

A linguagem do violão de 7 cordas

Uma palestra com Luiz Otávio Braga e Maurício Carrilho¹

Luciano Lima²

Universidade Estadual do Paraná | Brasil

Resumo: em janeiro de 1997, os violonistas Luiz Otávio Braga e Maurício Carrilho fizeram parte do quadro de professores da XV Oficina de Música de Curitiba ministrando os cursos de violão e prática de choro. Como uma atividade paralela à programação oficial, mas que complementava o conteúdo trabalhado nos cursos, organizaram no Conservatório de MPB de Curitiba uma palestra sobre o violão de 7 cordas. Participando da Oficina como aluno, estive presente na palestra e pude registrá-la em fitas cassete, somando aproximadamente uma hora e meia de relatos e demonstrações ao violão por parte dos professores. Este trabalho é o resultado de um projeto que realizou a transcrição da gravação na íntegra, falas e exemplos musicais, em conjunto com algumas anotações feitas na ocasião.

Palavras-chave: Luiz Otávio Braga; Maurício Carrilho; violão de 7 cordas; Dino 7 cordas; Oficina de Música de Curitiba.

¹ *The language of Brazilian 7-string guitar: a lecture with Luiz Otávio Braga and Maurício Carrilho*. Submetido em: 29/04/2018. Aprovado em: 07/08/2018.

² Doutor (D. Mus.) pela Université de Montréal (Canadá), Mestre pela McGill University (Canadá) e Bacharel em violão pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Como pesquisador, defendeu sua tese de doutorado sobre os quatro concertos para violão solo de Radamés Gnattali. Em 2017, lançou pela UNESPAR o livro Radamés Gnattali e o Violão de Concerto - uma revisão da obra para violão solo com base nos manuscritos. Desenvolve também atividades como arranjador e compositor, dedicando-se principalmente à produção para violão tendo obras publicadas pela Productions d'OZ (Canadá). Atuou como professor na Universidade Federal de Pelotas, no Conservatório de MPB de Curitiba e também em festivais como a Oficina de Música de Curitiba, o Festival de Música de Londrina e o Simpósio Acadêmico de Violão da Embap. Atualmente é professor de violão e Análise Musical no curso de música da UNESPAR Campus II – FAP, em Curitiba. E-mail: limaviolao@gmail.com

Abstract: in January, 1997, Brazilian guitarists Luiz Otávio Braga and Maurício Carrilho joined the teaching staff of the *XV Oficina de Música de Curitiba*, in Curitiba, state of Paraná, Brazil. They were in charge of guitar classes and a choro ensemble. As a parallel activity, but still in the same line with the content of the courses, they presented a lecture on Brazilian 7-string guitar at the *Conservatório de MPB de Curitiba*. As a student in the festival, I attended and was able to record the lecture, which consisted of approximately 90 minutes of reports and demonstrations on the guitar. This work is the result of a research project that involved the full transcription of the recording, including the lecture and musical examples, along with a few notes taken on that occasion.

Keywords: Luiz Otávio Braga; Maurício Carrilho; 7-string guitar; Dino 7 cordas; Oficina de Música de Curitiba.

* * *

AXV Oficina de Música de Curitiba aconteceu de 5 a 24 de janeiro de 1997 e estava organizada em duas fases: 1ª fase (de 5 a 14 de janeiro): cursos de música de concerto, V Encontro de Música Antiga e I Simpósio de Musicologia Latino-Americana; 2ª fase (de 15 a 24 de janeiro): XIII Encontro de Professores de Piano, III Encontro da Associação Brasileira dos Professores de Piano e V Oficina de Música Popular Brasileira. Iniciando as atividades na 2ª fase, Maurício Carrilho era um dos professores do curso de Violão (acompanhamento) e responsável pela Orquestra de Violões.³ Luiz Otávio Braga lecionou Harmonia e dirigiu a Oficina de Choro.

Este artigo tem como objetivo documentar a palestra, preservando a forma e a sequência em que os conteúdos foram apresentados, sem o intuito de realizar uma análise crítica do material. É possível (e natural) que algumas opiniões que Braga e Carrilho tinham na época sejam vistas hoje por eles mesmos de outra maneira, afinal passaram-se mais de vinte anos. Ainda assim, é um recorte que traz informações históricas sobre o choro e a trajetória do violão de 7 cordas neste gênero, além de exemplos detalhados de levadas rítmicas e de como organizar o raciocínio para a realização das linhas de baixo. Coincidentemente, esta publicação agora constitui-se também em uma homenagem ao centenário de Horondino José da Silva

³ O outro professor de Violão (acompanhamento) era Waltel Branco.

(1918 – 2006), o Dino 7 cordas, maior responsável pelo estabelecimento e desenvolvimento do violão brasileiro de 7 cordas.

O processo de retextualização do oral para o escrito, sempre buscando o mínimo de interferência possível, teve como base as estratégias propostas por Marcuschi (2010). Ele aponta a distinção entre as atividades de transcrição e retextualização: “Transcrever a fala é passar um texto de sua realização sonora para a forma gráfica com base numa série de procedimentos convencionalizados” (2010: 49). Menciona também que a transcrição é uma espécie de adaptação e que, “neste procedimento, ocorrem perdas, pois sempre haverá algo que escapa ou que muda” (2010: 52). Marcuschi diz que “não existe uma fórmula ideal para a transcrição ‘neutra’ ou pura, pois toda transcrição já é uma primeira interpretação na perspectiva da escrita” (2010: 53). Assim, a transcrição (transcodificação do sonoro para o gráfico) seria uma etapa inicial em direção à retextualização (adaptação). Já o processo de retextualização envolve operações que vão além da regularização linguística. Partindo do que chama de “texto base” (produção oral original) até o “texto final” (produção escrita), Marcuschi propõe um modelo de operações que poderiam ser agrupadas em dois grandes conjuntos: um primeiro que segue regras de regularização e idealização, incluindo estratégias de eliminação (eliminação de marcas estritamente interacionais, hesitações, partes de palavras, repetições, etc.) e de inserção (introdução de pontuação com base na intuição fornecida pela entoação das falas, paragrafação, etc.); e um segundo com regras de transformação, fundamentadas em estratégias de reformulação que incluem substituição, seleção, acréscimo, reordenação e condensação.⁴ No entanto, Marcuschi aponta que não é tão mecânico quanto aparenta e que não há como pressupor um processo linear, “pois a questão é complexa e não há critérios seguros para se dizer o que pode ficar, o que deve sair ou o que deve mudar num texto falado” (2010: 76).

