

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 SAX DE PIXINGUINHA E O VIOLÃO DE 7 CORDAS

RAFAEL MEIRE

RIO DE JANEIRO, 2006

O SAX DE PIXINGUINHA E O VIOLÃO 7 CORDAS

por

RAFAEL MEIRE

Monografia apresentada para conclusão do Curso de Licenciatura Plena em Educação Artística /Música, da UNIRIO, sob a orientação do professor Dr. Luiz Otavio Braga.

Rio de Janeiro, 2006

Esta monografia é dedicada aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família: mãe, pai e irmã, pelo total apoio desde a primeira vez em que toquei as cordas de um violão.

À Renata Maranhão, por se fazer eterna em todos os dias da minha vida.

Aos amigos do peito e companheiros de trabalho, pela força e compreensão.

À Thiago Assis que, além da força e compreensão, ajudou-me em momentos decisivos.

À todos os professores que me fizeram crescer.

À Luiz Otávio Braga, pela orientação, pelos ensinamentos seguros, pela paciência e por ter me livrado de uma das piores tendinites que tive na vida.

Agradeço, acima de tudo, à Deus.

MEIRE, Rafael. *O sax de Pixinguinha e o violão de 7 cordas*. 2006. Monografia (Curso de Licenciatura Plena em Educação Artística /Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

A presente monografia estima contribuir para o ensino do violão de sete cordas através da transcrição e análise de algumas peças onde Pixinguinha atua como saxofonista contrapontista. Para a realização deste trabalho, foi indispensável recorrer à registros bibliográficos, registros fonográficos, às aulas de violão popular que constam na grade curricular da graduação e à audição de apresentações de samba e de choro. Sua proposta pedagógica é viável na medida em que busca complementar o estudo do violonista brasileiro, reunindo em seu corpo a biografia de Pixinguinha, as funções do violão de sete cordas, análises musicais e exercícios.

Palavras-Chave: Pixinguinha – Contracantos – Violão de sete cordas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 –PIXINGUINHA: UMA PEQUENA BIOGRAFIA.....	3
CAPITULO 2 – O VIOLÃO DE SETE CORDAS.....	13
CAPÍTULO 3 – ANÁLISES MUSICAIS E EXERCÍCIOS	
3.1-PIXINGUINHA.....	22
3.2-A BAIXARIA E SEUS ASPECTOS TEÓRICOS.....	34
3.3-EXERCÍCIOS.....	37
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	39
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	42
ANEXOS.....	43

INTRODUÇÃO

Logo nos primeiros meses de Uni-Rio tive a oportunidade de conhecer pessoas que, assim como eu, ansiavam por sentir-se musicalmente seguras dentro do rico universo da nossa música popular brasileira. Naquela época era comum passarmos tardes ensaiando na Universidade, reunindo-nos na casa dos colegas de turma e promovendo festas para tocar. As melodias das músicas ainda não eram muito generosas conosco, que nos perdíamos no braço do violão ou do cavaquinho a tentar aprender as harmonias “de ouvido”. Em pouco tempo formamos o nosso próprio conjunto de choro na disciplina “prática de conjunto”, orientados por Luiz Otávio Braga. O conjunto era uma pequena orquestra popular: bandolim, flauta, cavaquinho, dois violões, acordeão e pandeiro. A minha vontade de conhecer e tocar cada vez mais choros começou nessa época. Mais tarde tive aulas de violão de sete cordas com o próprio Luiz Otávio Braga, na Uni-Rio. Estudamos pelo seu método “O violão de 7 cordas” e fizemos trabalhos de transcrição (muito importantes!) de baixarias a partir de gravações. Certo dia resolvi tentar transcrever os baixos de Pixinguinha em suas gravações com Benedito Lacerda. Qual não foi a minha surpresa ao perceber que estes, em sua maioria, adequavam-se perfeitamente ao violão de sete cordas, à sua técnica, tessitura e linguagem. Salvo algumas pequenas adaptações necessárias, me parecia que aquele seria um estudo interessante. E está sendo. Talvez o seja por um bom tempo: Os baixos de Pixinguinha são “imperdíveis”, usando as palavras de Luiz Otávio. Os trabalhos de Márcia Ermelindo Taborda e Fernando Viveiros de Castro Duarte, sendo o primeiro uma tese de mestrado e o segundo uma monografia, também foram muito enriquecedores no sentido de dar fundamento teórico àquilo que estava buscando. A ida às apresentações de conjuntos de samba e de choro, da mesma forma, foram atividades importantes para que se pudesse situar os gêneros e suas práticas em nossa presente realidade. No mais, me pergunto: Além de estudar o trabalho dos

grandes violonistas de sete cordas do Brasil, por que não ampliar este estudo e buscar aprender um pouco sobre os contracantos daquele que foi um grande mestre para todos nós?

A proposta desta monografia é contribuir sendo útil àqueles que interessam-se pelo violão de sete cordas e suas aplicações. Através da transcrição e análise dos baixos de Pixinguinha, a idéia é organizar um material que possa servir como complemento para o estudo do violonista brasileiro, seja ele iniciante ou já experiente, além de fornecer material para que este sintam-se livre para criar. Embora a audição permanente de boas gravações e a convivência com bons instrumentistas sejam atividades insubstituíveis, existe nos dias de hoje uma geração de jovens músicos que está aprendendo samba e choro não só por meio do viés prático, mas também teórico. São músicos que tocam bem, tem bom ouvido, sabem ler e se expressar dentro da linguagem musical. Acreditamos, sem medo de errar, que a prática e a teoria se completam e, mais do que nunca, têm caminhado juntas a fim de atender às exigências cada vez mais rigorosas do mercado de trabalho.

No primeiro capítulo, julgamos importante fazer uma pequena biografia do músico Pixinguinha, mostrando a sua trajetória desde os tempos de garoto até os anos de rádio Tupi quando, ao lado de Benedito Lacerda, registrou a sua atuação como saxofonista contrapontista. No segundo capítulo falamos sobre o violão de sete cordas, suas funções principais, influência dos instrumentos de sopro e sua evolução estilística. No terceiro capítulo encontram-se as análises musicais dos contracantos de Pixinguinha, exemplos e uma pequena sugestão de exercícios. Na seção de anexos encontram-se nove músicas transcritas; fica, pois, a cargo do leitor desta monografia continuar o trabalho das transcrições, que só têm a enriquecer seu estudo e aguçar sua percepção musical.

Assim esperamos contribuir para a pedagogia do violão de sete cordas no nosso país, na certeza de que muitos outros trabalhos ainda virão pela frente, ampliando tal objetivo.

CAPÍTULO 1- PIXINGUINHA: UMA PEQUENA BIOGRAFIA

Um dia, cismeiei que não tocava mais como queria. Comecei a ter medo. Medo de que notassem os defeitos que eu notava na minha execução. Tempos depois, vi uma imagem de São Francisco de Assis falando aos peixes, que botavam as cabecinhas fora das ondas para ouvir o santo. Pensei: 'Pixinga, você já tocou num navio e os peixes não botaram a cabecinha de fora. Você precisa aprender mais flauta, Pixinga!' Parei com medo de ficar doido (depoimento oral de Pixinguinha, apud Cabral, 1997, p.160).

Em 1942 Pixinguinha gravou pela última vez como flautista. Trata-se da gravação realizada na Odeon dos choros *Cinco companheiros* e *Chorei*, ambos de sua autoria. Em relação à mudança definitiva da flauta pelo saxofone tenor, não há mais do que especulações: o músico nunca proferiu uma só palavra sobre o assunto em entrevistas formais. Há quem diga que Pixinguinha, devido ao consumo excessivo de álcool, não seria mais capaz de manejar com tanta destreza as chaves da flauta transversa. Outros dizem que, devido a um sério problema dentário, o músico perdera a embocadura para o instrumento (Cabral, 1997, p.159). Seja como for, essa é a questão que menos interessa. Que a dúvida fique no ar e no imaginário de cada pessoa. Afinal de contas, a música popular também tem o direito de guardar os seus mistérios (e talvez isso a torne ainda mais interessante!). Fiquemos então com a explicação (transcrita acima) do próprio Pixinguinha na ocasião de uma festa em Botafogo, quando os convidados insistiam para que este tocasse um pouco de flauta. Suas poucas palavras são mais do que suficientes.

Nascido em 23 de abril de 1897, Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha, foi compositor, instrumentista, orchestrador e regente. Para o musicólogo Mozart de Araújo (Cabral, 1997, p.14), Pixinguinha representa a quarta geração de criadores do choro, sendo a primeira geração representada por Joaquim Antônio Calado, a segunda por Anacleto de Medeiros e a terceira geração representada por Cândido Pereira da Silva, o trombonista Candinho. Segundo

Sérgio Cabral (1997), qualquer avaliação que se faça da obra de Pixinguinha mostrará que o artista soube reunir, em sua música, elementos que andavam dispersos nas primeiras décadas da formação do choro, além de, sem abrir mão de um estilo próprio, ter assimilado tudo o que foi feito pelos compositores das gerações anteriores. Pixinguinha, assim, produziu as suas obras, criou uma linguagem para si e para os outros e alicerçou toda uma cultura, sendo considerado pela maioria dos estudiosos, músicos e amantes da música, um dos maiores nomes da música brasileira de todos os tempos.

Filho de Raimunda Maria da Conceição e Alfredo da Rocha Viana, Pixinguinha tinha oito irmãos: Otávio, Henrique, Léo, Cristodolina, Hemengarda, Jandira, Hermínia e Edith. Sua iniciação musical foi feita por meio dos irmãos Henrique e Léo, que eram violonistas e ensinaram-lhe o cavaquinho. Aos onze anos já executava o instrumento razoavelmente bem, a ponto de acompanhar o pai em festas nas quais este era convidado para tocar. Apesar de não ser músico profissional, mas funcionário da Repartição Geral dos Telégrafos, onde chegou a chefe de seção, Alfredo da Rocha Viana, pai de Pixinguinha, era flautista e amigo de alguns dos maiores nomes da história do choro, como Irineu de Almeida, Cândido Pereira da Silva, Neco e Quincas Laranjeiras entre outros. Assim como aconteceu com Heitor Villa-Lobos, Pixinguinha também teve a oportunidade de vivenciar práticas musicais dentro de sua própria casa; além dos irmãos, que em sua maioria tocavam algum instrumento, o pai promovia reuniões musicais as quais o menino, até a hora de receber ordens para ir dormir, ficava apreciando. Um dos ambientes em que Pixinguinha morou, aliás, devia ser bem musical, pois tratava-se da “Pensão Viana”: um casarão no Catumbi onde seu pai Alfredo da Rocha Viana, além de abrigar a família, alugava quartos para os amigos músicos. Nomes como Sinhô, Irineu de Almeida e Bonfíglio de Oliveira moraram lá.

“Naquela época, o juiz de menores eram os pais. Eu respondia: ‘Perfeitamente, vou dormir’. Mas não dormia nada, porque ficava ouvindo os chorinhos que eles tocavam. Gostava muito daquilo”. (depoimento oral de Pixinguinha, apud Cabral, 1997, p.24)

Pode-se dizer que foi nesta fase, aos onze anos de idade, que o jovem músico deu início à sua carreira de flautista, começando com um instrumento ainda rudimentar, segundo o próprio Pixinguinha, uma “flautinha de folha”. Foi Irineu de Almeida o primeiro a perceber a facilidade de Pixinguinha para a música, recomendando-lhe que tomasse aulas. Não demorou muito para que o velho Alfredo da Rocha Viana recorresse a um amigo dos telégrafos que lecionava música e morava perto da casa dos Viana: César Borges Leitão, tocador de bombardino, foi o primeiro mestre de Pixinguinha. O seu segundo mestre foi o próprio Irineu de Almeida, que encantava-se ao ver o garoto tocando a tal flautinha. Foi em suas aulas que Pixinguinha aprendeu a ler e escrever música. O contato com Irineu de Almeida, aliás, parece ter sido fundamental na carreira de Pixinguinha. Além de ter sido bom professor, Irineu passaria a ter muita confiança no músico, convidando-o, ainda jovem (e de calças curtas!), a participar de festas e eventos em que era contratado para tocar. Tratava-se, portanto, de atividades já profissionais. Nesses eventos Pixinguinha levava o cavaquinho e a flauta do pai, já mostrando preferência pelo segundo instrumento.

