinha (Ex. Musical 28), gravada pelo “regional” do Canhoto¹⁷⁷ (Copacabana Records, 1964). Tal tema de Pixinguinha possui três seções dispostas em forma rondó, sendo que, em todas elas, é possível perceber cadências não muito usuais, as quais fogem dos clichês harmônicos dos CT. Assim como foi exemplificado em “Ingênuo” e em “Corra e Olhe o Céu”, o choro “Cinco Companheiros” possui uma melodia e um encadeamento harmônico que possibilita o caminho cromático realizado por Dino, o que enriquece os acompanhamentos polimelódicos:

¹⁷⁷ O “regional” possuía a seguinte formação: Canhoto (cavaquinho), Dino (violão de sete cordas), Meira (violão de seis cordas), Jorginho (pandeiro), Jorge Marinho (contrabaixo).

Exemplo Musical 28 “Cinco Companheiros”, de Pixinguinha. Seção A (PELLEGRINI, 2005, p. 93)

Até o 5º compasso da seção A, o baixo desce cromaticamente da fundamental até o bVI (de Ré a Si bemol), recurso de ordem harmônica ensejado em virtude da linha melódica da composição de Pixinguinha. Essa queda cromática é idêntica ao cromatismo mencionado em “Corra e Olhe o Céu”, com a ressalva de que o primeiro acorde de “Cinco Companheiros” é menor, Dm (T), porquanto a tonalidade do tema é menor.

Nos compassos 7 e 8, há uma pequena modulação para o V grau maior (vide Tab.5 e 6, número 7). O compasso 15 apresenta um *turn round* (“volteio harmônico” que não configura um clichê devido à passagem pelo bVI (vide Tab. 1, número 12).

A articulação da “baixaria” é de fundamental importância e reforça o idiomatismo do instrumento. Não há uma fórmula e nem uma única maneira de executá-la. Além disso, com o desenvolvimento da “baixaria”, sob a ótica rítmica e virtuosística, houve a necessidade de executar os ligados de forma mais eficiente para tornar viável o acompanhamento polimelódico virtuosístico. A seguir, um exemplo de uma “baixaria” elaborada por Dino e duas possibilidades de executá-la para o acompanhamento da música “Cinco companheiros” (Choros Imortais, EMI, 1964), de Pixinguinha:



**Exemplo Musical 29 "Cinco Companheiros", de Pixinguinha. Articulação da "baixaria".
Compassos 5 ao 8 (transcrição própria)**



Exemplo Musical 30 "Cinco Companheiros", de Pixinguinha. Outra articulação da "baixaria" em fusa. Compasso 5 ao 8 (transcrição própria)

Os dois possíveis exemplos de articulação da “baixaria” (Ex. Musical 29 e 30) denotam a relevância da articulação do fraseado porque torna viável a aplicação de células rítmicas diversas, sobretudo, aquelas referentes a fusas. A fusa do compasso 28 é repetida no compasso 44, o que denota que a referida “baixaria” foi preestabelecida.

Na constituição dos acompanhamentos polimelódicos de “Cinco Companheiros”, Dino utiliza inúmeras fórmulas rítmicas, considerando-se que as fusas e as sextinas se destacam e denotam virtuosismo no acompanhamento. Essas inflexões rítmicas e virtuosísticas encontraram em Rabello a forma solista.

Outro recurso bastante utilizado por Dino é a “baixaria” erigida mediante padrões e desenhos melódicos. Em “Receita de samba” (1967, RCA), de Jacob do Bandolim, Dino faz uma “baixaria” estruturada pela escala ascendente com o baixo cantante, junto com o violão de seis cordas em intervalos de terças. No início da segunda seção, o baixo cantante da “baixaria” é evidente. A referida “baixaria” é apresentada com a identificação dos intervalos melódicos no exemplo musical a seguir:

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff starts at measure 41 and contains three measures. Above the staff are the chords B7/D#, B7/F#, and Em/G. Below the staff are the notes and fingerings: 3# (finger 3), 4 (finger 4), 5 (finger 5), b9 (finger 9), 1 (finger 1), b7 (finger 7), b3 (finger 3), and 4 (finger 4). The second staff starts at measure 44 and contains three measures. Above the staff are the chords Em/B, E7/G#, and E7/B. Below the staff are the notes and fingerings: 5 (finger 5), b6 (finger 6), 5 (finger 5), 4 (finger 4), #3 (finger 3), 4 (finger 4), 5 (finger 5), b9 (finger 9), 1 (finger 1), and b7 (finger 7).

Exemplo Musical 31 “Receita de Samba”, de Jacob do Bandolim. “Baixaria” da seção B (transcrição própria)

Aspectos musicais típicos de gêneros improvisatórios, no que tange aos padrões e às fórmulas preestabelecidas, ocorrem freqüentemente no choro. Cromatismos melódicos e harmônicos são bastante aplicados no choro porque garante distintos recursos sem se afastar dos padrões tradicionais. Esses padrões improvisatórios parecem estar previamente estruturados na medida em que o mesmo fraseado pode recorrer da mesma forma em várias partes de uma música. A exemplo das características mencionadas, destacamos uma “baixaria” que Dino elaborou para “Alvorada”, de Cartola. A “baixaria” em epígrafe é repetida por 3 vezes sobre o grau V^7/V^7 . O exemplo musical a seguir apresenta o desenho melódico da “baixaria” de “Alvorada” com os respectivos intervalos melódicos a fim de obter uma melhor visualização do fraseado:

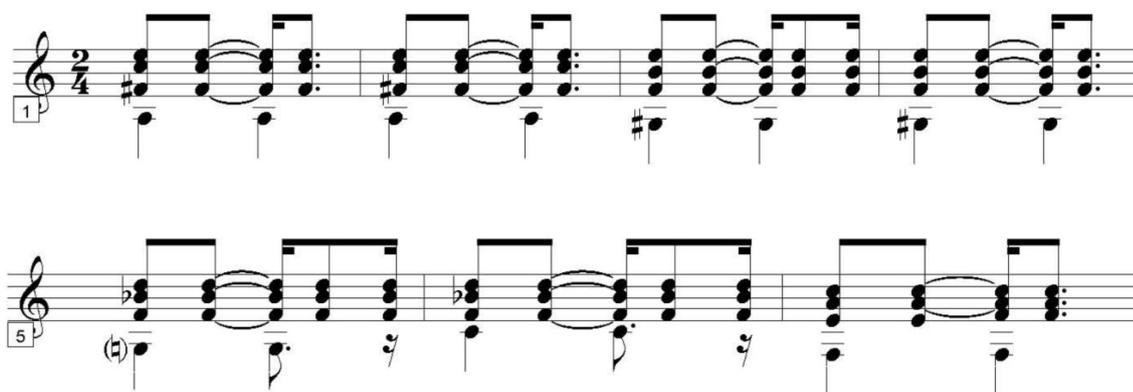
The image shows a single staff of musical notation in treble clef, 2/4 time signature. The key signature has two flats (Bb and Eb). Above the staff are the chords F7 and Abm. Below the staff are the notes and fingerings: 1 (finger 1), 2 (finger 2), b3 (finger 3), #3 (finger 3), 4 (finger 4), #4 (finger 4), 5 (finger 5), #5 (finger 5), 6 (finger 6), b7 (finger 7), 6 (finger 6), #5 (finger 5), 5 (finger 5), b3 (finger 3), and b3 (finger 3). There is a double bar line with a repeat sign (//) above the staff between the 6th and 7th notes.

Exemplo Musical 32 “Alvorada”, de Cartola (PELLEGRINI, 2005, p.65). “Baixaria” de Dino que aparece de forma reiterada. Compasso 13 e 14, 29 e 30, 61 e 62, 77 e 78

No excerto exposto observa-se várias notas de passagem estranhas à harmonia, embora não soem excessivamente dissonantes devido à sua localização nas subdivisões fracas do tempo. A última nota do 2º compasso, referente a terça menor do acorde posterior (Ab menor), é uma característica rítmica marcante do choro na medida em que antecede a nota do acorde do compasso ulterior (síncope melódica).

À luz das características da síncope, nota-se que a imparidade rítmica do samba é considerada uma de suas marcas características, havendo uma troca salutar entre o samba e o choro. Dessa convivência originou-se um ritmo híbrido denominado samba-choro, no qual Dino também era uma referência.

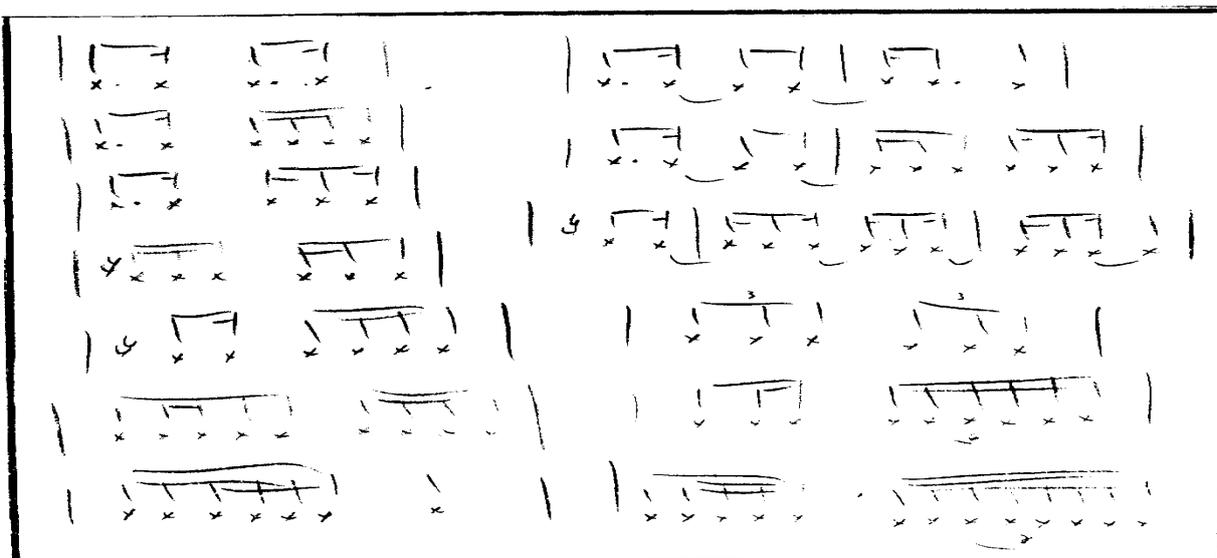
Há, entretanto, uma fusão musical de difícil separação entre a BN e o samba. Nesse sentido, Cayado (2005) assevera que a BN é uma variante do samba ou um samba simplificado. Cayado apresenta um trecho de uma levada rítmica de samba que Dino executa em uma música pertencente ao repertório bossa novista, uma composição de Tom Jobim intitulada “Corcovado”:



The image displays two staves of musical notation for the piece "Corcovado" by Tom Jobim. The first staff is marked with a '1' and the second with a '5'. The notation includes chords and rhythmic patterns characteristic of the samba-choro style.

Exemplo Musical 33 “Corcovado”, de Tom Jobim. Acompanhamento de Dino Sete Cordas (CAYADO, 2005)

Diante disso, destacamos que são perceptíveis as inúmeras combinações de rítmicas que Dino elabora na “levada” do excerto exposto. Afora as inovações quanto aos padrões rítmicos utilizados por Dino, o violonista se destaca nos acompanhamentos polimelódicos. Tais inovações influenciaram gerações posteriores de instrumentistas que inovaram também no Vi7C solista. Taborda (1995) descreve várias figuras rítmicas utilizadas por Dino nos acompanhamentos:



Exemplo Musical 34 Padrões rítmicos utilizados por Dino (TABORDA, 1995, p.79)

Os acompanhamentos polimelódicos (“baixarias”) de Dino orientam a compreensão acerca da influência que ele teve sobre gerações posteriores de violonistas, dentre os quais se destaca Raphael Rabello. A partir dos desenhos melódicos, padrões e adoção de elementos não-tradicionais é possível compreender como se orienta a trajetória estilística do Vi7C. Observam-se várias combinações e fórmulas rítmicas nas “baixarias”, a saber: fusa, quiálteras, sextinas e colcheias pontuadas que estão inter-relacionadas. À luz das inovações de Dino, o acompanhamento polimelódico, portanto, adquiriu novas possibilidades, as quais encontraram em Rabello a forma solista.

CAPÍTULO 4 - Raphael Rabello

4.1. Dados bibliográficos e trajetória musical

Rafael Rabello¹⁷⁸ provém de uma estirpe com forte tradição musical. Seus dois avôs - José Queiroz Baptista (avô paterno) e Flaviano Rabello (avô materno) - eram músicos. No entanto, Rabello conheceu tão-somente seu avô paterno, José Baptista, um “chorão”, violonista e compositor, que iniciou grande parte da família na música. Baptista foi responsável pelas primeiras referências musicais de Rabello por ter sido o seu primeiro professor de música. A convivência musical familiar de Rabello se dava por meio do coral de suas irmãs e pela forte presença do violão, o que se confirma mediante um depoimento do próprio Rabello:

Minha casa era linda, era bom, era grande e tinha, sempre, muito irmão, muito amor, muita... Era gostoso sempre. Papai, mamãe, tranqüilidade, não sei, uma coisa boa, meus irmãos sempre, minhas irmãs, somos muitos. E música, alegria. Todo mundo tocava, o Fabiano tocava o violão, a Isolina toca piano, Amélia cantava e tocava, tinha o coral das minhas irmãs com meu avô. Tocava violão e o meu avô. A Luciana já tocava antes de mim e eu só ficava olhando aquilo tudo... (RABELLO, 1993)¹⁷⁹.

Rabello começou a tocar violão, aproximadamente, com sete anos de idade, e desde muito jovem, teve aulas de teoria musical com a professora Maria Alice Salles e com os demais irmãos. Ruy Fabiano Rabello, um dos irmãos de Rabello, também foi um dos responsáveis pelas primeiras referências de Raphael Rabello no violão. A despeito de Rabello ter tido professores, o processo autodidata guiou-o por toda a vida.

O choro foi o gênero predominante em sua formação musical. Por outro lado, a música erudita, que soava pela casa por conta do piano e do coral de suas irmãs, também fazia parte do convívio musical de Rabello.

¹⁷⁸ Rafael Baptista Rabello (Petrópolis, RJ, 31/10/1962 id., 27/04/1995, RJ). Taubkin (2004, p.107) diz que a partir de 1990, as letras “ph” substituíram o “f” no nome de Rabello. Nesta pesquisa, adotamos “ph” para seu nome: Raphael Rabello.

¹⁷⁹ Depoimento de Rabello para o programa “Ensaio”, dirigido por Fernando Faro, da TV Cultura. Tal programa foi gravado no dia 24 de abril de 1993 em São Paulo.

A forma de aprendizagem musical de Rabello era, fundamentalmente, estabelecida por meio do treinamento auditivo. Dessa forma, Rabello costumava tocar junto aos discos, sobretudo, os dois volumes dos “Choros Imortais” (1964 e 1965), registro fonográfico que teve o acompanhamento do “regional”¹⁸⁰ do Canhoto. Rabello repetia os acompanhamentos de Dino, integrante do referido “regional”, no Vi7C. Em pouco tempo, Rabello era capaz de reproduzir solos de Dino com a mesma similitude ou por meio de variações próprias.

Até os 11 anos de idade, Rabello teve aulas com o professor Rick Ventura. Ventura (2004) salienta que Rabello admirava o disco *Vibrações* (RCA, 1967) do conjunto “Época de Ouro”, sobretudo, a sonoridade do violão de Dino Sete Cordas:

Aos poucos, sua intuição para o acompanhamento foi desabrochando de uma forma surpreendente. (...) Por volta dos 10 anos de idade, Raphael se apaixonou perdidamente pelo disco ‘Vibrações’, do Época de Ouro – de Jacob do Bandolim. Encantava-lhe especialmente o violão de Dino, a tal ponto que muitas vezes ele vinha à minha casa só para ficar ouvindo o disco. De tanto ouvir, quase gastou todo o vinil, tornando precária em poucos dias a sua audição. O resultado é que Raphael conseguiu, em menos de duas semanas acompanhar todo o disco imitando o violão de Dino com todas as notas a que tinha direito. Em mais algumas semanas já estava fazendo suas próprias variações. Quanto ao repertório que eu havia passado pessoalmente e ele nessa época, poucos meses depois já conseguia me superar visivelmente. Acredito que se pudéssemos trazê-lo de volta hoje, com seus 10 anos de idade, faria qualquer violonista ficar boquiaberto, não só com a sua competência técnica, como a sua maturidade musical que demonstrava em suas interpretações (VENTURA, 2004).

Aos 12 anos de idade (1974), Rabello procurou Jaime Florence, o Meira¹⁸¹, por indicação do bandolinista Déo Rian, para ter aulas de violão. Ventura (2004) ressalta que foi com o Meira que Rabello consolidou a sua formação, porquanto Meira ensinou-o a ler partitura, tendo o choro como base musical. Por outro lado, Turíbio Santos (entrevista concedida, 2008) salienta que ele próprio e João Pedro Borges estimularam Rabello a ler partitura e a ser solista, pois até então, segundo Turíbio Santos, Rabello só acompanhava¹⁸².

¹⁸⁰ Luciana Rabello (entrevista concedida, 2008) diz as gravações do “regional” do Canhoto era uma referência para todos integrantes do grupo “Os Carioquinhas”, do qual Raphael Rabello fazia parte.

¹⁸¹ Jaime Tomás Florence (Paudalho, PE 1/10/1909 - id., Rio de Janeiro, RJ 8/11/1982). Cazes (1998, p.69) diz que Jaime Florence, o Meira, foi o mais respeitado violonista de seis cordas de “regional” de choro. Afora o reconhecimento do meio chorístico como um grande músico, Meira foi responsável pela aprendizagem de dois dos maiores expoentes do violão brasileiro: Baden Powell e Raphael Rabello. Sua metodologia de ensino incluía o estudo de peças para violão solo, inclusive do repertório erudito.

¹⁸² Turíbio Santos (entrevista concedida, 2008) ressalta que, após as turnês, João Pedro Borges ministrava aulas de teoria e ensinava música erudita a Raphael Rabello. Turíbio assevera: “nós fomos uma influência muito importante para ele se transformar num solista e para ele assimilar essa condição de solista que ele tinha e que era maravilhosa, espetacular, genial...”.

Em 1977, aos 14 anos incompletos, Rabello participou de seu primeiro grupo de choro: “Os Carioquinhos”. Esse grupo era integrado por Luciana Rabello (cavaquinho), Maurício Carrilho (violão de seis cordas), Raphael Rabello (Vi7C), Paulo Magalhães Alves (bandolim), Celso Alves da Cruz (clarinete), Celso José da Silva (pandeiro), Mário Florêncio Nunes (percussão) e Téo de Oliveira (arranjador). O grupo lançou seu primeiro e único LP intitulado “Os Carioquinhos no Choro” (Som Livre, 1977) quando Rabello tinha apenas 14 anos de idade. Durante as gravações, Rabello conheceu Radamés Gnattali, uma significativa referência ao longo de sua trajetória musical¹⁸³.

