

The background of the cover is a dense, handwritten musical score in various colors (black, red, blue, green). The notation includes notes, rests, and complex chord symbols such as Gm6/Bb, A7, Am6, G#m7, Eb7(#11), Eadd G#, Fm6/Bb, Cb/G, G7(b9), B7/F#, Bb/E, D7, C#7/D, C7/A, F/Eb, F/Eb, Bb9/D, Bbm6/Db, G6, D7(n), Gm/F, Em7(b5), Cm, G7(b#5), C#9/G, Gm6/G, Gm7, and C7(n). Interspersed among the musical notation are colorful ink drawings: a large red figure on the left, a blue figure in the center, and a red figure on the right. There are also abstract shapes and lines in various colors, creating a vibrant and artistic background.

Lundu

Reflexões sobre pesquisa, transcrição, arranjo e
composição em um gênero da Música Brasileira

Jayme Vignoli

Ficha Catalográfica

Agradecimentos

Prefácio

Introdução

O lundu

Sobre ritmo

Sobre transcrição

Sobre versões

Composição

. Tonalidade e harmonia

. Melodia

Grades e comentários

. Versão matriz

. Versão regional de choro

. Versão orquestral

Ficha técnica das gravações

Fontes e referências bibliográficas

*Mário de Andrade escreveu, não me lembro em
que livro - mas é uma frase muito citada - que
uma grande parte, talvez a maior parte do que
nós recebemos foi européia.*

Mas o negro coloriu tudo. Saravá!”

César Guerra-Peixe

Agradecimentos

A Paulo e Maria Helena, princípio de tudo, por todo apoio de sempre, a todo momento.

A Cristina e Lulu, primeiras e eternas amigadas, por serem quem são e por todos que elas trouxeram pra junto.

A Mariana, Francisco e Flora, inestimável fonte de inspiração, pela companhia e incentivo constante.

A Alfredo Jacinto Melo, o Alfredinho do Bip Bip por, entre diversas qualidades, evidenciar que sempre haverá benefícios em exercer a generosidade, a solidariedade e o amor ao próximo. Sentimos tua falta, Neném!

Ao irmãos-confrades do conjunto *Água de Moringa*, André Boxexa, Josimar Carneiro, Luiz Flavio Alcofra, Marcílio Lopes e Rui Alvim, cujo o já balzaquiano convívio insiste continuamente em me presentear com toda sorte de aprendizado.

Ao professor Márcio Almeida, o “Márcio Hulk” por me colocar nos trilhos, me convencendo de que o estudo do cavaquinho era algo muito mais profundo do que eu imaginava até então, e seus parceiros do conjunto *Naquele tempo*, Maurício Almeida, Luís Louchard, Paulão 7 Cordas e Agenor.

À querida Moema Craveiro Campos, cujas aulas de piano, sempre transcendendo o estudo do instrumento, me proporcionaram uma rica forma de compreensão da música como um todo.

Ao professor Marcelo Sá Corrêa pelo meio ponto adicionado à prova de matemática, devido à interpretação à capella do *Brasileirinho* no sarau do colégio, lá pelos idos de 1980-81.

Aos professores que muito me marcaram com seus ensinamentos quando de meu extenso périplo na graduação da UniRio: Antônio Guerreiro, Armida Valleri Teixeira, Dawid Korenchandler, Ermelinda de Azevedo Paz, Hélder Parente, Roberto Gnattali e Vânia Dantas Leite.

Aos professores do PROEMUS - Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais, da UniRio: Afonso Cláudio, Lúcia Barrenechea, Marcelo Carneiro, Nicolas de Souza Barros e Sérgio Barrenechea; em especial a Marco Túlio de Paula Pinto, meu orientador quando de minha primeira tentativa no Mestrado Profissional.

À minha orientadora Mariana Isdebski Salles pela clareza, tranquilidade, constante disponibilidade e sobretudo paciência.

Ao maestro Néelson de Macêdo, meu primeiro professor de orquestração, nos tempos da *Escola Brasileira de Música* onde também pude ter a sorte de conviver com Luiz D’Anunciação, grande mestre da percussão brasileira.