Concluídas estas etapas, o texto final foi enviado a Braga e Carrillo para aprovação e possíveis correções. Os nomes de Luiz Otávio Braga e Maurício Carrillo foram abreviados no texto como **LO** e **MC**, respectivamente. A fim de colocar em perspectiva suas trajetórias artísticas com o assunto da palestra, será apresentado a seguir um breve perfil biográfico de cada um.

⁴ Em seu livro há um diagrama detalhando estas operações (p. 75).

Luiz Otávio Braga (1953)

Compositor, violonista e arranjador, trabalhou em apresentações e gravações com a Camerata Carioca (liderada por Radamés Gnattali), Joel Nascimento e Sexteto Brasileiro, Elizeth Cardoso, Chico Buarque, Nara Leão, Nana Caymmi, Paulo Moura, Abel Ferreira, Joyce, Leila Pinheiro, Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, Orquestra de San Antonio (Texas, USA), Orquestra de Blumenau, entre outros grupos e artistas importantes da música popular urbana e erudita brasileira. É o responsável pelo ciclo de Oficinas de Choro Instrumental no Brasil desde 1984. É autor dos livros *O Violão Brasileiro* (ed. Europa, 1988) e *O Violão de Sete Cordas: Teoria e Prática* (Lumiar, 2002). Entre suas composições destacam-se *Rapsódia Urbana* (fagote e violão), *Micro Suíte* (flauta, clarinete e fagote), *Variações sobre um tema de Guerra-Peixe* (violino, viola, violoncelo, contrabaixo, clarinete, trompa e fagote), *Impressões e Sonho* (flauta e violão), publicadas pela Bruyere Music; *Concertino para Bandolim e Orquestra de Cordas, com flauta obbligato*; *Concerto para Violão e Orquestra de Câmara*; *X Estúrdios para violão*; *Dentro da Noite Veloz (para narrador e violão)*, entre outras peças. Luiz Otávio Braga é MSc em Informática na Educação (COPPE/UFRJ, 1995) e Phd em História Social pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ (2002). É Professor Associado III vinculado ao ensino de graduação do Instituto Villa-Lobos, do qual foi diretor no quadriênio 2005-2009. Aposentado em 2017, é professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, no Rio de Janeiro.

Maurício Carrilho (1957)

Violonista, arranjador e compositor de destacada atividade, acompanhou grandes nomes como Aracy de Almeida, Nara Leão, Elizeth Cardoso entre muitos outros. Em 2000, em parceria com o bandolinista Pedro Amorim, a cavaquinista Luciana Rabello, seu pai, o flautista Álvaro Carrilho e o percussionista Celsinho Silva, fundou a Escola Portátil de Música (EPM). Neste mesmo ano, juntamente com Luciana Rabello, criou a Acari Records, a primeira gravadora brasileira especializada em choro. Em 2007, a Acari lançou a caixa *Choro Carioca – Música do Brasil* com 9 CDs reunindo a obra de 74 chorões de todo o país e trazendo composições inéditas do avô de Heitor Villa-Lobos, do pai de Radamés Gnattali e de Alfredo Vianna, pai de Pixinguinha. Este projeto foi um dos resultados (além da série de 15 CDs *Princípios do Choro* e a caixa de 5 CDs contendo a obra remanescente de Callado: *Joaquim Callado – O*

Pai dos Chorões) da pesquisa *Inventário do Repertório do Choro* desenvolvida em parceria com a violonista e pesquisadora Anna Paes e que contou com bolsa da Fundação Rio Arte, revelando mais de 10 mil obras de 1000 compositores do gênero nascidos até a primeira década do século XX, a maioria inédita, destacando-se entre os compositores Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros, Carramona, Irineu de Almeida, Joaquim Callado, Mário Álvares, Felisberto Marques, Carlos Gomes, Villa-Lobos, Francisco Mignone, Alexandre Levy e Chiquinha Gonzaga.

PALESTRA⁵

LO: vocês não podem deixar de passar por aqui, por essas fontes, e eu sempre coloco as mesmas, porque eu acho que elas têm um resumo de tudo, um resumo em dose artística:

- LP Vibrações – Jacob do Bandolim e Época de Ouro;
- LP Choros Imortais – Altamiro Carrilho e Regional do Canhoto;
- LP Cartola (dois primeiros pela Marcus Pereira) – com Regional do Canhoto.

O Época de Ouro, que na verdade era o conjunto do Jacob, tinha o Dino que também fazia parte do Regional do Canhoto.⁶

MC: tem uma coisa que a gente tinha falado, em um dia desses, em uma das aulas, que as frases do violão de 7 cordas, além de fazerem essa ligação harmônica, elas preenchem os intervalos das notas longas da melodia. Quando a melodia está movimentando, o violonista fica fazendo mais a levada; parou a melodia, preenche e coloca as baixarias nesses buracos.

LO: pensando em harmonia, quem estuda harmonia convencional, são quatro vozes para escrever. Se você tem uma formação instrumental, por exemplo, de um quarteto de cordas, quando for escrever tem que ter cuidado ao arrumar essas vozes. Se você quer dar só a cama harmônica para o restante do conjunto, é aconselhável que haja alguma norma de condução dessas vozes. O contraponto é liberdade de melodias

⁵ A palestra deu-se no último dia da Oficina, 24 de janeiro de 1997, na parte da manhã, no Conservatório de MPB de Curitiba.