Após a dissolução do grupo “Os Carioquinhos”, Gnattali, atendendo ao pedido de Joel Nascimento, montou um “pequeno conjunto” com alguns integrantes do referido grupo em 1979, a saber: Luciana Rabello (cavaquinho), Joel Nascimento (bandolim), Maurício Carrilho e João Pedro Borges (violões de seis cordas), Raphael Rabello (Vi7C) e Celsinho Silva (percussão). Tais integrantes compunham a chamada “Camerata Carioca” - conjunto batizado por Hermínio Bello de Carvalho. Em agosto de 1979, a Camerata, sob direção do próprio Carvalho, apresentou o espetáculo “Tributo a Jacob do Bandolim” no Rio de Janeiro, lembrando os dez anos da morte do bandolinista Jacob. Lançado no mesmo ano em disco, o espetáculo tinha, em sua primeira parte, a apresentação da “Suíte Retratos”¹⁸⁴ (de Radamés Gnattali) com a Camerata Carioca, e, na segunda parte, seis composições de Jacob com a participação de Gnattali ao piano.

Braga (entrevista concedida, 2008) salienta que o contato com Gnattali, durante os seis anos da Camerata Carioca, foi emblemático para todos os integrantes. Através desse contato, Rabello consolidou uma forte relação musical com Gnattali. Em 1982,

¹⁸³ Registros fonográficos de Rabello como solista ou em duos: Os Carioquinhos no Choro (Som Livre, 1977), Tributo a Garoto - Radamés Gnattali e Rafael Rabello (Barclay(LP)/Funarte-Instituto Itau Cultural, 1982), Rafael 7 Cordas (Polygram, 1982), Rafael Rabello Interpreta Radamés Gnattali (Visom, 1987), Rafael Rabello (Visom Digital - LP, 1988)/Acari Records - CD, 2005), À Flor Da Pele - Ney Matogrosso e Raphael Rabello (Polygram - LP, 1990/Philips - CD, 1993), Todo o Sentimento - Raphael Rabello e Elizeth Cardoso (Columbia - LP e CD, 1991/Biscoito Fino - CD, 2003), Raphael Rabello e Dino 7 Cordas (Caju Music, 1991), Todos os Tons - Raphael Rabello (RCA, 1992), Shades of Rio - Romero Lumambo e Raphael Rabello (1992), Dois Irmãos - Raphael Rabello e Paulo Moura (Caju Music, 1992), Delicatessen - Raphael Rabello e Déo Rian (RCA, 1993), Shades of Rio (Chesky Records, 1993), Relendo Dilermando Reis (RGE, 1994), Brasil Musical - Série Música Viva - Armandinho e Raphael Rabello (Tom Brasil Produções Musicais, 1996), Raphael Rabello & Armandinho em Concerto (Spotlight Records, 1997), Mestre Capiba por Raphael Rabello e convidados (Acari, 2002), Todas as Canções (Acari, 2002), Nelson Gonçalves & Raphael Rabello ao vivo (RCA/BMG, 2002), Cry My Guitar (GSP, 2005).

¹⁸⁴ Em 1978, o bandolinista Joel Nascimento solicitou a Gnattali que transcrevesse para pequeno conjunto a “Suíte Retratos”. Tal obra foi composta originalmente como um concerto para bandolim, violão, cavaquinho e orquestra. Foi gravada em 1964 por Jacob do Bandolim, Zé Menezes no cavaquinho, Neco (Daudeth Azevedo) no violão, e orquestras de cordas.

Rabello gravou junto com Gnattali o registro fonográfico “Tributo a Garoto”, mesmo ano em que Rabello gravou seu primeiro disco solo intitulado “Rafael Sete Cordas” (Polygram), até hoje não relançado em CD.

Taubkin (2004, p.105) ressalta que, em 1981, Rabello iniciou seu trabalho como arranjador com a participação na música “Meu tempo de Garoto”, de Cristóvão Bastos e Paulinho da Viola, constante no segundo registro fonográfico do grupo Galo Preto. Depois da referida gravação, Rabello elaborou inúmeros arranjos, não só para seus próprios discos, como também para diversos artistas, a exemplo de Elizeth Cardoso, Joyce, Leila Pinheiro, Ney Matogrosso, e dentre outros.

Luciana Rabello (entrevista concedida, 2008) lembra que no final da década de 1970 e início da década de 1980, Raphael Rabello começou a ser bastante requisitado em gravações. Na década de 1980, o violonista gravou muitos discos com músicos renomados da música popular brasileira e fez apresentações nos Estados Unidos, Canadá, México, Chile, Argentina, e diversos países europeus.

Em 1989, a bordo de um táxi no bairro do Leblon (Rio de Janeiro), Rabello sofreu um grave acidente que lhe causou inúmeras fraturas e o obrigou a ser submetido a uma cirurgia para implantar pinos de platina em seu braço direito. Todavia, quatro meses depois, Rabello gravou com Elizeth Cardoso¹⁸⁵ o disco “Todo Sentimento”, só lançado em 1991 - um ano após o falecimento da cantora.

A primeira metade da década de 1990 foi extremamente significativa para a obra de Rabello. Em 1990, Rabello e Ney Matogrosso lançam juntos o disco “À Flor da Pele”¹⁸⁶ e fazem apresentações por todo o Brasil. Parte desse repertório foi gravado posteriormente em versões instrumentais, tais como “Modinha” e “Retrato em Branco e Preto”, ambas composições de Tom Jobim, as quais constam no registro fonográfico “Todos os Tons” (RCA, 1992).

Em 1991, Rabello gravou um disco com Dino Sete Cordas, uma de suas maiores referências violonísticas. Nesse registro fonográfico, intitulado “Raphael Rabello e Dino

¹⁸⁵ Elizeth Moreira Cardoso (RJ 16/071920 - id., 7/05/1990).

¹⁸⁶ No disco “A Flor da Pele” (Polygram, 1991) de Ney Matogrosso e Raphael Rabello, é possível notar gêneros musicais híbridos, dentre os quais se destaca a música “Retrato em Branco e Preto”, de Tom Jobim. Nesse tema, Rabello cita a segunda seção do Prelúdio N ° 5 de Heitor Villa-Lobos, com uma inflexão muito particular, sobretudo pelos baixos cantantes que são executados com a precisão do toque do polegar direito apoiado lateralmente sobre os bordões, nos moldes da técnica da “baixaria” do choro. Além disso, Rabello utiliza fortes *rasgueos* e rápidas escalas descendentes no arranjo, o que remete, em certa medida, à música flamenca espanhola.

Sete Cordas”¹⁸⁷, Rabello toca o violão de seis cordas e Dino toca o Vi7C. Um ano depois, Rabello lança outro disco, em duo, intitulado “Dois Irmãos”; nessa ocasião, com o clarinetista Paulo Moura (Caju Music, 1992). Em 1993, recebeu o Prêmio Sharp¹⁸⁸ na categoria música instrumental pelo referido registro fonográfico com Moura. No mesmo ano, Rabello foi a Nova York, onde gravou com o violonista Romero Lubambo o disco “Shades of Rio” (Chesky Records, 1993).

Ainda em 1993, Rabello e o bandolinista Déo Rian, duo de violão e bandolim, lançaram o disco “Delicatesse” (RCA), cujo repertório compreende peças do repertório erudito, a saber: Noturno Opus 9 n° 2 e Valsa Opus 64 n° 7, de Fryderyck F. Chopin; Dança Eslava Opus 72 n° 10, de Antonín Dvorak; Serenata, de Franz Schubert, e dentre outras peças.

Em 1994, Rabello recebeu o Prêmio Sharp pelo disco “Relendo Dilermando Reis” (RGE), que apresenta um repertório de valsas e choros. No mesmo ano, o violonista Laurindo Almeida¹⁸⁹ sugeriu que Rabello fixasse residência nos Estados Unidos, onde Rabello gravou dois registros fonográficos. Ainda em 1994, Armandinho e Rabello fizeram uma apresentação no “Jazzmania”, Rio de Janeiro. Somente em 1997, o resultado dessa apresentação foi lançado em disco, o qual recebeu a intitulação “Raphael Rabello e Armandinho em Concerto”.

Após regressar ao Brasil, Rabello começou a trabalhar no projeto “Mestre Capiba por Raphael Rabello e Convidados”¹⁹⁰, registro fonográfico que reúne músicas do compositor pernambucano. Tal disco conta com a participação de grandes representantes da música popular brasileira, dentre os quais: Maria Bethânia, Gal Costa, Caetano Veloso, Chico Buarque, João Bosco, Milton Nascimento, Alceu Valença, Paulinho da Viola, Luciana Rabello, Dino Sete Cordas, Altamiro Carrilho, dentre outros músicos. Entrementes, Rabello não pôde concluir esse trabalho porque falecera no dia 27 de abril de 1995, aos 32 anos de idade, no Rio de Janeiro.

Rabello compôs por volta de 18 canções com letras. Seus parceiros letristas foram Paulo César Pinheiro e Aldir Blanc. Tais parcerias foram lançadas em CD pela

¹⁸⁷ Foi o primeiro disco em que Dino teve seu nome na capa em 56 anos de uma carreira (TAUBKIN, p. 2004).

¹⁸⁸ Rabello recebeu quatro vezes tal prêmio. Em 1991, com Carlão pelo disco conjunto; em 1992, pelo disco “Dois Irmãos” com Paulo Moura; e, em 1994 e 1995, como melhor solista (MARCONDES, 2000, p.659).

¹⁸⁹ Laurindo José de Araújo Almeida Nóbrega Neto (Miracatu, SP, 2/09/1917 - id., Los Angeles, EUA, 26/07/1995).

¹⁹⁰ O projeto desse registro fonográfico era também destinado à campanha “Natal sem fome” da “Ação Cidadania”, liderada pelo sociólogo Herbert de Souza, o Betinho.

Acari Records, em 2001, no disco “Todas as Canções”¹⁹¹, com a participação da cantora Amélia Rabello, irmã de Raphael Rabello.

Luciana Rabello (entrevista concedida, 2008) ressalta que as participações¹⁹² de Raphael Rabello em gravações totalizam mais de 400 registros fonográficos. Luciana lembra ainda que muitas composições de Raphael Rabello se perderam porquanto ele não tinha o hábito de escrevê-las.

A contribuição de Rabello para o Vi7C foi assaz significativa tendo em vista que o violonista se tornou um marco na história do instrumento no Brasil, influenciando, pois, gerações posteriores de músicos¹⁹³. Tal asseveração é corroborada por depoimentos de músicos e pesquisadores. Severiano (*apud* TAUBKIN, 103) ressalta: “Eu considero Raphael Rabello como a coisa mais importante que acontece na música brasileira, em matéria de instrumentista, nos anos 70 e 80”¹⁹⁴. As características peculiares da musicalidade de Rabello encontram respaldo em músicos da comunidade. Nesse sentido, Cazes (1998, p.146) salienta: “O mais fulgurante talento da geração de chorões surgida nos anos 70 foi, indiscutivelmente, Rafael Rabello”. O violonista Maurício Carrilho (CARRILHO *apud* TAUBKIN, p. 103)¹⁹⁵ assevera: “Ele como violonista foi a coisa mais espantosa que eu já vi nessa linguagem do choro, da música carioca, do samba. Eu nunca vi ninguém tocar esse tipo de música como Rabello; com a facilidade, a expressão e a sonoridade dele”.

¹⁹¹ Segundo dados de Taubkin (2004, p.107), das 18 faixas constantes em “Todas as Canções”, Raphael Rabello participa de 12 delas: 11 faixas foram gravadas em 1993 e uma delas foi gravada em 1989.

¹⁹² Luciana Rabello (entrevista concedida, 2008) lembra-nos que Rabello começou a fazer inúmeras gravações por volta de 1979 e, depois, não parou de gravar.

¹⁹³ O violonista Rogério Caetano, que se destaca nos acompanhamentos de violão no choro, é um confesso adepto ao estilo violonístico de Rabello. Caetano toca o violão de sete cordas típico ou tradicional (cordas de aço), embora tenha uma concepção musical desvinculada do estilo tradicional. Caetano dedicou seu primeiro disco solo, intitulado “Pintando o Sete” (2004), a Dino Sete Cordas e a Raphael Rabello.

¹⁹⁴ Depoimento de Jairo Severiano (TAUBKIN, 2004).

¹⁹⁵ Depoimento de Maurício Carrilho (TAUBKIN, 2004).

4.2. As transformações do violão de sete cordas e as referências musicais de Rabello: considerações técnicas

Luiz Otávio Braga foi o primeiro violonista que sentiu a necessidade de utilizar cordas de náilon em um Vi7C no Brasil. No início da década de 1980, Braga visava a distintas possibilidades timbrísticas, semelhante à sonoridade do violão solista de concerto com vistas a obter maior êxito na Camerata Carioca de Radamés Gnattali (BRAGA, entrevista concedida, 2008). A partir da contribuição de Braga, Rabello desenvolveu, de forma notória, tal inovação organológica, e iniciou uma segunda fase como solista (características que discutidas de forma pormenorizada no subcapítulo 4.5).

A transcrição em partituras de muitos arranjos de Rabello não é suficiente se almejamos nos aproximar de seu estilo violonístico. Rabello raramente tocava da mesma forma uma música, conforme depoimento de vários músicos da comunidade que conviveram com ele (Luciana Rabello, entrevista concedida, 2008). Essa constante mudança dos arranjos pode ser notada no âmbito da harmonia, do ritmo, da condução do baixo e da interpretação violonística. Tal atributo está presente em vários músicos populares, o que reflete uma influência do violão improvisador de Dino em Rabello.

Não é possível descrever o tipo de toque de Rabello tão-somente pelo uso da partitura devido à difícil descrição exata do ritmo executado por ele¹⁹⁶. Para lograr uma sonoridade semelhante à de Rabello, convém escutar suas gravações, mais do que analisar uma transcrição de uma música por ele tocada. Rabello utilizava inúmeras técnicas de diferentes gêneros e estilos musicais. Afora o conhecimento aprofundado do choro e do conjunto de técnicas aplicadas a esse gênero, Rabello conhecia técnicas flamencas e o repertório erudito, o que culminou em seu estilo extremamente peculiar.

A maneira de execução da “baixaria” também é uma característica relevante na constituição técnica de Rabello. A precisão e a potência do toque do polegar direito

¹⁹⁶ Conquanto seja incontestável a relevante contribuição de Rabello para o Vi7C, há poucos registros escritos de suas músicas. Encontramos apenas um livro que consta de três arranjos de Rabello transcritos por Fernando Presta (1999): “Luiza” e “Modinha”, ambas as composições são de Tom Jobim; e “Conversa de Botequim”, de Noel Rosa. Encontramos também uma transcrição de “Odeon”, de Ernesto Nazareth (NUNES, 2007).

guarnekem uma sonoridade típica¹⁹⁷ de sua interpretação violonística. Tal característica inerente, de ordem técnica, é aplicada tanto nos acompanhamentos quanto em sua obra solista.

Rabello tinha plena consciência que seu estilo era extremamente peculiar. Seus arranjos elaborados para diversos gêneros musicais possuíam sua identidade marcante, mesmo que não agradassem aos críticos. Essa assertiva encontra respaldo em uma declaração do próprio Rabello: “Acho que nego pode até não gostar de mim não, pelo menos quando eu toco a pessoa sabe que sou eu que estou tocando” (RABELLO, 1991)¹⁹⁸.

Esse estilo singular deve-se por suas diversas referências musicais, as quais abrangem a obra de Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnattali¹⁹⁹, Garoto, Dilermando Reis, João Pernambuco, Tom Jobim, Dino Sete Cordas, etc. Tais referências refletiram diretamente em sua obra, considerando-se que o resultado foi uma musicalidade peculiar lograda mediante um processo musical predominantemente híbrido.

A influência de Dino em Rabello está mais relacionada ao estilo de tocar do que com um repertório específico, sobretudo no concernente à segunda fase de Rabello. Tal significativa influência é confirmada por meio de depoimentos do próprio Rabello. Seu depoimento apresentado a seguir foi concedido a Taborda em março de 1995, e ilustra com clareza a sua relação e apreço para com Dino Sete Cordas:

Quando vi o Dino tocar, tive certeza do que eu queria fazer em música. Tive certeza que eu queria tocar violão; acabaram-se as dúvidas. Eu mudei minha vida. Quis ser igual a ele, me vestir igual a ele; foi a única maneira de mergulhar culturalmente naquilo e aprender, porque é uma escola que não está escrita e na hora me deu um estalo: isso aí vai morrer com eles; um troço tão genial, tão único, uma maneira de pensar harmonia e baixo cantado, um tipo de harmonização que já não existe mais. Eu tenho mais é que sugar esse troço. Comecei a andar com o Dino, que me pegava aos finais de semana em casa e me levava para o choro. Fiquei tendo esse tipo de aula. Ele me deu muita força e eu fiquei sendo o cara que ia continuar o negócio dele. Me dediquei inteiramente ao Dino por muitos anos; uns 15 anos; me dediquei a

¹⁹⁷ Carrilho (entrevista concedida, 2008) salienta que o violonista que toca o choro possui um *punch* no toque de polegar, diferentemente dos violonistas que tocam outros gêneros e estilos musicais. Essa característica à qual Carrilho se refere, é desenvolvida por meio das constantes “baixarias” presentes no choro por meio da tenaz utilização do polegar direito. Rabello possuía alta precisão rítmica com o toque do polegar, característica que, em grande medida, o diferencia de outros violonistas.

¹⁹⁸ Declaração de Rabello em um vídeo amador gravado na Casa de Pascoal Guimarães em Belo Horizonte em 1991.

¹⁹⁹ Cazes (1998, p. 39) assevera: “Assim como Nazareth, Radamés extrapolava desde jovem o conceito de popular e erudito”. Essa relação entre o erudito e o popular, no referente aos compositores supracitados, constitui uma forma consensual entre os músicos da comunidade do choro. Esse vasto conhecimento de Radamés Gnattali foi determinante para que se tornasse um dos músicos mais prolíficos na música instrumental brasileira.

estudar tudo o que ele fez: a saber tudo o que ele sabia. Hoje em dia, eu e ele é uma coisa só; meu trabalho, mesmo solando, tem influência do Dino. A inflexão é igual, o sotaque... (RABELLO *apud* TABORDA, 1995, p.69²⁰⁰).

Destacamos que a capacidade que Rabello possuía de transitar sobre diversos gêneros desencadeou nas décadas de 1980 e 1990 uma série de emblemáticas produções musicais na história da música popular brasileira. Até hoje, portanto, Rabello é referenciado pelo seu valor artístico, tornando-se referência para o violão brasileiro e para o choro, o que se corrobora através da Escola de Choro de Brasília, arrimada pelo Clube do Choro de Brasília, que adotou o nome “Escola de Choro Raphael Rabello”²⁰¹.

4.4. Primeira fase

O registro fonográfico “Os Carioquinhos no Choro” (Som Livre, 1977) foi o primeiro registro fonográfico que Rabello participou, marcando sua primeira fase, a qual concerne aos acompanhamentos polimelódicos de Rabello. Na década de 1980, Rabello participou de inúmeras gravações como acompanhador; e, ainda em sua primeira fase, já tinha indícios de um instrumento solista, o que viria a se consubstanciar em sua segunda fase (vide subcapítulo 4.5).