O ano de 1911 seria importante para a carreira de Pixinguinha, então com quatorze anos de idade. Além de ter ganho de presente do pai uma flauta, de marca italiana, desfilou como integrante da orquestra do Grupo Carnavalesco Filhas da Jardineira, que tinha como diretor de harmonia Irineu de Almeida. Um ano depois, aliás, Irineu colocaria Pixinguinha na função de diretor da orquestra do Rancho Paladinos Japoneses, uma posição um tanto importante para um rapaz da sua idade. Compositor, tocador de oficleide e integrante da célebre Banda do Corpo de

Bombeiros (que contava com alguns dos maiores músicos da história do choro), Irineu de Almeida era líder do conjunto “Choro Carioca”. Foi neste conjunto que Pixinguinha estreou como flautista em disco, na gravadora Favorite Record. Diz Sérgio Cabral (1997, p.25) em sua biografia sobre Pixinguinha:

Graças ao bom ouvido de músico de Henrique Cazes, foi possível perceber nas gravações do Choro Carioca os contrapontos criados por Irineu de Almeida no oficleide e que, sem dúvida, constituem a semente dos maravilhosos contrapontos de Pixinguinha, tão marcantes nas gravações feitas em dupla com Benedito Lacerda, na década de 40.

Ainda no ano de 1911, Pixinguinha teria outra experiência profissional importante: Antônio Maria Passos, flautista da orquestra do Teatro Rio Branco, ficara doente. Seria necessária uma substituição temporária. Na época, tanto o flautista quanto o teatro gozavam de grande prestígio. Pixinguinha foi indicado por Tute (um dos pais do violão de sete cordas), que na ocasião tocava bombo e prato na orquestra. Paulino Pinto do Sacramento era então regente da orquestra e, à primeira vista, sentiu certa desconfiança ao ver um garoto de quatorze anos substituindo Antônio Maria. Mas Pixinguinha era músico de choro, já lia música bem (graças às aulas de Irineu Batista) e era capaz de realizar improvisos e variações; não se prendia, portanto, à partitura. Deu conta do trabalho e, ainda por cima, executou idéias próprias que foram aprovadas tanto pelos músicos da orquestra quanto pelo regente. Em depoimento ao Museu da imagem e do som, é o próprio Pixinguinha quem fala:

No Rio Branco, passava um filme e, depois, era apresentada a revista teatral em que eu trabalhava com a orquestra. Quando Antônio Maria Passos voltou, cedi o lugar para ele. Na primeira apresentação aconteceu o seguinte: havia uma valsa em que eu saía da partitura e fazia uma espécie de contraponto. Maria Passos era um grande flautista, mas não saía da partitura. Quando ele tocou a valsa, o pessoal da torrinha passou a fazer com a boca aquilo que eu fazia com a flauta. Paulino do Sacramento também sentiu falta do contraponto e falou com ele. Resultado: Antônio Maria Passos saiu da orquestra e ficou chateado comigo (apud Cabral, 1997, p.30).

É interessante notar como Pixinguinha, já nesta época, parecia sentir-se à vontade ao realizar contrapontos. Convenhamos que, para os músicos e o regente de uma orquestra terem sentido falta da melodia criada por Pixinguinha, é porque o contraponto do jovem músico devia possuir qualidade musical significativa. Foi seguindo desta maneira que Pixinguinha teve acesso ao melhor mercado de trabalho dos músicos da época: o teatro. No capítulo seguinte teremos a oportunidade de estudar alguns contrapontos de Pixinguinha sob o ponto de vista teórico, através de análises musicais, coisa que, acredito, facilitará a sua compreensão.

Inspirado na embolada “Caboca de Caxangá”, de João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense, em 1914 nasceria o bloco carnavalesco Grupo do Caxangá. A música nordestina seria então a grande moda do carnaval daquele ano. Pixinguinha, entre outros músicos, integrava o grupo com o apelido de Chico Dunga (todos os músicos do bloco vestiam trajes típicos do Nordeste e cada qual tinha o seu apelido inscrito na aba do chapéu). O Grupo do Caxangá desfilou pelas ruas do centro da cidade nos três dias de carnaval, cantando, além de “Caboca do Caxangá”, composições dos outros foliões. A importância de se mencionar o Grupo do Caxangá é a seguinte: Cinco anos depois, no carnaval de 1919, o gerente do prestigiado Cinema Palais, Isaac Frankel, teria gostado muito do grupo na ocasião em que este se apresentava no coreto dos Tenentes do Diabo. A sala de espera do cinema, vazia desde a epidemia da gripe espanhola em 1918, necessitava urgentemente de música, até porque o concorrente Cinema Avenida já havia contratado a sua orquestra, a Orquestra de Cícero Menezes. Ficou sob a responsabilidade de Donga e Pixinguinha a tarefa de selecionar oito dos dezenove integrantes do bloco. Realizada a tarefa, seria o próprio Isaac Frankel quem batizaria o conjunto: Os Oito Batutas. O sucesso não tardaria a chegar.

A partir de 7 de abril de 1919 os Oito Batutas passaram a se apresentar na sala de espera do Cinema Palais com a seguinte formação: Pixinguinha (flauta), Donga (violão), China (violão e canto), Nelson Alves (cavaquinho), Raul Palmieri (violão), Jacob Palmieri (bandola e reco-reco) e José Alves de Lima (bandolim e ganzá). O contrato com o Cinema Palais seria um passo importante na vida profissional dos músicos. Sendo um dos cinemas mais elegantes da cidade e gozando de grande prestígio, a casa funcionou como uma “vitrine” para o conjunto que, de agora em diante, passaria também a ser convidado para animar festas, participar de espetáculos e eventos em geral. Os Oito Batutas foram recebidos de forma positiva pelo público. Na época, havia um grupo de jornalistas ligado a um movimento de caráter nacionalista, liderado por Melo Moraes Filho e Afonso Arinos. Tendo Melo Moraes falecido antes da primeira apresentação dos Oito Batutas, a atuação do conjunto teria soado, segundo Sérgio Cabral (1997), como uma homenagem ao jornalista, idéia essa que o *Rio Jornal* abraçou e publicou em suas páginas: “Batamos palmas agora a um grupo de moços brasileiros, que se manifestam nos mesmos e aplaudidos propósitos de zelar pelo que é nosso” (apud Cabral, 1997, p.46). Mas a imprensa, além de muitos e sinceros elogios, vez por outra publicava em suas páginas duras críticas ao conjunto. Eram críticas agressivas, revelando a mentalidade preconceituosa de algumas pessoas pertencentes à classe alta que frequentava o Cinema Palais. É que os Oito Batutas tocavam música popular e, além de usarem em seu figurino trajes característicos do nordeste, metade do grupo era negro. Isaac Frankel, revelando a sua visão comercial ao unir o útil ao agradável, resolveu encarar o preconceito e montou para os músicos um palanque que dizia em sua parte inferior: “A única orquestra que fala alto ao coração brasileiro”. Cada vez mais aclamado pelo público, em 1919 a Odeon gravou seis músicas do conjunto, sendo três de Pixinguinha, duas de Donga e uma de G. Benecase. Ainda naquele ano gravaria *A pombinha*, de Pixinguinha e Donga e duas versões para o samba *Já te digo*, de Pixinguinha e China. Os Oito Batutas construíram

uma carreira de sucesso, viajaram pelo Brasil e para o Exterior (França e Argentina), lotaram teatros, tiveram grande apoio da imprensa e até tocaram para os reis da Bélgica, Albert e Elizabeth, na ocasião em que estes estiveram no Brasil.

De todas as convocações feitas aos integrantes dos Oito Batutas nenhuma foi tão importante do que (sic) os convites do milionário Arnaldo Guinle para os saraus em sua casa. Aqueles encontros dariam frutos que mudariam a vida dos músicos. ‘Se não fossem Irineu Marinho e Arnaldo Guinle, não haveria os Oito Batutas’, disse Donga em seu depoimento ao MIS, talvez com algum exagero. Irineu Marinho, pelo apoio que deu ao grupo através do jornal *A Noite*, de sua propriedade na época, e Arnaldo Guinle, um dos homens mais ricos do Brasil, por vários tipos de ajuda, incluindo viagens pelo Brasil e ao exterior (Cabral, 1997, p.51).

No dia 29 de janeiro de 1922 os Oito Batutas partiram para Paris, chegando ao porto de Bordeaux no dia 11 de fevereiro. Assim como acontecera quando o conjunto começou a se apresentar no Cinema Palais, não faltaram críticas preconceituosas em relação à ida dos músicos para a França. Os ataques eram tão pesados que nem vale a pena transcrevê-los. Como era de se esperar, ficaram aqui restritos, restritos à mentalidade de brasileiros que não sabiam que os Oito Batutas iriam para Paris não para representar a arte musical brasileira, mas para apresentar uma das feições da nossa música, a música essencialmente popular e característica, como diria Pixinguinha ao MIS. E os franceses adoraram os Oito Batutas! Floresta de Miranda foi quem enviou notícias para o jornal *Correio da Manhã*:

Paris, inverno de 1922. Frio de rachar, vários graus abaixo de zero. Duque e eu estávamos na estação de Quais d’Orsay, esperando o trem de Bordeaux. Nesse trem iriam chegar os Oito Batutas. Às 23 horas apareceram os músicos brasileiros, cada qual carregando o seu instrumento. Trajavam roupas leves e tiritavam. Na manhã seguinte, Duque os levou para comprar roupas apropriadas para aquele clima. Vem a estréia no Sheherazade. Sucesso completo. Paris acode àquele *dancing*. Pixinguinha, com a sua flauta infernal, faz o Diabo. China abafa com seu violão e a sua bela voz e Donga abafa o pinho e desperta paixões (Cabral, 1997, p. 77).

Em sua trajetória, Pixinguinha sempre teve reconhecimento como grande músico, seja como compositor, orquestrador, arranjador ou instrumentista. Foi, no entanto, tocando com os

Oito Batutas que a sua “flauta infernal”, usando as palavras de Floresta Miranda, chegou ao conhecimento do grande público. Sempre que havia algum elogio ao conjunto nos jornais (e foram muitos os elogios!), o redator fazia questão de saudar o virtuosismo de Pixinguinha, com as suas interpretações que encantavam o público. Foi na França que Pixinguinha adquiriu o seu primeiro saxofone, instrumento do qual esse trabalho se ocupará. É importante lembrar que o músico somente trocaria de instrumento definitivamente na década de 40, quando formou o célebre duo com Benedito Lacerda.

Entrevistados pelo jornal *A Notícia*, na volta ao Brasil, os integrantes dos Oito Batutas falaram da convivência com os músicos de quatro jazz-bands, com os quais chegaram a tocar juntos. ‘A camaradagem entre os músicos das duas nacionalidades estabeleceu-se de tal forma’, disse Néelson Alves, que, por vezes, os norte-americanos acompanhavam com sua bateria extravagante e endemoninhada os números dos instrumentistas brasileiros’. Coube a Néelson Alves dizer na entrevista a razão pela qual Pixinguinha voltara de Paris tocando saxofone, além da flauta: ‘Influência talvez das jazz-bands’. Pixinguinha, porém, deu outra explicação em seu primeiro depoimento ao MIS: ‘No conjunto que se apresentava na casa em frente ao Sheherazade, havia um músico que, durante a apresentação, mudava do violoncelo para o saxofone, principalmente na hora de tocar o *shimmy*. Um dia, Arnaldo Guinle me perguntou: “Você toca aquele instrumento?” Respondi: “Toco”. Na verdade, eu já conhecia a escala e sabia que era quase igual à da flauta. “Então, vou mandar um saxofone pra você”, me disse Arnaldo Guinle. Um mês depois, o saxofone estava pronto. Levei o instrumento para o hotel e ensaiei. No dia seguinte, já estava tocando uns chorinhos no saxofone. Mas só toquei naquele dia, porque não queria magoar o músico da casa em frente. Toquei só para Arnaldo ouvir. Ele ficou satisfeito com o que ouviu. Depois, fiquei só na flauta. Quando voltei para o Brasil é que passei a tocar mais saxofone. Mas nó trouxemos outras novidades de lá. Na volta, o nosso pessoal estava tocando violão-banjo (Donga), cavaquinho-banjo (Néelson Alves), essas coisas (Cabral, 1997, pag.80).