⁶ Regional do Canhoto, formado em 1951 por Canhoto (Waldirio Frederico Tramontano) no cavaquinho, Dino (Horondino José da Silva) no violão de 7 cordas, Meira (Jayme Thomás Florence) no violão de 6 cordas, Gilson de Freitas (depois substituído por Jorge José da Silva, o Jorginho) no pandeiro e Orlando Silveira no acordeom. Conjunto Época de Ouro, organizado em 1966 por Jacob do Bandolim, contava com Dino no violão de 7 cordas, César Faria e Carlinhos Leite nos violões de 6 cordas, Jonas Silva no cavaquinho e Gilberto D'Ávila (depois também substituído por Jorginho) no pandeiro.

concomitantes, quer dizer, você escreve dentro de certos princípios harmônicos, mas liberando os instrumentistas para tocar melodias no fluxo da peça. Essa é a diferença fundamental entre contraponto e linhas de condução harmônica.

MC: condução de vozes é a condução de cada uma delas em relação às outras...

LO: para dar sempre um resultado vertical, de acordo com os acordes que estão sendo utilizados. Já no contraponto, nem sempre.

MC: linhas paralelas ou não. No caso da baixaria, não é paralela, ela preenche os espaços.

LO: o baixo aqui do 7 cordas, do choro, é como um baixo no barroco. Se você ouvir a música barroca, preste atenção, o baixo é uma contra melodia que está sempre em oposição à melodia principal, porque é ele que joga tudo para frente. Ele está sempre movimentando e o violão no choro tem essa característica semelhante.

MC: mesmo porque tem uma influência grande do barroco no choro, as formas binárias, forma rondó, isso tem origem na música barroca.

LO: a principal parença é essa questão de, se o baixo parar, fica faltando. Tem que ter a baixaria. Então, essa coisa do violão de 7 cordas, do violão de resposta, é uma coisa antiga que vem se aperfeiçoando. O Dino é reputado como quem levou, quem colocou esse violão de baixaria na rua, na era das gravações, da rádio, etc., por ter atuado em grandes regionais com grandes músicos; mas, isso não é bem verdade. É claro que o músico dá sorte, por exemplo, de ter uma certa ascendência ou de pegar um veio artístico e acabar registrando todo esse trabalho. Mas sem dúvida foram vários músicos, violonistas que desenvolveram essa linguagem, e o Dino, um artista tremendo, supertalentoso, aquilo bateu nele de uma tal maneira que ele soube dar um rumo, uma versão artística que foi fundamental. Todavia, essa versão do Dino é uma versão que está completamente ligada ao Pixinguinha e depende dele porque, no Regional do Benedito Lacerda,

o Pixinguinha passou a tocar o saxofone.⁷ Se vocês ouvirem as gravações do Regional do Benedito Lacerda com o Pixinguinha no saxofone, quem fazia a baixaria era o Pixinguinha e essa baixaria dele, assim como a do Dino, é uma baixaria melódica, tem uma melodia e um fraseado todo particular. E o Dino tocava no Regional, muito novinho, com dezoito anos. Quando o Pixinguinha parou de tocar, o Dino passou a tocar o 7 cordas. Caramba, ele já estava calejado de ouvir aquelas frases que o Pixinguinha fazia e ele, com a sua musicalidade, evidentemente, como o Raphael Rabello mais tarde, desenvolveu o aspecto da frase no baixo e levou para outros lados. Por exemplo, vocês já ouviram essa frase aqui:



Fig. 1 – Frase Pixinguinha

Isso é frase do Pixinguinha. Ele fazia isso tudo no baixo, aí depois o Dino pegou essas coisas e colocou no violão.

MC: no *1x0* (Pixinguinha) tem aquela terceira parte que ele faz isso que não acaba nunca mais:



cordas. O Valter está até hoje tocando, o Valdir infelizmente parou, mas o irmão dele, o Valter, é um fenômeno. Além de ser altamente musical e fazer frases maravilhosas no baixo, ele toca muito forte, até chegar ao ponto de tirar um cavalete! Mas o falecido Darly Louzada, que Deus o tenha, que era um virtuose no violão, quando parava para fazer uma cadência... Isso eu vi, meninos eu vi! Lá no programa do Adelson Alves onde ele acompanhava as serestas, era uma boçalidade o que ele tocava de violão 7 cordas.⁸ O seresteiro sempre dava uma cadência para ele e ele fazia dois, três minutos de escala. Mas na hora de gravar ele não lia nem cifra, lia mal cifra, e ficava nervoso, então não o chamavam para gravar. Desgraçadamente ele morreu e não ficou nada registrado. Mas eu vi. Talvez, nos programas do Adelson, se ele gravava aquelas coisas, as serestas todas as sextas-feiras, talvez tenha gravação do Darly Louzada. E outros caras. Daí apareceu o Raphael, foi o que foi. O Raphael foi o espelho do Dino no início. Ele sabia tudo o que o Dino fazia, até as roupas eram iguais, o anel na mão direita...

MC: “eu coloco esse anel aqui porque esse dedo é o mais bobo, então a gente coloca esse anel porque ele dá peso no dedo.” Ele tinha até teoria para isso!

LO: ele sabia tudo. Todas as gravações que o Dino tinha feito. Aliás, isso você procura saber se ainda tem, ele comprou todos os discos que o Dino gravou.

MC: ontem eu estava conversando com vocês sobre isso. “Como é a baixaria que o Dino faz naquela música do Cartola?” Assim, e repetia, ele sabia todas as frases.

LO: era isso aí, ele mandava. Tudo, tudo. Agora, com o mesmo sotaque, impressionante. Nesse disco que a gente gravou, o Maurício toca também, é um disco com o Joel Nascimento que foi feito no Japão, o Raphael aparece pela última vez tocando violão de 7 cordas em um conjunto de choro.⁹ A gente fez essa gravação em 1987 e eu acho que foi uma das últimas vezes que ele trabalhou assim em um regional tocando choro. Ele faz miséria no disco.

⁸ Adelson Alves: radialista e jornalista, foi produtor e marido de Clara Nunes. “O amigo da madrugada” era o seu slogan no programa de serestas que tinha na Rádio Globo nos anos 1970. Informação obtida com Luiz Otávio Braga por e-mail em 20/03/2018, às 22h20.

