

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES - CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MARCUS FACCHIN BONILLA

TRÊS ESTILOS DO VIOLÃO BRASILEIRO:
CHORO, JONGO E BAIÃO

FLORIANÓPOLIS

2013

MARCUS FACCHIN BONILLA

**TRÊS ESTILOS DO VIOLÃO BRASILEIRO:
CHORO, JONGO E BAIÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música PPGMUS/Mestrado como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Musicologia-Etnomusicologia.

Orientador: Prof. Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade

FLORIANÓPOLIS

2013

B715tBonilla, Marcus Facchin

Três estilos do violão brasileiro: choro, jongo e baião/ Marcus
Facchin Bonilla. – 2013.
149p. : il. 30 cm

Bibliografia: p. 141-149

Orientador: Acácio Tadeu de Camargo Piedade

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-graduação em Música, Florianópolis, 2013.

1. Compositores – Brasil. 2. Música para violão. I. Piedade, Acácio Tadeu Camargo de (Orientador). II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Música. III. Título

CDD 787.87 – 20.ed.

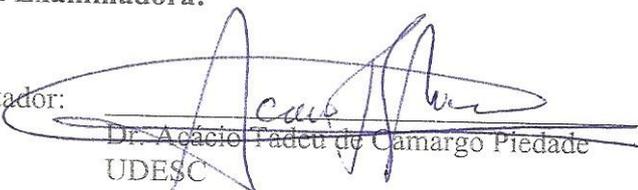
MARCUS FACCHIN BONILLA

TRÊS ESTILOS DO VIOLÃO BRASILEIRO: CHORO, JONGO E BAIÃO

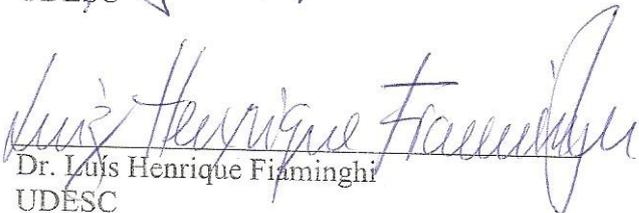
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música/Mestrado da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, e aprovada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração Musicologia/ Etnomusicologia.

Banca Examinadora:

Orientador:


~~Dr. Acácio Fadel de Camargo Piedade~~
UDESC

Membro:


~~Dr. Luis Henrique Fiaminghi~~
UDESC

Membro:


~~Dr. Daniel Wolff~~
UFRGS

Florianópolis, 27 de março de 2013.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a conspiração do universo por conduzir meu caminho com alegria. Também aos meus pais Ialo e Aniluz e aos meus irmãos Marcelo e Alexandre, pelo carinho e incentivo de sempre.

Ao meu orientador, Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade, pela atenção e rigor para com esse trabalho.

Aos membros da banca, professores Dr. Luiz Henrique Fiaminghi (UDESC) e Dr. Daniel Wolff (UFRGS), que acompanharam as transformações desse trabalho e generosamente contribuíram para seu crescimento.

As contribuições dos professores: Bernadete Póvoas, Guilherme de Barros, Luigi Irlandini, Luís Fernando Hering Coelho, Luiz Fiaminghi, Marcos Holler, Sergio Figueiredo, Sérgio Freitas, Regina Finck e Viviane Beinke que ministraram as disciplinas que realizei durante o mestrado.

Ao PPGMUS, às secretárias Márcia Porto e Mila pela prestatividade, ao CEART e à UDESC.

As frutíferas trocas de ideias com meus colegas de curso, em especial a Alexandre Lima, Cecília Machado, Ericson Demarchi, Eugênio Menegaz, Gabriela Flor, Gabriel de Oliveira, Henry de Souza, Marcio Costa, Marcos Dalmacio, Marcos Figueiredo, Maria Eugênia Linardi, Roberta Santolin, Rubens Farias e Sandro Zonta.

À CAPES, cujo auxílio financeiro permitiu minha dedicação exclusiva a este trabalho, assim como ao povo brasileiro que à financia. Aos catarinenses que me acolheram e que, com seus impostos, mantêm a UDESC pública.

Aos compositores que serviram de inspiração e forneceram a matéria prima para este trabalho: Marco Pereira, Paulo Bellinati, Guinga, Garoto, Villa-Lobos, João Pernambuco e a todos os mestres do “violão brasileiro”.

Aos amigos que colaboraram em partes desse processo: Luciana Lee, Anthony, Cíntia Fernandes e Alexandre Vieira.

Um agradecimento especial à Laize Guazina pela valiosa leitura crítica e contribuições e ao Marcos Holler por sua amizade e generosidade que refletiram diretamente nos resultados desse trabalho.

RESUMO

BONILLA, Marcus Facchin. *Três estilos do violão brasileiro: choro, jongo e baião*. 2013. Dissertação de mestrado – Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Programa de Pós Graduação em Música, 2013.

Esse trabalho consiste da investigação das estratégias composicionais adotadas por alguns violonistas compositores contemporâneos brasileiros, para caracterização dos gêneros choro, jongo e baião em suas obras para violão. Por essas obras fazerem parte de um universo conhecido como “violão brasileiro”, inicialmente realizou-se um levantamento bibliográfico de questões históricas do violão no Brasil, assim como também dos gêneros tratados e suas respectivas características. A principal ferramenta de análise foi o conceito de *spatio-motor thinking*, termo criado por Bailly (1985) para determinar os padrões de movimento formadores das estruturas musicais rítmicas e melódicas que caracterizam os gêneros abordados. Essa investigação identifica, entre outros aspectos, a tradução para o repertório violonístico de elementos retóricos de cada um dos gêneros tratados, assim como a representação de movimentos inerentes do toque do pandeiro, da zabumba, do triângulo, da sanfona e dos tambores transpostos para o violão.

Palavras-chave: Violão brasileiro. Gêneros. Análise.

ABSTRACT

BONILLA, Marcus Facchin. *Three Brazilian guitar styles: choro, jongo and baião*. 2013. Master's thesis – Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Post-Graduate Music Program, 2013

This work consists of an investigation of the compositional techniques adopted by some contemporary Brazilian guitarist-composers to characterize the *choro*, *jongo* and *baião* genres in their works for guitar. Since these works are contained in a universe referred to as the Brazilian guitar, the first step was to carry out a bibliographical survey of the historical aspects of the guitar in Brazil, and also of the genres in question and the characteristics of each of them. The principal tool used for this analysis was spatio-motor thinking, a term coined by Baily (1985) which focuses on the patterns of movement typical of different instruments. This investigation identifies, among other things, the translation to the guitar repertory of rhetorical elements of each of the genres considered, as well as the representation on the guitar of movements typical of the playing of the tambourine, the *zabumba* (bass drum), the triangle, accordion and drums.

Key words: Brazilian guitar. Genres. Analysis.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

CAPÍTULO 1

Figura 1.1 - Primeiro sistema do manuscrito <i>Eu nasci sem coração</i>	23
--	----

CAPÍTULO 2

Figura 2.1 – Relação métrica entre o samba e <i>kachacha</i>	50
---	----

Figura 2.2 – Representação ocidental do <i>tresillo</i>	51
--	----

CAPÍTULO 3

Figura 3.1.1 – Exemplo de <i>Choro</i>	60
---	----

Figura 3.1.2 - Dois exemplos de condução de choro no pandeiro	61
--	----

Figura 3.1.3 – Relação entre o movimento da mão direita no pandeiro e no violão. ...	62
---	----

Figura 3.1.4 - Dois exemplos de condução do Choro na bateria	63
---	----

Figura 3.1.5 - cc. 4, 5 e 6 do exemplo de <i>Choro</i>	64
---	----

Figura 3.1.6 - cc.1 a 3 do exemplo <i>Choro-canção 1</i>	65
---	----

Figura 3.1.7 - cc.1 a 3 do exemplo <i>Choro-canção variante 2</i>	65
--	----

Figura 3.1.8 - cc.13 a 16 do exemplo <i>Chorinho</i>	66
---	----

Figura 3.1.9 - Último compasso de <i>Conversa de Baiana</i> , de Dilermando Reis	66
---	----

Figura 3.1.10 – Duas propostas de acompanhamento para chorinho	67
---	----

Figura 3.1.11 – Exemplo de samba-canção	68
--	----

Figura 3.1.12 - Estrutura formal <i>O Choro de Juliana</i>	70
---	----

Figura 3.1.13 - Sutis diferenças para atingir Dó# em <i>O Choro de Juliana</i>	72
---	----

Figura 3.1.14 – Estrutura ternária cromática em subdivisão binária seguido de sextina cc. 12 a 14	72
---	----

Figura 3.1.15 - cc. 49 a 57, transição para a corda da <i>Mazurca-choro</i>	73
--	----

Figura 3.1.16 - cc. 39,40 e 56, 57 da <i>Valsa-choro</i>	73
---	----

Figura 3.1.17 - cc. 45 a 47 <i>Chorinho</i>	73
--	----

Figura 3.1.18 - compasso 8 de <i>Jorge do Fusa</i> , de Garoto	74
---	----

Figura 3.1.19 – cc. 29 a 31 da peça <i>Jorge do Fusa</i> , de Garoto	74
---	----

Figura 3.1.20 – Ornamentação em fusa c. 11 <i>O Choro de Juliana</i>	74
---	----

Figura 3.1.21 - cc. 36 e 37 <i>O Choro de Juliana</i>	75
--	----

Figura 3.1.22 – cc. 23 e 24 de <i>Jorge do Fusa</i> , de Garoto	75
--	----

Figura 3.1.23 - cc. 43 e 44, melodia em oitavas <i>O Choro de Juliana</i>	76
Figura 3.1.24 – cc. 1 a 4 <i>O Choro de Juliana</i>	77
Figura 3.1.25 - cc. 27 a 29, <i>O Choro de Juliana</i>	77
Figura. 3.1.26 - c. 3 e 4 <i>Jorge do Fusa</i> , de Garoto	78
Figura 3.1.27 - cc. 4 e 12 de <i>Jorge do Fusa</i>	79
Figura 3.1.28 – Estrutura formal e harmônica de <i>Jorge do Fusa</i>	80
Figura 3.2.1 - Ponto <i>Com tanto pau no mato</i>	84
Figura 3.2.2 - Redução para violão de jongo	88
Figura 3.2.3 - Três versões de redução de jongo para violão	89
Figura 3.2.4 - Estrutura formal de <i>Interrogando</i> , de João Pernambuco.	90
Figura 3.2.5 - cc. 4 a 7 de <i>Interrogando</i>	91
Figura 3.2.6 – cc. 16 a 20 de <i>Interrogando</i>	92
Figura 3.2.7 - cc. 30 a 33 de <i>Interrogando</i>	92
Figura 3.2.8 - cc. 55 a 58, início da seção C de <i>Interrogando</i>	93
Figura 3.2.9 - cc. 59 a 66 de <i>Interrogando</i>	94
Figura 3.2.10 - cc. 1 a 3. Tema inicial de <i>Interrogando</i> , caráter melódico	94
Figura 3.2.11 - Estrutura formal de <i>Jongo</i> de Paulo Bellinati.	96
Figura 3.2.12 - Primeira frase de <i>Jongo</i>	97
Figura 3.2.13 - cc 17 e 18, <i>time-line</i>	97
Figura 3.2.14 - cc. 21 a 24	98
Figura 3.2.15 - cc. 29 a 36 de <i>Jongo</i> de Paulo Bellinati	99
Figura 3.2.16 - Compasso 47	100
Figura 3.2.17 – cc. 53 a 56, Início da seção D	101
Figura 3.2.18 – cc. 69 a 72	102
Figura 3.2.19 – cc. 97 a 100, final da seção D	102
Figura 3.2.20 - cc. 105 e 108	103
Figura 3.2.21 - cc. 125 a 132	103
Figura 3.2.22 - cc. 133 a 136	104
Figura 3.2.23 - cc. 149 a 152	105
Figura 3.2.24 - cc. 153 a 160	106
Figura 3.2.25 - cc. 181 a 184	107
Figura 3.2.26 - cc. 185 a 188	107
Figura 3.2.27 – Percepção da resultante sonora dos cc. 185 a 188	108

Figura 3.2.28 – cc. 194 e 195	108
Figura 3.2.29 - cc. 205 a 208 e sua respectiva representação no braço do violão na seção C ³	109
Figura 3.2.30 - sugestões de padrões rítmicos	110
Figura 3.2.31 - cc. 226 a 237. Ponte entre as seções B ¹ e C	111
Figura 3.3.1 – Representação rítmica do triângulo e da zabumba	114
Figura 3.3.2 - Os seis modos nordestinos	115
Figura 3.3.3 – Sete tipos de cadências “nordestinas”	116
Figura 3.3.4 – Primeiro exemplo de baião em <i>Ritmos Brasileiros</i>	117
Figura 3.3.5 – Terceiro exemplo de redução do baião para violão	118
Figura 3.3.6 – Quarta variação de baião em <i>Ritmos Brasileiros</i>	119
Figura 3.3.7 – Quinto exemplo de baião em <i>Ritmos Brasileiros</i>	119
Figura 3.3.8 – Sexto exemplo de baião em <i>Ritmos Brasileiros</i>	120
Figura 3.3.9 – Exemplo de “Baião Tradicional”	121
Figura 3.3.10 – Segundo exemplo de baião	121
Figura 3.3.11 – Exemplo de baião tradicional, versão 4	122
Figura 3.3.12 – Esquema formal do <i>Baião da Laca</i> n de Guinga e Aldir Blanc.	123
Figura 3.3.13 – Primeiros compassos de <i>Baião de Laca</i> n	123
Figura 3.3.14 – cc. 3 e 4 de <i>Baião de Laca</i> n	124
Figura 3.3.15 – cc. 6 a 8 de <i>Baião de Laca</i> n	125
Figura 3.3.16 – Começo do <i>Baião Cansado</i>	126
Figura 3.3.17 – cc. 12 ao 14 de <i>Baião de Laca</i> n	127
Figura 3.3.18 – Movimento de mão nos compassos 11 a 14 em <i>Baião de Laca</i> n.	128
Figura 3.3.19 – cc. 21 e 22 de <i>Baião de Laca</i> n	129
Figura 3.3.20 – cc. 10 a 13 de <i>Baião Cansado</i>	129
Figura 3.3.21 – cc. 24 a 26 de <i>Baião de Laca</i> n	130
Figura 3.3.22 – Representação do deslocamento rítmico na seção a ⁴	130
Figura 3.3.23 – cc. 30 a 35 de <i>Baião de Laca</i> n	131
Figura 3.3.24 – Movimento simétrico dos cc. 32 e 33 de <i>Baião de Laca</i> n	132
Figura 3.3.25 – Linha do violão nos cc. 36 a 38 de <i>Baião de Laca</i> n	133
Figura 3.3.26 – cc. 39 e 40 de <i>Baião de Laca</i> n	134
Figura 3.3.27 – cc. 45 a 47, últimos compassos de <i>Baião de Laca</i> n	134

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 ASPECTOS DO VIOLÃO NO BRASIL	19
1.1 Antecedentes históricos do violão no Brasil	19
1.2 Aspectos sobre o violão no Brasil no século XX	26
1.3 Considerações sobre o violão brasileiro	34
2 CATEGORIAS E FERRAMENTAS DE ANÁLISE	37
2.1 O idiomatismo e o violonismo	37
2.2 O padrão acústico-mocional	40
2.3 Gênero e estilo	43
2.3.1 Gênero	43
2.3.2 Estilo	46
2.4 Cometricidade, contrametricidade, imparidade rítmica, <i>time-line</i> e <i>tresillo</i> ...	48
2.5 Tópicas na musicalidade brasileira	52
3 ANÁLISE: O CHORO, O JONGO E O BAIÃO	55
3.1 O choro	55
3.1.1 Traduções do acompanhamento do choro para o violão	60
3.1.2 Os choros para violão: <i>O Choro de Juliana e Jorge do Fusa</i>	69
3.2 O jongo e o violão	81
3.2.1 Repertório de jongo para violão	89
3.2.1.1 <i>Interrogando</i>	90
3.2.1.2 <i>Jongo</i>	95
3.3 O baião e o violão	112
3.3.1 <i>O Baião De Lacan</i>	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	136
REFERÊNCIAS	141

INTRODUÇÃO

O tema central desse trabalho é a investigação das relações existentes entre o repertório violonístico do estilo conhecido como “violão brasileiro” com determinados gêneros da música popular produzida no país. Mais especificamente serão identificados no repertório, por meio de análise, alguns procedimentos técnicos e escolhas formais que os relacionem com o choro, o jongo e o baião.

A aproximação com esse tema foi bastante natural e é reflexo da minha trajetória profissional. Após a conclusão do curso de bacharelado em violão pela UFRGS em 1993, passei a atuar como professor universitário em instituições como a UDESC e UFRGS por cerca de dez anos. Entre outras atividades, lidava com um repertório violonístico de cânones europeus juntamente com obras de compositores brasileiros. Paralelamente a essa atividade acadêmica, atuava como violonista e, depois de um período na Europa, devido a uma demanda profissional, minha aproximação com o repertório de violão brasileiro aumentou, o que resultou na gravação do CD de violão solo *Dedilhando o Brasil*¹, que contemplava compositores brasileiros do século XX e algumas composições próprias. Também contribuíram para minha inserção nesse universo meu envolvimento com a produção musical em estúdio de gravação, a necessidade de produção de arranjos e o uso do instrumento no acompanhamento de canções brasileiras em shows de música popular, que fizeram parte da minha rotina de trabalho por muitos anos.

Essa experiência pessoal diversificada me levou a questionar sobre as características formais eleitas em repertórios que caracterizam os gêneros, estilos e os modos de tocar o violão no Brasil. Esses aspectos não fizeram parte da minha formação acadêmica, mas estão presentes no cotidiano e ocupam um espaço privilegiado na vida profissional de vários músicos com quem convivo.

Utilizo, para esse trabalho, o “violão brasileiro” como uma categoria “nativa”, ou seja, apesar da fragilidade da expressão, trata-se de um conceito vivenciado no universo dos violonistas, no qual também me incluo, e refere-se, principalmente, ao tipo de repertório praticado por um grupo de compositores específicos, assim como por violonistas que praticam

¹ Esse CD (BONILLA, 2000) foi contemplado pelo edital do FUMPROARTE, Lei de Incentivo à Cultura em Porto Alegre (RS) e premiado com o *Prêmio Açorianos de Música* como “Melhor CD instrumental” do ano de 2000.

esse repertório.

Esse termo foi adotado, principalmente, dos discursos dos próprios violonistas, mas também percebido como um lugar comum das práticas violonísticas no meio acadêmico, adotado por autores como Taubkin (2007) e Zanon (2010), como será discutido no primeiro capítulo dessa dissertação.

O violão brasileiro também é tratado aqui como parte de um grupo maior identificado por autores como Piedade (2005), Barreto (2012) e muitos outros como “música instrumental”, ou como o que Piedade (2003) definiu como “música popular instrumental brasileira”, um subgênero da música popular brasileira. Aprofundando o entendimento dessa expressão, Cirino (2005) aponta que se trata de uma especificidade do termo “música instrumental”, e que é amplamente divulgado e adotado pela indústria fonográfica e cultural. Entretanto, esse termo possui uma abrangência muito grande. Esse detalhamento da expressão propõe uma especificidade ao se relacionar com as práticas e com os gêneros da “música popular”. Nesse trabalho, situo o “violão brasileiro” como fazendo parte de uma especificidade do que esses autores chamaram de música popular instrumental brasileira.

Parto do pressuposto de que o que caracteriza o repertório violonístico como sendo pertencente ao violão brasileiro, entre outros fatores, é o relacionamento com os gêneros ligados à cultura nacional, como o samba, baião, frevo, choro, etc. Além das relações extramusicais envolvidas, conforme definições de Fabbri (1982) ou Samson (2012) que discuto aqui, cada gênero possui algumas características formais perceptíveis pelos ouvintes e que são desejadas por esse grupo de compositores para caracterização de suas obras. Baseado nesse pressuposto, o principal foco desse trabalho é identificar os modos como alguns desses violonistas traduzem essas características para a linguagem violonística.

Por tratar-se de um ramo da música popular, o repertório do violão brasileiro se apropria de diferentes aspectos formais dos gêneros, o que me fez optar por analisar mais de uma obra nesse trabalho para ampliar o raio de visão sobre o objeto da pesquisa, relacionando pontos em comum e especificidades desse repertório. Com a inviabilidade de abarcar todos os gêneros brasileiros, optei por abordar três gêneros diferentes: choro, jongo e baião.

Esses gêneros representam três vertentes musicais bem distintas dentro da música brasileira. O choro foi a escolha mais ligada ao imaginário de uma identidade do gênero com o violão, conforme apontado por Taborde (2011), e se comunica com outros gêneros como o samba e a seresta, remetendo à música praticada nos centros urbanos. Por outro lado, a

escolha do jongo se deu pelo motivo oposto, por sua pouca relação imaginária com o violão, seu papel coadjuvante no mercado fonográfico, sua remissão ao universo rural e sua ligação com as comunidades afro-brasileiras. O baião foi escolhido por representar todo um universo musical que remete ao nordeste brasileiro, se relacionando com outra gama de gêneros nordestinos como o frevo, maracatu e outros.

Não cabe aqui definir os limites formais característicos de cada gênero; apenas vou me deter no que já foi tratado pela bibliografia e identificá-los, ou não, no repertório. Também não pretendo questionar qualquer aspecto formal no repertório escolhido. Parto do princípio de que, se o compositor associou determinada obra a um gênero específico, alguma característica formal desse gênero ele procurou representar em sua obra, ou, pelo menos, manifestou um desejo de que essa obra pertencesse ao universo remetido.

Portanto, o problema dessa pesquisa é identificar como o choro, o jongo e o baião são caracterizados em partituras e gravações de obras contemporâneas para violão solo de compositores violonistas brasileiros, em termos de procedimentos técnicos e formais utilizados.

O estudo desse problema tem como objetivos identificar soluções técnicas que traduzam a sonoridade dos gêneros choro, jongo e baião para composições de violão e identificar procedimentos idiomáticos dos instrumentos eleitos como característicos dos gêneros pesquisados no repertório de violão.

Essa pesquisa busca um melhor entendimento da formação do repertório do violão brasileiro e sua relação com os gêneros, podendo fornecer subsídios para a montagem de currículos e programas nos cursos de formação no instrumento.

Dentro da visão da musicologia, o tema proposto está inserido em uma corrente de pesquisas atuais, que tem focado diversos aspectos do violão, tais como obras, técnica, análises e a sua relação com a música brasileira. Nesse sentido, esta pesquisa busca contribuir para esses debates com a proposta de mais um ponto de vista para o tema.