No fim do ano os Oito Batutas viajaram para a Argentina, numa temporada que durou até abril de 1923, quando, por motivos nunca revelados, o conjunto se desfez (não demoraria para que voltassem a tocar juntos, formando a Bi-Orquestra Os Batutas e resistindo até 1931: seria o período da febre das jazz-bands). Mas enquanto estiveram na Argentina o sucesso foi crescente, recebendo elogios da imprensa local e, mais uma vez, críticas dos brasileiros, por terem

conseguido uma ajuda de custo de 200 contos do Conselho Municipal para a viagem. Pela gravadora Victor da Argentina o conjunto gravou 20 músicas, entre elas estava a peça *Urubu Malandro*, um dos pontos altos das apresentações que faziam, por ser uma música onde Pixinguinha mostrava grande virtuosismo. Para a Argentina, Pixinguinha levou, além da flauta, o saxofone, que também seria utilizado nas gravações.

Com as conquistas tecnológicas no campo da recuperação das antigas gravações, aumentam as esperanças de, um dia, os discos dos Batutas gravados na Argentina serem ouvidos sem a necessidade de qualquer esforço para distinguir a música do emaranhado de sons que sobrou com o tempo. Mas é certo que Pixinguinha estreou, naquela série de discos, como saxofonista em gravações, tocando o instrumento em 12 das 20 músicas. Numa delas, o choro *Nair*, de A. J. Oliveira, ele dá os primeiros sinais dos contrapontos que o consagrariam como saxofonista, quando passou a tocar com Benedito Lacerda (Cabral, 1997, p.91).

No início da década de 40 Pixinguinha passava por sérias dificuldades financeiras. Andava um tanto afastado do meio musical e com pouco trabalho pela frente. Desde o final da década de 30, esforçava-se para estar em dia com as prestações de uma casa que comprara para ele e para a sua mulher, Beti, na Rua Belarmino Barreto, no bairro de Ramos. Beti, que saíra de uma cirurgia, não podia mais subir e descer as longas escadas do antigo apartamento alugado, preferindo morar em uma casa. Pixinguinha então trocou o aluguel pelas prestações. Sabe-se que o músico possuía uma relação muito pouco íntima com o dinheiro e extremamente íntima com a bebida. Desde muito jovem, para trabalhar com os músicos, habituara-se a beber:

Naquele tempo não havia Juiz de Menores e eu já trabalhava. O sujeito para trabalhar em música, no meio dos músicos, tinha de beber alguma coisa. Era para se inspirar melhor. Então, fui me habituando. Antes, eu tomava coalhada. Antes do trabalho, ia para a leiteria e tomava uma coalhadinha. Mas, depois, os amigos me chamando: ‘Vem! Prova isso que é bom, faz bem ao coração.’ Aí tomei. A primeira vez achei ruim. Depois, continuei, fui continuando, fui achando bom, gostoso. Aí, me tornei um profissional (entrevista de Pixinguinha à revista *Manchete*, apud Cabral, 1997, p.26).

Pixinguinha viu que a situação não andava nada boa: com pouco dinheiro, bebendo uma garrafa de aguardente toda manhã e com prestações atrasadas para pagar. Decidiu parar de beber.

Foi a ocasião em que compôs o choro *Briguei com Virgínia*. “Virgínia” era a marca da cachaça. Benedito Lacerda foi quem primeiro apareceu para ajudar Pixinguinha, ao conseguir da Editora Vitale, a título de adiantamento, o dinheiro suficiente para que o músico pagasse as suas dívidas. Além disso, fechou um contrato com a RCA Victor, onde a dupla Pixinguinha/Benedito Lacerda gravaria 17 discos (Taborda, 1995) com Pixinguinha no sax tenor e Benedito na flauta. Benedito Lacerda, líder do principal conjunto regional do rádio e do disco, era conhecido no meio musical tanto pela sua habilidade na flauta quanto pela sua habilidade nos negócios. É certo que ajudou, e muito, Pixinguinha a se reerguer, mas, por outro lado, entraria na parceria de todo e qualquer choro que gravassem juntos, inclusive aqueles compostos antes mesmo de se conhecerem: fazia parte do acordo.

Se Pixinguinha fez ou não um bom negócio, só os especialistas em transações financeiras poderão dizer. Mas que a música popular brasileira foi enriquecida por algumas das melhores gravações de choro de todos os tempos, isso foi. Benedito foi um flautista admirável e Pixinguinha, com os contrapontos dos mais requintados, aperfeiçoando o que ouvira desde menino no oficleide de Irineu de Almeida, abriu novos caminhos para a música instrumental brasileira. Em peças como *O gato e o canário*, *André do sapato novo* (André vitor Correia), *Vou vivendo*, *Ingênuo* (o choro preferido de Pixinguinha), *Pagão*, *Sofres porque queres* e tantas outras, a dupla proporcionou verdadeiros espetáculos de interpretação (Cabral, 1997, p.161).

Almirante seria outra pessoa a ajudar Pixinguinha, ao convidá-lo para trabalhar, em julho de 1945, na Rádio Nacional, então líder absoluta de audiência e onde era responsável por uma série de programas. Acontece que a Rádio Nacional era uma empresa estatal, sujeita, portanto, às mudanças que aconteciam no governo. Com a queda de Getúlio Vargas, Almirante não se adaptou à sua nova diretoria. Consequência: Em julho de 1946 Almirante foi para a rádio Tupi, levando junto Pixinguinha. Na Rádio Tupi estrearam o programa *O Pessoal da Velha Guarda*, com redação e apresentação do próprio Almirante. O conjunto era formado por Benedito Lacerda na

flauta, Pixinguinha no saxofone tenor, Canhoto no cavaquinho, a dupla Meira e Dino nos violões (6 cordas), Gílson no pandeiro e Pedro da Conceição na percussão.

CAPÍTULO 2- O VIOLÃO DE SETE CORDAS

Nascido no fim da década de 20, o conjunto liderado por Benedito Lacerda chamava-se inicialmente “Gente do Morro”, e era formado por Lacerda, Canhoto (Valdiro Frederico Tramontano), Maurino, Bernardo e Doidinho. Nessa época, a percussão era preponderante na concepção musical do grupo, então inspirado nas escolas de samba que começavam a aparecer. Pouco tempo depois, as percussões perderam espaço para os instrumentos de corda e de sopro, e o conjunto passou a chamar-se Conjunto Regional de Benedito Lacerda, cuja primeira formação era: Benedito Lacerda (flauta), Gorgulho (violão), Nei Orestes (violão), Canhoto (cavaquinho) e Russo (pandeiro). Gorgulho seria substituído por Carlos Lentine, e este, por sua vez, seria substituído por Meira. Outra substituição seria a de Nei Orestes por Dino. Assim, em 1937, formou-se um núcleo que perduraria por cerca de meio século: Canhoto, Dino e Meira. Os três tocaram juntos até a década de 80, quando faleceram Meira e Canhoto. Gravações com os principais intérpretes e composições da música popular brasileira contam com a participação dos três músicos que, juntos, revelavam excepcional virtuosismo (Taborda, 1995).

Em 1946, o Conjunto Regional de Benedito Lacerda estreou o programa *O pessoal da Velha Guarda*, na Rádio Tupi. Foi nessa ocasião que Pixinguinha passou a fazer parte do conjunto como saxofonista, introduzindo nos choros os seus célebres contracantos. O Regional contou com a participação de Pixinguinha até fins de 1950, quando fez-se o último registro da dupla Benedito-Pixinguinha, com os choros “A menina do sobrado” e “Vagaroso”, lançados em 1951. Ao longo desses quatro anos, a dupla gravou 17 discos.

O afastamento de Pixinguinha diminuiu a extensão do conjunto na região dos baixos. Por outro lado Tute, o violão de sete cordas que atuava em regionais, se afastava do meio musical. Dino, então, teve a idéia de passar a tocar violão de sete cordas. Na ocasião o lutiê de maior prestígio no Rio de Janeiro era Sylvestre Delamare Domingos (1918), discípulo do português José da Cunha (1862-?). Sylvestre confeccionava violões, bandolins e cavaquinhos desde 1937 na loja Bandolin de Ouro (Taborda, 1995, p. 53).

Tendo em vista o objetivo deste trabalho, que é, através da transcrição e análise de algumas peças nas quais Pixinguinha atuou como contrapontista, propor um complemento para o estudo dos novos violonistas de sete cordas, faz-se necessário relevar que, ao tomar tal atitude, a grosso modo não estamos fazendo qualquer inovação. Quero dizer: Horondino José da Silva, o Dino, foi o primeiro a transpor para o violão de sete cordas a linguagem do saxofone tenor de Pixinguinha. Após pelo menos quatro anos tocando violão de seis cordas ao lado de Pixinguinha no Conjunto Regional de Benedito Lacerda, seria inevitável que Dino não buscasse absorver a essência daquilo que fazia seu companheiro de trabalho. A novidade deste trabalho, portanto, é oferecer ao estudante um modesto convite para ingressar no universo onde Horondino José da Silva pôde se inspirar.

Quando Pixinguinha deixou o regional de Benedito Lacerda, Horondino José da Silva (o Dino), então violonista de seis cordas do grupo, assumiu a baixaria e trouxe para o violão de sete cordas tudo o que a aproximação com aquele mestre e sua própria sensibilidade permitiram alcançar (Braga, 2002, introdução).

Assim, após passar para o sete cordas no início da década de 50, criou uma maneira toda particular de tocar o instrumento, maneira esta que foi seguida e posta como o ideal a ser atingido pela grande maioria dos músicos que dedicaram-se e até hoje dedicam-se ao seu instrumento (Taborda, 1995).

O violão de sete cordas possui três funções fundamentais: realizar o acompanhamento rítmico-melódico, tal qual um violão de seis cordas, estabelecer pequenas conduções melódicas entre os baixos dos acordes (que aparecem em todas as suas inversões) e realizar as baixarias, aspecto mais marcante e característico desse instrumento. As baixarias podem e devem ser usadas nas seguintes situações: Quando encerra-se uma parte da peça ou a peça toda; quando a melodia principal encontra-se em pausa, em notas longas, em notas repetidas ou, no caso de uma relação mais extrema entre esta e a baixaria, a última realiza contracantos, frases que de alguma maneira remetem à algum fragmento ou trecho da melodia principal; quando se dá a mudança entre as partes da música ou a repetição das mesmas (são as baixarias denominadas “chamadas” ou “viradas”) e, finalmente, quando as baixarias são escritas pelo próprio compositor. Neste último caso são denominadas “obrigações”, pois estão intimamente ligadas ao sentido mais restrito e particular da peça. Músicas como “Ingênuo”, “Ainda me recordo”, “Urubatã” ou “Lamentos” possuem baixarias que só poderiam ser suprimidas caso o(s) intérprete(s) optassem por mudar completamente a concepção da peça, coisa que deve ser feita com cautela.

