

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

**O VIOLÃO DE SEIS CORDAS NA SUA FUNÇÃO DE  
INSTRUMENTO ACOMPANHADOR DO SAMBA URBANO DO  
RIO DE JANEIRO**

**CAMILA PASTOR DA COSTA**

**RIO DE JANEIRO, 2006**

**O VIOLÃO DE SEIS CORDAS NA SUA FUNÇÃO DE  
INSTRUMENTO ACOMPANHADOR DO SAMBA URBANO DO  
RIO DE JANEIRO**

**POR**

**CAMILA PASTOR DA COSTA**

Monografia apresentada para a conclusão do curso de Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música do Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, sob orientação do Professor Ricardo Ventura.

COSTA, Camila Pastor da. O violão de seis cordas na sua função de instrumento acompanhador do Samba urbano do Rio de Janeiro. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

## **RESUMO**

O Violão de seis cordas na sua função de instrumento acompanhador do samba possui características bastante peculiares e específicas, tais como: fórmulas rítmico-harmônicas, timbres e um característico contraponto feito nas cordas mais graves do instrumento: a baixaria.

Este estilo de acompanhamento tradicional do samba estruturou-se, principalmente, por intermédio de um processo de ensino aprendizagem não-formal. Este presente trabalho faz uma pesquisa sobre alguns procedimentos utilizados e típicos da linguagem do violão de seis cordas no samba urbano carioca. Foram utilizados partituras, gravações, teses, monografias, livros, e, sobretudo, a ligação direta nas rodas de samba, de onde grafamos em partitura tradicional alguns desses procedimentos. A partir disso, o trabalho sugere estratégia didática para o ensino formal do violão, considerando a realidade grafada com a realidade sonora propriamente dita.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
CAPÍTULO 1 – A HISTÓRIA DO VIOLÃO.....	10
1.1 – O violão no Brasil.....	11
CAPÍTULO 2 – O SAMBA.....	14
2.1 – O samba carioca.....	19
CAPÍTULO 3 – ESTRATÉGIAS DIDÁTICAS PARA O VIOLÃO DE SEIS CORDAS NO ACOMPANHAMENTO DO SAMBA.....	30
CAPÍTULO 4 – CONCLUSÃO.....	37
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	41
ANEXOS.....	43

## LISTA DE ANEXO

Anexo 1 – Exemplo da antecipação melódica de dois em dois compassos (Orvalho vem caindo).

Anexo 2 – Exemplo da antecipação melódica de dois em dois compassos (Faceira).

Anexo 3 – Exemplo de encadeamento harmônico escrito em partitura tradicional e tablatura.

Anexo 4 – Exercício de “levadas” de samba.

Anexo 5 – Cifra analítica do samba “Com que roupa?”

Anexo 6 – Cifra analítica do samba “Saudade da Bahia”

Anexo 7 – Exemplo de choro e notação das “Baixarias” (Chora Craviola)

Anexo 8- Exemplo de mudança de posição

Anexo 9- Exemplo de condução

Anexo 10- Exemplo de padrões rítmicos do samba

Anexo 11, 12 e 13 – Exemplo de “baixarias” recorrentes no samba

## INTRODUÇÃO

O Samba, assim como o Lundu, o Maxixe e o Choro é uma de nossas principais expressões e identidades musicais. A linguagem do violão no Samba é muito extensa e vem se desenvolvendo progressivamente, revelando que, cada vez mais, novas possibilidades se estabelecem figurando a “respiração” que mantém viva a chama do Samba. Em meados do ano 2000 eclodiu na Lapa, no Rio de Janeiro, um movimento de revitalização e reconstituição do Bairro. Juntaram-se a este movimento historiadores, produtores culturais, restauradores, arquitetos, artistas etc. Com esse resgate, partindo da restauração dos antigos casarões, a Lapa passa a figurar, desde então, como o principal reduto do Choro e sobretudo do Samba na cidade. Trouxe o gênero de volta à mídia, movimentou a Lapa cultural, social e historicamente; misturou as gerações e as classes sociais. Despertou, como a mim, jovens músicos, retomou, também a memória de sambistas esquecidos e fez aparecer tantos outros desconhecidos. “O Samba agoniza mas não morre...” é um celebre trecho da música de Nelson Cavaquinho que, até hoje, marca, como uma espécie de “bandeira”, o “hino do Samba”.

Em face desta modernização e revitalização da Lapa, e principalmente com a questão do Samba ficar em voga, músicos - brasileiros e estrangeiros – passaram a demandar material didático para entender de forma sistemática este gênero. Sabemos que, pela tradição histórica, o Samba era feito de maneira não formal, se aprendia “ouvindo e tocando” nas próprias rodas de Samba; mas muitas publicações, em tempos mais recentes, procuraram essa sistematização: *Songbooks*, métodos de instrumentos, dicionário de acordes cifrados, livros de harmonia funcional, livros sobre a constituição rítmica das escolas de Samba, arranjo e etc. A mínima apreciação crítica desses

materiais reconhece que eles contribuem muito para a música popular. Entretanto, podemos observar que eles pouco têm para nos informar sobre o acompanhamento a ser feito pelo violão. Por exemplo, os *songbooks*, editados pela Lumiar, contém apenas as letras, cifras e melodia; notamos que nada se informa sobre o acompanhamento do violão. Apresentam a harmonia e não explicam como esta se realiza, ou seja, como é feito o ritmo executado pela mão direita do violonista, hoje apelidado de “levada”. Há também outro aspecto do acompanhamento do violão, como os contracantos na parte grave, típicos do violão no Samba, a “baixaria”; o uso do baixo condutor e o freqüente uso de inversões dos acordes, típicas da função do violão de seis cordas no gênero. Também pudemos observar que, na maioria dos casos, os *songbooks* não nos revelam nem mesmo o gênero da música e esquecem-se dos diversos tipos de Samba, tais como: Samba Canção, Partido Alto, Samba enredo, Samba de roda etc.

Frente a este quadro, a presente pesquisa teve como objetivo o estudo do violão de seis cordas na sua função de instrumento acompanhador do samba urbano do Rio de Janeiro, focalizando sua aplicação neste gênero, registrando suas formas ritmico-harmônicas usuais e recorrentes de acompanhamento e seu característico contraponto e inversões no baixo.

#### Objetivos:

Os objetivos da pesquisa são: **fixar os elementos estruturais básicos** para uma proposta de ensino de violão de seis cordas no acompanhamento de Samba; **criar material didático** que possibilite aos interessados iniciar seus passos nesta linguagem; **sugerir estratégias didáticas** para o ensino formal do acompanhamento do violão de

seis cordas no Samba, a partir das matrizes da tradição do ensino-aprendizagem não-formal.

O presente trabalho se estrutura da seguinte forma:

O primeiro capítulo apresenta um histórico o violão e suas origens, assim como sua chegada ao Brasil e sua inserção na música brasileira.

O segundo capítulo expõe alguns pontos sobre a origem do termo Samba, história e aparecimento do mesmo como gênero de música popular urbana no Rio de Janeiro. Define o tipo de Samba (Samba carioca) que é o objeto de pesquisa do presente trabalho, assim como suas raízes e vertentes (Partido alto, Samba Canção...).

O terceiro capítulo sugere uma estratégia didática para o ensino do acompanhamento do violão de seis cordas no samba, por meio de uma abordagem analítica do material sonoro pesquisado. Apresenta material didático elaborado a partir de pesquisas.

E o quarto capítulo apresenta as considerações finais sobre os resultados do trabalho a partir da minha própria experiência profissional.

#### Justificativa:

A criação de materiais didáticos para violão de seis cordas no acompanhamento de Samba é o reconhecimento formal de uma de nossas maiores expressões culturais. Se a nossa cultura foi capaz de “criar” essa manifestação popular ressentir-se, no entanto, de trabalhos que tornem possível o seu entendimento pela via formal. O presente

trabalho, graças a estudos e pesquisas sobre o violão de seis cordas no Samba, reflete uma necessidade de desenvolvimento, no que se refere a caminhos, perspectivas e linguagens, natural e desejável, contribuindo para a validação e incremento de estudos afins sobre tais manifestações.