A todos os colegas da *Escola Portátil de Música*, projeto divisor de águas em minha trajetória e do *Instituto Casa do Choro*, por todo o saber partilhado até aqui e o muito que ainda está por vir.

Aos amigos cuja ampla, constante, saudável e agradável conversa sobre música me alimenta a capacidade de reflexão e aponta caminhos preciosos: Bia Paes Leme, Cristovão Bastos, Luciana Rabello, Luiz Otávio Braga, Maurício Carrilho, Nailor Proveta, Oscar Bolão, Paulo Aragão, Paulo Sérgio Santos, Pedro Aragão (cujo prefácio aqui muito me honra!) e Toninho Carrasqueira.

A Tomaz Retz e Jamerson Farias, do *Centro de Pesquisa Jacob do Bandolim* do *Instituto Casa do Choro* pelo valioso auxílio.

Ao *ourives do palavreado* (apud Dorival Caymmi), Aldir Blanc, parceiro querido, pelo constante incentivo. Sua poesia, irmanada a de outros aurífices como Carlos Cachça, Chico Buarque, Délcio Carvalho, Nei Lopes, Orestes Barbosa e Paulo César Pinheiro dentre tantos outros, tornam a vida mais instigante e bela, dando portanto mais sentido à nossa existência.

Às tardes, noites e madrugadas nos autos de resistência do bar *Candongueiro* dos queridos Ilton e Hilda, em Niterói.

Ao honroso e iluminado convívio com Cristina Buarque, Élton Medeiros, D. Ivone Lara, Luna, Mestre Marçal, Monarco, Nadinho da Ilha, Néelson Sargento, Ovídio Brito, Trambique, Walter Alfaiate, Wilson das Neves e Wilson Moreira dentre outros, que compreendem fonte de conhecimento e inspiração descomunais, bem como também, Candeia, Cartola, Ismael Silva, Néelson Cavaquinho, Noel Rosa, Valzinho, Wilson Batista e todos os mestres das Velhas Guardas das Escolas de Samba.

Às emblemáticas e extraordinárias figuras que configuram pilar e mola-mestra do choro: Anacleto de Medeiros, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Henrique Alves de Mesquita, Jacob do Bandolim, Joaquim Callado e Pixinguinha, impulsionadores dos não menos fundamentais César Guerra-Peixe, Garoto, Lindolfo Gaya, Lyrio Panicalli, Moacir Santos e Radamés Gnattali.

A heróis nacionais como Alexandre Gonçalves Pinto, esmiuçador espontâneo e emocionado do ambiente do choro do início do século XX e ainda Bartholomeu Rosa, Candinho do Trombone, Frederico de Jesus, Jupiaçara Xavier e Manoel Pedro do Nascimento, dentre tantos, que, ao transcreverem para seus cadernos um sem números de composições de seus contemporâneos, salvaram imenso e riquíssimo repertório da extinção.

Às vozes que nos dão voz, a começar por Orlando Silva e Zezé Gonzaga e seguindo com Alfredo del Penho, Amélia Rabello, Áurea Martins, Fátima Guedes, Marcos Sacramento, Mariana Baltar, Nina Wirtti, Mônica Salmaso, Pedro Miranda, Pedro Paulo Malta em meio a tantos e tantas, todos capitaneados pelo canto plural da voz singular de Clementina de Jesus.

Aos admiráveis Ranchos de outrora, ao *Rancho Carnavalesco Flor do Sereno*, ao *Cordeão da Bola Preta*, a todas as pequenas, médias e grandes agremiações pela

força inspiradora. Ao *Cordão do Boitatá* pelos sempre inesquecíveis bailes e por nos dar a certeza que a vida vai melhorar.

Aos *Matutos*, formidável conjunto de Cordeiro (RJ), junto a tantos outros jovens músicos, que, através de todo encantamento com o qual brindam a todos com seus sons, trazem alento nos certificando de que nada está perdido. Muito pelo contrário...