Pode-se entender a baixaria como uma contrapartida melódica feita nos graves do violão, ou de um instrumento outro qualquer, em relação à melodia principal. O principal caráter da baixaria e do violão de baixaria é manter, por assim dizer, o movimento da peça, que nem o baixo contínuo no barroco. Se você observar bem o papel do violonista de sete cordas num grupo de Choro, sua preocupação consiste em manter sempre certa mobilidade melódica na região grave da tessitura, o que implica em impulsionar a música, com um todo, sempre para a frente. O violão de sete cordas ou o de seis, normalmente no conjunto de Choro, eles preenchem espaços vazios de melodia, fazendo ligações melódicas, soldaduras, fazendo aquilo que a gente chama de “obrigações” ou as “chamadas”, que funcionam para manter esse movimento total da composição (Braga, 2002. apud Duarte, 2002, p. 21).

Em seu método para o ensino do violão de sete cordas, Luiz Otávio Braga (2002) chama ainda a atenção para outros aspectos técnicos da maior importância para aqueles que desejam dominar o instrumento. Além de entender a baixaria como um “elemento dinamizador das partes

componentes do conjunto de Choro”, que dá continuidade, movimento e impulsiona a peça sempre “para frente”, o instrumentista deve interiorizar o caráter *staccato*, abafado, “tuba” das semínimas quando anotadas como baixo. Trata-se de pensá-las não em sua duração integral mas, usando as palavras do próprio Luiz Otávio Braga, pensá-las com a duração “no limite da colcheia”. Conseguimos obter esse efeito ao adotar dois procedimentos simultâneos: a diminuição de pressão da mão esquerda nas cordas do instrumento e o movimento do próprio polegar da mão direita que, após atacar a corda, procura abafá-la sutilmente. Em nosso caso, ao executar os contracantos de Pixinguinha ou até mesmo buscando criar nossas próprias frases baseando-nos em seu estilo, tal efeito funciona muito bem. Diria inclusive que ele é um tanto necessário, quase indispensável. Ora, sabemos que Pixinguinha foi aluno de Irineu de Almeida, integrante da célebre Banda do Corpo de Bombeiros e que tocava oficleide. O oficleide, a tuba, o bombardino, são instrumentos que por natureza possuem uma sonoridade *staccato*. Conforme vimos no primeiro capítulo (parte biográfica), Henrique Cazes pôde perceber em uma gravação do grupo “Choro Carioca”, onde Pixinguinha tocava flauta e Irineu de Almeida oficleide, os contracantos que influenciariam o músico e àquela altura constituíam a semente daquilo que Pixinguinha recriaria e desenvolveria ao saxofone posteriormente (ver página x da presente monografia).

Esta linguagem de contracantos teve como seu primeiro molde as frases dos instrumentos de sopro graves, que habitualmente exerciam essa mesma função nos coretos, nas pequenas bandas de instrumentos de sopro, ainda no século XIX. São eles a tuba, o bombardino, o oficleide e o trombone de pistom, ou o ‘pisto’, como era comumente chamado. Irineu de Almeida já fazia no oficleide este papel, assumido mais tarde pelo violão de sete cordas no conjunto de choro. Pixinguinha, mais tarde, lembrando seu mestre Irineu, reproduziu e desenvolveu estes contracantos no saxofone tenor (Duarte, 2002, p. 20).

Outro aspecto importante ressaltado por Luiz Otávio Braga (2002) é a necessidade do instrumentista, sempre que puder, completar a “levada” do seu acompanhamento nos intervalos

das baixarias. Tal atitude mantém a densidade do acompanhamento, faz com que o solista (seja ele instrumentista ou cantor) sinta-se amparado, seguro em relação à harmonia da música. Quem nunca passou pela experiência de precisar de um apoio da harmonia e não encontrar, sentindo-se tolhido em sua interpretação por isso? Mas caso o conjunto possua outros instrumentos harmônicos além do sete cordas, um outro violão fazendo o centro, um cavaquinho ou um piano, por exemplo, nesses casos o instrumentista pode ficar mais livre e abrir mão do rigor na levada. Mas vale lembrar que nos dias de hoje, por conta de uma série de motivos, os conjuntos costumam ter cada vez menos gente. Na realidade de músicos que se apresentam na noite, em festas particulares, pequenos eventos etc, a presença de um único violão é quase certa (cada vez com mais frequência o violão de sete cordas), um cavaco, uma percussão e um solista (ou cantor). Além disso, os sete cordas com encordoamento de nylon, muito usados hoje em dia, permitem que o instrumentista realize a levada sem maiores problemas (os violões costumam ser macios, manufacturados por lutiers e com sistemas de captação que, se for a intenção do músico, respondem aos mais sensíveis toques).

Hoje em dia é cada vez mais frequente a utilização de apenas um violão na formação de grupos de choro e de samba, devido a aspectos econômicos (num mercado em que a música mecânica é parâmetro regular de baixo custo, as formações instrumentais tornam-se naturalmente mais reduzidas, dispensando-se a dupla de violões) e devido também à utilização da amplificação do instrumento, o que possibilita seu destaque dentro do conjunto (Duarte, 2002, p. 31).

Mais tarde, em fins dos anos 70, Luiz Otávio Braga passou a utilizar no violão de sete um encordoamento de nylon, usado em um instrumento feito aos moldes de um violão de concerto, feito para responder às necessidades dos arranjos semi-eruditos de Radamés Gnattali para o grupo Camerata Carioca. A partir daí o instrumento passou a contar com uma nova vertente, em que é utilizado também na condição de instrumento solista (Duarte, 2002, p. 19).

Há ainda outros aspectos descritos no método “O violão de 7 cordas” (Braga, 2002, p. 34), como a questão das “obrigações”, já mencionadas acima; a condução da cifra e sua inversão ideal em relação à melodia principal (caso a música esteja arranjada ou tenha um desenho melódico inerente à sua concepção); a formação de baixarias em terças ou sextas entre dois ou três violões; a técnica da “pergunta-resposta” encontrável nos baixos de Dino e, finalmente, a condução permanente do baixo, buscando não ficar mais do que dois tempos na mesma nota (a não ser que trate-se de um baixo pedal). Este último recurso, mesmo não sendo uma *baixaria* propriamente dita, produz uma “linha” permanente com contorno melódico definido, coisa que, como vimos, sugere movimento à peça. Para que tal se dê, é necessário que o músico tenha pleno domínio das inversões dos acordes. Além disso, costuma ser eficiente o uso de “pequenas estruturas rítmicas atinentes ao estilo”(Braga, 2002, p.37) na condução geral do acompanhamento. Ou seja, o instrumentista pode optar por fazer pequenas ligações entre os baixos dos acordes, sempre atento à melodia principal para, quando for pertinente, fazer uso de frases mais longas. Esse procedimento dá dinamicidade ao acompanhamento ao induzi-lo ao contraste: Frases longas, frases curtas em ritmos variados, notas tocadas a tempo passeando pelas inversões, notas antecipadas, levada preenchendo os intervalos etc. O violão de sete cordas visto sob esta perspectiva funciona muito bem, principalmente na nossa atual realidade em que, em certas situações do dia a dia, os conjuntos estão cada vez mais reduzidos. O estilo “Dino” de se abordar o violão abrange todas essas características, daí a sua riqueza e a sua consolidação entre os músicos. No entanto, grande parte desses aspectos pode ser percebida já nos contracantos de Pixinguinha. O espírito é o mesmo, apenas com uma grande, uma gigante diferença: Pixinguinha tocava saxofone tenor e Dino tocava violão de sete cordas. O que isso quer dizer? Apesar dos denominadores comuns no que tange à intenção geral dos contracantos e ao

parentesco/influência dos antigos instrumentos de sopro (Tuba, oficleide, trombone, pistom etc), o violão tem os seus recursos particulares, assim como os tem o saxofone tenor. Sobre esse assunto, a avaliação de Luís Filipe de Lima:

Ele [o sete cordas] tem menos peso, menos pressão [que o contrabaixo ou alguns instrumentos de sopro graves], quando tocado sem amplificação, mas ao mesmo tempo tem mais mobilidade, ele pode articular frases usando muitas notas de uma maneira mais clara, mais explicada. Se você tocar uma frase típica do sete cordas no contrabaixo, por exemplo, a articulação tende a não ficar tão clara. No sopro a mesma coisa, de uma maneira geral. Sabemos que o contrabaixo tocado com pizzicato sustenta menos a nota que o violão, e o sopro por outro lado pode (sic) executar graves que se sustentam muito mais. A partir dessas características próprias de cada instrumento é que se vão criando maneiras diferentes de improvisar os contracantos graves. O contrabaixo faz de um jeito, o sax tenor de outro, o trombone de outro, e assim por diante. Então o violão nessa função foi aos poucos descobrindo sua própria linguagem, a partir de sua sonoridade, da sua técnica. As baixarias foram deixando de ser simplesmente reproduções de frases características do sopro e foram se transformando em linguagem própria do violão(Lima, 2002 apud Duarte, 2002).

Isso significa que existem recursos (como notas longas, por exemplo) que o sax pode bem realizar e o violão não; assim como tem coisas que soam bem no violão e no sax não fica tão bom, como notas muito rápidas, por exemplo, que tendem a perder definição. Assim, o estudante que se deparar com este trabalho, terá que aceitar fazer adaptações, inferir saídas melhores, alterar o contorno de uma ou outra frase etc. Aliás, a idéia é justamente essa: Criar, recriar, experimentar. Quem sabe você não é um Dino sete cordas e ainda não sabe?

Márcia Ermelindo Tabora (1995), em sua dissertação de mestrado “Dino sete cordas e o acompanhamento de violão na música popular brasileira”, realiza análises musicais de acompanhamentos de violão na M.P.B. e sua evolução ao longo dos anos. O período abordado pela autora vai de 1902 a 1927; em seguida passa pelos anos 30, com os acompanhamentos do violão “marcado” de Arthur Nascimento, o Tute, para, em seguida, analisar os acompanhamentos de Dino, antes e depois do contato com Pixinguinha.

O período que vai de 1902 a 1927 corresponde à chamada fase mecânica da gravação, com aproximadamente 7000 discos lançados, dos quais mais da metade lançados pela casa Edison (Taborda, 1995, p.58). A forma das canções era bastante simples (em algumas músicas possuía a forma Rondó), contando apenas com a presença de alguns acordes preliminares que tinham a função de estabelecer a tonalidade e o padrão de acompanhamento da música. A harmonia resumia-se à acordes maiores, menores e de sétima da dominante. Os encadeamentos harmônicos eram simples e com ritmos lentos, por exemplo $\parallel I - V7 - I \parallel$; $\parallel I - II_m - V7 - I \parallel$. Segundo Taborda (1995), nesse período não há qualquer preocupação com a condução dos baixos, sendo estes tocados aleatoriamente, com acordes montados basicamente no estado fundamental, na primeira e na segunda inversões. Os esquemas rítmicos eram basicamente dois: Um binário e de andamento mais rápido (referente aos lundus) e o outro ternário de andamento lento (referente às modinhas).

Nos anos 30 houve uma grande evolução nos acompanhamentos de violão. Até então, a única referência que se tinha de algum violonista de sete cordas era o China, irmão de Pixinhinha, dos Oito Batutas (anos 20). Pouco se pode dizer sobre China, uma vez que as condições de gravação beiravam a precariedade. Então o instrumento aparece nas mãos de Arthur Nascimento, o Tute, que já utilizava recursos até hoje presentes nas performances dos instrumentistas: Tute já se preocupava com a condução dos baixos (utilizando-se de graus conjuntos e alguns poucos arpejos de acordes) e com as inversões dos acordes (dando ênfase à sétima no baixo).

Além das “obrigações”, frases que devem ser executadas pelo violão e que são predeterminadas pelo compositor, a colocação das frases obedece fundamentalmente à função de conduzir a mudança de partes, ou ainda, a volta de uma mesma parte. A ocupação de espaços (tipo prolongamentos da linha melódica), acontece muito raramente, não se estabelecendo, ainda, os contracantos entre melodia-acompanhamento(Taborda, 1995, p. 62).