A identificação de certas características do violão brasileiro poderá contribuir para o entendimento dos modos de tocar as cordas, assim como para a articulação do fraseado e as escolhas harmônicas, o que o diferencia ou aproxima de outros gêneros ou de outros repertórios, visto que se percebe uma crescente demanda, assim como o surgimento de cursos de formação superior, voltados para o repertório de música popular nos últimos anos, como na UFRGS, UFPB, UNICAMP, entre outras.

No Brasil, somente após a segunda metade do século XX, certos violonistas começaram a desfrutar de projeção internacional como instrumentistas ou como compositores. Pode-se destacar o caso de músicos como João Pernambuco, Villa-Lobos, Garoto, Laurindo de Almeida, Raphael Rabello e Baden Powell, assim como outros ainda atuantes no cenário internacional como Marco Pereira, Guinga, Paulo Bellinati, Duo Assad, Yamandú Costa, entre outros. Além de virtuosos, esses músicos possuem estilos peculiares, que podem ser entendidos como brasileiros, por incorporarem em seus repertórios gêneros praticados no Brasil.

Este é um tipo de arte que tem dificultado o trabalho de quem pretende classificá-los. Sidney Molina (2010, p. 51), por exemplo, cita o caso de Marco Pereira como um “artista cuja música popular é quase clássica e cuja música clássica tem sempre um pé no popular”. Para Pereira, F. (2007), alguns violonistas ultrapassam as categorias de erudito e popular e não se encaixam em classificações estanques. Por esse motivo, assim como pela fragilidade desses termos, não pretendo fazer discussões nesse trabalho sobre popular ou erudito, nem tampouco categorizar obras ou compositores em alguma dessas categorias.

Assumindo o violão brasileiro como um conceito nativo, que se refere ao repertório de um grupo de compositores de diferentes gerações, primeiramente foi necessário fazer um mapeamento histórico do violão no Brasil, identificando seus principais personagens e sua função dentro de um contexto histórico social, assim como sua relação com os gêneros pesquisados.

O violão na música popular sempre esteve associado à função de acompanhamento, ou como coloca Taborda (2011, p.11) em uma perspectiva histórica, “aquela que se tornaria a grande realização do instrumento: servir de suporte harmônico aos gêneros típicos formadores da música popular”. Nesse sentido, após a contextualização histórica, durante a análise de cada obra também identifiquei algumas alternativas técnicas de síntese dos gêneros selecionados para o acompanhamento ao violão, com a função de auxiliar no entendimento das características formais, podendo, assim, relacionar com mais facilidade as obras para violão solo.

Foram encontrados dois trabalhos que ofereceram propostas de acompanhamento para os três gêneros estudados aqui. Um desses trabalhos foi o livro *Ritmos Brasileiros* (PEREIRA, 2007), que vem acompanhado de um CD de áudio com os exemplos apresentados. Conforme explica o autor (2007, p. 6), esse trabalho teve como objetivo “reunir numa só fonte a maior

variedade possível de fórmulas rítmicas de acompanhamento e assim contribuir para a difusão desse aspecto da nossa cultura”. Sem explicações musicológicas ou metodológicas, esse autor apenas apresenta suas propostas de como acompanhar canções ao violão em cada um dos ritmos propostos.

As informações apresentadas nesse livro foram obtidas através do contato pessoal do autor com músicos e pessoas ligadas ao folclore nacional e traduzidas para a linguagem de acompanhamento violonístico, muitas delas transcritas de grupos percussivos. Ou seja, trata-se, ao mesmo tempo, de um trabalho de arranjo, uma vez que existe um filtro pessoal de uma realidade para outra, e de uma busca da preservação de uma memória musical pelo registro escrito e gravado de informações de tradição oral. É interessante observar nesse trabalho que o conceito de ritmo adotado pelo autor não se refere apenas a uma subdivisão de tempo ou de uma organização de elementos dentro de um pulso. Conforme os textos do próprio autor, que acompanham cada exemplo, existem referências para harmonias específicas, formação instrumental, coreografias, vestimentas, rituais e uma série de fatores extramusicais que fazem parte integrante de determinados ritmos. Esse conjunto de fatores é o que entendo nesse trabalho como gênero, conforme os conceitos de Samson (2012) e Fabbri (1982), que são discutidos no segundo capítulo.

Exemplos de chorinho, jongo e baião foram extraídos do livro *211 levadas rítmicas para violão, piano e outros instrumentos de acompanhamento*, de Renato Sá (2002), e também foram aproveitados para confronto com as peças analisadas. A proposta desse autor é diferente de Pereira (op. cit.). A principal preocupação de Sá (op. cit., p. 3) foi de preencher “uma lacuna na didática musical voltada ao repertório popular”, transcrevendo para a pauta musical uma redução para o violão de dezenas de gêneros, tanto brasileiros como estrangeiros.

Motivado por sua experiência como professor, Sá (op. cit.) trata seu trabalho como um “Método” de ensino de ritmos, e exemplifica suas “convenções rítmicas”, salvo raras exceções, todas com os mesmos acordes de C e G7. Ao final de cada capítulo, organizado por grupos rítmicos, o autor sugere um repertório a ser apreciado em cada um dos gêneros. Esse trabalho não propõe nenhum tipo de contextualização histórica ou social, apenas se detém em estabelecer as subdivisões métricas necessárias para a caracterização rítmica.

Em outro momento da pesquisa, faço a análise de uma composição original para violão enquadrada como choro, jongo e baião, estabelecendo uma relação com outras peças

do mesmo gênero produzidas por outros compositores. O foco dessas análises é a identificação de recursos idiomáticos e recursos formais eleitos para cada gênero, assim como o estabelecimento de relações com os trabalhos bibliográficos analisados anteriormente.

A escolha do material a ser analisado se deu diante dos seguintes critérios: obras consagradas do repertório violonístico, que fizessem alguma remissão ao seu gênero, compostas por violonistas, brasileiros, compositores do instrumento e ainda atuantes como performers, mas principalmente, cuja obra tivesse projeção internacional sob o discurso de violão brasileiro.

A primeira peça escolhida foi *O Choro de Juliana*, do violonista e compositor Marco Pereira. Dentre os gêneros pesquisados, o choro é o que oferece a maior quantidade de repertório para violão solo, fazendo com que a escolha dessa peça tenha sido a mais difícil. A minha apreciação da performance dessa obra por diferentes violonistas foi um dos critérios adotados para a escolha, assim como minha familiaridade auditiva, a partir das gravações do LP *Violão popular brasileiro contemporâneo* (PEREIRA, 1985) lançado pela gravadora Som da Gente, no qual *O Choro de Juliana* foi gravado pela primeira vez pelo compositor, e o CD *Original* (PEREIRA, 2002), lançado pelo selo californiano GSP Recordings. Essa edição estrangeira reforça a repercussão internacional dessa obra e justifica sua importância para esse trabalho. Para estabelecer um contraponto a esse choro, identifiquei algumas semelhanças e diferenças com *Jorge do Fusa* de Aníbal Augusto Sardinha (o Garoto), compositor que é uma das principais referências do violão brasileiro para essa dissertação.

A segunda peça analisada foi *Jongo*, de Paulo Bellinati. Uma obra que obteve expressiva repercussão internacional entre os violonistas, conforme será tratado no terceiro capítulo, que, em contrapartida, faz alusão a um gênero que ficou à margem da indústria cultural no Brasil e, portanto, pouco conhecida por uma parcela significativa da população brasileira. Isso se refletiu nas poucas obras encontradas que se referem a esse gênero no repertório violonístico. Traço um paralelo com a obra *Interrogando*, de João Pernambuco, compositor apontado por autores como Taubkin (2007), Antunes (2002), entre outros, como um dos precursores do violão brasileiro. Essa obra traz a indicação “Jongo” como subtítulo.

Por fim, selecionei a peça *Baião de Lacan*, do violonista e compositor Guinga, com letra de Aldir Blanc. Conforme autores como Cardoso (2006), Escudeiro (2010), Taubkin (2007) e Zanon (2007b), esse compositor tem sido uma das importantes referências do violão brasileiro na atualidade, por expressar em suas composições soluções inovadoras e

idiomáticas. Dos vários baiões encontrados no repertório violonístico, a escolha do *Baião de Lacan* também se deu pelo fato de essa obra ter sido editada em partitura com boa distribuição comercial, o que facilitou o acesso para essa pesquisa. Nessa análise, traço também um paralelo com escolhas composicionais em *Baião Cansado* de Marco Pereira.

A principal ferramenta de análise para esse trabalho é o conceito de padrão “acústico-mocional”, tradução de Oliveira Pinto (2001a) para a expressão *spatio-motor-thinking* de Baily (1985). Foram também identificadas questões de idiomatismos e violonismos, além de aspectos formais e retóricos. Para esses procedimentos me apoiei em Meyer (1996), para a fundamentação teórica das escolhas formais, e Piedade (2004; 2005; 2007; 2011), para os elementos de retórica musical.

O primeiro capítulo desse trabalho é uma revisão bibliográfica sobre a trajetória do violão no Brasil, inicialmente abordando os antecedentes históricos do violão, abrangendo também os instrumentos de cordas dedilhadas, mais especificamente os pertencentes à família da viola de arame e sua relação com os gêneros e as classes sociais. O registro da presença desses instrumentos em território brasileiro é atestado tanto por relatos de viajantes, documentos jesuíticos, como por obras poético literárias que não se ocuparam de fazer descrições técnicas organológicas, apenas ilustrando sua presença no cotidiano brasileiro. Sem uma preocupação cronológica, na segunda parte desse capítulo, selecionei trabalhos e autores que trataram de determinados aspectos do violão no século XX, que contribuíram para elucidar questões pertinentes para essa dissertação, e que pudessem levantar dados sobre a história do violão brasileiro que estou tratando aqui.

No segundo capítulo, discuto e estabeleço definições de algumas das categorias adotadas durante essa dissertação, assim como apresento as ferramentas e os termos mais recorrentes para as análises musicais realizadas, como o levantamento de debates sobre idiomatismo e violonismo, o entendimento de Baily (1985; 2006; 2009) sobre a concepção acústico-mocional, discussões sobre gênero baseado em Samson (2012), Fabbri (1982), Piedade (2007) e Machado (2010), e estilo apropriando-me das considerações de Pascall (2012) e Meyer (1996). Também adotei os conceitos de cometricidade, contrametricidade, imparidade rítmica, *time-line* e *tresillo* com base em Sandroni (2001) e Oliveira Pinto (2001b). Para a interpretação de alguns elementos retóricos do discurso musical uso como ferramenta a proposta de Piedade (2004; 2007; 2011) de adaptar a teoria das tópicas para a realidade brasileira.

Com as categorias definidas, as análises das obras são feitas no terceiro capítulo. Esse capítulo foi dividido entre os gêneros apresentados, começando com um levantamento bibliográfico sobre o choro, o jongo e o baião respectivamente, apontando suas questões históricas e destacando as principais características formais apontadas na literatura. Em um segundo momento, faço uma análise das abordagens de Pereira (2007) e Sá (2001) sobre os respectivos gêneros, direcionando para as estratégias composicionais de como traduzir esses universos para a linguagem do violão. No caso do choro, ainda estabeleço uma relação com a abordagem de Faria e Korman (2001) para o entendimento do choro em um conjunto instrumental, e Brasil (2006), que faz uma redução do estilo para o pandeiro, relação muito útil para o entendimento do pensamento sobre padrões acústico-mocionais.

Com esses dados levantados, analiso os aspectos retóricos, formais e técnicos de *O Choro de Juliana*, ressaltando alguns procedimentos composicionais. Traço um paralelo desses elementos com as soluções propostas por Garoto para a peça *Jorge do Fusa*. Em seguida, faço uma análise formal de *Interrogando* de João Pernambuco, destacando concepções acústico-mocionais, antes de aprofundar a análise da obra *Jongo* do Paulo Bellinati, em que procuro demonstrar como essas obras estão associadas ao gênero do jongo. A última análise formal e retórica desse trabalho aborda a obra *Baião de Lacan* de Guinga e Aldir Blanc, identificando violonismos e padrões acústico-mocionais. Nas considerações finais do trabalho apresento os resultados da pesquisa fazendo uma inter-relação entre as obras analisadas.

1 ASPECTOS DO VIOLÃO NO BRASIL

Devido à abrangência desse assunto, farei uma abordagem sob dois diferentes enfoques durante esse capítulo. Primeiro, discorro sobre a produção bibliográfica que trata dos antecedentes do violão no Brasil entre os séculos XVI e XIX e sua relação com os gêneros musicais. Encontrei trabalhos de pesquisadores que utilizaram relatos de viajantes, relatórios jesuíticos ou algum outro documento literário ou iconográfico, mas com poucas referências a partituras ou descrições mais técnicas ou musicais relacionadas ao instrumento. Desse período, optei por fazer uma descrição cronológica de fatos que contam uma parte dessa história, mesmo sabendo que outras histórias aconteceram, mas que, por algum motivo, não se firmaram na memória. Por outro lado, a partir do começo do século XX até hoje, a bibliografia é vasta e demonstra uma pluralidade e diversidade de obras, autores e estilos, inviabilizando abarcar toda a literatura. Esse fato fez com que eu tenha optado por um recorte não cronológico de trabalhos mais ligados aos estilos tratados nessa dissertação.

1.1 Antecedentes históricos do violão no Brasil

Até o momento, é consenso entre os pesquisadores que não existe um documento que marque a chegada do violão no Brasil, assim como não existem referências que ilustrem a sonoridade do instrumento até o começo do século XX. Outro aspecto que dificulta a investigação do passado desse instrumento é que suas alusões mais remotas confundem-se com o instrumento que hoje conhecemos como viola caipira ou viola de arame, ou simplesmente viola.

Marcondes (1977), que tem sido uma referência para os estudos de música e folclore no Brasil, descreve os dois instrumentos de forma bastante similar. Ambos são conhecidos por “pinho”, suas afinações e descrições apontam para uma mesma direção. Corrêa (2000) comenta que, ainda hoje informalmente, o termo viola sem adjetivação é usado no Brasil para designar, tanto o violão, como toda a família de instrumentos que ele chama de viola de arame, além da viola de arco da família dos violinos.

Por esse motivo, foi necessário fazer um levantamento bibliográfico sobre o que foi produzido sobre a viola, os violeiros, o violão e outros instrumentos de cordas dedilhadas até o final do século XIX, e sua relação com as classes sociais e gêneros musicais. Essa busca se faz necessária para entender os processos de valorização ou desvalorização do instrumento nas diferentes camadas sociais no decorrer da história, assim como sua importância para a construção dos gêneros musicais praticados no Brasil. Apesar do fato de a viola e o violão serem instrumentos morfologicamente distintos, suas relações com as diferentes classes sociais são semelhantes. Além disso, é possível que na bibliografia consultada o termo viola tenha se mimetizado, em alguns momentos, com o que entendemos por violão, tornando-se relevante para esse estudo.

Com uma busca nos documentos jesuíticos no Brasil, em Portugal e, principalmente, em Roma, que citassem atividades musicais no Brasil, Holler (2010) trouxe importantes contribuições para o mapeamento da viola e de outros instrumentos no país. Segundo o autor, a principal dificuldade em resgatar informações dessa época começa com a decodificação da linguagem usada nesses textos, que era bastante limitada, principalmente em se tratando da nomenclatura de instrumentos fora do âmbito da igreja católica, como no caso das violas.

Os documentos mais remotos que possuem referências à viola foram os enviados pelos padres Cristóvão de Gouveia e Fernão Cardim, em 1583 e 1585 respectivamente, que descrevem meninos índios tocando violas nas Aldeias do Brasil. Outro texto elucidativo, que aborda instrumentos musicais no Brasil foi a *Crônica da missão no Maranhão* do padre João Felipe Bettendorf, datada de 1698. Nessa crônica existem algumas passagens que falam do uso de violas, como quando o padre é recepcionado “com violas tocadas por moradores” (apud HOLLER, 2010, p. 114), assim como o elogio ao padre Diogo da Costa, que “sabia tocar admiravelmente bem a viola”, e uma referência aos músicos de Diogo Pereira que “com suas rabecas e violas, tocavam com muita destreza” (ibid).

Quanto à especificidade desse instrumento, Holler (2010, p. 114) argumenta que “não há dúvidas de que as violas mencionadas nos relatos jesuíticos eram de violas dedilhadas”, pois esses instrumentos foram muito comuns no mesmo período em Portugal. Complementando essa informação, Castagna (1991) relata que a viola era o instrumento mais difundido pelos povos ibéricos no século XVI e que, pelo uso pouco frequente do cravo no Brasil, esse instrumento foi muito usado na música profana, assim como em igrejas que não tinham órgão.

Tinhorão (1998) também relata o fato de que as violas eram muito comuns em Portugal na época da colonização. O autor cita que, em estatísticas de Cristóvão de Oliveira e de João Brandão nos anos de 1551 e 1552, havia em Lisboa cerca de quinze fábricas de violas e mais dez de cordas.

Em busca de um mapeamento do surgimento da moderna canção popular brasileira, e a importância que a viola teve para consolidação desse gênero, Tinhorão (1998, p. 18) remete à paixão dos portugueses pela viola, e ilustra com a lenda histórica creditada a um monge francês do século XVI “sobre as dez mil guitarras portuguesas encontradas em 1578 no campo de luta, na África, após a perdida batalha de Alcácer Quibir”, número que é questionado até mesmo por Tinhorão. Mas, independente de sua veracidade, a lenda deixa clara a popularidade do instrumento entre as classes portuguesas menos favorecidas. Esses dados já indicam a estreita relação dos instrumentos de cordas dedilhadas com os gêneros populares.

Outra referência remota ao instrumento no Brasil é citada por Taborda (2011) e Tinhorão (1998) sobre o uso da viola no teatro, revelando que era um instrumento bem difundido. Em texto de uma comédia de Bento Teixeira, encenada em 1580 e 1581, as *Denúncias de Pernambuco*, é clara a ligação da viola no acompanhamento das canções urbanas da época.

No século XVII os documentos também são bastante escassos, mas a literatura violística destaca a figura de Gregório de Matos (1633-1696), por sua forte ligação com a viola dedilhada e, sobretudo, por ele divulgar canções acompanhadas à viola em Portugal. O baiano Gregório de Matos pode ter sido o primeiro músico brasileiro a divulgar uma música produzida no Brasil e que já esboçava uma identidade peculiar, diferente do que se fazia na Europa e em Portugal. Uma produção híbrida que, segundo Tatit (2004, p. 23), “transitou entre a literatura e a expressão oral, entre a devoção religiosa e lírica, pela sátira e jogos obscenos, dando mostras de que um gênero inusitado, ainda embrionário, se formava no Brasil”.

Budasz (2004) aborda a viola nesse período, em especial pelas informações deixadas por Gregório de Matos. Em sua pesquisa em documentos do período, assim como na análise de seus poemas, o autor destaca que Matos era um exímio tocador de viola, e que o repertório praticado por vários violeiros da época, era alvo de fortes críticas por seu caráter profano. Foi o caso de documento escrito por Nuno Marques Pereira (1652–1728), que também era

violeiro, mas criticava o tom profano com que Matos e outros violeiros contemporâneos costumavam proferir.

Budasz (op. cit.) aponta que a viola era um instrumento muito versátil tanto para música solo como o acompanhamento de romances, cantigas, tonos e modas. Apesar das críticas encontradas ao repertório praticado por violeiros nesse período, aprender a tocar a viola era uma prática louvável na elite brasileira da época, desde que de forma amadora. Segundo o autor, o brasileiro mais poderoso do século XVII, Salvador Correia de Sá e Benevides, fez questão de que todos os seus filhos e filhas aprendessem a tocar viola com o pernambucano Francisco Rodrigo Penteado.

O trânsito da viola em diferentes classes sociais, assim como sua relação com os menos favorecidos, é percebido no teatro, e também revelado por documento de Francisco Manuel de Melo. Em documento referente a seu exílio na Bahia nos anos de 1655 a 1658, Melo (apud BUDASZ, 2004, p. 11) cita a viola como um “excelente instrumento”, era bastante apreciada por ‘negros e patifes’”. Essa pesquisa de Budasz demonstrou que a viola era usada tanto para acompanhamento de canções profanas e para o teatro, como de forma instrumental, transitando por diferentes gêneros.

Durante esse período, até o século XVII, é possível perceber que a viola ainda mantinha seu prestígio em diferentes camadas da sociedade brasileira, e que as críticas morais encontradas em documentos da época, são direcionadas aos músicos, que produzem canções consideradas “profanas ou vulgares”, que fazem uso da viola como instrumento acompanhador, provavelmente se referindo aos gêneros não apreciados pelas elites.

No século XVIII, a figura de maior destaque ligada aos instrumentos de cordas dedilhadas é o poeta, cantor e violeiro Domingos Caldas Barbosa (1740-1800). Filho de um funcionário da corte e de uma escrava de origem angolana, Severiano (2009) o considera o marco zero da música popular brasileira. Para Castagna (2010), seu nome ficou marcado na história pela edição de suas modinhas e lundus em um livro intitulado *Viola de Lereno*, uma referência ao apelido adotado por Barbosa quando morou em Portugal. Devido à sua estreita relação com os primórdios da canção popular no Brasil, a literatura sobre esse autor é farta.

Para tentar demonstrar que o poeta Domingos Caldas Barbosa era violeiro, Taborda (2011, p. 51) ressalta que o fato de os poemas de Barbosa terem sido feitos para o acompanhamento de viola, configura uma evidência irrefutável de que o próprio poeta se acompanhava. Segundo a autora, “a ferocidade com que seus contemporâneos o detrataram”

não deixaria impune algum possível acompanhante. Por outro lado, a publicação dos manuscritos anônimos de partituras intituladas *As Modinhas do Brasil* por Lima (2001), descobertas por Gerard Béhague na *Biblioteca da Ajuda* em Portugal, pode dar alguma pista de como sua viola poderia ter soado. Sabe-se apenas que, das trinta modinhas encontradas, duas possuem letra comprovadamente de autoria de Barbosa: a de número “6”, *Eu nasci sem coração*, e a de número “26”, *Homens errados e loucos*, ambas para duas vozes acompanhadas por uma linha escrita em clave de Fá. Apesar de autores como Tinhorão (1998, p. 108) acreditarem que outras músicas são “quase certamente também de sua autoria”. O fato de as demais obras encontradas pertencerem ou não a Barbosa não invalida essa especulação de como poderia soar o acompanhamento da viola, e reforça a ideia de diversidade de músicos que faziam uso da viola para o acompanhamento de modinhas, um dos gêneros mais remotos da canção brasileira. Segundo Lima (2001, p. 18), “algumas modinhas trazem acompanhamento claramente escrito para violão ou viola de arame”.