Durante sua primeira fase, Rabello foi muito influenciado por Dino e por Meira, seus principais mentores. A utilização da corda de aço, tal como adotada por Dino, foi incorporada por Rabello, correspondendo, assim, o período do violão típico de Rabello. A forma de tocar de Rabello, no que tange aos fraseados, tornou-se muito similar à de Dino, de tal sorte que Dino declarou:

Raphael é um grande artista, procurar fazer o que a gente ouve, e fazer certo é ter arte, uma virtude. Nos acompanhamentos ele fazia igual a mim, a gente tinha até dúvidas. Ouvia um disco e dizia: não sei se sou eu ou o Raphael. De repente um percebia por algum detalhe que não era eu, de repente eu dizia: esse aí não sou eu, é o Raphael. Ele pegou melhor do o que eu fazia, ele sabia tudo (DINO *apud* TABORDA, 1995, p.69-70).

²⁰⁰ Trecho de uma entrevista que Rabello concedeu a violonista Márcia Taborda em 1995, figura na dissertação de mestrado de Taborda (UFRJ, 1995). Luciana Rabello (entrevista concedida, 2008) menciona a importância na íntegra da referida entrevista, e lembra que Raphael Rabello afirma que o violão de Dino se destaca por causa da intenção musical, respiração e emissão de notas. Esta se refere, ainda segundo Luciana Rabello, ao tempo entre uma nota e outra, como por exemplo: a existência de um tempo diferente entre um grupo de semicolheias proporciona uma articulação peculiar.

²⁰¹ Henrique Filho (Reco do Bandolim), Ruy Fabiano e Carlos Henrique criaram, durante a gestão da década de 1990 do Clube do Choro de Brasília, o projeto da Fundação Escola de Choro, hoje rebatizada Fundação Escola de Choro Raphael Rabello. Informações sobre a escola de choro disponível em: www.clubedochoro.com.br.

Taborda (1995, p. 69) salienta uma posição consagrada por músicos da comunidade ao argumentar que a aprendizagem de muitos violonistas se dava por meio da audição de discos. Deveras, essa forma de estudar o instrumento é muito comum dentre os instrumentistas da comunidade do choro. Tal procedimento foi marcante na trajetória musical de Rabello porquanto estudou os discos de Dino através do treinamento auditivo.

Esse tipo de treinamento típico da comunidade enseja a criação de conduções rítmicas próprias (“levadas”) e variações com características improvisatórias predominantes. O Exemplo Musical 35 apresenta uma variante do samba intitulada “partido-alto” por meio da alternância do polegar da mão direita para cima e para baixo. Tal condução rítmica é bastante similar àquelas que Rabello utilizava freqüentemente sob inúmeras variações:



Exemplo Musical 35 Condução rítmica de “Partido-alto” (PEREIRA, 2006, p.17)

Essa condução rítmica semelhante às “levadas” de Rabello denota umas de suas técnicas peculiares em seus acompanhamentos. A utilização do polegar é determinante na sonoridade de Rabello, que é lograda mediante a alternância do polegar para cima e para baixo de forma acentuada sobre o baixo pedal. Contudo, essa forma de aplicação do polegar não é compatível com o uso da dedeira, dado que esta contém um anel que obsta o movimento alternado, prevalecendo o movimento para baixo. Essas características rítmicas são ressaltadas por Guinga (entrevista concedida, 2008), que diz que a genialidade de Rabello reside em seus acompanhamentos amplamente desenvolvidos para o samba e o choro.

A condução rítmica está intimamente ligada com a condução do baixo, no que tange aos acompanhamentos chorísticos. Nessa perspectiva, destaca-se a música “É do que há”, de Luis Americano, a qual possui aspectos musicais tradicionais quanto à forma²⁰² e à melodia. Baseando-se na riqueza de um acompanhamento polimelódico, Rabello gravou a referida música em um disco intitulado “Chorando de Verdade” (Kuarup, 1987) com o bandolinista Joel Nascimento. Quanto a esse registro fonográfico, Carrilho (2008b) faz algumas considerações: “Os retornos de Rafael às cordas de aço, mesmo em acompanhamento de sambas e choros tradicionais, foram muito raros. Um desses momentos foi durante a gravação do CD *Chorando de Verdade*, de Joel Nascimento. Mesmo assim depois de muita insistência do Joel”.

Em “É do que há” (Ex. Musical 36), Rabello desenvolve um acompanhamento²⁰³ por meio de várias inflexões de baixos descendentes em fusas, combinações de síncopes, diversas combinações de desenhos melódicos, além da característica tradicional marcante dos violões que executam os fraseados simultaneamente em intervalos de terças. As diversas combinações dessas inflexões obtiveram uma significativa guinada se comparada ao modo executado pelos pioneiros: China e Tute²⁰⁴. A utilização de fusas nas “baixarias” da música de Luis Americano demonstra a virtuosidade do acompanhamento:



Exemplo Musical 36 “É do que Há”, de Luis Americano. (BRAGA, 2004, p.69)

Luciana Rabello (entrevista concedida, 2008) lembra-nos que a “baixaria” ascendente não era algo usual nos acompanhamentos de choro, e foi desenvolvida sobremodo por Dino e, sobretudo, por Rabello. Destacamos que a presença de fusas nas

²⁰² Possui três seções com modulações semelhantes à modulação típica em tonalidade menor. A diferença reside na seção B, visto que não há a mudança do modo menor para o modo maior.

²⁰³ Braga (2004, p.69) não expõe os ligados. No entanto, para se obter uma sonoridade similar àquela executada por Rabello e para tornar viável a execução de uma “baixaria” em fusa, optamos por discriminar uma possível articulação do fraseado. Além dos aspectos técnicos da “baixaria”, Rabello faz alusão a condução rítmica do “violão tamborim” ao longo de “É do que há”.

²⁰⁴ Para se obter mais exemplos dos acompanhamentos de Tute, ver Taborda (UFRJ, 1995).

Rabello Interpreta Radamés Gnattali” (Visom, 1987)²⁰⁸. Tal registro recebeu uma declaração do violonista espanhol²⁰⁹ Paco de Lucía²¹⁰, que assim descreve Rabello:

Rafael me parece um dos melhores instrumentistas que eu já escutei. Ele é um desses violonistas que te dá impressão de haver superado a independência técnica do instrumento, por isso sua música vai diretamente do seu interior até o coração da gente que o admira²¹¹ (LUCÍA, 1987, tradução nossa).

Antes mesmo desse registro fonográfico de 1987, Rabello havia gravado, em duo com Gnattali (Vi7C e piano), um disco com obras de Garoto: “Tributo a Garoto” (Barclay LP/Funarte-Instituto Itaú Cultural, 1982). Desse registro, destaca-se a valsa “Desvairada” (Ex. Musical 38), que apresenta uma interpretação violonística capaz de coadunar a primeira e a segunda fase de Rabello, visto que Rabello elabora tanto o acompanhamento quanto o solo em momentos intercalados com o piano. O Exemplo Musical 38 apresenta o acompanhamento de Rabello para a seção A da referida valsa:

²⁰⁸ Nesse disco, Rabello gravou tão-somente peças de Radamés Gnattali com destaque para obra “Brasileira Nº 13” (1983, dedicada ao violonista Turíbio Santos) composta em três movimentos: Samba-Bossa Nova, Valsa e Choro. Essa peça foi gravada por vários violonistas, a saber: Paulo Bellinati (GSP, 1993), Yamandú Costa (Acit, 2001) e Raphael Rabello (Visom, 1987). “Brasileira Nº 13” é uma composição que transita entre a música erudita e a popular na medida em que é possível notar evidentes traços do violão chorístico. Nos trechos em que há a presença de contracantos, sobretudo no terceiro movimento (Choro), é possível notar um bordão típico proveniente das “baixarias” típicas do choro.

²⁰⁹ Rabello teve muitas referências musicais do violão espanhol em sua música. Luciana Rabello (entrevista concedida, 2008) aponta para a influência moura da família. Tal influência pode ter despertado em Rabello o gosto acentuado pela música espanhola. Por outro lado, ainda segundo depoimento de Luciana Rabello, Rabello teria exagerado na aplicação dos recursos espanhóis em seu violão chorístico.

²¹⁰ Francisco Sánchez Gómez (Algeciras, Espanha, 21/12/1947).

²¹¹ “Rafael me parece uno de los mejores instrumentistas que yo he oído hace mucho tiempo. Él es uno de esos guitarristas que te da la impresión de haber superado la independencia técnica del instrumento, por lo tanto su música va directamente desde su barriga hasta el corazón de la gente que lo admiramos” (LUCÍA, 1987).

The image displays a musical score for the piece "Desvairada" by Garoto. It consists of six staves of music, each with a measure number in a box at the beginning (109, 114, 119, 124, 131, 136). The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score includes various chords and melodic lines. Chords are labeled above the staff: Dm, A7, Am/C, E7, A7/C#, A7, Dm, Dm/F, A7/E, D7, Gm, Em7(b5), Dm/F, Dm, E7/G#, A7, and Dm. There are also several slanted lines (slashes) indicating specific musical markings or phrasing. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and chord symbols.

Exemplo Musical 38 "Desvairada", de Garoto. Acompanhamento de Rabello em duo com Radamés Gnattali (violão de sete cordas e piano). Seção A (DIAS, 2004)

Alguns aspectos harmônicos do arranjo da valsa “Desvairada”, de Garoto, deverão ser ressaltados. A influência que Radamés Gnattali exerce sobre os acompanhamentos de Rabello diz respeito, geralmente, às notas dissonantes que aparece nos acordes e nas escalas não-diatônicas. No entanto, o arranjo dessa valsa não apresenta acentuadas dissonâncias. O compasso 10 de “Desvairada” apresenta uma dissonância (6^oM) sobre o acorde menor do primeiro grau (T), intervalo já experimentado por Dino Sete Cordas em contextos harmônicos similares (conforme explicitado no subcapítulo 3.5, vide Tab.9).

A harmonia da seção A de “Desvairada” possui quase a mesma cadência harmônica utilizada em vários outros choros, dentre os quais “Bola Preta”²¹² (Ex. Musical 39) e “Chorinho na Praia ” (vide Ex. Musical 41), ambas composições de Jacob do Bandolim. “Bola Preta” está estruturada sobre a “modulação típica” em tonalidade menor: A (Ré menor), B (mudança de modo menor para o relativo maior, Fá maior), C (modulação para o homônimo, Ré maior). As cadências harmônicas das músicas supracitadas apresentam, na seção A, uma modulação passageira para o V grau menor depois da cadência reiterada Im - IVm - V⁷ - Im (vide Ex. Musical 3 letras “c” e “d” da “Árvore Harmônica”):

The image displays three staves of musical notation for the piece "Bola Preta". The first staff, starting at measure 1, shows a sequence of chords: Dm, Gm, A7, and Dm, with a first ending bracket over the final Dm. The second staff, starting at measure 10, shows chords Am, E7, and A7, followed by a melodic line. The third staff, starting at measure 17, shows a second ending with chords D7, Gm, C7, F, Dm, E7, A7, and Dm.

Exemplo Musical 39 "Bola Preta", de Jacob do Bandolim com o “regional do Canhoto” (transcrição própria). Dino no violão de sete cordas

Afora as similitudes harmônicas mencionadas nas músicas “Desvairada” e “Bola Preta”, há também algumas características chorísticas típicas que estavam presentes. Nos compassos 15 e 16 de “Bola Preta”, ocorre o mesmo tipo de “baixaria” de “Horas Vagas”: a chamada “baixaria de virada”. A diferença entre as “baixarias” das referidas músicas reside na forma. Enquanto em “Bola Preta” há uma “baixaria de virada” na seção A para retornar a mesma seção, em “Horas Vagas”, há uma “baixaria de virada” que conecta a seção C com a seção A, o que pressupõe notas, *a priori*, estranhas ao tom devido à diferença de tonalidade entre a terceira seção (Si bemol) e a primeira (Ré menor).

²¹² Todo Jacob – Coleção Compilada por Sérgio Prata e Pedro Aragão (2002). Vol.02 - Jacob de 1953 a 1959 (78 rpm). Gravação com o “regional” do Canhoto, do qual Dino Sete Cordas fazia parte.

Outro aspecto significativo em relação às “baixarias” diz respeito à articulação do fraseado, cujos ligados devem ser valorizados. Cumpre destacar que os ligados aqui apresentados não constituem uma única maneira de execução; mas conduz para possíveis articulações, as quais são imprescindíveis para a fluência da “baixaria” e para lograr uma sonoridade característica do violão chorístico.

4.4.1. “Solo de baixaria”

As características mencionadas no “solo de baixaria” de Dino (“Teu Beijo” e “Conversa de Botequim”, vide Ex. Musical 23 e 24, respectivamente) devem ser consideradas na execução do “solo de baixaria” de Rabello. O Exemplo Musical 40 apresenta um “solo de baixaria” (Ex. Musical 40), elaborado por Rabello, para a música “Chorinho na Praia” (1980), de Jacob do Bandolim:

The musical score is written in 2/4 time and consists of four staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The chords indicated above the notes are: A7, Dm, Gm, A7, Dm, Bm7(♭5), Am, E7, A7, Dm, Gm, A7, Dm, D7, D7, Gm, Em7(♭5), Dm, E7, A7, Dm. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., '6' and '6' under notes).

Exemplo Musical 40 “Chorinho na Praia”, de Jacob do Bandolim. “Solo de baixaria” elaborado por Rabello durante a seção A (transcrição própria)

São eloqüentes as inflexões de Dino em Rabello nesse solo (vide Ex. Musical 23 e 24), a saber: notas cromáticas iniciais do fraseado; aproximação cromática que ocorre no segundo, terceiro, quinto, e sétimo compassos; a utilização de fusas e de sextinas em

diversas combinações de figuras rítmicas; a presença acentuada de arpejos; articulação frasística referente aos ligados.

A harmonia de “Chorinho na Praia” possui caminhos harmônicos reiterados (clichês). Conforme mencionado, a seção A possui praticamente a mesma harmonia das músicas: “Desvairada” (vide Ex. Musical 38), de Garoto; e “Bola Preta” (vide Ex. Musical 39), de Jacob do Bandolim.

Mesmo que se tenha concebido previamente todo o contorno da “baixaria”, esta soa como se fosse improvisada. O improvisador - a exemplo do violonista de sete cordas - freqüentemente elabora inúmeras variações de tal maneira que não há a repetição exata da última performance. Outro aspecto notório acerca dos “solos de baixarias” refere-se ao Vi7C; enquanto Dino não utilizou a sétima corda nos “solos de baixarias” analisados, Rabello a utiliza sobremaneira em “Chorinho na Praia”.

4.5. Segunda Fase

As referências musicais de Rabello incluem o repertório e técnica do choro, do flamenco e do violão de concerto. Tais referências já estão presentes em seu primeiro registro fonográfico solo intitulado “Rafael Sete Cordas” (Polygram, 1982). Consideramos que a segunda fase de Rabello começa com esse registro fonográfico, que possui um repertório eclético: peças para o violão clássico, arranjos de músicas populares, bem como composições próprias.

A segunda fase há claramente dois momentos. O primeiro, quando Rabello ainda mantém traços do violão polimelódico de Dino, os quais se manifestam em suas peças para violão solo. Um segundo momento, quando Rabello absorve a linguagem de Radamés Gnattali, Garoto, bem como as referências do violão flamenco.

Na segunda fase, Rabello começou a tocar o Vi7C sem a dedeira e com a utilização de cordas de náilon através de um processo não-tradicional, o que ensejou a utilização de variadas técnicas procedentes de diversos gêneros e estilos. Basicamente, não há referência direta ao *jazz*, visto que o processo não-tradicional de Rabello está intimamente relacionado ao Vi7C solista, instrumento que abrange o repertório chorístico com influências de diversos gêneros musicais - a exemplo do repertório da música erudita e da música flamenca espanhola.

A primeira e a segunda fase de Rabello estão inter-relacionadas, dado que a segunda fase possui fortes indícios musicais característicos da primeira. Tais indícios referem-se às características do violão acompanhador que refletem diretamente no violão solista. Rabello gravou como acompanhador - até mesmo com a utilização da corda de aço - em alguns discos que pertencem, cronologicamente, a sua segunda fase. Não há, assim, uma total segregação entre essas duas fases de Rabello, tanto do ponto de vista técnico quanto cronológico na medida em que os traços violonísticos polimelódicos, característicos de sua primeira fase, são percebidos em suas composições e em seus arranjos da segunda fase.

Com vistas a corroborar a hipótese de que as duas fases são inter-relacionadas, destacamos uma consideração de Luciana Rabello (entrevista concedida, 2008): “Rabello acompanha enquanto sola e sola o violão enquanto acompanha”. Essa afirmação preceitua que os acompanhamentos de Rabello não se restringiam a uma visão vertical da harmonia, mas sim a uma visão de solista, na qual há a presença predominante das “baixarias”²¹³. Portanto, a relação existente entre o acompanhamento e o solo reforça o argumento de que as duas fases de Rabello são indissociáveis e podem coexistir pacificamente.

4.5.1. Peças solo ao estilo do choro tradicional

A similitude entre o violão solista e o acompanhador encontra respaldo nos músicos da comunidade do choro. Luciana Rabello (entrevista concedida, 2008) salienta: “Ninguém é grande solista se não for um grande acompanhador. Tem que estar baseado nos caminhos da harmonia e do baixo”. Luciana ressalta ainda: “os acompanhamentos de Raphael Rabello induziam a interpretação do cantor”.

Tais considerações de Luciana Rabello se justificam na medida em que os acompanhamentos não são marcados pela visão vertical, mas sim por contracantos e harmonias que preenchem os prolongamentos da melodia do solista mediante um arranjo preestabelecido, o que permite certa indução da linha melódica provocada pelos acompanhamentos polimelódicos de Raphael Rabello. Do ponto de vista técnico, o violão chorístico acompanhador e solista possui semelhanças no toque do polegar,

²¹³ Tais características de Rabello são percebidas em diversos registros fonográficos, como a formação em duo com o cantor Ney Matogrosso (Polygram, 1990), Elizeth Cardoso (Columbia, 1991), e Déo Rian (RCA, 1993).

porquanto a sonoridade extraída, por meio do toque lateral do polegar da mão direita ao executar a “baixaria”, é a mesma para o acompanhamento quanto para o solo.

Dois aspectos técnicos concernentes ao violão chorístico deverão ser ressaltados. Primeiramente, o violão solo chorístico consolidou-se mediante características improvisatórias, dado que o acompanhamento do choro estruturou-se como um estilo improvisador (vide subcapítulo 2.1). Segundo aspecto: o “baixo cantante”, tão presente nos acompanhamentos do violão no choro, foi absorvido pela linguagem do violão solista.

