

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA

PEDAGOGIA DO VIOLÃO DE SETE CORDAS: DESAFIOS E QUESTÕES

JULIANO RABELLO PINHEIRO

RIO DE JANEIRO, 2017

PEDAGOGIA DO VIOLÃO DE SETE CORDAS: DESAFIOS E QUESTÕES

por

JULIÃO RABELLO PINHEIRO

Monografia apresentada como requisito parcial para conclusão do Curso de Licenciatura em Música do Instituto Villa Lobos da UNIRIO, sob orientação do Professor Dr. Pedro Aragão.

Rio de Janeiro, 2017

PINHEIRO, Julião R. *Pedagogia do violão de sete cordas* : desafios e questões. 2017. Monografia (Licenciatura em Música) Curso de Licenciatura em Música do Instituto Villa Lobos/UNIRIO.

RESUMO

Este trabalho busca discutir questões atuais do violão de sete cordas dentro da música brasileira. O objetivo é comparar as diferentes visões, discutir as principais questões e trazer propostas pedagógicas para o violão de sete cordas. A pesquisa acontece a partir das experiências pessoais do autor com o seu objeto de estudo, através de entrevistas com músicos consagrados no instrumento e por uma revisão bibliográfica de teses e métodos sobre o violão de sete cordas.

Palavras-chave: violão de sete cordas, baixaria, choro, ensino de violão, Horondino Silva.

SUMÁRIO

	página
1 Introdução	5
2 Breve história do violão de sete cordas no Brasil	8
3 Entrevistas com violonistas populares	12
3.1 Breve explanação acerca dos entrevistados	12
3.2 Visões pedagógicas	13
3.3 Visões sobre afinação / encordoamento	17
3.4 Visões estéticas	21
3.5 Momento atual do instrumento	26
4 CONCLUSÃO	32
REFERÊNCIAS	34

1 INTRODUÇÃO

Oriundo de uma família de músicos, comecei meus estudos de música muito cedo. Tive aulas de piano ainda criança e, posteriormente, aulas de violão erudito. Porém, foi apenas quando comecei a frequentar a Escola Portátil de Música¹ que decidi me aprofundar nos estudos. Logo que comecei a me interessar pelo acompanhamento de violão no choro me encantei pelo violão de sete cordas e pelas famosas “baixarias”, contrapontos executados na região mais grave do instrumento. Fascinado por essa linguagem, procurei me aprofundar no estudo do instrumento. Não demorou para que eu notasse o acompanhamento do violão de Horondino Silva (Dino sete cordas)², referência do instrumento, e seu violão de sete cordas de aço, tocado com dedeira³.

A partir daí me dediquei ao estudo do instrumento. Percebi, porém, que existem diversas visões e abordagens sobre o instrumento e pouca discussão sobre o tema. Existem divergências sobre a afinação da sétima corda, o uso ou não da dedeira no polegar, no cordoamento de aço ou nylon, etc. Percebi também que havia pouco material escrito sobre essas questões fundamentais, mesmo com o aumento do interesse pelo choro e pelo violão de sete cordas nos últimos anos. Nota-se, por exemplo, o aumento do número de instituições dedicadas ao ensino do gênero no Brasil e no exterior. No Brasil temos como exemplos a Escola Portátil de Música (EPM), o Instituto Casa do Choro⁴ e a Escola de choro Raphael Rabello⁵, enquanto no exterior vemos o

¹ A Escola Portátil de Música é uma escola fundada em 2010, no Rio de Janeiro – RJ - por músicos de choro a partir da necessidade de passar adiante seus conhecimentos sobre o gênero. O trabalho começou na sala Funarte, no centro do Rio de Janeiro, tendo passado pela UFRJ, pelo Casarão da Glória e funcionando hoje no campus da UNIRIO, na Urca. <www.escolaportatil.com.br>

² Horondino José da Silva (1918-2006) – Um dos mais importantes violonistas da época do rádio, Dino 7 cordas começou sua carreira em 1935 acompanhando o cantor Augusto Calheiros. A partir daí, iniciou uma importante trajetória no rádio e no disco, realizando gravações com grandes cantores como Orlando Silva, Silvio Caldas, Cartola, Francisco Alves, dentre outros. É apontado como pioneiro na criação de uma escola brasileira de violão de sete cordas (EMB, 2000)

³ Dedeira é um objeto semelhante a um anel, porém com uma leve protuberância que age como uma paleta ao tocar as cordas. Ela é usada no dedo polegar podendo ser feita de algum metal, como aço, prata ou cobre, ou até mesmo de plástico. É um artefato usado tradicionalmente pelos violonistas de choro. (EMB, 2000)

⁴ Criado em 1999 por um grupo de músicos, produtores e artistas, o Instituto Casa do Choro, situado à rua da Carioca, 38 em imóvel tombado pelo INEPAC é hoje a maior referência em choro, uma instituição atuante no terreno da educação musical, preservação e divulgação da música popular carioca. Suas atividades são voltadas para a formação de platéias e de músicos profissionais, manutenção e conservação de acervos, catalogação, registro e preservação da memória musical. A Casa do Choro possui um acervo de mais de 15 mil partituras relacionadas ao repertório do choro desde o século XIX, mais de dois mil discos de 78 rotações e LPs, além de vasto material bibliográfico e iconográfico relativo ao universo do

surgimento da escola de choro em Rotterdam⁶, na Holanda, e a difusão de diversos clubes do choro mundo afora. Junto com esse crescente interesse aumenta-se, naturalmente, a demanda por métodos, dissertações e teses, cursos, etc.

Este trabalho busca discutir algumas destas diferentes abordagens, procurando identificar propostas pedagógicas ligadas ao instrumento, ao submeter músicos atuantes no mercado a uma entrevista semi-estruturada confrontando suas visões sobre as principais questões do instrumento. Foram abordadas questões como: afinação da sétima corda, cordoamento utilizado (aço, nylon, etc), levadas rítmicas, uso de dissonâncias e escalas alteradas, diferenças de linguagem entre os violões de aço e nylon, etc. O objetivo é procurar entender de que forma músicos atuantes no mercado encaram a questão pedagógica, procurando mostrar suas visões particulares sobre ensino-aprendizagem no instrumento, uso de métodos formais e/ou informais, importância da escuta na formação do instrumentista, peculiaridades do uso do violão de sete cordas dentro e fora de espaços de ensino.

O trabalho foi estruturado da seguinte forma: no primeiro capítulo procurei realizar uma breve revisão de literatura sobre o violão de sete cordas no Brasil, relacionando monografias, dissertações e teses sobre o tema, bem como material encontrado na internet. No segundo capítulo, apresento resultados das entrevistas realizadas com três grandes violonistas de sete cordas da atualidade, com vasta atuação e experiência no mercado: Mauricio Carrilho, Luiz Otávio Braga e Rogério Caetano. O capítulo foi subdividido nos seguintes subitens: visões pedagógicas dos entrevistados sobre o instrumento – onde estes discorrem sobre suas ideias e experiências pessoais acerca de ensino e aprendizagem do violão de sete cordas –, visões técnicas – onde tratam de questões técnicas do instrumento e suas relações com ensino e aprendizagem

choro. Este acervo é utilizado como fonte para os projetos desenvolvidos pelo Instituto e está disponibilizado no Centro de Pesquisa Jacob do Bandolim, na Casa do Choro. <www.casadochoro.com.br>

⁵ Raphael Baptista Rabello (1962-1995) – Um dos mais importantes violonistas, tanto entre os solistas quanto entre os acompanhadores, da segunda metade do século XX. Iniciou sua carreira aos 12 anos e aos 14 formou seu primeiro conjunto de choro : Os Carioquinhas. Foi aluno de Jayme Florêncio, o Meira, e teve em Dino 7 cordas um forte referencial durante seu aprendizado no instrumento. Participou de gravações com grandes nomes como Elizeth Cardozo, Ney Matogrosso, Paulo Moura, Radamés Gnatalli, etc. Foi pioneiro no uso do violão de 7 cordas de nylon e também como solista do instrumento. (EMB,2000)

⁶ Criada em 2012 graças ao cavaquinhista Marijn van der Linden que, após ter participado de aulas na Escola Portátil de Música, resolveu abrir uma filial em Rotterdam, na Holanda. Uma escola que se dedica a ensinar os instrumentos típicos do choro e suas linguagens para os alunos holandeses. <www.choroschool.com>

–, visões estéticas – onde apresentam suas abordagens sobre usos e estilos do instrumento, e finalmente, uma conclusão voltada para suas interpretações sobre o momento atual do sete cordas no Brasil. No terceiro capítulo apresento as conclusões do trabalho, realçando o papel fundamental dos músicos práticos – alguns deles sem qualquer formação acadêmica – na construção de formas e visões pedagógicas sobre o violão de sete cordas no Brasil.

2 – UMA BREVE REVISÃO HISTÓRICA SOBRE O VIOLÃO DE SETE CORDAS NO BRASIL

Pouco se sabe a respeito da história do violão de sete cordas e sua chegada ao Brasil. Existem dissertações e teses acadêmicas sobre este tema, mas em geral o que se verifica é uma falta de documentação comprobatória que forneça bases mais sólidas para o entendimento da trajetória do instrumento no Brasil. Segundo Taborda, (2002) as primeiras referências ao violão de sete cordas:

datam de fins do século XVIII, encontrado nas mãos de Napoleão Coste e também de Frei Miguel Garcia (Padre Basílio). Imensamente popular na Rússia, especialmente entre ciganos, o sete cordas está retratado no quadro “O Guitarrista” de V. A. Tropinin, atualmente exposto no Museu Tretiakov de Moscou. (TABORDA, 2002 apud PELEGRINI, 2005, p. 43)

Uma das teses recorrentes seria, pelo fato de o violão de sete cordas ter uma tradição forte na Rússia, a de que ciganos russos teriam frequentado a famosa casa da tia Ciata e apresentado o instrumento para os músicos da época. Há também hipóteses de que Arthur de Souza Nascimento⁷ – o famoso “Tute” – teria trazido o instrumento da França, encomendado a um luthier pela necessidade de notas mais graves. Ambas as teses porém carecem de confirmação documental (TABORDA, 2000)

Os pioneiros (que se tem notícia) na utilização do violão de sete cordas no Brasil foram o já citado “Tute” e Otávio Littleton da Rocha Vianna, o “China”⁸, violonista e irmão do famoso “Pixinguinha”. China fora integrante de conjuntos como o “Grupo Choro Carioca”, o “Grupo de Caxangá” e o famoso “Os Oito Batutas”, junto com seu irmão.