### Metodologia:

O material utilizado consiste no resultado de levantamento de materiais sonoros relativos ao acompanhamento do violão de seis cordas no Samba, sua análise harmônico-funcional e, conseqüentemente, a elaboração de exercícios didáticos.

O procedimento se deu por três etapas:

1) Pesquisa bibliográfica sobre o assunto pela qual foram analisados livros sobre Samba, Métodos de outros instrumentos utilizados na formação tradicional do Samba, Partituras editadas, teses, monografias, cadernos e materiais elaborados por músicos conhecedores do assunto; A fim de pesquisar a formação do gênero, sua estruturação, desenvolvimento e seus padrões.

2) Pesquisa fonográfica – Transcrição da parte do violão (de Sambas gravados-trechos) no intuito de analisar melodia, cadências harmônicas, melódicas e letras.

3) Pesquisa de campo – Audição e observação de música ao vivo nas rodas de Samba<sup>1</sup> e shows, bem como participação ativa como violonista nas referidas atividades.

---

<sup>1</sup> No sentido de encontros de músicos em apresentações – remuneradas ou não – informais ou formais em botequins, ruas, bem como em show com o grupo Sururu na Roda.

## CAPITULO 1

### A HISTÓRIA DO VIOLÃO

A origem do Violão não é muito clara, pois existem, segundo musicólogos, várias hipóteses para o seu aparecimento. As duas mais aceitas atualmente, e que Emílio Pujol (citado por Nogueira, 1991, p. --) apresenta na sua conferência em Paris, no dia 9 de Novembro de 1928, intitulada "La guitarra y su História" são: o Violão seria derivado da chamada "Khetara grega" que, com o domínio do Império Romano, passou a se chamar "Cítara Romana" ou "Fidícula". Teria chegado à península Ibérica por volta do século I d.C. com os romanos; este instrumento se assemelhava à "Lira" e, posteriormente, foram acontecendo as seguintes transformações: os seus braços dispostos da forma da lira foram se unindo, formando uma caixa de ressonância, na qual foi acrescentado um braço de três cravelhas e três cordas, e nesse braço foram feitas divisões transversais (trastes) para que se pudesse obter de uma mesma corda a ser tocada na posição horizontal. Com essas modificações, ficam estabelecidas as principais características do Violão.

A segunda hipótese é a que o Violão seria derivado do antigo "Alaúde Árabe" que foi levado para a península Ibérica através das invasões muçulmanas. Os mouros islamizados do Maghreb penetraram na Espanha por volta de 711 e conseguiram vencer o rei visigodo Rodrigo, na batalha de Guadalete. A conquista da península se deu entre 711-718, sendo formado um emirado subordinado ao califado de Bagdá.

O Alaúde Árabe, que penetrou na península na época das invasões, foi um instrumento que se adaptou perfeitamente às atividades culturais da época e, em pouco tempo, fazia parte das atividades da corte.

Acredita-se que desde o século VIII tanto o instrumento de origem grega como o Alaúde Árabe viveram mutuamente na Espanha. Isso se pode comprovar pelas descrições feitas no século XIII, por Afonso, o sábio, Rei de Castela e Leão (1221-1284), que era um trovador e escreveu célebres cantigas através das ilustrações descritas nas cantigas de Santa Maria, que se pode pela primeira vez comprovar que no século XIII existiram dois instrumentos distintos convivendo juntos. O primeiro era chamado de "Guitarra Moura" e era derivado do Alaúde Árabe. Este instrumento possuía três pares de cordas e era tocado com um plectro (espécie de palheta) e possuía um som ruidoso. O outro era chamado de "Guitarra Latina", derivado da Khetara Grega. Ele tinha o formato de “8”, com incrustações laterais, o fundo era plano e possuía quatro pares de cordas. Era tocado com os dedos e seu som era suave, sendo que o primeiro estava nas mãos de um instrumentista árabe e o segundo, de um instrumentista romano.

Isso mostra claramente as origens bem distintas dos instrumentos, uma árabe e a outra grega, que coexistiram nessa época na Espanha. Observa-se, portanto, como a origem e a evolução do Violão estiveram intimamente ligadas à Espanha e à sua história.

### **1.1 O violão no Brasil**

A Viola, instrumento de 5 cordas duplas, precursora do violão e popularíssima em Portugal, foi introduzida no Brasil pelos jesuítas portugueses, que a utilizavam na catequese.

Já no século XVII, referências são feitas à viola em São Paulo, uma delas colhida por Mário de Andrade: "Em 1688 surge uma certa viola avaliada em dois mil réis, preço enorme para o tempo. E, caso curioso, esta guitarra pertenceu a um dos mais

notáveis bandeirantes do século XVII: Sebastião Paes de Barros." Ainda na mesma obra, Mário de Andrade cita Cornélio Pires para quem a viola é um dos instrumentos que acompanha as danças populares de São Paulo.

A confusão entre a viola e violão começa em meados do século XIX, quando a viola é usada com uma afinação própria do violão, isto é, lá, ré, sol, si, mi. A confusão no uso do termo viola/violão continua nessa época como atesta Manuel Antônio de Almeida, autor de *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854-55), quando se refere, muitas vezes com terminologia da época do final da colônia, à viola em vez de violão ou guitarra sempre que trata de designar o instrumento urbano com o qual se acompanhavam as modinhas.

A viola, hoje, tornou-se a viola-caipira, instrumento típico do interior do país, e o violão, depois de ter sua forma atual estabelecida no final do século XIX, tornou-se um instrumento essencialmente urbano no Brasil. O violão também se tornou o instrumento favorito para o acompanhamento da voz, como no caso das modinhas, e, na música instrumental, juntamente com a flauta e o cavaquinho, formou a base do conjunto do choro.

Por ser usado basicamente na música popular e pelo povo, o violão adquiriu má fama, instrumento de boêmios, presente entre seresteiros, chorões, tornando-se sinônimo de vagabundagem. Assim o violão foi considerado durante anos.

Os primeiros a cultivar o instrumento de uma maneira séria foram considerados verdadeiros heróis. O engenheiro Clementino Lisboa foi o primeiro a se apresentar em público tocando violão, especialmente no Clube Mozart, o centro musical da elite carioca *fin-de-siècle*. Ainda algumas figuras proeminentes da sociedade carioca dedicaram-se ao instrumento na tentativa de reerguê-lo, tal é o caso do desembargador

Itabaiana, do escritor Melo Moraes e dos professores Ernani Figueiredo e Alfredo Imenes.

Um dos precursores do violão moderno no Brasil foi Joaquim Santos (1873-1935) ou Quincas Laranjeiras, fundador da revista O Violão em 1928, e que nos últimos anos de vida dedicou-se a ensinar o violão pelo método de Tárrega

Em 1917, Augustin Barrios se apresenta em uma série de recitais no Rio de Janeiro, tocando o instrumento de uma forma nunca vista/ouvida antes. Segue-se a *tournee* de Josefina Robledo, que tendo permanecido aqui por algum tempo, estabelece os fundamentos da escola de Tárrega. Dessa época, destaca-se a agora reconhecida obra de João Teixeira Guimarães (1883-1947) ou João Pernambuco, cujas obras eram mencionadas por Villa-Lobos: "Bach não teria vergonha de assiná-las como suas." . Atualmente, a obra de João Pernambuco é bem conhecida graças ao trabalho de Turíbio Santos e Henrique Pinto.

Aníbal Augusto Sardinha (1915-1955), o Garoto, foi um dos precursores da bossa-nova.