O baixo cantante é um elemento utilizado sobremodo por Rabello, tanto como solista quanto como acompanhador. Com base nesses recursos estilísticos, Rabello elaborou uma introdução para a música “Escovado” (Ex. Musical 41), de Ernesto Nazareth. Tal introdução possui várias combinações rítmicas associadas ao efeito *pizzicato* - técnica lograda com a parte lateral da mão direita sobre as cordas:

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of five staves of music. The first staff begins at measure 1 and contains three measures with chords G7, C, and G7. The second staff begins at measure 4 and contains three measures with chords C, G7, and C. The third staff begins at measure 7 and contains three measures with chords D7, G7, and a double bar line. The fourth staff begins at measure 10 and contains three measures with chords C, G7, and C. The fifth staff begins at measure 13 and contains three measures with chords D7, G7, and G/F.

Exemplo Musical 41 “Escovado”, de Ernesto Nazareth (Visom, 1988). Introdução em *pizzicato*.
Arranjo de Rabello (transcrição própria)

“Escovado” é uma música estruturada sobre a “modulação típica” em tonalidade maior: A (Dó maior), B (mudança de modo maior para o relativo menor, Lá menor), C (modulação para a subdominante maior, Fá maior). Embora a introdução exposta não tenha relação direta com nenhuma parte da música, ela é construída por meio da linha de baixo cantante coerente e estruturada, basicamente, por colcheias pontuadas e semicolcheias.

Antes de elaborar peças para o violão solo com a presença marcante do baixo cantante, Rabello coadunou a linguagem desenvolvida por Dino para construir as “baixarias”, o que denota a inflexão de Dino em Rabello como solista e acompanhador. Nesse sentido, a música “Ainda me Recordo”²¹⁴, de Pixinguinha, apresenta um baixo cantante marcante semelhante à música “Escovado”, associada à técnica de “pergunta e resposta” com a melodia principal, tipo de arranjo característico que Pixinguinha elaborava em duos com o Benedito Lacerda (sobretudo após o ingresso de Pixinguinha no “regional” do Benedito em 1946). Em “Ainda me Recordo”, há o que Braga denomina “baixaria de obrigação” (2004, p.35), uma “baixaria” consagrada por arranjos ou inerente à composição original:



Exemplo Musical 42 "Ainda me Recordo", de Pixinguinha. “Baixaria de obrigação” que prepara entrada para o tema principal da seção A (transcrição própria)

A “baixaria de obrigação” de “Ainda me Recordo” prepara a entrada do tema principal da música. Antes da referida “baixaria”, há uma cadência cromática sobre acordes maiores, que é um recurso utilizado por Pixinguinha em outras composições, dentre as quais se destaca “Ingênuo” (vide subcapítulo 3.2.1, seção A de “Ingênuo”). Com vistas a lograr a sonoridade do violão chorístico, o excerto exposto deve ser tocado somente com o polegar da mão direita com a técnica do “apoio”. Além disso, a

²¹⁴ Gonçalves (entrevista concedida, 2008) disse que estudou com Dino Sete Cordas no final da década de 1980 e ressalta que a música “Ainda me Recordo”, gravação de Raphael Rabello e Dino Sete Cordas (Visom, 1988), foi determinante para que optasse pelo estudo do violão de sete cordas. Destacam-se duas gravações interpretadas por Rabello de “Ainda me Recordo”: a primeira é do disco “Cry my guitar” (GSP, 2005), e a segunda concerne ao registro fonográfico, em duo com Dino, intitulado “Rafael Rabello” (Visom, 1988).

articulação da “baixaria”, com os referidos ligados, deve ser obedecida para guarnecer maior fluidez ao acompanhamento polimelódico.

Essas características técnico-violonísticas e harmônicas dos choros mencionados, também podem ser percebidas em outros gêneros musicais, tais como a valsa. A valsa “Sete Cordas”²¹⁵, de Raphael Rabello, possui as características supracitadas e foi composta quando Rabello tinha apenas 14 anos²¹⁶. Há vários traços típicos que a enquadra como um estilo chorístico de interpretar, tanto pelas conduções harmônico-melódicas quanto pela sonoridade proveniente da interpretação violonística²¹⁷.

Mesmo sendo muito jovem quando compôs a valsa “Sete Cordas”, Rabello apresenta algumas estruturas complexas mediante caminhos melódicos e harmônicos não-convencionais, os quais se afastam de práticas musicais populares reiteradas. “Sete Cordas”²¹⁸ é uma valsa lenta, com fortes características do violão chorístico, estruturada em duas seções: A (tonalidade maior, Mi maior), B (mudança do modo maior para o relativo menor, Dó# menor).

Todavia, o trecho inicial da valsa de Rabello apresenta uma cadência, em certa medida, usual no choro: I - bIII^{dim} - II^m - V⁷, semelhante àquela utilizada em “Jorge do Fusa”, de Garoto (vide subcapítulo 2.6.1, Ex. Musical 10). Os compassos 1 ao 4 de “Sete Cordas” (Ex. Musical 43) são construídos sobre uma cadência similar a dos compassos 5 ao 8. No entanto, o compasso 8 utiliza a dominante substituta (sub V⁷), F7 (#11), em vez da dominante primária (B7), o que denota a utilização de um elemento não-tradicional. O Exemplo Musical 43 apresenta o trecho inicial da seção A:

²¹⁵ “Sete Cordas” é uma valsa que recebeu uma letra de Paulo César Pinheiro. Luciana Rabello (entrevista concedida, 2008) ressalta que antes dessa valsa, Rabello havia composto outras músicas, as quais nunca foram registradas. A valsa em epígrafe consta em seu primeiro registro fonográfico “Rafael Sete Cordas” (Polygram, 1982) e foi regravação no disco “Cry my Guitar” (GSP, 2005). As duas gravações que Rabello fez dessa valsa possuem várias diferenças, o que denota o seu forte caráter improvisatório.

²¹⁶ Conforme depoimento de Rabello concedido ao programa “Ensaio”, dirigido por Fernando Faro, e exibido pela TV Cultura em São Paulo (29/04/1993).

²¹⁷ A valsa se enquadra dentro das “danças do choro”, terminologia utilizada por Braga (2004, p.12).

²¹⁸ A primeira gravação foi feita 13 anos antes da segunda. Dessa forma, muitas características e sonoridade foram absorvidas durante a trajetória musical de Rabello.

Exemplo Musical 43 “Sete Cordas”, de Raphael Rabello (Polygram, 1982). Trecho inicial da seção A (transcrição própria)

Ainda na seção A, há um trecho que apresenta uma cadência cromática no baixo (Ex. Musical 44). No referido trecho, Rabello utiliza uma repetição da linha melódica, o que se confirma pela transposição melódica do compasso 19 que faz referência à melodia do compasso 17:

Exemplo Musical 44 "Sete Cordas", Raphael Rabello. Cadência cromática do baixo da seção A (transcrição própria)

Por outro lado, o compasso 25 (Ex. Musical 45) inicia um tipo de clichê de veras comum na música popular brasileira, que é elaborado a partir do IV grau. O desenvolvimento da cadência, no entanto, se dá por meio do uso de acordes diminutos, os quais guarnecem uma sonoridade não-usual:

Exemplo Musical 45 “Sete Cordas”, de Raphael Rabello. Caminho harmônico pelo IV grau da seção A (transcrição própria)

A cadência exposta está baseada em uma reiterada cadência do choro iniciada pelo IV grau: IV (A) - IVm (Am) - I (E) - V7/IIm (C#7) - IIIm (F#m) - V⁷ (B7) - I (E). Entretanto, Rabello substituiu os acordes grifados a fim de buscar novos caminhos e fazer uma digressão sobre harmonias, em certa medida, não-reiteradas através dos acordes: bIII (Gdim), IIIm⁷ (b5) - V⁷ [(G#7m7(b5) C#7)].

Por outro lado, a seção B muda o modo maior para o relativo menor, iniciando-se com o I grau (T), C#m (Ex. Musical 47). O segundo acorde cumpre a função de um sub V⁷ (A7), disfarçado em um acorde m6 (Em6). Em seguida, surge a dominante primária com a terça suspensa por uma 4^o justa. No compasso 44, não há a resolução esperada no acorde C#m (T); mas sim a utilização do D7 que induz a outros caminhos harmônicos:

The image shows a musical score for a guitar piece. It consists of a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piece starts at measure 41. The first measure contains a C#m7 chord and a melodic line of eighth notes. The second measure contains an A7(9) chord and a triplet of eighth notes. The third measure contains a G#7sus4 chord and a melodic line of eighth notes. The fourth measure contains a D7 chord and a melodic line of eighth notes. The notation includes various symbols such as 'tr' for trills and '3' for triplets.

Exemplo Musical 46 "Sete Cordas", de Raphael Rabello. Cadência inicial da seção B (transcrição própria)

4.5.1.2. Praça Sete, de Dino Sete Cordas

A música “Praça Sete”, de Dino Sete Cordas, merece destaque porque é uma música instrumental que foi gravada apenas por Rabello, e consta em seu primeiro registro fonográfico como solista “Rafael Sete Cordas” (Polygram, 1982). A peça possui algumas modulações harmônicas não-usuais e alguns ciclos de dominantes secundários mais previsíveis, o que enseja o uso de cromatismos que estão presentes no CT e no CNT.

Gonçalves (entrevista concedida, 2008) lembra que Dino não gostava de tocar peças de violão solo, o que obsteu que Dino a gravasse, entretanto, Gonçalves elucidamos que Dino a tocava informalmente. Não se sabe com precisão quais elementos musicais são provenientes de Dino e quais provêm de Rabello. A técnica do Vi7C acompanhador tradicional, tal como consolidado por Dino, utiliza sobremaneira o polegar da mão direita, dedo que é requisitado na realização da “baixaria” (como se pode verificar em “Praça Sete”). Por outro lado, não há a utilização dos dedos indicador (i), médio (m) e anular (a) no violão chorístico tradicional (acompanhador), o que dificulta a desenvoltura do violão solista. Contudo, “Praça Sete” requer habilidade de todos os dedos da mão direita a fim de se adquirir uma desenvoltura do fraseado, o que provavelmente reflete a adoção de elementos solísticos advindos de Rabello.

A música em tela possui apenas duas seções, nas quais permanece tão-somente a tonalidade Mi maior. A seção B, embora se inicie na mesma tonalidade da seção A, possui várias passagens harmônicas que se diferem significativamente da primeira seção.

No trecho inicial da seção A (Ex. Musical 48) de “Praça Sete”, há a presença do ciclo de quintas que se inicia na dominante da dominante do tom principal (Mi maior).

No segundo compasso, a condução do baixo se torna relevante em razão do cromatismo (G#, G, F#), que se inicia na terça maior do acorde do tom principal, passa pela diminuta (G diminuto, bIII^{dim}) e resolve na subdominante relativa F#m (II^m). Há a utilização de dominantes secundários que caminham por ciclos de quintas, e uma pequena modulação para o V grau (Si maior, no compasso 7)²¹⁹:

The musical score for Example 47 is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 85. The bass line consists of eighth notes with various chords indicated above the staff. The chords are: F#7, B7, E/G#, Gdim, F#m, B7, E, F#7, B7, E/G#, B/F#, F#7, and B/F#. There are also some 'x' marks on the staff, possibly indicating muted strings or specific articulation.

Exemplo Musical 47 "Praça Sete", de Dino Sete Cordas. Tema inicial (transcrição própria)

O “volteio harmônico” (Ex. Musical 48) utilizado em “Praça Sete” corresponde ao número 10 da Tab.1 (subcapítulo 2.5). O Exemplo Musical 48 apresenta o *turn round* de “Praça Sete”, que foge dos clichês de “volteios harmônicos” tradicionais:

The musical score for Example 48 is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The bass line consists of eighth notes with chords indicated above the staff. The chords are: E/B, C, F7, B, and E. The score starts at measure 14.

Exemplo Musical 48 "Praça Sete", de Dino Sete Cordas. “Volteio harmônico” da seção A (transcrição própria)

²¹⁹ Vide nº 7 das Tab.5 e 6 (subcapítulo 2.5).

Essa fuga do clichê consiste na utilização de sub V^7 , o que propicia a utilização de notas não-diatônicas. Tal recurso favorece a adoção de elementos não-tradicionais localizados, mas não exclui a peça do acervo dos CT.

No início da seção B (Ex. Musical 49), há a utilização do V^7/V^7 seguido do sub V^7 do I grau. No CT, há uma expectativa de passagem pelo V^7 em vez da utilização do sub V^7 , o que denota, mesmo de forma incipiente, uma característica de um estilo não-tradicional no CT:

Exemplo Musical 49 “Praça Sete”, de Dino Sete Cordas. Seção B, parte inicial (transcrição própria)

A seção B é seguida por uma cadência $IIm - V^7$ do IV grau (Ex. Musical 50), clichê modulatório utilizado sobremodo no CT. Após tal clichê, há a utilização não-usual de uma subida cromática de acordes dominantes, os quais se iniciam no acorde C^7 (bVI), indo até o acorde $F\#7$ (V^7/V^7) que é seguido da dominante do tom principal:

Exemplo Musical 50 "Praça Sete", de Dino Sete Cordas. Seção B, trecho final (transcrição própria)

Na casa dois da seção B (Ex. Musical 50, compasso 33), há a utilização da fusa sobre o arpejo de Mi maior, uma inflexão característica do violão de Rabello, que requer

a utilização de todos os dedos da mão direita. Propomos para tal parte, uma digitação de mão direita que nos parece conveniente para o arpejo de Mi maior. Depois de finda essa seção, há o retorno para a seção A, sem variações, que se segue até a *coda*.

Essa curta peça solo, composta por Dino Sete Cordas e Francisco Sá, e arranjada por Rabello, está inserida no rol de CT. Não obstante ser um CT, existem características não-tradicionais localizadas, dentre as quais a aplicação do sub V^7 e de extensões de acordes dominantes (a exemplo da aplicação da 13° no início da seção B). Esse aparente paradoxo mostra-nos que os estilos tradicionais e não-tradicionais convivem sem conflitos.

4.5.1.3. Meu Avô (Sinhozinho), de Raphael Rabello

A versão do choro “Meu Avô”²²⁰, de Rabello²²¹, utilizada para a transcrição e para a análise, consta no disco solo “Cry my Guitar” (GSP, 2005). No que concerne à forma, essa peça denota características de um CT porquanto utiliza a “modulação típica” em tonalidade menor: seção A (Lá menor), B (mudança do modo menor para o relativo maior, Dó maior), C (modulação para o grau homônimo maior, Lá maior).

Porém, os aspectos não-tradicionais também podem ser notados devido às inovações de ordem timbrísticas oriundas de um violão solista que está presente em grande parte do aludido registro fonográfico, bem como a presença de notas cromáticas, as quais ensejam dissonâncias em determinados acordes.

O trecho inicial da música “Meu Avô” (Ex. Musical 51) apresenta uma passagem harmônica característica do estilo tradicional de choro. Os três primeiros acordes da música $Im - IVm - V^7$ denotam o uso da passagem básica da “Árvore Harmônica” (vide subcapítulo 2.5, letra “c” da Ex. Musical 2):

²²⁰ Choro dedicado ao seu avô, José Queiroz Baptista, que também era violonista.

²²¹ Essa música foi gravada pelos grupos “Os Ingênuos” com o nome de “Sinhozinho”.

Exemplo Musical 51 "Meu Avô", de Raphael Rabello. Seção A, trecho inicial (transcrição própria)

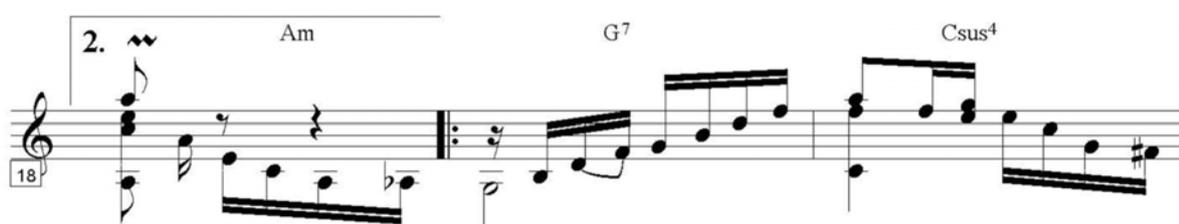
No compasso 7, ainda em relação ao exemplo musical acima, há uma pequena passagem modulatória para o V^7 grau menor que perdura até o compasso seguinte, dado que no compasso 9 há a retomada do V^7 grau de Lá menor, trecho que utiliza a escala menor harmônica para retornar à melodia principal.

A partir do compasso 15 (Ex. Musical 52), há um ciclo de quintas que se inicia com o $A7$ (V^7/IVm), seguido do $D7$ (IV^7), que, por sua vez, é sucedido de dominantes do ciclo de quintas. Devido à extensão do ciclo, há uma passagem não-convencional pelo $bIII$ (compasso 15), o que corresponde ao sub V^7 do V^7/V^7 do Im :

Exemplo Musical 52 "Meu Avô", de Raphael Rabello. Desenvolvimento até o fim da seção A (transcrição própria)

Do ponto de vista estritamente técnico, ainda em relação ao Ex. Musical 52, Rabello acentua certos acordes de forma característica. Tal forma de acentuação provém de *rasgueos* e golpes no tampo do instrumento, técnica bastante utilizada no violão flamenco.

Ocorre uma mudança do modo menor para o relativo maior na seção B. A entrada da seção B é feita mediante uma “baixaria” que é encetada no compasso 18 (Ex. Musical 53). Ressaltamos que essa “baixaria” deva ser elaborada com o uso do polegar da mão direita de forma contundente com vistas a fazer alusão ao violão acompanhador chorístico. Em seguida, a melodia é elaborada sobre o arpejo da dominante primária da tonalidade da seção B (Dó), que se inicia nos bordões do violão:



Exemplo Musical 53 "Meu Avô", de Raphael Rabello. Seção B, trecho inicial (transcrição própria)

Há uma passagem não-convencional na seção B, na qual Rabello utiliza algumas fusas, omitindo um tempo do compasso binário (Ex. Musical 54). Para tanto, esse trecho da música teve de ser adaptado e transformado em compasso ternário, conforme mostra o Exemplo Musical a seguir:



Exemplo Musical 54 "Meu Avô", de Raphael Rabello. Desenvolvimento da seção B, inserção de um compasso ternário (transcrição própria)

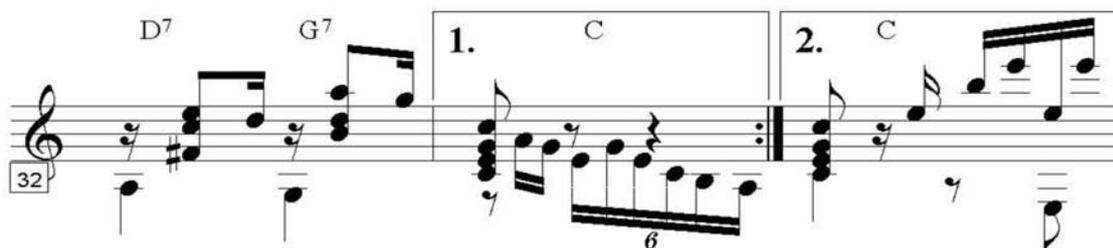
A despeito de ter as mesmas notas, a gravação de “Meu Avô” pelo grupo “Os Ingênuos”²²², da qual Rabello participou, não há alteração do compasso binário:

²²² “Meu Avô” consta no registro fonográfico gravado em 1994 pelo grupo “Os Ingênuos”. Esse disco independente foi patrocinado pelo Governo da Bahia através da Lei de Incentivo Estadual. Afora a



Exemplo Musical 55 "Meu Avô", de Raphael Rabello. Desenvolvimento da seção B sem a inserção do compasso ternário. Versão de Raphael Rabello com o grupo "Os Ingênuos" (transcrição própria)

O último aspecto a ser mencionado acerca da seção B refere-se a um clichê típico nos moldes do "volteio harmônico" (compasso 32) no final da seção B (Ex. Musical 56), quando Rabello utiliza um acorde D7 (9)/A²²³ (V⁷/V⁷) seguido de G7(9) (V⁷/I). Depois da resolução em Dó, há uma baixaria construída sobre uma sextina (compasso 33) a fim de retornar para o começo da seção B. Tal "baixaria" é feita, preferencialmente, pela lateral do polegar da mão direita com vistas a guarnecer uma sonoridade típica das "baixarias" do violão acompanhador²²⁴:



Exemplo Musical 56 "Meu Avô", de Raphael Rabello. Fim da seção B (transcrição própria)

Na seção C, há a utilização de ornamentos que Rabello utiliza através de uma articulação característica, apenas com o uso da lateral do polegar da mão direita (Ex. Musical 57). Essa articulação é feita por meio da "baixaria" que conecta o acorde Ré (IV grau) com o Fá (bVI grau) no compasso 54 (Ex. Musical 57):

gravação do referido grupo, há o registro fonográfico de Yamandu Costa, que é parte do Prêmio Visa de Música Instrumental (Eldorado, 2001). Yamandu tampouco omite um tempo do compasso, portanto, sua interpretação está mais próxima da versão do grupo "Os Ingênuos" com Rabello.

