

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES – INSTITUTO VILLA-LOBOS  
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA COM  
HABILITAÇÃO EM MÚSICA**

**O VIOLÃO DE SEIS CORDAS E SUA FUNÇÃO NOS CONJUNTOS  
REGIONAIS DE CHORO E SAMBA – ESTREITANDO LAÇOS**

**DANIEL GUIMARÃES MONTES**

**RIO DE JANEIRO, 2013**

**O VIOLÃO DE SEIS CORDAS E SUA FUNÇÃO NOS CONJUNTOS  
REGIONAIS DE CHORO E SAMBA – ESTREITANDO LAÇOS**

por

**DANIEL GUIMARÃES MONTES**

Monografia apresentada para conclusão do  
Curso de Licenciatura Plena em Educação  
Artística /Música da UNIRIO, sob orientação  
do professor Dr. José Nunes Fernandes.

RIO DE JANEIRO, 2013

MONTES, Daniel Guimarães. *O violão de seis cordas e sua função nos conjuntos regionais de choro e samba – estreitando laços*. 2013. Monografia (Curso de Licenciatura Plena em Educação Artística / Música) Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

Este trabalho pretende colaborar para o conhecimento e o entendimento da linguagem do violão de seis cordas nos grupos regionais de choro, bem como na sua função de instrumento acompanhador no samba, onde carrega características específicas, como timbres, fórmulas rítmico-harmônicas e a baixaria, contraponto executado nas cordas graves. A estrutura do estilo de acompanhamento tradicional desse instrumento consolidou-se através de um processo de aprendizagem não formal. Esta monografia apresenta dados que auxiliam na ciência desses conjuntos e do emprego do violão de seis cordas nos mesmos, por meio de análise dos elementos estruturais do instrumento, biografia dos cruciais instrumentistas e investigação historiográfica dos gêneros e dos grupos regionais. Foram utilizados livros, monografias, partituras, gravações e experiência pessoal em meio às rodas e eventos que contemplam esses gêneros, o choro e o samba, de onde pude criar e transcrever de maneira tradicional alguns desses métodos. Como consequência, este trabalho proporciona atividades para o enraizamento desses princípios.

Palavras-Chave: violão, choro, samba, regionais, linguagem.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
CAPÍTULO 1 – O VIOLÃO NO BRASIL: CHEGADA, TRANSFORMAÇÃO, REJEIÇÃO E ACEITAÇÃO	10
1.1- Chegada e transformação	
1.2- Rejeição	
1.3- Aceitação	
CAPÍTULO 2 – O SAMBA NO RIO DE JANEIRO: CHEGADA, FORMAÇÃO E CONSOLIDAÇÃO	18
2.1- Chegada	
2.2- Formação	
2.2.1- A formação da 'Pequena África Carioca'	
2.2.2- A Pequena África	
2.3- Consolidação	
CAPÍTULO 3 – O CHORO	33
3.1- Formação	
3.2 - A alcunha	
3.3- Regionais	
3.4- Ascendência	
3.5- Aspectos musicais	
3.6- Biografia dos principais violonistas	
CAPÍTULO 4 – PROPOSTAS DIDÁTICAS	58
4.1- Elementos fundamentais	
4.1.1- Breve contextualização da divisão de funções dos violões em um conjunto regional	

- 4.1.2- Breve explanação sobre a baixaria
- 4.1.3- Breve abordagem acerca o ritmo do acompanhamento
- 4.1.4- Breve abordagem acerca da harmonização
- 4.1.5- Inversões, encadeamento por graus conjuntos e cromatismo
- 4.2- Proposição efetiva dos exercícios

CONSIDERAÇÕES FINAIS 78

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 80

## INTRODUÇÃO

O choro e o samba são as fundamentais manifestações representativas da identificação musical brasileira. São a matriz do desenvolvimento da música popular no Brasil. Nesses gêneros, a linguagem do violão é ampla e se aprimora gradativamente, apontando cronologicamente novas perspectivas de entendimento e execução, conservando viva e atual a cultura desses gêneros.

Meu interesse nesse tipo de música se deu a partir da segunda metade da década de noventa, quando, na adolescência, onde até então havia experimentado apenas a relação direta com o rock, reggae e pop - onde me aventurava na guitarra e no baixo - me deparei com um livro do violonista e arranjador Luis Cláudio Ramos chamado 'Chico Buarque – Letra e Música 2', onde ele destrinchava as músicas do compositor. A complexidade apresentada naquelas páginas me fascinara ao ponto de eu lutar contra minha ignorância musical, num fanatismo autodidata, para aprender a tocar todas aquelas músicas.

A partir disso, fui me interessando cada vez mais pelo samba e todas as suas vertentes, o que naturalmente me levou até o choro, gênero pelo qual me apaixonei. Fui então ter aulas com o violonista mais renomado desse gênero, aquele que criou a maioria das frases clássicas que hoje são obrigatórias no repertório dos chorões, o Dino Sete Cordas, com quem tive aulas até o seu derradeiro dia de professor, me tornando então seu último aluno. É aí que entra a interseção com este trabalho de monografia. O Dino, apesar de eu ter aprendido muito com ele, não possuía ou utilizava um método didático formal. Utilizava sim o método tradicional para a sua geração e para aqueles que estudavam e ensinavam esses gêneros musicais, o método de observação e repetição. Basicamente, ele tocava e eu repetia. Ele não possuía nem as partituras dos seus arranjos para violão, era tudo à base da memória ótica e auditiva, o que me fez à época começar a transcrever os seus arranjos para as partituras, experiência que logo em seguida abandonei, tal era a minha dificuldade na transcrição.

Então, a parte dedutiva, ao se aplicar os métodos em músicas não estudadas, e por sua vez não copiadas, devia-se apenas à memória e

inteligência musical do aluno. Hoje temos acesso a publicações que buscam sistematizar os métodos do violão dentro desses gêneros, tais como *songbooks*, dicionários de acordes cifrados, cadernos de arranjos, métodos e trabalhos sobre harmonia funcional. Porém, note-se, poucos deles procuram se aprofundar ao esmiuçar o acompanhamento típico do violão. Na sua maioria contendo apenas melodia, cifras e letra, como no caso dos *songbooks* editados pela editora Lumiar. Não há nestes explicações sobre como seria executada a parte rítmica cabível à mão direita do instrumentista, ou de que forma seriam utilizadas as baixarias (contrapontos nas cordas graves) e os encadeamentos harmônicos, aspectos inerentes ao violão característico desses gêneros. Por esse motivo, este presente trabalho tem como objetivo a elaboração de material didático para a fixação dos elementos estruturais do violão na sua função no choro e no samba.

Os conjuntos regionais são de grande importância para o entendimento da evolução do instrumento nesses gêneros, e da influência que os mesmos exerceram sobre os diversos outros gêneros da música brasileira. O trio de violonistas formado por Dino, Meira e Canhoto, que pertenciam ao regional do Benedito Lacerda, por exemplo, acompanhou artistas de diferentes vertentes, tais como Elizeth Cardoso, Chico Buarque e Luiz Gonzaga. Porém não se tem muita informação registrada acerca desses e de outros violonistas importantes para o entendimento e contextualização da história do violão no choro e no samba. Bem como não se nota abundância de informações escritas sobre a função que o instrumento que eles tocavam exercia dentro dos conjuntos regionais aos quais eles pertenciam.

## Objetivos

Este trabalho pontua como objetivo a preparação de instrumento didático para o enraizamento dos elementos estruturais fundamentais do violão de seis cordas dentro dos gêneros choro e samba, ou seja, produzindo como resultado material prático para o ensino e aprendizado através de exercícios onde o interessado possa se desenvolver sem a presença de um professor. Além disso, o trabalho também reúne informações biográficas e funcionais sobre esses instrumentistas, seus conjuntos e seus instrumentos.

## Metodologia

Nesta pesquisa a metodologia constitui-se do recolhimento de investigação fonográfica e historiográfica relativa aos gêneros estudados e sua respectiva análise, de referências bibliográficas, e, por conseguinte, de preparação de material didático.

O processo se deu em três fases:

- 1) Investigação bibliográfica sobre o tema, onde foram pesquisados e analisados monografias, livros, teses, partituras e materiais didáticos.
- 2) Investigação fonográfica constituída de audição, transcrição de partituras do violão e análise das mesmas voltada para a elucidação de elementos estruturais do instrumento na sua função dentro dos gêneros choro e samba.
- 3) Investigação em campo constituída de análise, audição e participação *in loco* como violonista em rodas informais de choro e samba, bem como em shows profissionais ao lado de expoentes do instrumento e shows com o meu grupo 'Casuarina'. Além das latentes lembranças das minhas aulas com o Dino Sete Cordas.

## **Justificativa**

Com a percepção evidente de um crescente interesse acerca do violão e de sua função nos gêneros choro e samba, visto como exemplo as oficinas de choro, cada vez mais cheias de pessoas motivadas, esbarra-se com a falta de material didático elucidativo para iniciantes em busca da compreensão e aprendizado do instrumento na função de acompanhador nesses gêneros. A partir da criação de material didático resultante deste presente trabalho, somado à reunião de dados historiográficos, os leitores interessados poderão contar com mais um apoio para compreenderem a linguagem e a função do violão dentro dos gêneros choro e samba.

## **CAPÍTULO 1 – O VIOLÃO NO BRASIL: CHEGADA, TRANSFORMAÇÃO, REJEIÇÃO E ACEITAÇÃO**

### **1.1 – Chegada e transformação**

Traçarei aqui um breve histórico desde a entrada do violão – e seus ancestrais – no Brasil até a sua aceitação pela sociedade.

Considera-se que foram os padres jesuítas que introduziram no Brasil os primeiros instrumentos análogos ao violão, tais como alaúdes, vihuelas e violas. Instrumentos estes que foram a princípio utilizados pelos padres, a exemplo da catequização no século XVI, com propósitos litúrgicos. Como aponta Fabio Zanon em seu artigo publicado no fórum de violão erudito em maio de 2006, estes instrumentos aos poucos se difundiram no país e conseqüentemente sofreram transformações até alcançarem o formato atual do violão:

O violão em seu formato atual é, na verdade, um desenvolvimento organológico do séc. XIX. Os instrumentos trazidos pelos jesuítas provavelmente foram as vihuelas, alaúdes e violas – as quais, simplificadas, tornaram-se guitarras barrocas – que, levadas ao interior do país pelos bandeirantes, foram adotadas como o instrumento folclórico nacional por excelência: a viola caipira. Isto, conjugado à marcada diferença cultural entre as classes sociais no período imperial, estigmatizou o violão – como acontecia na Espanha – como o instrumento do populacho, dos capadócios e da marginalidade, em oposição ao piano, que realizava um ideal de bom tom das famílias urbanas mais abastadas. (ZANON, 2006, p. 79).

Ainda Zanon sobre a evolução do instrumento:

Até a metade do séc. XIX há uma certa confusão, como atestam as 'Memórias de um Sargento de Milícias', entre a viola e o violão, mas depois de 1850 já fica clara a diferença entre a viola, um instrumento tipicamente

sertanejo, e o violão, ou a guitarra francesa (como era chamada nos métodos à venda no Rio de Janeiro), instrumento favorecido no acompanhamento do cancionero popular de tradição urbana. (ZANON, 2006, p. 79).

A Viola (citada acima por Zanon como Viola Caipira, nome pelo qual ficou popular no Brasil) é um instrumento de 10 cordas dispostas em 5 pares. Os dois pares mais agudos têm entre si a mesma afinação e mesma altura, enquanto os demais pares têm entre si a mesma afinação, porém com uma oitava de diferença. Os pares de cordas são tocados juntos, como se fossem uma apenas. São utilizados hoje diversos tipos de afinação para as violas, sendo as principais: Cebolão em Mi maior e em Ré Maior, Rio Abaixo, Boiadeira e Natural. Segue abaixo esquema gráfico para compreensão dos principais tipos de afinação:

Tabela 1. Principais tipos de afinação utilizados na viola caipira.

	Cebolão D	Cebolão E	Boiadeira	Rio Abaixo	Natural
5º par	A	B	G	G	A
4º par	D	E	D	D	D
3º par	F#	G#	F#	G	G
2º par	A	B	A	B	B
1º par	D	E	D	D	E

Segundo a tese de Camila Costa (O violão de seis cordas na sua função de instrumento acompanhador do Samba urbano do Rio de Janeiro, 2006), as referências à viola já aparecem no século XVII em São Paulo, como por exemplo a extraída 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." (COSTA, 2006, p.11-12).

A viola caipira, como a conhecemos, é hoje associada ao interior do nosso país, enquanto o violão, com sua configuração atual consolidada ao fim

do século XIX, é associado aos centros urbanos. Consolidou-se também o violão como instrumento acompanhador de voz, vide a circunstância nas modinhas. Bem como na música instrumental, firmou-se como instrumento acompanhador e parte essencial da base dos conjuntos regionais de choro.

Sobre a relação do violão com a modinha, O biógrafo de Catulo da Paixão Cearense, Carlos Maul, confirma a interdependência de ambos quando diz que “*violão e modinha andaram sempre juntos*” (MAUL, 1971, p.65); afirmação referendada por Hermano Vianna citando José Ramos Tinhorão em seu livro *O Mistério do Samba*:

As modinhas brasileiras privilegiavam temas amorosos (sendo mais explícitas em sua libidinagem) e eram acompanhadas principalmente por instrumento de cordas, como o violão ou o bandolim (ver Tinhorão 1986) (VIANNA, 1995, p. 38).

Joaquim Santos (1873-1935), também conhecido como Quincas Laranjeiras, tido como um dos pioneiros do violão moderno no Brasil inaugurou a importante revista *O Violão* em 1928. É considerado um músico formidável, que com sobriedade e clareza cultivou seguidores, como atesta o texto de sua revista:

Pode-se, por isso, dizer com justiça que Quincas Laranjeiras é o avô do violão moderno. A ele se devem, mais do que a qualquer outro, os primeiros passos no estudo do violão (*Violão O*, nº1, 1928, [s.p]).

## 1.2 – Rejeição

Ao mesmo tempo em que o violão era desde o primeiro império até a República tido como instrumento tipicamente nacional, se difundindo entre os brasileiros de forma que nenhum outro instrumento de cordas o fez, era por outro lado rechaçado e marginalizado pela aristocracia. Uma vez que era utilizado pelo povo, em sua música popular, como registrado na revista *O Violão*, “*era o companheiro inseparável do seresteiro, sinônimo ameno*

*encontrado para vagabundo e desordeiro, e quem o cultivasse nele teria a pior das recomendações”* (Violão O, nº1, 1928, [s.p.]) . Ainda segundo a revista:

Prova isso a informação dada pelo célebre Aragão a um juiz sobre determinado preso. Diz ele no documento: ‘... e sirva-se V. Ex. de mandar examinar os dedos da sua (dele) mão esquerda que verificará a verdade afirmada por essa polícia, isto é, trata-se de um serenatista inveterado a que se chama também seresteiro. (Violão O, nº 1, 1928, [s.p]).

Orestes Barbosa expressou também sua posição acerca do assunto:

A mentalidade retrógrada que dominou o Brasil até o segundo Império considerava o violão um instrumento degradante. Houve mesmo contra ele uma legislação especial. O chefe de polícia Vidigal, ao remeter certa vez a um juiz ouvidor desta cidade, um rapaz ‘acusado de serenata’, assim descreveu do respectivo ofício: ‘se V Ex. tiver sombras de dúvidas quanto à conduta do réu, queira examinar-lhe a ponta dos dedos e verificará que ele toca violão.’ (Barbosa, 1930, p 29).

### **1.3 - Aceitação**

Clementino Lisboa, engenheiro, é descrito pela revista *O Violão* de dezembro de 1928 como um dos pioneiros cultores do violão no país. Em meio a seus seguidores figuravam personagens tais como Gonzaga Filho, que escrevera um artigo sobre o engenheiro, além de Alberto Nepomuceno e Arthur Napoleão. Nos registros da revista consta que Clementino se mostrava um instrumentista notável e habilidoso, executando transcrições de Gottschalk, impressionando o próprio compositor. Diz a revista:

Em primeiro lugar, foi ouvido pelos nossos maiores artistas da época e segundo nos revela, em seu artigo, o ilustre Dr. Gonzaga Filho, encantou ao próprio Gottschalk, que foi ouvi-lo duas vezes em sua residência. Depois se apresentou em público no Club Mozart, então centro da elite musical do Rio de Janeiro quiçá do Brasil (Violão O, nº1, 1928, [s.p]).

Em seu artigo Zanon também cita Clementino, com uma abordagem um pouco mais crítica em relação à recepção do público a um concerto de violão:

Os primeiros defensores sérios do violão como instrumento de concerto, como o engenheiro Clementino Lisboa, o desembargador Itabaiana e o professor Alfredo Imenes, heroicamente se sujeitaram ao ridículo público ao se apresentarem, por exemplo, no Clube Mozart, centro musical da elite carioca. (ZANON 2006, p. 79).