Ainda na linha da música popular destacam-se Américo Jacomino (1916-1977), e, mais recentemente, a figura de Egberto Gismonti.

O violão no Brasil passou a se desenvolver, principalmente, em dois grandes centros, Rio e São Paulo, de onde vem a maioria dos grandes violonistas brasileiros, que tiveram ou têm sua formação instrumental com os professores destas cidades.

## CAPITULO 2

### O SAMBA

Não é o objetivo desse trabalho descrever e discutir os caminhos e possibilidades que o estudo da história do samba vem produzindo. Este é um terreno difícil, onde pesquisadores, munidos de diferentes perspectivas metodológicas (histórica, lingüística, folclórica, musicológica etc.), têm encontrado resultados diversos. Nei Lopes e José Ramos Tinhorão são alguns deles. No entanto, algumas considerações feitas por estudiosos serão base para o entendimento do samba no seu aparecimento, evolução e formação, a partir de sua fixação no Brasil.

Roberto Moura (1995) faz em seu livro *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro* uma narrativa não só da diáspora baiana no Rio de Janeiro, mas também de como o tráfico negreiro, que aporta no Brasil trazendo indivíduos de diferentes regiões da África, desestrutura as famílias e as tradições dos africanos, e mostra ainda como elas se reestruturam no Brasil.

Na formação destas instituições dos cativos, a música teve forte papel. Os chamados batuques representam uma importante forma de expressão e reunião, onde os cativos preservam aspectos de suas culturas originais e reestruturam suas tradições em um novo ambiente.

A questão do grande fluxo migratório com destino ao Rio de Janeiro é um fato importante na formação do samba como gênero de música popular urbana. Sobre isso, Sérgio Cabral esclarece:

Capital do país desde 1763, o Rio de Janeiro era o destino de levas de brasileiros livres e escravos, além de africanos vindos diretamente de seus países de origem, transformando a cidade numa espécie de síntese da cultura popular do país. Somando-se a tudo isso o fato de

chegarem ao Rio, em primeira mão e em maior volume, as novidades européias (CABRAL, 1996, p. 19)

Sobre o fato do Rio de Janeiro ser uma “espécie de síntese da cultura popular do país”, Sérgio Cabral escreve:

Com uma população formada em grande parte por imigrantes, o Rio foi considerado, ao longo da história, a síntese do Brasil, seja do ponto de vista racial, seja pelos aspectos culturais e seja até por falar, que, segundo o filólogo Antenor Nascente é síntese de todos os sotaques regionais de todo o Brasil. (CABRAL, 1996, p.30)

No início do século XX, o Rio de Janeiro passa por intensas modificações urbanísticas com o objetivo de modernizá-la, transformando a antiga capital do império – obsoleta e ligada, ainda, aos tempos coloniais – em uma capital da república, sob o modelo europeu, principalmente o francês. “Para a direção das obras de remodelação, embelezamento e saneamento da capital é indicado Prefeito o engenheiro Pereira Passos”. (MOURA, 1995, p.47)

As obras de remodelação consomem metade do orçamento da União e, apesar de realizarem melhorias na infra-estrutura da cidade – saneamento, transporte e habitação – não contemplam a população como um todo. Sobre isso, Roberto Moura nos diz: “Muitos seriam completamente desprivilegiados em seus interesses e mantidos à margem dos benefícios trazidos pela modernidade”.

Entre estes desprivilegiados estão as camadas populares que se amontoam nos cortiços do centro da cidade, das quais se destacam os negros baianos. Estes, vindos de Salvador, povoam, primeiramente, os bairros próximos ao Cais do Porto. Assim descreve Carmen Teixeira ..., uma das “tias” do bairro da Saúde, citada por Roberto Moura:

Tinha na Pedra do Sal, lá na Saúde, ali que era uma casa de baianos africanos quando chegavam da África ou da Bahia. Da casa deles se via o navio, aí já tinha o sinal de que vinha chegando gente de lá (...). Era uma bandeira branca, sinal de Oxalá, avisando que vinha

chegando gente (...). Vamos embora para o Rio, porque lá no Rio a gente vai ganhar dinheiro, lá vai ser um lugar muito bom<sup>2</sup>

Com as reformas da cidade, principalmente do Centro, têm início as demolições dos cortiços (moradias populares). O prefeito Pereira Passos criou uma reforma na cidade que ficou conhecida como “Bota abaixo”. Deste processo de demolições e proibições dos cortiços – motivados pela modernização e questões de saúde pública – inicia-se a favelização e a marginalização da população mais pobre com consentimento da Prefeitura. Essa população se dirige para as margens do centro em direção à Cidade Nova e subúrbios da Zona Norte.

Por outro lado, a elite migra para a Zona Sul – contemplada com luz, sistema de bondes e urbanizações em áreas como Copacabana e Ipanema e, principalmente, para o bairro de Botafogo. É o começo do perfil atual da cidade, que o jornalista Zuenir Ventura chama de “cidade partida” .

O forte fluxo de negros, principalmente baianos, para a Cidade Nova fez com que esta e suas imediações fossem chamadas de “Pequena África” – nome dado por Heitor dos Prazeres. É nessa região, onde ocorre o encontro de diversas influências – negra baiana, negra carioca, portuguesa, européia etc -, que nasce o samba carioca.

Este estilo musical surgiu inicialmente amaxixado<sup>3</sup> e, depois, a partir dos sambistas do Estácio, ganhou sua forma “moderna”, conhecida como samba de morro, cultivada pelas escolas de samba nascentes também nesse momento.

Além dos excluídos e marginalizados, a Capital federal de então possuía uma classe média em formação:

(...) criando toda uma gama de distinções sociais. Havia os escravos e logo os ex-escravos igualados a massa de trabalhadores braçais,

---

<sup>2</sup> Depoimento de Carmem Teixeira da Conceição, arquivo Corisco Filmes.

<sup>3</sup> Essa questão do samba amaxixado é controversa.

formando a classe baixa; os artífices, empregados do comércio e o pessoal subalterno dos serviços público, oficiais ou particulares, constituindo uma baixa classe média; os pequenos comerciantes e os burocratas compondo a classe média propriamente dita e, finalmente, os doutores e os grandes comerciantes constituindo a precária burguesia, cuja elite era representada pela minoria dos donos de terras e pelos capitalistas e proprietários em geral. (TINHORÃO, 1991)

Com esta nova diversidade urbana surge uma demanda de entretenimento para a população. Esta nova realidade proporcionou o aparecimento de uma “indústria cultural”, que ia desde os saraus nas casas dos menos abastados, até os cinemas. A influência deste momento atinge a outros segmentos da sociedade, como os teatros de revista, prostíbulos e toda sorte de entretenimentos, onde, numa época em que o rádio e o fonógrafo ainda não eram uma realidade, os músicos passam trabalhar, sendo cada vez mais requisitados e valorizados. Neste momento, também começa a aparecer uma mentalidade profissional entre os músicos, o que contribui para a passagem do samba – de manifestação coletiva (folclore), festa, celebração popular – para o samba como gênero de música popular urbana.

O “berço” deste samba carioca é a Praça Onze (“Pequena África”) e suas imediações. Este foi concebido nas casa das tias baianas, da qual Tia Ciata é a mais famosa. Estas casas, principalmente a de Tia Ciata, eram centros de valorização, expressão e transformação da cultura negra. As festas e reuniões eram feitas à base de candomblé e batuques. Eram freqüentadas por músicos da época, como Pixinguinha, Donga, João da Baiana e muitos outros.