Quanto à rítmica de seu acompanhamento, ainda não aparecem no violão de Tute as síncopes e contratempos. Seus ritmos são fortes e incisivos, caracterizando o seu estilo de violão “marcado”(Taborda, 1995, p. 62) ou violão “pé-de-boi”, na definição do bandolinista Luperce Miranda (Duarte, 2002, p. 17). Márcia Taborda ainda examina a dupla de violões (seis cordas) de Nei Orestes e Lentine, então integrantes do regional de Benedito Lacerda na segunda metade da década de 30. Em relação à harmonia, esta ainda não sofre maiores modificações, limitando-se aos acordes maiores, menores, de sétima da dominante e, eventualmente, algum diminuto de passagem (embora as inversões sejam agora amplamente utilizadas). Combinações rítmicas mais variadas fazem com que Nei Orestes e Lentine fujam do estilo essencialmente “marcado” de Tute; mas a característica principal dessa dupla é o emprego da condução de vozes em terças que, na apreciação da autora, possui grande beleza. Além disso, estabelece-se a condução cromática e a condução por progressões (Taborda, 1995).

Dando continuidade à linha de evolução dos acompanhamentos de violão na M.P.B., Márcia Taborda (1995) analisa a atuação de Dino, vista sob duas perspectivas: antes e depois do contato com Pixinguinha. A autora constata que na primeira fase de seus acompanhamentos (antes de Pixinguinha), a dupla Dino e Meira (ambos no seis cordas) não se diferia em sua essência dos violões de Nei Orestes e Lentine, ou seja, tinha como principal característica a condução dos baixos em terça, realizando os mesmos desenhos melódicos. No entanto, já é possível perceber em Dino e Meira algumas inovações: o emprego do acorde meio diminuto-Xm7(b5); o uso de síncopes na articulação dos baixos; a levada de violão criada por Dino chamada “violão-tamborim” (trata-se de uma levada muito percussiva) e, finalmente, pelos jogos de *staccatos* e ligados utilizados pela dupla, dando maior riqueza à articulação dos sons.

Na segunda fase de seus acompanhamentos (após o contato profissional com Pixinguinha) e já com o violão de sete cordas (fabricado por Sylvestre em 1953), Horondino José da Silva inova ao transpor para o violão a linguagem do

saxofone tenor. Sua harmonização é impecável. Utiliza todas as categorias de acordes, principalmente maiores, menores, sétimas, sétimas maiores, sextas e diminutos. Buscando a manutenção da condução dos baixos por conjunção de graus, recorre frequentemente à inversão de acordes em todas as suas possibilidades (Taborda, 1995, p.73)

Através da colocação de frases (sua característica mais marcante), Dino mantém o diálogo constante com a melodia principal, aproveitando todos os espaços possíveis - notas longas, pausas, frases com notas repetidas etc. Preocupa-se também em conduzir a mudança entre as partes das peças (ou a repetição das mesmas), estabelecendo, assim, a principal função do violão de sete cordas vista por nós anteriormente: ser o “elemento dinamizador das partes do conjunto de Choro” (Braga, 2002, p.33). Dino usa na condução de seus baixos movimentos cromáticos, movimentos diatônicos e arpejos de acordes, combinando-os de diferentes maneiras. Além disso, faz uso de notas melódicas, progressões modulantes e não modulantes, ampliação de desenhos presentes na melodia, repetição de notas etc. Da mesma maneira, os padrões rítmicos utilizados pelo músico são bastante variados e ricos em sua combinação, contando com pausas, síncope, contratempos, antecipações, grupos de 3, 6 e 8 notas etc. Todos esses elementos misturados resultaram no “sotaque” todo especial de seu instrumento, diferenciando-o dos padrões de acompanhamento anteriores e tornando-o inconfundível, único, original.

CAPÍTULO 3- ANÁLISES MUSICAIS E EXERCÍCIOS

3.1- PIXINGUINHA

Uma das características mais marcantes do saxofonista Pixinguinha é a capacidade que o músico tem de, ao criar contracantos para a melodia principal de uma peça, fazê-lo de maneira musicalmente orgânica. Queremos dizer: Seus baixos, mesmo quando não possuem valor

temático, ou seja, mesmo quando não estão intimamente ligados às nuances da melodia principal, articulam-se entre si em prol de uma linha melódica que possui fluência, que possui vida própria. São os chamados “baixos cantantes”. Essa é uma característica que possivelmente já se fazia presente na execução de músicos como Irineu de Almeida e Cândido Pereira da Silva, o Candinho, ambos integrantes da antiga Banda do Corpo de Bombeiros. Irineu de Almeida tocava oficleide e foi mestre de Pixinguinha; Cândido Pereira da Silva é, ao lado de Joaquim Antônio Calado, Anacleto de Medeiros e do próprio Pixinguinha, um dos principais criadores da música de choro. Esta maneira de se conduzir os baixos está diretamente ligada à uma das funções do violão de sete cordas que vimos no capítulo anterior: dar movimento à peça, impulsionando-a sempre “para frente” e trabalhando como o baixo contínuo da música barroca (Braga, 2002). Observe, como exemplo, os oito primeiros compassos do choro “Matuto”:

Figura 1: Matuto, Compassos 1-8

Variações feitas por Pixinguinha para o mesmo trecho, após a volta da segunda parte do choro: Perceber o valor motivico das semicolcheias, que dão grande coerência interna às frases:

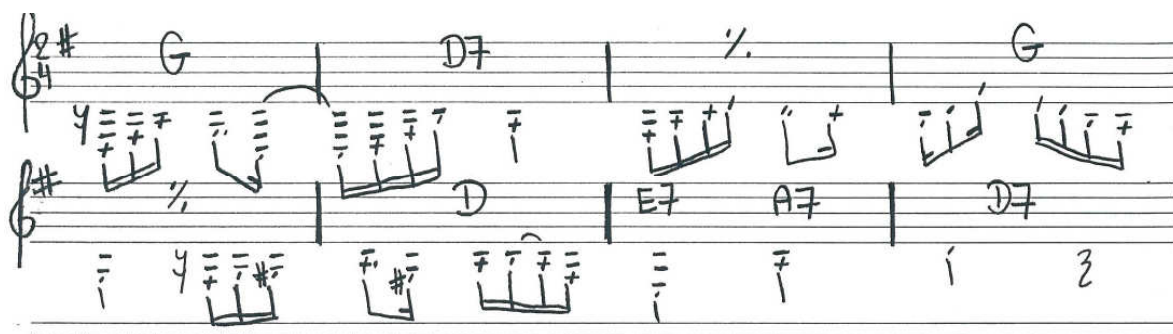


Figura2: Matuto, Compassos 49-56

Em seu método “ O violão de 7 cordas”, Luiz Otávio Braga (2002) chama a atenção para os acompanhamentos dos choros “Receita de samba” e “É do que há”, realizados por Dino 7 cordas e Rafael Rabello, respectivamente. O autor mostra como cada pequena “ponte” que liga um acorde a outro é sempre reiterada antes que um novo modelo apareça. Cada nova elaboração é repetida, assim como são lembradas as antigas. Segundo Luiz Otávio Braga, esta idéia é útil tanto ao instrumentista iniciante quanto ao músico já experimentado, por “propiciar unidade no acompanhamento” (Braga, 2002, p.37). Esse procedimento, em última análise, confere às pequenas figuras rítmico-melódicas grande valor motivico. Se atentarmos bem para a música de Pixinguinha como um todo, perceberemos que o uso de motivos se faz presente em suas melodias principais, em sua rítmica, em seus contracantos ou até mesmo em algumas de suas harmonias. No trecho a seguir, observe-se como os mesmos motivos rítmicos se repetem, ora em movimentos melódicos ascendentes, ora descendentes, mostrando a unidade que o instrumentista conseguiu atingir em sua execução.

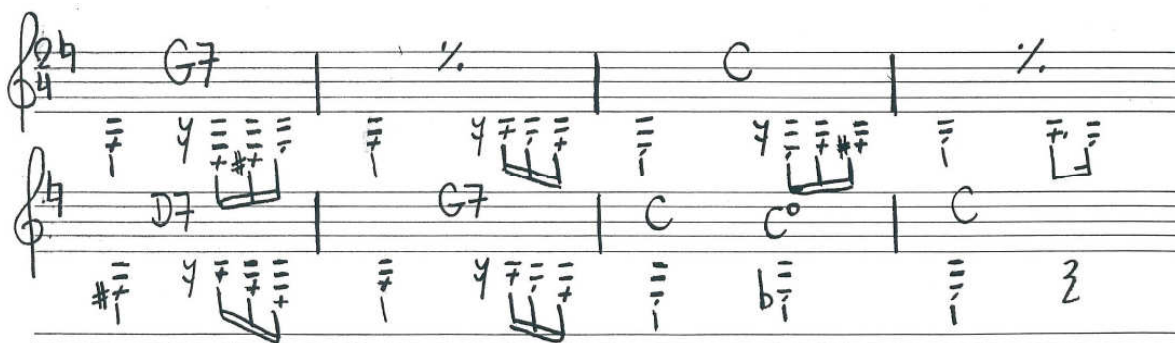


Figura 3: Matuto, Compassos 66-73

Eis um trecho do choro “Receita de samba” e um trecho do choro “É do que há”, mencionados por Luiz Otávio Braga. Perceba como esta mesma idéia de condução dos baixos mostra-se evidente na execução de Dino e Rafael Rabello.

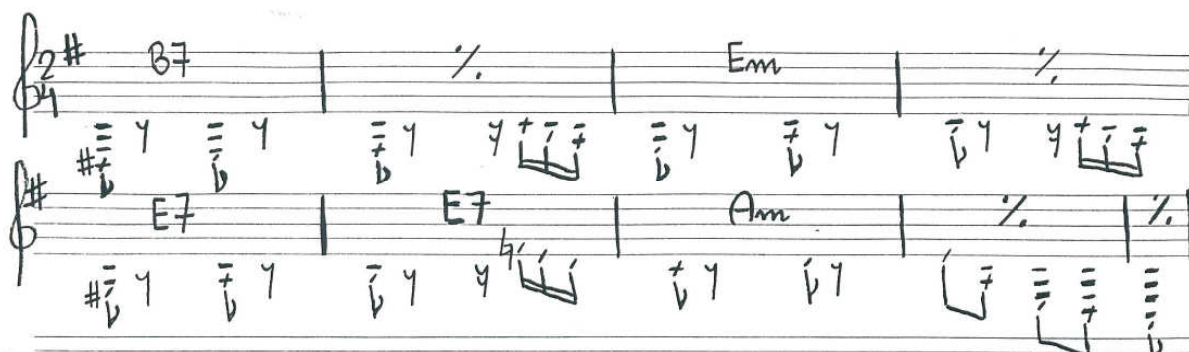


Figura 4: Receita de Samba, parte b.

Figura 5: É do que há

Neste trabalho foram feitas as transcrições das seguintes peças:

Sofres porque queres

Proezas de Solon

Um a Zero

Urubatan


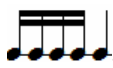
Matuto

Soluços

Segura Ele

Naquele Tempo

André do sapato novo

Após a audição e transcrição dessas peças de Pixinguinha, fez-se indispensável a organização dos padrões rítmicos utilizados pelo saxofonista, riquíssimos na combinação entre células rítmicas variadas. Embora o padrão , por exemplo, seja apenas uma inversão de , julgamos interessante discriminar ambos no quadro abaixo, afinal de contas, não deixam de gerar efeitos diferentes. O mesmo se deu entre todas as outras figuras rítmicas que se correspondem sob este ponto de vista.