⁹ Trata-se do disco *Chorando de Verdade*, de Joel Nascimento, lançado em CD no Brasil em 1995 pela gravadora Kuarup (KCD-069).

MC: a gente gravou nove faixas em um dia, direto.

LO: sem erro, não tem erro, é impressionante. O Joel tocando com um suingue lindo de morrer. Estudou, também, era um disco dele. Agora, a gravação do *É do que Há* (Luiz Americano), aquela gravação é um negócio absurdo. E a levada, a pegada, a base, Beto Cazes no pandeiro, Maurício no 6 cordas, Raphael de 7 e um japonês de cavaquinho que não compromete, está tocando ali, direito, e o couro come.

Essa coisa do choro é um negócio que... o violonista que não passa pelo choro, é como se ele passasse pela vida e morresse virgem. Sério! Porque ali está a sensualidade da música brasileira, está a inteligência dos músicos que, a rigor, o único futuro que lhes esperava era uma vida medíocre de funcionário, de alguém sem nenhuma chance na vida. E essas pessoas conseguiram de alguma maneira fazer a história da música no Brasil. É a eles que a gente deve. A gente deve tudo isso aos músicos que iam no subúrbio tocar assim de farra, que tocavam nos aniversários, que quando acabava a festa, afrouxavam a corda do violão e enchiam de doces para levar para as crianças. É esse músico que está escrito no livro do Alexandre Gonçalves Pinto, é a essa turma que a gente deve a tradição da música brasileira.¹⁰ Se não fosse esse pessoal, a gente estava ferrado. Se fosse depender da elite brasileira, esses nem rádio ouviam, eles iam para a ópera. Imagina se eles iam ouvir rádio, ouvir o Xisto Bahia ou o Bahiano cantando o *Lundu da Marrequinha* ou então *Iaiá, você quer morrer?* E aí foi a sorte da música popular, porque a indústria cultural era incipiente, mas estava em formação e começou a investir nesses músicos. Chegou a gravação mecânica e tal, e o que que se gravava? Gravava-se esses artistas populares, Eduardo das Neves, enfim, foram esses artistas que construíram a música brasileira. À uma determinada parte da elite a gente deve a mediação, por exemplo, tirar o violão do anonimato e colocar lá no Palácio do Catete. Isso era o maior abuso.

MC: foi a Nair de Teffé, esposa do presidente Hermes da Fonseca.

¹⁰ *O Choro: Reminiscências dos Chorões Antigos*, de Alexandre Gonçalves Pinto. Publicado originalmente em 1936, foi relançado em 1976 pela FUNARTE em edição fac-símile organizada pelo jornalista Ary Vasconcelos. Em 2015, ganhou uma nova edição pela Acari Records organizada pela jornalista Nana Vaz de Castro.

LO: Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda e toda essa turma, eles mediaram, porque viram que era ali que estava o Brasil. As ideias do Gilberto Freyre que falava do Brasil mestiço; não tem que ter vergonha da mestiçagem do Brasil, graças a Deus que a gente tem mestiços, que tem essa mistura. Então, a partir desse momento, o choro começou a ter espaço. É importante que vocês conheçam e leiam o que puderem sobre isso, leiam Machado de Assis para vocês verem como era a atmosfera do Rio de Janeiro da época. Está lá no Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, está tudo lá. A chegada da polca no Brasil.

MC: inclusive narrativas sobre a polca.

LO: tem que procurar, tem que conhecer o Brasil, para a gente poder se entender melhor, como músicos, inclusive. E para a gente tentar aumentar o contingente de pessoas que querem acabar com toda forma de preconceito. A gente já tocou música erudita também. Eu poderia dar concertos de violão erudito se quisesse, o Maurício também, investir nisso, mas é um outro trabalho, não faz parte da nossa vida, da nossa própria formação, do nosso íntimo.

Maurício, você deve ter trabalhado com eles nas aulas as levadas de schottisch, choro canção...

MC: isso, vamos dar uma lembrada.

LO: e aí no final a gente coloca alguns princípios de baixarias, escreve alguns exemplos para vocês terem alguma coisa anotada, inclusive algumas dessas levadas. Mas o que vale mais a pena é investir em ouvir e fazer; se puder formar um grupo de choro, um trio...

MC: ou até um grupo de violões. Em um quarteto de violões dá para fazer, um toca a melodia, outro acompanha no agudo, outro na região média e outro faz as baixarias. Depois divide as funções, em cada música um faz uma coisa diferente.

LO: a música no Brasil então nasce com a modinha e o lundu, são os nossos mais longínquos ancestrais, brasileiros, com características brasileiras. A polca chega por volta de 1830 e começam a chegar também nessa época todas essas danças europeias, da década de 1830 para cima. É a época também que se instalam

no Rio de Janeiro as primeiras editoras. Laforge foi uma das primeiras, Pierre Laforge, um francês que veio para cá, maluco, gostou e nunca mais foi embora. Depois veio também o Fred Figner.¹¹ Então começa a chegar a polca, chega o schottisch, a valsa e uma série de outras coisas, a varsoviana, a quadrilha em cinco partes, o Anacleto de Medeiros escreveu muitas quadrilhas. Só que essa coisa foi abrigada, porque ela chega com uma forma, com um instrumental completamente alienígena e o que que o pessoal faz? Transpõe isso para o violão, para o cavaquinho...

MC: esculhamba!

LO: a polca tem muita importância porque ela começa a transformar, misturando-se com o lundu. O lundu na verdade é a modinha, só que a modinha de salão era mais comedida. Por exemplo, você ouve o *Lundu da Marquesa de Santos*, que na verdade é uma modinha.

A polca chega aqui assim:



Fig. 3 – Polca

Aí, eles unem isso à habanera que tinha vindo de Cuba e do Haiti. E a habanera tinha esse formante aqui:



Fig. 4 – Habanera

E começaram a tocar a polca, não agitada como o alemão, colocaram na malemolência da mulataria. Então, ficou um negócio assim, se você juntar os dois ritmos:

¹¹ Frederico Figner, nascido na República Tcheca, veio para o Brasil em 1891. Fundou a Casa Edison em 1900.