Sobre o Tute diz Pellegrini (2005):

Tute (1886 -1957), por sua vez, já aparecia tocando o sete cordas no Grupo Chiquinha Gonzaga, com Antônio Maria Passos na flauta e

⁷ Artur de Souza Nascimento (1886-1957). Inicialmente fez parte da Banda do Corpo de Bombeiros como bombeiro (tocador de bombo) e como pratista (tocador de prato). Mais tarde, como violonista, integrou a orquestra do Teatro Rio Branco. Participou de vários conjuntos, entre os quais o “Grupo Companheiros”, “Gente boa”, a “Orquestra Copacabana”, etc. Foi músico acompanhante de cantores como Carmem Miranda, Francisco Alves, Mario reis, entre outros. É apontado como o primeiro violonista de sete cordas que se tem notícia. (EMB, 2000)

⁸ Otávio Littleton da Rocha Vianna (1888-1927). Conhecido como o China, era irmão de Pixinguinha. Por volta de 1917 gravou, como cantor, vários discos na Phoenix, inclusive suas modinhas “Amei-te tanto” e “A lua nova”. Como cantor, pianista e violonista integrou o conjunto “Oito Batutas”. Além disso foi um dos pioneiros no uso do violão de sete cordas no Brasil. (EMB, 2000)

Nelson Santos Alves no cavaquinho, além de ter participado dos grupos “Gente Boa”, “Grupo de Velha Guarda”, “Os Cinco Companheiros” e “Orquestra Copacabana”. Integrou a Orquestra do Teatro rio Branco e foi o responsável por apresentar Pixinguinha – na época, com 15 anos – ao maestro Paulino Sacramento para que esse preenchesse a vaga de flautista deixada por Antônio Maria Passos. Luperce Miranda considerava Tute um violonista “pé-de-boi” pela sua firmeza no acompanhamento, o que proporcionava ao solista mais segurança e liberdade na interpretação. Esse estilo “marcado” foi a primeira base sobre a qual foram se formando os violonistas de choro do início do século XX (PELEGRINI, 2005, p.44).

A partir da segunda metade do século XX, Horondino Silva – o “Dino”- encomenda seu primeiro violão de sete cordas e passa a estudar o instrumento. Dino, apesar de já ser um consagrado violonista na época, proporcionou uma revolução no instrumento, consolidando de maneira definitiva a linguagem do instrumento e o popularizando. Dino integrou, após o adoecimento e a consequente morte de Nei Orestes⁹, o famoso “Regional do Benedito Lacerda” que, mais tarde, passou a chamar “Regional do Canhoto”, devido à saída de Benedito, o solista do conjunto. Mais tarde foi convidado por Jacob Pick Bittencourt, o “Jacob do Bandolim”, para integrar o seu recém-criado conjunto “Época de Ouro”, ativo até os dias de hoje.

Dino, ao integrar o Regional do Benedito Lacerda, passa a conviver e tocar com Pixinguinha a partir de 1946. Pixinguinha, por influência de seu professor Irineu de Almeida, assimilara o contraponto utilizando o sax tenor, e passou a ser conhecido pela forma original com que utilizava esses contrapontos nas peças que acompanhava. Quando Pixinguinha deixa o conjunto, Dino sente-se incomodado com a ausência de peso dos graves do saxofone e dos contrapontos executados por Pixinguinha e encomenda, em 1952, seu primeiro violão de sete cordas. Porém, a linguagem desenvolvida por ele, inspirada por Pixinguinha, já vinha sendo desenvolvida quando ainda tocava o violão de seis cordas.

A partir da década de 1970 surge no mercado um jovem virtuose chamado Raphael Rabello que, debruçando-se sobre o legado de Dino, passa a dominar sua maneira de tocar o violão de sete cordas com cordas de aço. Raphael começa sua carreira no grupo de choro “Os Carioquinhos”, mais tarde integrando a “Camerata Carioca” ao lado de grandes nomes como o maestro Radamés Gnatalli. A diferença fundamental entre Raphael e Dino era que o primeiro tinha aspirações a solista enquanto

⁹ Violonista que executava as funções contrapontísticas no violão de seis cordas. Tocava no Regional do Benedito Lacerda, sendo substituído por Dino após seu adoecimento e consequente falecimento. Infelizmente não foi possível encontrar dados biográficos sobre o violonista.

Dino permaneceu um acompanhador por toda sua carreira. Raphael percebe então, na década de 80, que poderia utilizar o violão de sete cordas de nylon para alcançar a sonoridade que ele procurava. Diz Pellegrini (2005) sobre o fato :

Em 1983, Sérgio Abreu, um dos grandes *luthiers* brasileiros, construiu o primeiro violão de sete cordas com som de violão de concerto para ser usado com cordas de náilon. Esse violão foi encomendado por Luiz Otávio Braga para que seu timbre se aproximasse mais dos outros dois violões da Camerata Carioca (de Radamés Gnattali). A partir de então, Rafael Rabello encomendou o seu violão nos mesmos moldes e, seguindo-os, muitos violonistas passaram a se utilizar desse modelo, tanto em choro, quanto em outros gêneros musicais. (PELLEGRINI, 2005, p.45).

A partir desse momento o violão de sete cordas passa a ter duas configurações distintas: o violão de sete cordas de aço tocado com dedeira no polegar, com a sétima corda de violoncelo e com a primeira e segunda cordas de nylon e o violão de sete cordas tocado com o polegar sem dedeira e com todas as cordas de nylon. Com essa distinção, criada a partir da década de 80, novas questões começaram a surgir para os novos intérpretes do instrumento, tais como: afinação da sétima corda, função de cada instrumento, variações timbrísticas, diferenças técnicas entre os violões, se há preferência entre um ou outro dependendo do repertório, se os métodos de ensino variam, etc.

Ao iniciar meus estudos no violão de sete cordas me deparei com essas diferentes concepções do instrumento. Enquanto aluno, na Escola Portátil de Música, do violonista Mauricio Lana Carrilho, estudei o violão de sete cordas de nylon, tocado com o polegar sem dedeira, com a afinação da sétima corda em Si e utilizando as “baixarias” de forma mais comedida, dando uma ênfase maior ao ensino das diferentes “levadas”¹⁰ rítmicas, às harmonias, ao ouvido harmônico e às inversões de acordes. Posteriormente continuei meus estudos com José Antônio de Azeredo Filho, o “Toni sete cordas”¹¹, atual integrante do previamente citado “Conjunto Época de Ouro”. Nas aulas com Toni me deparei com uma abordagem bastante diferente. O violão tinha as duas primeiras cordas de nylon, cordas de aço da terceira corda até a sexta e a sétima era uma corda Dó

¹⁰ O termo “levada” é usado por músicos populares para designar as diferentes espécies de acompanhamentos rítmico-harmônicos usados por violonistas e cavaquinhistas no ambiente do choro e do samba.

¹¹ José Antonio de Azeredo Filho (1960). Conhecido como Toni 7 cordas, tocou muitos anos ao lado de Dino 7 cordas no conjunto “Época de Ouro”, conjunto no qual atua até os dias de hoje. É apontado como um dos mestres atuais do instrumento. <www.institutocravoalbin.com>

de violoncelo e as cordas de aço eram tocadas com uma dedeira de metal no polegar. As aulas davam mais ênfase aos caminhos de baixo, “baixarias”, digitação de inversões de acordes e de frases e repertório. As frases eram pensadas compasso a compasso de forma que não entrasse em conflito com a melodia principal.

A partir, principalmente, dessas duas visões completamente diferentes e, muitas vezes, complementares e, ao notar a carência de material escrito sobre o tema, decidi que seria esse o tema deste trabalho. A partir de minha experiência como aluno e instrumentista, senti necessidade de entender de forma mais aprofundada de que maneiras violonistas de sete cordas da atualidade encaravam estes processos de ensino do instrumento. Desta forma, procurei realizar entrevistas semi-estruturadas, cujos resultados serão apresentados no próximo capítulo.

3 ENTREVISTAS COM INSTRUMENTISTAS POPULARES

3.1 Uma breve explanação acerca dos entrevistados

Faz-se necessária uma breve introdução acerca dos entrevistados antes que comecemos nossas investigações sobre as questões deste trabalho. Procurei entrevistar violonistas com estilos, experiências e influências diferentes, para que pudesse confrontar essas diversas visões. Foram três entrevistados: Luiz Otávio Braga, Mauricio Lana Carrilho e Rogério Caetano.

Luiz Otávio Braga, já citado anteriormente, é ex-integrante do conjunto Camerata Carioca e foi o primeiro (que se tem notícia) a utilizar o violão de sete cordas de nylon no Brasil, tendo tocado anteriormente o violão de sete cordas de aço. Foi professor de violão na UNIRIO, o que trouxe uma visão mais de dentro da academia para o debate sobre as questões atuais do instrumento, principalmente no que tange à pedagogia. É autor do método de sete cordas intitulado “O violão de 7 cordas”, lançado em 2002.

Mauricio Carrilho foi integrante do conjunto Os Carioquinhas, além da Camerata Carioca. Foi aluno tanto de Horondino Silva quanto de Jayme Florence, o Meira¹², trazendo assim duas visões bem distintas em sua formação. É fundador da Escola Portátil de Música, tendo uma vasta experiência como professor de violão fora da academia. Após a morte de Raphael Rabello, seu ex-companheiro de conjunto, passou a tocar violão de sete cordas de nylon e, desde então, não abandonou mais o instrumento.

Rogério Caetano é bacharel em composição pela UNB. Adepto do violão de sete cordas de aço tocado com dedeira é considerado um virtuose do instrumento. É autor do método de violão de sete cordas “Sete Cordas, Técnica e Estilo” em parceria com Marcos Pereira¹³. Um de seus diferenciais é utilizar as chamadas “escalas

¹² Jaime Tomás Florence (1909-1982). Conhecido como o “Meira”, tinha como instrumento o violão de seis cordas. Chega de Pernambuco no Rio de Janeiro em 1928 com o conjunto “Voz do Sertão”, organizado por Luperce Miranda. Em 1937 substituiu o violonista Carlos Lentine no Regional do Benedito Lacerda, no qual, com Dino, formou uma das mais duradouras duplas violonísticas da música popular brasileira. Além de sua importância como instrumentista, também foi grande professor. Tendo dado aulas particulares para nomes como Raphael Rabello, Baden Powell e Mauricio Carrilho. (EMB, 2000)

¹³ Marco Antônio Pereira (1950). Estudou violão em sua cidade natal, sob a orientação do mestre uruguaio Isaías Sávio, e cursou Teoria Musical no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e na Universidade de São Paulo-USP. Viveu na França por cinco anos, onde recebeu o título de Mestre em

alteradas”¹⁴, muito utilizadas no Jazz, na parte grave do violão de sete cordas de aço, trazendo assim uma visão diferente para este trabalho.