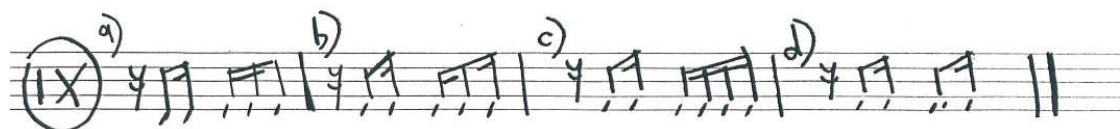
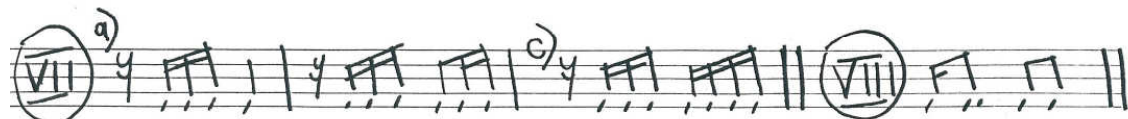
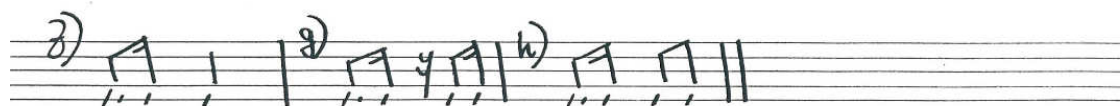
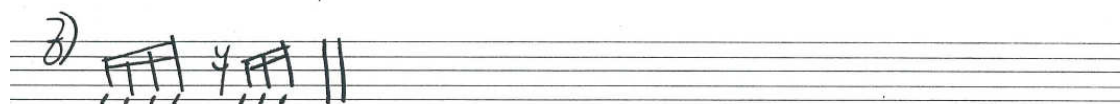
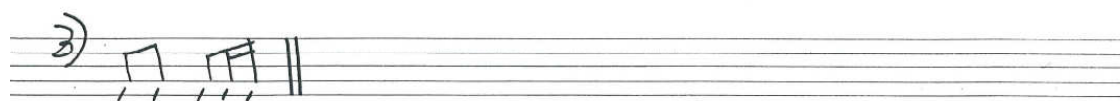
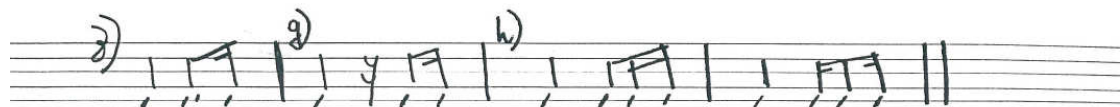
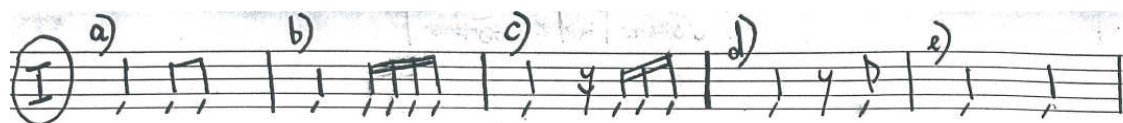


Figura 6: Quadro de padrões rítmicos

Na rítmica de Pixinguinha, portanto, observamos de modo geral que o músico não se utiliza essencialmente de frases longas, mas, pelo contrário, de pequenas figuras rítmicas que juntas dão corpo ao seu fraseado. Essa é uma maneira de dar suporte à melodia principal, sem que para isto choque-se contra esta, isto é, estabelece-se um interessante contraste entre melodia principal e linha de baixaria. Em outras palavras: o instrumentista, embora trabalhe com material rítmico-melódico por vezes diferente do utilizado na melodia principal, não deixa de pontificar a idéia do contínuo e construindo-o em forma de pequenas células rítmicas que se justapõem.

The image shows two systems of handwritten musical notation. The first system consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one flat and a 2/4 time signature, and a bass clef staff. The bass staff contains rhythmic patterns and chord symbols: F, D7, G7, and G7. The second system also consists of two staves, with the treble staff showing a melodic line and the bass staff showing rhythmic patterns and a chord symbol F.

Figura 7: Proezas de Sólon, compassos 1-5

Handwritten musical score for 'André do Sapato Novo' by Pixinguinha, measures 1-9. The score is written in G major, 2/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system contains measures 1-3 with chords Cm, D7, and Gm. The second system contains measures 4-6 with chords Dm, A7, and D7. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic figures and accidentals.

Figura 8: André do Sapato Novo, compassos 1-9

Em suas execuções Pixinguinha faz largo uso de antecipações, que conferem grande agilidade e dinamismo entre os padrões rítmicos utilizados. Através das antecipações são enfatizadas em alguns momentos as síncopes e contratempos (ambos utilizados o tempo todo pelo músico), deixando à mostra aquilo que existe de mais característico em nossa música popular urbana. Além disso, é fazendo uso de antecipações sucessivas que o músico concebe frases mais longas, muitas vezes com ritmos bastante peculiares. Eis alguns exemplos:

Handwritten musical score showing a single measure of piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The measure contains a series of chords: B7, Em, and G. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic figures and accidentals.

Figura 9: Matuto, compassos 41-43

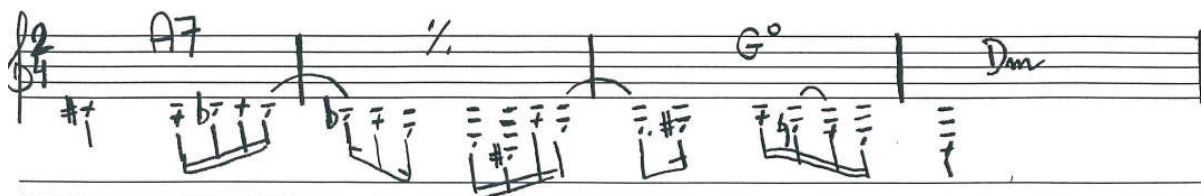


Figura 10: Sofres Porque queres, compassos 14-17

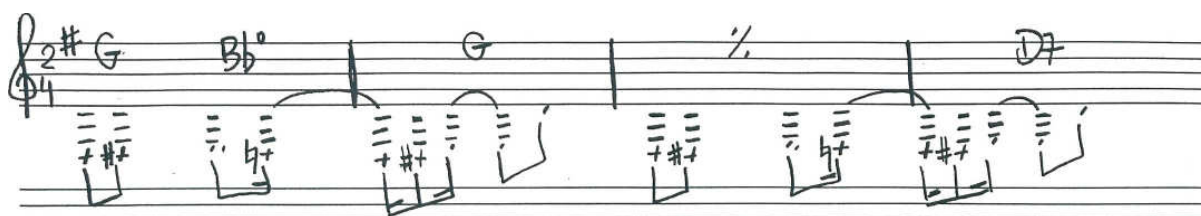


Figura 11: 1 x 0, compassos 26-29

O caráter *staccato* da articulação das notas frisado por Luiz Otávio Braga (2002) é notável em grande parte desses contracantos, principalmente nas peças em que o andamento é mais acelerado, como, por exemplo, nos choros *Um a zero*, *Segura Ele* e *André do sapato novo*. A função de dinamizar as partes da peça através do baixo contínuo está sempre presente, assim como estão presentes as “chamadas” feitas pelas baixarias. Conforme foi visto no capítulo anterior, as “chamadas” servem para : voltar à uma mesma parte/seção, mudar de parte (A para B, C para A, por exemplo) ou terminar a música.

STACCATO

G7 C G7 C C7

F Fm C D7

Figura 12: 1 x 0, compassos 1-8

F D7 G7 C7 F7 Bb Bb

F Bb

CHAMADA para a parte C da peça

Figura 13: Proezas de Solon, compassos 14,15 e coda.

Gm Dm Dm

Gm Dm Dm

BAIXARIA PRA FINALIZAR A PEÇA

FIM

Figura 14: Naquele Tempo, compassos 14,15 e 16

No tocante à relação entre as melodias de seus contracantos e as harmonias de seus choros, algumas considerações merecem ser feitas: Pixinguinha, conforme vimos, utiliza-se de uma enorme variedade de pequenos padrões rítmicos em sua execução (em geral ocupam um compasso de 2/4). Estes padrões contam com figuras que, por sua vez, não são carregadas de notas. São figuras atinentes ao estilo (síncopes, colcheias pontuadas seguidas de uma semicolcheia etc) . Raras são as vezes em que o músico faz uso, por exemplo, de muitas semicolcheias seguidas ou até mesmo de fusas. Quando o faz, portanto, é gerada uma situação de contraste, muito bem vinda no contexto das baixarias e conduções de baixos.

Realizar uma boa baixaria é menos a superpopulação a torto e a direito de semicolcheias- simbiose de exibicionismo irresponsável e virtuosismo equivocado-, atropelando o discurso das partes, do que realizar esse *contínuo* exigido pela tradição. Nesse sentido, saber esperar o momento exato em que um movimento mais inflacionado de notas é exigido ou oportuno- e que fará muito mais efeito, operando por contraste- é fundamental (Braga, 2002, p. 37)

Perceba, no exemplo abaixo, o contraste gerado por Pixinguinha neste trecho do choro

“André do sapato novo”

Figura 15: André do Sapato Novo, compassos 67-73

Já sabemos que a própria natureza timbrística do saxofone faz com que as notas, quando articuladas em alta velocidade, percam um pouco da sua definição, diferente do violão, que é capaz de articular notas rápidas de forma clara, explicada. Dessa maneira, as poucas notas que Pixinguinha utiliza, sendo a grande maioria delas pertencentes aos acordes ou arpejos destes, possuem alta implicação harmônica. Ou seja, o estudante, ao aprender seus baixos, possui recursos suficientes para deduzir a harmonia, sem necessariamente ficar a mercê dos violões e cavaquinho das gravações, em geral difíceis de se escutar com clareza. Tomemos alguns exemplos:

Figura 16: Soluços, compassos 1-4

Figura 17: Segura Ele, compassos 5-9

The image shows a handwritten musical score for bass guitar in 4/4 time. It consists of two staves. The top staff starts with a G7 chord and a melodic line with a triplet (3 5 3) and a slur. It then moves to a C chord with a triplet (1 5 3) and a slur. The bottom staff starts with an F chord, then an Fm chord, then a C chord with a triplet (5 3) and a slur. It then moves to a D7 chord with a triplet (3 5) and a slur, and finally to a G7 chord with a triplet (1 b7) and a slur. Various techniques are labeled: 'ANTECIPAÇÃO' (anticipation) is written above the first measure of both staves and below the last measure of the bottom staff. 'APOJATURAS' (bends) is written above the first measure of the top staff. 'ESCALA' (scale) is written above the C chord in the bottom staff. 'PASSAGEM' (passage) is written below the C chord in the bottom staff. 'CROMATISMO' (chromaticism) is written below the bottom staff, with an arrow pointing to a chromatic movement. Chords are written above the staves: G7, C, G7, C, F, Fm, C, D7, G7.

Figura 18: 1x0, compassos 1-8

3.2- A BAIXARIA E SEUS ASPECTOS TEÓRICOS

O princípio básico da baixaria é estabelecer movimento melódico entre os baixos de acordes sucessivos. Existem basicamente cinco tipos de baixarias: diatônica/ escala do acorde, cromática, arpejada, mista e variada ou florida (Braga, 2002, p. 38)

Definições de Luiz Otávio Braga:

- A) Baixaria Diatônica/Escala do acorde: Contém a apenas notas da escala no espaço sonoro entre os baixos de acordes sucessivos, compondo, pois, um fragmento de escala diatônica *latu sensu* ou escala de acorde.

Figura 19: Segura ele, compassos 17-21

Figura 20: Segura ele, compassos 29-32

B) Baixaria Cromática: Inclui uma ou mais cromatizações na linha da baixaria. Caracteriza-se, portanto, por ser um fragmento de escala cromática no espaço sonoro entre os baixos dos acordes sucessivos.