A respeito dessas festas, João da Baiana, citado por Moura (1995, p. 83) nos descreve:

As nossas festas duravam dias, como comida e bebida, samba e batucada. A festa era feita em dias especiais, para comemorar algum acontecimento, mas também para reunir os moços e o povo “de origem”. Tia Ciata, por exemplo, fazia festas para os sobrinhos dela se divertirem. A festa era assim: baile na sala de visitas, samba de

partido alto nos fundos da casa e batucada no terreiro. A festa era de preto, mas branco também ia lá se divertir. No samba só entravam os bons no sapateado, só a “elite”. Quem ia pro samba, já sabia que era da nata. Eu sempre fui responsável pelo ritmo, fui pandeirista. Particpei de vários conjuntos, mas era apenas para me divertir, naquele tempo não se ganhava dinheiro com o samba. Ele era muito mal visto. Assim mesmo nós éramos convidados para tocar na casa de algum figurão. Eu me lembro que em certa ocasião, o conjunto de que eu participava foi convidado para tocar no palacete do senador Pinheiro Machado, lá no morro da Graça. Quando o conjunto chegou, o senador foi logo perguntando aos meus colegas: cadê o menino? O menino era eu. Aí, meus companheiros contaram ao senador que a polícia tinha tomado e quebrado o meu pandeiro, lá na Penha. O senador mandou que eu passasse no Senado no outro dia. Passei e ganhei um pandeiro novo, com dedicatória, peça que eu tenho até hoje.

Na casa de Tia Ciata aparece o primeiro samba, *Pelo Telefone*, que foi posteriormente registrado, gravado e obteve grande sucesso. Foi uma criação coletiva dos freqüentadores desse reduto. É a partir do sucesso de *Pelo telefone* que o samba passa a ser o grande gênero carnavalesco, que até então não existia. “Os gêneros de música urbana reconhecidos como mais autenticamente cariocas – a marcha e o samba – surgiram da necessidade de um ritmo para a desordem do carnaval”, assim explica José Ramos Tinhorão (1991, p. 19).

As transformações do carnaval são fundamentais para o aparecimento do samba e das escolas. Do entrudo, passa-se pelo Zé Pereira até a formação dos Ranchos e Cordões e, finalmente, chega-se à fixação do samba como gênero “reinante” no carnaval e o advento das escolas de samba.

A necessidade da adequação de um gênero às transformações do carnaval leva a uma modificação no samba de então – hoje em dia chamado samba amaxixado – e nasce o samba moderno, também chamado samba de morro. A respeito dessa transformação Ismael Silva (sambista do Estácio), em entrevista concedida à Sérgio Cabral, fala:

Quando comecei o samba não dava para agrupamentos carnavalescos andarem nas ruas, conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava para andar. Comecei a notar que havia essa coisa. O samba era assim: *tan tantan tan tantan*. Não dava. Como é que um bloco ia sambar na rua assim? Aí, a gente começou a fazer um samba assim: bum bum paticumbumprugurumdum... (CABRAL, 1996, p. 242)

A partir do Estácio se irradia este novo tipo de samba, posteriormente adotado pelas primeiras escolas (Deixa Falar, atual Estácio de Sá, Mangueira, Salgueiro e Vai como Pode, atual Portela) e compositores, como Noel Rosa e Wilson Batista, que por meio do rádio e dos discos popularizaram o estilo nacionalmente.

## **2.1 O samba carioca**

A chegada do Samba na Guanabara (atual Rio de Janeiro) se deve ao intenso fluxo migratório de negros forros, e posteriormente de ex-escravos, a partir da abolição da escravatura (13 de Maio de 1888).

O Maxixe é considerado o antecessor direto do Samba. É uma espécie da Polca européia com o Lundu – forma carioca do batuque - e a Modinha – considerada primeiro gênero de música popular brasileira. Sobre o Maxixe, José Ramos Tinhorão nos explica:

O aparecimento do Maxixe, inicialmente como dança, por volta de 1870, marca o advento da primeira grande contribuição das camadas populares do Rio de Janeiro à música do Brasil. Nascido da maneira livre de dançar os gêneros de música em voga na época – principalmente a Polca, a Schottisch e a Mazurca - , o Maxixe resultou do esforço dos músicos de choro em adaptar o ritmo à tendência aos volteios e requebros de corpo com que mestiços, negros e brancos do povo teimavam em complicar os passos das danças de salão. (TINHORÃO, 1991, p. 58)

Outro importante gênero na genética do samba carioca e na evolução deste que vinha se formando desde a metade do século XIX, é o Choro. Sobre este gênero José Paulo Becker nos informa:

A forma como os conjuntos de músicos populares da época interpretavam as danças européias, foi consolidando-se de modo a acarretar o surgimento de um gênero de características próprias. Podemos afirmar que o gênero Choro nasceu a partir dessa maneira tipicamente brasileira de tocar. (BECKER, 1996, p. ?)

O Samba surge como gênero musical, de características urbanas, na capital federal Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX. Posteriormente, a partir da década de 30, se transforma no mais importante gênero de música popular brasileira, “símbolo da identidade nacional”<sup>4</sup>.

O gênero começou a figurar nos catálogos das gravadoras de discos por volta de 1911. Mas foi a gravação de *Pelo Telefone*, samba de Donga e Mauro de Almeida, em 1917, que se converteu numa espécie de símbolo do nascimento do moderno samba carioca.

Nas primeiras décadas do século XX, o samba era visto com reservas por segmentos das elites por se tratar de um gênero musical oriundo dos redutos negros dos bairros pobres da cidade. Alvo de preconceitos, chegou a ser rotulado de "sub-música".

A partir dos anos 30, especialmente durante o auge do populismo Getulista, foi promovido à condição de "símbolo da brasilidade". Ao mesmo tempo em que manteve seus vínculos com as comunidades populares de origem, integrou-se à indústria cultural (rádio e disco) e, especialmente nos anos 30 e 40, tematizou a malandragem e o ufanismo nacionalista.

---

<sup>4</sup> Característica apontada por Hermano Vianna em seu livro, *o mistério do Samba*, fruto de sua tese de Doutorado em Antropologia Social pelo museu Nacional da UFRJ.

O Samba carioca urbano vem se concebendo, desde á época das danças de batuques, passando pelos Lundus, Modinhas, Polca, Choro, Maxixe, Samba baiano, Samba de roda e partido alto, Samba maxixado, Samba do Estácio, Samba de terreiro, Samba canção, Samba enredo, Samba de breque, Samba-choro, Samba sincopado, Samba-bolero, Bossa nova, Samba funk, pagode etc até os dias de hoje.

Nos anos 70 surgem e ressurgem vários intérpretes e compositores de Samba, muitas vezes com sucesso mercadológico, como Martinho da Vila, Clara Nunes, João Nogueira, Beth Carvalho e etc. Em plena década de 80, no reinado do chamado *Rock Brasil*, o Samba entra em cena cultural revelando intérpretes e compositores de grande sucesso, como Jovelina Pérola Negra, Zeca pagodinho, Grupo Fundo de Quintal, entre outros. Esta geração prepara a cena para os pagodeiros da década de 90.

O compositor Cartola ressurge na década de 70 gravando dois LP's arranjados por Dino Sete Cordas<sup>5</sup>. O choro reaparece vitalizado também na década de 70, impulsionado pela volta do conjunto Época de Ouro e o aparecimento de conjuntos como: Galo Preto, Os Carioquinhos, e outros.

Na década de 60 o Samba reaparece com força, não apenas como forma de Bossa- nova. Compositores, intérpretes ou grupos de Samba, como Zé Ketti, Paulinho da Viola, Clementina de Jesus, Voz do Morro, Cinco Crioulos e vários outros, gravam discos e fizeram sucesso em rodas de samba ou em pontos da cidade onde o samba acontecia, como no restaurante Zicartola<sup>6</sup> e nos espetáculos teatrais Opinião, Teleco-teco e Rosa de Ouro.

---

<sup>5</sup> Herondino José da Silva, violonista mais influente na linguagem do Choro e do Samba.

<sup>6</sup> Restaurante localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro, de propriedade de Dona Zica e Cartola, freqüentado por sambistas e intelectuais.