Segundo a revista *O Violão*, Clementino, ao morrer jovem e pobre, apesar de seu relativo sucesso, deixou seu instrumento para o Dr. Gonzaga Filho. A partir de seu êxito como estudioso do violão, o engenheiro deixou como legado, após o seu falecimento, o impulso e incentivo necessários para que outros instrumentistas continuassem a desenvolver o estudo do instrumento:

Figurou entre estes o falecido desembargador Itabahiana, magistrado austero, mas apaixonado violonista. Foi isso a pouco mais de 20 anos. Encorajados por eles e mais pelo saudoso poeta Mello de Moraes, e não menos apaixonado pelo violão, os professores Ernani Figueiredo e Alfredo Imenes, se dedicaram ao estudo e difundiram muito seus ensinamentos na cidade. (*Violão O*, nº1, 1928, [s.p]).

O violão então, por conta desse aprimoramento musical, e também cultural, passa aos poucos a ser aceito e fazer parte da rotina familiar das classes mais altas. Fato que ilustra bem é o de a senhora Hermes da Fonseca ter cantado, acompanhada do violão, o *Corta-Jaca*, composição de Chiquinha Gonzaga, em pleno Palácio do Catete em 1913. É certo que essa atitude proporcionou à oposição, à época, a oportunidade de manifestar rigorosas críticas. Mesmo que à essa mesma época figuras também políticas, tais como os senadores Abdias Neves e Epitácio Pessoa já se confessassem publicamente admiradores do instrumento. O artigo *O Violão Entre Nós*, veiculado na edição inaugural da revista *O Violão*, em 1928, comenta:

Foi em 1913, se não nos falha a memória, que a senhora Hermes da Fonseca, anteriormente a exímia caricaturista

Rian e Mlle. Nair Teffé, ornamento brilhante da nossa mais fina sociedade, cantou no Palácio das Águias o hoje arcaico Corta-Jaca, música em voga naquela tempo. Valheu-lhe isso ser censurada mas sem razão por todos os jornais oposicionistas daquela época. (Violão O, nº1, 1928, [s.p]).

Segundo Carlos Maul, biógrafo de Catulo da Paixão Cearense, deve-se também ao próprio Catulo o fato de a senhora Hermes da Fonseca ter se aventurado a tomar a supracitada atitude. Segundo Maul, nas palavras dela:

No Brasil daquela época (...), só se cantava em línguas estrangeiras, principalmente em francês, italiano e alemão. Eu mesmo só cantava nesses idiomas. Devo a Catullo a sugestão de cantar de preferência em nossa língua. Depois de ouvir Catullo fiquei tão impressionada com seu prodigioso poder de interpretação que resolvi estudar as letras brasileiras e acompanhar-me ao violão para cantá-las. (...) ainda residindo no Catete resolvi dar uma audição exclusivamente minha com canções de poetas e compositores nossos. De entre esses destaquei Chiquinha Gonzaga... (MAUL, 1971, p. 69).

Ainda segundo Maul, Catulo teve substantiva importância na contribuição para a aceitação da entrada do violão na sociedade.

Mas o grande poeta não se contenta com as glórias iniciais e abre luta contra o preconceito que expulsara o violão das salas para o cenário das noites estreladas... E ele se perguntava: 'se eu estudei os segredos dessa caixa de armonias, se aprendi a arrancar dessas cordas os sons que embalam os meus versos, por que não hão de fazer o mesmo em escolas, onde a flauta, a sua companheira de noitadas, já tem curso?' Ele mesmo dava a resposta: "o violão não é instrumento que deva ser condenado à triste condição de ser tocado de ouvido. A mesma pauta onde aprendemos o piano, a harpa, o violino, o violoncelo, tem de ser aquela que servirá para o ensino do violão... Ele tem que entrar nos programas do instituto... (MAUL, 1971, p. 67).

Voltando um pouco na história, vale dizer que Catulo fez, no dia 5 de julho de 1908, um bem sucedido concerto no salão de concertos do Instituto

Nacional de Música, tendo o violão como acompanhamento. Segundo Maul “era uma plateia numerosa e seleta, atraída pelo renome do violonista mágico que superava os seus émulos estrangeiros que aqui chegavam...” (MAUL, 1971, p 67). Consta ainda que Catulo contara certa feita, a bordo da lancha presidencial, em uma seresta noturna, com a presença do presidente empoçado Nilo Peçanha. Ao fim da noite, aportada a lancha, ele e os demais convidados entraram pelos fundos do Palácio. Após Catulo ir embora, não sem antes cantar mais uma modinha, o seu pensamento era, segundo Maul, que “faltava agora entrar no palácio pela frente e subir, de violão debaixo do braço, as escadas de mármore para pisar os tapetes ricos de salão de honra...” (MAUL, 1971, p. 68).

Então, ainda segundo Maul, as portas principais do Palácio por fim se abriram para Catulo, porém por outro presidente:

... em maio de 1914 as portas do palácio do Catete se abriram para receber Catullo, a convite do chefe da nação Marechal Hermes da Fonseca, e de sua ilustre esposa, dona Nair Teffé Hermes da Fonseca, para um recital de modinhas. (MAUL, 1971, p. 68).

Note-se, no entanto, que o nome de Catulo não é citado no já referido artigo *O Violão Entre Nós*, veiculado na edição inaugural da revista *O Violão* em 1928:

...devido a Ernani Figueiredo e Quincas o nosso mavioso instrumento começou a ser apreciado em camadas sociais mais elevadas e no tempo do governo Hermes fez pela primeira vez a sua triumphal entrada no Palácio do Catete. (Violão O, nº1, 1928, [s.p]).

Segundo Zanon, o ano de 1916 foi primordial para que o violão fosse finalmente compreendido, assimilado e aceito por todos os segmentos da sociedade. Certo devido a uma apresentação do compositor paraguaio Augustin Barrios, que conseguiu conquistar um crítico do jornal *O Estado de São Paulo*, e também em virtude da apresentação muito bem sucedida, no

Conservatório Dramático e Musical, do violonista Americo Jacomino, o Canhoto:

O ano da 'virada da casaca' é 1916, quando o crítico do jornal 'O Estado de São Paulo' ouviu e se rendeu à arte do virtuose e compositor paraguaio Agustín Barrios (1885-1944), que residiu no Brasil em decorrência de seu sucesso. No mesmo ano, Canhoto apresentou-se no Conservatório Dramático e Musical com extraordinário êxito. É através deste concerto que Américo Jacomino [Canhoto] conquista a elite paulistana e assim, possibilita o início da dissolução do preconceito que freava o desenvolvimento da música para violão. (ZANON 2006, p. 79).

A trajetória do violão no Brasil, desde sua chegada até a sua aceitação, perpassa por situações que contemplam desde a adversidade do preconceito que o marginaliza até a glória dos salões aristocratas e a nobreza do palácio republicano.

## CAPÍTULO 2 – O SAMBA NO RIO DE JANEIRO: CHEGADA, FORMAÇÃO E CONSOLIDAÇÃO

### 2.1 – Chegada

Neste capítulo pretendo traçar um breve histórico de como se deu a chegada ao Brasil dos elementos que formaram o gênero samba, como o gênero se formou, até a sua consolidação e reconhecimento como símbolo nacional.

É sabido que o mercado negreiro trazia para o Brasil escravos de diversas regiões da África, fato que fazia com que houvesse grave desestrutura nas suas famílias e maneiras, culturas e tradições. Essa separação forçada naturalmente culmina numa reestruturação, já no Brasil, desses costumes indiscriminadamente e arbitrariamente outrora fulminados. Haroldo Costa, no seu livro *Na cadência do samba*, nos dá uma ideia do retrato do Rio de Janeiro, capital do Brasil à época:

No século XVIII, o Rio mais parecia um porto africano. O Valongo, mercado de escravos, funcionava como entreposto e leilão. Ali, as famílias eram separadas sem dó nem piedade e os sobreviventes da travessia cruel se maldiziam por estarem vivos. (COSTA, 2000, p.18).

Nessa reestruturação, que resulta na formação de novas instituições, foi personagem fundamental a música. Os escravos tinham nos batuques seus pontos de congregação, expressão e celebração das próprias tradições, salvaguardando seus costumes e - em um novo cenário onde se agregavam culturas heterogêneas - os metamorfoseando.

O Rio de Janeiro, então capital do país, era pouso certo de grandes magotes de imigrantes, escravos e livres, brasileiros e estrangeiros, fato que contribuiu para a afirmação da vocação da cidade de agregar diferentes culturas. Sergio Cabral, em seu livro *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, diz:

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)

Ainda Cabral, sobre a vocação agregadora do Rio de Janeiro:

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)

Pode-se imaginar que a manutenção e prática das próprias culturas, tais como danças e batuques, era uma maneira possível de se atenuar a realidade, que consistia em práticas extremamente bestiais e inumanas contra os escravos. E apesar de toda objeção e rechaço sobre qualquer expressão que dos negros eclodisse, uma dessas danças acabou por converter-se no gênero musical de grande relevância no país: o lundu.

Segundo Haroldo Costa (2000), o lundu é “o mais remoto ancestral do Samba. Inicialmente o seu andamento era lânguido e obsessivo; sua coreografia lasciva e lúbrica”.

De fato eram características marcantes do gênero a comicidade, a referência lascívia, a satiríase e lubricidade, a liberdade com que os temas eram abordados. Particularidades estas que fizeram, por serem estranhas aos gêneros importados da Europa à época, com que o lundu, mesmo que ainda visto através dos olhos do preconceito, embrenhasse-se na sociedade brasileira:

O lundu é a primeira forma musical afro-negra que se dissemina por todas as classes brasileiras e se torna música “nacional”. É a porta aberta da sincopação característica... É a porta enfrestada do texto cantado sexualmente, os amores desonestos [entre senhores e escravos], as *mésalliances*, e se especializa na louvação,

sobretudo da mulata (ANDRADE, 1944 *apud*; SANDRONI, 2001, pg.31).

É certo que o samba recebeu como legado direto do lundu esta maneira natural e descontraída de se compor, com graça e humor. Além da sensualidade na dança e o fato de a produção ser direcionada para o povo.

Sobre suas características musicais, o lundu era composto em compasso binário, constante e predominantemente em modo maior. Entre seus compositores fundamentais estão Domingos Caldas Barbosa, Xisto Bahia, Cândido Inácio da Silva e Padre Teles.

O gênero musical brasileiro genuíno é fruto da mistura entre elementos da cultura negra africana aportada aqui e elementos importados da Europa, sobretudo de Portugal. Ambos são imprescindíveis para a formação da nossa música. Numa breve explanação sobre a importância de Portugal neste processo, diz Ary Vasconcelos em seu livro *Raízes da música popular brasileira*:

De Portugal, recebemos todo sistema harmônico tonal que é o próprio fundamento de toda música do Ocidente. Vieram, com os portugueses, todos os instrumentos musicais básicos como a flauta, o cavaquinho e o violão, que irão desempenhar, quase meio século mais tarde, um papel preponderante na formação do choro e em toda música instrumental executada por pequenos grupos (VASCONCELOS, 1991, p. 20).

## 2.2 – Formação

A modinha é, em geral, definida pelos pesquisadores como o primeiro gênero musical genuinamente brasileiro. Contudo, o gênero considerado predecessor direto do samba é o maxixe, que por sua vez é o resultado da síntese de outros gêneros: polca, *habanera* (cubana), *Schottisch*, *Mazurca* lundu e modinha. Tinhorão, em seu livro *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*, diz que:

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)

Segundo Nelson de Nóbrega Fernandes, em seu livro *Escolas de samba: Sujeitos celebrantes e objetos celebrados*:

O lundu tinha semelhanças rítmicas com a polca, na qual a dança obrigava os casais a dançarem de forma enlaçada. Este modo de dançar será fundido à umbigada do lundu, forjando uma nova síntese, o maxixe. (FERNANDES, 2001, p.43)

Em seu primeiro livro, *Música Popular: um tema em debate*, Tinhorão discorre brevemente sobre a origem da instrumentação do maxixe:

Desde o século XVIII existia, é certo, a música de barbeiros, cultivada por negros escravos e forros, e cuja maneira chorada de tocar os gêneros em voga passaria na segunda metade do século XIX aos conjuntos de flauta, violão e cavaquinho. Esse seria, porém, um simples estilo de tocar, cuja maior contribuição específica se revela no maxixe, ritmo para dança de par que logo entraria em decadência pela dificuldade dos seus passos, quedas e parafusos. (TINHORÃO, 1966, p.17).

Do livro *Feitiço Decente*, de Carlos Sandroni, reproduzi abaixo um texto de Jota Efegê, onde é sugerido que o maxixe vem a ser uma dança originária da Cidade Nova, bairro do Rio de Janeiro. Ao fim do século XIX, esse bairro era tido como o mais populoso da cidade, e também conhecido como ‘bairro de divertimentos de má fama’.

Bailes característicos da Cidade Nova, os *assustados* ou os *sambas* [grifos do original], eram, então, propriedade de um grupo sacudido, desempenado, que guardou no modesto anonimato a glória desta invenção. Era por

esses grupos rebarbativos que o maxixe aparecia a princípio, figura obrigada nos folguedos de antanho... E vós todos, homens sisudos de agora, que transitastes pela via juvenil dos folguedos cariocas, ao ouvirdes hoje um desses musicares trepidantes, sentireis nas pernas o formigueiro saudoso dos bons tempos em que, pela calada da noite, íeis folgar disfarçadamente nos sambas da Cidade nova (EFEGÊ, 1974 *apud*; SANDRONI, 2001, p. 62).

Fica sugerido no texto acima, em tom irônico, que o maxixe era então alvo de preconceito da classe mais alta da sociedade. Porém, ao longo do tempo, segundo Haroldo Costa, o gênero foi arrebatando divulgadores e seguidores:

O maxixe, resultante da fusão da polca com a habanera, sofreu uma grande campanha. A burguesia e a Igreja não o toleravam de maneira nenhuma. Por isso o historiador João Ferreira Gomes (Jota Efegê) deu ao seu livro o título de *Maxixe – a dança excomungada*. O carnaval e o teatro de revista eram os grandes divulgadores e propulsores do maxixe. As sociedades carnavalescas (Estudantes de Heidelberg, Feniano, Democráticos) depois chamadas Grandes Sociedades e que foram durante décadas o ponto maior do carnaval carioca, não dispensavam o maxixe em suas festas. (COSTA, 2001, p. 23).

O Maxixe, no século XIX, era de fato tido por fatia considerável da sociedade brasileira como uma dança de categoria inferior, baixa. Um fato curioso que contribuiu para a aceitação do gênero por essa parte da sociedade foi o de, em 1914, a esposa do então presidente Hermes da Fonseca, dona Nair de Tefé, ter tocado em uma audição em pleno Palácio do Catete um maxixe composto por Chiquinha Gonzaga, o *Corta-Jaca*. Fato este citado por mim no primeiro capítulo deste presente trabalho.

Voltando ao final do século XIX, quando a música nacional passava por intensas metamorfoses, Sergio Cabral em seu livro *As escolas de samba do Rio de Janeiro* discorre brevemente sobre o surgimento de outro gênero imensamente importante, e também alvo desta presente pesquisa, o choro:

No séc XIX, o lundu foi perdendo o seu aspecto rural, a modinha portuguesa abrangeou-se, surgiu o maxixe – o

primeiro gênero musical de características urbanas genuinamente brasileiras - e nasceu o choro, linguagem musical que é filha legítima do casamento do jeito afro-brasileiro de executar um instrumento musical com a música européia (polcas, xotes e valsas) (CABRAL, 1996, p.20).

Afonso Machado e Jorge Roberto Martins, em seu livro *Na cadência do choro*, também buscam situar a origem e estruturação do gênero que tinha como cruciais ferramentas o violão, o cavaquinho e a flauta:

A esse grande caldeirão em que se encontravam a modinha, o lundu e a polca, começaram a chegar e a se misturar outras danças de várias partes do mundo: a valsa austríaca, a *schottisch* escocesa, o tango espanhol, a mazurca polonesa, a habanera cubana. A fusão desses gêneros - principalmente a polca, com grandes pitadas do ritmo do lundu e algumas do lirismo da modinha - veio a formar dois dos mais importantes gêneros nascidos no Brasil: o maxixe, que originou o samba, e o choro (MACHADO, MARTINS, 2006, p.17).