3.2 Visões pedagógicas

Para discutirmos as questões pedagógicas do violão de sete cordas precisamos compreender que este é um instrumento relativamente novo no universo da música brasileira. Sua consolidação se deu a partir de Horondino Silva (Dino) na segunda metade do século XX e o primeiro método direcionado exclusivamente para o violão de sete cordas foi lançado no início do século XXI por Luiz Otávio Braga, já citado anteriormente. Sendo assim, o conhecimento acerca do instrumento se deu, basicamente, através ou de aulas presenciais com um professor, ou da observação em ambientes musicais (como as rodas de choro) de outros instrumentistas ou através das gravações onde o instrumento estava presente. Com o advento das gravações, elas se tornaram uma extensão da oralidade, já que apesar de não haver um contato com material escrito e nem o contato direto com o professor, os registros fonográficos podem preencher estes papéis. Desta forma, podemos dizer que o ensino do instrumento se dá, basicamente, através da oralidade – seja através de um professor, seja através da escuta de gravações. Diz Rogério Caetano sobre seu aprendizado através de gravações:

Não (estudei por método), eu imitava né? Tirava as coisas do Dino, do Raphael, do Valdir (Valdir Silva)¹⁵ e do Valter (Valter Silva)¹⁶

Violão pela Université Musicale Internationale de Paris e defendeu tese sobre a música de Heitor Villa-Lobos no Departamento de Musicologia da Universidade de Paris-Sorbonne. Em Paris, recebeu forte influência jazzística e também de música latino-americana, o que caracterizou, especialmente, o seu trabalho de composição. Hoje, além de atuar como violonista, leciona na UFRJ. <www.institutocravoalbin.com>

¹⁴ Escalas que apresentam alterações como a quinta aumentada ou diminuta, ou a nona bemol ou aumentada.

¹⁵ Valdir de Paula e Silva (1940) Apareceu inicialmente no Regional do Niquinho, em 1960, tocando cavaquinho e violão de seis cordas, grupo do qual também participava seu irmão Valter. Integrando esse grupo, participou de várias gravações com acompanhante pela gravadora CBS (atual Sony Music). Por essa época, atuava também no programa "Caravana da Alegria".Integrou o regional Os Pinguins de Bangu. Por essa época atuava como violonista em casas noturnas do Rio de Janeiro, entre as quais "Zicartola", onde formou com Valter (violão de 7 cordas) a Dupla do Barulho. Atuou como guitarrista no conjunto Lafayete. Dois anos depois, passou a integrar o conjunto The Pops, no qual atuava como guitarrista. Por essa época atuava também no conjunto de bailes do maestro Agostinho Silva. Fundou em 1977 grupo de choro Chapéu de Palha, no qual atuava no violão de sete cordas. Neste mesmo ano de 1977 o grupo lançou o primeiro LP. Durante a década de 1970, tocando violão de sete cordas, se apresentou no Clube do Choro e atuou como acompanhante em shows e gravações de vários artistas, entre os quais Clara Nunes, Luiz Ayrão, Abel Ferreira, Elza Soares, Martinho da Vila, Cartola, Clementina de Jesus, Conjunto Nosso Samba, Ataulfo Alves, Gonzaguinha, Nelson Gonçalves, Ademilde Fonseca, Carlos Cachça, Altamiro Carrilho Trio Nordestino, Luiz Gonzaga e Roberto Ribeiro. Com este último, trabalhou durante muitos anos. <www.institutocravoalbin.com>

principalmente. Eram as minhas referências né? (...) Aí eu tirava, decorava e marcava o disco que eu tinha tirado de caneta.

Ainda sobre o mesmo tema, diz Mauricio Carrilho:

O mais importante é o cara ouvir, né? O cara ouvir as referências. Nenhum método me ensinou as coisas que o Baden (Baden Powell)¹⁷ me ensinou nas gravações dele. Eu simplesmente botava o disco do Baden, tentava tocar igual e aprendi um monte de coisa sobre acompanhamento, solo, improvisação... Então eu acho que as referências musicais são o melhor método do mundo.

Esses depoimentos corroboram a visão de que aprendizado através de gravações pode ser uma espécie de “oralidade expandida”. É necessário, porém, um certo conhecimento prévio para que se possa absorver as informações contidas em uma gravação, como saber formar os acordes e a técnica básica do instrumento por exemplo. Sendo assim, os entrevistados salientaram dois tipos de procedimentos prévios que podem ou não ser complementares: o processo de imitação de outro instrumentista (normalmente um professor) e o aprendizado através de métodos escritos de violão. Diz Mauricio Carrilho sobre o tema:

Quando eu estudei com o Meira eu estudei pelo método Arenas, La escuela de la guitarra moderna (...) de música clássica. Tinha os exercícios de leitura, tinha exercício técnico.(...) Eu acho que os métodos podem ajudar. Os métodos não resolvem tudo né? O mais importante das aulas do Meira era o Meira! Era o treinamento de percepção, era ver ele tocar, era imitar o que ele fazia, era tentar acompanhar as músicas que ele solava mesmo que não conhecesse. Acho que essas coisas que me deram uma base muito importante. Isso foi muito mais importante do que método, mas eu acho que método não atrapalha, é um material de apoio e é sempre bem-vindo.

Hoje existem alguns métodos escritos que tratam do violão de sete cordas. Os principais são os já citados “Sete Cordas, Técnica e Estilo” de Rogério Caetano em parceria com Marcos Pereira e o “O violão de 7 cordas” de Luiz Otávio Braga.

¹⁶ Valter de Paula e Silva (1940). Também conhecido como Valter Sete Cordas. Tocou no grupo Suvaco de Cobra. Iniciou sua carreira artística tocando em programas de rádios como Mayrink Veiga e Vera Cruz. Na década de 1960 tocou no Regional do Niquinho, grupo do qual também participava seu irmão Valdir. Integrando esse grupo, participou de várias gravações realizadas pela gravadora CBS (atual Sony Music). Nesse época atuava como violonista em casas noturnas do Rio de Janeiro, entre as quais "Zicartola", onde formou com Valdir (violão de seis cordas) a Dupla do Barulho. Atuou também como guitarrista em várias bandas de rock, passando a adaptar, mais tarde, os solos que produzia na guitarra para o violão de sete cordas. Tocou ao lado de Abel Ferreira, Zé da Velha, Silvério Pontes, Altamiro Carrilho, Orlando Silva, Cartola, entre outros artistas. <www.institutocravoalbin.com>

¹⁷ Baden Powell de Aquino (1937-2000). Nascido no interior do estado do Rio de Janeiro, iniciou seus estudos de violão aos oito anos com o Meira. Se destacou como violonista e compositor, tornando-se um dos mais famosos violonistas brasileiros de sua época. Suas parcerias com Vinicius de Moraes e Paulo César Pinheiro foram gravadas por grandes cantoras da época, como Elizeth Cardoso e Elis Regina. Como solista de violão é considerado um dos mais importantes do século passado. (EMB,2000)

O método escrito por Luiz Otávio Braga busca trazer as noções gerais do instrumento, como o uso de dedeira, as levadas básicas, exercícios de arpejo, etc. Além disso o método trabalha, basicamente, em cima de transcrições de gravações onde participam Horondino Silva ou Raphael Rabello, reforçando assim os depoimentos contidos neste trabalho.

Já o método de Rogério Caetano em parceria com Marcos Pereira traz uma abordagem um pouco diferente. Apesar de também tratar de basicamente os mesmos aspectos gerais do instrumento já mencionados, ele não busca a mesma abordagem de transcrições que Luiz Otávio Braga. O método busca apresentar cadências harmônicas comuns na música brasileira e propor frases dentro da escala previamente introduzida. O método é acompanhado de um CD onde o autor toca as frases contidas no mesmo, com a intenção de que o estudante toque junto e tenha uma referência sonora. Diz Rogério Caetano :

Porque a transcrição muitas vezes o cara vai ler, ele tem uma boa leitura ele vai ler. Mas ele não vai ter o sotaque que o Dino tem (...) então isso aí você só pega com gravação. (...) Ali é um material de consulta, pra ele entender mais ou menos como funciona a mecânica (...) a partir dali ele dá o pontapé inicial...

Ou seja, o autor se propõe a dar ferramentas, ou uma espécie de vocabulário de frases para que, a partir daí o aluno tenha autonomia para criar suas próprias frases e para, ao ouvir as gravações dos que são considerados mestres, conseguir ter uma maior compreensão do que está ouvindo. Porém, podemos analisar as próprias transcrições escritas a partir de gravações dos violonistas considerados mestres, como Dino ou Raphael, de forma semelhante. Sendo assim, essas frases contidas nas gravações não poderiam servir como uma espécie de “vocabulário” para o estudante utilizar em cadências semelhantes? De acordo com os entrevistados, esta pergunta poderia ser respondida de forma afirmativa. Neste sentido, os dois métodos – de Luiz Otávio Braga e Rogério Caetano/Marcos Pereira - se complementam. Enquanto o segundo busca oferecer escalas e frases para cadências pré-determinadas, o primeiro busca oferecer as transcrições das gravações dos mestres, apresentando aplicações práticas das frases. A união destas duas abordagens, fornece, segundo depoimento dos três entrevistados, maior abrangência para quem usará os métodos como material de apoio.