Nas décadas anteriores o samba era o alicerce do sucesso de grandes intérpretes da música popular brasileira como: Mário Reis, Francisco Alves, Orlando Silva, Ciro Monteiro, Marília Batista, Aracy de Almeida e muitos outros.

Nos dias atuais o Samba ressurge com força total revelando jovens talentos como: Tereza Cristina, Wanderley Monteiro, Dobrando a Esquina, Sururu na Roda; além dos já consagrados Nei Lopes, Tia Surica da Portela, Walter Alfaiate, Wilson das Neves, Cristina Buarque, Zeca Pagodinho e tantos outros.

Um dos recantos mais importantes para o samba, não hoje em dia como outrora, são as chamadas escolas de samba. Verdadeiros focos aglutinadores e potencializadores dos elementos construtivos do samba.

Hoje em dia, as escolas de samba se distanciaram de seus propósitos iniciais, que eram: brincar o carnaval; reunir; recrear os membros da comunidade e, sobretudo, produzir e divulgar sambas. Elas estão voltadas, quase que exclusivamente, para o desfile de carnaval, que se tornou um mega evento internacional onde pouco espaço resta para a comunidade e para os sambistas – outrora figuras centrais das escolas, hoje são substituídos por profissionais do espetáculo: carnavalescos e coreógrafos.

Os sambas enredos, utilizados nos desfiles, imperam nas escolas, cujos ensaios são movidos por eles. Sobre isso, Sérgio Cabral nos informa:

É verdade que não se podia chamar de ensaios aquelas reuniões festivas em que as alas já não se preparavam mais para o desfile, até porque o número de visitantes superava os de sambistas. Os ensaios transformaram-se em simples festas carnavalescas animadas pelas baterias e pelos sambas-enredos. Os chamados sambas de quadra (outrora chamados sambas de terreiro) também começavam a ser esquecidos. (Sérgio Cabral está se referindo ao início da década de 70). (CABRAL, 1996, p. ?)

Nem sempre foi assim. Esse processo teve início a partir do final da década de 60. Durante muito tempo os ensaios e reuniões (pagodes) nas escolas serviam aos fins

anteriormente ditos. Nestes, os sambistas podiam mostrar seus sambas, não só os sambas-enredos, destinados aos desfiles, mas os sambas de quadra. Livres das obrigações de se referirem a algum tema, os sambistas se expressavam de maneira livre e seguindo suas próprias inspirações, fazendo o samba de terreiro.

A maior parte do repertório dos compositores sambistas do Rio de Janeiro é samba de terreiro. Mesmo aqueles compositores que não são ligados diretamente a alguma escola de samba como, por exemplo, Noel Rosa, que faz samba dessa maneira, à maneira dos sambistas do Estácio

. Sobre essa questão Hermano Vianna nos esclarece:

A “fixação” desses gêneros acontece ao redor do samba de escolas de samba, que passou a ser conhecido como samba de morro (samba de terreiro). (...) O primeiro samba misturou muitas “expressões” musicais, logo foi “amaxiado” e , depois, “depurado” pelos compositores do Estácio. (VIANNA, 1995, p. 123)

E este chamado de “samba de morro”, de terreiro, de quadra, cultivado pelas escolas e pelos sambistas, que é o objeto desse trabalho.

“Tá / legal eu aceito argumento/ Mas não me altere o samba tanto assim/ Olha que a rapaziada está sentindo falta/ De um cavaco, de um pandeiro/ ou de um tamborim”. Esses versos da música *Argumento*, de Paulinho da Viola, nos fazem referência à instrumentação típica do samba. Além dessa característica, mais importante ainda é o ritmo do samba, pois a instrumentação típica pode ser usada em uma música de qualquer outro gênero.

Os instrumentos típicos do samba possuem qualidades sonoras próprias, como timbre, e tudo que o envolve, a intensidade das notas; o ataque e as inflexões; a articulação dos instrumentos, que são capazes de conferir uma sonoridade única ao estilo.

O violão aparece como sendo um desses instrumentos típicos, isto é, faz parte do instrumental que se fixa e que contribui para a caracterização do samba.

A linguagem de violão no acompanhamento de samba a ser analisada é fruto de uma forte relação dos chamados grupos regionais com os instrumentos de percussão das escolas de samba. Esta relação ocorre desde a criação do samba carioca (onde a figura de Pixinguinha é da maior relevância), até a participação destes conjuntos no acompanhamento de cantores nas rádios. Sobre isso, citando Cruz Cordeiro, José Ramos Tinhorão explica:

Parte do instrumental do choro (violões e cavaquinho), misturado com a batucada do samba de morro (surdo, cuíca, pandeiro e tamborim), ia dar origem aos ritmos batucados responsáveis pelo caráter do samba de rua ou choro de rua. E acrescentava: quer dizer, por causa da batucada do samba de morro, o instrumental do choro, do samba e da própria marcha mestiçaram-se, urbanizaram-se pelo Brasil a partir de então, pelo menos (1930-33), fazendo surgir nos conjuntos musicais a base do variado e mestiço instrumental de choro-samba-batucada-marcha. (TINHORÃO, 1995, p. 159)

Essa linguagem “mestiça” se faz evidente, a nosso ver, nos primeiros discos de Cartola (Marcus Pereira Discos) arranjados por Dino Sete Cordas que, junto com Meira, faz duos de violões de acompanhamento mais influente do samba. Essa linguagem de violão de samba é o foco da pesquisa e da conseqüente proposta didática que veremos adiante.

É difícil resumir ou falar sobre a “levada” do samba. Ela é feita de várias células rítmicas que se sobrepõem. Pode variar de acordo com o “sotaque” particular de quem estiver executando-as e chega a um resultado sonoro em que as baterias das escolas de samba são o maior exemplo.

Outrora, antes da profissionalização do carnaval, os mestres de bateria defendiam apenas a sua escola de origem e de coração. As escolas de samba tinham “levadas” diferentes entre si que as distinguiam umas das outras. Estas possuíam elementos dos toques dos Orixás de Candomblé, que se relacionavam com a escola ou com o mestre da bateria.

Podemos tentar resumir a “polifonia rítmica” das baterias das escolas de samba em três “planos sonoros” básicos. Aliás, é bom lembrar que este recurso é feito, na prática, pelos conjuntos que tocam samba, com formação de percussão reduzida. Um exemplo é o caso dos regionais que, muitas vezes, contam só com um pandeiro, instrumento que tem a capacidade de resumir os três “planos sonoros”, que serão analisados.

Importante salientar que estes planos sonoros, além de acontecerem simultaneamente por meio da execução de diferentes instrumentos, podem ocorrer num mesmo instrumento, ao mesmo tempo, como é o caso do pandeiro, do repique e outros. As funções dos instrumentos que se relacionam com estes “planos sonoros” podem, eventualmente, ser trocadas. Por exemplo: um instrumento de marcação pode fazer solo.

Os três “planos sonoros” básicos, arbitrariamente divididos, são:

- Marcação – feita principalmente pelos surdos. Esta se move no plano da unidade de tempo (plano da semínima), atacando sempre no segundo tempo do compasso e criando assim, uma das características do gênero, que é deslocar o tempo forte do compasso.

Exemplo:

- Condução – feita principalmente pelos chocalhos e outros instrumentos como reco-reco, caixa, repique. A condução se move basicamente no plano da subdivisão da unidade de tempo em semicolcheias, preenchendo os espaços.

Exemplo:

O terceiro “plano” é o que se pode chamar de “levada”, ou toque do samba. Este é de suma importância na caracterização do samba.

- Levada do samba: feita no plano das subdivisões (semicolcheias e colcheias com as respectivas pausas, ligaduras e acentuações), principalmente, hoje em dia, pela caixa. Outrora era realizado pelo tamborim. Arriscamos aqui o seguinte padrão de células rítmicas, ainda utilizados hoje em dia nos andamentos mais lentos, pelos tamborins tocados com baqueta simples.