### **2.2.1 – A Formação da ‘Pequena África Carioca’**

A cidade do Rio de Janeiro sofreu, nos primórdios do século XX, a pretexto de modernização, profundas transformações urbanísticas, convertendo em capital da república a antiga capital do Império. Considerada arcaica à época, foi remodelada baseada em projetos de cidades da Europa, primordialmente Paris. As reformas que trouxeram para a cidade melhorias em relação ao saneamento, habitação e transporte dilapidaram metade do orçamento da União. Porém grande parte dos habitantes não foi agraciada com as melhorias que as reformas trouxeram, obviamente, a apenas uma fatia da população. Em seu livro *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*, Roberto Moura afirma:

“Para a direção das obras de remodelação, embelezamento e saneamento da capital é indicado Prefeito o engenheiro Pereira Passos. (...) Muitos seriam completamente desprivilegiados em seus interesses e

mantidos à margem dos benefícios trazidos pela modernidade”. (MOURA, 1995, p.47)

Aglomerados em cortiços espalhados pelo centro da cidade, entre esses desprivilegiados acima referidos por Moura, sobressaem-se os negros baianos. Ocupam então, os soteropolitanos, as imediações próximas ao Cais do Porto. O trecho abaixo foi retirado de um depoimento (arquivo Corisco Filmes) de Carmem Teixeira da Conceição, moradora do bairro da Saúde, mencionada por 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. (COSTA, 2006, p.15)

Além de Pereira Passos ter sido nomeado para prefeito, Oswaldo Cruz foi designado para o cargo de diretor da saúde pública, fatos que traduziram-se na realização do plano de reforma urbana e sanitária no Rio de Janeiro. Iniciou-se então o “bota-abaixo”, que foi o processo de demolição das favelas e cortiços, com o intuito de dar fim aos focos de doenças malélicas e promover a supracitada remodelação da cidade. Com isso efetivou-se a marginalização e favelização, com a chancela da prefeitura, da população desfavorecida. Essas pessoas então passaram a se concentrar às margens do centro da cidade, encaminhando-se aos subúrbios da Zona Norte e à Cidade Nova. Esse trânsito de negros, mormente oriundos da Bahia, para a Cidade Nova e adjacências, fez com que a região fosse apelidada de “Pequena África”. É ali então que desabrocha o samba do Rio de Janeiro.

### **2.2.2 – A Pequena África**

Para denominar a região da cidade do Rio de Janeiro que ia da zona portuária até o bairro da Cidade Nova, onde era predominante a convergência

da população de negros baianos, Heitor dos Prazeres criou a expressão “Pequena África”. Hilária Batista de Almeida, baiana, é nome fundamental na história do samba carioca. Afamada como Tia Ciata, em sua residência, nos limites finais do século XIX, sucederam-se as cardinais agregações de poetas, sambistas e chorões. Os pagodes, como eram conhecidas essas reuniões, aconteciam também em outras casas da região, pertencentes a outras ‘tias’ baianas. Porém, diz a história, em função de o marido da Tia Ciata, João Batista da Silva, ser à época funcionário da alfândega e ter outrora labutado no gabinete do chefe de polícia, as festas que lá aconteciam amargavam menos repressões policiais. O que naturalmente fazia com que a regularidade das mesmas fosse maior. Em relação a estes pagodes, João da Baiana, mencionado por Roberto Moura, relata:

As nossas festas duravam dias, com 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. Participei 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. (MOURA, 1995, p. 83)

Haroldo Costa também discorre sobre o tema:

Seus almoços não duravam menos de três dias, regados com muita cerveja e caninha. E por falar nisso, um compositor que tinha o apelido de Caninha (José Luiz de Moraes) era um freqüentador assíduo dos pagodes da Tia Ciata e, com ele, Hilário Jovino Ferreira, o introdutor do rancho no carnaval carioca, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Donga, Pixinguinha, Sinhô, Didi da Gracinha, João da Mata e muitos outros que participaram da história nascente do Samba. (COSTA, 2000, p. 25).

Entre os citados acima, reproduzo a título de curiosidade alguns nomes completos e datas de nascimento e morte: Ernesto dos Santos, o Donga (1889/1974), João Machado Guedes, o João da Baiana (1887/1974), José Barbosa da Silva, o Sinhô (1889/1930) e Alfredo da Rocha Vianna, o Pixinguinha (1897/ 1973). As reuniões dessas figuras nesses pagodes foram primordiais para a fundação e o desenvolvimento do samba carioca. Sérgio Cabral, em seu livro *As escolas de samba do Rio de Janeiro* diz:

O radialista e pesquisador Almirante (Henrique Foreis Domingues) apontou a casa de tia Ciata, na Rua Visconde de Itaúna, perto da Praça Onze, como local de nascimento do samba do Rio de Janeiro, porque lá se reunia uma das duas elites da comunidade negra, formada por criadores que quase sempre tocavam algum instrumento musical -uns por sinal, com grande maestria (a outra elite era integrada pelos trabalhadores do porto, onde a remuneração – assim como a sua organização sindical-era bem superior à dos proletariados de um modo geral). Outro fator que levou Almirante a destacar a casa de tia Ciata, um centro de música (onde se tocava choro e se cantavam vários tipos de samba, especialmente o partido alto) e de candomblé, foi o fato de ter nascido lá o *Pelo telefone*, considerado o primeiro samba gravado. (CABRAL, 1996. Pg. 32).

Foi no final de 1916 que Donga registrou a música *Pelo Telefone*. Posteriormente os músicos que figuravam nos pagodes da Tia Ciata, e a própria Tia Ciata, acusaram publicamente o mesmo Donga, que tinha registrado o samba na Biblioteca Nacional, de ter se apropriado da música. Diziam eles que foi uma criação coletiva realizada em uma das noites de festa que lá aconteciam.

O próprio Donga reconheceu, muito mais tarde, que não era propriamente o “autor” da canção, numa entrevista ao jornal *O Globo*: “Recolhi um tema melódico que não pertencia a ninguém e o desenvolvi... O autor oficial da letra que consta na gravação original, Mauro de Almeida, também relativizou sua “autoria” em duas cartas à imprensa, publicadas em janeiro e fevereiro de 1917, afirmando que os versos do samba carnavalesco “Pelo telefone”... não são meus. Tirei-os de trovas populares e fiz como vários *teatralógicos* [grifado no original] que por aí proliferam: arreglei-os, ajeitando-os à música, nada mais. (...) Ao povo a sua Rolinha, que é mais dele do que minha (1975 *apud* SILVA; SANDRONI, 2001, p.119).

Ainda segundo Sandroni:

(...) no final da década seguinte – isto é, em pouco mais de 20 anos – o samba será conhecido em todo país, e mesmo no exterior, como símbolo musical do Brasil. No início de tudo isso está o sucesso de *Pelo Telefone*. (SANDRONI, 2001, p.118)

Cabral discorre sobre a importância de *Pelo Telefone*:

Aquilo que passou a ser identificado como típica música carnavalesca começou a aparecer em novembro de 1916, quando o cantor Baiano lançou *Pelo telefone* (Donga e Mauro de Almeida), considerado o primeiro samba gravado em disco. *Pelo telefone* foi imediatamente absorvido pelo público e, no carnaval de 1917, foi uma das músicas que as orquestras mais tocaram nos bailes de carnaval (CABRAL, 1996, Pg. 47).

Constata-se que *Pelo Telefone* foi de fato de enorme relevância e influência acerca do carnaval, convertendo o samba e a marcha nos gêneros mais executados da grande festa popular do país nos anos subsequentes. Além disso, seguindo o rastro do bem sucedido *Pelo Telefone*, uma geração inteira de compositores formou a primeira de sambistas profissionais. Nelson da Nóbrega Fernandes diz que:

Viveram o tempo em que se abriam perspectivas para que os artistas populares se profissionalizassem, num momento em que o florescente mercado fonográfico apenas anunciava as dimensões que nacionais que as transações de bens culturais vão atingir com a chegada da “era do rádio”, nos anos 30. (FERNANDES, 2001, p.46).

O samba ainda não era um gênero musical definido em 1919. Para ilustrar a afirmação de que o samba teve papel centralizador no Rio, temos o fato de que Sinhô, que tinha enraizada sua vida no subúrbio da cidade, se agregava aos jovens da classe média, tais como Mário Reis, a quem ensinou violão, e que futuramente viria a gravar algumas de suas composições. Dessa forma conclui-se que o samba não era reconhecido como propriedade de um grupo étnico ou classe social, era mais como uma interseção entre diversos grupos, fato que favoreceu a sua elevação até ser considerado música nacional.

O descontentamento popular e da burguesia industrial emergente com o domínio oligárquico das eleições no período da República Velha (1889-1930) é marca da conjuntura político-ideológica da época. Além da procura de uma identidade brasileira, onde a expressão mais festejada ocorre na Semana de 22 e no movimento antropofágico na música, na literatura e nas artes plásticas. Junto ao surgimento das gravações fonográficas e do rádio como veículo de comunicação de massas, mergulhado nessa revolução político-cultural, o samba sem dificuldade ocupa o espaço dessa urgência nacionalista.

### **2.3– Consolidação**

À época da virada da década de 20 para a década de 30, o samba, com sucesso vinha se firmando como basilar gênero de carnaval, e, conseqüentemente, se tornando um dos principais gêneros musicais do país. Sinhô, João da Baiana, Donga, e outros pertencentes à primeira geração de compositores de samba, continuavam a compor. Segundo Haroldo Costa:

Nesta época, o disco ainda incipiente, ia criando seus astros e estrelas perante o público. Mas havia dois

veículos a mais na divulgação e na consagração: o teatro-revista e as salas de espera dos cinemas. (COSTA, 2000, p.43).

Até então o samba produzido ainda sofria imensa influência do maxixe, situação que começa a mudar nos anos seguintes, fazendo com que a vida desses primordiais compositores também sofresse significativas alterações:

Tudo correria bem para a primeira geração do samba, se o gênero musical não tivesse recebendo um novo tratamento por parte de um grupo de jovens compositores de um bairro localizado dentro da região onde predominava a comunidade negra do Rio de Janeiro, o Estácio de Sá. O samba dos pioneiros, incluindo-se o *Pelo telefone* e os clássicos de Sinhô (*Jura e Gosto que me enrosco*, entre eles), pouco diferenciava do maxixe, sendo assim, adequado para a dança de salão, mas pouco indicado para quem quisesse desfilar no carnaval. Não oferecia, o que poderíamos chamar de síncopa carnavalesca aos foliões que desejassem andar enquanto brincavam o carnaval (CABRAL, 1996, p.34).

É neste momento que entram em cena os compositores do Estácio de Sá, que viriam a ser posteriormente conhecidos como a segunda geração de compositores de samba, ou sambistas. Os principais integrantes deste grupo eram Ismael Silva (1905-1978), os irmãos Rubem Barcelos (?-1927) e Alcebíades Barcelos, vulgo Bide (1902-1975), Sílvio Fernandes, vulgo Brancura (1908-1935), Osvaldo Caetano Vasques, vulgo Baiaco (1913-1935), Nilton Bastos (1899-1931), Edgar Marcelino dos Passos (1900-1931), Eurípedes Capellani (?-?) e Aurélio Gomes (?-?). Então, como dito por Cabral no trecho acima, era inevitável que houvesse uma adaptação do gênero para satisfazer as prerrogativas dos foliões que desfilavam no carnaval. Então, o velho samba amaxiado sofre modificações, e nasce o samba de morro, também chamado à época de samba moderno. Em entrevista concedida a Sergio Cabral, Ismael Silva comenta, acerca dessas modificações:

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)

Na entrevista concedida por Ismael Silva a Sérgio Cabral, o mesmo afirma que foi em 12 de agosto de 1928 que foi fundado o *Deixa Falar*, bloco de carnaval criado originalmente com a intenção de ser um bloco de corda. Sobre este tipo de bloco, diz Fernandes:

Um bloco de corda era aquele que tinha o seu espaço delimitado e vigiado, dentro do qual só participavam pessoas conhecidas e devidamente autorizadas, o que era muito diferente dos chamados blocos de sujo, que se formavam espontaneamente nas ruas que seguiam uns poucos batedores de bombo ou latas (FERNANDES, 2001, p.49).

Porém, se a *Deixa Falar* inicialmente era bloco, logo se tornou a primeira escola de samba. Essa alcunha foi sugerida pelo Ismael Silva, fazendo analogia a uma escola normal que funcionava no bairro. Dizia ele que a *Deixa Falar* era um celeiro de “professores do samba”. A escola desfilou apenas por três anos, de 1929 a 1931. Não chegou a participar do desfile organizado pelo jornal *Mundo Esportivo*, em 1932, considerado o primeiro desfile oficial. Todavia foi referência primordial para a criação de outras agremiações na cidade. Uma curiosidade: Rubem Barcelos, irmão de Bide e também compositor do Estácio, morreu no dia 17 de junho de 1927, com tuberculose, portanto não pôde ver a escola que ajudou a fundar, a *Deixa Falar*, fazer o seu primeiro desfile. Já à época do primeiro desfile da *Deixa Falar*, em 1929, o novo tipo de samba concebido no Estácio já havia se disseminado e contagiado outras regiões, como os subúrbios de Oswaldo Cruz e do Engenho de Dentro, bem como a favela da Mangueira. Nesta última, nomes como Carlos Moreira de Castro, o Carlos Cachaça (1902-1999) e Angenor de Oliveira, o Cartola (1908-1980), que posteriormente viriam a se tornar ícones da música popular brasileira, faziam questão de dar o crédito merecido pelo mérito que os compositores do Estácio tiveram ao influenciar a fundação da escola de samba

*Estação Primeira de Mangueira*. De fato a *Deixa Falar* deu o impulso inicial para a criação das escolas de samba do Rio de Janeiro.

As inovações essenciais que deram um novo perfil aos antigos blocos, transformando-os em escolas de samba, apareceram entre 1928 e 1932. São elas: o gênero musical samba moderno juntamente com a sua dança correspondente; um cortejo capaz de desfilando executando a dança do samba; a adoção de um conjunto instrumental de percussão inclusive com instrumentos novos ou desconhecidos (o surdo e a cuíca), e a obrigatoriedade da ala das baianas. Estes elementos superpostos a outros herdados dos ranchos – o enredo, o mestre-sala e a porta-bandeira, as alegorias e a comissão de frente – normalizaram as escolas de samba. (FERNANDES, 2001, p.53)

Através das bem sucedidas inovações, do surgimento da *Deixa Falar* e primordialmente da aproximação direta dos compositores do Estácio com o público através das rádios, a divisão antes existente, no carnaval, entre as classes altas e as menos favorecidas vai se dissipando gradualmente.

A situação melhorou bastante na virada da década quando o samba feito por aqueles jovens do Estácio (e de outras regiões do Rio) penetrou avassaladoramente no mundo do disco e do rádio, fazendo deles personagens de destaque da área artística. Com o surgimento das escolas de samba, os sambistas deixaram de ser perseguidos (CABRAL, 1996, p.41).

A partir do meio da década de 30, pouco a pouco o samba vai sendo reconhecido e condecorado institucionalmente, reconhecimento este atingido com a soberania das escolas de samba no Carnaval. Hermano Vianna referenda:

Foi só nos anos 30 que o samba carioca começou a colonizar o carnaval brasileiro, transformando-se em símbolo de nacionalidade. Outros gêneros produzidos no Brasil passaram a ser considerados regionais (VIANNA, 1995, p.111).

Neste capítulo acompanhamos o percurso do samba, desde os batuques proibidos dos escravos, passando pelos mal vistos lundus e os inicialmente marginais maxixes, percorrendo caminhos que o levaram à aceitação e o grande reconhecimento pela população brasileira, até se consolidar como símbolo nacional.

## CAPÍTULO 3 – O CHORO

Dia 23 de abril, dia do nascimento de Alfredo da Rocha Vianna, conhecido como Pixinguinha, foi a data escolhida para ser celebrado no Brasil o Dia Nacional do Choro. A primeira celebração aconteceu no ano de 2001. Contudo, o que atualmente conhecemos por choro já teve outras relevâncias, nem sempre tendo somente elementos musicais como fatores determinantes.

### 3.1 – Formação

Foi por volta de 1870 que se deu a primeira formação de um grupo de choro no Brasil. Chamado de “Choro Carioca”, ou “Choro do Callado”, foi organizado pelo flautista e compositor Joaquim Antônio da Silva Callado (1848 – 1880), mais conhecido como Callado. O grupo era composto por dois violões, um cavaquinho e uma flauta, tocada por ele. Segundo o pesquisador Mauricio Alves Loureiro:

O grupo de Callado era composto por flauta solo (tocada por Callado), dois violões e um cavaquinho. Os violões estão responsáveis pelo acompanhamento das improvisações de Callado em sua flauta enquanto que o cavaquinho preenchia com a parte intermediária com inflexões melódicas esporádicas. (LOUREIRO, 1991, p. 32).

Mesmo tendo vivido apenas por 32 anos, Callado foi dos cruciais pioneiros do choro. Era professor de flauta na Academia Imperial de Belas Artes e dispunha de vasto conhecimento musical. A formação instrumental de seu grupo foi a base do que viria a ser a formação dos conjuntos regionais, responsável portanto pelo que por muito tempo foi considerada a típica “orquestração” da música popular brasileira. O “Choro do Callado”, que tinha entre seus músicos Saturnino, Viriato Figueira da Silva, Patola, Luizinho e Silveira, tinha como pretensão tocar música instrumental de dança de salão

européia. Seu repertório variava entre polcas, valsas, tangos e xotes (*schottisch*). Sem contar com a participação de cantores ou instrumentos de percussão, o grupo se apresentava basicamente em festas e bailes familiares. Callado é por muitos considerado o ‘pai do choro’, sendo sua a composição que figurou a primeira edição do gênero, em 1873, a polca “Flor Amorosa”. Em seu livro *Três Vultos Históricos da Música Brasileira*, João Baptista Siqueira atesta que na sua opinião a formação dos grupos de choro só se completa com a inclusão da flauta por Callado:

Ficou então constituído o mais original agrupamento reduzido do nosso país – o Chôro do Calado. Constava ele, desde sua origem, de um instrumento solista, dois violões e um cavaquinho, onde somente um dos componentes sabia ler música escrita: todos os demais deviam ser improvisadores do acompanhamento harmônico. (SIQUEIRA, 1970, p. 97).