Figura 21: Sofres Porque Queres, compassos 8-10

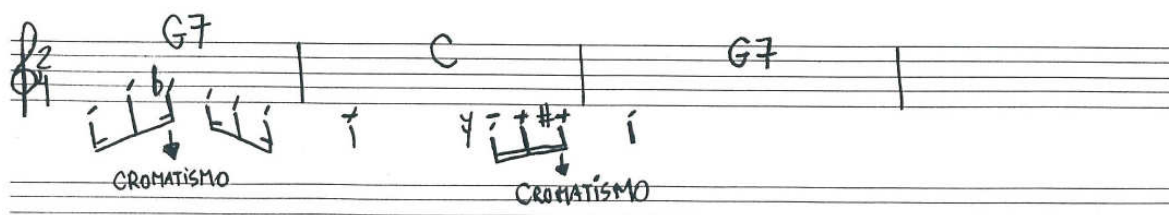


Figura 22: Urubatã, compassos 19-21

C) Baixaria Arpejada: A passagem entre os baixos da harmonia é feita pelo recurso do arpejo do acorde.



Figura 23: Urubatã, compassos 6-8

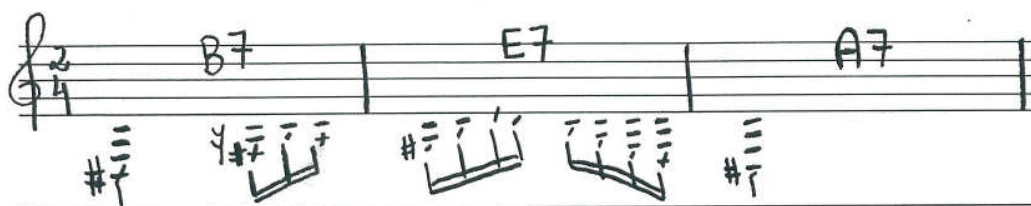


Figura 24: Segura Ele, compassos 24-26

C) Baixaria Mista: A linha do baixo pode congregar no mesmo movimento os três tipos anteriormente descritos

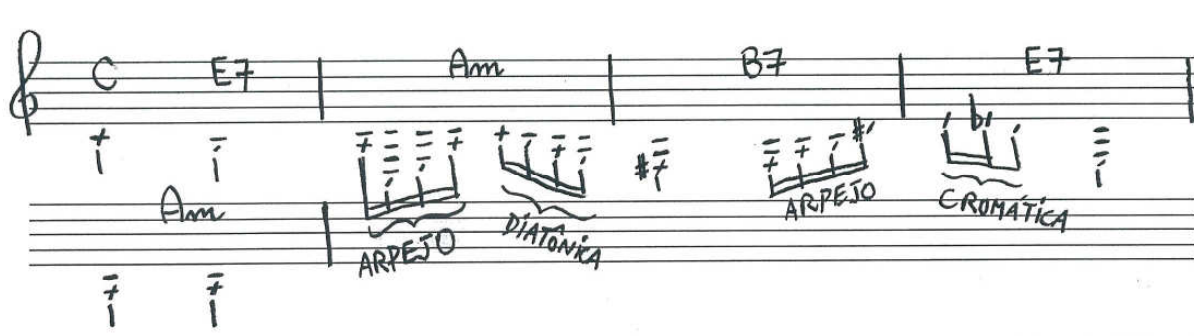


Figura 26: O violão de Sete Cordas (Braga, 2002)

E) Baixaria Variada ou Florida: inclui nos tipos básicos acima descritos as notas melódicas da análise clássica (ver Braga, 2002, p.39) quais sejam, **bordaduras**, **apojaturas**, **escapadas**, **antecipações**. **Notas de passagem**, tanto diatônicas quanto cromáticas, já foram levadas em conta na tipologia básica.

Ver figuras 16 e 17.

3.3- EXERCÍCIOS

O objetivo principal desses exercícios é permitir que o estudante sinta-se livre para, a partir dos aspectos mais importantes da execução de Pixinguinha, criar/ descobrir o seu próprio estilo de acompanhar ao sete cordas, tendo em vista a riqueza da linguagem das baixarias e as múltiplas possibilidades expressivas que o instrumento tem a oferecer. Esses exercícios, portanto, são apenas sugestões iniciais que podem (e devem) ser desenvolvidas. Relacionar/ comparar o estilo de Pixinguinha ao de violonistas de sete cordas, sejam eles modernos ou da “Velha Guarda”, é sempre uma experiência enriquecedora, para não dizer obrigatória. Assim, escutar os

grandes nomes do instrumento é tarefa de todos aqueles que buscam expressar-se com alguma segurança através do sete cordas.

1) Procure transpor para outras tonalidades (próximas ou afastadas) algumas frases que lhe agradaram, buscando resolver possíveis problemas de digitação.

2) Tomando como base a linha melódica da primeira parte do choro “Proezas de Solon”, experimente inverter a ordem das figuras rítmicas utilizadas por Pixinguinha. Por exemplo:

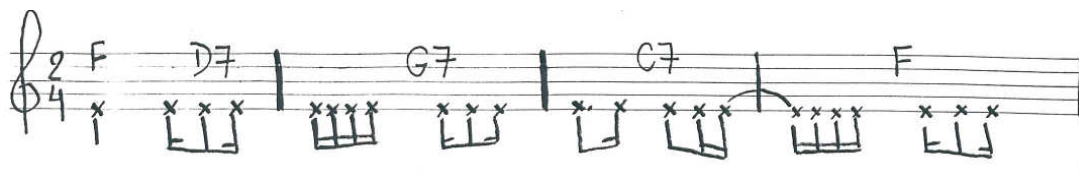


Figura 27: Exercício 2

Naturalmente, você terá que adaptar toda a melodia dos baixos, tocando, por exemplo, apenas uma nota onde antes havia três, tocando duas notas onde antes havia uma e assim por diante. Procure, se possível, utilizar apenas notas pertencentes aos acordes

3) Tendo em mãos o quadro de padrões rítmicos utilizados por Pixinguinha, faça combinações que te agradem, usando ou não antecipações entre os padrões. Cante, bata palmas, busque interiorizar os ritmos. Se você também for cantor, experimente cantar músicas do seu repertório fazendo divisões diferentes baseadas nesses ritmos. O samba é o gênero ideal para tal experiência.

- 4) Com o resultado da experiência anterior, crie uma linha melódica para o seguinte encadeamento harmônico:

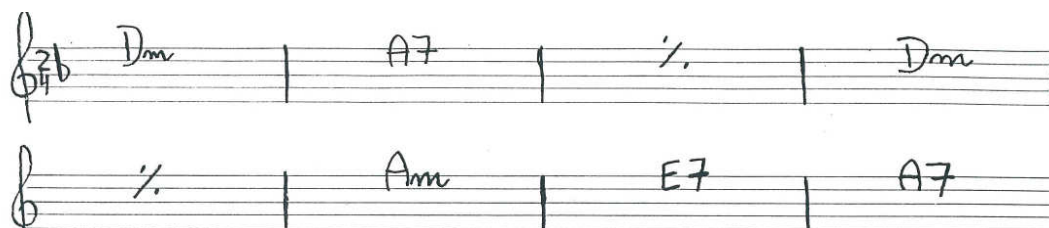


Figura 28: Exercício 4

- 5) Utilizando pequenas células rítmicas, elabore um acompanhamento para o samba “Ai que saudades da Amélia”, de Ataulfo Alves e Mário Lago. Nos momentos de pausa da melodia, busque aplicar baixarias mais extensas, visando o contraste.
- 6) Observando a linha de baixo do choro “Sofres porque queres”, insira notas melódicas em algumas passagens onde há arpejos de acordes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mostramos neste trabalho a estreita relação entre o violão de sete cordas tal qual o conhecemos hoje (após as inovações feitas por Dino na década de 50) e a prática de Pixinguinha enquanto saxofonista contrapontista. Entendemos que possuir a consciência desta relação contribui para que o estudante tenha uma visão mais clara e completa do violão de sete cordas, suas funções e aplicações. Além disso, acreditamos que conhecer as bases do instrumento é tarefa obrigatória para aqueles que buscam encontrar a sua própria linguagem e o seu próprio estilo de

expressar-se por meio deste, não limitando-se apenas a reproduzir (embora a tradição e seus registros sejam sempre grandes mestres) ou inovar de forma equivocada, sem parâmetros ou referências. Por outro lado, é interessante saber que ao estudarmos a execução de um Dino 7 cordas, por exemplo, estamos diante de algo original, sem sombra de dúvidas, mas que possui suas bases no violão de Tute, Lentine, Gorgulho, Nei Orestes e no saxofone de Pixinguinha, principalmente. Tal fato nos dá uma sensação de liberdade, pois de repente percebemos que também podemos criar a partir de Pixinguinha, ou até mesmo do próprio Dino 7 cordas, se assim desejarmos.

Foi esta a proposta capital desta monografia; despertar a possibilidade da criação (e consequente aprendizado) por meio da tomada de consciência daquilo que já foi feito no universo das baixarias/contracantos na música popular brasileira. Esperamos ter atingido estes objetivos através dos temas e recursos utilizados: um capítulo biográfico sobre Pixinguinha e sua trajetória até os tempos de rádio Tupi, quando juntou-se ao Conjunto Regional de Benedito Lacerda; um capítulo dedicado ao violão de sete cordas e suas principais funções, à luz dos trabalhos de Márcia Ermelindo Tabora, Fernando Viveiros de Castro Duarte, Luiz Otávio Braga e Anna Paes de Carvalho e, finalmente, um capítulo final onde foram feitas análises de alguns dos contracantos de Pixinguinha e sugestões para exercícios, que podem ser mudados/readaptados. Nos anexos temos as transcrições integrais das peças, com pequenas adaptações necessárias como, por exemplo, as notas longas. Vimos no capítulo 2 que o violão não consegue sustentar as notas como o sax. Sendo assim, em compassos onde havia uma mínima, esta foi substituída por duas semínimas. Dito isto, as transcrições procuram ser fiéis às gravações originais que, diga-se de passagem, adequam-se muito bem ao violão de sete cordas.

É importante lembrar que esta monografia se faz presente para complementar o estudo do violonista de 7 cordas, que além de sua leitura e assimilação, pressupõe-se, já realiza ou busca realizar atividades como participar de reuniões musicais, ouvir sempre muitas gravações (transcrevendo-as, se possível, para uma melhor assimilação), assistir à apresentações de bons músicos, enfim, vivenciar a música sob todos os seus aspectos. Fica a sugestão para que novos estudantes e amantes da música realizem as transcrições restantes da dupla Pixinguinha/Benedito Lacerda e escrevam novos trabalhos sobre o tema, afim de dar mais conhecimento e segurança ao músico brasileiro.

BIBLIOGRAFIA

BRAGA, Luiz Otávio. *O violão de sete cordas: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2002

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997

CARVALHO, Anna Paes de. *O violão na escola do choro: uma análise dos processos não-formais de aprendizagem*. 1998. Monografia (Curso de Licenciatura Plena em Educação Artística/Música)-Centro de letras e artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

DUARTE, Fernando Viveiros de Castro. *O aprendizado do violão de sete cordas: estudo de caso com o músico Valter Silva*. 2002. Monografia (Curso de Licenciatura Plena em Educação Artística/Música)-Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

NAQUELE TEMPO. Choros e Valsas. Paraná: Revivendo. 1 CD (ca. 61'25'' min). RVCD-016.

TABORDA, Márcia Ermelindo. *Dino 7 cordas e o acompanhamento de violão na música popular brasileira*. 1995. Tese (Mestrado em música)-Centro de letras e artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ANEXOS :

André do Sapo Novo TRANSCRIÇÃO
BASEADA NA
GRAVAÇÃO DE
PISANGUINHA/BENEDITO LACERDA

The musical score is a handwritten transcription for guitar, consisting of 12 staves. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The piece is titled "André do Sapo Novo" and is based on a recording by Pisanguinha/Benedito Lacerda. The score includes various chord voicings and melodic lines. The chords used include Cm, D7, Gm, Dm, G7, F7, Bb, Eb, and Ebm. The notation includes standard guitar symbols such as 'x' for muted strings and '2' for a second ending. The score is organized into measures, with some measures containing multiple chords or melodic fragments.