The image shows a musical diagram illustrating the combination of two rhythms. It consists of three staves, each with a 2/4 time signature. The top staff is labeled 'Polca' and contains a sequence of quarter notes with accents. The middle staff is labeled 'Habanera' and contains a sequence of eighth notes with accents. The bottom staff is labeled 'Polca brasileira' and contains a sequence of quarter notes with accents, which is the result of combining the Polca and Habanera rhythms. The diagram is enclosed in large square brackets on the left side.

Fig. 5 – Polca brasileira

LO: tem a polca *Só pra Moer*, do Viriato Figueira da Silva.

MC: flautista

LO: essa polca foi um sucesso nacional. Por que é que foi um sucesso nacional? Porque os grandes centros urbanos, metropolitanos, no Brasil eram o Rio de Janeiro, São Paulo um pouco menos, Salvador e Recife. Belém, Manaus, era uma época de projeção fortemente portuguesa, muitas companhias de ópera iam para lá, tinha uma vida musical, então, essas coisas iam chegando.

Vamos tocar o *Só pra Moer*:

The image shows a musical score for the polka 'Só pra Moer'. It is written in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 50. The score is in the key of B-flat major (two flats). It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The melody features eighth and sixteenth notes, and the accompaniment consists of chords and single notes.

Fig. 6 – *Só pra Moer*

LO: depois esse negócio foi ficando mais quente. Os negros foram começando a soltar o braço e ir para a cidade, bater tambor na cidade, essa é que é a verdade, eles batiam tambor no engenho. Com a libertação e a necessidade de mão de obra na cidade, eles foram para lá e estavam livres, assim como a música estava livre também. Apesar que de vez em quando eles tomavam uma cana da polícia porque estavam tocando na rua, dançando, dando umbigada, pernada, essas coisas. E na rua esse negócio toma um rumo que vai remeter ao choro.

Uma polca rápida, por exemplo, *Coralina* (Albertino Pimentel):

The image displays a musical score for the piece "Coralina" by Albertino Pimentel. The score is written for a 7-string guitar and is set in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 84. The key signature is one flat (B-flat). The score is organized into four systems, each consisting of a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the guitar accompaniment. The melody is characterized by eighth-note patterns and occasional ties. The guitar accompaniment features a rhythmic pattern of eighth-note chords, often with a grace note on the first eighth note of each pair. The piece concludes with a double bar line.

Fig. 7 – *Coralina*

LO: a *Coralina* já é uma polca sapeca.

MC: composição de um italiano, Albertino Pimentel, conhecido como Carramona.

LO: Carramona, que assumiu a regência da Banda do Corpo de Bombeiros quando o Anacleto morreu. Bom músico. Nessa época veio muito músico de fora, professores e alguns deram certo. E à vertente europeia a gente deve principalmente àqueles que vieram para cá e se encantaram com o Brasil, que não tiveram nenhum preconceito em se misturar. É assim como tem gente boa e tem gente ruim. Nós, em parte, devemos muito da nossa tragédia ao imperialismo econômico de modelo europeu e agora de modelo americano, mas também devemos um pouco de felicidade a essas pessoas que vieram para cá e disseram “aqui vai ser a minha terra, aqui vai ser a minha casa”. Eles vinham para trabalhar, mesmo porque não tinham espaço lá.

Então, a polca é esse negócio ali. A levada:



Fig. 8 – Levada polca

LO: repare que você pode dividir o ritmo no baixo.

MC: como o *Corta-Jaca* da Chiquinha Gonzaga:

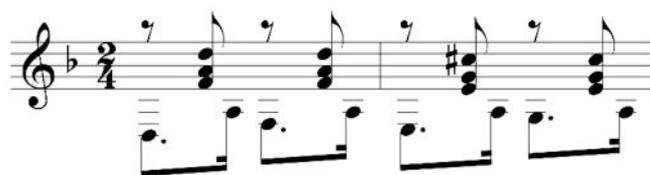


Fig. 9 – Corta-Jaca

LO: “polcado” seria:



Fig. 10 – Polcado

LO: isso daí é a polca. A levada básica:

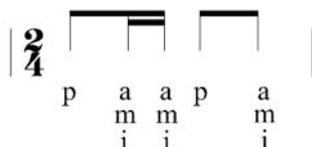


Fig. 11 – Polca levada básica

Ou então dividir no baixo:

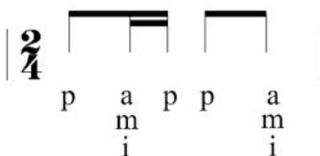


Fig. 12 – Polca ritmo no baixo

LO: tem também uma levada contínua que a gente costuma fazer quando toca lundu. O *Brejeiro* (Ernesto Nazareth) era um lundu:



Fig. 13 – Brejeiro

MC: a gente pode acentuar como maxixe. Depois da polca, o pessoal começou a colocar essa semicolcheia aqui, a fazer um acento diferente. Essa semicolcheia, a segunda, que os negros faziam na polca, quando começou a ser feita, foi quando começou a rolar o maxixe:

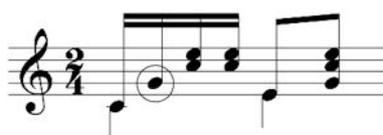


Fig. 14 – Acento maxixe

LO: esse negócio aqui é 1870. A polca chega em 1830, então a transformação já está acontecendo a partir daí.

MC: em 1870 já começou a ter repertório brasileiro, composições brasileiras com essa rítmica. Joaquim Antônio Callado era dessa época, Chiquinha Gonzaga um pouco depois de Callado, Anacleto um pouco depois da Chiquinha, mas é tudo da mesma geração.

LO: a gente vai dividir o ritmo da percussão na mão. Têm alunos que quando são ruins de ritmo eu mando estudar percussão. Se você aprender a tocar pandeiro, vai saber fazer isso.