Assim como a última afirmação de Siqueira acima, há vasto material de pesquisa indicando que a prática do acompanhamento, à época, era conduzida por amadores que em sua maioria não tinha capacidade de leitura musical. Durante minha investigação me deparei com uma unanimidade entre os pesquisadores, a de que a fonte bibliográfica principal sobre as origens do choro, disponível na literatura até 1936, é de autoria de Alexandre Gonçalves Pinto, que além de ser carteiro era também ‘chorão’, e carregava neste meio a alcunha de Animal. Seu livro chama-se *O choro - Reminiscências dos Chorões Antigos*. Pois Pinto (1936), em seu livro, coloca em cheque a afirmação de Siqueira - de que os músicos acompanhantes eram incapazes de lidar com a partitura - ao mencionar a preservação, por alguns chorões, de cadernos de músicas com choros inéditos que apenas estes que o possuíam tocavam. Segundo ele, muitos eram compositores, além de violonistas, cavaquinistas e solistas. Cadernos de choros são comumente utilizados até o presente, entretanto largamente cumprindo o papel de fonte de consulta, pois, fato curioso, a prática de tocar de cor e a improvisação foram e continuam sendo uma marcante característica dos chorões. Diversos músicos que tocavam choro tinham que saber ler partituras em função do seu ofício, uma vez que, à

época, muitos eram integrantes de bandas militares, como por exemplo a banda do Corpo de Bombeiros. Dessa maneira o choro foi levado às bandas de música, militares e civis, que se formaram nas cidades, moldando então os músicos populares da época.

Estas bandas tiveram origem nas bandas de música da Guarda Nacional, criadas em 1831. Após a criação destas, sem demora apareceram também bandas civis seguindo sua formação, executando músicas para bailes e se apresentando nos coretos das praças. No Rio de Janeiro, em 1896, Anacleto de Medeiros (1866 – 1907) fundou a Banda do Corpo de Bombeiros, da qual foi maestro. Além de em solenidades e festas públicas, Anacleto a regeu também frente às primeiras ferramentas de gravação da Casa Edison, registrando assim sua música nos primeiros discos brasileiros. A Banda do Corpo de Bombeiros teve fundamental participação na divulgação da música popular e do choro. Segundo Pedro Aragão em seu livro *Memórias Musicais*:

(...) numa época em que as bandas militares tinham por característica a dura sonoridade marcial, ela surpreendia por exibir uma maciez de interpretação que a deixava apta a transformar os gêneros estrangeiros como a polca, o *schottisch*, a mazurca e a habanera num gênero brasileiro – o choro. (ARAGÃO, 2002, p.4).

Referenda Henrique Cazes, em seu livro *Choro: do quintal ao municipal*:

(...) as bandas eram responsáveis pelo processo de educação musical de seus componentes. Tendo elas chorões como mestres, foi natural que houvesse um efeito multiplicador da cultura chorística, fazendo surgir mais e mais músicos que dominavam a linguagem. (CAZES, 1998, p.25)

Segundo José Ramos Tinhorão, em seu livro *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*, o fato de um músico participar de uma banda militar não se resumia ao deleite de poder tocar. A necessidade também era fator preponderante nesses casos, numa época em que os músicos populares em sua maioria não dispunham de oportunidades profissionais em abundância:

Até o aparecimento da Casa Edison, as únicas possibilidades de ganhar algum dinheiro com música, no Brasil, eram a edição de composições em partes para piano, o emprego em casas de música, o trabalho eventual em orquestras estrangeiras de teatro de passagem pelo Brasil, a conquista de um lugar nas orquestras do próprio teatro musicado brasileiro, o fornecimento de música para dançar (grupos de choro, ou apenas um piano) e, finalmente, o engajamento, como instrumentista, nas bandas militares. (TINHORÃO, 1981, p.23)

João Baptista Siqueira descreve situação semelhante acerca dos primeiros conjuntos do gênero:

O conjunto regional, (...) vivia precariamente das atividades amadoras. Principalmente os executores de instrumentos de cordas dedilhadas, como os violões e os cavaquinhos. O grupo (...) teve sua formação assegurada por influência dos tocadores de cavaquinho. Êsses artistas aprendiam uma polca, de ouvido, e a executavam para que os violonistas se adestrassem nas passagens modulatórias, transformando exercícios em agradáveis passatempos. (SIQUEIRA, 1970, p.97).

Curioso é que Siqueira deduz que ao longo do tempo esses 'passatempos' acabaram definindo alguns esquemas modulatórios que vieram a ser originários daquilo que hoje é chamado de baixaria, os contrapontos executados nas partes graves do violão.

Em sua grande maioria, os chorões - integrantes dos conjuntos de choro carioca - procediam da baixa classe média. Eram funcionários públicos federais dos Correios, da Alfândega, Tesouro, Central do Brasil, Telégrafos e Casa da Moeda. Ou servidores municipais, como funcionários da Light ou da guarda municipal. Em trecho retirado do texto *As abordagens estilísticas no choro brasileiro (1902-1950)* de Marcia E. Taborda, publicado em 2010 na Revista Eletrônica *Historia Actual Online*, June E. Hahner diz que na virada do século XIX para o século XX::

(...) a música e a dança permaneceram como fonte geral de prazer para o trabalhador pobre, não apenas no

período do carnaval. Nas estalagens do Rio de Janeiro, os inquilinos tocavam violões e acordeões, cantavam e dançavam animados fandangos. (Hahner, 1993 *apud*; TABORDA, 2010, p.141).

Alexandre Gonçalves Pinto, o Animal, traz em seu livro relatos das festas, músicas e dos chorões, que evidenciam mormente a natureza amadora desses músicos, que por um bom jantar e bastante bebida se prontificavam a tocar no estabelecimento do anfitrião que a eles ao menos isso oferecesse. Diz ainda que a opção pelos instrumentos característicos se dava também bastante em função de, como dito acima, os músicos serem em sua maioria funcionários públicos de classe média baixa, fato que não permitia que os mesmos comprassem instrumentos mais caros, optando assim pela flauta, violão e cavaquinho. O choro na definição de Pinto:

Quem não conhece este nome? Só mesmo quem nunca deu naqueles tempos uma festa em casa. Hoje este nome ainda não perdeu de todo o seu prestígio, apesar dos choros de hoje não serem como os de antigamente, pois os verdadeiros choros eram constituídos de flauta, violões e cavaquinhos, contando muitas vezes com o sempre lembrado oficleide e o trombone, que constituía o verdadeiro choro dos antigos chorões. (PINTO,1936, p.11)

### 3.2 – A Alcinha

Primordiais pesquisadores da música brasileira sugerem diferentes origens acerca da palavra ‘choro’, que denomina o gênero musical. No Dicionário do Folclore Brasileiro, Câmara Cascudo, defendendo que a palavra seria derivada de ‘xolo’, um baile ou arrasta-pé feito pelos escravos nas fazendas, menciona o livro publicado em 1936 chamado “Negro Brasileiro”, de Jaques Raimundo:

Choro é a denominação de certos bailaricos populares, também conhecidos como assustados ou arrastapés. Essa parece ter sido a origem da palavra como explica

Jacques Raimundo, que diz ser originária da contracosta, havendo entre os cafres uma festança, espécie de concerto vocal com danças, chamado xolo. Os nossos negros faziam em certos dias, como em São João, ou por ocasião de festas nas fazendas, os seus bailes, que chamavam de xolo, expressão que, por confusão com a parônima portuguesa, passou a dizer-se de xoro, e, chegando à cidade foi grafada choro. (CASCUDO, 1962, *apud*; TABORDA, 2010, p.137).

Ainda segundo Taborda:

Mário de Andrade, por sua vez, no verbete choro do Dicionário Musical Brasileiro informa que da expressão chorar empregada metaforicamente em música, de extensão de sentido, a palavra afinal se desenvolveu aplicada ao sentido dum gênero musical, música noturna de caráter popular coreográfico, pra pequena orquestra. (TABORDA, 2010, p.137).

Para Ary Vasconcelos o termo deriva de choromeleiros, “corporação de músicos de atuação importante no período colonial brasileiro”. (TABORDA, 2010, p.137).

Como os choromeleiros executavam não exclusivamente a charamela mas outros tantos instrumentos, a expressão passou a ser empregada em sentido geral dando por abreviação o nome de choro ao grupo instrumental. (TABORDA, 2010, p.137).

José Ramos Tinhorão refere-se a esquemas modulatórios que partindo do bordão “para descaírem quase sempre rolando pelos sons graves, em tom plangente”, os responsáveis pela impressão de melancolia que acabaria conferindo o nome de choro a tal maneira de tocar. (TABORDA, 2010, p.137).

No conjunto das possibilidades acima descritas cada uma de sua maneira relaciona a palavra às acepções musicais nas quais o termo viria a ser empregado: a palavra serve pra nomear o conjunto e também uma forma de tocar que exprimiria um estilo interpretativo tipicamente brasileiro. (TABORDA, 2010, p.137).

Em entrevista à revista *Veja Rio* de 1999, Sérgio Cabral, defendendo que o epíteto ‘choro’ se propagou como um modo ‘abrasileirado’ de se tocar também expõe a sua versão sobre o tema:

Antes de tudo, é bom que se esclareça que o choro não é exatamente um gênero musical como o Samba, o Baião, a Valsa, etc. é uma maneira de tocar, uma linguagem criada pelo músico carioca. A própria palavra choro surgiu dessa maneira de tocar, e é possível que ela tenha começado a nascer numa noite de novembro de 1857, quando o violoncelista Casemiro de Souza Pitanga tirava incríveis vibratos do seu instrumento, numa apresentação no salão do Congresso Fluminense, e um espectador gritou: chora Pitanga! Esse grito, que resultou em 1868 na polca “Choro Pitanga”, de Manuel Joaquim Maria, identificava também um modo de tocar dos músicos da época. “Nessa passagem, você chora” dizia um instrumentista para o outro. Ou “agora, você faz o choro”. (CABRAL, *Veja Rio* 1999, p 5).

A expressão ‘choro’ ainda viria a obter significados variados até os primórdios do século XX. A princípio denominava o conjunto musical, como atesta Pinto em seu livro:

O seu pai era um distinto advogado que dava em sua casa choros agradabilíssimos, indo daqui da capital o competente choro, que eram: Henriquinho, de flautim; Lica de bombardão; Galdino de cavaquinho; Felisberto de flauta; Espíndola, e muitos outros . (PINTO, 1936, p.46)

O termo poderia ainda contemplar os diferentes gêneros tocados por estes conjuntos:

(...) tocava os choros fáceis como fosse: polca, valsa, quadrilha, chotes, mazurka, etc”. Pode-se ainda observar que o repertório dos choros na verdade podia incluir toda e qualquer música instrumental: “toca muitos choros americanos e também nossos com grande facilidade. (PINTO, 1936, p.94).

### 3.3 – Regionais

No dia 7 de setembro de 1922 foi realizada a primeira transmissão de rádio no Brasil. Ouviu-se o pronunciamento do então presidente Epitácio Pessoa e a ópera 'O Guarani', de Carlos Gomes, transmitida a partir do Teatro Municipal. O evento deu-se durante a Exposição do Centenário da Independência na Esplanada do Castelo. No entanto foi em 1923 que a Rádio Sociedade, a primeira emissora de rádio foi inaugurada por Roquette Pinto. Seria então o marco de uma abertura de mercado até então inédita para os músicos que tocavam choro. A oportunidade de profissionalização daqueles que viviam sua música de forma praticamente amadora. Porém, nesta etapa inicial do rádio, a programação era restrita, direcionada para um público essencialmente elitista e, portanto, dispunha de um repertório basicamente composto por música erudita. De acordo com a crescente propagação do número de ouvintes, adaptações tiveram que ser feitas para contemplar os diversificados e heterogêneos tipos de público que cada vez mais aderiam ao advento radiofônico em seu cotidiano. Portanto, ao se converterem em um veículo de transmissão em massa, naturalmente as emissoras de rádio se viram obrigadas a adequar seu repertório ao gosto do público, disponibilizando para o mesmo, além da música erudita, músicas populares de países diversos, tais como Portugal, França, Itália, países latino-americanos, sem deixar de fora obviamente a música popular brasileira. Portanto, a real oportunidade de trabalho para os músicos só viria a acontecer de fato por volta de 1930, quando a demanda por conjuntos que tocassem ao vivo nas rádios, para que esse novo repertório pudesse ser executado, cresceu. Foram então criados os setores artísticos das rádios, que geralmente presumiam uma pequena orquestra de salão, um pianista e um conjunto instrumental que fosse íntimo à música popular brasileira. Este último grupo é o que então viria a ser conhecido como 'regional'.

Como comprovam algumas manchetes da época, o termo 'regional', com o propósito de diferenciar a música popular brasileira das restantes, em 1931 passa a ser utilizado para denominar esses conjuntos supracitados. Recolhidas do trabalho de monografia de Luiz Felipe Lima Rodrigues, de 2008, as manchetes abaixo explicitam:

“(...) música regional no estúdio da Rádio Sociedade com o concurso da senhorita Jessy Barbosa, senhor Francisco Alves, Patrício Teixeira e Glauco Viana”, registrado no sábado, 3 de janeiro de 1931, na programação da Rádio Sociedade. (RODRIGUES, 2008, p.7)

Em 7 de janeiro de 1931, o Correio da Manhã anunciava: “Voz do violão no Cassino. Estreou ontem, no Cassino, a Companhia Regional Brasileira, composta de elementos do Centro Artístico Regional, com a peça de costumes regionais ‘Voz do violão’ ”. (RODRIGUES, 2008, p.7)

Contudo, segundo consta no informe retirado da monografia de Rodrigues, o termo ‘conjunto regional’, remetendo diretamente aos grupos anteriormente citados, começa a ser largamente proferido em 1932:

No dia 3 de janeiro de 1932, o Correio da Manhã informava a programação da Rádio Clube: “Das 19 às 20 – Programa regional pelo Conjunto Regional da Rádio Clube, composta de Pixinguinha (flauta), Tute (violão) e Luperce Miranda (cavaquinho)”. (RODRIGUES, 2008, p.7)

Henrique Cazes comenta:

Para uma estação de rádio da época era indispensável o trabalho de um conjunto do tipo “regional”, pois, sendo uma formação que não necessitava de arranjos escritos, tinha a agilidade e o poder de improvisação para tapar buracos e resolver qualquer parada no que se referisse ao acompanhamento de cantores. O nome “regional” se originou de grupos como Turunas Pernambucanos, Voz do Sertão e mesmo Os Oito Batutas, que, na década de 20, associavam a Instrumentação de violões, cavaquinho, percussão e algum solista a um caráter de música regional. (CAZES, 1998, P. 85).

A demanda pelos conjuntos regionais para a função de acompanhadores de cantores, ou em apresentações de calouros era grande, uma vez que, devido à tradição de o músico de choro se adaptar a diversas tonalidades com rapidez, sem o auxílio de partituras, além de, por conta da tradição em improvisações, serem extremamente aptos a criarem introduções e arranjos

instantaneamente, cumpriam com a expectativa desses programas que, principalmente por serem ao vivo, necessitavam dessa fluidez. Henrique Cazes relata em seu livro um trecho de uma entrevista que Dino Sete Cordas concedeu a Lilian Zaremba:

Foi acompanhando calouros que eu aprendi a manejar o violão. O calouro quando cantava às vezes atravessa e a gente que está acompanhando tem que atravessar juntos, senão vai atravessando até o final. A gente tem que pular junto, para chegar junto e o ouvinte não perceber. (CAZES, 1998, p.85).

Dado que estes conjuntos eram deveras solicitados em gravações e acompanhamentos de cantores de diferentes vertentes da música, observa-se que os mesmos foram de imensa importância para que o choro tivesse sua igualmente enorme influência acerca da música popular brasileira no período. É conveniente lembrar que, calcados em dois violões, flauta, cavaquinho e o então novo elemento pandeiro, os conjuntos regionais eram fundamentados nos primeiros conjuntos de choro.

A partir de então, à época de 1930, presenciou-se entre as rádios e gravadoras uma multiplicação do número de regionais, principalmente no Rio de Janeiro, onde surgiram os conjuntos instituídos por Pixinguinha, Waldir Azevedo, Benedito Lacerda, Donga, Dilermano Reis, Dante Santoro e Luis Americano; em São Paulo por Armandinho, Garoto, Aimoré e Rago; e em Recife por Rossini Ferreira, Luperce Miranda e seu irmão Nelson.