A partir destas observações postas surgem algumas outras questões decorrentes. Deve-se ensinar violão de sete cordas como se este fosse outro instrumento (ou seja, diferente do violão tradicional)? Há problemas em se começar logo pelo sete cordas,

sem passar pelo violão de seis cordas tradicional? Mauricio Carrilho, quando perguntado se acha ruim que se comece no violão de sete cordas, responde:

Não. Eu acho que é mais difícil só. Alias, esse negócio de sete (violão de sete cordas), nós temos que começar por aí né? Para mim é violão. Eu nem coloco nos discos que estou tocando violão de sete cordas, eu coloco violão. (...) A gente nem tem aula na Escola Portátil de Música de violão de sete cordas por conta disso. (...) Eu acho que é legal que tenha curso de contraponto (aplicado ao violão), um treinamento específico, desde que quem vá fazer esse curso tenha passado por algum curso de linguagem.

Ainda sobre o mesmo tema, diz Luiz Otávio Braga:

Não tem nenhum impedimento de você começar a aprender no sete (violão de sete cordas). O processo deve ser o mesmo. O negócio é que o sete cordas pra mim foi uma novidade. (...) Eu não sabia que existia esse instrumento. (...) Lá na UNIRIO eu sempre dispus um horário pra pelo menos ter uma turma de sete cordas. (...) Eu não vejo essa necessidade de ter um curso de violão de sete cordas, mas sim ter, dentro do programa de violão, a oportunidade de você oferecer violão de sete cordas. Um curso de extensão, por exemplo.

Ambos concordam que o processo de aprendizado no violão de seis cordas ou de sete cordas deve ser o mesmo, devendo o aluno ter algum domínio, tanto da técnica quanto da linguagem do gênero que pretenda executar, para que comece a estudar os contrapontos, as ditas “baixarias”. Quanto ao encordoamento adequado para um estudante que está começando, os entrevistados salientaram que, por conta da tensão mais pesada que o encordoamento de aço proporciona, talvez seja mais fácil começar pelo encordoamento de nylon.

3.3 Visões sobre afinação e encordoamento

3.3.1 - Afinações

Existe hoje uma discussão acerca da afinação da sétima corda do violão. Sendo o violão um instrumento afinado em intervalos de quarta, pela lógica a sétima seria afinada em Si. Porém, desde Tute, o primeiro violonista de sete cordas que se tem notícia no Brasil, que tornou-se padrão a sétima corda afinada em Dó. A pergunta que surge não poderia ser outra: Por quais motivos? Quais são os argumentos que sustentam uma ou outra afinação? Mauricio Carrilho, como utilizador da sétima corda afinada em Si, argumenta:

Eu acho que a sétima corda afinada em Dó, tem que perguntar o porquê disso né? Porque não faz sentido um instrumento ter todos os baixos com intervalo de quarta e você mudar na sétima corda e perder uma nota. Isso deve-se, provavelmente ao uso da corda solta (a sétima corda) nas tonalidades mais tocadas pelos chorões, essa é uma possibilidade para o uso da sétima em Dó. Ou pela inexistência de uma corda que tivesse tensão suficiente para afinar em Si sem trastejar. (...) Mas eu acredito que no início, lá no China, no Tute, essa corda, não sei, podia ser até de tripa. A gente não sabe que corda esses caras usavam. A gente está falando de gravações da década de 20, 30 entendeu? Eu não sei que tipo de corda era essa, talvez ela não desse tensão para afinar em Si.

Essa visão parece ser a mais recorrente, diz Rogério Caetano, que utiliza a sétima corda afinada em Dó:

Eu vejo duas possibilidades. Uma é que a grande maioria das músicas era em Dó, Fá, e se usaria pouco a corda Si. Mas eu acho que essa é uma versão menos provável. Na minha opinião os caras usavam uma corda de aço muito... naquela época eram cordas ruins, de baixa qualidade, né? Se você for pegar uma corda daquelas bem antigas, meio bronzada, era uma corda extremamente mole. Então eu acho que afinava-se em Dó pra ela ter uma tensão maior e ela suportar mais a pegada. Eu acredito mais nessa versão.

Essas duas explicações mais recorrentes - as tonalidades mais comuns nos choros clássicos e a qualidade das cordas antigas - parecem ser plausíveis. Mas eu, baseado na minha experiência no estudo do instrumento, trago uma terceira hipótese: a questão da digitação. Para entender o porquê dessa hipótese, temos antes que nos situar em relação a algumas características específicas do violão de sete cordas contrapontístico. Quando o violão de sete cordas se propunha a fazer o papel de violão de contraponto ele buscava trabalhar nas 4 primeiras casas do violão, fazendo uso assim das cordas soltas e dos acordes nessa região. Isso facilitava a velocidade dos baixos e a mão esquerda se movia pouco para fazer as inversões dos acordes. Não era costume, por conta do papel que o violão de sete cordas estava exercendo, fazer frases na região mais aguda do instrumento.

Outro aspecto que se deve levar em conta era que não era comum o uso de muitas dissonâncias nos acompanhamentos de violão, dando sempre preferências a acordes perfeitos ou tétrades. Sendo assim, quando a sétima corda está afinada em Dó, as montagens dos acordes e suas inversões deixam a mão mais livre para a execução de frases a partir dos acordes montados. Peguemos alguns exemplos para demonstrar essa hipótese. Ao fazer um Ré menor, com o baixo na sétima corda com o dedo indicador, a

nota Fá na quarta corda com o dedo anelar, o Lá na terceira corda com o dedo médio e o Ré na segunda corda com o dedo mínimo, notamos que para fazer a inversão com a terça no baixo, na sexta corda, basta mover o dedo indicador, que estava no Ré da sétima corda, para o Fá na sexta corda. Se quisermos ainda usar a quinta no baixo, basta utilizar ela solta. Para usar a tônica no baixo na quarta corda basta retirar o dedo anelar, que estava na nota Fá da mesma corda e mover o dedo indicador para a nota Fá na primeira corda. Se analisarmos outras digitações de acorde pelo mesmo prisma observamos resultados semelhantes.

Há, porém uma desvantagem criada por essa afinação da sétima corda em Dó. As digitações de acordes dissonantes, com baixo na sétima corda, exigem uma grande abertura da mão esquerda. Peguemos o exemplo do acorde de Ré com sétima e nona com a seguinte digitação: o dedo indicador no Ré da sétima corda, o dedo médio no Fá sustenido da quarta corda, o dedo anelar no Dó da terceira corda e o dedo mínimo no mi da segunda corda. Essa digitação exige uma abertura de quatro casas do violão. Se usássemos a nona aumentada, pressionando o Fá na segunda corda, teríamos uma abertura de 5 casas do violão em um acorde. Mas essa dificuldade diminui drasticamente ao afinarmos a sétima corda em Si. De uma distância de 4 casas reduziríamos para 3 casas apenas. Sendo assim me parece que há vantagens e desvantagens em cada afinação. Enquanto a sétima corda afinada em Dó te proporciona mais mobilidade para mudar as inversões dos acordes e para fazer frases a partir dos acordes montados, você perde uma nota e perde também mobilidade para montar acordes dissonantes com o baixo na sétima corda. Por outro lado, a sétima corda inverte esse sistema. Dificulta a mudança de inversões de acordes nas primeiras casas do violão, dificultando assim a execução de frases a partir de acordes já montados. Apesar disso, ganha-se uma nota e mais mobilidade para fazer acordes dissonantes com baixo na sétima corda.

É difícil precisar qual desses motivos contribuíram para que, tradicionalmente, tenha-se optado pela sétima corda em Dó. Pode ser um, outro, ou até todos esses aspectos somados. Mas o importante é perceber que cada afinação traz suas características próprias, vantagens e desvantagens. Parece-me sensato que se opte por uma afinação ou outra de acordo com o resultado que procura-se obter, pesando as vantagens e desvantagens de cada afinação.

3.3.2 Encordoamentos

Tradicionalmente o violão de sete cordas utiliza suas cordas de aço. Até a década de 60 era comum que se usasse as cordas de aço bronzeadas. Até que Horondino Silva passou a utilizar o encordoamento de guitarra, muito usado no Jazz americano, denominada “Flatwound”. Posteriormente Luiz Otávio Braga e, mais tarde, Raphael Rabello, passaram a utilizar as cordas de nylon. Buscarei aqui fazer uma análise desses encordoamentos, buscando entender suas peculiaridades, vantagens e desvantagens.

Um dos motivos apontados para a utilização do encordoamento de aço com bronze no violão de sete cordas era o volume e o timbre que este proporcionava, o que proporcionava um maior destaque nas gravações de estúdio da época, que ainda estavam em um nível tecnológico muito inferior ao atual. Diz Mauricio Carrilho:

O processo de gravação dos anos 60 para os anos 60, quando o Dino começou a usar esse encordoamento (aqui ele se refere ao encordoamento flatwound), ele mudou muito, né? Você tinha gravação com 2 canais, 4 canais no máximo. Depois passou para 8, 16, 24... Então você tinha um canal específico para o sete cordas, você tinha uma captação de som onde ele não precisava de muito volume. As cordas mais estridentes que ele usou no início eram cordas que, com um microfone só para o conjunto, ele chegava, estava presente. Daí ele começou a gravar separado, com um microfone bacana que não precisava que muito volume e o timbre era mais importante. Essa corda (flatwound) define melhor, embola menos uma com a outra. Como ela tem uma sustentação menor e como existe o problema, que é evidente, de abafar a corda com o polegar da mão direita (devido ao uso da dedeira), se você tem uma corda com um “decay” mais rápido você minimiza esse problema, de a corda ficar soando além do que ela deveria. Então o Dino foi malandro nesse sentido, né? (...) Agora, isso resolve nas frases, quando você precisa de sustentação nos acordes ele não tem.

Rogério Caetano traz uma outra hipótese que complementaria essa visão:

Se você pegar a Pyramid Gold (marca de corda de aço flatwound) e uma corda que é compatível com ela, não na forma de se fabricar mas na espessura, se você compara cordas bronzeadas com as lisas da mesma espessura, as cordas lisas são cordas muito mais firmes de tensão.

Ou seja, parece que o fato de as cordas de bronze serem cordas mais “frouxas”, com um timbre mais estridente e um decay¹⁸ mais lento fez com que ela fosse substituída pelas cordas lisas, ou “flatwound”, que apresentavam uma tensão mais

¹⁸ Dá-se o nome de decay ao tempo de duração de uma nota, desde o seu ataque até o momento em que ela morre.

adequada, um timbre mais definido e um decay mais rápido, o que possibilitava que as frases embolassem menos com outros instrumentos do conjunto.