André do Sapato Novo

The image shows a handwritten musical score for the piece "André do Sapato Novo". The score is written on ten staves, each containing a melodic line and guitar chords. The chords are written in a shorthand notation, often with a vertical bar to the left of the chord symbol. The melodic lines consist of eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. The score is organized into measures, with some measures containing a double bar line and a slash, indicating a section break or a repeat. The overall style is that of a personal manuscript or a working draft for a musician.

Chords and notation visible in the score include:

- Staff 1: F7, Bb Bb7, Eb Ebm, Bb
- Staff 2: F7, Bb, Cm
- Staff 3: D7, Gm, Dm
- Staff 4: A7, D7, Cm
- Staff 5: D7, G7, Cm, Gm
- Staff 6: D7, Gm, F7, Bb, G7
- Staff 7: Cm, F7
- Staff 8: Bb, Fm6, G7
- Staff 9: Cm, Ebm6, Bb, G7, G7, F7, b7, b7
- Staff 10: Bb, Bb, DC e
- Staff 11: Gm, Gm, Cm, D7
- Staff 12: Gm, Gm, Cm, #7

MATUTO

TRANSCRIÇÃO BASEADA
NA GRAVAÇÃO DE
PIXINGUINHA/BENEDITO LACERDA

(S)

Handwritten musical score for "MATUTO" in G major, 4/4 time. The score consists of 12 staves. The first staff has a circled "S" above it. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various guitar chords and rhythmic patterns. The chords used include G, D7, D, E7, A7, B7, Em, C, and C#. The notation includes stems, beams, and flags to indicate rhythm. There are some handwritten annotations like "z" and "2" above notes, and a circled "S" at the beginning.

MATUTO

The image shows a handwritten musical score for the piece "MATUTO". The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of 12 staves of music. The notation includes guitar-specific elements such as fret numbers (indicated by numbers 1-4 on the stems), fingerings (indicated by numbers 1-4 on the stems), and various guitar chords. The chords used include B7, G, Em, C, D7, D, E7, A7, Am, A#0, G7, and A0. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing a double bar line and a slash, indicating a section break or a repeat. The final measure of the piece ends with a double bar line and a circled "S" symbol, possibly indicating a solo or a specific ending. The handwriting is clear and legible, with some corrections and annotations visible.

Naquele tempo

TRANSCRIÇÃO BASEADA
NA GRAVAÇÃO DE
PIXINGUINHA/BENEDITO LACERDA

The musical score is written for guitar in 2/4 time. It consists of 12 measures, divided into two systems of six measures each. The notation includes chords, fingerings, and articulation marks.

Measure 1: Chords: B, A7, Dm, A7. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5.

Measure 2: Chords: Dm, D7, Gm, E7. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5.

Measure 3: Chords: A7, A7, Dm, A7. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5.

Measure 4: Chords: Dm, D7, Gm, Dm, A7. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5.

Measure 5: Chords: Dm, Dm, F, D7, Gm. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5.

Measure 6: Chords: C7, F, A7, Dm. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5.

Measure 7: Chords: G7, C7, F, D7, Gm. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5.

Measure 8: Chords: A7, Dm, Bbm6, F, D7. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5.

Measure 9: Chords: Gm, C7, F, F, D7. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5.

Measure 10: Chords: Dm, D, A7, D, D, B7. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5.

Measure 11: Chords: Dm, D, D, B7. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5.

Measure 12: Chords: Dm, D, D, B7. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5.

Additional markings include a circled "FIM" in measure 5, a "Bbm6" chord in measure 8, and a "Dce" chord in measure 9.

NAQUELE TEMPO

Handwritten musical score for guitar in G major, 4/4 time. The score consists of five staves. The first staff shows the melody with notes and rests. The second staff shows the guitar accompaniment with chords and rhythmic patterns. The third staff shows the bass line with chords. The fourth staff shows the final chords and a circled 'FIM' (End). The fifth staff shows the final notes of the piece.

Observações

* 1 ⇒ Adaptação para o 7 cordas: Na gravação Pixinguinha repete

o que fez nos primeiros compassos.

* 2 ⇒ A parte (C) da peça é solada pelo saxofone, logo,

estas são sugestões de frases (Algumas delas são feitas por Dino/Meira)

TRANSCRIÇÃO
PASEADA NA
GRANJA DO
PIXINGUINHA/BENEDITO LAURIDA

PROEZAS DE SOLON

(S)

The musical score consists of ten staves. The first staff begins with a circled 'S'. The chords and melodic lines are as follows:

- Staff 1: Chords: F, D7, G7, C7, F. Melody: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 2: Chords: F, C, D7, G7, C7. Melody: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 3: Chords: F, D7, Gm, A7, D7. Melody: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 4: Chords: B, F, D7, G7, C7, F. Melody: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 5: Chords: F, A7, Dm, D7. Melody: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 6: Chords: Gm, Gm Em7(b9), Dm, E7. Melody: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 7: Chords: A7, C7, F, A7. Melody: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 8: Chords: D7, Gm Em7(b9), Dm, E7, A7. Melody: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 9: Chords: Dm, A7, Dm, D7. Melody: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 10: Chords: Gm, Gm Em7(b9), Dm, E7. Melody: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

(FIM)

Proezas de Salomão

Handwritten musical score for "Proezas de Salomão". The score is written on ten staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The music consists of a series of chords and melodic lines. The chords are labeled with letters and accidentals: A7, C7, F, A7, D7, Gm, Em7(b5), Dm, E7, A7, Dm, C7, D, G7, F7, Bb, Cm, C7, Ebm6, F7, Bb, Ab, F, F7, Bb, Bb7, Eb, G7, Cm, Ebm6, Bb, C7, F7, Bb, Bb, C7, Bb, F, Bb, and F. The score ends with a circled "FIM" and a "DC" marking.

Variação para comp: 57 ao 60

Handwritten musical score for "Variação para comp: 57 ao 60". The score is written on three staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The music consists of a series of chords and melodic lines. The chords are labeled with letters and accidentals: F7, Bb, Bb7, and Eb. The score ends with a circled "FIM" and a "DC" marking.

SEGURA Ele

TRANSCRIÇÃO BASEADA
NA GRAVAÇÃO DE
PIXINGUINHA/BENEDITO LALERDA

Handwritten musical score for "SEGURA Ele" in 4/4 time. The score consists of 11 staves. The first staff has a circled "S" with a slash through it. The music includes various chords such as C, E7, Am, F, F#0, A7, Dm, B7, and A0. There are also rhythmic markings like "P", "x", and "xxxx", and some notes with stems and beams. The score ends with a circled "S" with a slash through it.

SEGURA ELE

The handwritten guitar chord chart for "SEGURA ELE" is as follows:

- Staff 1:** Gm | C7 | % | %
- Staff 2:** F | F | A7 | Dm | D7 | Gm | D7
- Staff 3:** Gm | B \flat | B \flat | F | D7 | Gm | C7
- Staff 4:** F | :|| 2 Gm | C7 | F | A \circ (circled) | FIM (circled)
- Staff 5:** (Empty)
- Staff 6:** (Empty)
- Staff 7:** (Empty)
- Staff 8:** (Empty)
- Staff 9:** (Empty)
- Staff 10:** (Empty)
- Staff 11:** (Empty)

SOFRES PORQUE QUERES

TRANSCRIÇÃO
BASEADA NA
GRAVAÇÃO DE
PIXINGUINHA/BENEDITO LACERDA

Handwritten musical score for guitar in 2/4 time. The score consists of 12 staves, each containing a melodic line and a corresponding chord diagram. The chords are labeled with letters and accidentals, such as Ab°, F, Fm, C, A7, G°, Dm, Fm, C, A7, D7, G7, C, D7, G, G7, G#, F°, Cm, Eb7, D7, A7, and Gm. The notation includes stems, flags, and bar lines, with some measures containing a double bar line and a slash, indicating a section break or end of a phrase.

Solros PORQUE QUERES

Handwritten guitar chord chart for the song "Solros PORQUE QUERES". The chart consists of 12 staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a rhythmic style with various chord voicings and accidentals. Chord labels are placed above or below the notes. The chords include D7, G, C#, D7, Bb, G, G7, G7, Cm, G, D, Db, C, G, Db7, C7, F, Fm, F7, Bbm, B, F, Fm, Fm, Bbm, G7, Bbm, Bb, F, F7, Bb, Bb, D7, Gm, Bb, Bb, F, D7, G7, G7, C7, F, DC, and a final chord with a double bar line and a sharp sign.

SOLUÇOS

TRANSCRIÇÃO BASEADA
NA GRAVAÇÃO DE
DIXIEGUINHA/BENEDITO LACERDA

Handwritten guitar chord chart for "Dixieguinha" by Benedito Lacerda. The chart consists of 12 systems of music notation, each with a treble clef staff and a guitar staff. The guitar staff shows chord diagrams with fret numbers and stem directions. Chord names are written above the guitar staff. The piece starts with a circled "S" and ends with a circled "FIM". The key signature changes from one flat to two sharps in the final system.

System 1: Dm A7 | Dm D7 | Gm D7

System 2: Gm | Gm Em7(b9) | Dm | E7

System 3: A7 D7 | G7 C7 | F Bb7 | Em7(b9) A7

System 4: Dm | Bb | Dm | E7 A7

System 5: Dm | C7 | F | A7 FIM

System 6: D7 | E7 | Am | E7

System 7: A7 | Dm D7 | Gm G7 | C7

System 8: F | Gb | F C\#(b5) | Bb C7

System 9: F | A0 S | Dm D

System 10: B7 | E7 | F\#7

System 11: B7 | E7 | F\#7

Soluçõs

The handwritten guitar chord chart for "Soluçõs" is written in D major. It consists of five staves of music. The first staff contains the chords Bm, E7, A7, D, and A7. The second staff contains D, Bb, A, and G. The third staff contains D, B7, Em, A7, D, and D. The fourth staff contains A0, FIM, Dm, and FIM. The fifth staff contains empty lines. Below the main chart are several more empty staves.

Um A Zero

TRANSCRIÇÃO
BASEADA NA
GRAVAÇÃO DE
PIXINGUINHA/BENEDITO LACERDA

(S)

Chord progression (Staff 1): G7 | C | G7 | C | C7

Chord progression (Staff 2): F | Fm | C | D7 | G7

Chord progression (Staff 3): C | G7 | A7

Chord progression (Staff 4): Dm | Fm | C | D7 | G7 | C

Chord progression (Staff 5): C | G | Bb | G | G

Chord progression (Staff 6): D7 | Am | D7 | Am | D7

Chord progression (Staff 7): G | G | Bb | G | G7

Chord progression (Staff 8): C | G# | G | E7 | Am | D7

Chord progression (Staff 9): G | G | Bb | G | G7

Chord progression (Staff 10): D7 | Am | D7 | Am | D7

Chord progression (Staff 11): Am | D7

(FIM)

Um A ZERO

The handwritten guitar chord chart for "Um A ZERO" is organized into 12 staves. The chords and fingerings are as follows:

- Staff 1: G, G, B^b, G, G7
- Staff 2: C, C[#], G, E7, Am, D7
- Staff 3: G, A, F, /
- Staff 4: /, Gm, /, C7
- Staff 5: /, F, F, Cm6, D7, Cm6
- Staff 6: D7, Gm, B^b, F, D7
- Staff 7: Gm, C7, F, /, /
- Staff 8: /, Gm, /, C7
- Staff 9: /, F, F, Cm6, D7, Cm6
- Staff 10: D7, Gm, B^b, F, D7
- Staff 11: Gm, C7, F, A, F^{#m}
- Staff 12: /, /, /, /

URUBATA

TRANSCRIÇÃO BASEADA
NA GRAVAÇÃO DE
PIXINGUINHA/BENEDITO LUKERDA

(S)

2/4

E7 Am A7

Dm Am B7

E7 Am B7

Am A7 Dm Bb

Am B7 E7 Am G7

C G7 G7 F

C C#° Dm D#° C G7

C G7 F

C Db G7 1 C 2

Am C7 F

(S)

URUBATA

Observação: *1 Na gravação está do natural, embora o

ACORDE NAJA A7.