Exemplo:

A síncope regular, na passagem da barra de compasso, a cada dois compassos, é a chave para definir a “linha melódica” do samba. É a característica básica do estilo. Antes de falar sobre ela, vale observar a seguinte característica desta “levada” do samba. Ela necessita de dois compassos para se completar, isto é, fechar seu ciclo, seu sentido característico, sugerindo um aspecto quaternário na sua realização, contrariando a sua marcação binária que apresentamos acima.

Esta análise é fundamental, pois a inversão sistemática do “tempo um” com o “tempo três” resulta em descaracterização da “levada” do samba.

Vejamos o aspecto da “linha melódica”. Qual é a característica do fraseado melódico (fraseologia) comum nos sambas? Já vimos que é esta “linha melódica” que caracteriza o samba e faz com que esse assim seja. Faz com que o samba, cantado por um compositor sem acompanhamento de qualquer espécie, já possa ser reconhecido como tal. O que tem de mais básico e comum na fraseologia do samba? A antecipação melódica de dois em dois compassos (Anexo 1 e 2).

Esta antecipação melódica é a característica fraseológica fundamental do samba, e acontece obrigatoriamente entre o tempo quatro e o tempo um, anteriormente definidos.

Antes de passarmos ao capítulo seguinte, vamos fazer algumas considerações gerais sobre os aspectos musicais do samba.

O samba não tem uma forma única. Não existe uma regra geral, apenas uma tendência que pode ser confirmada ou não. Ele pode ter uma única parte ou duas, refrão, pontes instrumentais (ligando uma parte à outra), introduções e codas instrumentais. Essas introduções e pontes têm objetivos de fixar a tonalidade, podendo ser apenas de dois compassos de harmonia, onde o violão, por meio de passagem melódica conhecida como “baixaria”, prepara o novo trecho musical. Veremos isso adiante. Podemos observar algumas características freqüentes.

A sua característica fraseológica básica – antecipação melódica de dois em dois compassos – se relaciona intrinsecamente com o tamanho (número de compassos) das partes, criando certas regularidades. As partes do samba (comumente em duas partes de 16 compassos cada) possuem números de compassos pares (normalmente de oito ou

dezesseis podendo de ser de dez, doze ect.). O samba, em seu aspecto melódico e harmônico, de modo geral é tonal. Eventualmente, certos sambas apresentam características ou passagens modais. O ritmo harmônico é geralmente de um acorde por compasso, podendo ser de dois ou mais ao final de uma parte, ou onde se faz necessária a inclusão de um compasso para fechar o ciclo da “levada” do samba.

Na questão da harmonia, utilizam-se preferencialmente tríades maiores e menores, acordes de sétima da dominante, diminutos, aumentados e, sob certos critérios todas as outras tétrades, normalmente, associadas à bossa nova, aparecem, no entanto, nos sambas pós-bossa nova.

É muito comum diferenciar a bossa nova do samba por causa da utilização desses acordes dissonantes, que teriam vindo do jazz, mas esta não é uma característica que, por si só, possa diferenciar o samba da bossa nova. Como já falamos, vários sambas de compositores tradicionais foram gravados, no final da década de 60, utilizando-se dessas estruturas e não soam estilizados ou descaracterizados. A possibilidade para que isso ocorra se deverá a outros fatores, como a mudança radical da instrumentação, aliada a um tipo de arranjo que, por exemplo, teça “comentários” musicais de outros estilos ou modificações de “levada” do samba.

A harmonia não é, na maioria dos sambas, um elemento que faça parte da composição, ela é decorrente da “linha melódica”. Boa parte dos compositores de samba não toca nenhum instrumento de harmonia, eles compõem a melodia cantando-a; outros, que tocam instrumentos harmônicos, não têm conhecimentos acadêmicos sobre harmonia, como também não possuem grande prática em harmonizar de ouvido. Nas canções de bossa nova, por outro lado, as harmonias fazem parte integrante da

composição. No samba de uma nota só, Tom Jobim quando compôs a melodia, compôs a harmonia.

Concluimos, então, que é a “levada” do samba e a instrumentação e, principalmente, o “sotaque”, ou seja, a linguagem, que caracterizam o samba. Vale salientar que o samba não é música instrumental. Além da melodia, a letra é importante fator de observação no acompanhamento. Compreendê-la é essencial para a execução e interpretação de um samba. A letra pode sugerir os aspectos do acompanhamento, as nuances de interpretação. Esse aspecto não é o objeto desse trabalho. Apesar de cada samba contar uma “história”, tanto na letra quanto na melodia, podemos observar certos recursos que os violonistas utilizam nos acompanhamentos. Aspectos que fazem parte da linguagem e que se repetem. Padrões que são repetidos.

O próximo capítulo vai apresentar estes aspectos, analisando-os fora dos contextos das músicas, com finalidade de criação de material didático.

### CAPITULO 3

## ESTRATÉGIAS DIDÁTICAS PARA O VIOLÃO DE SEIS CORDAS NO ACOMPANHAMENTO DO SAMBA

Antes de começarmos a abordar esse capítulo, faz-se necessário tecer comentários sobre sua forma de apresentação. O material melódico – baixo melódico, característico do acompanhamento de samba e conhecido como “baixaria” – é apresentado em partitura tradicional acrescida de tablatura, esta ficando abaixo do pentagrama e da cifra dos acordes. A tablatura consiste em seis linhas que representam as seis cordas do violão. A primeira linha, de cima para baixo, representa o Mi agudo (primeira corda do violão), a segunda linha representa a corda Si, e assim sucessivamente. Sobre essas linhas colocamos números que representam as “casas” do violão. Assim, o número três, na segunda linha, representa a nota da terceira casa na segunda corda, ou seja, um Ré. Os números estão alinhados com as notas do pentagrama. Esta é uma forma clara de dizer precisamente em que lugar no braço do violão deve ser tocada tal nota<sup>7</sup>. A tablatura também é uma forma de notação e compreensão para pessoas não familiarizadas com a escrita na pauta. A sua utilização neste trabalho é mais como complementação da partitura tradicional. A posição das notas tem implicações técnicas na digitação e, principalmente, no timbre. Os violonistas tendem a utilizar as cordas soltas nas suas digitações; atuam, sobretudo, no primeiro quádruplo do violão.

---

<sup>7</sup> O violão possui mais de um lugar, às vezes cinco lugares diferentes, para se tocar uma mesma nota de mesma altura.

As cifras<sup>8</sup> representam os acordes e são amplamente usadas no universo da música popular. Ela representa um acorde e, conseqüentemente, representa tipos de “fôrmas” de acorde no violão. Essas formas podem ser encontradas em diversos livros como: *Dicionário de acordes cifrados*, *O violão brasileiro* e *O violão de sete cordas*, mencionados anteriormente. A utilização destas “fôrmas” de acordes, que as cifras representam, em uma mesma região do braço – encadeamentos harmônicos -, fatalmente resulta em uma boa condução de vozes dentro da linguagem harmônica típica do violão de samba. Uma vez definida a “levada”, isto é, escrita em partitura (fórmula geral de acompanhamento) não será necessário escrevê-las nos demais exemplos. Este tipo de notação é usado por Dino Sete Cordas em suas aulas, e também no livro *O violão de sete cordas* (Anexo 3).

O violão no conjunto regional tem função de acompanhamento harmônico. Não estamos estabelecendo grandes diferenças de funções entre o violão de sete e o de seis cordas. Numa formação instrumental, em que estes dois tipos de violão estejam presentes, as suas funções ficam claramente divididas e diferenciadas. Cabe ao violão de sete cordas as chamadas “baixarias”, e ao violão de seis cordas, as “levadas” (condução rítmica e harmônica, como também dobrar as “baixarias” em movimentos de intervalo de terças ou oitavas paralelas). Entretanto, essas duas características são enfocadas nesse trabalho como pertencentes a uma mesma linguagem.