A partir da década de 80 começa-se a utilizar o violão de sete cordas com encordoamento de nylon. Introduzido por Luiz Otávio Braga e popularizado por Raphael Rabello. Luiz Otávio apresenta os motivos que o fizeram adotar esse novo encordoamento:

Eu vi que o violão (sete cordas de aço) não timbrava com os violões. (...) então eu peguei meu violão Soros¹⁹ e coloquei nylon de ponta a ponta. Aí ficou melhor, em termos de compatibilidade, com os timbres dos outros dois violões. (...)

Mauricio Carrilho complementa:

Quando o Luiz Otávio entrou na Camerata Carioca no lugar do Raphael Rabello como violonista de sete cordas, ele encordou um violão de aço que ele tinha com corda de nylon porque ele ficou incomodado em não conseguir timbrar com os outros 2 violões. Porque ele estava querendo tocar um violão misturado com os outros 2 e não estava conseguindo. Então o Luiz teve a iniciativa de tirar o violão “caçador de frase” e botar junto dos outros para executar essa forma camerística de tocar o violão de sete cordas. Isso aconteceu por conta de alguns arranjos novos que foram feitos pelo Radamés Gnatalli²⁰, inclusive por ele próprio. (...) A ideia do arranjo ficava mais clara do que com um violão de aço e dois de nylon. Não misturava tanto. Ficava parecendo que os três violões não pertenciam ao mesmo naipe.

Podemos observar então que o encordoamento de nylon foi introduzido no sete cordas tradicional para que o trio de violões da Camerata Carioca, que tocava arranjos mais camerísticos, pudesse soar como um naipe. Ou seja, como 3 instrumentos com o mesmo timbre caminhando as vozes dentro dos arranjos.

Segundo Luiz Otávio Braga, Raphael Rabello conheceu então o violão de sete cordas de nylon através dele e passou a usar o encordoamento de nylon, popularizando-o. Como Raphael passou a dedicar-se a uma carreira de solista, o encordoamento de nylon possuía as características mais próximas do violão clássico. Assim, por sua influência, o violão de sete cordas de nylon consolidou-se no mercado.

¹⁹ Famoso Luthier de violão do Rio de Janeiro no século XX.

²⁰ Radamés Gnatalli (1906-1988). Um dos grandes maestros e arranjadores do século XX, além de um profícuo compositor e pianista virtuoso. Foi um dos mais presentes arranjadores da era do rádio, foi o orquestrador de peças importantes como o “Carinhoso” e a valsa “Rosa”, ambos de Pixinguinha. Compôs a “Suíte Retratos”, executada primeiramente por Jacob do Bandolim e posteriormente pela “Camerata Carioca”, conjunto que contaria com diversos dos seus arranjos. Influenciou grandes músicos das gerações que o sucederam, como Dori Caymmi, Tom Jobim e Raphael Rabello. (EMB,2000)

3.4 Visões estéticas

Quanto às questões técnicas e estéticas existem algumas discussões a serem levantadas. Uma delas é o uso ou não da dedeira, tanto no violão de sete cordas de aço quanto no de nylon. Tradicionalmente usa-se uma dedeira no polegar da mão direita ao se tocar o violão de aço, com o intuito de se obter volume devido à maior tensão existente nos encordoamentos de aço. Porém, e quanto ao violão de nylon? Rogério Caetano responde:

Dedeira no violão de nylon eu acho que fica demais. (...) Aquele som não me agrada. Eu acho que fica desequilibrado, não é necessário. Porque o violão de nylon é uma versão do violão de sete cordas próxima do violão clássico; da guitarra clássica espanhola. Qualquer violão de nylon, se você toca de dedeira, o som é completamente diferente. É a mesma coisa de você tocar de palheta... o som é outro.

Mauricio Carrilho, quando perguntado, traz outros motivos, que não os relacionados à diferença de timbre. Diz ele:

Eu nunca consegui render tocando com dedeira. Tem uma coisa que eu uso muito tocando violão que é abafar com a parte superior do polegar da mão direita. Então, por exemplo, você toca sexta corda apoia o polegar na quinta corda e abafa a sexta antes de tocar na quinta, para não misturar os sons. Esse tipo de movimento é impossível fazer com dedeira, porque você vai encostar o metal ou o plástico na corda e não o dedo. Isso vai provocar ruído. Então você perde esse pedal abafador, semelhante ao piano, que eu uso muito com o polegar. (...) A homogeneidade de sons entre as cordas encapadas e as cordas de nylon também fica comprometida. Eu acho muito mais difícil você equilibrar, em volume e timbre, o som das primas com os bordões se você usar dedeira. A diferença fica muito grande. Então desequilibra a frase que você precisa usar a terceira corda, por exemplo.

Como podemos observar, tanto Mauricio quanto Rogério concordam em grande parte quanto ao uso da dedeira no violão de nylon. Luiz Otávio Braga, porém, tem uma visão um pouco diferente quanto à questão. Diz Luiz Otávio:

Quando eu vou tocar choro livre²¹ eu não penso mais em levar o violão de aço. Eu levo o de nylon, levo a dedeira e em determinado momento eu boto ela no polegar e faço bastante pizzicato. (...) Esse pizzicato, de dedeira, fica bom pra caramba. O grave fica liso e seco. (...) Porque pizzicato de dedo é pizzicato de música clássica. (...) Não é uma necessidade de projeção, que a dedeira também tem isso.

²¹ Luiz Otávio Braga, quando usa a expressão “choro livre”, se refere ao modo de tocar choro sem arranjo pré-definido pelo conjunto, onde os integrantes tocam de forma mais espontânea.

Luiz Otávio assim, traz uma possibilidade para o uso da dedeira no violão de nylon, que é a utilização do pizzicato. Como o violão de nylon, se comparado aos outros instrumentos de um conjunto de choro ou samba, tem um volume sonoro reduzido, o pizzicato de dedo passa a ser muito difícil de ser utilizado. Portanto, o uso da dedeira auxiliaria na utilização dos pizzicatos, podendo ser utilizada como uma ferramenta de variação timbrística.

Tendo em vista todas as diferenças já apontadas entre os violões de sete cordas com encordoamento de aço e nylon, será que podemos afirmar que se tratam de instrumentos diferentes, ou pelo menos exercem funções distintas dentro de um conjunto? Quando perguntado as diferenças entre os violões de sete cordas de aço e nylon seriam suficientes para considerá-los instrumentos diferentes, nos responde Mauricio Carrilho:

Na minha opinião, sim. Porque a concepção de uso é muito diferente desde a origem. Não existe nenhum violonista que toque violão de sete cordas de aço com dedeira, que não se coloque na música no mesmo patamar do solista. (...) Ele está acima do acompanhamento dialogando com o solista. Essa é a concepção desse violão. (...) Por isso que eu acho que é um outro instrumento.

Ainda complementa Maurício, sobre as diferenças de levada entre os diferentes violões:

Eu acho que tem muitas diferenças de levada por conta, não só do timbre, como por causa da técnica da mão direita. Esse efeito de abafar o baixo com o polegar, para fazer ritmo, é uma coisa que é fundamental para muitas levadas. Isso é um efeito que não existe no violão de sete cordas tocado com dedeira. (...) Então eu acho que é uma outra forma de pensar.

Poderíamos fazer uma analogia, tentando explicar o ponto levantado por Mauricio, entre o bandolim e o violino, ou entre o cravo e o piano forte, por exemplo. Ambos utilizam a mesma afinação, porém as diferenças técnicas, timbrísticas e até de luteria, torná-los instrumentos diferentes. Nos violões de sete cordas de aço e de nylon, apesar das diferenças não serem tão gritantes, a mesma lógica se aplicaria, segundo Mauricio.

Apesar dessa colocação, tanto Rogério Caetano quanto Luiz Otávio Braga não veem questão da mesma forma. Diz Rogério Caetano:

No meu caso eu penso os dois violões da mesma forma. Se eu tiver tocando aço ou tocando nylon eu penso da mesma forma. Eu acho que o que tem de diferente é só a tensão das cordas e o uso ou não da dedeira. (...) Eu acho que a diferença está mais entre o violão de sete cordas e o violão de seis cordas, na maneira de tocar.

Luiz Otávio Braga ainda traz uma terceira visão:

Em tese eles não são diferentes. Porque se você for acompanhar no violão de nylon qualquer desses choros, você vai usar os mesmos procedimentos que no aço. Vou fazer coisas no nylon com muito mais facilidade do que eu faria no violão de aço, e vou fazer coisas com muito menos afinidade, dentro do domínio da tradição, do que se eu realizasse com o sete cordas de aço. Tem coisas que são da natureza do choro e do próprio samba. É como se elas exigissem aquele violão mais pesado, com aquele timbre mais rasgado do violão de aço. Agora, isso acaba distinguindo forma de tocar e acaba distinguindo técnicas musicais.

Podemos notar que essa questão não é ponto pacífico entre os instrumentistas de violão de sete cordas. Portanto torna-se complicado chegar a uma conclusão definitiva sobre o tema, deixamos assim essa questão em aberto.

Mauricio Carrilho, ao citar as diferenças de levadas entre os violões de aço e de nylon, levanta outra questão. Qual a importância do estudo de levadas rítmicas para o violão de sete cordas? As diferentes levadas rítmicas exigem uma consequente mudança nas frases executadas pelo violonista? Nos responde Mauricio:

Eu acho que o violonista de sete cordas que não sabe fazer levada não pode contribuir ritmicamente para a música. Ele vai atrapalhar, ele vai embaralhar, o acompanhamento vai ficar tumultuado, embolado. Porque ele vai fazer frases inconsequentes ritmicamente. Se ele não tem um conhecimento de condução rítmica no acompanhamento, muito provavelmente ele vai fazer frases inconvenientes ritmicamente praquela música. Então eu acho que é básico que se saiba acompanhar sem fazer frase. Acompanhar muito bem sem fazer frase. A frase é um dos efeitos que o acompanhador tem pra usar no acompanhamento. Ela não pode ser o único. E essa distorção é que eu combato sempre. (...) O fraseado muda completamente. Eu acho que essa era a grande vantagem do Dino e do Raphael, como violonistas de sete cordas, perto de alguns outros que chegaram, até virtuosos, tocando rápido, mas que não tinham a profundidade e o conhecimento das diferenças de gênero, das diferenças de estilo de cada sub-gênero na linguagem do choro, ou mesmo do samba, e acabam fazendo um acompanhamento que é bem padrão pra qualquer música.