A todos os alunos - a quem, estudante que sou, sempre preferirei chamar de "colegas" - que por esses 35 anos de atividade me deram a chance inestimável de me reinventar a todo instante e seguir na busca incessante por conhecimento.

Aos notáveis músicos que emprestaram desmesurada e valiosa sabedoria de forma direta, ao participarem do CD anexo, tornando de fato este projeto muito mais interessante. Além de alguns já supracitados, são eles: Evelynne Garcia, João Gabriel Souto, Kiko Horta, Lucas Porto, Marcus Thadeu, Maria Souto, Nailson Simões, Osmário Jr, Pedro Aune, Pedro Paes e Renato Buscacio.

A Carlos Fuchs pelo sempre competente trabalho de gravação e mixagem em sua *Tenda da Raposa* e de masterização na *Arda Records*.

Minha já combalida e titubeante memória me adverte a não ser tão pretensioso em querer listar todos aqueles a quem devo meus mais sinceros agradecimentos, pois são muitos, muitos mesmo! O que posso dizer sem receio de estar enganado, é que, apesar de inevitáveis e involuntárias omissões, chego aqui a essa etapa graças a esse imenso punhado de gente. A todos, meu entusiasmado muito obrigado!

Rio de Janeiro, outono de 2019

Historicamente marcadas pelo escravismo que nos assolou durante séculos, as práticas musicais de etnias africanas no Brasil foram – e continuam sendo – sistematicamente ignoradas, oprimidas, silenciadas e reprimidas, bem como as vozes de seus representantes. Se em pleno século XXI ainda temos que lutar cotidianamente por conceito que diríamos básicos – democracia, igualdade de direitos, bem-estar social – quanto mais para trás historicamente deslocamos nosso olhar para as heranças africanas no Brasil, mais temos dificuldade em “ouvir” as vozes e as músicas de homens e mulheres que foram para cá trazidos na condição de escravizados.

Esta situação se agrava pelo fato de que a cultura europeia se baseia essencialmente no escrito e as músicas populares da maior parte do mundo se assentam em tradições orais. Como reconstituir a pluralidade e a complexidade de práticas musicais – não apenas trazidas da África mas também aqui criadas – de gerações e gerações de escravizados? Tarefa difícil, sem dúvida, não apenas pela violência e repressão a que historicamente estas etnias foram alvo, como também pelo silenciamento e o preconceito presentes na historiografia musical brasileira até pelo menos a primeira metade do século XX. Invariavelmente a música praticada por etnias africanas e indígenas eram taxadas de “primitivas”, “bárbaras” e “selvagens”. Em uma das primeiras narrativas musicais-históricas do país, o livro “A música no Brasil”, publicada em 1908, seu autor, Guilherme de Melo afirmava que a música destas etnias eram “impregnadas de sentimentos bárbaros e selvagens e superstição cabalística”, mas que isso não deveria nos espantar “desde quando ainda hoje mesmo se encontram vestígios de um canibalismo hediondo e crenças supersticiosas entre o *populacho crioulo que ainda não se depurou e em cujas veias corre ainda o sangue inculto do africano*”.

Já Renato Almeida, em sua História da Música Brasileira de 1926 vai afirmar que “a musicalidade do nosso negro é um fenômeno interessantíssimo contrastando com a sua *mentalidade rudimentar e grosseira*”. São diversos os exemplos na historiografia, e se nem sempre revelam preconceito explícito – como nos casos acima – em grande parte demonstram desconhecimento e muitas vezes simplificações – uma delas é a de reduzir toda a herança cultural africana à sua matriz rítmica, como se não houvesse na África uma enorme diversidade de instrumentos que não apenas os de percussão.