²²³ A construção do acorde D7(9)/A no violão e na guitarra coincide com a digitação do acorde Am6.

²²⁴ A "baixaria" aparece logo após tocar o acorde Dó. Em um "regional de choro", haveria uma parada nesse trecho da música, o que propicia a chamada "baixaria de virada" tocada pelo Vi7C.

Exemplo Musical 57 "Meu Avô", de Raphael Rabello. Seção C. Trecho inicial (transcrição própria)

Percebe-se, de pronto, que as fusas servem como um elemento de ornamentação nesta parte da peça. Tal recurso, nos compasso 62 e 63 (Ex. Musical 58), também serve para conectar os graus IV e bVI. Este grau está inserido no empréstimo modal, procedente do bVI de Lá menor (tom homônimo do principal):

Exemplo Musical 58 "Meu Avô", de Raphael Rabello. Seção C. Trecho final (transcrição própria)

Outro aspecto essencial em relação ao excerto exposto concerne ao “volteio harmônico”, que é elaborado de forma incompleta; mas não retira o caráter de um *turn round*. Isso ocorre porque Rabello inicia o volteio com I grau, sucedido pelo grau V^7/II_m (F#7), o que interrompe, de certa forma, o ciclo do “volteio”. Em seguida, há a utilização do V^7/I , sem antes passar pelo II_m (Bm) ou V^7/V^7 (B7)²²⁵.

Verificamos que “Meu Avô” é um choro CT que apresenta caminhos harmônicos típicos do CT, a saber: passagens reiteradas pelo IV grau que se apresentam logo no começo do tema, a modulação para o V^7 grau menor e utilização do V^7/V^7 . Não há a utilização de escalas exóticas e tampouco modulações acentuadamente bruscas. C

Por fim, salientamos que, embora esse registro fonográfico tenha sido gravado com um violão de seis cordas²²⁶, a técnica e a inflexão em grande parte das peças do referido registro fonográfico, denota uma inter-relação do Vi7C acompanhador e solista.

²²⁵ O ciclo do “volteio harmônico” (I - VI - II - V - I) não está completo porquanto não há a passagem pelo Bm ou B7 (referente ao II grau).

²²⁶ O encarte do disco “Cry my Guitar” não consta qual o violão foi utilizado na gravação. O sítio www.discosdobrasil.com.br menciona que Rabello gravou tal disco com um Vi7C. No entanto, o

4.5. Peças de caráter híbrido

Conforme demonstrado em capítulos anteriores, Rabello desenvolveu um estilo peculiar de tocar, tendo por base o violão chorístico. Guinga (entrevista concedida, 2008) diz que Raphael Rabello é um violonista que resulta de uma fusão do violonista Dino com Baden Powell, e sua genialidade, ainda segundo Guinga, reside nos inovadores acompanhamentos de choro e samba. Ressaltamos que as inovações dos acompanhamentos às quais Guinga se refere, possivelmente sejam atribuídas ao toque característico de polegar da mão direita, alternado com movimentos para cima e para baixo, técnica que faz alusão a *alzapúa*²²⁷ (utilizada sobremaneira no violão flamenco). Por outro lado, essa técnica flamenca²²⁸ é percebida com maior intensidade em peças para violão solo ou em introduções que Rabello elaborava, mormente em sua segunda fase.

O violonista brasileiro Fernando de La Rua²²⁹ (entrevista concedida, 2008) ressalta influências do violão flamenco no violão solista de Rabello, ao asseverar:

Raphael, dentro de toda a grande formação musical que possuía vinda do choro no Rio, buscava uma ponte entre a linguagem flamenca e o violão brasileiro (6 e 7 cordas), embora não tivesse a vivência flamenca dentro do *cante e baile*, fator fundamental para entender essa linguagem. Raphael assimilou com muita facilidade as técnicas flamencas no violão e dessa forma a música que ele criava tinha um caráter “híbrido” entre o flamenco, a bossa, o choro e o samba. Este fato se converte numa importante referência musical para violonistas que têm origem brasileira dentro do flamenco, onde eu me situo como músico (Fernando de La Rua, 2008).

O disco de Raphael Rabello “Todos os Tons” (BMG/RCA, 1992) é um marco na música popular brasileira em virtude da apropriação de vários elementos musicais pouco explorados no violão brasileiro. Rabello gravou tão-somente músicas de Antônio Carlos Jobim com influências que não tinham relação direta com a BN. Há a

produtor do disco em tela, Dean Kamei (comunicação pessoal, 2008), informou-nos que Rabello gravou o disco “Cry my Guitar” com o violão Ramirez de seis cordas.

²²⁷ Técnica característica do violão flamenco em que o polegar faz movimentos para baixo e para cima na mesma corda ensejando um efeito característico denominado *alzapúa*.

²²⁸ As referências musicais que Rabello recebeu da música flamenca são identificadas por Cazes (1998, p.148): “Rafael resumiu o violão brasileiro, namorou o flamenco e brilhou intensamente como solista e acompanhador. Sua presença foi marcante, sua falta avassaladora”.

²²⁹ Fernando de La Rua (Itapeva - SP 1965) se dedica ao flamenco desde 1988, quando teve os primeiros contatos com guitarristas flamencos que estavam em turnê com várias companhias de dança flamenca pelo Brasil. Desde o ano 2000, de La Rua vive em Madrid, Espanha, onde trabalha como professor e violonista flamenco em vários locais (informações cedidas pelo próprio músico).

participação de diversos músicos, com destaque para um dos maiores expoentes do violão flamenco, Paco de Lucía, na música “Samba do Avião”, de Tom Jobim. Nesse disco, predominam características singulares e diversas referências musicais por parte de Rabello, o que resulta em gêneros musicais híbridos.

Dentre as peças que constam em “Todos os Tons”, destaca-se um arranjo para violão solo de Rabello para “Modinha”, de Tom Jobim²³⁰. Tal peça é um arranjo de caráter predominantemente híbrido. O arranjo absorve um toque semelhante a uma mineira²³¹ flamenca, sobretudo na introdução. O apoio e o ataque de polegar, bem como a forma característica de colocação dos arpejos caracterizam essa influência flamenca nesse arranjo. Rabello elaborou uma longa introdução antes de entrar no tema principal.

A transcrição de Presta (1999)²³² para “Modinha” desconsidera a sétima corda do violão no arranjo. Além disso, a transcrição não buscou precisão em relação às notas e ao ritmo do arranjo. Para tal arranjo, Rabello utiliza a sétima corda afinada em Dó, afinação mais comum dos violões de sete cordas no Brasil atualmente.

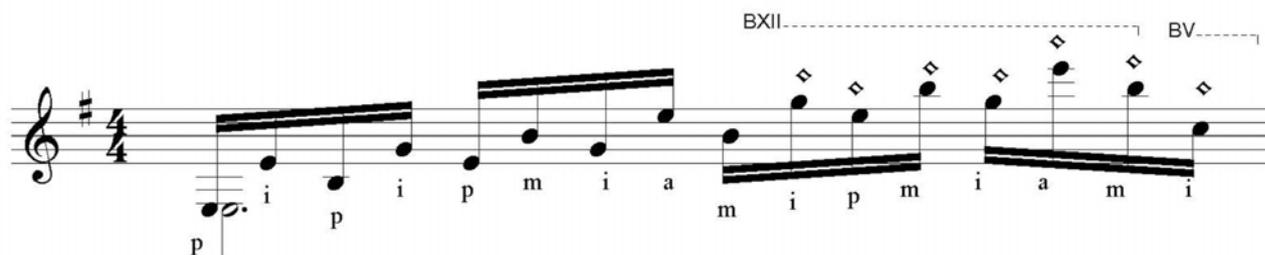
O arranjo de “Modinha”, elaborado por Rabello, reforça o idiomatismo do violão, visto que notas iguais são duplicadas mediante cordas soltas e presas (Ex. Musical 59) com vistas a lograr efeitos idiomáticos violonísticos. A fim de buscar uma sonoridade semelhante a que Rabello extraía, sobretudo nessa música, há que se levar em conta alguns elementos de ordem técnica. O polegar deve ser apoiado lateralmente sobre as notas acentuadas²³³ para guarnecer satisfatória articulação e sonoridade típica:

²³⁰ Disco “Todos os Tons” (BMG Ariola/RCA, 1992) conta com a participação de Paco de Lucía na música “Samba do Avião”.

²³¹ A música flamenca compreende vários subgêneros, dentre os quais se destaca o chamado *toque libre*, tais como a *minera* e a *granaína* flamenca. Essa maneira de tocar se enquadra na interpretação de Rabello para a música Modinha, de Tom Jobim. Nesse subgênero não há a divisão de compassos, portanto, o intérprete possui total liberdade de tocar. Fernando de La Rua (entrevista concedida, 2008) salienta essa influência flamenca do arranjo de Rabello para “Modinha” e salienta: “nesse arranjo se vê claramente, devido à tonalidade que ele escolheu (mi menor), a influência do toque de *granaína*, que é um tipo de toque livre que tem a tonalidade central o Si maior com a nona bemol, que é popularmente chamado pelos flamencos de Si frígio”. Pode-se verificar o *toque libre* no livro, *La Guitarra Flamenca* (Encuentro Productions, 1995, p.35), com músicas de José Fernandez Torres, o Tomatito.

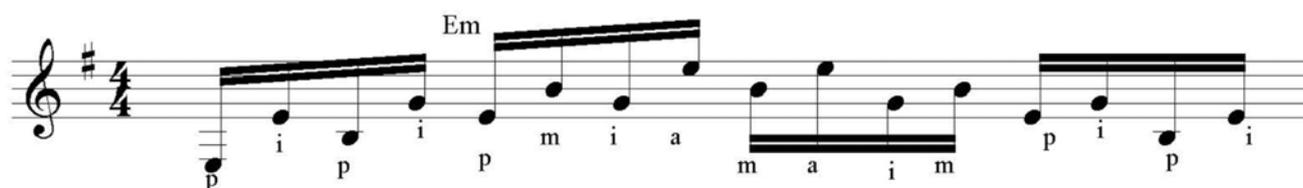
²³². Presta (1999, p.33) argumenta: “a divisão rítmica usada na transcrição desta música, serve apenas como referência, visto que ela é de caráter livre com muitos *acelerandos* e *diminuendos*”.

²³³ Na transcrição de Presta (VITALE, 1999), há uma indicação da partitura e tablatura para utilizar tal trecho na 3ª corda.



Exemplo Musical 60 “Modinha”, de Tom Jobim. Arranjo de Raphael Rabello. Final da peça (ESCHIG, p.3)

Antes dos harmônicos, há a mesma combinação de arpejos de mão direita (1º e 2º tempo do compasso) do “Estudo Nº 1”, de Heitor Villa-Lobos (Ex. Musical 61), conforme demonstra o Exemplo Musical a seguir:



Exemplo Musical 61 Estudo Nº 1, de Heitor Villa-Lobos. Trecho inicial, arpejo de Mi menor (ESCHIG, p.2)

Esses aspectos idiomáticos e híbridos, fortemente identificados na obra de Rabello, vêm sendo objeto de análise de alguns pesquisadores e músicos. Nunes (2007)²³⁶ destaca o idiomatismo explorado por Rabello no arranjo de “Odeon” (Caju Music 1991), de Ernesto Nazareth, e faz comparações com a versão do violonista Antônio Sinopoli (1878-?), que não explora de forma satisfatória os recursos timbrísticos e técnicos do violão, além de proporcionar dificuldades técnicas por não explorar o idiomatismo do instrumento. O arranjo de Rabello para “Odeon” possui acentuado caráter híbrido na medida em que há bastantes características do violão espanhol, notadas através dos vários acordes frígios na harmonia e de técnicas singulares de mão direita - a exemplo dos *rasgueos*.

²³⁶ Para sua análise, Nunes, utiliza principalmente a gravação constante no registro fonográfico “Raphael Rabello & Dino 7 Cordas” (1991) e um vídeo amador gravado durante uma visita de Rabello, no dia 15 de Março de 1991, à casa de José Pascoal Guimarães em Belo Horizonte.

Há, entre a seção C e A, a utilização da técnica chamada *trémolo* (Ex. Musical 62), utilizada sobretudo em peças eruditas²³⁷ para violão solo e no violão flamenco²³⁸. Tal técnica foi explorada por Rabello tanto nas peças solo quanto em seus acompanhamentos. Na peça em epígrafe, Rabello utiliza tal recurso de forma extremamente livre e com forte acentuação das cordas soltas:

The image displays three staves of musical notation for guitar. The first staff, starting at measure 124, features a tremolo technique over a melodic line, with fingerings 'p a m i a m i' indicated above the notes. The second staff, starting at measure 126, continues the tremolo with 'p a m i' fingerings. The third staff, starting at measure 128, shows more complex rhythmic patterns and fingerings, including a measure with a '6' and 'a' marking, and another with 'p p'.

Exemplo Musical 62 "Odeon", de Ernesto Nazareth. Arranjo de Raphael Rabello com a utilização da técnica chamada trémolo. Ponte entre a seção C e a seção A. (NUNES, 2007, p. 46)

No tocante ao vídeo gravado por Rabello na casa de José Pascoal Guimarães, há um longo improviso que Rabello elabora para a peça “Odeon”. Destaca-se o fragmento a seguir (Ex. Musical 63), que apresenta parte do improviso de Rabello elaborado para a seção B de “Odeon”, nos moldes dos “solos de baixaria”:

²³⁷ A exemplo da técnica *trémolo*, destaca-se a peça “*Recuerdos de Alhambra*”, de Francisco Tárrega (1852-1909).

²³⁸ O *trémolo* do violão flamenco se difere do *trémolo* do violão erudito na medida em que o violão flamenco utiliza o padrão de quintinas de forma bastante livre, o que propicia a utilização dos dedos: polegar (p), indicador (i), anular (a), médio (m), indicador (i), respectivamente. Rabello utiliza a forma livre (*ad libitum*) do *trémolo* flamenco associada à combinação de mão direita do violão erudito (p i m a em fusas).

Musical score for "Odeon" by Ernesto Nazareth. The score is in G major, 2/4 time, with a tempo of 96. It consists of two staves of music. The first staff starts with a box labeled 'B' and a 'G' chord. The second staff starts with a '5' and a 'Dm6/F' chord. The score includes various chords and a triplet of eighth notes in the second staff.

Exemplo Musical 63 "Odeon", de Ernesto Nazareth (NUNES, 2007, p. 68).

Esse improviso de Rabello explora uma ampla extensão do instrumento. O fraseado, que utiliza cordas soltas tanto nas primas quanto nos bordões, deve ser bem articulado com vistas a obter uma sonoridade característica de Rabello (relevância do idiomatismo). Há uma mescla de arpejos e notas de passagem no fraseado, tal como foi explicitado nos “solos de baixaria” de Dino e Rabello.

Convém ressaltar, por fim, que o solo de “Odeon” foi feito sem o auxílio da dedeira e em um violão de náilon (Não há, portanto, a utilização do “violão típico”). É evidente, pois, que esse improviso de “Odeon” reflete a influência de Dino em Rabello.

4.5.1 Comovida, de Guinga

A valsa “Comovida”²³⁹, do Guinga²⁴⁰, foi gravada apenas por Rabello, e consta no registro fonográfico “Rafael Rabello” (Visom, 1988). Grande parte de tal registro foi gravado com o Vi7C, e o repertório inclui choros de Garoto, Ernesto Nazareth, Radamés Gnattali, Pixinguinha, Jacob do Bandolim, bem como composições do próprio Rabello.

²³⁹ A obra violonística do compositor carioca Carlos Althier de Souza Lemos Escobar, o Guinga, é bastante idiomática. Muitas de suas músicas, sobretudo as peças solo para o violão, perdem a essência harmônica quando tocadas em outras tonalidades, pois a sonoridade de acordes em certas regiões do braço do instrumento é um recurso idiomático que Guinga explora em suas composições (choro, baião, frevo, etc). Guinga (entrevista concedida, 2008) desconhece outra gravação de “Comovida” que não seja a de Rabello, e aponta para exigências técnicas da peça, razão pela qual nunca a gravou. Devido a certas inflexões rítmicas que Rabello impõe a vários trechos da peça, optamos por escrevê-la em 6 por 8. Para verificar o idiomatismo violonístico de Guinga em trabalhos acadêmicos: CARDOSO. Thomas Fontes Saboga. Um violonista-compositor brasileiro: Guinga. A presença do idiomatismo em sua música. Orientador: Luiz Otávio Braga. Dissertação de mestrado defendida na Uni-Rio, 2006.

²⁴⁰ (RJ 10/06/1950).

Primeiramente, convém fazer algumas considerações técnicas acerca desse arranjo de Rabello, predominantemente híbrido. A tonalidade Mi menor favorece o uso da afinação da sétima corda em Si, embora a maior parte dos violonistas de sete cordas no Brasil costuma afiná-la em Dó. Há uma mescla do toque chorístico com o toque flamenco, o que afasta o arranjo da maneira acompanhadora polimelódica influenciada por Dino.

Guinga (entrevista concedida, 2008) faz algumas ressalvas quanto à utilização da técnica do violão espanhol na música brasileira, sobretudo quanto à interpretação de Rabello para sua valsa²⁴¹. Guinga argumenta que a interpretação de Rabello para a sua peça fugiu da proposta composicional devido à forte influência espanhola no arranjo. A interpretação de Rabello carece, ainda segundo Guinga, do caráter que a peça deveria trazer, visto que Guinga a compôs para sua falecida avó.