Sabemos que o violão como conhecemos hoje não existia nessa época, mas conforme mostra a linha de acompanhamento da cópia do original da modinha 6, atribuída a Barbosa na figura 1.1, é possível perceber que ela é facilmente executada ao violão em primeira posição, com as formas de mão esquerda usadas ainda hoje na afinação tradicional do violão moderno, apesar dessa facilidade ser extensível também para outros instrumentos harmônicos.

Figura 1.1 - Primeiro sistema do manuscrito *Eu nasci sem coração*



Fonte: Lima (2001, p. 224)

Ao analisar as demais modinhas dessa edição, não percebi tão claramente uma escrita idiomática conforme aponta Lima (op. cit.) e, dependendo da tonalidade, elas apresentam poucas dificuldades técnicas para o acompanhamento do violão moderno, assim como de qualquer outro instrumento harmônico, uma edição provavelmente direcionada para o público amador.

No século XIX, a prática do acompanhamento se dava geralmente de forma improvisatória e imagina-se que o uso da tablatura era um recurso usado para seu registro². Porém, nenhum documento desse tipo foi encontrado até o momento, tampouco partituras que pudessem ilustrar os modos de tocar a viola no Brasil nesse período. Mas há indícios de que a viola já começa a influenciar e contribuir para a constituição dos gêneros no Brasil, como aponta Franceschi (2002). Ao tratar do lundu, esse autor destaca que a viola contribuiu para a transformação dessa dança, alvo de fortes críticas das elites, em gênero musical no Brasil.

No princípio era apenas uma dança com pequenas pausas cantadas. Com a introdução do acompanhamento de viola tornou-se canção solista. Resultante dessa mudança, e sempre com boa aceitação, a dança passou a ser usada pelos músicos de teatro integrada a composições com textos de duplo sentido (FRANCESCHI, 2002, p.70).

Esse relato revela um pouco da interdependência entre a formação dos gêneros brasileiros com os instrumentos de cordas dedilhadas nos gêneros que deram origem à canção brasileira. Como reforçado por Taborda (2011, p.10), “foi também o violão constante acompanhador dos gêneros e subgêneros de visível caráter nacional: modinhas, lundus, cateretês, maxixes, choros e sambas”.

Em uma busca de documentos que pudessem trazer à tona pistas sobre a história da viola no Brasil, Nogueira (2008) levanta um interessante relato de Waldenyr Caldas lamentando-se do insensato decreto de Rui Barbosa, na condição de Ministro da Fazenda, em 14 de dezembro de 1890. Conforme o decreto, deveria ser recolhido e queimado todo e qualquer documento que pudesse lembrar a escravidão no Brasil, incluindo relatos de negros, trabalhos de pesquisadores, partituras, poemas e lundus. Esse episódio pode ter colaborado para o esquecimento de uma parte importante de nossa história e que pode ter refletido diretamente na abordagem desse tema, visto que boa parte dos gêneros populares tratados nesse trabalho estão relacionados com as comunidades afro-brasileiras.

Taborda (2010) acredita que o violão moderno, conhecido na época como “viola francesa”, deve ter chegado ao Brasil provavelmente após a vinda da corte de D. João VI em 1808, pois além dos portugueses que migraram com a corte, até o ano de 1822 foi registrada a

² Em sua tese de doutorado, Ballesté (2009) faz um levantamento de todos os métodos de viola, violão e guitarra do século XVIII ao XIX publicados em língua portuguesa. Claro que esses métodos não revelam como as pessoas realmente tocavam a viola, mas a autora constata que “os métodos do final do século XIX mostram uma tendência para o ensino rápido sem mestre, são mais objetivos, têm um apelo visual mais forte e usam termos mais parecidos com os métodos utilizados atualmente” (BALLESTÉ, p. 123). Nenhuma referência à tablatura foi encontrada nessas edições analisadas pela autora.

fixação de residência no Brasil de 4.234 estrangeiros, a maioria espanhóis e franceses. Porém, a primeira referência à viola francesa comprovada consta no periódico *O Spectador brasileiro: diário político litterário e comercial*, de 1826, em anúncio do violonista Bartolomeo Bortolazzi oferecendo seus serviços de professor de música. Dentre os vários instrumentos que esse professor se propunha e lecionar constava a viola francesa.

Para Antunes (2002), em São Paulo, o nome do instrumento só começa a se firmar com o movimento estudantil da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em 1828. Nesse ano, Antunes (2002, p. 8) destaca o anúncio de um método de violão escrito pelo italiano Francesco Molino.

Ao longo do século XIX a valorização do violão entre as diferentes classes sociais foi se transformando. Taborda (2011) destaca que, no final do século XIX, o uso do violão passou a ser associado ao choro e às manifestações de rua, afastando-se das elites. Para defender essa tese, Taborda argumenta que as obras de José de Alencar e Machado de Assis, autores ligados às elites brasileiras, não se referem ao violão quando falam de música. Por outro lado, na obra *O Cortiço* de Aluísio de Azevedo, o violão está sempre presente em suas descrições da miséria e a degradação de negros e mulatos explorados. Em *Gabriela, chronica dos tempos coloniaes* de José Maria Velho da Silva, o violão é associado à figura do malandro e a má fama do “capadócio” - termo descrito por esse escritor como alguém que vive no ócio, de férias permanentes, valentão e que domina a viola tocando preferencialmente lundus. Essas descrições contribuíram para a construção de um imaginário coletivo do violão ligado às classes menos favorecidas e desregradas (TABORDA, op. cit.).

Reily (2001) destaca que, com a vinda da corte portuguesa para o Brasil no século XIX, as elites, reforçadas por um sentimento eurocêntrico, elegeram o piano como a grande novidade europeia, destinando o violão para as pessoas de classes sociais menos favorecidas. Por outro lado, o violão funcionou como um articulador social desde o século XIX, atuando em posições intermediárias entre as classes mais altas e mais baixas. Diferente de qualquer outro instrumento, o violão transita com facilidade de uma esfera social para outra e lida diretamente com as tensões entre “sincretismo e segregação” (REILY, 2001, p. 159).

Com uma visão mais ampla do cenário nacional Nogueira (2008) reforça que a viola, a guitarra e o violão encontravam-se em franca decadência nas camadas mais altas das sociedades em toda a Europa no final do século XIX e que, assim como as classes intelectuais procuravam na França seus modelos políticos, os modelos culturais brasileiros também eram

todos europeus.

Mas é ao final do século XIX nas décadas de 60 a 90 que, segundo Antunes (2002, p. 19), nasceram três migrantes nordestinos que marcaram a prática solística do violão no Brasil do século seguinte: “Sátiro Bilhar (1860-1927), Joaquim Francisco dos Santos (1883-1935), conhecido como Quincas Laranjeiras, e João Teixeira Guimarães (1883-1947), mais conhecido como João Pernambuco”.

1.2 Aspectos sobre o violão no Brasil no século XX

A partir do século XX é necessário fazer um recorte mais específico sobre o entendimento de “violão” para esse trabalho. Trata-se do tipo de violão mais conhecido como modelo “clássico” ou “moderno”³. Esse violão conta com seis cordas simples, mas os instrumentos com sete cordas também serão considerados, por sua estreita relação com os gêneros discutidos aqui, como o caso do choro. Não considerarei mais os instrumentos da família da viola com cinco ordens duplas e também o violão conhecido como *folk* com cordas de aço. Ou seja, tratarei aqui somente aspectos do que entendo nesse trabalho como o violão brasileiro.

Como um dos eixos analíticos desse trabalho está relacionado ao modo de tocar e de adaptar características de outros instrumentos para o violão (a concepção acústico-mocional), o recorte para o uso das cordas de *nylon* será necessário, apesar de esse tipo de corda ter surgido apenas na metade do século XX, assim como o modo de tocar as cordas com os dedos em combinação com as unhas, sem o uso de palheta. Tanto o tipo de corda como o modo de tocar remetem a universos sonoros muito diferentes, que dialogam com gêneros musicais distintos.

A revalorização do violão no começo do século XX é um consenso entre os pesquisadores. Severiano (apud TAUBKIN, 2007, p. 24) aponta que o piano foi o instrumento preferido das elites brasileiras durante o século XIX até a década de 1920, quando passou gradativamente a perder a preferência para o violão, tanto no eixo Rio-São Paulo como nas cidades que possuíam estações de rádio.

³ Esse modelo de Instrumento teve suas medidas e estruturas principais estabelecidas por Antônio Torres Jurado (1817–1892) em torno de 1864 na Espanha.

Na década de 1930, é através do samba que o instrumento se firma como símbolo nacional. Para Reily (2001), o violão é eleito nesse momento como um representante nacional por ser o principal instrumento usado pelos sambistas. Taborda (2011) trata da valorização do violão em diferentes camadas sociais apoiando-se em obras literárias de escritores renomados da época. Com embasamento teórico de Renato Ortiz (1994), Taborda argumenta que “a procura pela essência da brasilidade emerge como a grande marca da literatura brasileira do século XX” (TABORDA, op. cit., p. 196). Escritores como Machado de Assis, Aluísio de Azevedo entre outros, atuaram como “artífices” da consolidação de um nacionalismo. Taborda (op. cit., p. 203) também destaca a obra *Triste fim de Policarpo Quaresma* de Lima Barreto como marca da “proclamação do violão e da modinha como símbolos nacionais”. A partir de 1925, o movimento modernista começa a se fundir e a confundir-se a outros movimentos como o nacionalismo e o regionalismo, conduzindo aos ideais político ideológicos do movimento conhecido por antropofagia, liderado por Manuel Bandeira. O grupo de artistas, jornalistas e pessoas ligadas a esses movimentos, através de veículos como a coluna *O que é nosso* do jornal *Correio da manhã*, ou a *Revista da Música Popular*, elegem o timbre do violão como o representante nacional.

Já para Naves (1998), o violão foi o instrumento eleito no começo do século XX para representar as raízes nacionais, em oposição ao piano que vinha carregado de ideais românticos que estavam sendo combatidos pelos modernistas. O violão também possibilitou a mediação entre o erudito e o popular, apresentando-se como uma solução ao difícil dilema vivido pelos modernistas.

Para Reily (2001), durante o modernismo o violão adquiriu um valor simbólico, atuando tanto horizontalmente, ligando o mundo rural ao urbano, o regional ao nacional e o nacional ao internacional, como de forma vertical, promovendo a integração da cultura popular à arte culta, bem como ligando diferentes esferas sociais e raciais. Por outro lado, a autora destaca a habilidade do presidente Getúlio Vargas, nas décadas de 1930 e 1940, em usar o rádio e o samba como ferramenta de coesão nacional. Nesse período, o samba foi difundido como música nacional, e seus compositores tinham o violão como seu instrumento principal, apesar de as atenções do público estarem ainda muito voltadas para os cantores. Com o movimento da Bossa Nova na década de 1950, o violão adquiriu mais visibilidade e passou a ser apreciado também pelas classes média e alta (REILY, 2001).

A música praticada nos centros urbanos no começo do século XX ficou à margem dos

estudos da elite intelectual brasileira da época. Boa parte das informações que temos hoje desse período é herança de uma “construção ideária” de alguns escritores, músicos, poetas e jornalistas que Vinci de Moraes (2006, p. 120) chamou de “primeira geração de historiadores da 'moderna música urbana’”, como Vagalume, Mariza Lira, Lúcio Rangel, Edigar de Alencar, Orestes Barbosa e Alexandre Gonçalves Pinto. Essas pessoas escreviam sobre a música brasileira como testemunhas oculares da história, em seu momento de consolidação. No livro *O Choro*, Pinto (1936) procurou fornecer uma biografia de centenas de músicos contemporâneos ou já falecidos com os quais esse autor teve algum contato pessoal, tecendo um mapeamento da cena cultural do Rio de Janeiro. Esse trabalho de Pinto é importante aqui, pois revela um número muito grande de artistas, em sua maioria amadores, que se expressavam através do violão, reforçando a popularidade desse instrumento no começo do século XX.

O compositor e violonista João Pernambuco é um dos nomes mais lembrados dessa época, cujas obras são interpretadas ainda hoje. Tabora (2011) e Leal e Barbosa (1982) destacam que João Pernambuco foi muito elogiado por Heitor Villa-Lobos. Isso talvez explique, em parte, a preservação de sua memória frente a outros violonistas contemporâneos. Nascido no interior de Pernambuco, sua mudança para o Rio de Janeiro foi determinante para a consolidação da sua carreira como músico, onde inicialmente trabalhou como ferreiro, depois passou a trabalhar na prefeitura, numa tentativa de conciliar com a atividade musical. Criou o grupo *Caxangá* e participou do famoso grupo dos *Oito Batutas*. Também estabeleceu relação com Quincas Laranjeira, Augustín Barrios, Pixinguinha, Donga e outros músicos do começo do século XX no Rio de Janeiro. Leal e Barbosa (op. cit.) destacam as polêmicas batalhas judiciais pela autoria de suas obras *Caxangá* e *Luar do Sertão*, que foram registradas por Catulo da Paixão Cearense. Consta também, que enfrentou dificuldades por ser supostamente analfabeto, mas que, segundo Zanon (2006b), esse último dado não passa de uma lenda.

Fernanda Pereira (2007) discutiu o violão na sociedade carioca no período de 1900 a 1930, levantando gravações e partituras que revelaram mais violonistas e compositores do período, além de João Pernambuco. A autora passou a descrever sua experiência auditiva ao analisar fonogramas originais dos violonistas Benedicto Chaves, Henrique Brito, Levino da Conceição, João Pernambuco, Mozart Bicalho e Rogério Guimarães, para tentar demonstrar o quanto esses músicos possuíam níveis técnicos semelhantes.

Pereira (op. cit.) argumenta que a criação de uma identidade do violão é uma construção ideológica decorrente de interesses políticos. Não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades. A república brasileira precisava, naquela ocasião, de novos símbolos que validassem o novo regime político, assim como da valorização da miscigenação.

Em função das gravadoras e das rádios que surgem na cidade do Rio de Janeiro, observa-se uma profissionalização desses músicos a partir da década de 1920, mas se nota que os trabalhos como solista ainda eram raros. Segundo Pereira (op. cit.), o repertório desenvolvido por esses violonistas era bastante eclético e abrangia os gêneros característicos do começo do século como o samba e o maxixe, assim como ritmos americanos e a música clássica.

Pereira (op. cit.) também discute sobre as constantes disputas para levar o violão ao status das salas de concerto no século XX, citando as articulações da revista *O Violão*, da vinda de concertistas internacionais e da obra de Villa-Lobos, concluindo que foi apenas na década de 1980, com a criação dos cursos de bacharelado nas universidades, que o violão passou a gozar desse status incipiente.

No mesmo período, Antunes (2002) pesquisou a atividade violonística na cidade de São Paulo com ênfase no violonista Américo Jacomino, o Canhoto. Descrevendo a cena musical entre 1900 e 1930 e, assim como Pereira no Rio de Janeiro, Antunes destacou a importância que Augustín Barrios e Josefina Robeldo tiveram nesse contexto para a valorização do instrumento na sociedade paulistana. Antunes recupera dados biográficos de Canhoto, seu currículo artístico, suas gravações e a repercussão do prêmio *O Que É Nosso*, que Canhoto recebeu no Rio de Janeiro. O autor também mostra as atividades de outros violonistas na cidade, por meio da análise de programas de recitais, salas de concerto e gravações.

Por outro lado, Estephan (2006) reflete sobre a relação que Canhoto teve com a música argentina e paraguaia, e como sua obra dialoga com o tango argentino, destacando os contatos que esse violonista teve com Carlos Gardel, Argel Rodrigues e Augustín Barrios.

Tem sido recorrente na literatura violonística⁴ a contribuição do paraguaio Augustín Barrios e da espanhola Josefina Robeldo para o desenvolvimento do violão no Brasil. Esses violonistas estrangeiros contribuíram para legitimar uma atividade solística incipiente e não

⁴Ver Tabora (2011), Zanon (2010), Taubkin (2007), Pereira (2007), Antunes (2002), entre outros.

valorizada, chamando a atenção de alguns críticos que, até então, não consideravam que esse instrumento fosse nobre o suficiente para ser respeitado em salas de concerto.

Ainda no mesmo período, Souza (2010) fez um resgate histórico problematizando a experiência artística do compositor e violonista gaúcho Octávio Dutra, e sua atuação como mediador cultural no campo da música na cidade de Porto Alegre entre 1900 e 1935. Souza justifica a importância do compositor pesquisado, destacando-o como um pioneiro em vários aspectos, entre eles, o fato de ter vivido exclusivamente de música e de transitar entre a música popular e erudita.

O trabalho prestado em casas litográficas⁵, gravadoras como a Casa Elétrica e a Casa Edson, as rádios, lojas de instrumentos, cafés, cinemas e reclames publicitários formaram um cenário cultural que propiciou a atuação profissional de Octávio Dutra na cidade de Porto Alegre. Souza também destaca documentos, demonstrando que a casa de Dutra era ponto de encontro de músicos de reconhecimento nacional e internacional, como foi o caso de visitas de Agustín Barrios e Garoto. Dutra teve, também, uma relação próxima com o choro, principalmente através dos grupos *Trio do choro*, *Terror dos Facões* e *Os batutas*, e ainda estabeleceu relações entre a tradição e a modernidade, estando à frente de seu tempo (SOUZA, 2010).

Usando o mesmo recurso teórico de mediação cultural, Junqueira (2010) menciona o violonista Garoto como um “mediador cultural” do seu tempo, por sua facilidade em abordar diferentes universos culturais, argumentando que “foi justamente como violonista que Garoto transitou com certa facilidade entre os ambientes diversificados, agenciando as diferentes tradições que compõe a heterogeneidade cultural brasileira” (JUNQUEIRA, 2010, p. 80). Nessa pesquisa, Junqueira demonstra essa mediação a partir da análise de diferentes transcrições de obras de Garoto.

Outro ponto de vista de mediação cultural é abordado por Cardoso (2006) ao pesquisar o trabalho do violonista e compositor contemporâneo Carlos Athier de Souza Lemos Escobar, o Guinga, que tem uma de suas obras analisada mais adiante nesta dissertação. Partindo dos pressupostos de Bourdieu, Cardoso traça uma relação entre a música popular e a música culta, tentando situar o compositor entre esses dois pólos. Porém, a pesquisa demonstra que a obra de Guinga não se enquadra no que Bourdieu define como popular, tampouco com o seu conceito de música culta. Baseado em sua pesquisa, Cardoso sugere que as categorias de

⁵Gráficas onde as partituras eram impressas.

Bourdieu não são as mais adequadas para o estudo da realidade brasileira, sugerindo a criação de alguma subdivisão, subcategoria ou mesmo uma reformulação destas categorias.

Aníbal Augusto Sardinha (Garoto) foi outro compositor e violonista cujo estilo e recorrência bibliográfica me pareceu ser uma peça-chave no entendimento dos estilos do violão brasileiro. Apesar de esse compositor ter sido conhecido como um virtuose e multi-instrumentista, ele não fez parte dos principais focos de atenção de sua época, seja por seu estilo, talvez arrojado para os padrões vigentes, por seu enquadramento fora do que se entendia como música “séria”, ou por sua atuação coadjuvante ao lado de nomes como Carmem Miranda e Radamés Gnattali. O que se entende como nascimento da Bossa Nova, logo após sua morte, também pode ter contribuído para seu ofuscamento aparente, pois para Zanon (2006a) percebe-se que as concepções musicais do estilo já eram maduras nas mãos de Garoto no final da década de 1940.

Cerca de trinta anos após sua morte, na década de 1980, as obras de Garoto passaram a fazer parte dos programas de concerto de violonistas de todo o mundo, assim como seu trabalho passou a ser uma das principais referências do violão no Brasil.

Delneri (2009) e Merhy (1995), defenderam suas dissertações de mestrado tendo como tema a análise da obra violonística de Garoto, em especial os seus choros, para demonstrar como sua estética foi avançada para a época, e que tem sido uma referência para as novas gerações de violonistas brasileiros.

Sobre alguns aspectos mais técnicos da contribuição de Garoto para o violão brasileiro, Swanson (2004) credita a ele a adoção das cordas de *nylon* no violão popular, assim como a aplicação de técnicas mistas do violão clássico com suas técnicas pessoais.

Dessas técnicas pessoais implantadas por Garoto, Swanson (op. cit.) destaca o uso do polegar da mão direita como se fosse uma palheta, assim como o uso frequente do dedo mínimo da mão direita. Como técnica de mão esquerda, Garoto usou pestanas com os dedos 2, 3 e 4, assim como pestanas cruzadas⁶ abrangendo duas casas diferentes, achando soluções técnicas em procedimentos que não eram muito comuns no violão clássico.

Sobre as inovações estilísticas de Garoto, Swanson (op. cit.) ainda reforça que sua obra incorporou elementos da linguagem do jazz e da música erudita, conforme demonstrado na análise descritiva da peça *Lamentos do Morro*, de Garoto.

A obra completa de Garoto para violão foi editada por Bellinati (1991). Essa edição

⁶ Detalhes sobre essa técnica ver Madeira e Scarduelli (2013).

tem sido a fonte principal de acesso à obra de Aníbal Augusto Sardinha em todo o mundo. Logo no prefácio, Bellinati tem a preocupação de citar suas fontes: quatro manuscritos foram fornecidos por Ronoel Simões, além das gravações originais de outras catorze obras, outros três manuscritos foram fornecidos por Milton Nunes, Aymore e Jamil Jorge Neder.

Para um estudo mais detalhado, Mello (2012) produziu um trabalho que reúne muitos documentos de Garoto, como as anotações de seu diário pessoal, documentos, fotos e muitos detalhes sobre sua vida pessoal e profissional.

Um trabalho interessante que buscou definir determinados elementos sobre o entendimento do violão brasileiro com uma visão *outsider* (externa), tratou do violonista Marco Pereira. Produzido nos Estados Unidos, o estudo desenvolvido por Swanson (2004) inicialmente tenta definir o violão brasileiro como uma resultante dos seus gêneros praticados, aspecto que também considere ao escolher os gêneros para este trabalho.

Swanson (2004, p. 57, tradução minha) aponta os violonistas João Pernambuco e Garoto como os “fundadores do violão solo brasileiro e que influenciaram diretamente o estilo de execução de Marco Pereira”⁷, mas que também atuaram no Brasil outros bons violonistas como Dilermando Reis e Canhoto. Esses nomes são importantes referências brasileiras mas, diante da bibliografia vista até aqui, entendo que esse universo é bem mais abrangente e não reflete a pluralidade da atividade violonística no Brasil.