Por todos estes motivos, este livro é uma contribuição importantíssima para o entendimento de uma prática musical bastante complexa e multifacetada: o lundu. Identificado em diversas narrativas historiográficas como o primeiro gênero de matriz africana no Brasil, sua história ainda é repleta de lacunas e silenciamentos. Vários são os problemas com que se deparam os historiadores e pesquisadores de música popular consoante a este termo. O principal deles tem a ver com a própria questão de gênero musical: existe ainda hoje uma tendência, sem dúvida derivada do legado cientificista da musicologia, de se enxergar gêneros musicais como “espécies” que podem ser classificadas e que permaneceriam imutáveis ao longo do tempo. Para o

musicólogo do século XIX, os gêneros musicais ao redor do mundo poderiam ser organizados a partir da mesma metodologia dos reinos animais e vegetais: assim como borboletas poderiam ser classificadas em uma taxonomia rígida de acordo com suas características morfológicas, os gêneros musicais também poderiam ser “mumificados” em grandes esquemas taxonômicos, normalmente com caráter evolutivo onde a música europeia ocuparia o ápice da escala e as músicas do mundo viriam a reboque.

Infelizmente – ou melhor, felizmente! – as práticas musicais são muito mais livres, fluidas e complexas. Dou um exemplo prático: na década de 1940 o pesquisador e musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo realizou gravações de música dita “folclórica” em diversas regiões do Brasil – Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Ceará e Goiás – com o apoio da Biblioteca do Congresso norte-americano. No momento de cada registro sonoro, Luiz Heitor pedia aos músicos populares – violeiros, cantadores, artistas populares – que identificassem os gêneros das músicas que iam ser gravadas. Várias das respostas dos músicos classificavam as músicas como “samba”, gênero que estava no ápice de sua divulgação através das rádios, que já tinham então alcance nacional. Isto fez com que Luiz Heitor lamentasse que a música carioca estivesse em processo de “aniquilação”, segundo ele, de outros gêneros nacionais. No entanto, quando ouvimos e analisamos os “sambas” que foram gravados em lugares tão distantes como o Crasto no Ceará e Osório no Rio Grande do Sul, percebemos que a mesma palavra – “samba” – era utilizada para designar práticas musicais totalmente diferentes.

Não há dúvida que o mesmo processo pode ser aplicado ao lundu: termo utilizado desde o século XVIII – ao que tenhamos notícia – em diversos lugares do Brasil, sem dúvida foi utilizado para designar práticas musicais (e coreográficas) bastante diferentes em tempos e lugares diversos. O nosso entendimento desta diversidade de práticas musicais designadas por “lundu” é sem dúvida dificultado pela ausência de documentação de práticas fundamentalmente baseadas em tradições orais em períodos onde a gravação sonora ainda não existia. Sabemos que o termo chegou a nomear práticas ibéricas: como nos mostra Carlos Sandroni em seu livro *Feitiço Decente*, uma carta de 1780 do conde de Pavolide, então governador geral da Bahia, à coroa portuguesa, designa o lundu aos “brancos e pardos” de Portugal, e não ao universo africano:

“Os pretos... dançam e fazem voltas como arlequins, e outros dançam com diversos movimentos do corpo, que ainda que não sejam os mais inocentes, são como os fandangos de Castela e fofas de Portugal, e os *lundus de brancos e pardos daquele país* (Portugal)”

Ora, esta menção por si só não exclui a ligação entre o termo lundu e práticas musicais afrodescendentes. No início da fonografia no Brasil, vários foram os artistas negros que se destacaram por gravar “lundus” já famosos em todo o Brasil através de tradição oral – dentre estes o cantor, violonista e artista negro Eduardo das Neves. Música essencialmente sincopada, de natureza muitas vezes improvisada e inseparável de aspectos coreográficos, o lundu que nos apresenta a fonografia brasileira já foi sem dúvida alvo de muitos escritos e pesquisas em sua maior parte de caráter historiográfico,

sociológico ou jornalísticos. No entanto, trabalhos focados em análises de gravações ainda são menos comuns, daí a importância do presente trabalho.