MC: é o lance dos três pontos do pandeiro. Você faz tudo com polegar, ponta dos dedos e base da mão. Tudo, toda técnica do pandeiro é em cima disso. O grave é feito com o polegar, mas pode ser tirado na ponta também. A base da mão é um som abafado que bate perto do aro para fazer mais platinela:¹²

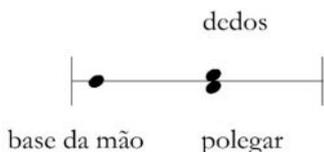


Fig. 15 – Pandeiro notação



Fig. 16 – Pandeiro exemplo de levada

A gente pode fazer isso no violão assim:

- Polegar e indicador (equivalendo ao polegar e às pontas dos dedos no pandeiro);
- Anelar e médio juntos (equivalendo à base da mão no pandeiro).

Por exemplo:



Fig. 17 – Levada três pontos

LO: dessas outras danças, que também foram importantes nessa formação, tem o schottisch. O schottisch, raciocinando também em 2, só que 2/2, tem uma forma assim:

¹² Para melhor ilustrar a explicação, foram incluídos os exemplos 15 e 16 tendo como base o livro *Batuque é um Privilégio*, de Oscar Bolão (p. 23).

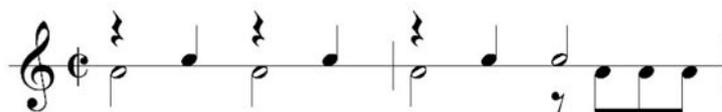


Fig. 18 – Schottisch

Isso vem da Escócia. O xote do Nordeste tem versões já derivadas desse negócio. Porque tem muita coisa parecida. O Anacleto talvez tenha sido o maior compositor de schottisch, era cada um mais bonito que o outro. Tem o *Yara*. Tipicamente, tem uma baixaria aqui no final do segundo compasso:



Fig. 19 – Yara

LO: o schottisch normalmente se articula dessa forma, assim como música americana, jazz. Escreve-se com colcheia, mas toca-se quase como colcheia pontuada:

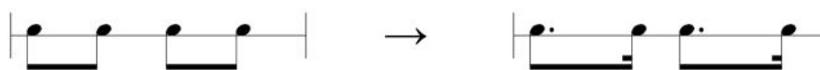


Fig. 20 – Schottisch colcheia pontuada

MC: o Anacleto foi o compositor mais importante desse gênero.

LO: mas a gente também escreve com a colcheia pontuada. Só nos mais antigos talvez você encontre isso. Eu já encontrei alguns manuscritos de schottisch com colcheia pontuada. E aí, esses são os gêneros,

daquelas danças, que até hoje a gente com muita frequência ainda toca em rodas de choro. Agora, tudo isso para a gente é choro, porque o choro é isso, violões, cavaquinho, bandolim e flauta.

Vamos fazer o choro canção. O choro canção é o mais fácil quando a gente começa a aprender, tipo *Naquele Tempo* (Pixinguinha):



Fig. 21 – *Naquele Tempo* levada

LO: nessa puxada do choro canção já aparece esse lance aqui:



Fig. 22 – Choro canção pandeiro

O pandeiro toca as quatro semicolcheias, mas se você ouvir bem, é isso aqui:



Fig. 23 – Síncope

MC: porque é o lance do grave. É assim: a terceira semicolcheia, a que não aparece, é tocada no pandeiro pela base da mão, não tem o grave. Então você ouve:



Fig. 24 – Síncope

A gente toca as quatro semicolcheias, mas a terceira soa menos. Mesmo quando a gente faz a levada, a terceira semicolcheia fica um pouco escondida:



Fig. 25 – Levada terceira semicolcheia escondida

LO: começar com o choro canção é sempre uma garantia de você poder trabalhar o choro em uma forma mais viável. É mais fácil para os alunos que estão aprendendo a mudar os acordes, colocar as baixarias e trabalhar com o conjunto, dinâmicas, fraseado, etc. Aí aparece a famosa síncope da música brasileira. Aqui já é choro. O maxixe é um pouco antes.

MC: o maxixe é nos anos 1910.

LO: o choro canção normalmente tem um andamento lento. O maxixe já é uma coisa um pouco mais puxada, só que ele pega na primeira parte a levada de choro canção e faz isso:



Fig. 26 – Maxixe

É muito perto da polca também:



Fig. 27 – Polca

Só que aqui no maxixe tem a síncope.

MC: e no maxixe sempre acontece essa polirritmia, isso com aquilo lá, misturado. Porque as pessoas não tocam o maxixe só com essa divisão, isso aqui é uma delas. Junto com o desenho da Figura 26 acontece o da Figura 27:



Fig. 28 – Maxixe polirritmia

LO: bom, e daí para frente tome choro. Oficialmente, se você datar o Callado como quem saiu na frente profissionalmente, que montou um conjunto, que saiu fazendo muito sucesso... Quem pega a partitura do *Lundu Característico*, do Callado, vê o tipo de músico que ele era. É uma peça linda e difícil de tocar para qualquer flautista.

Antes da fase da gravação mecânica, elétrica e depois o rádio, que são as mídias mais fortes na divulgação da música, a música brasileira só tinha um jeito de ser divulgada, ou dois, o boca-a-boca e através das partituras. Nas lojas de música tinha sempre um piano, para que quando chegasse o cliente tivesse um pianista de plantão, que às vezes era o próprio autor, na maioria das vezes, para saber qual era a última novidade; era uma indústria incipiente ainda. Então, o editor, por um motivo comercial, não colocava que era, por exemplo, maxixe, ou que era choro...

MC: maxixe era dança de sacanagem.

LO: ninguém queria mais saber de modinha, achavam que era coisa ultrapassada, na década de 1920 ninguém queria saber de lundu nem de modinha. O Catulo da Paixão Cearense foi quem mais extensamente escreveu letras para choro, modinhas, etc. Ele teve crises existenciais terríveis porque tinha acabado a época da modinha e ele estava ferrado, isso na década de 1920. Então, precisava de alguma coisa para chamar a atenção: tango brasileiro. Ninguém sabe explicar o porquê desse nome.