Entre os conjuntos que mais se destacaram está o Regional do Benedito Lacerda. Um fato curioso é o de que entre o final da década de 20 e o ano de 1932, quando enfim passou efetivamente a se chamar “Conjunto Regional do Benedito Lacerda”, o grupo foi primeiramente chamado de “Gente do Morro”, assim apelidado por Sinhô. Nesta primeira fase era composto por Benedito Lacerda (flauta), Canhoto (Valdiro Frederico Tramontano, cavaquinho), Macrino Bernardo (violão), Doidinho (violão) e Russo (Antônio Cardoso Martins, pandeiro). A trajetória do grupo é longa, passando por diversas formações. Quando em 1932 muda de nome já assume outra formação, com Benedito Lacerda (flauta), Canhoto (cavaquinho), Nei Orestes (violão), Gorgulho (José

Pereira, violão), e Russo (pandeiro). O grupo gravou pela Odeon entre os anos de 1934 e 1937, com Gorgulho sendo substituído por Carlos Lentine. Novas substituições em 1937 viriam a configurar a formação do grupo que se manteria até o fim. Dino Sete Cordas (Horondino José da Silva) sucedendo Nei Orestes, Meira (Jaime Florence) substituindo Lentine e Russo cedendo seu lugar a Popeye. Benedito Lacerda se afastou do grupo em 1950, quando Canhoto assumiu o seu comando, passando a dar nome ao regional. Canhoto, Dino e Meira constituíram então a mais celebrada base de acompanhamento de regionais, gravando com variados cantores. Em 1951, na Rádio Mayrink Veiga, o 'Regional do Canhoto' que além do trio supracitado contava com Orlando Siveira (acordeom), Altamiro Carrilho (flauta) e Gilson de Freitas (pandeiro) fez sua estreia. O conjunto foi posteriormente contratado pela RCA Victor.

Nas décadas de 1940 e 1950, o regional que fez frente ao de Benedito Lacerda, causando concorrência ao alternar a participação nas rádios e gravações foi o 'Regional de Claudionor Cruz'. Este, entre anos de 1936 e 1969 teve presença constante nas rádios Nacional, Tupi, Mundial e Globo, bem como nas emissoras de televisão TV Educativa, TV-Rio no Rio de Janeiro e TV Cultura e Excelsior em São Paulo. Instrumentistas do porte de Bola Sete, Abel Ferreira, Portinho, Freitas, Arlindo Ferreira, Araújo e Jair do Pandeiro pertenceram ao grupo. Além dos supracitados, regionais como o de Dilermando Reis, Rogério Guimarães (com duradoura participação na Rádio Tupi) e Dante Santoro (que fazia parte do *casting* da Rádio Nacional) tiveram êxito nas rádios e foram de grande importância no cenário cultural da época.

### **3.4 – Ascendência**

A Ary Vasconcelos é atribuída a primogênita investida em fazer uma divisão cronológica do percurso pelo qual passou o choro. Ele, que de acordo com sua teoria dividiu a evolução do gênero em seis gerações, fez uma investigação de aproximadamente três mil obras musicais.

A primeira geração (1870-1889) que surge com o encerramento da guerra do Paraguai e “floresce nos primeiros vinte anos do Império” é marcada pelo aparecimento dos primeiros chorões. A geração é composta por Joaquim

Antônio da Silva Callado, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Viriato Figueira da Silva, Virgílio Pinto da Silveira, etc, compositores a quem são atribuídos os primeiros grupos de choro e as primeiras composições. Vasconcelos menciona ainda vários músicos pertencentes a essa primeira geração, tais como os violonistas Manduca do Catumbi, Cândido da Costa Ramos, Juca Vale, Capitão, Velho Gray e Guilherme Cantalice, segundo ele alguns dos quais também eram habilidosos ao cavaquinho; os flautistas Saturnino, Inácio Ferreira, Bacuri, Justiniano Soares, Artur Fluminense, Marreco, Jorge (irmão de Marreco), Jerônimo Silva e Caixa-de-fósforo; o cavaquinista Zuzu Cavaquinho; os pistonistas Sérgio e Soares Barbosa; os oficleidistas Leal Careca e Antônio Madeira e o tocador de bombardino Balduíno. Segundo Vasconcelos muitos destes eram compositores.

Em 1889, ano da proclamação da República que inaugura uma nova era na história política do Brasil aparece a segunda geração. Vasconcelos delimita o período compreendido por esta geração entre 1889 e 1919. Destaca como mais importante representante o Anacleto de Medeiros, e destaca também o aparecimento de uma nova esfera profissional: as bandas militares e civis que foram largamente abraçadas pelos músicos de choro. Funcionário da Imprensa Nacional, Anacleto de Medeiros (1866-1907) foi fundador, em 15 de novembro de 1896, e o primeiro mestre da Banda do Corpo de Bombeiros. Segundo Alexandre Gonçalves Pinto:

Era também um orquestrador competente, e tocava qualquer instrumento, preferindo, porém, o saxofone (PINTO, 1936, p.40).

Vasconcelos põe também em evidência Albertino Pimentel, conhecido como 'o Carramona' (1874-1929), que viria a substituir Anacleto na banda alguns anos mais tarde, e também compunha choros. Além destes já citados, menciona também Irineu de Almeida, Mário Álvares da Conceição – conhecido como Mário Cavaquinho, Lulu do Cavaquinho, Artur de Souza Nascimento – conhecido como Tute, Juca Kalut, Galdino Barreto, Louro, Henrique Dourado, Luís de Sousa do Trompete, Pedro Galdino e Candinho do Trombone. Para Vasconcelos essa foi a idade de ouro do choro. Diz ele que:

(...) as *jazz bands* ainda não haviam irrompido em nosso cenário musical, com seus saxofones e suas baterias americanas. (VASCONCELOS, 1984, p.21)

Ao comentar as mudanças ocorridas no início do século XX, José Ramos Tinhorão parece se solidarizar com a opinião de Vasconcelos:

Quando esta hora soou a maioria dos chorões, já velhos, ensacaram seus violões ou meteram suas flautas no baú. Alguns se profissionalizaram aderindo às orquestras de cinema ou de teatro musicado, ou ainda a novidade da *jazz band*, trocando o oficleide pelo saxofone, num primeiro sintoma de alienação que marcava o advento da influência esmagadora da música popular norte americana no Brasil. (TINHORÃO, 1974, p.109)

A segunda geração ficou marcada pela vasta contribuição para o engrandecimento do repertório do gênero.

É entre os anos de 1919 e 1930 que Vasconcelos situa a terceira geração de chorões. Nesta, ele destaca Alfredo Viana Filho, conhecido como Pixinguinha (1897-1973) como principal personagem. Vasconcelos salienta ainda que Pixinguinha figura como nome mais importante não só desta, mas também de todas as gerações subsequentes. Em sua descrição, conta como o músico e sua flauta desempenharam função primordial como referência na música no Brasil e na Europa, com seu grupo 'Os Oito Batutas'. É também neste período que surgem Donga, Luperce Miranda, Bonfiglio de Oliveira, Luis Americano e Romeu Silva.

Como prenunciado nos comentários de Tinhorão e Vasconcelos na página anterior, é nesta fase que as bandas militares e civis foram substituídas por bandas que carregavam repertório recheado de foxtrotes, as bandas de jazz, ou *jazz bands*. Segundo Vasconcelos é nesta etapa que o choro é deixado de lado pelos grupos, seja em gravações ou execuções, e passa a arcar com as consequências de ser considerado um gênero maldito:

(...) o foxtrote se tornara o gênero da moda e uma banda no estilo das citadas não era exatamente a formação

adequada para executá-los (...) é como se o som da banda tivesse se tornado antiquado, fora da moda, não se queria mais ouvi-lo nem para a execução de músicas de todos os gêneros do repertório internacional. (VASCONCELOS, 1984, p.25)

As orquestras de salão, também por vezes alcunhadas de *jazz bands*, começam a ser criadas em meio a estas mudanças. Entre elas figuravam, por ordem cronológica, as de Andreozzi (1919), Passos (1920), Augusto Lima (1921), Sanfelippo (1921), Brazil-América (1924), Korasin (1926) e a Orquestra Pan American do Cassino Copacabana (1926). O repertório destas incluía foxtrotos, tangos, valsas e músicas brasileiras, sempre temperadas com a linguagem das bandas americanas de jazz. Segundo Vasconcelos o *band leader* e saxofonista-tenor Romeu Silva foi de grande importância nesta etapa, por ter introduzido o choro nas bandas de jazz, apesar das críticas que recebeu por ter aderido ao estilo americano:

Compôs e gravou, a partir de 1924, com sua Jazz Band Sul-Americana, Romeu Silva maxixes que hoje integram o acervo do choro, tal como o delicioso Fubá, (em que parece ter sido utilizado material folclórico), etc. Foi uma fase curta (Romeu viajou para a Europa em 1925 com a sua *jazz band*, em excursão que duraria até 1935), mas que iria marcar profundamente a música brasileira orquestral. (VASCONCELOS, 1984, p.26)

Novas influências acrescentariam sonoridades inéditas ao choro, muito em função da migração nordestina para o Rio de Janeiro, ocorrida na época. Quando 'Os Oito Batutas' viajaram pelo nordeste, admiraram-se ao conhecer um grupo chamado Turunas Pernambucanos. A mesma admiração acometeria a elite intelectual carioca, quando em 1922 este mesmo grupo nordestino chegaria em terras Fluminenses. Sobre a incorporação destes novos sotaques Henrique Cazes comenta em seu livro:

A assimilação de novos sotaques e a incorporação de gêneros virtuosísticos, como o frevo, certamente foram fatores de enriquecimento do Choro na década de 20. (...) A expressão *jazz band* não deve ser confundida com o jazz como linguagem musical. A partir da década de 1910,

qualquer agrupamento instrumental que quisesse parecer moderno passou a se intitular *jazz band*. Assim, podia-se encontrar Aldo Krieger dirigindo uma *jazz band* em Brusque, Santa Catarina, com um repertório de polcas, valsas e marchas com sotaque alemão. Já as *jazz bands* norte-americanas tocavam adaptações da polca, como o *shimmy* e o *ragtime*. (CAZES, 1998, p. 61)

O grupo 'Os Oito Batutas' foi o mais bem-sucedido do período. Seus integrantes iniciais eram o fundador Alfredo da Rocha Viana Junior (Pixinguinha) na flauta, Ernesto dos Santos (Donga) no violão, Alves de Lima no bandolim, Nelson dos Santos Alves no cavaquinho, Otávio da Rocha Viana (China) no violão e voz, José Luiz Pinto da Silva na bandola e reco-reco, e por fim Jacó Palmieri no pandeiro. Vale dizer que a inclusão de pandeiro e reco-reco eram novidades trazidas pelo grupo. Sérgio Cabral em seu livro *Pixinguinha, vida e obra* traz elucidação sobre o surgimento do grupo:

A partir de um convite do presidente da sociedade Tenentes do Diabo, Manuel Muratoni Barreto, o Quinzinho, para Donga reunir 19 músicos para tocar durante os três dias de carnaval no coreto do Largo da Carioca, surgiu o grupo Os Oito Batutas, em 1919. Esta apresentação chamou a atenção do gerente do Cine Palais, Isaac Frankel, que procurava um conjunto para tocar na sala de espera do seu cine, já que o Cine Avenida havia contratado o conjunto de Bonfiglio de Oliveira. Foi a *morte* do Grupo do Caxangá, organizado por João Pernambuco, de inspiração nordestina, tanto no repertório, como na indumentária, no qual cada integrante do conjunto adotava para si um codinome sertanejo. A despedida do grupo ocorreu em 1919, com seus 19 componentes tocando na sede dos Tenentes do Diabo. Os Oito Batutas foram o primeiro grupo a ter projeção nacional e relativa estabilidade dos integrantes. (CABRAL, 1997, p. 44-45).

Pixinguinha formou o conjunto e convidou praticamente todos os integrantes do 'Grupo do Caxangá' para integrá-lo. Após o convite feito por Isaac Frankel, citado acima por Cabral, 'Os Oito Batutas' estrearam em abril de 1919 no requintado cinema Palais, que era localizado na Avenida Central – atual Avenida Rio Branco, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Tiveram

bastante sucesso nesta empreitada, as pessoas se amontoavam na rua para escutá-los. Tinham como apreciadores figuras ilustres, tais como Rui Barbosa, Ernesto Nazareth e Arnaldo Guinle. O repertório do grupo nada tinha de corriqueiro, uma vez que, além do choro, faziam uma apresentação teatral de variedades composta de “sambas, desafios, canções e sapateados sertanejos”, como era anunciado o espetáculo à época. O grupo cativou e angariou a reputação de melhor conjunto típico da música brasileira. Realizou posteriormente viagens pelo Brasil, passando pelos estados do Paraná, São Paulo, Minas Gerais, Bahia e Pernambuco. No ano de 1922 fizeram duas viagens internacionais. Para Paris, obtendo grande êxito frente ao público francês, e para a Argentina, onde realizaram diversas gravações.

Maria Alice Rezende em seu livro *O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil* nos mostra que houve neste período intensa aproximação entre a cultura popular e as elites intelectuais:

As elites cariocas já se haviam habituado a ouvir a boa música de Donga, Pixinguinha e seu grupo na sala de espera do Cine Palais, vindo Arnaldo Guinle a patrocinar, por sugestão de Coelho Neto, a pesquisa musical que empreenderam pelo Nordeste e, em seguida, a viagem do grupo a Paris, onde vicejava a cultura jazzística norte-americana e onde os Oito Batutas permaneceriam por cerca de nove meses. O próprio Rui Barbosa, que, anos antes, se pronunciara contra a invasão do Catete pelo gosto popular, tornara-se assíduo freqüentador do Palais, solicitando aos músicos a execução de suas canções preferidas (...). É evidente, por tanto, que, em pouco menos de uma década, a música que se tocava popularmente no Rio pareceu aproximar-se dos padrões que serviam também às elites. (CARVALHO, 2004, p.42).

A associação individual entre membros da classe intelectual com artistas populares foi fundamental para que esta aproximação tivesse êxito em nível mais abrangente. Tal associação permitiu a conciliação entre conjuntos tradicionais e maestros, tendo recíproca influência sobre ambos, tal qual aconteceu com Villa-Lobos, que ao ter contato com Pixinguinha e a Pensão Viana intensificou sua investigação sobre o choro.

Segundo Vasconcelos, a quarta geração se estabelece entre 1927 e 1946, e traduz um momento difícil para o choro. A fase é relacionada também a aparição do sistema elétrico de gravação e da vitrola elétrica. Tida como a ‘época de ouro’ das canções, revela nomes importantes e leva ao enorme sucesso cantores como Orlando Silva, Carmem Miranda, Francisco Alves, Silvio Caldas e outros mais. Com isso, o choro acaba por ser disseminado apenas para um público específico e limitado. Vasconcelos lista ainda como relevantes artistas que fazem parte do chamado ‘choro paulista’, como por exemplo a ‘Orquestra Colbaz’, que foi a primeira a gravar a composição ‘Tico-tico no Fubá’, de Zequinha de Abreu. Cita ainda músicos como José Rielli, Gaó, Garoto, Armandinho, Alberto Marinho e a Rapaziada do Brás. No Rio de Janeiro evidencia nomes como Radamés Gnattali, Benedito Lacerda, Copinha, Gastão Bueno Lobo, Antenógenes Silva, Dante Santoro e Carolina Cardoso de Meneses.

O período compreendido entre os anos de 1945 e 1950 é caracterizado por ser mais propício para o choro. Esta, segundo Vasconcelos, é a fase que contempla a quinta geração do gênero. Surgem grandes nomes como Jacob do Bandolim, que fez sua estreia como solista em 1947, registrando em disco o seu choro chamado ‘Treme-treme’. Além dele aparecem também Abel Ferreira, Raul de Barros, Altamiro Carrilho – que estreia em disco em 1949, Valdir Azevedo, Sivuca, Chiquinho do Acordeão, Bola Sete, Paulo Moura, Canhoto da Paraíba, Déo Rian, Rossini Ferreira, Avena de Castro, Pedroca, Isaías e Evandro. Vasconcelos aponta também o surgimento da ‘Orquestra Tabajara’ do maestro Severino Araújo; do grupo ‘Quarteto Brasil’, que tinha como integrantes José Menezes, Tute, Luperce e Valzinho; do grupo ‘Os Milionários do Ritmo’, que contava também com José Menezes, Djalma Ferreira, Chuca-Chuca e Oscar Belandi. Ocorre nesta época também o reaparecimento de Pixinguinha, agora tocando sax tenor ao lado de Benedito Lacerda.

A sexta geração, segundo Vasconcelos, está inserida no período que vai de 1951 até 1983. Época de surgimento de novos grupos, respaldados por realizações de eventos voltados para o gênero. Despontam ali o grupo ‘Época de Ouro’, ‘Os Carioquinhos’, ‘Camerata Carioca’, ‘Nó em Pingo D’Água’, ‘Noites Cariocas’, ‘Turma do Sereno’ e outros. Em São Paulo aparecem o

‘Conjunto Atlântico’ e o ‘Conjunto do Evandro’. Surge o Clube do Choro. É neste período também que Jacob do Bandolim dispõe de sua casa no bairro de Jacarepaguá para a realização de saraus, onde o mesmo assumia e defendia a ideia de que o ‘choro caseiro’ era o genuíno ambiente para a conservação do gênero. A música na casa de Jacob era a protagonista das festas, e deveria ser apreciada em silêncio, deixando os fatores coadjuvantes, tais como as bebidas alcoólicas, para serem apreciadas moderadamente apenas nos intervalos. Já no bar Suvaco de Cobra, localizado na Penha, as rodas de choro eram repletas de farra e bebida, nas décadas de 1960 e 1970.