Escrito por Jayme Vignoli, um dos maiores arranjadores, compositores e cavaquinistas brasileiros da atualidade, alguém que apresenta um conhecimento profundo da música popular brasileira a partir de sua melhor escola – a rua –, este livro apresenta transcrições e análises bastante apuradas de gravações de lundus da Casa Edison do início do século XX, sendo, somente por isso, uma contribuição já fundamental para os estudos sobre o tema no Brasil. O trabalho, entretanto, não se restringe a isso: entendendo os gêneros musicais como repertórios fluidos e não congelados no tempo, Jayme Vignoli nos apresenta aqui uma composição – Xisto, Bahiano e Companhia – e uma série de arranjos derivados, todos de sua autoria, baseados neste complexo universo do lundu. Os arranjos são escritos para regional de choro e também para orquestra, e talvez valha a pena falar um pouco sobre o contexto de cada um deles.

Um dos integrantes do conjunto Água de Moringa, que em 2019 completou 30 anos de formação, Jayme Vignoli é sem dúvida um dos mais importantes renovadores da linguagem de arranjo para regional, em uma escola aberta por Radamés Gnattali a partir de sua experiência com a Camerata Carioca na década de 1970. O Água de Moringa é um conjunto que amplia a linguagem do regional de choro para outros horizontes, que incluem a música de tradição de concerto brasileira (Guerra-Peixe, Radamés Gnattali), a música contemporânea brasileira (Roberto Victório, Marisa Resende, entre outros), bem como uma renovação do próprio repertório do choro através das composições de novas gerações de músicos ligados ao gênero. Todo este panorama serve para nos mostrar a estreita ligação de Vignoli com o universo dos arranjos para o regional de choro – do qual ele é um dos mestres da contemporaneidade – que aqui são apresentados.

Já os arranjos para orquestra têm por base a formação da Orquestra Fuleira, grupo criado em 2014 e que tem como característica marcante reunir várias formações instrumentais tipicamente brasileiras: a banda de coreto (flauta, clarineta, saxofone, trompete, trombone e bombardino), regional de choro (violão, cavaquinho, bandolim, pandeiro e contrabaixo), o piano típico dos salões brasileiros, o acordeom – que funciona como um naipe de cordas na orquestra e fornece a “liga” entre os naites, e finalmente o naipe de percussão.

Mais do que um trabalho de pesquisa, portanto, este é também um trabalho de criação artística, que nos mostra a força, vitalidade e poder das músicas no Brasil. Que venham muitos outros lundus!!

Pedro Aragão

Introdução

Dúvida, inquietação e inconformismo são três sentimentos cuja companhia desejo ter por toda a minha vida.

Não raro, dentre essas qualidades, dúvida e inquietação, lado a lado e dentro de uma conotação negativa e contraproducente, tomam de assalto o estudante de música durante seu processo de aprendizado. Nesse cenário, acredito que uma contribuição muito boa e determinante a ser dada pelo professor é justamente apontar o benefício dessas sensações. Se a dúvida me obriga a caminhar, tentar ver de perto e/ou observar de longe, a inquietação sugere e determina o fazer, ao menos tentar realizar para ver no que vai dar. Isso talvez já seja o bastante na busca por sabedoria, mas como essa, por completo, é inatingível - e por isso a jornada não se interrompe - que ao menos todo o processo possa desaguar em algo realmente proveitoso. Porém (ai porém...), ao se conformar com soluções fáceis, por vezes tidas como milagrosas prometendo e garantindo sucesso, o artista deixa de dar o melhor que pode de si, abdicando provavelmente do principal e mais precioso legado que pode deixar: a originalidade.

Com este trabalho, desenvolvido dentro do PROEMUS, Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), não tenho a presunção de apresentar um contundente tratado musicológico, um robusto manual de orquestração ou um abrangente compêndio de análise musical, mas desejo colocar, um testemunho de minhas relações com a música desde a primeiríssima delas, como ouvinte, de como elas têm me moldado enquanto músico e de que maneira lido com ela na minha produção. Já me convenci da extrema e fundamental importância do estudo e nele incluo os incontáveis momentos experimentados na prática, com um instrumento nas mãos, sejam nas mais conceituadas salas de concerto do mundo ou nos botequins mais vagabundos.