Essa visão é compartilhada por Rogério Caetano, que diz:

Eu acho fundamental. Isso aí foi uma das coisas que eu sempre reparei no Dino e no Raphael, e acho que é a grande diferença deles para os outros. O entendimento das levadas e o preenchimento harmônico. Quando o Raphael acabava uma baixaria ele sempre fazia a harmonia, e o Dino da mesma forma. Têm outros violonistas que as vezes não fazem isso, e aí fica aquele vazio. O violão é um instrumento harmônico. Você pode fazer baixaria, pode fazer contraponto, pode fazer o que você quiser, mas o violão, antes de tudo, é um instrumento

de harmonia. Então você acabou a baixaria, tem que fazer harmonia, tem que fazer a levada.

Quando perguntado se haveria diferenças nas frases conforme novas levadas, ou gêneros, fossem executados, complementa Rogério:

Eu acho que ritmicamente você pode alterar algumas coisas. As vezes fazer alguma coisa mais sincopada em alguns casos. (...) Isso é um pouco ligado ao estilo que você vai estar tocando. Agora, o lance das frases em si, eu sempre penso a frase não só pela frase, mas pelo resultado musical que ela vai alcançar. (...) Uma mesma música tocada como polca e depois como maxixe teriam frases ritmicamente diferentes, principalmente. A condução eu acho que não. Porque a condução, o baixo cantado, é meio aquilo ali, não tem muito pra onde você correr.

Os dois depoimentos são complementares. Ambos concordam em relação à importância do conhecimento das diferentes levadas rítmicas para o violonista de sete cordas assim como concordam que as frases mudam conforme as diferentes levadas são aplicadas. Mesmo o Rogério Caetano tendo atendido para o fato de que as conduções de baixo não necessariamente mudariam, e essa mudança se daria mais em relação à divisão rítmica das frases.

Tendo abordado as questões rítmicas, devemos agora discutir as questões de harmonia e escalas.

Uma das questões que surge nas últimas décadas é como conciliar o fraseado tradicional do violão de sete cordas, consolidado pelos mestres do instrumento, com as mudanças estilísticas que ocorreram, como uma maior utilização de dissonância nas harmonias, por exemplo. Haveria uma maior dificuldade para o violonista de sete cordas frasear em cima de uma harmonia muito dissonante? Essa questão é respondida por Mauricio Carrilho:

Eu acho que algumas frases que são clichês passam a não ser utilizáveis. Então isso cria, de certa forma, alguma dificuldade pro violonista que está querendo fazer frase demais. Mas sempre sobra espaço pra frases interessantes e acho que o cara que conhece bem harmonia vai se virar nessas situações sem problema.

Rogério Caetano, por influência, segundo ele mesmo, das composições do Radamés Gnatalli, do violonista Garoto²² e do jazz americano, é um dos precursores na utilização de escalas alteradas (como o modo super lócrio, por exemplo) nas baixarias

²² Aníbal Augusto Sardinha (1915-1955). Famoso violonista e compositor da era do rádio. Era multi-instrumentista e tocava praticamente todos os instrumentos de corda dedilhada. Como compositor é dono de uma extensa obra, apesar de ter morrido muito jovem, que é considerada muito moderna para sua época. Foi uma grande influência para grandes nomes do violão que o sucederam, como Mauricio Carrilho, Baden Powell e Raphael Rabello. (Violões do Brasil, 2004)

do violão de sete cordas, se diferenciando bastante da linguagem mais tradicional do violão de sete cordas.

A questão que surge é: Até onde é possível a utilização dessas escalas sem que se desfigure o gênero em questão? Rogério Caetano nos ajuda a responder:

Na minha cabeça quem define isso aí é a música. Quem define que escala você tem que usar é a música. Vamos supor, eu vou gravar um arranjo do Cristovão Bastos²³, ele escreve Lá alterado, na hora desse acorde você tem que tocar a escala alterada. Se você vai tocar o choro “Corta-jaca”, da Chiquinha Gonzaga²⁴, que é uma escala harmônica menor, você tem que tocar a escala harmônica menor. É o que a música pede, não é você que quer usar. Agora, você pode pré-estabelecer um arranjo e tocar a Chiquinha Gonzaga com um monte de acorde alterado. Aí, tudo bem, você vai poder utilizar. Mas, na minha cabeça, quem define o que você pode explorar e utilizar é a música. Por exemplo, você pega uma música do Radamés, ela é muito substanciosa harmonicamente, a do Garoto também, música do Guinga²⁵, música do Mauricio Carrilho, música do Cristovao Bastos, enfim. São músicas que comportam esse tipo de linguagem. Mas eles fizeram a música assim. Então, por exemplo, você pega um choro como “Nem ela, nem eu”²⁶, pra que você vai usar escala alterada? Não tem a ver com a linguagem. Agora, você vai tocar um “Jorge do fusa”²⁷, acontece aqueles acordes alterados da segunda parte, aí você vai botar ali uma escala dominante, harmônica? É a mesma situação, entendeu?

Mauricio Carrilho tem uma visão semelhante e, em alguns pontos, complementar a essa. Diz ele:

Não acho que isso (escala alterada) caiba em qualquer coisa. Eu acho que o uso desse tipo de fraseado ele pode ser útil se houver bom gosto do executante. Assim como o uso de alguns acordes no choro. É proibido usar acorde de nona aumentada? De sétima maior? De sétima e quinta diminuta? Não é. Mas se você fica tocando esses acordes toda hora, em qualquer situação, você vai criar uma ambiência harmônica que vai remeter à musica norte-americana mais do que ao choro. Mas quando você usa esses acordes na hora certa eles soam absolutamente naturais. Eu acho que esse tipo de fraseado de escala alterada, embora

²³ Cristóvão da Silva Bastos Filho (1946) Compositor, pianista virtuoso e premiado arranjador. Trabalhou com artistas como Edu Lobo, Nana Caymmi, Clara Nunes, Ivan Lins, Milton Nascimento e Chico Buarque. Tem uma vasta obra de músicas instrumentais e cantadas. (EMB, 2000)

²⁴ Francisca Edwiges Neves Gonzaga (1847-1935) Pianista e importante compositora do século XIX. Reconhecida como uma das pioneiras na consolidação do choro como gênero musical, é autora de obras importantes como a marcha carnavalesca “Ó abre alas” e o tango brasileiro “Corta-Jaca”. Participou também da fundação da primeira sociedade autoral do Brasil, a SBAT, em 1917. (EMB,2000)

²⁵ Carlos Althier de Sousa Lemos Escobar (1950). Dentista de profissão, é também violonista e compositor. Foi lançado como compositor pelo conjunto vocal MPB-4, em 1973. Como violonista participou de numerosas gravações nas décadas de 1970 e 1980, tendo acompanhado nomes como o do sambista Cartola. Possui além de uma vasta obra cantada, um grande número de peças para violão solo. (EMB, 2000)

²⁶ Choro composto por Nelson Alves, cavaquinista do século XIX

²⁷ Choro composto por Aníbal Augusto Sardinha, o “Garoto”.

tecnicamente ele possa ser usado em qualquer acorde dominante, ele vai transformar todas as dominantes na mesma. Isso, ao contrário de trazer contraste e riqueza pra música, vai trazer empobrecimento. Vai ficar chapado, tudo alterado. Então eu acho muito chato quando isso é usado de uma forma inadequada e fora de contexto. Assim como é muito legal quando é usada no contexto adequado.

Ambos concordam que o uso de dissonâncias, tanto na harmonia quanto na escala utilizada para fazer frases, devem ser usadas de forma comedida, de acordo com o repertório que está sendo utilizado. Lógico que essa medida correta é, em grande parte, subjetiva e sujeita à toda gama de experiências sonoras prévias de quem está executando. Portanto é necessário um estudo prévio bastante sólido, não só da linguagem tradicional do violão de sete cordas no choro, como forma de se harmonizar os choros (ou seja, da linguagem de forma geral), para que seja possível utilizar esses “novos” recursos com propriedade.

3.5 Momento atual do instrumento

Tendo abordado as principais questões do instrumento, resta-nos analisar seu momento atual.

A primeira questão que surge é: há, hoje em dia, um abandono do violão de seis cordas no mercado? Luiz Otávio nos ajuda a responder a essa pergunta:

Eu sempre falei o seguinte : O futuro do seis cordas, no Brasil, é o sete cordas! Pensa bem esse violão aqui (violão de sete cordas), qual a diferença que ele tem pro seis cordas? (...) Ele tem as mesmas competências do seis cordas e mais 4 notas pedais se você afinar em Dó e 5 notas se você afinar em Si. Então isso dá um recurso expressivo, quer seja melódico quer seja harmônico, que só não aproveita quem não quer. O repertório do seis cordas solista é enorme, mas você toca todo ele aqui (no violão de sete cordas). E com vantagens. Facilita a digitação de peças como o “Choro da Saudade”²⁸, por exemplo. (...) Mas repara, hoje é cada vez mais raro você ter 2 violões em um grupo. Então eu acho que o sete cordas, principalmente em um samba ele dá um brilho espetacular, mesmo que seja só pra marcar os bordões.

Sobre o tema em questão, Mauricio Carrilho traz críticas um pouco mais contundentes. Diz ele:

Esse protagonismo do violão de sete cordas, essa posição de quase solista nas músicas onde ele aparece, cria um status pro violonista de sete cordas de superioridade em relação ao de seis cordas. Então todo

²⁸ Peça de violão solo do violonista e compositor Agustin Barrios.

cara que está pensando em aparecer ele vai direto pro sete cordas, não quer chegar nem perto do seis cordas. O cara que está querendo curtir a música, aprender música e fazer música em conjunto, ele pode tocar seis cordas, tocar sete cordas... Esse cara vai continuar passando pelo seis cordas ou até permanecendo nele, mas é muito difícil para um “presepeiro” ficar no seis cordas. Porque ele está interessado em fazer frase o tempo inteiro, ele não está nem aí para o que está em volta. Quando a gente sabe que o violão de sete cordas bem tocado e tocado com consciência e fundamentação é um instrumento indispensável no samba e no choro, faz muita falta quando ele não está, mas infelizmente, eu acho que muito por conta disso, o violão de seis cordas tem sido preterido, realmente.