Uma curiosidade: a ligação entre a música popular e a música de concerto foi deveras estreitada com a *Suíte Retratos*, composição feita em 1956 por Radamés Gnattali, que pretendia condecorar os quatro compositores da música brasileira que ele julgava serem os seus sustentáculos. Eram eles Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Chiquinha Gonzaga e Anacleto de Medeiros. A suíte foi dedicada a Jacob do Bandolim e foi escrita para bandolim, conjunto regional e orquestra de cordas.

É interessante observar que muitos músicos que despontaram nesse último período acima descrito continuam em atividade hoje, tais como Zé da Velha, Maurício Carrilho, Luciana Rabello e Henrique Cazes.

Márcia Taborda faz uma observação interessante acerca da classificação periódica proposta por Vasconcelos:

O que inicialmente chama a atenção na periodização de Vasconcelos é a ausência de um denominador comum para o estabelecimento das gerações: uma geração pode ser determinada tanto pela produção de compositores tanto quanto pela atividade de músicos, ou mesmo um movimento como o do festival do choro nos anos 70, o que nos faz lembrar o mesmo argumento usado por Curt Sachs ao propor a mudança de princípios norteadores na classificação de instrumentos: a falta de um denominador comum que possa organizar as categorias. Do ponto de vista estilístico tal classificação cairia por terra na medida em que a cronologia não estabelece nem considera as possibilidades de abordagem interpretativa do repertório. No choro tradição e modernidade convivem continuamente o que faz com que os autores da “primeira geração” tenham suas obras executadas como peças

fundamentais do repertório desde fins do século XIX até os dias de hoje sendo a obra revivida por diferentes abordagens interpretativas. Por outro lado, Maurício Carrilho ao divulgar a enorme produção de choros encontrados em pesquisas nos diferentes acervos no Rio de Janeiro, fez suas gravações reproduzindo no acompanhamento - por exemplo de polcas, o padrão rítmico que considera característico do estilo interpretativo e de uma sonoridade que remete aos primeiros fonogramas. (TABORDA, 2010, p.139-140).

### **3.5 – Aspectos musicais**

O choro carrega consigo uma tradição de informalidade - não no sentido acadêmico - no que diz respeito às transferências de conhecimento. Por este motivo confere liberdade ao músico na sua interpretação. Contudo, a despeito desta liberdade, o gênero é constituído por princípios que o caracterizam e definem. São estes: a melodia, a harmonia e o ritmo.

Em geral o choro é composto em compasso binário simples. No que diz respeito aos aspectos rítmicos, frequentemente estes estão relacionados à métrica, onde a presença da síncope é constante. A síncope, por sua vez, é um recurso rítmico deixado de herança pelo lundu. É também frequente o emprego de quiálteras e o uso de quatro semicolcheias que simbolizam a linearidade do ritmo. A mistura destes principais elementos garante a riqueza rítmica do gênero. Merece ser destacado o fato de que enquanto que as síncopes dão-se de maneira natural na música africana, configuram irregularidade quando acontecem na música europeia.

Entendemos que as particularidades melódicas do choro são derivadas da modinha e do lundu. São herança da primeira a utilização de tonalidades menores, as linhas melódicas descendentes, as apogiaturas, os cromatismos, a utilização de notas dissonantes no tempo forte e os saltos melódicos. Do lundu vieram os acentos nos tempos fracos do compasso e a sucessão de notas repetidas.

A parte harmônica do choro é determinada em geral pela sua simplicidade. Até a década de 1970 mantinha-se um sistema tonal onde a harmonia se movia apenas para tons homônimos ou vizinhos da tonalidade

principal. A formação dos acordes se limitava a tríades simples acrescentadas do sétimo grau que funciona como dissonância. Utilizei estes últimos verbos no passado para deixar claro que após este período os compositores incluíram em suas composições aspectos inerentes a outros gêneros, como a bossa nova e o jazz. A condução melódica dos baixos efetuada tradicionalmente pelo violão de sete cordas, atuando como baixo melódico ou pedal, ou como condutor harmônico, também configura um aspecto importante no que diz respeito à harmonia do choro.

Em relação à forma o choro tradicional conta com três partes, sendo cada parte estruturada em uma tonalidade diferente, geralmente modulando para tons vizinhos ou homônimos. Porém na metade do século XX tornou-se popular o choro com forma rondó, em duas partes, retornando sempre para a primeira após cada seção. Geralmente cada seção tem dezesseis ou trinta e dois compassos, sendo subdividida em frases de quatro compassos. Os andamentos são variados.

A improvisação é uma característica fundamental dentro do gênero.

O choro, com sua diversidade e riqueza histórica é sem dúvida uma das matrizes fundamentais da música produzida no Brasil.

### **3.6 – Biografias dos principais violonistas**

As biografias abaixo trazem uma descrição historiográfica dos principais violonistas atuantes nos conjuntos regionais que tocavam choro, samba e outros gêneros por estes grupos abrangidos. As informações foram recolhidas do trabalho de monografia de Luiz Felipe Lima Rodrigues realizado em 2008 sob orientação do professor Dr. Luiz Otávio Braga, e estão dispostas abaixo por ordem cronológica.

· **Meira** (Jaime Tomás Florence), Paudalho / PE – 01/10/1909 - 08/11/1982: Aprendeu a tocar violão com o seu irmão Robson, e, em 1928, seguiram juntos para o Rio de Janeiro com o conjunto Voz do Sertão, criado por Luperce Miranda, em Recife, no ano anterior. No Rio de Janeiro, foi vizinho de Noel Rosa, que compunha os seus primeiros sambas, participando juntos de

apresentações na Casa de Caboclo. Por volta de 1930, teve uma música sua: “Falando ao teu retrato”, junto com De Chocolate, editada e gravada em 1935 por Augusto Calheiros. Porém, sua primeira aparição em discos, foi em 1934, com o Conjunto Regional de Benedito Lacerda, no lançamento do choro “Primavera”. No ano de 1937, substituiu o violonista Carlos Lentine no Conjunto Regional de Benedito Lacerda, no qual, com Dino (7 cordas), formou uma das mais bem sucedidas e duradouras duplas de violonistas da música popular brasileira. Com o Regional de Benedito Lacerda, acompanhou grandes cantores em gravações e apresentações. Durante a década de 1940, algumas de suas composições tiveram êxito no mercado fonográfico, como: “Aperto de mão” (com Dino e Augusto Mesquita), interpretada pela cantora Isaura Garcia, pela Victor em 1943; “Deixa pra lá” (com Augusto Mesquita), choro gravado pela mesma cantora em 1945, e “Amar foi minha ruína” (com Augusto Mesquita), gravado por Gilberto Alves em 1945. Em 1950, com a saída de Benedito Lacerda do Regional, permaneceu no conjunto que passou a se chamar Regional do Canhoto, que continuou a acompanhar outros artistas, e realizou diversas gravações de choros de seus integrantes durante toda a década de 1950. Também nesta década, lançou o samba canção (novamente com Augusto Mesquita) “Molambo”, grande sucesso nas gravações de Roberto Luna e Caubi Peixoto. No ano de 1965, assumiu o show “Samba pede passagem”, organizado por Sidney Miller, e participou da gravação do LP Rosas de ouro, pela Odeon. Atuou em gravações de novos sambistas e, a partir de 1970, também gravou discos de choro, além de lecionar violão no Rio de Janeiro.

· **Valzinho** (Norival Carlos Teixeira), Rio de Janeiro / RJ – 26/12/1914 - 25/01/1980: Era de uma família de músicos. O pai era ferroviário e violonista, e a mãe pianista. Seu irmão era o cantor, compositor e violonista Newton Teixeira. Estudou o primário na escola Nilo Peçanha, além de ter estudado desenho, escultura e gravura com Calmon Barreto. Seu primeiro emprego foi na Casa da Moeda, como gravador artístico. Começou a carreira de músico em 1933, na Rádio Guanabara, tocando cavaquinho no conjunto do violonista Pereira Filho, junto com Luís Bittencourt (violão), Darci (pandeiro) e Dante

Santorio (flauta). Já como violonista, em 1934, passou a atuar em um conjunto de Pixinguinha, ao lado de Valdemar (violão), João da Baiana (pandeiro e voz) e Joca (pandeiro). A partir de 1936, com o regional do bandolinista Luperce Miranda, atuou durante alguns anos na Rádio Mayrink Veiga. Em 1938 compôs sua primeira música, *“Tudo foi surpresa”* (com Peterpan), que seria gravada em 1940, na Victor, por Araci de Almeida. Em 1939, passou a integrar o Conjunto Regional de Dante Santoro, com o qual ficou durante 30 anos atuando na Rádio Nacional. A formação original do conjunto era Dante Santoro (flauta), Carlos Lentini (violão), Valdemar (cavaquinho), Joca (pandeiro), Norival Guimarães (violão) e Rubens Bergman (violão). Também participou, durante pouco tempo, do Conjunto Bossa Clube, dirigido por Garoto, onde já usava uma técnica que antecipava de certa maneira a Bossa Nova. Em 1940 e 1950 foi premiado em gravura e escultura pelo Salão Nacional de Belas Artes. Entre suas composições de maior sucesso estão: *Não sei por quê* (com Luperce Miranda), de 1944, gravada por Gilberto Alves; *Doce veneno* (com Carlos Lentini e Espiridião Machado Goulart), de 1945, gravado por Marion e o conjunto de Djalma Ferreira; *Tormento*, de 1946, gravado por Orlando Silva; *Súplica* (com Pernambuco), de 1947; *Óculos escuros* (com Orestes Barbosa), de 1955, gravado por Zezé Gonzaga e relançado, em 1971, por Paulinho da Viola.

- **Arlindo Ferreira**, Sete Lagoas / MG – 22/01/1916: Começou a tocar violão quando ainda era um menino, iniciando a carreira profissional em Belo Horizonte/MG, na década de 1930, participando da inauguração da Rádio Guarani. Em 1938, foi para o Rio de Janeiro/RJ e atuou como integrante do Regional de Claudionor Cruz na Rádio Transmissora (hoje rádio Globo), onde permaneceu por dez anos. Pelo mesmo período de tempo, atuou com Rogério Guimarães na Rádio Tupi, transferindo-se mais tarde para a Rádio Nacional. Como outros violonistas da época, acompanhou vários cantores brasileiros como Orlando Silva, Carlos Galhardo, Moreira da Silva, Francisco Alves, Ademilde Fonseca, tendo também sido acompanhante de Emilinha Borba por quinze anos, além de Gilberto Alves. Atuou no Cassino da Urca (Rio de Janeiro), no Quitandinha (Petrópolis/RJ) e no Icaraí (Niterói/RJ). Sempre

tocando violão, só gravou um disco como solista, com Bola Sete, na música “*Bola Sete no choro*”, pela etiqueta star (depois Copacabana). Como acompanhante participou de diversas gravações. Aposentou-se em 1974.

· **Dino Sete Cordas** (Horondino José da Silva), Rio de Janeiro / RJ – 05/05/1918 - 28/05/2006: Começou com o pai, que trabalhava como operário e tocava nas horas vagas, no bairro de Santo Cristo. Com 14 anos, já tocava em serestas com os boêmios do bairro, e, em 1935, começou a tocar profissionalmente, acompanhando o cantor Augusto Calheiros em circos de Niterói/RJ. Como muito violonistas da época, Dino tocava de ouvido, fazendo bordão nas variações que aprendia com o pai e os irmãos músicos: Jorginho, que mais tarde seria ritmista do Conjunto Época de Ouro, e Lino, que tocava cavaquinho no Regional de Dante Santoro. Em 1937, foi convidado para integrar o Regional de Benedito Lacerda, substituindo o violonista Ney Orestes que adoeceu. Depois, com a morte de Ney Orestes, Dino foi efetivado no conjunto e acabou abandonando o seu emprego de operário de uma fábrica de sapatos. Logo em seguida, com a substituição do outro violonista do Regional Carlos Lentine por Jaime Florence, o Meira, formou a famosa dupla (Dino-Meira) de violonistas. Como integrante do regional, gravou muitos discos, acompanhando os intérpretes famosos da época, Luís Barbosa, Orlando Silva, Sílvio Caldas, Francisco Alves e Carmen Miranda, entre outros. Na década de 1940, iniciou estudos de teoria musical e em 1950, com a saída de Benedito Lacerda do Regional, permaneceu no conjunto que passaria a se chamar Regional do Canhoto. Foi por volta de 1950 que começou a tocar o violão de sete cordas, até então utilizado somente pelo violonista Tute, no grupo da Velha Guarda e na orquestra Diabos do Céu. Encomendou um violão, com uma sétima corda (mais grave) afinada em dó, praticando e desenvolvendo o seu uso. Como integrante do Regional do Canhoto, manteve a rotina de acompanhar inúmeros cantores e solistas em shows, rádios e gravações. No final da década de 1950, com o surgimento da Bossa Nova e do “iê-iê-iê”, o estilo de execução dos violonistas de regional ficou ultrapassados. Passou então a tocar guitarra elétrica e ingressou no conjunto de danças liderado por Paulo Barcelos. Na segunda metade da década de 1960, com as gravações de

discos de escolas de samba, o violão bordão, conhecido como “baixaria”, volta a ser requisitado. Nos anos de 1965 e 1967, participou da gravação dos dois LPs do show Rosa de Ouro, de Hermínio Belo de Carvalho, acompanhando as cantoras Araci Cortes e Clementina de Jesus, e o conjunto Rosa de Ouro. Durante este período lecionou violão e atuou no Conjunto Época de Ouro, de Jacob do Bandolim. A partir de 1970, com o ressurgimento do samba e do choro, voltou a gravar e acompanhar um grande número de cantores, como Gilberto Gil, Raul Seixas, Beth Carvalho, Carlinhos Vergueiro, Vinícius de Moraes e Toquinho, Macalé e Cristina, entre muitos outros. Em 1974, em um de seus maiores trabalhos, foi responsável pelos arranjos e regência do primeiro LP do sambista Cartola, lançado na etiqueta Marcos Pereira.

· **César Faria** (Benedito César Ramos de Faria), Rio de Janeiro / RJ – 24/02/1919 - 20/10/2007: Aos 18 anos estudou violão com Edivar de Almeida Pires, iniciando-se profissionalmente em 1939, na Rádio Ipanema, com Jacob do Bandolim. Na mesma época, os dois atuavam também na Tupi, no programa “A Escada do Jacó”, de Zé Bacurau, onde se apresentava com o nome de Álvaro Sampaio. Em 1942, integrava, com Jacob do Bandolim, Claudionor Cruz (violão), Leo Cardoso (afoxê) e Candinho (bateria), o Conjunto Regional da Rádio Ipanema, sob direção de Mário Silva, que acompanhava cantores profissionais e calouros a emissora. Na década de 1940 atuou também no Regional de Dante Santoro. Em 1946, liderava o Regional do César, no qual Jacob do Bandolim ocasionalmente atuava como solista. Integrado por Fernando Ribeiro (violão), Pinguinha (cavaquinho), Afonso (pandeiro), Luna (ritmo), além dele próprio, o conjunto regional atuava na Rádio Mauá (antiga Rádio Ipanema), onde o violonista permaneceu até 1954. Em 1966, Jacob do Bandolim convidou-o a integrar o seu Conjunto Época de Ouro, participando inclusive da gravação de vários discos, sendo o primeiro *Chorinhos e chorões*, pela RCA Victor. Em 1969, com a morte de Jacob, afastou-se temporariamente da carreira, reaparecendo em 1973 com a reorganização do Época de Ouro.

· **Bola Sete** (Djalma de Andrade), Rio de Janeiro / RJ – 16/07/1923 - 13/02/1987: Foi sem dúvida um dos grandes violonistas de 6 cordas, não só como acompanhador mas como solista também. Por volta de 1940, com 17 anos, já freqüentava e participava de rodas de choro na praça Tiradentes(RJ). Aos 18 anos passou a tocar violão em parques de diversão em Campinas/SP e Niterói/RJ. Em 1945, participou e venceu um concurso de violonista na Rádio Transmissora(atual Rádio Globo), depois passou a tocar em turnês em Minas Gerais e no Rio de Janeiro, apresentando-se como violonista. Em seguida voltou para a Rádio Transmissora e, durante 3 anos, apresentou-se no teatro João Caetano, com Lamartine Babo, Iara Sales e Héber de Boscoli, no programa “Trem da Alegria”. No final da década de 1940, formou o “Bola Sete e seu conjunto”, junto com a cantora Dolores Durán, e tocou nas boates *Drink* e *Vogue*. Por volta de 1954, formou uma orquestra para o Baile dos Artistas do Hotel Glória e, com essa orquestra viajou para Argentina, Uruguai e Espanha. No ano seguinte, fez turnê no Chile e Peru. Em 1959, mudou-se para os Estados Unidos, onde apresentou-se, quase diariamente, nos hotéis da cadeia Sheraton. Neste período foram lançados dois discos seus: O LP Bola Sete, pela Sinter e o LP Bola Sete e quatro trombones, pela Odeon, destacando-se a música “*Mambeando*” (de sua autoria). Em 1962, como integrante do conjunto de Dizzie Gillespie, participou do Festival de Monterey, na Califórnia, e acabou gravando um disco com este conjunto. Neste mesmo ano, foi lançado no Brasil, o LP O Extraordinário Bola Sete, pela Odeon, com “Fico triste sem Twist” (de sua autoria), entre outras. Em novembro de 1962, apresentou-se no Festival da Bossa Nova, no Carnegie Hall, no Village Gate e no Vanguard, em Nova York. Ainda no ano de 1962, formou o seu próprio trio, com Tião Neto (baixo) e Chico Batera (percussão). Em 1969, participou do Festival de Música Brasileira e Americana, no México, junto com Aírto Moreira, Eumir Deodato e Milton Nascimento. Em 1971, gravou o LP Working'on a Groovy Thing, na Paramount-RGE, contendo a música “With a Little Help From My Friends” (John Lennon e Paul McCartney), entre outras. Durante a sua passagem pelos Estados Unidos foram gravados cerca de 10 LPs, incluindo um LP com Vince Guaraldi.