A era da Bossa Nova também mereceu um tratamento histórico detalhado no trabalho de Swanson (op. cit., p. 59, tradução minha). Ele assinala que “a popularidade global da Bossa Nova iria solidificar internacionalmente o violão com cordas de *nylon* como o violão brasileiro”⁸. Desse movimento, o autor aponta e analisa obras de Paulinho Nogueira e Baden Powell, situando esses músicos como os violonistas mais destacados e que influenciaram diretamente o trabalho de Marco Pereira. Ambos souberam misturar elementos da música erudita com a música popular brasileira, fazendo com que o violão passasse a ser aceito também pelas elites. Essa constatação de Swanson me pareceu uma peça-chave no entendimento da incorporação das cordas de *nylon* pelos violonistas contemporâneos, por facilitar o trânsito entre as elites e proporcionar uma aceitação maior do violão como instrumento solista.

O modo de tocar de violonistas, que fazem uso do violão para acompanhamento, e não

⁷They are the foundation of the solo Brazilian guitar, and directly influenced Marco Pereira’s playing style.

⁸The ultimate global popularity of bossa nova would solidify the nylon-string guitar as the Brazilian guitar internationally.

como solistas, receberam um destaque no trabalho de Swanson (op. cit.), como o caso de João Gilberto, Gilberto Gil e João Bosco. Identificado pelo autor como o pai da Bossa Nova, a metricidade do acompanhamento do violão de João Gilberto em relação ao canto foi estudada minuciosamente por Marco Pereira, que incorporou alguns dos aspectos do seu modo de tocar. O acompanhamento da obra *Expresso 2222* por Gilberto Gil também foi uma referência para o modo de tocar de Pereira, mas o trabalho de João Bosco é o que mais influenciou seu estilo, principalmente sua mão direita em ritmos como o partido alto. Outras influências apontadas por Swanson, e relatadas por Marco Pereira, são de músicos não brasileiros como Wes Montgomery, Cacho Tiraio, John Williams e Julian Bream.

Ao tratar diretamente a obra de Marco Pereira, Swanson (op. cit.) começa destacando o violonista como o maior expoente do violão na atualidade brasileira, sendo o principal representante da herança deixada por Garoto, Baden Powell e Paulinho Nogueira.

Em um segundo momento, Swanson (op. cit.) passa a descrever o estilo da performance de Marco Pereira, a começar pela sua postura que remete ao modo de tocar dos violonistas clássicos, pelo uso de um apoio auxiliar para o pé, depois pela incorporação de algumas técnicas não eruditas como os *rasgueados* e o *slap-bass* (técnica típica de baixistas), assim como efeitos percussivos de mão direita que, segundo Swanson, foram influenciados pelo músico João Bosco. Swanson destaca, também, a virtuosidade de Marco Pereira ao perceber performances que atingem a subdivisão da semicolcheia a uma velocidade de 145 bpm.

Outra característica pessoal de Marco Pereira é a incorporação no seu repertório solístico de gêneros brasileiros que, segundo Swanson (op. cit.), não são muito tocados por outros violonistas, como o caso do frevo. Aliados a um caráter improvisatório, esses aspectos foram verificados na interpretação de sua composição *Seu Tônico na Ladeira*.

Com referência às análises de suas composições, Swanson (op. cit.) reforça sua tese da pluralidade de estilos que caracterizam o violão brasileiro, como na obra *Tio Boros*, na qual o autor identificou ritmos característicos do samba, baião e partido alto, permeados por uma harmonia estrangeira, característica de nenhum desses estilos. Em *Bate Coxa*, Swanson destaca a ligação existente entre o jazz e a música erudita.

A quantidade de violonistas atuantes no século XX que contribuíram com seus estilos para os músicos atuais é muito grande. Nomes como Satyro Bilhar, Quincas Laranjeira, Levino da Conceição, Meira, Dilermando Reis, Laurindo de Almeida, Nicanor Teixeira, e

muitos outros, não serão tratados com mais profundidade aqui, apenas por uma questão de direcionamento.

1.3 Considerações sobre o violão brasileiro

As obras que serão analisadas nesse trabalho são de violonistas e compositores contemporâneos, que buscam, de certa forma, dar continuidade a uma tradição violonística praticada por certos violonistas eleitos. Ao mesmo tempo, esses compositores imprimem suas próprias características composicionais, conforme discutimos até aqui e que trato nessa dissertação como o “violão brasileiro”.

Abro esse tópico de discussões aqui, pois, apesar de uso corrente, até o momento não encontrei uma definição para esse termo. Essa expressão é assumida em trabalhos referenciais para a área, como em Taubkin (2007)⁹, obra que conta com depoimentos de diversos violonistas e pesquisadores que discutem justamente aspectos do violão brasileiro, como fica claro na apresentação do trabalho em tom de dedicatória: “dedicaria esse projeto aos grandes talentos anônimos do violão brasileiro” (JUNIOR apud TAUBKIN, 2007, p. 17).

Um pouco mais abrangente, Zanon (2010) produziu um programa na rádio cultura de São Paulo intitulado *Violão com Fábio Zanon*, que contou com 158 edições, 144 das quais dedicadas ao que ele intitulou como “*O Violão Brasileiro*”, que foi dividido em três grupos temáticos distintos: “Nossos pioneiros, criadores e intérpretes”, abrangendo boa parte do universo que essa expressão significa para esse trabalho.

No meio acadêmico essa expressão também é incorporada em algumas práticas. Deparei-me com esse termo, por exemplo, no conteúdo dos tópicos de recentes concursos públicos para provimento de vagas do magistério superior, como consta em um dos tópicos do edital nº 034/2012 da Universidade Federal de Sergipe (UFS) para as provas teóricas e práticas:

“- **O violão brasileiro I:** Horondino José da Silva (Dino Sete cordas), Francisco Soares de Araújo (Canhoto da Paraíba), João Teixeira Guimarães (João Pernambuco) e Dilermando Reis;

⁹O termo “violão brasileiro” foi usado por 40 vezes no decorrer dessa obra por diferentes autores e violonistas, o que demonstra a familiaridade e o entendimento comum dessa expressão.

- **O violão brasileiro II**: Aníbal Augusto Sardinha (Garoto), Baden Powell, Hélio Delmiro e Egberto Gismonti.” (UFS, 2012, p. 72).

Em anexo do edital nº 35/2009 da Universidade Federal da Paraíba, também para professor de 3º grau, o item II dos tópicos para a prova prática consta: “pelo menos uma obra do repertório para violão brasileiro (João Pernambuco, Villa-Lobos, Radamés Gnattali, Garoto, Luiz Bonfá, Baden Powell, Marco Pereira, Paulo Bellinati, Guinga, Ulisses Rocha, etc.)” (UFPB, 2009. Anexo).

O termo violão brasileiro está associado, nesses editais, aos nomes de compositores, coincidindo entre esses dois editais apenas os compositores João Pernambuco e Garoto, mas o “etc.” ao final do edital da UFPB revela que se trata de um conceito já compartilhado, e que abrange um universo maior de compositores.

O sentido do uso do termo violão brasileiro nesse trabalho também é tratado por músicos do universo violonístico no Brasil como a “escola” do violão brasileiro, como percebi em alguns depoimentos. Raphael Rabello (apud TAUBKIN, 2007, p. 35), por exemplo, trata da obra de João Pernambuco como “uma escola de violão, uma técnica muito brasileira de tocar”. Ainda nesse trabalho encontrei o depoimento de Lula Galvão (Ibid, p. 151) “O violão tem uma escola forte na música brasileira. O Villa-Lobos escreveu uma obra importantíssima para o violão, o João Pernambuco, o Garoto. Aí, vivos, o Dino Sete Cordas¹⁰, o Zé Menezes. Todas essas pessoas são os grandes pilares dessa escola grande que nós temos de violão”.

Sobre essa adjetivação “brasileiro”, concordo com Ortiz (1994), ao tratar o conceito de nacional (brasileiro) como abstrato, como uma categoria de segunda ordem e que só se sustenta virtualmente devido às suas formas sociais, através de seu discurso. Mas esse discurso mostrou-se importante dentro da minha prática como violonista, e passou a nortear a escolha do repertório para minha atuação profissional. Para demonstrar a força desse discurso como uma forte ferramenta de trabalho, destaco a aprovação do projeto de gravação do meu primeiro CD já citado anteriormente pelo edital do FUMPROARTE¹¹, assim como o uso dessa categoria com sucesso, como argumento para o pleito de apresentações no Brasil e no

¹⁰O depoimento de Lula Galvão para Taubkin foi colhido em 2004, dois anos antes da morte de Dino Sete Cordas, em 26 de maio de 2006 (TAUBKIN, 2007, p. 152).

¹¹FUMPROARTE é o Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre. Tem por objetivo estimular a produção artístico-cultural da cidade, através de financiamento direto, a fundo perdido, de até 80% do custo total dos projetos de produção. Baseado na Lei 7.328/93 e nos decretos 10.867/93 e 17.392, disponíveis em: <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/fumproarte/default.php?p_secao=4>. Acesso em 31 março 2013.

exterior.

Conforme também entendido por Swanson (op. cit.), busco o entendimento de certos estilos do violão brasileiro a partir do estudo dos gêneros, neste trabalho abordando o choro, o jongo e o baião.

Com os dados levantados nesse capítulo, foi possível perceber como o violão e a viola estiveram ligados com a consolidação de alguns gêneros populares no Brasil, assim como representaram valores simbólicos transitando em diferentes classes sociais. O repertório para violão atualmente recebe uma identidade própria que trato aqui como o “violão brasileiro”. A seguir, antes de entrar nas análises propriamente ditas, é necessário discutir sobre a definição das principais categorias abordadas nesse trabalho, assim como as ferramentas de análise que são adotadas no decorrer dessa dissertação.

2 CATEGORIAS E FERRAMENTAS DE ANÁLISE

Após ter tratado de alguns aspectos históricos do violão no Brasil, faço aqui algumas considerações sobre as principais categorias e ferramentas analíticas que serão importantes para a compreensão das obras abordadas. Apresento inicialmente uma discussão sobre idiomatismo e violonismo, para então fazer algumas considerações sobre a principal ferramenta desse trabalho, que é o padrão acústico-mocional. Para complementar essas questões debato conceituações de gêneros e estilos musicais, seguido da definição de algumas categorias usadas nas obras analisadas, tais como: cometricidade, contrametricidade, *time-line*, imparidade rítmica, *tresillo*, tópicos e musicalidade.

2.1 O idiomatismo e o violonismo

Um tema recorrente nos estudos acadêmicos sobre o violão brasileiro é o idiomatismo. Antes de entrar nessa categoria, é interessante observar o conceito de idioma proposto por Meyer (1996). Com uma definição mais abrangente do termo, relacionando música e linguagem, Meyer entende idioma em música como uma particularidade do dialeto, que é proveniente do resultado de escolhas de regras e estratégias semelhantes adotadas por diferentes compositores dentro de determinadas constrações. O termo constrações adotado por Meyer, que entendo aqui também como “restrições”, refere-se a condicionamentos culturais que afetam as estruturas musicais, bem como os compositores, críticos e ouvintes, nem sempre de forma consciente. Logo, o idioma se refere a um procedimento composicional que tende a eleger algumas constrações em detrimento de outras, dentro de um dialeto, podendo inclusive um idioma ser decorrente da concepção de novas constrações (MEYER, 1996).

Com base em Meyer, podemos entender os limites técnicos do violão como um tipo de constração que os compositores precisam administrar quando fazem suas escolhas. Algumas estratégias semelhantes podem ser eleitas para lidar com essas restrições, gerando um idioma característico.

Mais especificamente sobre idiomatismo, Battistuzzo (2009, p. 74) ressalta que “o que identifica o idiomatismo em uma obra é a utilização das condições particulares do meio de

expressão para o qual ela é escrita, como instrumentos ou vozes”. O autor ainda reforça que, quanto mais forem explorados os aspectos peculiares de determinado meio, mais idiomática a obra se torna.

Pacheco (2010) usou essa ferramenta idiomática ao comparar os rascunhos e manuscritos dos cinco prelúdios para violão de Heitor Villa-Lobos com suas respectivas edições finais. Nesse estudo, Pacheco (op. cit.) constatou que as diferenças existentes privilegiavam sonoridades de movimentos paralelos, demonstrando a preocupação de Villa-Lobos em sobrepor a condição timbrística dos acordes em relação à sua função.

É possível que essas escolhas de Villa-Lobos estejam relacionadas com o nacionalismo que, como já foi discutido no primeiro capítulo em Naves (1988), Reily (2001) e Taborda (2011), elegeu o violão como um símbolo. Também Pacheco (op. cit.) entende que a construção dos prelúdios é direcionada por um projeto poético marcado pela brasilidade nos temas folclóricos e populares, com exceção do *Prelúdio 3*.

O uso do “paralelismo” é recorrente na obra de muitos violonistas abordados aqui, assim como foi observado por Pacheco na obra de Villa-Lobos. Trata-se do uso de uma fôrma de mão esquerda que se movimenta pelo braço do instrumento mantendo um mesmo padrão de digitação. Essa movimentação pode acontecer horizontalmente pelas casas do braço, ou verticalmente, entre as cordas do instrumento.

Ao analisar a obra do compositor e violonista Francisco Araújo, Battistuzzo (2009) identifica uma série de procedimentos idiomáticos utilizados por esse compositor. São eles: as *campanellas*, o *rasgueado* e, principalmente, o paralelismo, em uma repetição de movimentos padrões, tanto vertical como horizontal. Também como o efeito pedal com cordas soltas. Esses procedimentos ajudam a explicar algumas estruturas harmônicas presentes em sua obra.

Lima Junior (2003), ao tratar de arranjos para violão, destaca que cada instrumento impõe uma exigência idiomática. No caso da transcrição de um instrumento para outro, os recursos idiomáticos desse segundo instrumento já são suficientes para conferir uma identidade ao arranjo.

Em pesquisa do estilo do compositor e violonista Guinga, autor de uma das obras analisadas nesse trabalho, Cardoso (2006, p. 4) identifica o uso idiomático do violão como principal elemento, constatando que, “as cordas soltas e as formas características de mão esquerda são frequentemente usadas como elemento estruturante de suas composições musicais”. O uso peculiar desses procedimentos foi identificado por Cardoso pelo contato que Guinga estabeleceu com a obra dos compositores Leo Brouwer e Villa-Lobos.

Medeiros (2010) identifica elementos como o *tremolo*, a *tambora*, o *pizzicato* e a *caja*, ao pesquisar sobre a obra do violonista e compositor Delsuamy Vivekananda Medeiros (1938-2004). Esses recursos, bastante usados no repertório tradicional do violão, aliados também a outros aspectos, são aproveitados nas escolhas composicionais de Delsuamy, conferindo um caráter idiomático na sua obra.

Em investigação sobre os arranjos para violão de Dori Caymmi, Smarçaro (2006) identificou uma série de procedimentos idiomáticos do violão, que se fundem com a identidade da obra desse compositor. O autor aponta paralelismos e o uso frequente de cordas soltas, mas também *scordaturas* especiais, como a primeira corda afinada na nota Si, combinada com a sexta corda afinada em Ré, que conferem uma sonoridade pessoal a esses arranjos. Nota-se que a alteração da afinação do instrumento é um tipo de técnica expandida adotada especificamente por esse compositor, que altera sua sonoridade do instrumento em relação à afinação tradicional.

Diante dessas discussões, para não confundir as características particulares das obras de um compositor com as soluções técnicas inerentes ao violão, defini para esse trabalho “idiomatismo” como o resultado sonoro proveniente das condições particulares que envolvem determinado meio expressivo, assim como soluções adotadas por determinados compositores para lidar com as limitações e potencialidades dessas condições. Quando esse meio expressivo for o violão, usado de forma tradicional, com recursos e soluções adotados de forma recorrente por diferentes compositores, chamei esses elementos de “violonismo”, termo também adotado por Cardoso (2006) e Battistuzzo (2009).

Ampliando essas possibilidades conceituais, Manguiera (2006), buscou investigar os processos inventivos de Hélio Delmiro de Souza no começo do século XXI, focando, sobretudo, as transcrições de trechos de seus improvisos, tanto em trabalhos solo, como no acompanhamento de outros músicos. Dentre os muitos aspectos pesquisados por esse autor sobre a obra de Hélio Delmiro, me chamou a atenção o que ele identificou como “toque violonístico à guitarra e guitarrístico ao violão, em sua forma de adaptar elementos da técnica violonística clássica ao vocabulário jazzístico” (MANGUEIRA, 2006, p. 81). Esse comentário pode demonstrar como o idiomatismo transcende o próprio instrumento e assume uma identidade musical própria, podendo, inclusive, influenciar diretamente a construção de determinados gêneros musicais. Esse tipo de idiomatismo, que é um dos eixos centrais desse trabalho, trato como parte do que passo a chamar de “padrão acústico-mocional”.

2.2 O padrão acústico-mocional

Nas análises apresentadas nesse trabalho, pretendo identificar alguns procedimentos, principalmente de mão direita, decorrentes da incorporação e adaptação para o violão de movimentos provenientes de outros instrumentos como o violão de sete cordas, o pandeiro, o atabaque, o acordeão ou a zabumba. Essa ferramenta é tratada pelo nome de padrão acústico-mocional.

O etnomusicólogo Jonh Blacking defende que a música é um fenômeno da espécie humana e que as relações extramusicais são primordiais para a compreensão de um evento musical. A partir de suas pesquisas na África Meridional, esse autor passou a definir música como “sons humanamente organizados” (BLACKING, 1974, p. 3). Em uma pesquisa realizada na Zâmbia na comunidade Nsenga, no distrito de Petauke, no ano de 1961, Blacking (1974) constatou a importância do formato dos instrumentos para a consolidação de características musicais nos estudos da música africana. Ao analisar algumas melodias que eram tocadas por meninos em kalimbas, que não se pareciam com as melodias tradicionais dessa comunidade, Blacking identificou padrões de polirritmia no movimento entre os dedos polegares das duas mãos sobre as lâminas desse instrumento. Essas mesmas características foram observadas por Blacking em grupos percussivos Nsenga, nos quais esses elementos eram distribuídos entre mais de um músico.

Em outro momento, ao analisar as linhas melódicas em flautas e ocarinas em outra comunidade chamada Nande, em Butembo, no Zaire, em 1955, Blacking associou as relações físicas de retirar e colocar os dedos nos orifícios das flautas com a sensação de tensão e relaxamento dessas melodias. Conforme o autor, estes aspectos físicos não podem ser deixados de lado para as análises da estruturação rítmica e melódica do estilo musical dessas sociedades.

Essa relação entre o instrumento e a estrutura musical não é um fenômeno que se restringe ao universo africano. Blacking (op. cit.) traça um comparativo com a música ocidental e exemplifica com a produção composicional de Hector Berlioz, argumentando que, ao analisar determinados encadeamentos harmônicos desse compositor que não se enquadram nas regras tradicionais de harmonia, percebeu a relação com procedimentos harmônicos praticados no violão, reflexo da intimidade que esse compositor teve com o instrumento.

John Baily, aluno de Blacking, deu continuidade a essa abordagem de estudo

etnográfico que Blacking (apud BAILY, 2006, p. 107) chamou de “a biologia do fazer musical”, ao pesquisar o *dutar* e o *rubab*, dois tipos de alaúdes usados na música tradicional do Afeganistão. Em sua pesquisa realizada em 1973, Baily (2006; 2009) mostra como alguns aspectos da interação entre o corpo humano e o instrumento refletem na produção musical.

Baily (2006) aponta que as restrições inerentes do formato particular de um instrumento devem ser traduzidas em diferentes níveis. No caso das músicas feitas no *dutar* de duas cordas, característico da música folclórica rural no Afeganistão, que foram transpostas para o *dutar* de 14 cordas, característico das regiões urbanas, Baily observou que esse segundo instrumento teve um aumento de compatibilidade melódica para a prática do repertório, aliado a uma diminuição na habilidade requerida para a sua performance. O *dutar* de 14 cordas foi criado e modificado ao longo da primeira metade do século XX para poder desenvolver um repertório praticado também por outro instrumento, o *rubab*.

Para uma aplicação mais próxima da realidade brasileira, Oliveira Pinto (2001a, p. 246) traduz o termo proposto por Baily (1985), “*spatio-motor-thinking*”, por “pensamento acústico-mocional¹²” para fazer algumas reflexões sobre o samba-de-violão praticado no Recôncavo Baiano. Sobre a prática da viola de machete usada nessa manifestação, Oliveira Pinto destaca que

padrões definidos de sequências de movimento; técnicas específicas de encadeamento de duas configurações rítmicas produzidas por indicador e polegar da mão direita e a relação de acento e harmonia com o todo manifestam um universo musical próprio, nitidamente africano (OLIVEIRA PINTO, 2001a, p. 246).

A viola de machete, apesar de ser relacionada com a herança da cultura portuguesa, é usada, nesse contexto, com uma concepção acústico-mocional que remete à cultura africana. Outro aspecto interessante desse gênero, destacado por Oliveira Pinto (op. cit.), é o uso de termos da música ocidental europeia referente a alturas e tonalidades totalmente resignificadas para as concepções nativas, representados em cinco diferentes tipos de movimentos acústico-mocionais: ré-maior, dó-maior, lá-maior, sol-maior e mi-maior. Além das alturas imaginárias, segundo o autor, essas designações “têm as suas fórmulas de movimento e sua própria resultante acústica”, indo muito além do significado concebido pelos conservatórios de música (OLIVEIRA PINTO, op. cit.).

Essa aproximação entre música, instrumento e corpo tem sido cada vez mais abordada

¹² Apesar de o termo “*thinking*” poder ser traduzido por “pensamento”, essa expressão é usada por Baily e por Oliveira Pinto ao se referir a padrões de movimento ou por concepções de movimento que geram o som, não tendo necessariamente o pensamento como fator originário. Por essa razão, usarei nesse trabalho os termos padrão, movimento ou concepção acústico-mocional para me referir a este conceito, dependendo do contexto.

nos trabalhos sobre música. Schroeder (2010, p. 167) faz um estudo analisando e refletindo sobre a *performace* dos violonistas Baden Powell e Egberto Gismonti sob a ótica do que ele chama de “corporalidade musical na música popular”. Baseado principalmente em conceitos teóricos de Maurice Merleau-Ponty, Pierre Bourdieu e Mikhail Bakhtin, Schroeder (op. cit., p. 179) entende que a observação de aspectos corporais “aponta um caminho na direção de se levar em conta a inseparabilidade entre ideia ou ideal musical e as possibilidades concretas corporais de realizá-las”.