Muito embora Rabello tenha fugido de uma interpretação que Guinga esperava, o compositor ressalta a genialidade de Rabello, e lembra que a peça, associada ao arranjo de Rabello, traz inovações técnicas bastante emblemáticas. Devido a essas dificuldades musicais de ordem técnica, o que obstou que a gravasse, Guinga salienta que aproveitou os acordes iniciais de “Comovida” (Ex. Musical 64) para compor outra música intitulada “Catavento e o Girassol”²⁴² (parceria com Aldir Blanc): sua composição de maior êxito. A parte inicial de “Comovida”, que coincide com os acordes de “Catavento e o Girassol,” possui as funções de I grau menor²⁴³ e V grau:

²⁴¹ Na parte inicial, o caráter de valsa é mais presente, entretanto, na metade da peça em diante, o caráter movido em 6 por 8 se torna mais evidente. Visto que não há outros registros fonográficos da peça, optamos por escrevê-la em 6 por 8.

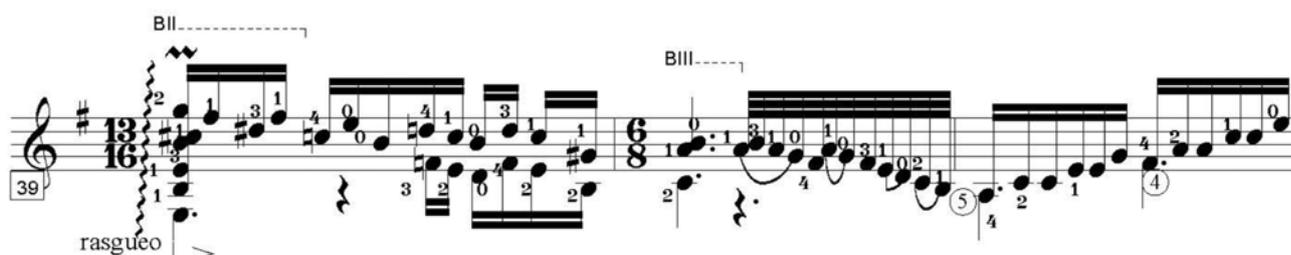
²⁴² A semelhança entre as duas composições de Guinga, “Comovida” e “Catavento e Girassol”, reside basicamente nos acordes iniciais da peça. O primeiro acorde, correspondente ao I grau menor (Em), equivale à primeira inversão com sétima maior do grau bVI (C7M/E), acorde bastante utilizado pelo compositor carioca.

²⁴³ A tonalidade dessa música pode causar discórdias devido ao acorde Em (b6), que aparece bastante na peça. Os que acoimam de errônea tal cifra alegam que o I grau com o intervalo b6 equivale à inversão do grau bVI com o baixo na terça. Entrementes, a peça possui claramente uma tonalidade menor (Mi menor) devido às cadências harmônicas, as quais utilizam reiteradamente o acorde B7(b9)/D# (D), seguido por Em (b6) (T).



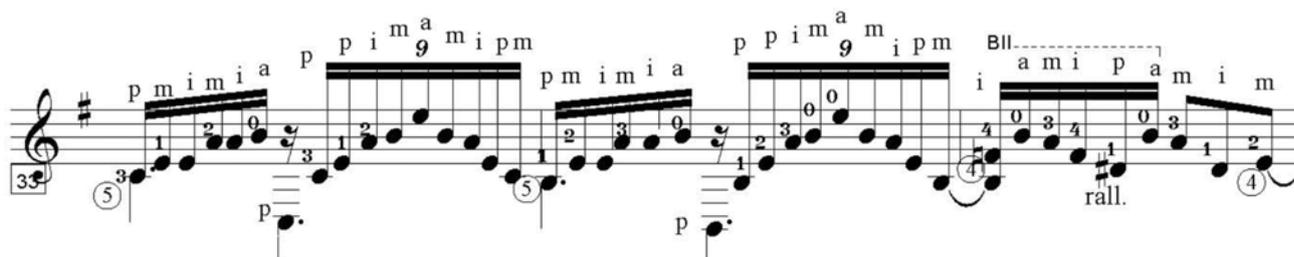
Exemplo Musical 64 "Comovida", de Guinga. Trecho inicial que possui mesma harmonia de outra composição de Guinga (transcrição própria)

Algumas características singulares organológicas e técnicas em relação ao arranjo de Rabello para “Comovida” deverão ser destacadas, dentre as quais: a afinação da 7ª corda é em Si, o que proporciona maior extensão no violão; o toque forte associado a *rasgueos* (Ex. Musical 65), o que denota uma característica do violão flamenco espanhol:



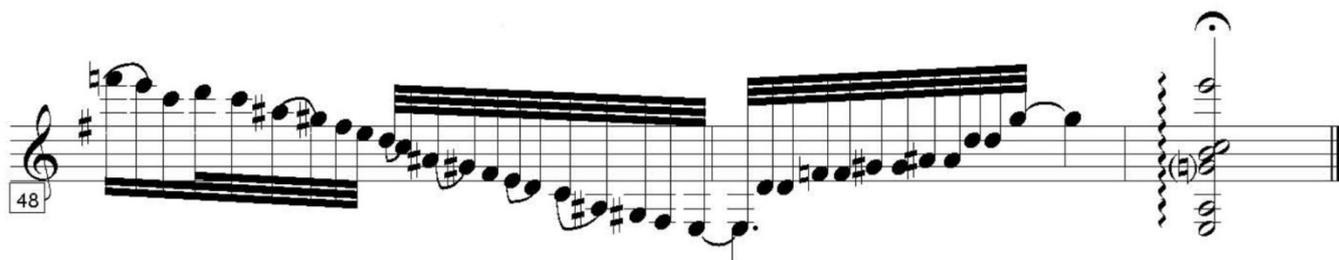
Exemplo Musical 65 "Comovida", de Guinga (transcrição própria). Rasgueo e inserção de fusas

Após o *rasgueo* sobre o I grau (menor), Rabello elabora uma frase constituída em fusa, o que acentua o virtuosismo no arranjo e reforça, ainda mais, o caráter “espanholado”. Outro efeito usado por Rabello reside em arpejos com cordas soltas (Ex. Musical 66) sobre os acordes C7M (6) e B7sus4:



Exemplo Musical 66 "Comovida", de Guinga. Arpejos em sextinas sobre os graus bVI e V (transcrição própria)

No compasso 48 (Ex. Musical 67), Rabello utiliza a escala de tons inteiros, que se inicia após a nota Fá natural. No compasso 49, Rabello utiliza o dissonante acorde E7(b9/#9/#11). O último acorde refere-se ao I grau menor, Em(b6), equivalente à primeira inversão do grau bVI (C7M/E), conforme supracitado:



Exemplo Musical 67 "Comovida", de Guinga. Escala de tons inteiros. Compassos finais (transcrição própria)

Não obstante a busca por uma maior proximidade rítmica em relação à interpretação de Rabello, a escala final (Ex. Musical 67) possui um caráter mais livre, sendo que a divisão rítmica se localiza, imprecisamente, entre uma fusa e uma semicolcheia²⁴⁴.

A análise de “Comovida” mostrou-nos que a presença de duas vezes independentes em partes bastante rápidas favoreceu o virtuosismo de Rabello. A harmonia estilizada confere à composição um aspecto não-tradicional e híbrido devido à própria estrutura da peça que está associada às técnicas não-provenientes do choro.

4.5.2 Pedra do Leme, de Raphael Rabello e Toquinho

A música “Pedra do Leme”²⁴⁵, de Raphael Rabello e Toquinho, possui duas gravações. A primeira refere-se ao registro fonográfico intitulado “Rafael Rabello” (Visom, 1988) e a outra gravação consta no disco “Cry my Guitar” (GSP, 2005). Consideramos “Pedra do Leme” como um CNT devido às inúmeras características não-tradicionais, principalmente pela utilização de empréstimos modais - a exemplo do grau

²⁴⁴ Essa escala elaborada de forma livre são notas sem uma duração estritamente definida, típica de cadências nas quais se utilizam as chamadas *grace notes*.

²⁴⁵ Pouco se sabe sobre o processo composicional de “Pedra do Leme”, a única música que Toquinho e Rabello compuseram juntos. Luciana Rabello (entrevista concedida, 2008) assevera que, embora tenha trabalhado com Toquinho, não teve muitos contatos musicais com compositor e, portanto, desconhece o contexto em que a peça foi composta.

bVI na tonalidade maior - e utilização de acentuadas dissonâncias melódicas e harmônicas:

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 1 and contains chords A(add9), Fmaj7/A, and A(add9). The second staff starts at measure 4 and contains chords Fmaj7/A, C#7(#9/b13), and F#m7(9). The third staff starts at measure 7 and contains chords B7, Bm7(9), and A(add9). The bass line is indicated by a double bar line and a 'P' (pedal) symbol.

Exemplo Musical 68 "Pedra do Leme", de Raphael Rabello (transcrição própria). Trecho inicial da seção A

A música inicia-se com um empréstimo modal referente ao grau bVI (Fá) do tom principal (Ex. Musical 68), com a inserção do baixo pedal em Lá. Em seguida, há a utilização do V^7/VIm com dissonâncias que não estão presentes no CT, dentre as quais o intervalo #9 no acorde dominante C#7 (compasso 5, Ex. Musical 68).

Nota-se uma característica timbrística e técnica em relação à corda solta no estilo de Rabello, à luz dos aspectos idiomáticos. A corda solta traz vantagens idiomáticas por facilitar a montagem de certos acordes, a exemplo do C#7(#9/b13), que possui as cordas soltas Mi (intervalo de #9) e Si (intervalo de 7).

O “volteio harmônico” de “Pedra do Leme” (Ex. Musical 69) possui características não-tradicionais em virtude da utilização de acordes dissonantes dispostos de maneira não-convencional (resolução deceptiva). A expectativa do acorde

C#7 é de resolução no acorde F#m. Entretanto, a resolução não acontece em tal grau porquanto há a utilização do modo lídio b7, C7(9/#11)²⁴⁶:

Exemplo Musical 69 "Pedra do Leme", de Raphael Rabello e Toquinho. Volteio harmônico da seção A (transcrição própria)

O acorde G6 (add9)/B pode ser cifrado como Bm7 (11). Tal acorde traz duas possibilidades porque é possível considerar o acorde anterior, C7 (9/#11), como sendo o sub V⁷ do acorde Bm7(11). No entanto, o acorde Bm7 (11) é, no contexto da peça, a primeira inversão de Sol em razão do soprano do acorde (Sol).

Por outro lado, a seção B utiliza sobremaneira diversos recursos harmônicos, a saber: arpejo diminuto, aproximação cromática, bem como a modulação para o III grau maior. O Exemplo Musical 70 apresenta cadências típicas através das diminutas:

Exemplo Musical 70 "Pedra do Leme", Raphael Rabello e Toquinho. Cadência de diminutas. Seção B (transcrição própria)

²⁴⁶ Lídio b7 é um modo proveniente do IV grau da escala menor melódica. Tal terminologia encontra respaldo em autores que escrevem sobre improvisação, a exemplo de Faria (1991), Chediak (1986) e Guest (2003).

Destaca-se o uso das diminutas que formam, respectivamente, a seguinte cadência: $V^7/II\text{m}$ ($D\#\text{dim}$ equivale ao $B7$), $V^7/VI\text{m}$ ($C\#\text{dim}$ equivale ao $B\text{m}$), $\#IV\text{dim}/I$ ²⁴⁷. A mesma cadência de diminutas se repete na seção B sob variações rítmicas (Ex. Musical 71). Tais variações utilizam fusas e denotam um aspecto virtuosístico de Rabello:

The image shows two staves of musical notation in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff starts at measure 46 and contains the following elements: a $D\#\text{dim}$ chord with a trill (11) over a melodic line; a Em chord with a trill (11) over a melodic line; and a $C\#\text{dim}$ chord with a trill (11) over a melodic line. The second staff starts at measure 49 and contains: a $B\text{m}$ chord with a trill (11) over a melodic line; a $G\#\text{dim}$ chord with a trill (11) over a melodic line; and a D chord with a trill (11) over a melodic line. A vertical line with a bar above it is positioned between the two staves, indicating a section break.

Exemplo Musical 71 "Pedra do Leme", de Raphael Rabello e Toquinho. Cadência sobre diminuta através de variações. Seção B (transcrição própria)

O compasso 23 (Ex. Musical 72) denota uma passagem não-convencional pela diminuta de quatro acordes. No primeiro tempo do compasso, há a utilização de $G\#\text{dim}$ e $B\text{dim}$, acordes intercambiáveis por possuírem as mesmas notas. No entanto, os diminutos do segundo tempo do compasso não podem ser substituídos por aqueles supracitados do primeiro tempo. Os acordes do segundo tempo do compasso, intercambiáveis, preparam o acorde ulterior $B\text{m}$, $VI\text{m}$ (Tr):

²⁴⁷ Há uma tendência em retornar à tônica após a utilização do $\#IV\text{dim}$ (vide "Árvore Harmônica", Ex. Musical 3).

The image shows two staves of musical notation for Exemplo Musical 72. The first staff starts at measure 22 and features chords D, G#dim, Bdim, C#dim, A#dim, Bm, and C#7(b9). The second staff starts at measure 25 and features chords F#maj7, D#m7, G#m7, C#7, F#, and D#dim. A 'rasgueo' instruction is present in the second staff.

Exemplo Musical 72 "Pedra do Leme", de Raphael Rabello e Toquinho. Modulação para o III grau maior. Seção B (transcrição própria)

Outro aspecto relevante em relação ao Ex. Musical 72 diz respeito à modulação para Fá # maior (III maior), o que corresponde ao número 6 do quadro da descrição da progressão harmônica (vide subcapítulo 2.5, Tab. 5 e 6). Conforme mencionado no referido quadro, essa modulação passageira ocorre geralmente de forma abrupta, sem pretensão de gerar um material temático significativo.

A seção B também possui um “volteio harmônico” (Ex. Musical 73) complexo em virtude da passagem pelo V^7 do SubV^7 e pelo próprio SubV^7 do tom principal:

The image shows a musical score for Exemplo Musical 73, starting at measure 33. It features a complex harmonic turn with chords E7/B, Bb7, Eb7, A7(13), Dmaj7, and A7(13).

Exemplo Musical 73 "Pedra do Leme", de Raphael Rabello e Toquinho. Final da seção B (transcrição própria)

A seção C retorna à mesma tonalidade da seção A, Lá maior, entretanto, inicia-se com o V^7/VIIm (Ex. Musical 74). O acorde Fá#m7 (9)/C# (VIIm) pode ser cifrado como um acorde $A^7M/C\#$ (I) por possuir as mesmas notas, mas o uso do acorde C#7 torna pertinente a cifra do Fá#m (relação de D e T):

Exemplo Musical 74 "Pedra do Leme", Raphael Rabello e Toquinho. Trecho inicial da seção C (transcrição própria)

Na seção C, há também a utilização do V^7/V^7 que não se resolve, configurando uma cadência deceptiva (compasso 80 e 81, Ex. Musical 75). A casa 1 da seção C (compasso 82) finda com a utilização da diminuta auxiliar de Lá (compasso 84):

Exemplo Musical 75 "Pedra do Leme", Raphael Rabello e Toquinho. Trecho final da Seção C (transcrição própria)

Percebe-se, ainda na seção C, o uso do modo lídio b7 (Ex. Musical 76) através do acorde G7 (#11), sub V^7 de F #m7 (Tr):

The image shows a musical score for Exemplo Musical 76, consisting of two staves. The first staff starts at measure 73 and features chords G7(#11), F#m7, B7 (b9/b13), Em 7 (9), and A 7 (#5). The second staff starts at measure 76 and includes chords D, D/C, E7/B, and Gm6/Bb. Performance techniques such as 'rasgueo' and 'gliss' are indicated. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Exemplo Musical 76 “Pedra do Leme”, Raphael Rabello e Toquinho. Desenvolvimento da seção C (transcrição própria)

O acorde lídio b7 mostra-se mais evidente nas peças de caráter híbrido interpretadas por Rabello (CNT). Destacamos que essas características possam ser resultado do contato musical de Rabello com Radamés Gnattali. As composições de Gnattali utilizam, de forma evidente, o modo lídio b7, tais como o Choro do terceiro movimento da Brasileira N° 13 (Ex. Musical 77). Tal peça utiliza o A7 (#11) no 6° compasso:

The image shows a musical score for Exemplo Musical 77, consisting of two staves. The first staff starts at measure 96 and features chords D(add9), Bb7(#9), and A9sus4. The second staff includes chords Dm, Fmaj7(#11), and A7(#11). The tempo is marked as quarter note = 96. The key signature has one flat (Bb). Dynamics include 'f' (forte) and a fermata over the final measure.

Exemplo Musical 77 Brasileira N° 13, de Radamés Gnattali. 3º movimento - Choro. Trecho Inicial (ESCHIG)

Destacamos que o modo lídio, ainda em relação ao Choro da Brasileira N° 13 (Ex. Musical 77), se apresenta sobre acordes dominantes, A7 (#11), e também sobre acordes com sétima maior, a exemplo do F7M (#11)²⁴⁸. Convém ressaltar que o modo

²⁴⁸ As cifras foram acrescentadas por nós com vistas a elucidar o uso do acorde lídio na harmonia da composição para violão de Gnattali, o que denota que Rabello foi influenciado pelas harmonias de

lídio denota uma característica não-tradicional que não foi observada dentre o repertório analisado do CT.

Afora os relevantes aspectos harmônicos de “Pedra do Leme” mencionados, há uma característica idiomática que necessita ser destacada no final da música. A parte final da peça (Ex. Musical 78) utiliza um recurso idiomático violonístico através da combinação de cordas soltas e presas, gerando o efeito *campanella*. Tal efeito explora a sonoridade da corda presa mesclada com a corda solta que continua soando enquanto outras notas, em cordas presas, são tocadas:

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled with measure number 88, begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a series of notes with fingerings (0, 4, 0, 0, 3, 0, 2, 0, 0) and a circled '2' above a note. The instruction 'Adim' is written above the staff, and 'lento' is written below. The second staff, labeled with measure number 91, continues the piece with notes and fingerings (2, 0, 1, 2). It includes a fermata over a note and a final chord marked 'A6/9'. The instruction 'decresc' is written below the staff.

Exemplo Musical 78 "Pedra do Leme", de Raphael Rabello. Parte final (transcrição própria)

Diante dos aspectos musicais supracitados, infere-se que os aspectos violonísticos dos quatro solos na íntegra para violão solo de Rabello (Praça Sete, Meu avô, Comovida e Pedra do Leme) não se apresentam de forma unívoca. Isso ocorre porquanto as características musicais provenientes de vários gêneros musicais tornam a obra de Rabello extremamente peculiar e híbrida. Tal maneira singular de interpretar foi determinante para que se tornasse uma referência para gerações posteriores e engendrasses uma nova trajetória do violão de sete cordas no Brasil²⁴⁹.

Gnattali. Tais características não-tradicionais refletem-se na segunda fase de Rabello, sobretudo nas peças de caráter híbrido.