O primeiro aspecto a ser analisado diz respeito à “levada” de samba, fundamental no acompanhamento, que se realiza a partir dos três planos sonoros anteriormente citados no presente trabalho. A marcação é feita pelo dedo polegar da

---

<sup>8</sup> A cifragem utilizada neste trabalho corresponde à do *Dicionário de Acordes Cifrados*, de Almir Chediak

mão direita; a condução e a “levada” são realizadas pelos dedos indicador, médio e anular. Estes três aspectos constituem a “levada” do violão.

A “levada” do samba:

O polegar atua como marcação (surdo) e os dedos (i, m, a) como condução (chocalho), mais propriamente de “levada” (tamborim). O violão imita os elementos rítmicos dos instrumentos de bateria das escolas. O conhecimento das “levadas” e células rítmicas dos instrumentos de percussão é enriquecedor na composição da “levada” do violão. Este pode se valer de células rítmicas de diferentes instrumentos de percussão, criando uma “levada” consistente. Apresentaremos algumas variações de “levada” no Anexo 4.

As “levadas” podem ser mais preenchidas como nos dois últimos exemplos apresentadas no anexo 4 (normalmente nos andamentos mais lentos); podem ser mais arpejadas ou mais compactas (ataque simultâneo dos dedos da mão direita); as semicolcheias, dos últimos exemplos, podem ser diferentemente acentuadas. A partir destes exemplos, muitas variações podem ser feitas.

Como vimos anteriormente, cada samba tem suas próprias particularidades, sua própria “linha melódica”, que é capaz de sugerir um determinado encadeamento harmônico. Porém, existe uma certa tendência, ou seja, frequência, de certos encadeamentos harmônicos. Esta frequência é que permite aos violonistas o chamado “acompanhamento de ouvido” (acompanhar um samba sem conhecê-lo previamente). Os violonistas acostumados com a linguagem e conhecedores de vários sambas, ao ouvirem uma “linha melódica”, reconhecem o tipo de encadeamento harmônico.

Esse material de “levadas” (anexo 4) apresentado serve como exercício didático. As “levadas” podem ser executadas, num primeiro momento, só com a mão direita. A mão esquerda pode abafar ligeiramente as cordas (sem fazer acordes), a fim de não deixá-las soar soltas. O objetivo é o efeito percussivo da mão direita; executar essas levadas com diversos andamentos, diferentes acentuações das semicolcheias e colcheias, e diferentes formas de dedilhados; mais compactos (articulações simultâneas dos dedos i,m,a) e mais arpejadas (articulações intercaladas dos dedos).

Para ilustrar o universo harmônico típico do samba e sua natureza predominantemente tonal, alguns sambas de compositores representativos do gênero, seguem em anexo (anexos 5 e 6 ).

Como já dissemos, outro aspecto característico da linguagem é o baixo melódico, espécie de contraponto realizado pelo violão no seu registro mais grave. Está intimamente ligado à linguagem do choro e do samba, a partir da ligação dos “regionais” com este. Anexo 7

Josimar Carneiro em sua dissertação de mestrado, *Baixaria: uma análise de um elemento característico do choro observado na performance do violão de sete cordas* faz uma interessante classificação de “baixarias”, segundo a função destas no conceito musical. Sugere onze tipos de classificação: caminho do baixo, ligação, mudança de posição, preparação da sétima, chamadas, fechamentos, respostas, contracanto, bloco, marcação e solo de baixaria. Marco Bertaglia em seu livro, *O violão de sete cordas*, define cinco tipos de baixo: baixo de preparação, baixo de contraponto, baixo invertido, baixo pedal e baixo de finalização.

As “baixarias”, como já vimos, são contracantos no registro mais grave do violão. Relacionam-se com a melodia solista (canto) e, indiretamente, com a harmonia

que a sustenta. Podemos observar que certas frases de “baixaria” são utilizadas repetidamente, em diferentes músicas, isto é, diferentes melodias. Isto sugere que as “baixarias” se relacionam intimamente com a harmonia das canções, isto é, melodias com encadeamentos harmônicos equivalentes, possuem “baixarias” semelhantes. Estas “baixarias” que utilizam certos encadeamentos harmônicos, quase que independente das melodias, constituem clichês, ou seja, frases iguais e identificáveis, que são repetidas e utilizadas em diversas músicas que possuam em comum algumas passagens harmônicas, isto é, trecho de encadeamentos harmônicos iguais.

“Os baixos de um trecho musical são sempre definidos pela harmonia do mesmo. Seja um baixo de preparação, um baixo de contraponto ou mesmo um baixo invertido, todos devem ter necessariamente notas da escala dos acordes usados neste trecho”. (BERTAGLIA, 1999, p. 38). Esta definição feita por Marco Bertaglia nos informa, no geral, como as baixarias são estruturadas a partir da harmonia, das escalas e dos arpejos correspondentes.

Esta abordagem se assemelha a da “escola de jazz” quanto à improvisação. Os improvisos são constituídos a partir das escalas e arpejos correspondentes à harmonia de um trecho musical. A partir da análise dos procedimentos fraseológicos dos músicos improvisadores de jazz, e das melodias das canções e seus encadeamentos harmônicos formou-se uma escola de harmonia e improvisação. Uma série de exercícios de arpejos e escalas (*patterns*, *riffs* e clichês), orientados a partir de certas perspectivas relativas às características fraseológicas do jazz, auxiliam no “aprendizado” da improvisação neste gênero.

Uma abordagem análoga pode ser feita, portanto, para os aspectos estilísticos do violão de acompanhamento do samba, no que se refere à “baixaria”. Os livros de Marco

Bertaglia e o de Mário Sève seguem esses princípios. No livro de Mário Sève os exercícios propostos são elaborados a partir de fragmentos melódicos (escalas e arpejos) tirados dos choros. Uma série de elementos estilísticos do choro são abordados a partir desses exercícios (*patterns* e clichês de choro voltado para instrumentos solistas). No livro de Marco Bertaglia são apresentadas cadências harmônicas, freqüentes no choro, com movimentos de baixo (“baixarias”) sem melodias solistas, em forma de exercícios com grau de dificuldade crescente.

Um movimento comum de baixo no samba é movimentar-se, do primeiro para o segundo tempo do compasso, da fundamental do acorde para a quinta desse mesmo acorde, onde o ritmo harmônico é o de um acorde por compasso. Tanto ascendentemente, isto é, uma quinta justa acima, quanto descendentemente, ou seja, uma quarta justa a abaixo.

Exemplo:

2/4 | C C/G | A7 A7/E | etc.

Quando o ritmo harmônico é mais lento, isto é, o acorde permanece por dois ou mais compassos, é usual utilizar-se da “mudança de posição” (classificação de Josimar Carneiro), ou seja, mudar a inversão do acorde. Esta pode ser por salto, saltando da fundamental para outra nota do acorde (terça, quinta, ou sétima) ou através de uma frase que ligue duas notas do acorde. O exemplo está no anexo 8 e 9

Outro movimento comum é movimentar-se, de um acorde para o outro, em graus conjuntos, através de inversões de baixo dos acordes, isto é, conduzir harmonicamente a voz do baixo pelo menor caminho, utilizando-se das inversões de acordes. Márcia Taborda chama este movimento de “condução de baixo”. Josimar Carneiro chama de “caminho do baixo”.