O movimento corporal para tocar um instrumento e o uso desse movimento transposto para o violão é um pensamento corrente no universo dos músicos que trabalham com os gêneros brasileiros. Um exemplo interessante dessa relação pode ser conferido em Gil (2010). Trata-se de um vídeo onde o compositor e violonista Gilberto Gil demonstra como foi seu processo de criação do acompanhamento do violão para sua obra *Expresso 2222*. Em 6'55” desse vídeo, o autor demonstra no violão como o ritmo do baião se funde com o movimento do acordeão “...agora o balanço do baião, isso intercalado com o que seria a sanfoninha. Isso aqui tá muito associado ao 'resculego' da sanfona, aquela coisa que o Luiz Gonzaga inventou né? Aquele 'baculejo'. Isso aqui é como se tivesse que ser uma sanfoninha, né?” (GIL, 2010).

Note que nesse discurso o compositor utiliza as palavras “resculego” e “baculejo” ao se referir ao movimento que o sanfoneiro faz ao tocar, demonstrando com gestos semelhantes no violão, assim como imitando com a voz sons que remetem à sanfona (acordeão).

Na sequência desse trecho, Gil comenta que a inserção cultural faz com que esse movimento seja absorvido pelos brasileiros sem dificuldade, apesar da aparente complexidade dessa articulação, diferente dos músicos estrangeiros.

...que é um tipo de célula que acabou ficando famosa, muita notoriedade pelo mundo afora, muitos violonistas. John McLaughlin, por exemplo, me pegou um dia pra eu sentar e ensinar a ele como é que fazia essa sequência. Bem rapidamente assim uma decopagem dessa coisa, aparentemente complicada, e que, na verdade, o que faz com que ela não seja complicada é a inserção cultural da gente nesse campo da música brasileira, sobretudo na música nordestina (GIL, 2010).

Em *Coisa Mais Linda* (2005), documentário sobre a Bossa Nova dirigido por Paulo Thiago, o músico Oscar Castro Neves também estabelece uma relação de como os instrumentos usados no samba foram traduzidos para o modo de tocar do violão na bossa nova.

O violão do João Gilberto, que depois ficou conhecido como da bossa nova, é uma

decantação. No ritmo do samba você tem o surdo [Neves canta a sonoridade do surdo] depois o repinique [cantando a batida sincopada do repinique mesclada ao surdo]. Esses elementos todos, o João decantou isso numa forma mais simples onde você tem o baixo fazendo o contrabaixo [mostra fazendo no violão] e o resto da mão fazendo... [faz a demonstração do repinique no violão] (COISA, 2005).

Esses depoimentos mostram a naturalidade com que certos músicos e compositores tratam a tradução do movimento de um instrumento para caracterização de um gênero no violão. A partir desses relatos e das obras que analiso nesse trabalho, busco entender como os padrões acústico-mocionais podem estar relacionados com a consolidação de alguns gêneros que hoje se manifestam na música popular brasileira.

2.3 Gênero e estilo

O presente trabalho se propõe a discutir estilos a partir de uma gama de gêneros pertencentes ao universo conhecido como música brasileira. Para tanto, é necessário ter claro uma definição desses termos e em que medida um se relaciona com o outro.

Os conceitos de estilo e gênero são controversos, se confundem mutuamente e vieram se modificando no decorrer da história. Segundo Beard e Gloag (2005, p. 72), na etnomusicologia, desde a década de 1980, o termo “gênero” tem sido mais utilizado para descrever fatores extramusicais, como aspectos socialmente relacionados a um trabalho, enquanto que “estilo” tem sido reservado para elementos formais e características intramusicais.

2.3.1 Gênero

O primeiro parágrafo do verbete *Gênero* do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* define o termo como:

Uma classe, tipo ou categoria, sancionada por convenção. Uma vez que definições convencionais derivam (indutivamente) de particularidades concretas, tais como obras musicais ou práticas musicais, e estão, portanto, sujeitas a mudanças, provavelmente um gênero se aproxima mais de um 'tipo ideal' (no sentido de Max

Weber) do que de uma 'forma ideal' platônica¹³ (SAMSON, 2012, tradução minha).

Nesse mesmo texto, e complementando essa definição, o autor relaciona o conceito de gênero a um processo de repetição, tanto do passado, quanto convidando para repetições futuras.

Quanto a algumas teorias sobre o surgimento dos gêneros, Samson (op. cit.) destaca o trabalho dos formalistas russos Shklovsky, Tĩnyanov e Tomashevsky, que entendem que os gêneros conhecidos formam uma corrente canonizada. Essa corrente está em constante disputa e diálogo com correntes menores não canonizadas, mas que eventualmente possam vir a se tornar canonizadas. Em uma postura oposta aos formalistas, localizando os gêneros dentro de uma perspectiva social e histórica, Adorno (apud SAMSON, op. cit.) trata dos gêneros como uma relação dialética e dinâmica entre uma linha “universal” e outra particular, na qual os desvios desses esquemas são fundamentais para a valorização dos mesmos e a criação de novos esquemas. Outros autores como Babbitt e Croce (apud SAMSON, op. cit.) apontam que houve um enfraquecimento do estudo dos gêneros a partir do século XIX, ao mesmo tempo em que a disciplina de Análise Musical passou a ganhar força e se institucionalizar.

A partir de meados da década de 1960, com alguns valores históricos já sedimentados, o conceito de gênero passou a ser mais fluido e flexível, relacionado, acima de tudo, com a função, com a retórica ou com o discurso nos meios de comunicação artística e de recepção. Para Dubrow (1982 apud SAMSON, 2012) “Um gênero se comporta como se fosse um contrato entre o autor e o leitor, um contrato que pode ser quebrado propositalmente. Gênero, em suma, é visto como um dos códigos mais poderosos de ligação entre autor e público”¹⁴. Samson ainda complementa que, segundo a visão de Willian Hanks, um gênero opera em uma dualidade entre convenções e expectativas, destacando suas propriedades comunicativas para diferentes finalidades.

Outro aspecto interessante sobre gênero apontado por Samson nesse verbete é sua capacidade de manter informações e, ao mesmo tempo, se misturar a outros gêneros, mantendo elementos reconhecíveis. Foi o que Leonard Ratner (1980) chamou de “tópicas”

¹³ A class, type or category, sanctioned by convention. Since conventional definitions derive (inductively) from concrete particulars, such as musical works or musical practices, and are therefore subject to change, a genre is probably closer to an ‘ideal type’ (in Max Weber’s sense) than to a Platonic ‘ideal form’.

¹⁴ A genre behaves rather like a contract between author and reader, a contract that may be purposely broken. Genre, in short, is viewed as one of the most powerful codes linking author and reader. (DUBROW apud SAMSON, 2012, tradução minha)

sobre seu estudo da música do século XVIII. Nesse estudo o autor identifica uma espécie de mensagem transmitida através da inclusão de características de gêneros populares, reconhecidos pelo público, inseridas no contexto da música de concerto. Essas mensagens dialogam com sinfonias, sonatas ou quartetos. Mais adiante faço algumas considerações sobre essas tópicas e a possibilidade de seu uso para o entendimento da música brasileira.

Para criar ferramentas para o estudo de um recorte da música popular italiana, Fabbri (1982, p. 52) define gênero como “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cuja trajetória é regida por um conjunto definido de normas socialmente aceitas”. O autor relaciona gênero à ideia de um grupo de elementos ou em conjuntos formais, em que cada conjunto pode ser dividido em subconjuntos ou subgêneros, ou mesmo situando-se na intersecção de dois ou mais gêneros, podendo pertencer concomitantemente a ambos.

Fabbri (op. cit.) também faz algumas reflexões sobre as possibilidades formais e o que deve ser considerado relevante ou não no momento de se estabelecer regras para a classificação de determinados gêneros, o que é muito claro e óbvio para boa parte dos consumidores leigos. Quanto aos aspectos intrínsecos do gênero, o autor destaca que cada um tem uma forma específica, e isso não significa que cada forma seja restrita a determinado gênero, mesmo porque cada gênero terá uma hierarquia diferente nos elementos formais eleitos.

Verzoni (2000), ao pesquisar sobre os primórdios do choro, faz um levantamento dos termos gênero e estilo em diferentes tipos de dicionários e manuais de filosofia. Para o termo gênero, o levantamento de Verzoni remete a conceituações de ordem biológica diferenciando-se de espécie, interessando aqui apenas o fato de ser recorrente o uso de termos como semelhança e características comuns nessas definições.

Nos dicionários mais específicos de música como *Grande dicionário da música* editado por Herder (1976 apud VERZONI, 2000), o termo gênero é definido como uma qualificação de um tipo de composição, situando-se em um ponto intermediário entre o conceito total de música e uma obra individual. Esse verbete aponta que não existe um critério de consenso para a classificação das músicas em gêneros. Teorias antigas classificavam por texto e teorias mais modernas classificam pela forma, assim como o uso de cruzamento de diferentes critérios. Os gêneros também são frutos de fenômenos históricos e circunstâncias extramusicais.

Conforme o verbete, as teorias que vigoravam até o século XVIII entendem estilo e gênero como uma coisa só e cada obra individual deveria pertencer a determinado gênero,

tendo sua qualidade medida por quanto suas regras eram respeitadas dentro do referido grupo.

Reflexões sobre os “gêneros da fala” propostos por Bakhtin (1986) têm sido adotadas e traduzidas com pertinência para o campo da música, principalmente para determinados gêneros da música “popular”. Nessa perspectiva, Piedade (2004, p. 207) entende gênero como “um conjunto de enunciados que possuem alguma estabilidade em sua temática, em seus estilos e estruturas formais e composicionais”. Por outro lado, “os gêneros musicais interagem e se transformam através de processos densos e tensos, carregados de conteúdo sócio-político-cultural, de fricção de musicalidades” (idem).

No Brasil essas fronteiras são especialmente permeáveis desde suas origens, como destaca Machado (2010) sobre a concepção de “misturada geral” entendida por Mário de Andrade em alguns relatos sobre os gêneros brasileiros. Para Machado (2010, p. 143), “tanto faz que fossem maxixes, tangos brasileiros, polcas, lundus ou choros, porque, na realidade, eram gêneros permeáveis, difusamente confundidos, com fronteiras pouco definidas e com variações de inflexões sociais e instrumentais”.

Diante das proposições vistas até aqui, observo que os estudos sobre gênero são complementares e estão mais diretamente ligados a construções virtuais ou simbólicas associadas a questões sociais, políticas e econômicas, do que com os elementos estritamente formais propriamente ditos. As fronteiras entre os gêneros são tênues e estão em constante mutação, dado que será considerado relevante durante as análises desse trabalho.

2.3.2 Estilo

Segundo Beard e Gloag (2005, p. 170), estilo está relacionado com o conceito de identidade, uma maneira ou modo de expressão. Mais especificamente em música, “um caminho no qual os gestos musicais são articulados”. Este conceito pode estar ligado, tanto por escolhas de elementos como timbres, dinâmica ou escalas, como para determinar certos períodos históricos, geográficos ou mesmo na categorização da obra de um mesmo compositor.

Esses autores ainda consideram que o estilo pode possuir uma conotação muito genérica como, por exemplo, o universo da música como um estilo de arte, até a especificidade de uma nota que pode conter implicações estilísticas, de acordo com sua instrumentação, altura ou duração. Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*,

Pascall (2012) destaca que para autores como Brossard, Apel, Bukofzer e Lippman, estilo é tratado de maneira oposta, mas complementar à forma. Estilo, neste sentido, pode ser utilizado para descrever os pormenores de uma obra, enquanto que a forma descreve o todo. O conjunto total, no entanto, é formado pelas relações de suas partes menores. Logo, a forma pode ser considerada como um fenômeno decorrente do estilo.

Meyer (1996, p. 3, tradução minha) define o termo como “uma repetição de padrões, dentro do comportamento humano ou em artefatos produzidos pelo comportamento humano, resultado de uma série de escolhas feitas dentro de um conjunto de restrições”¹⁵. Essas escolhas podem ser o resultado de hábitos do dia a dia, elementos arraigados de cunho cultural, modos inatos de cognição ou aprendidos.

Para Meyer (op. cit.), as restrições podem ser de ordem física, biológica e psicológica, assim como cultural, sendo que as restrições culturais são as que mais afetam as estruturas musicais dentro de suas inúmeras subdivisões. Os compositores, intérpretes, críticos e ouvintes estão diretamente relacionados nesse complexo processo de construção estando expostos às mesmas restrições. Mas, como já foi mencionado no conceito de idioma no começo do texto, essas restrições nem sempre são expostas de forma consciente.

O dicionário *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1965 apud VERZONI, 2000) propõe uma definição de estilo, mas o aspecto mais interessante desse verbete trata da comparação do conceito de estilo com o conceito de gênero. Esse verbete sugere que o estilo pode ser identificado por suas estruturas concretas e seus componentes podem ser identificados como critérios estilísticos, enquanto que gênero está ligado ao uso dessas características estilísticas em determinados contextos.

Ao compilar as ideias até aqui e relacionando com esse estudo, é possível situar o violão brasileiro como um estilo praticado dentro do universo de violonistas, apesar das frágeis fronteiras que esses termos sugerem. Na introdução desse trabalho localizei o violão brasileiro como parte do subgênero conhecido como música popular instrumental brasileira, porém, a prática desse repertório no violão pode se configurar um estilo, assim como o uso dos aspectos formais dos gêneros no repertório violonístico também se configura um estilo. Características formais ou estruturas concretas de gêneros específicos são eleitas e comungadas igualmente entre compositores, intérpretes e ouvintes para a construção do repertório conhecido como violão brasileiro.

¹⁵Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within some set of constraints.

2.4 Cometricidade, contrametricidade, imparidade rítmica, *time-line* e *tresillo*.

Uso como base para esse trabalho algumas premissas adotadas por Sandroni (2001) e Oliveira Pinto (2001b) para entendimento de fenômenos comuns em alguns gêneros brasileiros que também são úteis nessas análises.

Sandroni entende que a síncope, como característica da música brasileira, tornou-se um lugar comum nos discursos dos estudiosos dessa música e em textos de Mário de Andrade, sendo adotado por músicos, tanto de tradição oral, como daqueles que conhecem a tradição escrita que originou o termo. Porém, Sandroni entende que esse termo não é suficiente para explicar as sutilezas da música brasileira. Para aproximar, de forma mais adequada, à realidade brasileira, esse autor utiliza uma conceituação de metricidade adotada por Kolinski (1960 apud SANDRONI, 2001), entre outros autores, em seu livro *Studies in African Music* cunhando os termos “cometricidade” e “contrametricidade”.

Partindo da subdivisão tradicional de um compasso, onde o pulso se divide em dois ou quatro, a cometricidade, no sentido adotado por Sandroni, se refere a acentuações ou articulações que incidem nas figuras ímpares dessas subdivisões. Contrametricidade se refere àquelas que caem sobre as subdivisões pares. Conforme as palavras do autor, “uma articulação rítmica será dita cométrica quando ocorrer na primeira, terceira, quinta ou sétima semicólcheia do 2/4; e será dita contramétrica quando ocorrer nas posições restantes, à condição de não ser seguida por nova articulação na posição seguinte” (SANDRONI, 2001, p. 27).

Alguns estudiosos como Arom (1988 apud SANDRONI, 2001) e Kubik (1979 apud SANDRONI, op. cit.), ao perceberem o caráter contramétrico da música africana como sistemático e regular, entenderam que o conceito de compasso e de síncope, conforme usado na música ocidental, não é o mais adequado para compreensão e representação da música africana, e passaram a abolir a representação ocidental em seus estudos.

Sandroni (op. cit.) sugere que a música de tradição oral brasileira possui muitas semelhanças com a africana e acena uma possível herança dessa musicalidade da África, o que justifica o uso de ferramentas analíticas comuns às duas. Sandroni se apropria da ideia de autores como A. M. Jones (1959 apud SANDRONI, op. cit.) e Simha Arom (op. cit.) que

defendem que a rítmica africana é “aditiva”, se diferenciando da rítmica ocidental que é “divisiva”, baseada na subdivisão de tempos. A duração do tempo africano é atingida pela soma de unidades menores que formam novas unidades, não necessariamente com um divisor comum, como no caso de dois ou três.

Esse sistema também é conhecido como pulsação elementar: “são unidades menores (ou mínimas) de tempo e que preenchem a sequência musical” (OLIVEIRA PINTO, 2001b, p. 92). Esse formato não possui acentuações pré-estabelecidas, pois são neutras, diferenciando-se do compasso conhecido na música ocidental. Cada pulso elementar pode ser preenchido por acentuações sonoras, silêncio ou mesmo por um movimento de dança.

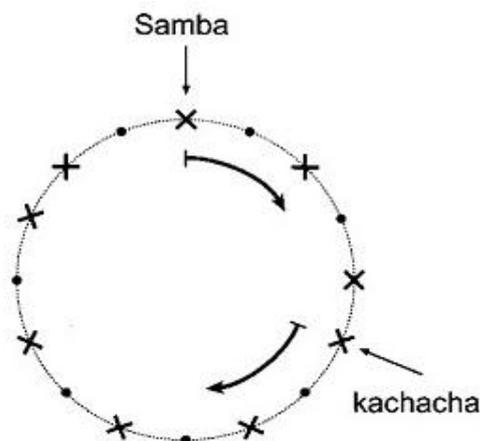
Sobre as pulsações mínimas, Oliveira Pinto (op. cit.) destaca que estas não possuem uma rigidez rítmica ou metronômica conforme alguns relatos. Trata-se de idealizações equidistantes de impactos que possuem certa flexibilidade, principalmente por se tratar de realizações em grupo.

Esse tipo de construção gera outro fenômeno que Arom (op. cit.) passou a chamar de “imparidade rítmica”, em que unidades pares maiores de tempo não são divisíveis por dois e sim por grupos desiguais. Por exemplo: uma unidade de 8 é formada por [3+3+2], ou outra de 12 formada por [3+2+3+2+2] e assim por diante, nunca sendo divisíveis ao meio.

Outro fenômeno observado na música africana, útil para o entendimento de certos elementos da música brasileira, e adotado por Sandroni (op. cit.) e Oliveira Pinto (op. cit.), entre outros, é o que Nketia chamou de *time-lines*. *Time-lines* são “linhas guias” usadas como base, ou como referência para a construção de complexos agrupamentos rítmicos. Na música africana, essas guias geralmente são feitas por palmas ou por instrumentos de timbres agudos, como idiofones metálicos, que atuam como um coordenador geral. A *time-line*, em geral, possui o caráter assimétrico, como visto anteriormente, e é repetida em *ostinato* por toda a música ou variada, mas mantendo sua assimetria.

Oliveira Pinto (2001b) afirma que a *time-line* assume a responsabilidade de definir o tipo de grupo rítmico que será adotado durante a performance de uma música, se de oito, doze ou dezesseis pulsações elementares. Esse autor ainda estabelece um comparativo entre as principais *time-lines* utilizadas na África e as utilizadas no Brasil. Outro aspecto interessante que esse autor traz é a característica cíclica desses elementos rítmicos que, em geral, não possuem um começo ou fim definido. Na figura 2.1, Oliveira Pinto (op. cit.) demonstra como a *time-line* do samba coincide com o *kachacha*, um ritmo praticado em Angola, diferenciando-se apenas no ponto usado como de partida.

Figura 2.1 – Relação métrica entre o samba e *kachacha*



Fonte: Oliveira Pinto (2001b, p. 97)

Na figura 2.1, o (X) é a representação de uma pulsação elementar sonora, enquanto que o ponto (.) é representado como uma pulsação elementar silenciosa¹⁶, demonstrando, ao mesmo tempo, como a rítmica africana é cíclica e que coincide com a rítmica brasileira.

Sandroni estabelece um paralelo dessas características em diversas manifestações musicais brasileiras como

no tambor-de-mina maranhense, no xangô e no maracatu pernambucanos, no candomblé e na capoeira baianos, na macumba e nos sambas cariocas, entre outros, fórmulas como 3+3+2, 3+2+3+2+2 e 3+2+2+3+2+2+2 fazem parte do dia a dia dos músicos. Estas fórmulas em muitos casos comportam-se exatamente como *time-lines*, aparecendo sob forma de palmas, batidas de agogôs ou tamborins, em *ostinati* estritos ou variados, muitas vezes coordenando polirritmias quase tão complexas quanto as africanas (SANDRONI, 2001, p. 26).

Apesar de contextos e sentidos muito diferentes, Sandroni (op. cit.) entende que é legítimo supor uma herança africana desses elementos na música brasileira, aproximando mais ao que John Blacking (1974) chamou de “estrutura profunda”, ou seja, uma visão mais próxima da lógica que motivou a organização dessa sonoridade.

¹⁶ Esse sistema de notação conhecido por TUBS (*Time Unit Box System*) foi criado por Philip Harland e se propõe a fazer a representação das unidades rítmicas mínimas em sistema binário (1 e 0), adotado pelo autor em caixas preenchidas e não preenchidas (*box*). Esse sistema tem sido muito usado por etnomusicólogos com (x) e (.) por conveniência de escrita (TOUSSAINT, 2013, p. 5).

Oliveira Pinto (2001b), ao propor uma sistematização de elementos africanos na música brasileira, salienta que mesmo não se tratando de música africana, determinados gêneros da música brasileira são orientados por princípios musicais africanos, assumindo caminhos próprios, principalmente em concepções estéticas. Por isso se faz necessário vincular esses estudos a conceitos ênicos nativos. Ou seja, é necessário compreender e respeitar a concepção que os próprios músicos têm da sua música.

Para as análises desse trabalho, parto da escrita tradicional. Mas é necessário usar, em alguns momentos, o recurso gráfico e o raciocínio baseado na rítmica aditiva para uma compreensão mais próxima das peculiaridades do repertório escolhido.

Um desses elementos assimétricos tratados aqui é o *tresillo*, termo adotado por musicólogos cubanos para uma combinação rítmica de grande relevância daquele país, com correspondências em músicas folclóricas e populares de outros países das Américas que vivenciaram a importação de escravos. Sua concepção parte de um agrupamento de oito unidades organizadas em [3+3+2]. Traduzindo para a escrita tradicional ocidental, em um compasso 4/4 duas semínimas pontuadas (3 + 3 colcheias) seguidas de uma semínima (2 colcheias) como mostra a figura 2.2.

Figura 2.2 – Representação ocidental do *tresillo*.



O *tresillo* é facilmente identificável em muitas manifestações brasileiras, mas Sandroni (op. cit.) destaca a incidência dessa figura em obras escritas desde o século XIX como de Henrique Alves de Mesquita e mais tarde em obras de Ernesto Nazareth e seus contemporâneos menos conhecidos. O que Mário de Andrade (1972) chamou de síncope característica da música brasileira trata-se, também, de uma variação do *tresillo*, assim como a habanera e o tango. Esse conjunto de variações desiguais com três ou cinco figuras foi proposto por Sandroni (op. cit.) como o “Paradigma do *Tresillo*”.