²⁴⁹ Essa nova fase do violão de sete cordas reflete-se na obra de outros músicos. Nesse sentido, destacamos que o violonista Maurício Carrilho escreveu, em 2003, um concerto para violão de sete cordas e orquestra sinfônica: a “Suíte para Violão de Sete Cordas e Orquestra”. A orquestração foi feita em parceria com o violonista e arranjador Paulo Aragão, e foi uma obra dedicada ao violonista gaúcho Yamandu Costa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo teve por escopo demonstrar que a contribuição do violão de sete cordas tornou-se cada vez mais relevante para o choro. Introduzido na década 1920 por China e Tute como mero reforço harmônico, o instrumento adquiriu maior relevância, a partir da década de 1950 com Dino Sete Cordas, em virtude do tratamento dado à condução da linha do baixo. Tal tratamento evidencia-se nos cromatismos dos acompanhamentos, diálogo consistente em relação à linha melódica principal, movimento em terças paralelas junto com o violão de seis cordas, utilização de escalas “exóticas” (a exemplo de tons inteiros). Esses preceitos de ordem técnica refletem-se no idiomatismo, características peculiares de cada instrumento, do violão de sete cordas.

As possibilidades idiomáticas fundamentam-se em técnicas violonísticas, dentre as quais se destacam os ligados, desenhos harmônicos e melódicos, os quais favoreceram a utilização de recursos reiterados sem obscurecer a relevância dos fraseados e arranjos do instrumento. Dino e Rabello foram os grandes responsáveis por ampliar as possibilidades técnicas do violão de sete cordas à luz do idiomatismo. Seus acompanhamentos polimelódicos utilizam sobremaneira as cordas soltas do violão e os ligados, o que torna possível a desenvoltura do fraseado virtuosístico do instrumento no choro.

A trajetória do violão de sete cordas do choro, marcada por acentuadas mudanças de ordem técnica e timbrística, jungiu, paulatinamente, as inovações nos acompanhamentos. Essa absorção gradativa das inovações deve ser entendida pela relevante contribuição de Dino e, *a posteriori*, pelas peças para violão solo interpretadas por Rabello.

Um aprofundamento do estudo da trajetória do choro revelou que as substanciais transformações estilísticas estavam inter-relacionadas com as contribuições do violão de sete cordas. Tais contribuições não provieram tão-somente de elementos modernizadores porque foi possível apontar inovações estilísticas que estavam presentes em músicos considerados tradicionais pela comunidade do choro, tais como Dino Sete Cordas. Para tanto, fez-se necessário perquirir o que se entende por tradicional (CT) e não-tradicional (CNT).

A presente pesquisa evidenciou que a fase inicial (ou pioneira do choro) já cotinha elementos estilísticos associados com o tradicional e o não-tradicional na medida em que o choro não teve uma trajetória linear: do simples para o complexo. Tal assertiva vai ao encontro de uma visão sistêmica da trajetória estilística do gênero, a qual supera o evolucionismo na historiografia musical brasileira.

A análise dos pioneiros do choro foi capaz de demonstrar a presença de características tradicionais e não-tradicionais. As raízes do choro, freqüentemente explicadas como um processo híbrido, podem ser mais bem compreendidas mediante aspectos não-musicais (cunho social), sobretudo no que tange à convivência da tradição e modernização. Tal convivência de elementos estilísticos tradicionais e não-tradicionais, ao longo da trajetória do choro, propiciou arranjos inovadores, com os quais o violão de sete cordas contribuiu sobremodo.

Desde as raízes do choro até a consolidação do choro como gênero na década de 1920 (na qual se destacam Ernesto Nazareth e Pixinguinha), é possível notar tendências a modificações estilísticas. Tais transformações foram intensificadas na década de 1940 por Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto. Nesse contexto, o repertório do choro tradicional (CT) pôde ser transformado em um choro não-tradicional (CNT) mediante arranjos inovadores, sem perder as suas características essenciais.

Partindo-se da premissa de que não há culturas totalmente puras, percebe-se uma linha tênue na distinção de estilos tradicionais e não-tradicionais no choro. As teorias sociais, as quais freqüentemente traziam tal temática, apresentaram estudos por meio de uma classificação dicotômica de grupos musicais opostos: tradicional e moderno. Tal posição é defendida por John Blacking, que preconiza uma teoria sócio-musical chamada de mudança musical (*musical change*). Muitos casos que são tidos por mudança musical, segundo Blacking, são na verdade mudança social ou menor variação no estilo musical observado, porquanto não é qualquer incorporação de novos estilos de música que configura uma mudança musical.

Buscou-se articular as entrevistas colhidas com membros da comunidade do choro com alguns conceitos sociais. Tal procedimento demonstrou que os conceitos desse campo de investigação permitem uma melhor compreensão dos conceitos erigidos pelos membros da comunidade do choro a respeito de gêneros e estilos.

Os preceitos sociológicos foram oportunos para um eficaz entendimento dos estilos tradicional e não-tradicional, os quais são separados por uma linha tênue, visto que a dissonância localizada não é capaz de diferenciá-los. A dissonância torna-se

relevante caso seja utilizada em grande parte do conteúdo musical de uma peça, pois os pontos localizados de dissonância não são determinantes na classificação de gêneros ou estilos.

Os processos híbridos concernentes aos aspectos sócio-culturais e aos gêneros ou estilos musicais estão acentuadamente presentes no choro. Tais processos, verificados desde sua origem, são bastante relevantes porque o choro possui características tradicionais e não-tradicionais que convivem sem conflitos, sem que seja necessário segregá-las categoricamente. Essa convivência salutar entre estilos distintos encontra no repertório um ponto em comum.

Recorreu-se às entrevistas e às ferramentas analíticas aplicáveis à própria comunidade do choro (teoria êmica) com vistas a verificar aspectos estilísticos e a compreender como os músicos cultores desse gênero interpretam o seu repertório. Nesse sentido, propusemos uma possível sistematização do estudo do choro mediante consentâneas ferramentas analíticas ao gênero musical observado, quais sejam: “volteios harmônicos”, estudo da forma musical (a exemplo da “modulação típica”), articulação da curva tonal associada à construção frasística, descrições da progressão harmônica aliada à harmonia funcional, comparação das escalas modais, nomenclatura dos “chorões” antigos e a “Árvore Harmônica” (Alencar Sete Cordas).

Observou-se que o estilo tradicional do violão de sete cordas possui recursos estilísticos à frente de seu tempo, os quais estavam presentes nos precursores do violão de sete cordas no Brasil, dentre os quais se destaca o violonista Tute. Entrementes, os acompanhamentos polimelódicos do violão na década de 1930, desenvolvidos por Tute, não denotam tanta virtuosidade se comparados aos acompanhamentos consubstanciados por Dino na década de 1960.

As diferenças entre o violão de sete cordas de Tute e Dino são evidentes ao analisarmos as inovações técnicas deste; entre as quais se destacam: inúmeras combinações de arpejos associados a figuras rítmicas não-convencionais no acompanhamento e a aplicação de fraseados construídos por meio de fusas e sextinas. Tais figuras, associadas a conduções rítmicas variadas, lograram fornecer um satisfatório acompanhamento para o solista, contribuindo decisivamente para a consolidação do violão de sete cordas virtuosístico no choro.

Os antecedentes históricos do violão de sete cordas foram significativos para a constituição do estilo de Dino, pois este consubstanciou padrões principiados por Tute e

contribuiu para inovações significativas de ordem organológica e técnica, à luz de seu conhecimento idiomático do instrumento.

Dino é considerado pela comunidade do choro como uma referência do violão de sete cordas, embora tenha havido significativos violonistas de sete cordas anteriores ou contemporâneos. Dino foi influenciado, mais fortemente, por Pixinguinha, sobretudo pelos contracantos que foram apropriados ao violão de sete cordas de maneira idiomática. Conquanto Dino seja classificado pela comunidade como um violonista de sete cordas tradicional, foram observados, também, elementos estilísticos não-tradicionais em seus acompanhamentos polimelódicos.

Quanto ao violonista Raphael Rabello, o grupo “Os Carioquinhos” (década de 1970), do qual o instrumentista fazia parte, serviu de base para a consolidação de sua primeira fase e para experimentação de sua segunda. Quando emergiu o grupo “Camerata Carioca”, após a dissolução do grupo “Os Carioquinhos”, Rabello estava despontando como solista de violão, iniciando, assim, sua segunda fase. A associação entre suas duas fases justifica-se porquanto Rabello gravou relevantes registros fonográficos como acompanhador de outros instrumentistas e, também, de cantores durante sua segunda fase, período mais profícuo de sua carreira.

As significativas características da segunda fase de Rabello justificam a razão pela qual privilegiamos tal período para as análises de sua obra, considerando-se que tal fase possui dois momentos inter-relacionados. O primeiro momento caracterizou-se quando Rabello ainda guardava fortemente, em sua obra solista, características dos acompanhamentos polimelódicos de Dino. No segundo momento, houve a absorção das influências de Radamés Gnattali, Garoto, técnicas do violão de concerto, seguida pela crescente incorporação das técnicas provenientes do violão flamenco, afastando-se, em certa medida, dos acompanhamentos polimelódicos de Dino.

As inovações do violão de sete cordas propostas por Dino foram reapropriadas por seu sucessor, Raphael Rabello, adquirindo novas perspectivas timbrísticas e técnicas através do violão de sete cordas como solista; com Rabello as características improvisatórias do acompanhamento de Dino encontraram a forma solista. Além disso, Rabello representou a união pacífica de elementos tradicionais e não-tradicionais do choro, sintetizando a maneira acompanhadora e solista em um único instrumento. Os gêneros híbridos existentes em sua música são claramente observados em interpretações de grande parte dos solos de violão que elaborava.

A técnica adotada pelo violão acompanhador foi redimensionada pela utilização sistemática e contundente do polegar da mão direita. O violão acompanhador influenciou o violão solo chorístico de tal sorte que prevaleceu no violão solista uma técnica análoga ao acompanhamento. Entre os diversos elementos do violão acompanhador no solista, destaca-se a postura ousada dos “solos de baixaria”, nos quais se observa uma diferença fundamental entre Dino e Rabello: o primeiro não utilizou a sétima corda, ao passo que o segundo utilizou-a sobremaneira.

A análise de peças relevantes demonstrou, no decorrer dessa pesquisa, que elementos característicos do acompanhamento foram redimensionados na técnica solista de Rabello. O amplo espectro das técnicas de “baixarias”, consolidadas por Dino, ensejou a ampliação de possibilidades no violão solo chorístico de Rabello: a utilização de cordas soltas com ligados (articulação frasística), *patterns* estruturados por arpejos, aproximação cromática.

A transcrição integral de peças para violão solo interpretadas por Rabello revelou a presença de elementos tradicionais e não-tradicionais, tanto em composições próprias como em arranjos. Algumas peças foram concebidas dentro de um universo musical híbrido enquanto outras mantiveram características predominantemente tradicionais, e outras ainda trouxeram elementos não-tradicionais pontualmente. No fundo, tal hibridez refletia um processo de transformação de uma cultura musical de uma geração que estava buscando novas referências musicais.

Observou-se nas peças de caráter híbrido (não-tradicional) as seguintes características: escala de tons inteiros; *rasgueos* (técnica utilizada no violão espanhol); utilização de variadas figuras rítmicas (a exemplo da acentuada aplicação de escalas em fusa), o que denota extremo virtuosismo violonístico; “volteios harmônicos” não-tradicionais, os quais são percebidos por meio da utilização do sub V^7 e das extensões de acorde dominante (b9, #9, #11, 13).

Por outro lado, as músicas tradicionais apresentaram: uma tendência à “modulação típica”, passagens harmônicas e modulações convencionais, embora houvesse passagens harmônicas não-tradicionais pontuais (utilização de sub V^7 e de longos ciclos de quintas com extensões até a 13^o); tendência à condução do baixo diatônico e, eventualmente, cromático; harmonia constituída por tríades e inversões, não havendo o uso de acordes mais complexos.

A influência do violão acompanhador de Dino no violão de Rabello torna-se menos acentuada na obra solista híbrida deste, em virtude das características musicais

de outras influências e do próprio violão de concerto. Não obstante esse afastamento das características de Dino, a união do violão acompanhador e solista, e a convivência com grandes referências da música popular brasileira (Radamés Gnattali, entre outros) foram determinantes para a constituição de seu estilo singular, o que também foi reconhecido pelos diversos entrevistados, músicos da comunidade do choro, que compuseram a amostra da presente pesquisa.

Do ponto de vista organológico, a inovação do violão de sete cordas com cordas de náilon, instituída no início da década de 1980 por Luiz Otávio Braga, contribuiu decisivamente para que o violão de sete cordas engendrasse uma nova trajetória, cujas substanciais inovações atinentes às possibilidades timbrísticas ensejaram uma autonomia do instrumento. Diante de tais inovações, o violão de sete cordas assumiu diversas funções, inclusive camerísticas, as quais estimularam a busca de novas possibilidades de arranjos e acompanhamentos. Com efeito, os violonistas adeptos à corda de náilon vêm desenvolvendo maneiras peculiares de tocar o violão, baseadas no legado musical deixado por Rabello.

Conquanto Rabello tocasse em um violão de seis cordas grande parte do tempo, o violonista deixou significativos registros fonográficos, tanto como acompanhador quanto como solista de violão de sete cordas. O instrumento foi sendo consolidado como solista no final do século XX, sobretudo pelas contribuições e inovações de Rabello.

Uma análise da trajetória do choro, com atenção particular ao violão de sete cordas, revelou que as fundamentais transformações estilísticas do gênero estavam intimamente relacionadas com as inovações associadas a esse instrumento. As inovações de ordem técnica, harmônica e organológica ampliaram as possibilidades estéticas do choro através de uma salutar simbiose entre gêneros e estilos. O idiomatismo violonístico absorvido por Rabello, associado ao conhecimento abrangente de outros gêneros musicais, foi determinante para que a sua contribuição violonística fosse de veras relevante. É factível asseverar que, mesmo tendo tocado gêneros musicais diversos, Rabello é considerado uma das grandes referências para o choro e, sobretudo, para o violão de sete cordas (acompanhador e solista). Destarte, o seu legado musical é incomensurável, o que se confirma por meio de significativos registros fonográficos e pelas influências musicais deixadas sobre gerações musicais ulteriores.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Luiz Antonio de. **Catálogo Oficial de Obras de Ernesto Nazareth** <http://www.chiquinhagonzaga.com/nazareth/>. Disponível online com permissão do autor. 2008.

ANDRADE, Mário de. **Ernesto Nazaré**. (Conferência em 1926 na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo). Música, Doce Música. Livraria Martins Editora, INL/MEC. Brasília. 1976.

_____. **Ensaio Sôbre a Música Brasileira**. Livraria Martins Editôra, São Paulo, 1962.

ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Musical Brasileiro (1929-1935)**. Dissertação apresentada a Uni-Rio, sob orientação da professora Doutora Martha Tupinambá de Ulhôa. 2001.

BELLINATI, Paulo. Livro de partituras *The Guitar Works of Garoto*. Volume1 / 2. EUA. Editora GSP. 1991.

BLACKING, John. *Some problems of theory and method in the study of musical change*. Yearbook of the International Folk Music Council, Vol. 9, pp. 1-26. Jstor, 1977.

BORGES, Luís Fabiano Farias. **As Transformações das Formas Musicais do Choro**. Anais do IV Encontro da ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia). Evento ocorrido na UFAL (Universidade Federal de Alagoas) em novembro de 2008.

BRAGA, Luiz Otávio. **O Violão de Sete Cordas**. Rio de Janeiro. Lumiar Editora, 2004.

BRITO, Eleonora Zicari Costa de. **Formosa: Uma Cidade em Festa. Entorno que Transborda**. Patrimônio Imaterial da RIDE/coordenação de Maria Thereza Ferraz Negrão de Mello. Brasília: Petrobrás, 2006.

CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha Vida e Obra**. Edição FUNARTE. MEC/Funarte. Rio de Janeiro, 1976.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana R. Lessa. 4ªed. São Paulo: EDUSP, 2003.

_____. *La Globalización: ¿Productora de Culturas Híbridas?* Pontificia Universidad Católica de Chile: Instituto de Historia. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actasautor1.html>. Actas Del III Congreso IASPM-AL, Bogotá, Colômbia, 2000.

CARNEIRO, Josimar. **A Baixaria no Choro**. Dissertação de mestrado apresentada a Uni-Rio, sob orientação da professora doutora Carole Gubernikoff, 2001.

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. **Os Alicerces da Folia: A Linha de Baixo na Passagem do Maxixe para o Samba**. Dissertação apresentada à Unicamp, 2006.

CARVALHO, José Jorge de. **Estéticas da Opacidade e da Transparência. Mito, Música e Ritual no Culto Xangô e na Tradição Erudita Ocidental**. Série Antropológica. Brasília, 1991.

CARRASQUEIRA, Maria José. **O Melhor de Pixinguinha: Melodias e Cifras**. Livro de partituras. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

CARRILHO, Maurício. **Violão de 7 cordas**. Disponível em: <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/mauriciocarrilho-violao7cordas.htm>. 2008b.

_____. **Choro na Teoria e na Prática, em Roda de Choro** (revista). Gráfica Minister, Rio de Janeiro, 1997.

CAYHADO, Nelson. **Bossa-Nova, Violão, Samba e Música Instrumental**. Disponível em: <http://www.revista.uea.edu.br/abore/artigos0105.html>. Sítio da Universidade do Amazonas, 2005.

CAZES, Henrique. **Choro: Do Quintal do Municipal**. São Paulo. Editora 34, 1998.

CHEDIAK, Almir. **Harmonia e Improvisação**. Rio de Janeiro. Lumiar Editora. 5ª edição revisada. 1986.

DIAS, Alexandre Ferreira de Souza e CIPRIANO, José Carlos. **Série “Raras de Ernesto Nazareth”**, com gravações e textos. Disponível em: <http://sovacodecobra.ig.com.br/2007/03/ernesto-nazareth-inedito>. 2008a.

DIAS, Alexandre Ferreira de Souza. **Influências na Obra Pianística de Ernesto Nazareth**. Ensaio para a Enciclopédia Eletrônica e Permanente de Música Instrumental Brasileira. Disponível em: <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/alexandredias-ernestonazareth.htm>. 2008b.

DINIZ, André. **Joaquim Callado - O Pai dos Chorões**. Projeto promovido por Ourocard (5 Cd's e 1 livro). Rio de Janeiro, 2002.

ESPAGNO, Antoinne. **O contrabaixo no Choro: Uma Contribuição para o Estudo da Música Brasileira**. Monografia do curso de especialização em música brasileira apresentada à UnB, sob orientação do professor Dr. Ebnezer Nogueira, 2004.

FARIA, Nelson. **A Arte da Improvisação**. Editado por Almir Chediak, Rio de Janeiro. Lumiar Editora, 1991.

FABBRI, Franco. “**A theory of musical genres: two applications**”. In *Popular musical perspectives*. Amsterdam: Göteborg & Exeter, 1982.

FERNEDA, Edilson *et al.* **Rumo à Formalização da Teoria das Árvores Harmônicas**. Disponível em: <http://gsd.ime.usp.br/sbcm/2005/papers/short-13850.pdf>. Artigo publicado na USP, 2005.