MC: e tem outra, têm registros de tango brasileiro anteriores ao tango argentino. A partitura mais antiga com referência ao tango é de música brasileira, não é de música argentina.

LO: assim como o fado, que hoje em dia é português...

MC: era uma dança brasileira, antes de ser um gênero de música.

LO: certo, e fado era também um termo que se usava no Rio de Janeiro para se falar de modinha.

MC: mas em suma, o tango brasileiro, o choro, era negócio de mulato e funcionário público de classe média baixa, e maxixe era dança de sacanagem. Mais tarde teve um casal de dançarinos, o Duque, que era um grande dançarino de maxixe, que foi para a Europa e fez um grande sucesso por lá, mas aqui era um negócio malvisto. O editor não iria colocar em uma partitura escrito “maxixe” ou “choro” para a mocinha de família ir para casa tocar aquilo no piano, tinha que colocar um nome bonitinho, senão ninguém comprava, a filha do bacana não pode tocar música indecente. Então chamava de tango brasileiro. E o Nazareth mesmo era um ferrado, tocava em sala de espera de cinema, morreu numa miséria danada, maluco, abandonado, pedindo pelo amor de Deus para levarem um piano para o hospital onde ele estava internado e ninguém levou.

LO: o Nazareth, o pessoal nem ia para o cinema, iam para assistir ele.

MC: ele era um cara que gostava mesmo era de choro. Ele tem música dedicada ao Satyro Bilhar, o *Tenebroso*, que era um violonista dos bons na época. Tem o *Apanhei-te Cavaquinho* onde ele cita os instrumentos e a sacanagem do choro o tempo inteiro.

LO: tem o *Não Caio n'Outra*.

MC: o Nazareth era da turma boa, mas os editores... Quem comprava partitura? Não eram os músicos de choro. Músico de choro não sabia ler, era tudo orelha, poucos sabiam escrever música, quem comprava eram as pessoas que estudavam no conservatório.

LO: na verdade, quando a gente chega aqui, isso já é o choro.

(Luiz Otávio e Maurício tocam o choro *Arranca Toco*, de Jayme Florence, o Meira).

LO: cada vez que a gente toca isso, faz diferente. É claro que tem a harmonia para orientar, mas os baixos, a ideia vem na hora, você tem algumas manhas, alguns caminhos...

MC: também, às vezes você pega um caminho no baixo que leva para uma outra harmonia e aí complica, então a saída é fazer outra harmonia. Às vezes erra e dá certo, aí você segue, “nunca passei por aqui!” Pode ser um caminho lindo, mas às vezes não tem saída, aí tem que esperar outro bonde porque esse eu já perdi.

LO: e outra coisa é o seguinte, a gente tem que se manter tocando esse gênero, porque tem que estar com o dedo afiado para tocar isso, não tem tempo de pensar. Esses baixos aqui, alguns eu errei. Você tem que estar com o dedo em dia, estar tocando. A gente se ferra todo quando passa uma temporada sem tocar choro, sem fazer uma roda, porque o raciocínio não acompanha. Você tem que ter uma velocidade de raciocínio. Inclusive, na roda a gente toca muito choro que nunca ouviu, então tem que tirar na hora. Tem músico que vem com composições próprias, aí olha para você e diz: Ré maior. E você sai acompanhando e tal, tem as modulações que você apanha e só pega na segunda vez.

MC: e tem que treinar isso porque isso acontece em cena, no palco. Em várias oportunidades já aconteceu isso comigo, de acompanhar música que eu nunca tinha ouvido na minha vida, mas aí estava acompanhando assim, programa de televisão, gravando, não tem jeito, não tem “ah, essa eu não sei”. Não dá, está gravando, vai à luta!

LO: com relação às linhas de baixo, você pode pensar inicialmente em fazer uma baixaria diatônica, usando a escala de formação do acorde. Por exemplo:



Fig. 29 – Baixaria diatônica

Você está usando aqui praticamente tudo o que tem no acorde, as outras são notas de passagem. Normalmente a cifra está escrita e indica o baixo que quer cair, ou não, ou também às vezes indica o baixo e você faz outra coisa. Porque o violonista está improvisando, às vezes ele parte de uma nota que vai ficar difícil de cair com o baixo em Si, por exemplo, aí ele cai com o baixo em Ré sustenido. Então, essa é uma maneira bem simples de se fazer, utilizando os próprios elementos do acorde.

Agora, não é aconselhável, eu acho, você ficar o tempo inteiro fazendo baixarias. Eu estou exagerando aqui nesses exemplos, em princípio teria uma melodia por cima disso. O Dino é quem mais sabe tocar com regional, fazer um acompanhamento usando o 7 cordas, porque ele coloca a baixaria em um lugar em que ela aparece. Via de regra, você não sai fazendo baixos em cima da melodia, você espera algum lugar, descansa...

MC: faz as preparações das mudanças de parte onde têm as modulações.

LO: as obrigações.

MC: quanto maior o número de pessoas tocando, mais simples você tem que fazer o seu lance.

LO: o negócio é que começa a ficar exaustivo, ao invés de estabelecer um diálogo com o instrumentista, você começa a estabelecer é uma briga.

MC: ficam dois monólogos, uma briga de foice no escuro, não tem nada mais feio.

LO: se eu estivesse começando hoje, seria bom se alguém dissesse: planeje o seu acompanhamento. Na verdade, a gente deixa um pouco largado, não planeja o acompanhamento, mas ultimamente eu planejo onde vou colocar. Também, estou mais experiente, mais velho. Então, planeje o seu acompanhamento, examine a melodia, “onde é que tem uma brecha para mim? Onde é que eu posso colocar junto?” Entendeu? Se você faz isso, tem muito menos chance de se repetir. Senão daqui a duas músicas vai estar repetindo tudo de novo, também ninguém é um gênio assim.