## **CAPÍTULO 4 – PROPOSTAS DIDÁTICAS**

Assim como se deu minha experiência pessoal no aprendizado de violão voltado para o choro e o samba, é público que desde os primórdios da difusão desta cultura o método de ensino é aplicado tradicionalmente de maneira não formal. Através da observação e repetição, do convívio *in loco* em rodas de choro e samba, da incursão aventurosa e do destemor em sacar o violão e errar tantas vezes quantas forem suficientes até o acerto contínuo, da imersão no universo fonográfico e do ato de se colocar como espectador ouvinte em inúmeras apresentações ao vivo é que se formou a grande maioria dos violonistas destes gêneros. Com os constantes exercícios das atividades supracitadas, a pessoa interessada em imergir neste ambiente - por meio da absorção e fixação de encadeamentos e clichês harmônicos, melódicos e rítmicos – se capacita à função pretendida. Assim se perpetuou a forma de aprender o violão no choro e no samba.

Hoje existem inúmeros métodos de estudo do violão voltado para os gêneros aqui abordados, porém a maioria tem como foco estudantes que de alguma forma já possuem intimidade com os mesmos. Desta maneira me perguntei como fazer, de uma maneira bem simples, uma pessoa interessada em se aproximar destes gêneros poder estreitar os laços através de um documento que contivesse exercícios básicos e simples, mas que introduziriam, sem professor, este interessado nesta esfera da música popular.

### **4.1 – Elementos fundamentais**

#### **4.1.1 – Breve contextualização da divisão de funções dos violões em um conjunto regional**

A função do violão dentro de um conjunto regional é essencialmente de acompanhador. Compete ao violonista lavrar a parte harmônica, em geral zelando pelo acompanhamento de uma melodia.

Um conjunto regional tradicionalmente pode dispor de até três violões. Usualmente, quando composto por dois violões, sendo um de seis e um de sete cordas, os mesmos dividem as funções de maneira em que o violão de seis cordas fica responsável pela condução harmônica e rítmica, geralmente utilizando a sua região médio aguda. Este violão carrega também a alcunha de 'gemedeira'. Neste caso cabe ao violão de sete cordas a incumbência de trabalhar as baixarias, que são os contrapontos executados na região grave do instrumento representados em frases características. Aqui também o violão de seis cordas pode paralelamente dobrar estas frases junto com o de sete, comumente utilizando intervalos de terças, sextas ou oitavas.

Quando composto por três violões, normalmente dois de seis cordas e um de sete cordas, as funções nos contrapontos são distribuídas de forma com que o violão de sete cordas realize a voz principal; o primeiro violão de seis cordas toque uma oitava acima do de sete e o segundo violão de seis toque uma terça acima do primeiro, podendo os violões de seis cordas inverterem as funções. Outra forma comum de distribuição de funções faz com que a voz principal seja realizada pelo primeiro violão de seis cordas, cabendo ao segundo violão de seis cordas executar uma terça acima do primeiro, e ao violão de sete cordas fazer uma oitava abaixo do segundo violão de seis, isto é, uma sexta abaixo do primeiro violão de seis cordas.

#### **4.1.2 – Breve explanação sobre a baixaria**

Abordada no subcapítulo acima, a baixaria, ou baixo melódico, é o contracanto realizado na região grave do violão, comum e essencial à linguagem dos gêneros aqui estudados. É diretamente relacionada com a harmonia presente e com a melodia principal, a qual o violão está sustentando harmonicamente. Observa-se que as frases que constituem a baixaria se repetem invariavelmente em diferentes músicas, fato que insinua que a baixaria é diretamente ligada à harmonia, muitas vezes a despeito da melodia principal. Ou seja, músicas diferentes com cadências harmônicas semelhantes tem constantemente baixarias similares, constituídas com base na harmonia, nos

arpejos e nas escalas, como atesta Marco Bertaglia em seu método para violão de sete cordas:

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).

Existem algumas sugestões de classificação para as diferentes situações envolvendo as baixarias. O próprio Bertaglia estabelece cinco: baixo de contraponto, baixo invertido, baixo pedal, baixo de preparação e baixo de finalização. Já Josimar Carneiro em *Baixaria: uma análise de um elemento característico do choro observado na performance do violão de sete cordas*, sua dissertação de mestrado, estabelece onze modelos de classificação: caminho do baixo, mudança de posição, ligação, chamadas, preparação da sétima, contracanto, respostas, fechamentos, marcação, bloco e solo de baixaria.

Geralmente as frases que constituem a baixaria originam-se de uma nota do acorde e tem como destino outra nota do mesmo acorde ou do acorde seguinte.

#### **4.1.3 – Breve abordagem acerca do ritmo do acompanhamento**

No violão, o baixo é executado pelo dedo polegar da mão direita (no caso dos destros), enquanto a condução rítmica conhecida como levada é feita pelos dedos indicador, médio e anular. Quando tratamos do ritmo do samba, é comum associar-se a levada do violão ao ritmo reproduzido pelos instrumentos da percussão no gênero. Por exemplo, associa-se o baixo, no violão realizado pelo polegar, ao surdo. E a levada, no violão realizada pelos dedos acima citados, é associada a instrumentos de condução, como por exemplo, o tamborim. É importante ter ciência das diferentes levadas dos instrumentos de percussão no samba para que se possa reproduzir com propriedade,

diversidade e segurança, ao violão. No samba, é preciso fixar que é de suma importância a presença da síncope regular na divisão dos compassos, a cada dois compassos. É a particularidade essencial ao gênero.

É importante ainda frisar que os ataques produzidos pelos dedos indicador, médio e anular podem ser variados, mais arpejados ou simultâneos, com acentuações diferentes, produzindo sotaques distintos, empregados ao sabor da necessidade ali imposta ou do gosto do executante.

#### **4.1.4 – Breve abordagem acerca da harmonização**

Em geral, o choro e o samba se apresentam, em suas características harmônicas e melódicas, tonais. Salvo raras exceções representadas por passagens ou aspectos modais.

A harmonia, na grande maioria das vezes, é consequência da linha melódica. Sua função é de acompanhar a melodia, raramente se apresentando como protagonista no processo de composição. Comumente são utilizadas as tríades maiores e menores, acordes de sétima da dominante, dominantes secundários, acordes menores com sexta como inversão de acordes meio diminutos, os próprios acordes meio diminutos, acordes aumentados e acordes diminutos. As tensões que formam as demais tétrades foram sendo inseridas principalmente após o surgimento da bossa-nova, tornando-se uma prática regular em sambas e choros compostos após este período.

#### **4.1.5 – Inversões, encadeamentos por graus conjuntos e cromatismo**

Prática corriqueira e primordial no choro e no samba é a da inversão de acordes, ou mudança de posição. Normalmente partindo da fundamental saltando para outra nota pertencente ao acorde, como a terça, a quinta ou a sétima. Podendo também haver entre as notas uma frase de ligação. Ao utilizar-se estes recursos, cria-se uma linha melódica para o baixo.

Não menos importante e comum é a utilização do encadeamento de acordes por graus conjuntos e por cromatismo, por meio das inversões dos

mesmos, o que acarreta na condução harmônica pelo caminho mais curto gerando um caminho melódico para os baixos. Na minha opinião, aspecto fundamental para o ingresso do interessado em aprender sobre os gêneros.

#### **4.2 – Proposição efetiva de exercícios**

É importante dizer que o foco dos exercícios por mim propostos neste trabalho está nas conduções de baixo e mudanças de posição - inversões - dos acordes, e nas linhas melódicas destas resultantes, das quais trataremos a seguir. Na minha opinião, este é o aspecto primordial para o conhecimento e intimidade com os gêneros, e também com as posições das inversões dos acordes, conseqüentemente com o braço do violão. Considero também um grande facilitador para o entendimento das frases de ligação, uma vez que as baixarias em geral se dão partindo de uma nota do acorde para outra nota do mesmo acorde, ou do acorde seguinte.

Mostrarei aqui um conjunto de quatro exercícios por mim elaborados que possibilitam a aproximação do interessado para com o gênero. A ideia é que o interessado possa entender do que se tratam os princípios básicos da linguagem. São exercícios simples que o introduzirão neste universo e darão a ele ferramentas para que possa se desenvolver e desenvolver posteriormente seus próprios exercícios sozinho, utilizando os clichês que achar necessários ou atraentes à sua vontade.

Escrevi partituras tradicionais, mas é bom dizer que os acordes escritos foram os que eu escolhi, a forma e as fôrmas como eu toquei. Existem diversas outras maneiras de se fazer os acordes escritos, em diferentes alturas, escolhendo as notas que vão ser dobradas. Por isso o interessado que só souber ler cifras pode fazê-lo à sua maneira.

- 1) Primeiro exercício: encadeamento de acordes utilizando a condução dos baixos por graus conjuntos e por cromatismo, resultando na inversão dos mesmos. Em tom menor, com inclinação para o quarto grau, modulando por quartas ascendentes.

De forma simples o exercício faz o seguinte caminho:

Tônica - dominante - tônica - dominante da subdominante (4º grau) - subdominante - dominante da subdominante - subdominante - dominante da subdominante - subdominante - dominante - subdominante - dominante - tônica - preparação para a modulação.

Este exercício tem o total de 97 compassos. Inicia na tonalidade de Lá menor, modula para todas as tonalidades por quartas ascendentes até voltar para o lá menor. É importante que o faça em todas as tonalidades para o total aproveitamento do mesmo.

O ritmo escolhido para este exercício foi o ritmo básico do choro, com os baixos com as hastes para baixo.

## Exercício 1

Encadeamento de acordes utilizando a condução do baixo por graus conjuntos e por cromatismo, resultando na inversão dos mesmos. Em tom menor, com inclinação para o quarto grau, modulando por quartas ascendentes. Choro

The musical score consists of eight staves of music, each containing a sequence of chords. The chords are written in a style that includes the bass note and the quality of the chord. The sequence of chords across the staves is as follows:

- Staff 1: Am, E7/B, Am/C, A7/C#, Dm, A7/E, Dm/F, A7/E
- Staff 2: Dm, Dm/C, E7/B, Dm/A, E7/C#, E7, Am, A7/C#
- Staff 3: Dm, A7/E, Dm/F, D7/F#, Gm, D7/A, Gm/Bb, D7/A
- Staff 4: Gm, Gm/F, A7/E, Gm/D, A7/C#, A7, Dm, D7/F#
- Staff 5: Gm, D7/A, Gm/Bb, G7/B, Cm, G7/D, Cm/Eb, G7/D
- Staff 6: Cm, Cm/Bb, D7/A, Cm/G, D7/F#, D7, Gm, G7/B
- Staff 7: Cm, G7/D, Cm/Eb, C7/E, Fm, C7/G, Fm/Ab, C7/G
- Staff 8: Fm, Fm/Eb, G7/D, Fm/C, G7/B, G7, Cm, C7/E

The score is written in a single treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The bass notes of the chords are connected by a chromatic line, and the chords are often inverted to facilitate this movement.

Daniel Montes

33 Fm C7/G Fm/A<sup>b</sup> F7/A Bbm F7/C Bbm/D<sup>b</sup> F7/C

37 Bbm Bbm/A<sup>b</sup> C7/G Bbm/F C7/E C7 Fm F7/A

41 Bbm F7/C Bbm/D<sup>b</sup> Bb7/D Ebm Bb7/F Ebm/G<sup>b</sup> Bb7/F

45 Ebm Ebm/D<sup>b</sup> F7/C Ebm/B<sup>b</sup> F7/A F7 Bbm Bb7/D

49 Ebm Bb7/F Ebm/G<sup>b</sup> Eb7/G Abm Eb7/B<sup>b</sup> Abm/C<sup>b</sup> Eb7/B<sup>b</sup>

53 Abm Abm/G<sup>b</sup> Bb7/F Abm/E<sup>b</sup> Bb7/D Bb7 Ebm Eb7/G

57 G#m D#7/A# G#m/B G#7/B# Cm G#7/D# Cm7/E G#7/D#

61 Cm Cm/B D#7/A# Cm/G# D#7/Fx D#7 G#m G#7/B#

65  $C^{\#}m$   $G^{\#7}/D^{\#}$   $C^{\#}m/E$   $C^{\#7}/E^{\#}$   $F^{\#}m$   $C^{\#7}/G^{\#}$   $F^{\#}m/A$   $C^{\#7}/G^{\#}$

69  $F^{\#}m$   $F^{\#}m/E$   $G^{\#7}/D^{\#}$   $F^{\#}m/C^{\#}$   $G^{\#7}/B^{\#}$   $G^{\#7}$   $C^{\#}m$   $C^{\#7}/E^{\#}$

73  $F^{\#}m$   $C^{\#7}/G^{\#}$   $F^{\#}m/A$   $F^{\#7}/A^{\#}$   $Bm$   $F^{\#7}/C^{\#}$   $Bm/D$   $F^{\#7}/C^{\#}$

77  $Bm$   $Bm/A$   $C^{\#7}/G^{\#}$   $Bm/F^{\#}$   $C^{\#7}/E^{\#}$   $C^{\#7}$   $F^{\#}m$   $F^{\#7}/A^{\#}$

81  $Bm$   $F^{\#7}/C^{\#}$   $Bm/D$   $B^{\#7}/D^{\#}$   $Em$   $B^{\#7}/F^{\#}$   $Em/G$   $B^{\#7}/F^{\#}$

85  $Em$   $Em/D$   $F^{\#7}/C^{\#}$   $Em/B$   $F^{\#7}/A^{\#}$   $F^{\#7}$   $Bm$   $B^{\#7}/D^{\#}$

89  $Em$   $B^{\#7}/F^{\#}$   $Em/G$   $E^{\#7}/G^{\#}$   $Am$   $E^{\#7}/B$   $Am/C$   $E^{\#7}/B$

93  $Am$   $Am/G$   $B^{\#7}/F^{\#}$   $Am/E$   $B^{\#7}/D^{\#}$   $B^{\#7}$   $Em$   $E^{\#7}/G^{\#}$   $Am$

- 2) Segundo exercício: encadeamento de acordes utilizando a condução dos baixos por graus conjuntos e por cromatismo, resultando na inversão dos mesmos. Em tom maior, com inclinação para o quarto e o segundo grau, modulando por quartas ascendentes.

Semelhante ao anterior, porém em tom maior e com inclinação para o quarto e o segundo grau. De forma simples faz o seguinte caminho:

Tônica - dominante - tônica - dominante da subdominante (4º grau) - subdominante - dominante da subdominante - subdominante - dominante da subdominante - subdominante - dominante da subdominante (2º grau) - subdominante (2º grau) - dominante - tônica - preparação para a modulação (para todas as tonalidades até voltar para o lá).

Este exercício tem o total de 97 compassos. O ritmo escolhido para este exercício foi o ritmo básico do choro, com os baixos com as hastes para baixo.

## Exercício 2

Encadeamento de acordes utilizando a condução do baixo por graus conjuntos e por cromatismo, resultando na inversão dos mesmos. Em tom maior, com inclinação para o quarto e o segundo grau, modulando por quartas Choro ascendentes.