2.5 Tópicos na musicalidade brasileira

Além da relação de movimento inerente aos gêneros, percebi, durante as análises, aspectos retóricos relevantes que estão diretamente ligados à estrutura idealizada dos gêneros e sua relação com o violão. Para decodificação dessas informações optei por utilizar a ferramenta da teoria das tópicos aplicada para o estudo da musicalidade brasileira, conforme proposta por Piedade (2005; 2007; 2011).

Inicialmente é necessário entender o conceito de musicalidade, que Piedade (2005, p. 199) define “como um espécie de memória musical-cultural que os nativos compartilham. Musicalidade seria, assim, um conjunto de elementos musicais e simbólicos, profundamente imbricados, que dirige tanto a atuação quanto a audição musical de uma comunidade de pessoas”.

Essa musicalidade explica, por exemplo, a facilidade que os brasileiros têm em traduzir o “baculejo” da sanfona, conforme observado no discurso que transcrevi de Gilberto Gil no tópico anterior, para o violão. No referido trecho, Gil (2010) argumenta que a nossa inserção cultural, o que entenderemos aqui como musicalidade, desmistifica a aparente complicação do acompanhamento de sua obra *Expresso 2222*.

Autores como Ratner (1980), Agawu (1991) entre outros, identificaram e passaram a estudar elementos semióticos e de retórica musical na linguagem da música do século XVIII, que fazem referências simbólicas extramusicais, as quais chamaram de “*topics*”.

Esses autores definem tópica como uma espécie de código musical de comum entendimento para comunicação entre o compositor e o público. Ratner (op. cit.) argumenta que a expressão e os estados de espírito eram conceitos presentes no século XVIII. Reforçado pela tentativa de objetivação desse conteúdo expressivo para a linguagem musical por teóricos como Kirnberger (1771-1779 apud RATNER, 1980, p. 1), ou mesmo de forma subjetiva, por Rousseau (1768, apud RATNER, op. cit.), a tradução desse conteúdo retórico para a realização musical, engendrada em uma complexa “teoria dos afetos”, era essencial para as práticas musicais da época. Esses estudos têm sido tratados por um grupo de autores como a teoria das tópicos.

Para Piedade (2007, p. 3) essa ferramenta se constitui em “uma interessante via para a compreensão da significação musical e da musicalidade em geral, sendo perfeitamente adequada para o estudo da música brasileira, principalmente no âmbito da construção de identidades”.

Partindo desses estudos sobre a retórica musical na linguagem do classicismo, Piedade (op. cit.) propõe alguns universos de tópicos adequados para a realidade brasileira, das quais aproveitou para esse trabalho as tópicos que ele categorizou como: “brejeiro”, “época de ouro”, “nordestina” e “bebop”.

Sobre a primeira destas categorias, o autor explica:

O brejeiro na musicalidade brasileira é brincalhão, difere do gesto que se entende por *scherzando*, por seu caráter menos infantil e mais malicioso e desafiador. A figura do malandro na cultura carioca e brasileira em geral alude a este tópico: o malandro que ginga com os pés, é esperto e competente (na ginga), desafiador (quem me pega?). A expressão musical deste caráter da brasilidade se dá através das tópicos brejeiro, que envolvem transformações musicais presentes, inicialmente, no choro (PIEADADE, 2007).

Muitos desses elementos retóricos, apresentados aqui como tópicos, foram identificados nas obras de choro, jongo e baião analisadas nesse trabalho, se configurando como um aspecto comum na musicalidade brasileira.

A tópica “época de ouro” segundo Piedade (2007, p. 4) remete ao Brasil antigo e a herança portuguesa, a floreios melódicos e antigas serestas, “manifesta-se aqui um Brasil profundo, vindo do passado”. Quanto a seus elementos formais, o autor aponta que são constituídos por diferentes tipos de apojeturas e grupetos, seguindo padrões rítmicos provenientes do maxixe, da polca e do dobrado, assim como respeitando certos padrões motivicos como escalas cromáticas descendentes. O autor ainda reforça que “a execução de traços destas melodias ornamentadas evoca a simplicidade, a singeleza e o lirismo do Brasil antigo” (PIEADADE, 2011, p. 108).

Outro conjunto de tópicos proposto por Piedade (2007) é a tópica “nordestina”. Segundo o autor, a musicalidade nordestina se apresenta fortemente no repertório brasileiro e representa uma expressão de brasilidade. Seus aspectos formais se tornaram “índice da identidade brasileira” (PIEADADE, 2007, p. 5). Mais especificamente sobre o baião, o autor define:

as tópicos nordestinas são peças-chave do repertório do baião, e dali migraram para uma parcela enorme dos gêneros musicais brasileiros. Criou-se o mito do nordeste musical, o mistério do nordeste profundo, que foi fonte exuberante para compositores nacionalistas e continua sendo, passando por Elomar, o movimento Armorial, o jazz brasileiro e muitas outras paragens (PIEADADE, 2011, p. 199).

Como no começo desse trabalho situei o violão brasileiro como pertencente ao universo da “música instrumental”, mais especificamente da “música popular instrumental

brasileira”, um universo de tópicos importante aqui é o que Piedade chamou de “bebop”, que se relaciona diretamente com esse repertório, que também é tratado como “jazz brasileiro”. A tópica bebop é entendida pelo uso de elementos que remetem ao universo do jazz. Segundo o autor (2007, p. 5), a “presença da musicalidade do jazz permeia várias esferas da música brasileira”, e o uso desse termo foi adotado por ser corrente entre os músicos no país.

O uso dessa ferramenta me parece adequado a esse trabalho, conforme argumentado por Piedade (op. cit.), por fugir ao mero formalismo, envolvendo interpretações histórico-culturais aliadas a conhecimentos musicais.

Com essas categorias apresentadas, no próximo capítulo trato da análise das obras para violão, começando com uma contextualização dos gêneros aos quais cada uma das peças analisadas está inserida.

3 ANÁLISE: O CHORO, O JONGO E O BAIÃO

Nesse capítulo pretendo identificar como o choro, o jongo e o baião são tratados em composições para violão solo, iniciando com uma contextualização histórica de cada gênero, assim como a análise de algumas propostas de síntese formal desses gêneros para o acompanhamento ao violão. As primeiras peças analisadas são *O Choro de Juliana*, do violonista e compositor contemporâneo Marco Pereira, e *Jorge do Fusa*, de Garoto, traçando algumas relações com obras anteriores também para violão solo que estão ligadas ao choro. Para tratar do jongo, após sua contextualização, faço uma análise prévia de *Interrogando*, de João Pernambuco, para contrapor com a peça *Jongo*, de Paulo Bellinati. Para terminar as análises desse trabalho, abordo o *Baião de Lacan*, de Guinga e Aldir Blanc, relacionando-a ao universo do baião¹⁷.

3.1 O choro

Como marco inicial da história do choro, Cazes (1998) aponta o mês de julho de 1845, data em que a Polca foi dançada pela primeira vez no Brasil. Para Machado (2010), existe uma confusão na data dessa chegada, sugerindo que ela esteja entre 1844 e 1846. De qualquer forma, independentemente do ano exato de sua chegada, a polca foi o pivô de uma espécie de revolução cultural, tanto no modo de dançar, como no comportamento, principalmente da classe média no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. Sempre associado ao piano, instrumento símbolo da modernidade europeia, o choro foi uma maneira de se tocar as danças vigentes, passando a ter uma forma definida somente a partir da década de 1910 (CAZES, 1998).

Com uma tentativa de mapear essa origem, Verzoni (2000) buscou aprofundar-se no pensamento dos compositores que são tratados por muitos pesquisadores como os pioneiros desse gênero, como Joaquim Callado Jr., Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. O autor concluiu que esses músicos “jamais chamariam suas peças de 'choros'” (VERZONI, 2000, p.

¹⁷ Não anexei as partituras ao trabalho por elas estarem editadas e ainda em catálogo, assim como os áudios. Foi solicitado às editoras a autorizações para uso dos exemplos nesse trabalho.

122) e que essa designação se deu por interesses comerciais durante a década de 1920. Segundo Verzoni (op. cit., p. 127) “O hábito, documentado por partituras impressas a partir da década de 1920, parece ter-se difundido ao ponto de exercer um efeito retroativo, contaminando também as obras compostas numa época em que 'choro' era nome de conjunto”.

Para fazer uma contextualização aqui, Joaquim Callado (1848–1880) foi flautista, aluno de Henrique Alves de Mesquita, apontado como o responsável por introduzir a *habanera* no Brasil. Callado recebeu, também, forte influência do prestigiado flautista belga Mathieu-Andre Reichert, que viveu no Brasil nesse mesmo período (CAZES, 1998).

Segundo Albin (2012), Callado montou um grupo conhecido como *O Choro de Calado*, no qual a sua flauta era acompanhada de dois violões e um cavaquinho. Também trabalhou com inúmeros instrumentistas que se destacaram na fase de fixação da nova maneira de interpretar modinhas, lundus, valsas e polcas. Albin (op. cit.) também destaca a virtuosidade de Callado, tendo imprimido seu estilo próprio à execução desse instrumento, “tocando a melodia em rápidos saltos oitavados, de forma que os ouvintes tivessem a impressão de estarem ouvindo duas flautas simultaneamente” (ALBIN, 2012). Callado tornou-se uma referência para toda uma geração de flautistas como Viriato, Patápio Silva, Nola, Plínio, Henrique Flauta, Pixinguinha, Benedito Lacerda e Altamiro Carrilho (*idem*).

É relevante destacar aqui que Cazes (op. cit.) se refere a Callado como “afro-brasileiro”, visto que seu pai era mestre de banda, provavelmente descendente de escravos. As discussões de disputas de classes são recorrentes ao tratar dos gêneros da virada do século XIX. Cazes (1998) nota que, apesar do enorme prestígio que Callado recebeu em vida, foi necessária uma mobilização de um grupo de admiradores para poder amparar financeiramente sua viúva e filhos após a sua morte.

Sobre a origem do choro, McCann (2004) destaca que o gênero representou tanto uma mediação fronteiriça entre os conceitos de erudito e popular, como também proporcionou uma integração de raças e classes sociais.

Com uma visão mais crítica desse mesmo período, Machado (2010) levanta alguns aspectos sociais relacionados com essa música na segunda metade do século XIX.

Numa sociedade que aos poucos se tornará Arrivista e orientará o seu violento cosmopolitismo para a exclusão sistemática dos grupos populares, como recalque de uma convivência africanizada, veremos que a música, especialmente sob a forma da polca, será o agente promíscuo que transitará por todos os lugares, deixando marcas indeléveis em todo aquele que se sujeitasse a ouvi-la, tocá-la ou que simplesmente se permitisse conviver a seu lado (MACHADO, 2010, p. 126).

Note-se que a polca serviu na mediação cultural entre as classes sociais e que, nas próprias palavras de Machado (2010, p. 121), esse contexto revela uma “capacidade híbrida e mercurial que a música tem em percorrer vários estratos socioculturais”.

Outro flautista importante nesse período de formação do choro, também descendente de escravos, foi Anacleto de Medeiros (1866-1907). Ele dominava vários instrumentos de sopro e produziu inúmeras composições, entre elas *Três estrelinhas* e *Iara*, aproveitadas por Heitor Villa-Lobos no *Choros n.º10*. Medeiros teve sua carreira ligada ao comando da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, compondo e interpretando marchas, dobrados militares, polcas, mazurcas, schottisches, gavotas e maxixes (CAZES, 1998).

Como já foi visto no primeiro capítulo, o piano foi o instrumento eleito no final do século XIX e teve uma importante função na história do choro, sobretudo por músicos como Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga. Esses compositores deram novos significados às danças e ritmos vigentes, como os maxixes, modinhas, polcas e lundus, estreitando as relações entre os gêneros populares e os europeus. No caso de Nazareth, Verzoni (2000) destaca que ele compunha de maneira “mais elaborada” se comparado a Gonzaga, por sua ambição de tornar-se um compositor de música de concerto, apresentando em suas peças considerável dificuldade técnica. Por outro lado, Chiquinha Gonzaga buscava em suas composições uma aproximação maior com o “gosto popular”, não tendo muitas preocupações virtuosísticas (VERZONI, 2000).

O choro, assim como o samba e boa parte dos gêneros brasileiros que se consolidaram no começo do século XX, nasceu de uma conjuntura de fenômenos políticos, sociais e econômicos, que transcendem o escopo desse trabalho. Apenas para citar alguns desses aspectos, com consequências mais visíveis para o desenvolvimento do choro, destaco, por um lado, a demanda recente de música para a nova arte do cinema, o sucesso do Teatro de Revista, a nova indústria fonográfica e a música praticada nos cafés e cabarés da emergente capital Federal do Rio de Janeiro. Por outro lado, as políticas públicas do presidente Getúlio Vargas, o fenômeno do rádio e a necessidade da busca de uma identidade brasileira nas relações internacionais, formaram outro eixo contributivo para a criação do choro, além do próprio fenômeno da criação das grandes cidades, da industrialização e suas novas demandas sociais e dos processos migratórios de ex-escravos para a Capital Federal.

Nessa efervescência cultural, Barreto (2012) destaca a atuação de Pixinguinha e Jacob do Bandolim pelo impacto de suas atuações, tanto como intérpretes, como compositores ou arranjadores. Com uma visão que complementa as ideias de Verzoni, Barreto aponta que

grande parte das músicas de Ernesto Nazareth, que ficaram conhecidas como “clássicos do choro”, ganharam esse estigma anos mais tarde para as gerações futuras, principalmente, devido à estética dos arranjos dos discos de Jacob do Bandolim na metade do século XX. Essa estética foi uma referência para os chorões contemporâneos e as novas gerações (BARRETO, 2012).

Para McCann (2004, p. 161, tradução minha), um momento de forte efervescência do choro acontece no final da década de 1940, com o que ele chama de “movimento revivalista”¹⁸. Liderado por Almirante (Henrique Foréis Domingues), um grupo de artistas e intelectuais alimentam um forte sentimento saudosista, motivado pelo crescimento da influência cultural norte americana. Almirante criou um programa de rádio chamado *O pessoal da Velha Guarda*, promovendo um cânone em torno da figura central de Pixinguinha. “O programa e o movimento marcaram o nascimento de uma nova fase do choro, tornando o gênero mais popular nacionalmente do que vinha sendo até então, e expandindo suas possibilidades”¹⁹ (McCANN, 2004, p. 162, tradução minha), tornando-se uma proteção contra o que esse grupo considerava uma influência estrangeira.

Apesar de o choro se comunicar diretamente com o samba, a década de 1930 foi marcada por uma euforia em relação ao samba e aos gêneros vocais, assim como por um deslumbramento com a estética norte-americana, deixando artistas como Pixinguinha com dificuldades de se recolocarem no mercado de trabalho. McCann (2004) aponta o contrato de 1946 com Pixinguinha para a gravação de 25 discos pela RCA Victor como outro fator de revitalização do choro. Intermediado por Benedito Lacerda, flautista de uma nova geração bem mais engajada no mercado fonográfico, esse contrato ajudou a alavancar a própria carreira de Pixinguinha.

McCann (2004, p. 169), ao descrever o discurso dos programas de Almirante no rádio, que passou a ter grande audiência popular, trata o choro e seus músicos como uma “preciosidade nacional”, como o gênero que representa a mais “autêntica das raízes brasileiras”²⁰. Almirante referencia com saudosismo as melodias do início do século e destaca o seu programa como “autêntico porque é brasileiro e brasileiro porque é autêntico, e nobre porque é brasileiro e autêntico” (idem).

¹⁸ Revivalist movement.

¹⁹ The program and the movement marked the birth of a new phase of choro, making the genre more popular nationally than it had ever been before, and expanding its musical possibilities.

²⁰ Não tratarei de autenticidade nesse trabalho, principalmente por se tratar de uma categoria frágil e que não se sustenta teoricamente, mas apenas para destacar como ela foi usada como uma forte ferramenta para a construção ideológica do gênero.

Esse apelo às raízes parece ter funcionado para aumentar o prestígio do choro e, apesar de se tratar de um fenômeno associado ao Rio de Janeiro, McCann (op. cit.) destaca o enorme sucesso que o grupo de Pixinguinha, Benedito Lacerda e a Velha Guarda obtiveram na cidade de São Paulo, nos anos de 1954 e 1955.

Apesar de todo esse sucesso ter vindo carregado de contradições envolvendo os aspectos da tradição e da modernidade, abriu caminho para outros artistas como Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo, Antônio Rago, Altamiro Carrilho e Raul de Barros desenvolverem suas carreiras no Rio de Janeiro e em São Paulo, além de ter proporcionado o surgimento de outros espaços voltados para esse gênero como o programa *Instantâneos do Brasil* na Rádio Nacional e, mais tarde, a criação da *Revista da Música Popular*, pelo crítico musical Lúcio Rangel (McCann, op. cit.).

Jacob do Bandolim foi um dos músicos que mais se destacou na continuidade desse movimento do choro da década de 1950, tendo fundado seu grupo *Época de Ouro* em 1964, que, segundo seu *site* oficial na internet, continua em atuação até hoje, mesmo após a morte de Jacob. Sobre a postura conservadora de Jacob, McCann (op. cit.) destaca as fortes críticas que esse músico proferiu contra o violonista Baden Powell por trazer para o choro inadmissíveis influências jazzísticas, na ocasião de uma entrevista para o Museu da Imagem e do Som (MIS). Porém, o movimento de revitalização do choro, do qual Jacob participou, trouxe consigo inovações nunca antes vivenciadas, como construções contrapontísticas produzidas por Benedito Lacerda e Pixinguinha, experimentações *pop* propostas por Waldir Azevedo ou o uso de guitarra elétrica por Antônio Rago (McCANN, 2004).

A década de 1970, segundo Cazes (1998), foi outro momento de revalorização do choro associado principalmente ao sucesso do grupo Novos Baianos, por divulgar o cavaquinho, a projeção nacional de Nelson Cavaquinho e do trabalho do produtor Marcus Pereira que, entre outros trabalhos, produziu a gravação do primeiro LP de Cartola com arranjos de Dino Sete Cordas. Aliado a esse movimento, foram criados importantes grupos de choro, além da realização de festivais de choro no Rio de Janeiro e São Paulo. Esses festivais trouxeram à tona novamente calorosas discussões sobre as relações entre a tradição e a modernidade no choro.

3.1.1 Traduções do acompanhamento do choro para o violão

Antes de entrar na análise das peças de choro propriamente dita, faço aqui algumas considerações sobre o uso do violão como acompanhamento no universo do choro. No livro intitulado *Ritmos Brasileiros*, Pereira (2007) propõe uma redução para o violão de conduções de acompanhamento do choro. Na primeira delas, simplesmente intitulada de *Choro*²¹, com “condução clássica”, Pereira associa a marcação do baixo ao toque do pandeiro e o desenho melódico à condução do violão de sete cordas. Sem se comprometer com uma explicação detalhada do gênero, o autor conceitua o gênero como formações de flauta, violão e cavaquinho que praticavam ritmos em voga no final do século XIX.

É interessante observar nessa transcrição proposta por Pereira (op. cit.), como em oito compassos foi possível demonstrar uma série de possibilidades praticadas nos grupos de choro. Esse exemplo não se configura uma fórmula pronta de aplicação imediata, mas sugere peculiaridades dessa linguagem, como pode ser conferido na figura 3.1.1.

Figura 3.1.1 – Exemplo de *Choro*

Fonte: Pereira (2007, p. 37)

Nos três primeiros compassos e no quinto, pode-se notar uma condução do baixo, que caminha com uma figura constante de colcheia pontuada e semicolcheia, mas que tem seu aspecto melódico priorizado, promovendo inversões nos acordes por onde passa. Por outro

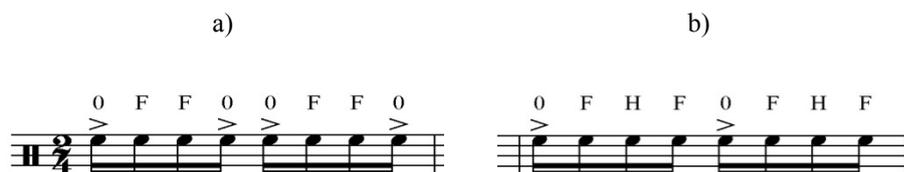
²¹Uso o nome dos gêneros em maiúsculo quando me referir ao título adotado pelos autores em seus estudos.

lado, as demais subdivisões do tempo são preenchidas por notas que, além de terem a função de preencherem a harmonia, desempenham um papel rítmico que remete ao toque do pandeiro.

O dedilhado de mão direita indicado acima, (p) polegar, (a) anular, (m) médio e (i) indicador, não consta na partitura original do exemplo, mas é facilmente dedutível pela localização das notas nas cordas do violão e foi destacado aqui para demonstrar que, além da subdivisão rítmica, o movimento da mão se relaciona com o movimento usado para execução desse ritmo no pandeiro.

Para traçar um comparativo, busquei o método *Pandeiro: técnicas, grooves, conceitos*, de Brasil (2006), que propõe as seguintes possibilidades para o acompanhamento do choro:

Figura 3.1.2 - Dois exemplos de condução de choro no pandeiro



Fonte: Brasil (2006, p. 19)

Nesses exemplos, as letras acima da pauta indicam o modo de tocar da mão direita. O “0” indica um toque aberto²² com o polegar; o “F” um toque fechado com a ponta dos dedos indicador, médio e anular; e o “H” é um toque fechado com a base do punho.

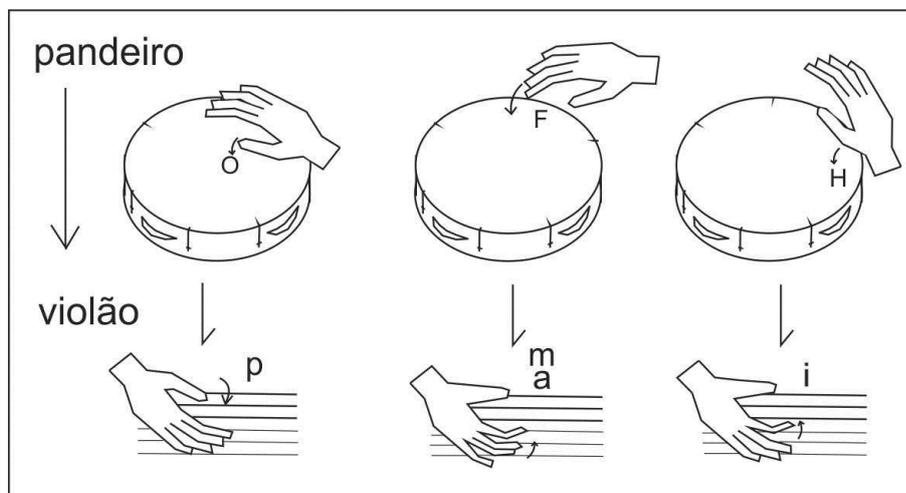
Há semelhanças no modo de tocar o pandeiro²³ com o dedilhado proposto por Pereira (2007). Observe-se que o polegar do exemplo proposto por Brasil (2006), na figura 3.1.2 a, coincide com o polegar do exemplo de Pereira (figura 3.1.1). Apesar de não haver indicação de acentuação no exemplo de Pereira, essa é percebida na gravação desse exemplo pelo próprio autor no CD que acompanha o livro (faixa 24). O peso do polegar se encarrega de destacar as notas a ele atribuídas: a primeira, quarta, quinta e oitava semicolcheia do compasso. A segunda e sexta semicolcheia do compasso do exemplo de Pereira (figura 3.1.1), que usa anular e médio, coincide com o toque “F”, proposto por Brasil, de realização com a

²² O toque aberto acontece quando a membrana do pandeiro permanece soando até o próximo toque, diferente do toque fechado em que a pressão do toque da mão abafa a membrana vibratória.