MC: é, e às vezes dá certo. Se você conseguir fazer uma frase que seja interessante por si só, aí vira uma coisa polifônica e pode dar certo. A gente tocou ontem um arranjo do *Cochichando* (Pixinguinha) onde rola isso. Tem aquele baixo que fica o tempo inteiro junto, que é uma coisa do 7 cordas mesmo:



Fig. 30 – Cochichando

É uma forma de você harmonizar com melodia. Na verdade, eu estou fazendo a harmonia através das linhas de baixo; você ouve a harmonia sem estar tocando os acordes, mas é uma coisa planejada.

LO: a gente não usou nenhuma nota estranha nesses exemplos aqui (baixaria diatônica) e as notas de passagem eram todas notas da escala do tom, isso vai dar certo sempre. Aqui talvez tenha um negócio que não tem nada a ver com o choro, mas a ideia é essa.

Uma outra maneira de se fazer isso é ir cromatizando algumas coisas, aí você tem uma margem. Baixaria cromática, por exemplo, na mesma harmonia:



Fig. 31 – Baixaria cromática

LO: tem também a forma arpejada:



Fig. 32 – Baixaria arpejada

MC: antigamente, além do 7 cordas tinham dois outros violões, o violão de 6 e o gêmeadeira, que tocava mais no agudo (primeira pauta):



Fig. 33 – Gêmeadeira

Tem aquele acompanhamento do *Vibrações* (Jacob do Bandolim) que é clássico do gêmeadeira (primeira pauta):



Fig. 34 – Gemeadeira *Vibrações*

Tem sempre um vibrato, um glissando, essas coisas. O Carlinhos era o gemeadeira no regional do Jacob. O César Faria, pai do Paulinho da Viola, era o centro, e o Dino, o 7 cordas.

LO: e aí finalmente tem a forma misturada. Tudo isso aqui é E7. Temos aqui as três formas:

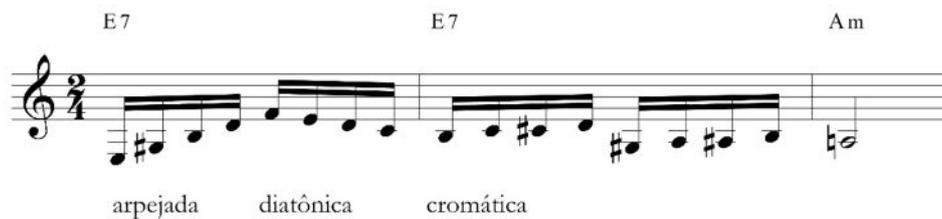


Fig. 35 – Baixaria misturada

Esse tipo de cromatismo é muito comum em acordes dominantes. E7, por exemplo, a gente parte de uma dessas notas e segue:



Fig. 36 – Cromatismo acordes de dominante

LO: e todo resto que acontecia era variação de um desses sete desenhos. Você vê algumas dessas coisas em Bach, por isso que é bom a gente estudar. Isso aqui não tem nada a ver com choro, mas em Bach, quando é um baixo contínuo ou então uma frase, na estrutura da condução melódica, ele coloca um desenho no A onde é repetido. Depois vem o desenho do B e a recapitulação do A. Na sequência, ele não vai encher de coisa diferente e sim manipular variações desses elementos aqui.

MC: e é isso que a gente faz quando vai tocar choro, porque quando você vai improvisar no choro é exatamente isso, apresenta a melodia de todas as partes e aí volta no A com improvisação, repete tudo improvisando.

LO: a forma tem todo um gênio, tudo está ali. O Raphael fazia, o sacana, sem saber. Quer dizer, sem saber entre aspas, porque ele sabe de alguma maneira.

A gente agora que é mais adulto tem uma preocupação de passar isso, mas passar isso de uma maneira que você possa inclusive fundamentar e deixar codificado, escrito, para que alguém venha, leia e ouça.

MC: coisa que a gente nunca teve na nossa formação. É impressionante como alguns músicos fazem isso sem premeditação. Na verdade, essas pessoas têm uma consciência absoluta daquilo que estão fazendo.

LO: é um princípio ativo. A forma do choro, rondó em três partes (AA – BB – A – CC – A), é um princípio de reiteração de ideias.

As escalas, tem que saber as escalas de alguma maneira. Você pode saber teoricamente e colocar na mão, ou pode fazer tocando de ouvido e tirar. Qualquer forma de conhecimento é válida. De que maneira você vai entender, não interessa. Têm aqueles que não sabem uma nota de música e tocam. A informação quando chega, pode vir de várias formas, tanto de maneira teórica quanto prática. Agora, o músico tem que estar com a técnica razoável, tem que estar com as escalas na mão, com os dedos alegres, porque senão não funciona. Só cuidado com a síndrome de velocidade, o músico não pode passar por cima dele mesmo. Eu enxergo a técnica como uma coisa que é análoga à preparação física do atleta. Às vezes o sujeito é supertalento, um craque da bola, faz tudo, mas não tem saúde, joga dez minutos e aí coloca qualquer perna de pau do lado dele e o anula. Mesma coisa o instrumento, tem que estudar e não só estudar música,

mas também ler muito. Essas coisas eu acho que adiantam muito, você lê porque fica imbuído no espírito do negócio e começa a respirar a coisa com outro tipo de comportamento, de relação. Não é só aquela relação do instrumentista com a nota escrita ou ouvindo disco e tal, mas se você procurar saber mais sobre isso, você está sabendo mais sobre você mesmo. E esse tipo de coisa você tem que praticar muito, como tudo em música, tem que praticar muito mesmo.

AGRADECIMENTOS

A Luiz Otávio Braga e Maurício Carrilho pelo contato e pelas informações complementares.

REFERÊNCIAS

BOLÃO, Oscar. *Batuque é um Privilégio: a percussão na música do Rio de Janeiro*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.

BRAGA, Luiz Otávio e CARRILHO, Maurício: palestra [jan. 1997]. Curitiba: XV Oficina de Música de Curitiba, 1997. 2 fitas cassete (90 min).

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da Fala para a Escrita: atividades de retextualização*. 10ª edição. São Paulo: Cortez, 2010.