The musical score for 'Exercício 2' is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of 32 measures, organized into eight staves of four measures each. The bass line is the primary focus, moving by intervals of a fourth and a second, which results in the inversion of the chords. The sequence of chords is as follows:

- Staff 1: A, E<sup>7</sup>/B, A/C<sup>#</sup>, A<sup>7</sup>/C<sup>#</sup>, D, A<sup>7</sup>/E, D/F<sup>#</sup>, A<sup>7</sup>/E
- Staff 2: D, F<sup>#</sup>/C<sup>#</sup>, Bm, Bm/A, E<sup>7</sup>/G<sup>#</sup>, E<sup>7</sup>, A, A<sup>7</sup>/C<sup>#</sup>
- Staff 3: D, A<sup>7</sup>/E, D/F<sup>#</sup>, D<sup>7</sup>/F<sup>#</sup>, G, D<sup>7</sup>/A, G/B, D<sup>7</sup>/A
- Staff 4: G, B<sup>7</sup>/F<sup>#</sup>, Em, Em/D, A<sup>7</sup>/C<sup>#</sup>, A<sup>7</sup>, D, D<sup>7</sup>/F<sup>#</sup>
- Staff 5: G, D<sup>7</sup>/A, G/B, G<sup>7</sup>/B, C, G<sup>7</sup>/D, C/E, G<sup>7</sup>/D
- Staff 6: C, E<sup>7</sup>/B, Am, Am/G, D<sup>7</sup>/F<sup>#</sup>, D<sup>7</sup>, G, G<sup>7</sup>/B
- Staff 7: C, G<sup>7</sup>/D, C/E, C<sup>7</sup>/E, F, C<sup>7</sup>/G, F/A, C<sup>7</sup>/G
- Staff 8: F, A<sup>7</sup>/E, Dm, Dm/C, G<sup>7</sup>/B, G<sup>7</sup>, C, C<sup>7</sup>/E

Daniel Montes

33 F C7/G F/A F7/A B<sup>b</sup> F7/C B<sup>b</sup>/D F7/C

37 B<sup>b</sup> D7/A Gm Gm/F C7/E C7 F F7/A

41 B<sup>b</sup> F7/C B<sup>b</sup>/D B<sup>b</sup>7/D E<sup>b</sup> B<sup>b</sup>7/F E<sup>b</sup>/G B<sup>b</sup>7/F

45 E<sup>b</sup> G7/D Cm Cm/B<sup>b</sup> F7/A F7 B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>7/D

49 E<sup>b</sup> B<sup>b</sup>7/F E<sup>b</sup>/G E<sup>b</sup>7/G A<sup>b</sup> E<sup>b</sup>7/B<sup>b</sup> A<sup>b</sup>/C E<sup>b</sup>7/B<sup>b</sup>

53 A<sup>b</sup> C7/G Fm Fm/E<sup>b</sup> B<sup>b</sup>7/D B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup> E<sup>b</sup>7/G

57 A<sup>b</sup> E<sup>b</sup>7/B<sup>b</sup> A<sup>b</sup>/C A<sup>b</sup>7/C D<sup>b</sup> A<sup>b</sup>7/E<sup>b</sup> D<sup>b</sup>/F A<sup>b</sup>7/E<sup>b</sup>

61 D<sup>b</sup> F7/C B<sup>b</sup>m B<sup>b</sup>m/A<sup>b</sup> E<sup>b</sup>7/G E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup> A<sup>b</sup>7/C

65  $D^{\flat}$   $A^{\flat}/E^{\flat}$   $D^{\flat}/F$   $D^{\flat}7/F$   $G^{\flat}$   $D^{\flat}7/A^{\flat}$   $G^{\flat}/B^{\flat}$   $D^{\flat}7/A^{\flat}$

69  $G^{\flat}$   $B^{\flat}7/F$   $E^{\flat}m$   $E^{\flat}m/D^{\flat}$   $A^{\flat}7/C$   $A^{\flat}7$   $D^{\flat}$   $D^{\flat}7/F$

73  $F^{\sharp}$   $C^{\sharp}7/G^{\sharp}$   $F^{\sharp}/A^{\sharp}$   $F^{\sharp}7/A^{\sharp}$   $B$   $F^{\sharp}7/C^{\sharp}$   $B/D^{\sharp}$   $F^{\sharp}7/C^{\sharp}$

77  $B$   $D^{\sharp}7/A^{\sharp}$   $G^{\flat}m$   $G^{\flat}m/F^{\sharp}$   $C^{\sharp}7/E^{\sharp}$   $C^{\sharp}7$   $F^{\sharp}$   $F^{\sharp}7/A^{\sharp}$

81  $B$   $F^{\sharp}7/C^{\sharp}$   $B/D^{\sharp}$   $B7/D^{\sharp}$   $E$   $B7/F^{\sharp}$   $E/G^{\sharp}$   $B7/F^{\sharp}$

85  $E$   $G^{\sharp}/D^{\sharp}$   $C^{\flat}m$   $C^{\flat}m/B$   $F^{\sharp}7/A^{\sharp}$   $F^{\sharp}7$   $B$   $B7/D^{\sharp}$

89  $E$   $B7/F^{\sharp}$   $E/G^{\sharp}$   $E7/G^{\sharp}$   $A$   $E7/B$   $A/C^{\sharp}$   $E7/B$

93  $A$   $C^{\sharp}7/G^{\sharp}$   $F^{\flat}m$   $F^{\flat}m/E$   $B7/D^{\sharp}$   $B7$   $E$   $E7/G^{\sharp}$   $A$

- 3) Terceiro exercício: encadeamento de acordes utilizando a condução dos baixos por graus conjuntos e por cromatismo, resultando na inversão dos mesmos. Em tom maior, com inclinação para o quarto grau, utilizando o quarto grau menor como subdominante que antecede a volta da tônica, modulando por quartas ascendentes.

É abordado aqui outro clichê dos gêneros, largamente utilizado. De forma simples faz o seguinte caminho:

Tônica - dominante da subdominante (4<sup>o</sup> grau) - subdominante - subdominante (4<sup>o</sup> grau menor) - tônica - dominante - tônica - preparação para a modulação (para todas as tonalidades até voltar para o lá).

Este exercício tem o total de 97 compassos. O ritmo utilizado aqui foi uma levada característica do samba. Todos os exercícios podem ser executados com diferentes levadas. As aqui apresentadas estão a título de ilustração.

Neste caso, apesar de eu ter escrito uma partitura tradicional, eu não aconselho escrever o ritmo na partitura inteira, pois fica muito confuso para ler. Basta escrever no topo da primeira página o ritmo a ser executado e as cifras. Porém como eu quis exemplificar com fôrmas escolhidas por mim, escrevi o ritmo na partitura toda.

### Exercício 3

Encadeamento de acordes utilizando a condução dos baixos por graus conjuntos e por cromatismo, resultando na inversão dos mesmos. Em tom maior, com inclinação para o quarto grau, utilizando o quarto grau menor como subdominante que antecede a volta da tônica, modulando por quartas ascendentes. Samba

1 A A7/G D/F# Dm6/F

5 A/E E7/G# A A7/C#

9 D D7/C G/B Gm6/Bb

13 D/A A7/C# D D7/F#

17 G G7/F C/E Cm6/Eb

21 G7/B G7/B G G7/B

25 C C7/Bb F/A Fm6/Ab

29 C/G G7/B C C7/E

33 F F7/E $\flat$  B $\flat$ /D B $\flat$ m $^6$ /D $\flat$

37 F/C C $^7$ /E F F $^7$ /A

41 B $\flat$  B $\flat$  $^7$ /A $\flat$  E $\flat$ /G E $\flat$ m $^6$ /C $\flat$

45 B $\flat$ /F F $^7$ /A B $\flat$  B $\flat$  $^7$ /D

49 E $\flat$  E $\flat$  $^7$ /D $\flat$  A $\flat$ /C A $\flat$ m $^6$ /C $\flat$

53 E $\flat$ /B $\flat$  B $\flat$ /D E $\flat$  E $\flat$  $^7$ /G

57 A $\flat$  A $\flat$  $^7$ /G $\flat$  D $\flat$ /F D $\flat$ m $^6$ /F $\flat$

61 A $\flat$ /E $\flat$  E $\flat$  $^7$ /G A $\flat$  A $\flat$  $^7$ /C

65 C# C#7/B F#7/A# F#m6/A

69 C#7/G# G#7/B# C# C#7/E#

73 F# F#7/E B/D# Bm6/D

77 F#7/C# C#7/E# F# F#7/A#

81 B B7/A E/G# Em6/G

85 B7/F# F#7/A# B B7/D#

89 E E7/D A/C# Am6/C

93 E/B B7/D# E E7/G# A

Detailed description: This page contains eight staves of musical notation, likely for guitar. Each staff begins with a measure number (65, 69, 73, 77, 81, 85, 89, 93) and is followed by a series of chords and melodic lines. The chords are written in a standard notation style, often with a slash indicating a slash chord. The melodic lines are written in a treble clef and consist of eighth and sixteenth notes, often with slurs and ties. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music concludes with a final chord, A, in the last staff.

- 4) Quarto exercício: encadeamento de acordes utilizando a condução dos baixos por graus conjuntos e por cromatismo, resultando na inversão dos mesmos. Em tom menor, com inclinação para o segundo grau, modulando por quartas ascendentes.

De forma simples faz o seguinte caminho:

Tônica - subdominante (2º grau) - dominante - tônica - preparação para a modulação (para todas as tonalidades até voltar para o lá).

Este exercício tem o total de 49 compassos. O ritmo escolhido para este exercício foi o ritmo básico do choro, com os baixos com as hastes para baixo.

## Exercício 4

Encadeamento de acordes utilizando a condução dos baixos por graus conjuntos e por cromatismo, resultando na inversão dos mesmos. Em tom menor, com inclinação para o segundo grau, modulando por quartas ascendentes Choro

The musical score consists of six staves of music, each containing a sequence of chords and their corresponding bass notes. The chords are written above the staff, and the bass notes are indicated by stems and flags below the staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The sequence of chords across the staves is as follows:

- Staff 1: Am, Am/C, Bm<sup>7(b5)</sup>, Dm/A, E<sup>7</sup>/G<sup>#</sup>, E<sup>7</sup>, Am, A<sup>7</sup>/C<sup>#</sup>
- Staff 2 (labeled 5): Dm, Dm/F, Em<sup>7(b5)</sup>, Gm/D, A<sup>7</sup>/C<sup>#</sup>, A<sup>7</sup>, Dm, D<sup>7</sup>/F<sup>#</sup>
- Staff 3 (labeled 9): Gm, Gm/B<sup>b</sup>, Am<sup>7(b5)</sup>, Cm/G, D<sup>7</sup>/F<sup>#</sup>, D<sup>7</sup>, Gm, G<sup>7</sup>/B
- Staff 4 (labeled 13): Cm, Cm/E<sup>b</sup>, Dm<sup>7(b5)</sup>, Fm/C, G<sup>7</sup>/B, G<sup>7</sup>, Cm, C<sup>7</sup>/E
- Staff 5 (labeled 17): Fm, Fm/A<sup>b</sup>, Gm<sup>7(b5)</sup>, B<sup>b</sup>/F, C<sup>7</sup>/E, C<sup>7</sup>, Fm, F<sup>7</sup>/A
- Staff 6 (labeled 21): B<sup>b</sup>m, B<sup>b</sup>m/D<sup>b</sup>, Cm<sup>7(b5)</sup>, E<sup>b</sup>m/B<sup>b</sup>, F<sup>7</sup>/A, F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>m, B<sup>b</sup><sup>7</sup>/D

Daniel Montes

25  $E^{\flat}m$   $E^{\flat}m/C^{\flat}$   $Fm7^{(b5)}$   $A^{\flat}m/E^{\flat}$   $B^{\flat}7/D$   $B^{\flat}7$   $E^{\flat}m$   $E^{\flat}7/G$

29  $A^{\flat}m$   $A^{\flat}m/C^{\flat}$   $B^{\flat}m7^{(b5)}$   $D^{\flat}m/A^{\flat}$   $E^{\flat}7/G$   $E^{\flat}7$   $A^{\flat}m$   $A^{\flat}7/C$

33  $C^{\sharp}m$   $C^{\sharp}m/E$   $D^{\sharp}m7^{(b5)}$   $F^{\sharp}m/C^{\sharp}$   $G^{\sharp}7/B^{\sharp}$   $G^{\sharp}7$   $C^{\sharp}m$   $C^{\sharp}7/E^{\sharp}$

37  $F^{\sharp}m$   $F^{\sharp}m/A$   $G^{\sharp}m7^{(b5)}$   $Bm/F^{\sharp}$   $C^{\sharp}7/E^{\sharp}$   $C^{\sharp}7$   $F^{\sharp}m$   $F^{\sharp}7/A^{\sharp}$

41  $Bm$   $Bm/D$   $C^{\sharp}m7^{(b5)}$   $Em/B$   $F^{\sharp}7/A^{\sharp}$   $F^{\sharp}7$   $Bm$   $B^{\sharp}7/D^{\sharp}$

45  $Em$   $Em/G$   $F^{\sharp}m7^{(b5)}$   $Am/E$   $B^{\sharp}7/D^{\sharp}$   $B^{\sharp}7$   $Em$   $E^{\sharp}7/G^{\sharp}$   $Am$

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos três primeiros capítulos desta monografia fiz uma retrospectiva histórica. No primeiro capítulo, tratei sobre a chegada do violão no Brasil. O capítulo se divide em *chegada, transformação, rejeição e aceitação*. O segundo capítulo é uma análise retrospectiva do samba no Rio de Janeiro. Este se divide em *chegada, formação e consolidação*. O terceiro capítulo traz uma retrospectiva histórica acerca do choro. Este é dividido em *formação, alcunha, regionais, ascendência, aspectos musicais e biografia dos principais violonistas*.

Ao escrever estes capítulos pude observar que existe um ponto em comum entre estas três trajetórias, que em muitos momentos se misturam. Tanto o violão quanto o samba e o choro estiveram, no princípio das suas chegadas e formações, à margem. Nenhum foi aceito *a priori*, todos tiveram que passar por caminhos difíceis até serem reconhecidos e se tornarem símbolos nacionais. Foram marginalizados e depreciados antes de se transformarem em referências culturais do Brasil.

Pois foi este ponto em comum entre estas três histórias que me levou a crer que era este o motivo pelo qual o ensino do violão nestes gêneros sempre se deu desta maneira nada formalizada. Não foi institucionalizado o ensino. Se no início não se podia dar aulas deste tipo de música nos conservatórios e escolas de música, então foi assim que esta maneira de ensinar se perpetuou. Foi também assim a minha experiência pessoal enquanto aluno. À base da observação e repetição. E é sabido que desde os primórdios da difusão desta cultura este é o método aplicado pelos professores de violão destes gêneros. A partir desta minha experiência de aprendizado é que surgiu a questão deste meu trabalho.

Me perguntei como fazer, de uma maneira acessível e descomplicada, uma pessoa interessada em se aproximar do choro e do samba poder estreitar os laços através de um documento que contivesse exercícios simples, mas que introduziriam, sem professor, este interessado nesta esfera da música popular.

Peço que seja observado que não me refiro a aluno, mas a interessado em estreitar os laços. Não é meu propósito criar uma instituição. Nem mesmo é preciso estar numa escola aprendendo música, mas simplesmente estar interessado em se aproximar da linguagem destes gêneros. Minha intenção é que não precise nem do professor. Basta que esta pessoa saiba ler música, ou ao menos cifras. E que já tenha algum tipo de familiarização com o instrumento. A ideia é que o interessado possa entender do que se tratam estes princípios básicos da linguagem, para que depois possa ele mesmo criar os seus próprios exercícios, focando naquilo que considera que lhe trará mais conhecimento e intimidade com os gêneros. Foi então que criei os exercícios apresentados no quarto capítulo desta monografia.

Acredito que estes exercícios possam ajudar na introdução e compreensão da linguagem do choro e do samba. A partir disso, o interessado estará apto a desenvolver os seus próprios exercícios utilizando os clichês e ritmos que achar interessantes e necessários, já com maior conhecimento das situações recorrentes e do braço do violão.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAGÃO, Pedro. *Memórias musicais*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- BARBOSA, Orestes. *Samba; sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Editora Funarte, 1978.
- BERTAGLIA, Marco. *O Violão de 7 Cordas*. São Paulo: edição do autor, 1999.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha, vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- 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).
- CARVALHO, Maria Alice Rezende de. *O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil*. In: *Decantando a república*. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- COSTA, Camila Pastor da. *O violão de seis cordas na sua função de instrumento acompanhador do Samba urbano do Rio de Janeiro*. Monografia, 2006.
- COSTA, Haroldo. *Na cadência do Samba*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2000.
- FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *Escolas de samba: Sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.
- LOUREIRO, MAURÍCIO ALVES. *The Clarinet in the Brazilian Choro with an analysis of the Choro para Clarineta e Orquestra by Camargo Guarnieri*. Tese de Doutorado apresentada na Universidade de Iowa. Iowa, 1991.
- MACHADO, Afonso; MARTINS, Jorge Roberto. *Na cadência do choro*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2006.
- MAUL, Carlos. *Catullo, sua vida, sua obra seu romance*. Rio de Janeiro: Editora e Imprensa de Jornais e Revistas, 1971.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1995 (Coleção Biblioteca Carioca).

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978

RODRIGUES, Luiz Felipe Lima. *A função exercida pelo violão de seis cordas nos conjuntos regionais de choro*. 2009. Monografia (Curso de Licenciatura Plena em Educação Artística /Música) Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. : Ed UFRJ, 2001.

SIQUEIRA, João Baptista. *Três Vultos Históricos da Música Brasileira*. Sociedade Cultural e Artística Uirapuru, Rio de Janeiro: MEC, 1970. 251 p.

TABORDA, Marcia E. *As abordagens estilísticas no choro Brasileiro (1902-1950)*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010 – Revista Historia Actual Online

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. 3ª Ed. São Paulo: Editora 34, 1966

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. Petrópolis: Vozes, 1974.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

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

VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso etc. História e Inventário do Choro*. Rio de Janeiro: s/ed, 1984.

VASCONCELOS, Ary. *Raízes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1991.

VEJA, Revista Rio, 1999

VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

VIOLÃO, O número 1 (Revista). Rio de Janeiro, dezembro de 1928.

ZANON, Fábio. *O violão no Brasil depois de Villa-Lobos*. Artigo publicado no fórum de violão erudito em Maio de 2006. Disponível em:

<http://www.dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista12-mat12.pdf>