²³ Segundo Cazes (1998), apesar de associarmos o pandeiro com o choro com facilidade, a percussão no choro é relativamente recente, e o primeiro pandeirista que se tem notícia nas primeiras décadas do século XX é João da Baiana, também citado no livro *O choro* (PINTO, 1936) de Animal (Alexandre Gonçalves Pinto). Assim como a aparição do pandeiro em orquestras, segundo Cazes, é percebida somente a partir das orquestrações de Pixinguinha.

ponta dos dedos indicador, médio e anular. Na terceira e sétima semicólcheia do compasso onde Pereira usa o indicador, Brasil dá a opção de repetição do “F” (ponta dos dedos) ou uso do “H”, a base do punho, deixando clara a movimentação da mão direita em três partes. No desenho da figura 3.1.3 represento a correspondência dessa movimentação entre os dois instrumentos.

Figura 3.1.3 - Relação entre o movimento da mão direita no pandeiro e no violão



Entendo esse dedilhado como a incorporação de um padrão acústico-mocional (BAILY, 1985) em ambos os instrumentos, nos quais a própria movimentação da mão direita sugere o toque do pandeiro e a caracterização do estilo. Quero salientar que, assim como o violão, o pandeiro também tem sido usado no universo do choro e do samba por sua característica de síntese de outros instrumentos. As platinelas do pandeiro, apesar de não serem representadas nessa abordagem, soam simultaneamente aos demais toques no instrumento e cumprem uma função de preenchimento das unidades mínimas, juntamente com o toque grave do polegar e a sonoridade média das demais batidas, remetendo a, pelo menos, três grupos de instrumentos - graves, médios e agudos.

Especificamente sobre o pandeiro, Oliveira Pinto (2001b) faz uma tradução de sua musicalidade que descreve com exatidão a ideia que pretendo demonstrar nesse trabalho, valendo a pena repetir as palavras do próprio autor.

O papel do pandeiro é um daqueles que exerce exemplarmente a sequência de

movimentos organizados. As pulsações mínimas que ressoam todas no seu ciclo de 16 unidades, são preenchidas cada qual com outro tipo de batida. Por conseguinte apresentam uma sequência acústico-mocional internamente diferenciada que contém em si uma boa porção de padrões inerentes, como, por exemplo, a própria linha rítmica e outros. São estas que dão identidade a formas de samba como partido-alto, pagode, etc (OLIVEIRA PINTO, 2001b, p. 101).

Barreto (2012), ao especular sobre os elementos formais do choro para poder incorporar em processos de improvisação no gênero, também entende o grupo formado por 16 semicolcheias organizadas em quatro grupos de quatro, com as acentuações propostas por Brasil (2006) e Pereira (2007), como a base rítmica do choro. Porém, Faria e Korman (2001), ao tentar padronizar o estilo transpondo para uma formação de bateria, baixo, piano e guitarra, usam algumas variações na acentuação para a bateria, conforme mostra a figura 3.1.4:

Figura 3.1.4 - Dois exemplos de condução do choro na bateria

CHORO section

Fonte: Faria e Korman (2001, p. 54; 63)

Note-se que o primeiro exemplo se assemelha bastante às soluções propostas por Pereira (op. cit.) e Brasil (op. cit.), porém, na segunda linha, a variação proposta por Faria e Korman (op. cit.) não possui acentuações nos tempos fortes, acentuando o caráter contramétrico do acompanhamento.

Voltando para o exemplo *Choro* de Pereira (2007), conforme apresentado na figura 3.1.1, é possível observar entre os compassos quatro e seis, uma quebra do padrão rítmico que vinha constante até então. Nesse ponto, há uma substituição por uma linha melódica no baixo que faz uma referência direta ao violão de sete cordas. Interessante observar que, em apenas dois compassos, são apresentadas quatro possibilidades de subdivisão rítmica para essa linha, intercaladas por um compasso com as características iniciais de condução de pandeiro, conforme represento na figura 3.1.5.

Figura 3.1.5 - cc. 4, 5 e 6 do exemplo *Choro*

Fonte: Pereira (2007, p. 37)

O primeiro tempo do primeiro compasso da figura 3.1.5 é formado por três semicolcheias intercaladas por duas fusas (1), seguido de quatro semicolcheias (2). No primeiro tempo do terceiro compasso desse exemplo, duas semicolcheias são seguidas de tercina (3) e depois por um grupo em sextina (4). Essa quebra rítmica, esperada no gênero do choro, está de acordo com o que Piedade (2007; 2011) chamou de tópica brejeiro, conforme discutido no capítulo dois.

Entendo essa quebra de duas fusas entre um grupo de semicolcheias do primeiro compasso do exemplo como um tipo de ornamentação que agrega uma intensificação melódica, um recurso semelhante aos usados por J. S. Bach em algumas de suas *Allemandes*, porém o caráter aqui é mais jocoso. Por outro lado, o uso de uma subdivisão ternária repentinamente colocada na metade do primeiro tempo no compasso 3, intercalada com divisões binárias, também promove uma intensificação rítmica e melódica.

Para Barreto (2012), o uso de fusas é esporádico e acontece geralmente em choros de andamento lento. Porém, o uso de quiálteras é mais frequente e tem o intuito de aumentar a intensidade melódica e inserir mais notas.

Um segundo exemplo de choro apontado por Pereira (2007) é o *Choro-canção*, que o autor apresenta em duas variações, uma em modo maior e outra em menor. Segundo o autor, trata-se de uma forma lenta de se tocar o choro. Ele associa essas variações às composições de K-Ximbinho e Nelson Cavaquinho, figuras ligadas ao choro e ao samba. Pereira remete essa redução ao tipo de acompanhamento usado em serenatas ou praticado pelos violonistas (de seis cordas) dos grupos regionais.

Os elementos rítmicos dessas variações são semelhantes ao que o autor já havia classificado como “condução clássica”, principalmente na condução do baixo pelo polegar, que é privilegiado no seu aspecto melódico. Nas figuras 3.1.6 e 3.1.7 é possível ver os três primeiros compassos de ambas as variações, com o baixo atuando como um elo formal, se

opondo ao comportamento de [i m a].

Figura 3.1.6 - cc.1 a 3 do exemplo *Choro-canção 1*

F add 9 Am7/E Dm7 F/C E7/B

♩ = 54

Fonte: Pereira (2007, p. 38)

Figura 3.1.7 - cc.1 a 3 exemplo *Choro-canção variante 2*

A A/G Dm/F Dm A7/C# A7

♩ = 52

Fonte: Pereira (2007, p. 39)

No primeiro exemplo (figura 3.1.6), a voz superior é destinada ao acompanhamento, usando o conjunto dos dedos [i m a], é mais sintética, apenas indicando a harmonia ao reforçar a síncope na segunda semicolcheia de cada tempo ou desmembrada em arpejo como acontece no terceiro compasso. Essa figura se repete nas demais frases do exemplo. A referência ao violão de sete cordas é bem presente nesse exemplo, tanto no aspecto de condução rítmica, como acontece nos dois primeiros compassos, como nos compassos seguintes com linhas melódicas semelhantes às apresentadas pelo autor no *Choro tradicional* (conforme apresentado na figura 3.1.5).

Na segunda variação (figura 3.1.7), a associação com o padrão acústico-mocional relacionado ao pandeiro é mais perceptível, principalmente pela repetição em semicolcheias do grupo constante formado pelos dedos [i m a].

Esse tipo de condução de [i m a] vai ser a característica principal do exemplo que Pereira (2007) chamou de *Chorinho*. Segundo o autor, o termo se refere apenas a uma maneira carinhosa de chamar o choro em andamento mais rápido, tratado por algum tempo como “choro-sapecá” (PEREIRA, 2007, p. 40). Porém, esse termo é entendido por Cazes (1998, p. 19), a partir da década de 1970, como se referindo à prática de um repertório canonizado de choro, quando o músico quer indicar que “o repertório é mais usual e sem

arranjos”. Ambas as definições são vagas, mas Pereira (op. cit.) propõe um exemplo com 16 compassos constituído por quatro frases de quatro compassos. Os três primeiros compassos têm como característica uma repetição de acordes e, o último compasso de cada frase, tem uma linha melódica fazendo uma ponte com a frase seguinte. Na figura 3.1.8, selecionei os quatro últimos compassos dessa amostra.

Figura 3.1.8 - cc. 13 a 16 do exemplo *Chorinho*

Fonte: Pereira (2007, p. 40)

Todo esse trecho pode ser entendido como uma sequência determinada por padrões inerentes, em que os três primeiros compassos representam um movimento relacionado ao pandeiro e o último remete à intenção do violão de sete cordas. Fixando a atenção apenas no último compasso (c. 16), destaco o fraseado e a articulação dessa cadência final. A melodia parte do primeiro grau, seguida de um ligado para o terceiro grau e o quinto grau, concluindo na tônica uma oitava acima. Isso pode ser compreendido como uma ornamentação sobre a tríade final, atrasando em um tempo o fim esperado para o início do compasso. Essa é uma sonoridade bastante familiar, que remete ao universo das valsas e serestas, características identificadas por Piedade (2011) como uma tópica “época de ouro”.

Sem se afastar do repertório violonístico, esse gesto é recorrente em cadências de muitas peças para violão de Garoto, João Pernambuco, Canhoto, José Fonseca, entre outros. Em uma rápida pesquisa no repertório de Dilermando Reis identifiquei essa figura nas obras *Conversa de Baiana*, *Bingo*, *Dr. Sabe Tudo*, *Ternura*, *Vê se te agrada*, *Gente Boa*, *Feitiço e Magoado*. Vejamos, por exemplo, a coda de *Conversa de Baiana* na figura 3.1.9.

Figura 3.1.9 - Último compasso de *Conversa de Baiana*, de Dilermando Reis

Fonte: Reis (1990, p. 8)

Na mesma tonalidade que o exemplo de Pereira (2007), é possível observar que a estrutura proposta por Dilermando Reis possui o mesmo ligado na segunda semicolcheia, porém magnetizando o quinto grau e descendo para o terceiro e a tônica, invertendo o arpejo com a mesma conclusão prorrogada para o segundo tempo. Essa ligadura na segunda semicolcheia reforça também o que Andrade (1972) chamou de síncope característica da música brasileira. É possível perceber uma recorrência dessa estrutura no repertório de valsas e serestas de meados do século XX, o que pode ser associado à tópica “época de ouro” proposta por Piedade (2011).

Outro autor que também propõe uma redução de chorinho para o violão é Sá (2001), com duas reduções conforme mostro na figura 3.1.10.

Figura 3.1.10 – Duas propostas de acompanhamento para chorinho

Convenção 1:
Levada Tradicional

Convenção 2:
Levada Tradicional nº 2

Fonte: Sá (2001, p. 16)

O segundo tempo dos compassos da “Levada Tradicional” de Sá (2001), que mostro na figura 3.1.10, é semelhante à proposta de Pereira (2007) para o chorinho. Porém, o primeiro tempo apresenta uma síncope que o diferencia. Contudo, a “Levada Tradicional nº 2” em nada se assemelha às sugestões de Pereira (op. cit.) para chorinho ou choro, também como os exemplos de Faria e Korman (2001) ou Brasil (2006) para o choro. Interessante destacar a observação de Sá para esses exemplos: “todos os exemplos aqui descritos correspondem à levada de Choro-Canção, quando executados em andamento lento” (SÁ, 2001, p. 16), sugerindo uma intersecção entre os gêneros, diferenciando-os apenas pelo andamento. Ao verificar a proposta de samba-canção feita por Pereira (2007), percebi que as semelhanças entre esses dois exemplos são grandes. Quando se observa a voz superior referente ao violão, desconsiderando a harmonia, a subdivisão rítmica é a mesma (figura 3.1.11).

Figura 3.1.11 – Exemplo de samba-canção

Am7(9) Bø E7(b9)

♩ = 42

Fonte: Pereira (2007, p. 22)

Esses exemplos deixam claro que as fronteiras entre os gêneros não são fixas ou estanques, assim como as concepções de suas características formais são diferentes entre os músicos.

Na musicalidade brasileira, a sonoridade do violão está diretamente associada à linguagem do choro, pois esse instrumento compõe, junto com a flauta e o cavaquinho, o pilar imaginário do gênero. Logo, as publicações impressas do repertório canonizado de choro geralmente são escritas para um instrumento melódico (em geral a flauta), com a indicação da harmonia para o cavaquinho ou violão. Em função dessa idealização, apesar da estreita relação entre violão e choro, choros originais para violão solo não representam os pilares do gênero.

Conforme visto em Taborda (2011), tanto o choro, como o violão, possuem uma forte ligação com identidades nacionais e, atualmente, se comunicam diretamente com a música popular instrumental brasileira. As relações entre esses gêneros e elementos formais podem ser entendidas pela comparação que Fabbri (1982, p. 52, tradução minha) estabelece entre os gêneros e a ideia de conjunto. Para o autor, “um certo 'evento musical' pode estar situado na intersecção de dois ou mais gêneros, e, portanto, pertencem a cada uma delas, ao mesmo tempo”²⁴.

Um choro composto para violão solo terá características peculiares por conter uma síntese das características que remetem à flauta, ao violão de sete cordas, ao cavaquinho e ao pandeiro, além dos aspectos formais vistos até aqui. Para entender como essa equação tem sido resolvida pelos compositores, segue a análise de *O Choro de Juliana* e sua relação com *Jorge do Fusa*.

²⁴In particular a certain “musical event” may be situated in the intersection of two or more genres, and therefore belong to each of these at the same time.

3.1.2 Os choros para violão: *O Choro de Juliana e Jorge do Fusa*

A análise de *O Choro de Juliana*, de Marco Pereira, foi baseada em trabalho preliminar publicado por Bonilla e Piedade (2012). A presente análise baseia-se na partitura que consta no encarte do primeiro LP solo de Marco Pereira, que traz o título *Violão Popular Brasileiro Contemporâneo* (PEREIRA, 1985), bem como na gravação do mesmo, a publicação de Pereira (1990) e a gravação do CD *Original* (PEREIRA, 2002)²⁵.

Trata-se de uma forma **A B A** conforme o esquema da figura 3.1.12.

²⁵ Em Zanon (2007c), é possível escutar uma entrevista com esse compositor, além de conferir a gravação (PEREIRA, 2002) online, usada como uma das referências para essa análise.

Figura 3.1.12 - Estrutura formal *O Choro de Juliana*

The figure displays the formal structure of the piece "O Choro de Juliana" through a guitar score and its corresponding chord progression. The score is organized into two main sections, A and B, each with sub-sections.

Section A:

- a1:** Measures 1-2, 8-9, 16-17. Chords: A6, G7#(13), G7#(b13), C#7(9), F#7, B7, E7sus4, E7(b9).
- a2:** Measures 22-23, 24-25. Chords: A6, Dm7, G7, C, F, Bb7(9), Am7, F#7, Em7, A7.
- a3:** Measures 26-27. Chords: D, Dm, A6, F#7, B7, E7, F7M, A6.

Section B:

- b1:** Measures 33-34. Chords: A°, G#°, A°, G#°, F#/E, B7(9), E7(9), A7M.
- b2:** Measures 40-42. Chords: D#°, Dm, C#m7, F, C, B7, E7.

The score also includes a **codeta** (measures 44-46) and a final **A6** chord. A note indicates: "na repetição vai para a codeta". The tonality is specified as **Lá maior** (D major).

Fonte: Produção baseada em (PEREIRA, 1985; 1990; 2002)

A parte **A** apresenta logo de início o tema principal da peça, que aparecerá nas três subseções. No segmento **a1** o tema leva da tônica à dominante através de uma progressão de dominantes estendidas. Em **a2**, o tema passeia pela mediantes bemol, C, e, no seu fechamento,

leva à dominante de Ré. A subseção **a3** começa na subdominante, D, apesar de o tema não ser transposto, e, através de mais dominantes estendidas, levaria a uma cadência perfeita na tônica, que somente surge após um breve acorde apojatura, arpejo de Fá maior, lembrando a tradicional cadência de engano.

A parte **B** é segmentada em duas subseções. Em **b1**, um novo material melódico caminha sobre acordes diminutos descendentes seguidos de dominantes estendidas que levam a uma preparação II-V de IV (c.32-33). Na sequência, **b2** traz uma progressão clássica da harmonia usada no jazz, descendo do #IV meio-diminuto à tônica, e na dimensão rítmica há muita movimentação, com sextinas e fusas ascendentes, atingindo um registro bastante agudo do violão, Lá 6.

Note-se a presença de certas tensões harmônicas, de preparações tipo II-V e de progressões de dominantes estendidas que revelam um colorido jazzístico ou bossa-novístico neste choro.

A forma utilizada pelo compositor, **A B A**, difere um pouco do repertório canonizado de choros como *Odeon*, de Ernesto Nazareth ou *Tico Tico no Fubá*, de Chiquinha Gonzaga, ou mesmo o *Choros nº1* e as cinco peças da *Suíte Popular Brasileira*, de Heitor Villa-Lobos. Essas obras serviram de referência para inúmeros compositores desse gênero, escritos no formato **A B A C A**. Por outro lado, o violonista Garoto, que se tornou uma referência de renovação da música popular brasileira, possui vários choros no formato **A B A**, como *Jorge do Fusa* que analisaremos em seguida, ou *Choro triste nº2*. Cazes (1998) atribui o formato **A B A** a choros mais modernos, considerando a forma **AA BB AA CC A**, como a mais tradicional.

Com relação ao tema principal de *O Choro de Juliana*, observa-se uma característica da tónica brejeiro proposta por Piedade (2011). Logo no início (figura 3.1.13 a), a obra tem como característica um sinuoso anacruse que leva a Dó# sob o acorde de tônica (A). Essa nota vem antecipada em uma semicolcheia da cabeça do compasso seguinte. Ora, na sua primeira repetição, esta antecipação é alargada para uma colcheia, o que provoca um deslocamento métrico sutil, típico das tónicas brejeiro (figura 3.1.13 b). Na terceira apresentação o tema traz a mesma condução a Dó# na subdominante (figura 3.1.13 c).

Figura 3.1.13 - Sutis diferenças para atingir Dó# em *O Choro de Juliana*

a) 

b) 

c) 

Fonte: Transcrição Baseada em Pereira (1990, p.8; 1985)

Outro elemento tipicamente brejeiro é o motivo de três semicolcheias [Ré-Réb-Dó] que atravessa ternariamente a métrica binária dos compassos 11 e 12. Este tipo de deslocamento regular de figuras *ostinati* com número desigual em relação ao pulso é um traço do virtuosismo inerente do brejeiro, que ali mostra a perfeição de um encaixe complexo. Note-se, na figura 3.1.14, como Pereira usou esse recurso.

Figura 3.1.14 – Estrutura ternária cromática em subdivisão binária, seguido de sextina cc. 12 a 14



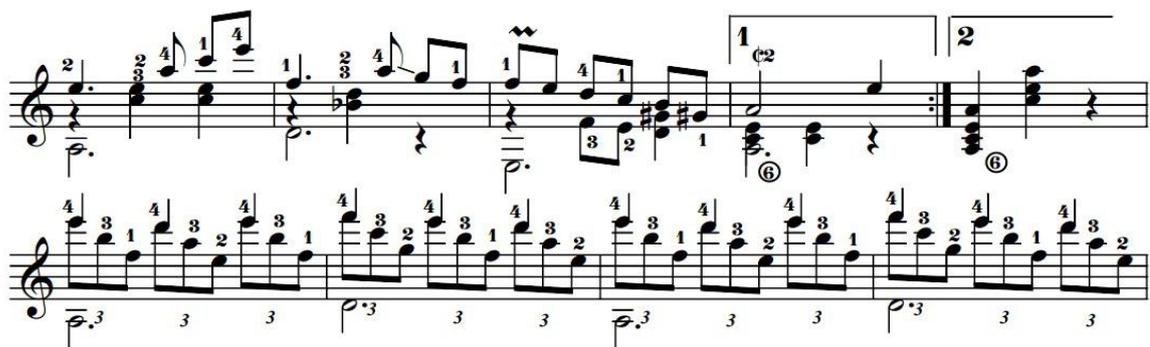
Fonte: Transcrição baseada em Pereira (1990, p.8; 1985)

Barreto (2012) identifica essa característica como hemíola, e destaca que esse recurso tem sido aproveitado de forma engenhosa pelo choro, citando como exemplo a melodia de *Um a zero* de Pixinguinha e Benedicto Lacerda. As sextinas que seguem no compasso seguinte também são apontadas por Barreto como um recurso para aumentar a intensidade melódica conforme já comentado anteriormente.

O uso dessas sextinas ou outro tipo de quiáltera, como aparece nessa obra e consta no exemplo *Choro* em Pereira (2007) visto no começo do capítulo, parece que se tornou uma figura recorrente no repertório de obras compostas para violão no gênero choro.

Na *Suíte Popular Brasileira*, de Heitor Villa Lobos, é possível encontrar esse recurso na *Mazurka-choro*, na *Valsa-choro* e no *Chorinho*.

Figura 3.1.15 - cc. 49 a 57, transição para a coda da *Mazurca-choro*



Fonte: Villa-Lobos (1955, p.23)

Na *Mazurca-choro* em compasso ternário simples, as quiálteras aparecem apenas na *coda* em tercinas, e não em sextinas como em *O Choro de Juliana*, mas o efeito assemelha-se, pois ambos promovem uma surpresa pelo uso de uma subdivisão diferente de tempo, conforme pode ser observado na figura 3.1.15. Na *Valsa-choro*, esse mesmo tipo de alteração rítmica é percebido em dois momentos, nos compassos 40 (figura 3.1.16 a) e 56 (figura 3.1.16 b).

Figura 3.1.16 - cc. 39,40 e 56, 57 da *Valsa-choro*

a)



b)



Fonte: Villa-Lobos (1955, p. 29)

Em *Chorinho*, última peça da *Suíte Popular Brasileira*, a alteração em sextinas é precedida de uma fermata, conforme mostra a figura 3.1.17, outro recurso que Villa-Lobos utilizou e que aparece também no *Choros n°1*, para traduzir o aspecto brejeiro do choro.