Corroborando, em grande parte, a fala de Mauricio, diz Rogério Caetano:

Existem vários mercados... se você for olhar a maioria dos grupos de pagode, por exemplo, tem violão de seis. Então depende de qual estética está sendo usada. No universo do choro com certeza é bem raro. É muito difícil você ver, por exemplo, um violão como o do Damázio²⁹, que era um craque, um violão de seis com corda de aço, isso aí acabou. Quem é o violão de seis que toca com corda de aço? Eu não conheço ninguém. (...) No violão de seis é muito raro você ver um cara tocando e que conhece a linguagem. (...) O sete cordas é um instrumento muito exuberante. Então, por exemplo, mesmo dentro de um contexto musical com um monte de gente, com solista, com cantor, ele aparece muito. E ele tem uma função que é de improvisação o tempo inteiro, ele é livre. O violão de seis muitas vezes tem que fazer base, o sete cordas não necessariamente. Você pode tocar até pouca coisa de contraponto, mas você tem uma função mais livre, você pode “voar” mais. Isso, dentro desse contexto que o Dino desenvolveu, o sete cordas passou a ser um instrumento não só de condução do baixo cantado mas de um instrumento de contraponto mesmo propriamente dito. Porque antes o Pixinguinha fazia e depois que ele saiu do Regional do Benedito Lacerda o Dino passou a fazer e ele sozinho se bastava. Então é uma questão que foi estabelecida pela história até. Se você pegar aqueles discos do Cartola³⁰, ou até aquelas gravações do Regional do Canhoto, é muito raro você ver o violão do Meira pintando muito.

Com base nesses três depoimentos podemos observar alguns pontos interessantes. É possível se fazer tudo que se faz em um violão de seis cordas no violão de sete cordas, com a vantagem de haver mais recursos, facilitar na digitação de acordes onde se pretende usar um baixo mais grave com o preenchimento harmônico mais agudo (como no exemplo do Choro da saudade usado por Luiz Otávio) e ganhar mais notas, por exemplo. Isso, é claro, quando se trata de violões de nylon, já que o violão de

²⁹ Violonista que participou do conjunto “Época de ouro” durante a década de 70. Gravou discos importantes como o “Inéditas de Jacob do Bandolim” ao lado de Déo Rian. Infelizmente não foi possível encontrar dados biográficos sobre o violonista.

³⁰ Rogério Caetano se refere aos discos do sambista Cartola intitulados “Cartola”, um de 1974 e o outro de 1976, lançados pelo selo “Marcus Pereira”, ambos com arranjos de Dino 7 cordas e acompanhamento do Regional do Canhoto. <www.institutocravoalbin.com>

ação possui timbre diferente assim como a técnica e outras peculiaridades. A verdadeira distinção a ser feita entre dois violões em um conjunto seria entre as funções exercidas por cada um. Seria perfeitamente possível dois violões de sete cordas alternarem a função de contraponto e levada rítmica entre eles sem prejudicar o resultado musical pretendido. Foi precisamente isso que ocorreu com Mauricio Carrilho, como explica o próprio:

Sempre que eu precisava de violão de sete cordas eu chamava o Raphael. Então eu nunca pensei em tocar sete cordas. Quando o Raphael morreu não tinha ninguém no mercado que tocasse o violão o violão de sete cordas de nylon, fazendo levada, fazendo algumas frases mas sem ficar o tempo inteiro “costurando”, como o Raphael fazia. Foi aí que eu mandei fazer um violão de sete cordas, pra fazer esse papel específico, do violão de base com sete cordas. (...) Eu nunca me propus a ser um violonista tradicional de sete cordas, o meu negócio era tocar o violão que eu sempre toquei tendo a sétima corda pra ganhar campo de harmonia, de baixo, realizar melhor os acompanhamentos. Não era pra ter mais recurso para fazer baixaria.

Outra observação interessante é notar que um elemento extra-musical, talvez de ordem econômica, tenha alguma influência nesse certo “abandono” do violão de seis cordas notado pelos entrevistados. À medida em que se torna raro um conjunto com mais de um violão, o violão de seis é preterido, já que o violão de sete cordas oferece a possibilidade de dar um “peso” maior ao acompanhamento graças aos baixos mais graves. Outro ponto levantado é a própria natureza do instrumento. Por se tratar de um instrumento que, historicamente, se consolidou como um instrumento contrapontístico, que dialoga com o solista e que, por consequência, é mais fácil de ser notado, ele tende a atrair mais violonistas. A crítica que se faz é que, por vezes, essa notabilidade torna-se fator determinante para a escolha do instrumento e não a sua possível contribuição musical.

Todos esses pontos levantados pelos entrevistados nos levam a fazer uma crítica, seja ela positiva ou negativa, do modo de se tocar violão de sete cordas, de forma geral, é lógico, atualmente. Para Rogério Caetano há um descolamento de uma parte da geração atual de violonistas da tradição do instrumento. Podemos observar na seguinte fala:

Eu acho que às vezes um pouco de pé no chão, no sentido de o que os velhos fizeram. Tem que ter fundamento, entendeu? Você pode mexer, você pode tentar alterar uma linguagem, mas você tem que conhecer o que os mais velhos fizeram. Eu acho que hoje, em muitos casos, as pessoas pecam nisso. O cara não sabe acompanhar o

“Naquela mesa”³¹ mas quer solar “La catedral”³². Então você tem que conhecer o que já foi feito e de forma profunda. Porque muitas vezes, por exemplo, as pessoas dão muita ênfase às baixarias e não prestam atenção que ao acabar as frases tem que ter o complemento harmônico, a levada rítmica... Então tem muitas minúcias. Dentro da levada também tem várias coisas que são de fundamental importância para se tocar bem.

Tendo consciência que a tradição, por muitas vezes, nos traz todo um conjunto de conhecimento construído ao longo do tempo, com a contribuição, em maior ou menor grau, de diversos agentes que buscaram as melhores soluções para as questões do instrumento a medida em que elas foram se apresentando, podemos compreender a crítica feita por Rogério Caetano. Mas isso levanta outra questão: Qual, ou quais elementos dessa tradição estão sendo negligenciados, de forma geral? Mauricio Carrilho nos ajuda a responder:

Eu sempre gostei de música coletiva. A primeira referência que eu tenho de música coletiva é o disco “Choros Imortais” do Regional do Canhoto, onde o Dino e o Meira fazem muitas intervenções em terças, trabalhando como um conjunto realmente. Embora o Dino faça muitas baixarias sozinho nesse disco, mas eu acho que o meu caminho sempre foi esse, de trabalhar música camerísticamente. Sempre nesse sentido de distribuir as funções importantes por vários instrumentistas de sopros, de cordas... Essa idéia, numa roda de choro convencional, ela meio que se perde quando um violonista de sete cordas que faz muita frase ocupa todos os espaços. Daí não existe um diálogo, não existe um intercâmbio, uma interferência nesse sentido de, uma frase que eu faça te sugere uma uma idéia que você responde. Esse bate-bola não rola. Rola só o cara pegar a bola, driblar todo mundo e fazer o gol. Deve ser divertido pra ele, mas pros outros que estão em volta, não é. Então eu acho que a grande maioria dos violonistas de sete cordas hoje, infelizmente, toca assim, com esse pensamento individualista. E ele leva isso quase que como uma obrigação. Isso é uma missão dele na música. Encher todos os buracos com uma frase. Isso homogeneiza a música ao invés de criar situações interessantes, ao invés de enriquecer ela empobrece a música porque fica tudo chapado, fica tudo igual. A expressão fica a mesma o tempo inteiro.

A crítica que Mauricio faz, em certa medida, tem conexão com a crítica anterior de Rogério Caetano. Na medida em que há um distanciamento da tradição, da linguagem consolidada por aqueles que são considerados os grandes mestres do instrumento, as noções de função do instrumento, dos limites e da linguagem do instrumento, para citar apenas alguns pontos, vão se diluindo até chegar ao ponto do

³¹ Samba composto pelo jornalista e compositor Sérgio Freitas Bittencourt (1941-1979), filho de Jacob do Bandolim. Este samba foi composto em homenagem ao falecido pai.

³² Peça de violão solo do violonista paraguaio Agustin Barrios (1885-1944), de reconhecida dificuldade técnica

violonista fazer as baixarias apenas porque encara isso como sua missão na música, como disse Mauricio.

Estas críticas postas, resta-nos uma última reflexão. Há uma carência de cursos específicos para o violão de sete cordas dentro das universidades hoje em dia? Há efetiva necessidade de um curso específico para o instrumento? Luiz Otávio Braga, anteriormente, nos trouxe sua visão sobre o tema. Para ele uma cadeira optativa, dentro do curso de violão, bastaria para suprir essa lacuna. Já Mauricio Carrilho diz:

Na academia eu acho absolutamente desnecessário. A única vantagem de você ter um curso de sete cordas é você ter um violonista de sete cordas na academia. Porque aí ele pode ter um trabalho feito pro instrumento, em cima do repertório para o sete cordas, de violão solo. Agora, para o treinamento da linguagem, ele pode fazer perfeitamente o treinamento no seis cordas. Quem vai tocar o sete cordas de nylon vai utilizar a técnica clássica, do violão de seis, e as técnicas específicas das linguagens que ele vai trabalhar (...) então por esse aspecto eu acho que não seria necessário. Agora, o que eu acho que tem de positivo é que, como existe um número cada vez maior de músicos tocando sete cordas, é legal que tenha na academia alguém especializado no instrumento produzindo um trabalho de formação, mas ninguém vai aprender sete cordas na faculdade. Vai aprender ouvido o Dino, o Raphael, e outros músicos que tocam o instrumento, entendeu?