Como professor, um passo elementar é evidenciar junto ao aluno o quão proveitoso pode ser a indissociação das atividades de pesquisa intelectual e de performance. Na verdade, neste manual, procuro demonstrar como que, no fundo, o exercício racional pode e deve ser uma potente ferramenta para desenvolver o trabalho artístico.

Uma simples proposta de investigação de um determinado gênero musical abarca um sem número de aspectos importantes, os mais variados, como conjunturas geográficas e contextos histórico e social, para citar apenas alguns. Entender um gênero musical passa pela percepção de como e onde ele surgiu e se desenvolveu e essa averiguação de suas origens já configura importantíssimo ponto de partida que muitas vezes se mostra revelador de particularidades inesperadas. Somando-se a isso, a proposta de transcrições de obras musicais, a partir de gravações ou mesmo de execuções ao vivo, é um enriquecedor mergulho nas tradições do que está sendo examinado. Não basta apenas admirar as águas de um rio, é preciso mergulhar para melhor conhecê-lo. Apenas olhar - ou mesmo pisar! - a lama, não é suficiente, faz-se

necessário manusear o barro para saber do que ele é feito.

Em verdade, o que temos aqui é um trabalho de composição. Ou seja, a intenção que nele reside, sempre foi a de escrever uma música, como um simples impulso do tipo “vou fazer um lundu”. A questão é que por trás dessa despretentiosa iniciativa, para se chegar efetiva e categoricamente ao que se deseja, isto é, escrever um lundu que seja lundu de fato, é de suma importância que uma boa parte do trabalho seja realizada sem um instrumento musical ou papel de música nas mãos, isso sim, sendo parte de uma outra etapa.

Como músico oriundo de atividades populares como o choro e o samba, sempre estive impelido a tirar músicas de ouvido a partir de gravações dos grandes mestres, algumas vezes tentando registrá-las na pauta, numa época em que a maior parte desse repertório não estava disponível em partituras a contento. Me é impossível estimar um somatório das horas passadas em tardes e dias inteiros na Biblioteca Nacional e no Museu da Imagem do Som, copiando à mão, composições diversas do universo do choro, a partir de manuscritos e edições fora de catálogo.

Quando, de minha parte, surgiu o interesse pelo estudo de orquestração, arranjo e composição, os métodos e tratados acadêmicos constituíam um passo maior que a perna dado minhas incipientes noções de harmonia, contraponto e análise musical. Uma prática que se revelou muito interessante foi a tentativa de acompanhar gravações de orquestra com a partitura correspondente. O problema aí sempre fora conseguir algum material nesse sentido que abordasse a música brasileira, algo praticamente impossível.

Outro aspecto frequentemente presente no estudo de alguma partitura orquestral (sinfônica, big band etc) ou de câmara era a curiosidade de ter alguma pista do que o compositor ou o arranjador pensara no momento de realização do trabalho.

Felizmente, em dias atuais, esse cenário vem se modificando e minha proposta aqui parte primeiramente da idéia de se ter um material que englobe gravações e partituras correspondentes, com comentários por parte do autor a respeito de todo o processo.

A composição resultante deste trabalho recebeu três versões conforme será abordado à frente e este produto se divide em dois volumes: um o “livro propriamente dito” e outro, o “caderno de partituras” (chamo atenção para o fato dos instrumentos transpositores figurarem sempre “em concerto” ou em som real nos exemplos apresentados no decorrer do livro). As gravações estarão disponíveis em listas de streaming devidamente informadas e as partes cavadas de cada versão serão também disponibilizadas em links para serem obtidas.

Espero que esta minha modesta contribuição possa ser útil e principalmente prazerosa aos interessados por música brasileira. Muito ainda há de ser realizado por diversas gerações e como forma de reverência aos que nos precederam, termino citando o grande Mestre Marçal (Nilton Delfino Marçal, 1930-1994) que entre diversas frases feitas geniais, dizia: “nasci sem saber nada e vou morrer sem aprender tudo”.