Exemplo:

2/4 | Am | E7/B | Am/C | A7/C# | Dm | Dm/C | Bm7(b5) | E7/G# | Am ||

(mudança de posição)

De modo geral, independente da função que exerce em determinado contexto musical, as “baixarias” partem de uma nota do acorde para outra nota do acorde (de outro acorde ou dele mesmo), utilizando-se de todas possibilidades fraseológicas para tal. Além do material melódico, escalas, e arpejos, a divisão rítmica é fundamental na caracterização da linguagem de “baixaria”. Anexo 10

O trabalho oferece um conjunto de anexos, onde estão grafados alguns exemplos de “baixarias”. Anexo 11,12 e 13

## CAPITULO 4

### CONCLUSÃO

Como podemos perceber, o samba é um fenômeno complexo e representativo da cultura brasileira, pode muito bem ser – também para sempre – a melhor descoberta já feita por brasileiros (VIANNA, 1995, p. 158). Porém, como vimos no primeiro capítulo, muito de sua história ainda está por ser escrita. Não só pelas dificuldades técnicas e complexidade de tarefa, mas também por ser fenômeno vivo e dinâmico, que suscita paixões e põe, muitas vezes, pesquisadores e estudiosos munidos de diferentes perspectivas em lados opostos.

Esta complexidade, também encontrada no samba como gênero de música popular urbana, não nos exime de tentar compreendê-la formalmente. Assumindo todos os riscos da compreensão formal de um fenômeno cultural, que se expressa artisticamente em forma de música, e que está baseado em uma tradição de ensino-aprendizagem não-formal. Não nos coube aqui discutir os méritos, ou as possíveis limitações da tradição do ensino-aprendizagem não-formal, mas reconhecer que esta cumpre o seu papel, funciona, existe. O samba independe do ensino formal. Afinal, como diz Noel Rosa em *Feitio de oração*: “Ninguém aprende samba no colégio”. Sem entrar na discussão da veracidade desta idéia e levando em consideração toda a linguagem poética de Noel, uma coisa é certa: trata-se de uma suposição, isto é, uma hipótese que mesmo sendo verdadeira não pode ser confirmada pelo simples fato de que ainda não existe ensino formal de samba.

O que podemos observar atualmente é que existem bacharéis em música que atuam no universo do samba e do choro. Músicos reconhecidos como José Paulo

Becker, Marcelo Gonçalves, Ruy Quaresma, Paulão de Sete Cordas, Luiz Filipe de Lima e outros, que se valem tanto da formação acadêmica como da tradição do ensino-aprendizagem não-formal (exposição sonora da linguagem em questão por meio de rodas de samba e choro, gravações, shows, contatos diretos com outros músicos e sambistas, enfim todo contato sonoro e visual com a linguagem).

A estratégia didática aqui utilizada, que parte da elaboração e disponibilização de exercícios em forma de partituras que consiste na análise de procedimentos freqüentes no acompanhamento de violão no samba, só ganha sentido se estiver aliada a aspectos da tradição de ensino-aprendizagem não-formal: imersão sonora.

Não é possível que ninguém possa dominar a linguagem de acompanhamento de samba apenas pelo contato com o material didático (partitura), mas com certeza grande vantagem o aluno de violão clássico, em contato com esse material, pode ter, pela via das referências sonoras (gravações). Além das gravações disponíveis, o aluno pode travar um contato direto com o samba por meio das rodas de samba (praticamente em todas as casas da Lapa; Shows, aulas com mestres da linguagem, em suma, aliar aspectos da tradição do ensino-aprendizagem não-formal.

Um possível método de violão de acompanhamento de samba, constituído a partir da análise sistemática dos procedimentos violonísticos utilizados nos acompanhamentos e a transformação desses em exercícios e estudos didáticos, só ganha força se estiver aliado, além da tradição informal de ensino-aprendizagem, à formação de uma escola de música brasileira. Para entender o papel do violão de acompanhamento, além de transcrições e análise de repertório, necessita-se da compreensão do fenômeno do samba como um todo, tanto no aspecto musical, não apenas em relação aos procedimentos do violão, quanto ao aspecto histórico-cultural.

Se o samba tem papel importante e fundamental na formação de uma identidade nacional, acreditamos que este merece destaque na formação acadêmica do músico brasileiro. E pode exercer importante papel em sua formação, já que informalmente ele cumpre essa função, e influencia desde sempre até sempre todos os músicos e compositores brasileiros. Dos populares aos eruditos: Tom Jobim, Dorival Caymmi, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Djavan, João Bosco ect e também, Villa-Lobos, Radamés Gnattali, Lorenzo Fernández, Guerra Peixe, Alexandre Levy e tantos outros.

Outro fator que pode ser usado como sugestão para o reforço do material didático em forma de partituras, além dos registros sonoros (fonográficos), é o registro audiovisual, possibilitado pelo cinema, teatro. Atualmente existe uma quantidade razoável de filmes e documentários sobre samba e sambistas; no Teatro as biografias de sambistas intérpretes, ou compositores tem sido bastante relevante.

Apesar do samba ser um fenômeno dinâmico, em transformação, algumas de suas características parecem inalteradas. Desde os primórdios deste, no sertão nordestino, nas senzalas das fazendas e onde quer que seja, até os dias de hoje nos estúdios de gravação, programas de televisão, rádio, esquinas, bares, casas de espetáculos das grandes cidades, o samba continua exercendo o seu fascínio. Ainda conserva suas características primordiais de reunir, festejar, celebrar, recrear, expressar e transmitir. Talvez este seja o grande mistério do samba. Como este se “transforma” e permanece sempre o mesmo, isto é, apesar de suas transformações (manifestação popular folclórica para gênero de música popular urbana), mantém suas características primordiais, sua essência. E para além das questões técnicas e teóricas da música, ficamos a pergunta: O que é o “tanto assim” que não pode ser alterado?

O samba continua mantendo, de alguma maneira, suas características primordiais e essências, o que faz dele, possivelmente, o nosso maior legado cultural. E esperamos que esse trabalho possa auxiliar nesse sentido.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes: MPB nos anos 70**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980 (Retratos do Brasil, nº 141).
- BECKER, José Paulo. **O acompanhamento do violão de seis cordas no choro, visto através de sua função no conjunto Época de Ouro**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996 (Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Música).
- BRAGA, Luiz Otávio. **O violão brasileiro: para professores, músicos e estudantes**. Rio de Janeiro: Europa, 1988 (Escola Brasileira de Música, v.5).
- CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CANDEIA FILHO, Antônio e Isnard. **Escola de samba: a árvore que esqueceu a raiz**. Rio de Janeiro: Lidador, 1978.
- CARNEIRO, Josimar. **Baixaria: análise de um elemento característico do choro, observado na performance do violão de sete cordas**. Rio de Janeiro: Uni-Rio, s.d (Dissertação de Mestrado apresentada à Uni-Rio).
- CAZES, Henrique. **Escola moderna do cavaquinho**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar, s.d
- CAZES, Henrique. **Choro: Do quintal ao Municipal**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.
- CHEDIAK, Almir. **Dicionários de acordes cifrados**. 9ª ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1984.
- DUDEQUE, Norton. **História do Violão**. Curitiba, 1958.
- GUIMARÃES, Francisco. **Na roda do samba**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- ISAACS, Alan e MARITN, Elizabeth (orgs.). **Dicionário de música**. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.
- LOPES, Nei e VARGENS, João Baptista M. **Islamismo e negritude: da África ao Brasil, da idade Média aos nossos dias**. Estudos Árabes, v.1, Rio de Janeiro: UFRJ, Jul/ Dez. 1982.
- MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1995 (Coleção Biblioteca Carioca).
- MUNIZ JÚNIOR, José. **Do batuque à escola de samba: subsídios para a história do samba**. São Paulo: Símbolo, 1976.

NOGUEIRA, Eduardo Fleury. **A Evolução do Violão na História da Música.** São Paulo, 1991.

SÈVE, Mário. **Vocabulário do choro: estudos e composições.** Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

SIQUEIRA, Baptista. **Origem do termo samba.** Introdução de Fernando Sales. São Paulo: IBRASA/INL, 1978.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à lambada.** 6ª ed. São Paulo: Art, 1991.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ UFRJ, 1995.

## **ANEXOS**