FILHO, Alfredo da Rocha Vianna. Depoimento de Pixinguinha, em Antonio Barroso Fernandes (org.). **As Vozes Desassombradas do Museu**, 1: Pixinguinha, João da Bahiana e Donga. Museu da Imagem e do Som, p.36. Rio de Janeiro, 1970.

GAVA, José Estevam. **A Linguagem Harmônica da Bossa Nova**. São Paulo. Editora Unesp, 2002.

GUERREIRO, Antônio de Faria. **Harmonia Tradicional, Harmonia funcional e Música Popular: uma reflexão motivadora**. Artigo apresentado a ANPPOM, 2006.

GUEST, Ian. **Curso Intensivo de Harmonia Aplicada à Música Popular**. Apostila do curso ministrado na Universidade de Brasília em 2003. Semana de música popular na UnB- 40 anos do departamento de música, 2003.

KARTOMI, Margareth. *The Process and Results of Musical Culture Context: a Discussion of Terminology and Concepts*. Ethnomusicology, Vol.25, N°2, pp. 227-249, 1981.

KERNFELD, Barry. **Improvisation**, Grove Music Online ed. L. Macy. Disponível em: <http://www.grovemusic.com.proxycu.wrlc.org>. Acessado em 10 de setembro de 2006. 2006.

KIEFER, Bruno. **Música e Dança Popular: Sua Influência na Música Erudita**. Editora movimento, 2º Ed., 1983.

KOELLREUTER. H. J. **Harmonia Funcional**. Introdução à teoria das funções harmônicas. São Paulo. Ricordi. 3ª ed.,1978.

KORMAN, Clifford. **A Importância de Improvisação na História do Choro**. Anais do V congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. Acessado no dia 7 de maio de 2008: [http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/CliffKorman.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/CliffKorman.pdf). 2004.

LIMA, Edilson V. de. **O Baixo Cantante do Choro: A Herança Viva da Tradição Colonial brasileira?** Revista Brasileira número 22, 2006.

LIVINGSTON, Tamara Elena. *Music Revivals: Towards a General Theory*. JStor. Ethnomusicology, Vol.43, N°1, pp.66-85. 1999a.

LIVINGSTON, Tamara Elena. *Choro and Music Revivalism in Rio de Janeiro, Brazil (1973-1995)*. Thomas Turino advisor. Ph.D. diss, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1999b.

MARCONDES, Marcos Antonio (ed.). **Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica**. 3º ed revista e ampliada. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2000.

MAURITY, Fernando Trocado. **Improvisação em Victor Assis Brasil**. Dissertação de mestrado apresentada à UFRJ, sob orientação da professora doutora Maria Alice Volpe. 2006.

MELLO, Jorge. **Série “O Cancioneiro de Garoto”**, disponível em <http://sovacodecobra.ig.com.br/2007/08/o-cancioneiro-de-garoto>, com textos e gravações. 2008.

MERHY, Silvio Augusto. **Oscilações no Centro Tonal de Garoto**. Dissertação de mestrado apresentada à UFRJ, sob orientação do professor doutor Samuel Araújo. 1995.

MILLER, Richard. *The Guitar in the Brazilian Choro: Analyses of Traditional, Solo, and Art Music*. Tese de doutorado (Ph. D) defendida na Catholic University of America sob orientação de Steven Strunk (D.M.A Director). Washington, Estados Unidos da América. 2006.

NEVES, José Maria. **Villa-Lobos, o Choro e os Choros**. 1º edição. Ricordi, São Paulo, 1977.

NUNES, Alvimar Liberato. **"Interpretação, arranjo e improvisação de Rafael Rabello em Odeon de Ernesto Nazareth"**. Dissertação de Mestrado, UFMG, 2007.

PAZ, Ermelinda A. **O Modalismo na Música Brasileira**. Brasília. Editora MUSIMED, 2002.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. **Análise dos Acompanhamentos de Dino Sete Cordas em Samba e Choro**. Dissertação de mestrado apresentada à Unicamp sob orientação de Ricardo Goldemberg, 2005.

PEREIRA, Marco. **Ritmos Brasileiros**. Copyright Garbolights Produções Artísticas Ltda. Rio de Janeiro. 2006.

REIS, José Carlos. **Identidades do Brasil: de Varhagen a FHC**. Editora Fundação Getúlio Vargas. 2º edição, 1999.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Jorge Zahar Editor, Editora UFRJ. 2001.

SÈVE, Mário. **Vocabulário do Choro: Estudos e Composições**. Editado por Almir Chediak. Rio de Janeiro. Lumiar Editora. 1999.

TABORDA, Márcia. **Dino Sete Cordas e o Acompanhamento de Violão na Música Popular Brasileira**. Dissertação de mestrado apresentada à UFRJ, sob orientação do professor Turíbio Santos, 1995.

TAUBKIN, Myriam (org.). **Violões do Brasil**. Edição dos depoimentos: Myriam Taubkin e Maria Luiza Kfourri. Textos do capítulo I e II: Maria Luiza Kfourri. São Paulo, 2004.

VITALE, Irmãos (ed.). **O melhor do Choro Brasileiro: 60 pelas com melodias e cifras**. Vol.1. São Paulo. 1997.

ULHÔA, Marta Tupinambá de, ARAGÃO, Paulo, TROTA, Pedro. **Música Híbrida e a Interpretação da Música Brasileira**. Disponível em: http://www.unirio.br/mpb/ulhoatextos/Ulh%C3%B4a_Arag%C3%A3o_Trotta_M%C3%BAlicaH%C3%ADbrida_ANPPOM2001.pdf. Acessado em junho de 2008. Artigo apresentado a ANPPOM, 2001.

VENTURA, Rick. **Raphael Rabello- O Fenômeno**. Artigo disponível em: <http://brazilianmusic.com/articles/ventura.html>. Acessado em: 5/10/2007, 2004.

VERZONI, Marcelo Oliveira. **Os Primórdios do “Choro” no Rio de Janeiro**. Tese de doutorado. Orientador: Prof. Dr. Nailson Simões. Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio, Rio de Janeiro, 2000.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: Tomaz Tadeu da Silva (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Perópolis/RJ:Vozes, 2000.

ENCARTE DE LONG PLAY/COMPACT DISC E VÍDEOS

CAZES, Henrique (produção). **Beatles ‘N’ Choro**, Volume 2. Projeto idealizado por Renato Russo. CD Produzido por Henrique Cazes, mixado por Rodrigo Vidal. Direção Artística: João Augusto. Rio de Janeiro, Deckdisc, 2003.

CULTURA, TV (org.). Programa “Mosaico”: A Arte de Raphael Rabello, programa exibido na TV Cultura, 2008.

GUIMARÃES, José Pascoal. Vídeo amador de Raphael Rabello. Belo Horizonte, 1991.

JOBIM, Antônio Carlos. **Homenagem a Antônio Carlos Jobim**. Instrumental 3. RGE. 1995.

KAURISMÄKI, Mika. **“Brasileirinho”**, o filme. Direção: Mika Kaurismäki. Direção musical: Marcello Gonçalves. Roteiro: Marco Forster e Mika Kaurismäki. Produção> Finlândia. Pós-produção: Brasil. Filmado no Rio de Janeiro, Brasil. Informações em: www.brasileirinhofilme.com.br. 2007.

CORRESPONDÊNCIA ELETRÔNICA

DIAS, Alexandre Ferreira de Souza. **Correspondência eletrônica sobre Ernesto Nazareth**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <afsdias@gmail.com > em 31 de outubro, 29 jul.2008.

KAMEI, Dean. **Correspondência eletrônica sobre Raphael Rabello**. [comunicação pessoal]. Mensagem recebida por: <gsp@gspguitar.com> em 5 de setembro. 2008.

MELLO, Jorge. **Correspondência eletrônica sobre Garoto**. [comunicação pessoal]. Mensagem recebida por: <jorgemelloster@gmail.com> em 22 de maio. 2008.

XAVIER, José Silas. **Correspondência eletrônica sobre Pixinguinha e o “Regional” de Benedito Lacerda**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <jsxavier@terra.com.br> em 19 de set. 2008.

TABORDA, Márcia. **Correspondência eletrônica sobre Dino Sete Cordas**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <marciataborda@globo.com> em 28 de abril e 13 junho de 2008.

ENTREVISTAS

AO AUTOR

BECKER, José Paulo. **Entrevista Concedida no Clube do Choro de Brasília**. Brasília, 2008.

BRAGA, Luiz Otávio. **Entrevista Concedida na Uni-Rio**. Rio de Janeiro, 2008.

CARRILHO, Maurício. **Entrevista Concedida no Rio de Janeiro**. 2008a.

ESCOBAR, Carlos Althier de Sousa Lemos (Guinga). **Entrevista concedida no Hotel Aracoara durante o Curso Internacional de Verão promovido pela Escola de Música de Brasília**. Brasília, 2008.

GONÇALVES, Marcello. **Entrevista concedida no Clube do Choro de Brasília**. Brasília, 2008.

RABELLO, Luciana. **Entrevista Concedida na Uni-Rio, Rio de Janeiro**. Brasília, 2008.

RUA, Fernando de La. **Entrevista Concedida via email**. Mensagem recebida por: <fernandodelarua@bol.com.br> em 31 de maio de 2008.

SANTOS, Turíbio. **Entrevista Concedida no Clube do Choro de Brasília**. Brasília, 2008.

SOARES, José de Alencar (Alencar Sete Cordas). **Entrevista concedida em sua própria escola**. Brasília, 2007.

A TERCEIROS

TABORDA, Márcia. **Dino Sete Cordas e o Acompanhamento de Violão na Música Popular Brasileira**. Dissertação de mestrado apresentada à UFRJ, sob orientação do professor Turíbio Santos. 1995.

PARTITURAS

PRESTA, Fernando. **Música Brasileira para violão**. Arranjos de Fernando Presta. Irmãos Vitale, São Paulo, 1999.

TORRES, José Fernández Torres (*Tomatito*). **La Guitarra Flamenca**. Encuentro Productions, Switzerland, 1995.

VILLA-LOBOS. Heitor. *Douze études pour guitare*. Paris: Max Eschig. 1952.

ESCHIG, Max (ed.). *Brasiliana N°13*, composição para violão solo dedicada a Turíbio Santos. 1983.

ANEXOS

ANEXO A - “Comovida”, de Guinga. Arranjo: Raphael Rabello

Comovida

valsa de concerto

Arranjo: Raphael Rabello para violão de sete cordas

7° cordas em Si

Transcrição e digitação: Fabiano Borges

Carlos Althier de Sousa Lemos Escobar

(Guinga)

♩ = 60

BII-----

p m i m i a p m i m i a

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

BVII-----

13 16

cresc

BII-----

16

37

BII-----

rasgueo

40

BIII-----

43

BVII-----

D.S. al Coda

46

BVII-----

⊕ *Coda*

47

harm XII harm XII

49

4

ANEXO B - Praça Sete, de Dino Sete Cordas. Arranjo: Raphael Rabello

Praça Sete

Arranjo: Raphael Rabello
Transcrição e digitação: Fabiano Borges

Horondino José da Silva (Dino 7 Cordas) / Francisco Sá

♩ = 85

3

6

9

12

15

17

BII

BII

BIV

BII

BIV

BVI

BVIII

BVII

To Coda

a m

a m i p

a m i

BVII-----

20

6

i m a a

2

1 3 2

4 4

a m i

1

23

a m i

a m i

m p

6

1

BVII-----

26

4

5

6

2

BVII-----

29

1

1

1

D.S. al Coda

32

1.

a m a m i p

1

⊕ *Coda*

34

a P

5

ANEXO C - “Pedra do Leme”, de Raphael Rabello e Toquinho

Musical score for guitar, measures 46-66. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Measure numbers 46, 49, 51, 54, 57, 60, 63, and 66 are indicated in boxes on the left. The piece includes several instances of the number '11' above the staff, likely indicating a specific fingering or technique. A 'gliss' marking is present above measure 63. The score concludes with the instruction 'To Coda' above measure 66. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in circles, and a '6' is used for the low E string. A '3' is used for a triplet. A 'p' marking is present below measure 46. A 'p' marking is present below measure 60. A 'p' marking is present below measure 63. A 'p' marking is present below measure 66.

BIV.....

BIX.....

69

BV.....

BII.....

72

75

78

rasgueo

gliss

81

1.

84

2.

D.S. al Coda

Coda

87

rall.

BIV.....

lento

90

decresc

ANEXO D - “Meu Avô”, de Raphael Rabello

25

28

32

36

40

44

48

rasgueo

pizz.....

1.

2.

rasgueo

p p p p p

Detailed description: This is a musical score for guitar, consisting of seven staves of music. The first staff (measures 25-27) features a melodic line with a 'rasgueo' (strummed chord) at the end. The second staff (measures 28-31) includes a 'pizz.....' (pizzicato) instruction. The third staff (measures 32-35) shows two first endings, labeled '1.' and '2.'. The fourth staff (measures 36-39) continues the melodic development. The fifth staff (measures 40-43) includes a 'rasgueo' instruction. The sixth staff (measures 44-47) features a melodic line with accents. The seventh staff (measures 48-50) concludes with a series of chords marked with 'p' (piano).

51

54

58

62

66

68

71

ANEXO E - Lista de transcrições e fonogramas utilizados nesta pesquisa: acervo próprio, transcrições próprias e de terceiros, gravações do Instituto Moreira Salles.

Título	Composição	Instrumento (s)	Instrumentistas	Ano de Lançamento	Gravadora	Transcrição autoria	musical:
Sete Cordas	Raphael Rabello	Violão de 6 cordas solo	Raphael Rabello	1982	Polygram	Própria	
Meu Avô	Raphael Rabello	Violão de 7 cordas solo	Raphael Rabello	2005	GSP	Própria	
Praça Sete	Horondino José da Silva (Dino Sete Cordas) e Francisco Sá		Raphael Rabello	1982	Polygram	Própria	
Pedra do Leme	Raphael Rabello	Violão de 7 cordas solo	Raphael Rabello	1995	GSP	Própria	
Teu Beijo	Mário Álvares/versão do Jacob Bandolim	Bandolim, violão de 6 e 7 cordas, pandeiro	Jacob do Bandolim e "regional" do Canhoto (Dino, Meira, Canhoto, Orlando Silveira, Gilson, Jorginho do Pandeiro)	1950	RCA Victor ²⁵⁰ , 800711	Própria	
Odeon	Ernesto Nazareth	Violão de 7 cordas solo	Raphael Rabello	1991	Caju Music	Nunes (UEMG, 2007)	
Escovado	Ernesto Nazareth	Violão de 7 cordas solo	Raphael Rabello	1987	Visom	Própria	
É do que há	Luis Americano	Violão de 6 e 7 cordas, cavaquinho, bandolim, pandeiro	Raphael Rabello, Joel Nascimento, Luiz Otávio Braga, Maurício Carrilho, Mitsuri, Beto Cazes, Paulo Sérgio Santos	1987	Kuarup	Braga (2004)	
Conversa de Botequim		Violão de 6 e 7 cordas, percussão pandeiro, cavaquinho	Raphael Rabello, Dino 7 Cordas, Celsinho Silva, Jorginho do pandeiro, Neco do cavaquinho	1991	Caju Music	Própria	
Ainda me recordo	Pixinguinha	Violão de 7 cordas solo	Raphael Rabello	1995	GSP	Própria	
Cinco Companheiros	Pixinguinha	Flauta, cavaquinho, violão de 6 e 7 cordas, pandeiro, contra baixo	Altamiro Carrilho, Canhoto, Dino Sete Cordas, Meira, Jorginho, Jorge Marinho	1964	Copacabana Records	Pellegrini (Unicamp, 2005)	
Ingênuo	Pixinguinha	Bandolim, dois violões de 6 e 7 cordas, pandeiro, cavaquinho, percussão	Jacob do Bandolim, Dino Sete Cordas, César Faria, Carlinhos Leite, Gilberto D'Ávila, Jorge José, Jonas Pereira	1967	RCA Victor	Braga (2004)	
Ingênuo	Pixinguinha	Flauta na flauta, no cavaquinho, no violão de 7 cordas, no violão	Benedito Lacerda, Canhoto, Dino, Meira, Gilson de Freitas,	1947	RCA Victor, 78rpm 800538	Não foi transcrição desta versão. A	

²⁵⁰ Todo Jacob Coleção Compilada por Sérgio Prata e Pedro Aragão (2002), vol.01.

			e no pandeiro, no sax tenor	Pixinguinha				gravação foi utilizada tão-somente para comparação
Comovida	Guinha		Violão de 7 cordas solo	Raphael Rabello	1987	Visom	Própria	
Modinha	Tom Jobim		Violão de 7 cordas solo	Raphael Rabello	1992	BMG	Própria	
Desvairada	Garoto		Violão de 7 cordas e piano	Raphael Rabello e Radamés Gnattali	1982	Barclay/ Funarte 82001	Alexandre Dias (transcrição não-comercial e sem publicação, 2004)	
Lamentos do Morro	Garoto		Violão de 6 cordas solo	Raphael Rabello	1987	Visom	Própria	
Lamentos do Morro	Garoto		Violão de 6 cordas solo	Paulo Bellinati	1991	GSP	Bellinati (Livro, 1991)	
Corra e olhe o céu	Cartola		Voz, violão de 6 e 7 cordas, cavaquinho, pandeiro, flauta e trombone	Cartola, Dino Sete Cordas, Canhoto, Meira, Gilberto, Copinha, Raul de Barros	1974	Marcus Pereira	Pellegrini (Unicamp, 2005)	
Alvorada	Cartola, Carlos Cachaca, Herminio Bello de Carvalho		Voz, violão de 6 e 7 cordas, cavaquinho, pandeiro	Cartola, Dino Sete Cordas, Canhoto, Meira, Gilberto.	1974	Marcus Pereira	Pellegrini (Unicamp, 2005).	
Receita de Samba	Jacob do bandolim		Bandolim, violão de 6 e 7 cordas, cavaquinho, pandeiro, tamborim	Jacob do Bandolim, Dino Sete Cordas, César Faria, Gilberto D'Avila, Jorge José, Jonas Pereira	1967	RCA Victor	Própria	
Bola Preta	Jacob do Bandolim		Bandolim, violão de 6 e 7 cordas, cavaquinho, pandeiro, tamborim	Regional do Canhoto: Dino, Meira, Canhoto, Orlando Silveira, Gilson, Jorginho do pandeiro	1954	RCA Victor, 78 rpm 801344	Própria	
Dança com Lágrimas nos Olhos	Lamartine Babo, Joe Burke		Voz, violão de 7 cordas, bandolim	Francisco Alves, Tute e Luperce Miranda	1931	Odeon, 78 rpm 10825	Própria	
Lamento	Pixinguinha		Orquestra (Big Band)	Orquestra Típica Pixinguinha-Donga	1928	Parlophon, 78 rpm 12867	Não foi elaborada transcrição desta versão. A gravação foi utilizada tão-somente para comparação	
Carinhoso	Pixinguinha e João de Barro		Instrumentos típicos do regional e instrumentos de metais	Regional RCA Victor e Orlando Silva	1937	Victor, 78 rpm 34181	Não foi elaborada transcrição desta versão. A gravação foi utilizada tão-somente para comparação	