Com uma visão um pouco diferente, diz Rogério Caetano:

Olha, eu acho que vai ajudar ter um curso específico. Agora, dentro desse curso específico vai ser necessário esse mergulho dentro da linguagem. Ele trabalhar com as gravações, tirar as frases junto, analisar, quebrar a cabeça. Eu acho que vai ajudar. Agora, o fato de ter um curso acadêmico de sete cordas na universidade não vai tirar ninguém dessa obrigação de ter contato profundo com a linguagem. (...) Primeiro que eu acho que não é só do sete cordas. Tem carência dos instrumentos que são utilizados na música brasileira. Do cavaquinho, do bandolim, por exemplo. E de instrumentos que tem uma linguagem particular brasileiro. Se a gente pegar o saxofone, tem uma linguagem brasileira, no tenor com o Zé Bodega³³, por exemplo. O clarinete, com o Abel Ferreira³⁴, flauta com o Altamiro Carrilho³⁵. Cada um desses caras tem que ser estudados, tem que ser dissecados. A academia ainda tem um olhar muito erudito. Nada contra a música

³³ José de Araújo Oliveira (1923-2003) Foi um importante saxofonista, muito atuante em gravações durante a era do rádio. Participou da famosa “Orquestra Tabajara” desde 1945. É considerado uma das referências do instrumento no Brasil. <www.institutocravoalbin.com>

³⁴ Abel Ferreira (1915-1980). Grande clarinetista do século XX. Começou a aprender clarinete com 12 anos. Em 1935 muda-se para São Paulo e entra para a orquestra de Mauricio Cascapera. Chega no Rio de Janeiro em 1943, onde começa a acompanhar grandes nomes da música brasileira, consagrando-se como uma referência do instrumento. (EMB, 2000)

³⁵ Altamiro Aquino Carrilho (1924-2012). Exímio flautista, passou a integrar o Regional do Canhoto no lugar do lendário Benedito Lacerda. Além disso atuou muito tempo no programa do palhaço Carequinha. É compositor de diversos choros e sambas, tendo gravado dezenas de discos em sua carreira. É considerado um dos maiores virtuosos do instrumento. (EMB,2000)

erudita, que eu acho que também deve ser dissecada da mesma forma. Mas a gente vive no Brasil, e aqui a gente tem grandes músicos, principalmente no universo popular, que é o que estamos falando aqui, que são pessoas que desenvolveram uma linguagem violenta. Se você for analisar países como a França, por exemplo, lá eles estudam bastante música erudita, mas estudam também o Django Reinhardt³⁶. O Dino é como se fosse um Django para nossa linguagem. Lá nos Estados Unidos eles estudam música erudita mas estudam Jazz profundamente também. Pegam um músico como o Charlie Parker³⁷, por exemplo, ele é um Pixinguinha nosso, poxa! Então eu acho que isso aí tem que ser explorado realmente, porque é um universo muito grande, mas que infelizmente a universidade hoje em dia é muito mais preocupada com musicologia, não tão voltada para uma prática. Mas eu tenho uma vontade e uma esperança que isso mude.

Aqui podemos observar duas visões bastante distintas. Mauricio Carrilho acha desnecessária uma cadeira específica de sete cordas dentro da academia, para ele apenas a presença de um violonista de sete cordas já seria o suficiente para auxiliar na formação dos novos alunos do instrumento. Luiz Otávio Braga concorda em parte com Mauricio. Concorda pois, como já foi exposto em capítulos anteriores, não acha necessário um curso específico para violão de sete cordas na academia, mas diverge do mesmo por propor a criação de uma matéria optativa dentro do curso de violão.

Um pouco mais incisivo nessa questão, Rogério Caetano acha que a música popular deveria ter mais espaço dentro das universidades. Para ele as linguagens desenvolvidas pelos grandes mestres dos instrumentos populares deveriam ser ensinadas e reproduzidas em sala de aula. São visões que, em alguns pontos conflitam, mas que não se anulam. Mas é interessante que se levante essas questões até para se discutir a viabilidade das mesmas.

³⁶ Jean Reinhardt (1910-1953). Foi um guitarrista de jazz francês nascido na Bélgica de etnia rom. Considerado um dos melhores e mais influentes guitarristas de todos os tempos, ele também influenciou vários músicos e inovou ao ajudar a criar o estilo gypsy jazz. É tido como um dos pais do jazz na Europa, e também um dos primeiros músicos não negros nesse estilo musical. De ascendência cigana, Reinhardt nasceu na vila de Liberchies, no centro-sul da Bélgica, e acompanhou sua caravana até chegar aos arredores de Paris. Nessa cidade, começou a tocar banjo logo aos doze anos na vida noturna. Em sua primeira gravação conhecida (de 1928) ele toca o banjo. Após um incêndio no mesmo ano, ele perdeu a mobilidade de dois dedos da mão esquerda, o que o forçou a desenvolver uma técnica própria. Fez sucesso posteriormente com o “Quintette du Hot Club de France”; com o início da Segunda Guerra Mundial, o grupo se separou. Django faleceu em 1953, vítima de uma hemorragia cerebral. <www.wikipedia.com>

³⁷ Charles Parker Jr (1920-1955). É considerado um dos maiores saxofonistas da história do Jazz. No início de sua carreira foi apelidado de “Yardbird”; esse apelido mais tarde foi encurtado para “Bird” e permaneceu como o apelido de Parker para o resto da vida. Parker era um virtuoso no instrumento, tendo se tornado um dos fundadores do “bebop”, um novo estilo sofisticado de jazz. <www.wikipedia.com>

4 - CONCLUSÃO

Meu objetivo com este trabalho era o de apresentar um pouco da história do instrumento, suas especificidades, complexidade e diferenças entre os diferentes violões de sete cordas. Além disso quis também apresentar algumas das questões que me afligiram ainda enquanto estudante, anos atrás. Por se tratar de um instrumento relativamente - se pensarmos em termos históricos - novo na música brasileira, há pouco material que elucide essas diversas questões para aqueles que não tem condições de ter contato com os grandes mestres do instrumento. Desta forma tive a ideia de trazer visões de experientes e consagrados músicos brasileiros do instrumento, músicos estes que, apesar de tocarem o mesmo instrumento, tem visões diferentes sobre o mesmo.

Maurício Carrilho, discípulo do violonista de seis cordas Meira, que fazia dupla de violão com o violonista de sete cordas Dino, por exemplo, vem de uma escola de acompanhamento que exerce uma função diferente da do próprio Dino e muitas vezes até complementar. Rogério Caetano, por sua vez, é de uma geração mais nova, tendo começado já no violão de sete cordas e recebendo uma influência mais forte de Dino e de seu maior seguidor, Raphael Rabello. Dos entrevistados é o único que toca o violão de sete cordas de aço com dedeira atualmente. Já Luiz Otávio Braga, além de já ter tocado o violão de sete cordas de aço com dedeira, hoje toca o violão de sete cordas de nylon, ora com dedeira, ora sem dedeira. Além disso tem uma larga experiência acadêmica, o que trouxe uma outra visão para ser observada.

Tendo como foco as entrevistas semi-estruturadas, pude trazer um pouco das questões do instrumento ao mesmo tempo em que deixava os entrevistados à vontade de trazer novos tópicos, narrar suas experiências pessoais com o instrumento, e daí por diante.

Fiquei surpreso ao notar que, apesar de opiniões divergentes sobre diversos temas, em sua grande maioria as opiniões ou convergiam ou se complementavam. Todos concordam, por exemplo, que a oralidade, mesmo aquela que chamei de “oralidade expandida”, me referindo às gravações, é talvez a parte mais importante no aprendizado da linguagem do violão de sete cordas. Eu mesmo, quando iniciante no instrumento, tive um considerável período de imersão na linguagem do mesmo. Além das aulas que frequentava na já citada Escola Portátil de Música, na qual desenvolvi muito do meu ouvido harmônico, e das aulas particulares, onde desenvolvi a técnica, me dediquei muito a ouvir as gravações nas quais os mestres atuavam, principalmente Dino

e Raphael Rabello. Ouvia e copiava as harmonias e as frases que eles faziam em cima delas. Depois disso buscava entender as digitações que eles usavam, onde usavam corda solta, onde ligavam as notas, quando era comum usar efeitos, como apogiaturas, etc. Acredito que esse processo é importantíssimo para quem pretende se aprofundar na linguagem do instrumento.

Para que desenvolvamos uma pedagogia específica para o violão de sete cordas, primeiro temos que entender suas especificidades, como discutidas neste trabalho. Quais as diferenças fundamentais entre o violão de sete cordas e o de seis cordas? O aluno pretende tocar o violão de aço ou de nylon? Com dedeira ou sem? Há diferenças entre o violão de aço e o violão de nylon? E entre os violões de seis e sete cordas de nylon, sua diferença está apenas na função exercida no conjunto? Para começar a tocar sete cordas o aluno precisa passar pelo ensino tradicional do violão de seis, mesmo que já no instrumento de sete cordas, para desenvolver um domínio técnico? E quanto a linguagem do instrumento, como se aprender? Apenas depois de discutidas e entendidas todas essas questões podemos começar a pensar em como ensinar de forma a se obter o melhor resultado ao aluno.

Só conhecendo profundamente a linguagem do instrumento e a obra deixada pelos grandes mestres teremos fundações sólidas suficientes para que avancemos, inovemos e possamos dar um pouco de nossa contribuição individual para sua história.

REFERÊNCIAS

BRAGA, Luiz Otávio. Luiz Otávio Braga: depoimento [maio 2017]. Entrevistador: Julião Pinheiro. Rio de Janeiro: 2017. 1 arquivo sonoro digital.

BRAGA, Luiz Otávio. *O violão de sete cordas*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar editora, 2002.

CAETANO, Rogério. Rogério Caetano: depoimento [abril 2017]. Entrevistador: Julião Pinheiro. Rio de Janeiro: 2017. 1 arquivo sonoro digital.

CAETANO, Rogério. *Sete Cordas – técnica e estilo*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2010.

CARRILHO, Mauricio. Mauricio Carrilho: depoimento [abril 2017]. Entrevistador: Julião Pinheiro. Rio de Janeiro: 2017. 1 arquivo sonoro digital.

ENCICLOPÉDIA DE MÚSICA BRASILEIRA – Erudita, Popular, Folclórica. 3ª ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2000.

PELEGRINI, Remo. Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro, 2005. Dissertação (Mestrado em música)- Instituto de Artes, UNICAMP.

TAUBKIN, Miriam. *Violões do Brasil*. 1ª ed. São Paulo: Myriam Taubkin, 2004

REFERÊNCIAS DE INTERNET CONSULTADAS

ESCOLA PORTÁTIL DE MÚSICA. Disponível em: <<http://www.escolaportatil.com.br>>. Acesso em: maio 2017

CASA DO CHORO. Disponível em <<http://www.casadochoro.com.br>>. Acesso em: maio 2017

EPM HOLANDA. Disponível em <<http://www.choroschool.com>> Acesso em: maio 2017

INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. Disponível em <<http://www.institutocravoalbin.com.br>> Acesso em: maio 2017

DJANGO REINHARDT, CHARLIE PARKER. In: WIKIPEDIA. Disponível em: <<http://www.wikipedia.com>> Acesso em: maio 2017