Figura 3.1.17 - cc. 45 a 47 *Chorinho*



Fonte: Villa-Lobos (1955, p. 37)

Outra obra que apresentou essa característica, e que merece um tratamento nesse trabalho, foi *Jorge do Fusa*, de Garoto. O principal ponto de interesse dessa peça recai sobre o compasso oito, representado na figura 3.1.18, em que aparece um conjunto de 16 fusas em escala de tons inteiros descendentes. Além da quebra rítmica, esse compasso promove uma instabilidade harmônica, aliado a um alto grau de dificuldade técnica, referenciado no próprio título da obra.

Figura 3.1.18 - compasso 8 de *Jorge do Fusa*, de Garoto



Fonte: Transcrição baseada em Bellinati (1991) e Sardinha (1993)

Uma espécie de resposta a esta figura aparece na parte **B** no compasso 31, figura 3.1.19, onde um grupo de nove quiálteras preenchem o compasso em um arpejo descendente no modo eólio, seguido de uma escala sobre o quarto grau menor. Note-se nesse exemplo a semelhança no uso de uma rápida ornamentação em fusa, semelhante à adotada por Pereira (1990) em *O Choro de Juliana* conforme mostro na figura 3.1.20.

Figura 3.1.19 – cc. 29 a 31 da peça *Jorge do Fusa*, de Garoto



Fonte: Bellinati (1991, p.31)

Figura 3.1.20 – Ornamentação em fusa c. 11 *O Choro de Juliana*

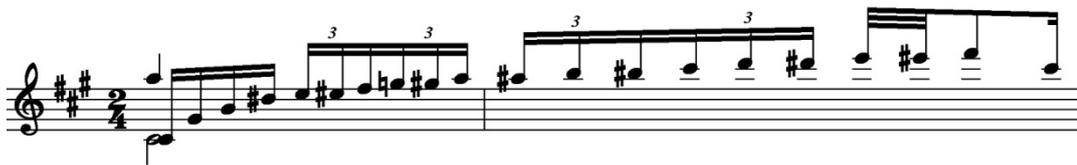


Fonte: Pereira (1990; 1985)

Esse recurso é desenvolvido por Marco Pereira em *O Choro de Juliana* com

insistentes ascensões cromáticas à nota alvo. De início, somente em duas fusas, como ilustrado na figura 3.1.20, seguindo, na última subseção, ampliado por sextinas e depois novamente em fusas repetidas insistentemente (cc. 34 a 39). Tais desenhos remetem a maneirismos da flauta no choro, destacando o aspecto virtuosístico e o estilo culto, estratégias do brejeiro. Nos compassos 36 e 37 acontece uma gradual aceleração controlada até o Fá#, conforme mostra a figura 3.1.21.

Figura 3.1.21 - cc. 36 e 37 *O Choro de Juliana*



Fonte: Pereira (1990; 1985)

Essa compressão no padrão rítmico com sextinas e fusas ocorre, na verdade, desde o compasso 33 até o final da peça, e também se prenuncia nos compassos 14 e 19, conforme foi identificado por Pereira (2007, p. 36), mostrado na figura 3.1.5. Esse padrão é entendido como uma característica do gênero.

Observe-se, agora, como esse mesmo tipo de figura foi usado por Garoto na obra *Jorge do Fusa*, na figura 3.1.22.

Figura 3.1.22 – cc. 23 e 24 de *Jorge do Fusa*, de Garoto



Fonte: Bellinati (1991, p.31)

Nesse choro, Garoto intercala figuras de aceleração controlada no compasso 23 com a métrica original da primeira metade do compasso seguinte, seguido da mesma quiáltera de meio tempo, conforme proposto no exemplo de Choro de Pereira (2007) da figura 3.1.5.

Voltando para *O Choro de Juliana*, outro tipo de elemento foi observado e que pode ser enquadrado como o que Piedade (2011) chama de tópica bebop, que faz remissão direta ou indireta ao jazz. Além do uso recorrente de progressões harmônicas típicas, de acordes carregados com tensões há, no final da parte **B**, uma frase oitavada, recurso não usual no choro, mas típico da guitarra jazz dos anos 50, largamente utilizado por Wes Montgomery.

Figura 3.1.23 - cc. 43 e 44, melodia em oitavas *O Choro de Juliana*



Fonte: Pereira (1990; 1985)

Em entrevista concedida para Swanson (2004), Marco Pereira deixa clara sua admiração e influência de Wes Montgomery. Tal admiração reforça o entendimento dessa frase como uma tópica bebop (PIEADADE, 2007) conforme mostro na figura 3.1.23.

Os aspectos melódicos parecem ter sido priorizados por Pereira (1990) para identificação dessa peça com o gênero do choro, deixando a constância no acompanhamento para um segundo plano. Esse recurso de eleger alguns elementos em detrimento de outros é apontado por Schroeder (2008) como um procedimento comum entre os violonistas para resolver a engenharia de conciliação entre a melodia, harmonia e o ritmo. O autor cita o exemplo do uso de “melodia nua, ou marcada por pontuações de acordes ou contracantos oportunos; ou dos acordes ritmados” (SCHROEDER, 2008, p. 4).

Nesse choro, observamos todas essas características, com destaque para o tema que começa em uma melodia nua, ou seja, sem acompanhamento. Observe-se os quatro primeiros compassos do choro na figura 3.1.24, em que o acorde é colocado apenas na segunda semicólcheia de cada tempo. Ao mesmo tempo que reforça uma síncope implícita, esse acorde preenche uma brecha da melodia. Recurso semelhante foi usado por Pereira (2007), ao propor uma variante lenta para o acompanhamento do *Choro-canção* na figura 3.1.6. Assim como lembra também a proposta de chorinho exemplificada por Sá (2002) na figura 3.1.10 que, até então, não tinha semelhança com as demais propostas de acompanhamento do gênero. Esse procedimento promove um tipo de alternativa rítmica motivado pelas limitações do instrumento, aliado ao modo tradicional de tocar violão. Assim, confere-se uma solução ao complexo dilema de conciliar a melodia, harmonia e padrões de acompanhamento no mesmo

instrumento, resultando aqui em um tipo de violonismo. Observe-se na figura 3.1.24 como o compositor distribuiu esses elementos nas brechas da melodia.

Figura 3.1.24 – cc. 1 a 4 *O Choro de Juliana*



Fonte: Pereira (1990; 1985)

Nesse choro de Marco Pereira, apenas nos compassos 27 a 29, início da seção **B**, percebe-se uma intenção em reproduzir um acompanhamento caracterizado pelo uso de padrões acústico-mocionais que remetem ao pandeiro. Observe-se na figura 3.1.25, como ela pode ser relacionada com o exemplo de chorinho proposto por Pereira (2007) na figura 3.1.8, em que o acompanhamento é preenchido em semicolcheias. Quanto ao movimento da mão direita, Pereira usa os dedos indicador e médio [i m] para esse preenchimento das semicolcheias, enquanto o polegar se encarrega do baixo e o anular da melodia.

Figura 3.1.25 - cc. 27 a 29, *O Choro de Juliana*



Fonte Pereira (1990; 1985)

Encontrei mais violonismos e adoção de padrões acústico-mocionais na obra *Jorge do Fusa*, de Garoto, do que em *O Choro de Juliana*, de Pereira. Observei também nessa obra de Garoto uma tendência em usar mais elementos simultâneos entre melodia, ritmo e harmonia. Observe-se, na figura 3.1.26, uma solução encontrada por esse compositor.

Figura. 3.1.26 - c. 3 e 4 *Jorge do Fusa*, de Garoto

D6 G^o F#^o F^o E^o

6 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1

p i m a p i m a p i m a p i m a p i m a

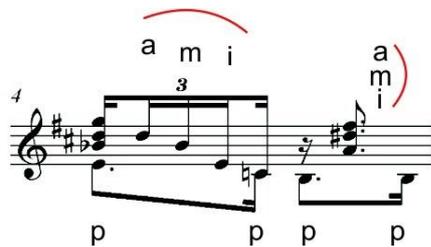
Fonte: Baseado em Bellinati (1991) e Sardinha (1993).

Note-se que Garoto conseguiu conciliar, nesses compassos, a linha melódica, a linha do baixo, a harmonia e uma condução rítmica, de maneira simultânea, apoiando-se em estratégias comuns ao violonismo. Esse compasso é um dos poucos momentos da obra que o padrão rítmico se assemelha à redução proposta por Pereira (2007). Há uma acentuação na primeira e quarta semicolcheia do compasso, assim como o uso do recurso de antecipação destacado por Barreto (2012), como uma característica do gênero do choro. O primeiro tempo é formado por um acorde de D6 que se prolonga até a primeira semicolcheia do segundo tempo, passando então a formar três acordes meio diminutos em sequência, que descendem cromaticamente até o compasso seguinte, chegando a E^o (ver figura 3.1.26). Independente das possíveis interpretações harmônicas desse trecho, antes de tudo, o violonismo parece conduzir as soluções, visto que a forma de mão esquerda usada para digitação se mantém constante nas diferentes casas do violão. Conforme pode ser observado no desenho abaixo da figura 3.1.26, os dedos 1, 2, 3 e 4 da mão esquerda se deslocam entre as casas do violão num mesmo padrão de movimento (paralelismo). Nessa figura, os gráficos abaixo da pauta representam o braço do violão (as seis cordas e as casas), em que a casa 1 do violão está representada na parte superior do gráfico.

Uma solução acústico-mocional, e também idiomática interessante encontrada por

Garoto, pode ser observada no compasso seguinte (4), e também no 12, ao inserir uma quiáltera de três entre a condução do baixo, no qual os três dedos da mão direita [a m i] equilibram a posição da mão enquanto o polegar segue com a subdivisão binária. Na figura 3.1.27 destaco apenas esse compasso para melhor entendimento.

Figura 3.1.27 - cc. 4 e 12 de *Jorge do Fusa*



Fonte: Baseado em Bellinati (1991) e Sardinha (1993)

Interessante observar que, nesse compasso, o baixo mantém o desenho rítmico identificado por Pereira (2007) como característico do choro, enquanto um acompanhamento ampliado pelas quiálteras acontece em uma voz intermediária. Evento semelhante, fazendo uso da mesma postura de mão, acontece também nos compassos 21 e 29, porém, com o grupo de quiálteras na segunda metade do tempo.

A harmonia de *Jorge do Fusa* também é bem peculiar. Conforme mostra a figura 3.1.28, Garoto usa uma série de tensões de acordes e formações muito usadas também no jazz. A escala de tons inteiros pode revelar sua admiração por Debussy, pois Garoto compôs outra peça, *Debussyana*, que faz uma homenagem a este músico em seu título.

Trata-se de uma harmonia tonal na qual a parte **A** gira em torno de D e a parte **B** gira em torno de Dm. Contudo, Garoto usa alguns recursos que Leonard Meyer (1996) identificou nos compositores do século XIX para enfraquecimento tonal, como inversões nos acordes de tônica e disfarce de algumas funções tonais. Destaco, sobretudo, o acorde final da peça, a tônica com as extensões (#11, 7 e 9), formado sobre uma escala de tons inteiros. Esse acorde remete ao ponto de interesse do compasso oito, que mascara a tonalidade da obra.

Figura 3.1.28 – Estrutura formal e harmônica de *Jorge do Fusa*

The diagram illustrates the formal structure and harmonic progression of the piece. It is divided into two main sections, A and B, each with two variants (a1, a2 and b1, b2). A coda is also present. The score includes measure numbers and performance instructions such as 'volta ao A', 'liga ao B', 'na repetição vai para a coda', and 'ponte ao A'. The harmonic progression is shown with chords and their figured bass notation.

Section A:

- a1: || D7M/F# D°/F | Em79 A7 | D6 | E° B7 | Em⁷₄ F# | B7 | E⁷₄ (9) | A7 ||
- a2: || D7M/F# D°/F | Em79 A7 | D6 | E° B7 | Em⁷₄ C7(9) | D7M/F# B7 | Em⁷₄ (9) A7 (b5) || F#m7/A ||

Section B:

- b1: || Dm⁶₉ | A7 (#9) | Dm | Gm7 A7 | G⁷₄ C7 | F | E7 | A7 ||
- b2: || Dm⁶₉ | A7 (#9) | Dm | Gm7 A7 | G⁷₄ C7 | F | E7 | A7 ||

Coda:

|| F#m7 | D⁶₉ | % | % | D⁷₉ (#11) | % | % ||

Fonte: Produção baseada em Bellinati (1991) e Sardinha (1993)

Ambas as peças escolhidas para essa análise de choro estão em tonalidades que revelam uma relação estreita com o instrumento (A e D), podendo ser entendida como uma escolha baseada no violonismo. Essas tonalidades possuem uma ressonância especial por coincidir com a quinta e a quarta corda soltas, respectivamente, reforçado pelas demais cordas (Mi, Lá, Ré e Sol) que se localizam em graus próximos da tonalidade. Isso, além de reforçar a sonoridade, possibilita o uso mais frequente de cordas soltas nas mais variadas regiões do campo harmônico, o que de fato é bem explorado por esses compositores.

Traçando um paralelo com um recente trabalho sobre a peça *Samba Urbano* de Marco Pereira, Lemos (2012, p. 16) defende que o compositor recebeu três correntes de influência para construção do seu estilo: “elementos de manifestações tradicionais da cultura popular brasileira, [...] a excelência da sonoridade e de requintes da interpretação e da execução do violão erudito e a influência da linguagem musical jazzística”. Em sua análise, Lemos conclui que Marco Pereira usa, nessa obra, características da música popular brasileira e recursos idiomáticos do violão como o paralelismo. Quanto aos aspectos rítmicos e harmônicos, Lemos assinala a influência de Garoto, Radamés Gnattali e Baden Powell. Por outro lado, também foram observados pelo autor referências ao jazz, tais como o caráter de improvisação, o uso de harmonias modais e de escalas alteradas, assim como a influência da música francesa impressionista, de Debussy e Ravel, tais como o uso de harmonias sobre escalas de tons inteiros e acordes por quartas (LEMOS, 2012).

O choro para violão solo analisado aqui de Marco Pereira revelou certos aspectos

semelhantes aos identificados por Lemos (op. cit.), sobretudo sua relação com o compositor Garoto. Mas destaco que algumas estratégias composicionais adotados por Marco Pereira diferem das adotadas por Garoto para se firmarem como pertencentes ao universo do choro. Contudo, determinados procedimentos baseados em violonismos e padrões acústico-mocionais são semelhantes.

Observo que Marco Pereira privilegiou em *O Choro de Juliana* o virtuosismo melódico para manter a coerência no gênero, enquanto que Garoto promoveu um equilíbrio maior entre a harmonia, e os padrões de acompanhamento em *Jorge do Fusa*.

A seguir, passo a discutir o jongo e como esse gênero se relaciona com o violão no repertório solístico.

3.2 O jongo e o violão

O jongo é definido por Dias (1999, p. 241) como uma “manifestação musical-coreográfica afro-brasileira característica da região do Vale do Paraíba, no sudeste do Brasil”. Dias mapeou os indivíduos de etnia *banto*, provenientes de Angola, que chegaram ao Brasil como escravos entre o século XVII e XIX como responsáveis pelo surgimento dessa manifestação que envolve, sobretudo, poesia, magia, dança e toque de tambores.

Complementando essa definição, Pacheco (2007) aponta que o jongo é característico das comunidades negras de áreas rurais e periferias do sudeste do Brasil, e trata-se de uma dança e um gênero poético-musical, com características tanto de diversão como religiosa, originário da dança dos escravos nas plantações de café no Vale do Paraíba.

Devido ao crescente número de publicações e estudos sobre o jongo, relacionando essa prática a um importante resgate da história dos descendentes de escravos no Brasil como ferramenta de resistência social, em novembro de 2005 o jongo foi proclamado patrimônio cultural brasileiro pelo Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e registrado no Livro das Formas de Expressão.

Conforme o Dossiê 5 do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), é possível conferir o mapeamento de todas as comunidades de jongo do sudeste do país, fornecendo suas características, descrições e dados de sua história, assim como a indicação dos principais trabalhos acadêmicos sobre o assunto.

O jongo é uma atividade que agrega vários saberes, que se tratados isoladamente

perdem seus significados. Trata-se, também, de uma forma de louvação aos antepassados, consolidação de tradições e afirmação de identidades, podendo assumir diversos nomes. Esse relatório também destaca que, dependendo da comunidade que o pratica, pode ser cantado e tocado de diversas formas distintas (IPHAN, 2007).

Baseado nos estudos de Fernando Ortiz, Nei Lopes e Stanley Stein, o Dossiê 5 do IPHAN (2007) caracteriza o vocabulário do jongo pelo uso de palavras originárias de línguas *bantu*, como no uso de termos como *angoma*, *caxambu*, *jongo*, *tambu*, *cumba*, *zambi*, *ganazambi* e *guaiá*. Valores de reverência aos mortos, uso mágico da palavra cantada e da metáfora, crença na possessão por divindades e espíritos ancestrais também são relacionadas com as práticas das populações africanas e afro-americanas. Assim como, por outro lado, “em torno da dança organizam-se, há tempos, memórias familiares que remontam à escravidão e à libertação, à chegada nas lavouras cafeeiras de africanos e seus descendentes, vindos de vários lugares da África e do Brasil” (idem, p. 30).

Apesar da diversidade das manifestações, o Dossiê 5 identifica alguns traços comuns quanto aos modos de atuação e significados nas diferentes práticas do jongo.

a) a formação dos participantes numa roda animada por pelo menos dois tambores de tamanhos diferentes; b) os solos coreográficos de indivíduos ou de casais, geralmente no centro da roda; c) as várias formas de alternância entre um solista (homem ou mulher) que puxa o ponto e o coro dos dançarinos que o repete, na íntegra ou parcialmente, ou que canta um estribilho; d) os pontos, geralmente improvisados, que constituem enigmas a serem decifrados por outros solistas; e) as narrativas sobre os efeitos extraordinários produzidos por pontos não decifrados ou pelo poder que emana do jongo; f) as reverências aos ancestrais jogueiros e, algumas vezes, aos tambores, com eles identificados (IPHAN, 2007, p. 33).

Os aspectos apresentados nesse Dossiê têm sido recorrentes nos trabalhos que tratam do jongo. A magia em torno dos pontos me pareceu a característica mais curiosa dessa manifestação. Os pontos são pequenos versos em forma de melodia cujo conteúdo, em geral, é uma charada que faz uso de simbologias e termos enigmáticos, misturando palavras africanas e portuguesas.

Em sua pesquisa realizada na comunidade de Tamandaré, em Guaratinguetá, SP, Dias (1999) destaca a força dos pontos praticados no jongo, como uma espécie de enigma poético, proferidos pelos jogueiros, que serviam no passado para comunicação metafórica entre os escravos sem que seus coronéis entendessem. Mais tarde, esses pontos passaram a possuir significados míticos e de socialização dentro das comunidades.

Conforme Dias (1999), atualmente os pontos possuem uma função, tanto para

saudação dos antepassados, louvação aos santos, pedido de licença para cantar, como ainda uma charada para ser decifrada (e desvendada por outro ponto). Além de favorecer o cultivo de uma memória da escravidão e da abolição, os pontos são continuamente criados e transformados, referindo-se também ao presente imediato. Para exemplificar esse aspecto do jongo, um ponto recorrente na bibliografia consultada e que pude vivenciar na ocasião de uma oficina ministrada por Paulo Dias (2012), contém o seguinte enunciado: “Que tanto pau no mato / embaúva Coroné” (DIAS, 2010, p. 611).

Esse ponto, que foi citado por vários autores (SILVA e OLIVEIRA, 1981; LARA e PACHECO, 2007; entre outros), cantado em diferentes comunidades de jongueiros, com algumas variações, pode mostrar o caráter secreto e dúbio dos pontos. Slenes (2007) argumenta que na região da África Central na área cultural do Congo, é comum associar pessoas importantes a algum tipo de madeira de lei. A embaúva ou embaúba é uma árvore muito alta, mas oca por dentro e sua madeira é imprestável, também associada ao bicho preguiça. Logo, é possível identificar uma herança cultural africana nesse ponto quando remetido ao período da escravidão aqui no Brasil, e pode ser interpretado ao modo como os escravos se referiam a seu patrão, lamentando-se do caráter do seu coronel, diante de tantas outras possibilidades (SLENES, 2007, p. 132).

Sobre essa relação do uso de frases com duplo sentido recorrentes nos pontos do jongo, abro um breve parêntese aqui para relacionar esse mesmo aspecto apontado na pesquisa de Ingrid Monson com os jazzistas norte-americanos. Baseada em autores como Claudia Mitchell-Kernan (1986 apud MONSON, 1996), que mostra estudos sobre os jogos verbais e dos modos indiretos do discurso africano e a distinção entre os discursos diretos e indiretos de Bakhtin (1981), Monson (1996) identifica metáforas de duplo sentido em comunidades de jazzistas norte-americanos em sua pesquisa em 1989, demonstradas em títulos de músicas e álbuns, como também nos elementos formais intra-musicais.

A paisagem musical jazzística tem sido primariamente afrodescendente. Os negros americanos têm introduzido valores e ideias sociais em um ambiente de configuração multiétnica, tanto entre os performers como para a comunidade de ouvintes. As metáforas e parábolas são usadas para transitar nesse contexto multicultural, carregadas de uma dupla consciência de valores e de conotações raciais (MONSON, 1996).

Interessante observar como esses elementos identificados por Monson no jazz norte-americano possuem semelhanças e se relacionam diretamente com certos procedimentos do jongo, reforçando a ideia de que a bagagem cultural das diásporas africanas tem sido usada

como forte ferramenta de mediação e resistência nas disputas de classe, tanto no Brasil como nos EUA. Ao relacionar com o aspecto da dança, Dias (2010, p. 600) cita ainda manifestações semelhantes do jongo como o Tambo de Yuca em Cuba e o Bellé de Martinica como influência da cultura *bantu* nas “Américas Negras”.

O Dossiê do IPHAN 5 apresenta uma transcrição desse ponto.

Figura 3.2.1 - Ponto *Com tanto pau no mato*

Com tanto pau no mato
(Jongo de Guaratinguetá)

Solista: Dona Mazé

Fonte: IPHAN (2007, p.72)

A transcrição dessa melodia mostra o caráter responsorial desse ponto, provavelmente por já fazer parte do repertório de vários grupos de jongo. Também foi registrada nas gravações de Stanley Stein entre 1948 e 1949 como veremos mais adiante. Em uma rápida leitura formal, é interessante notar que o solista emite uma melodia que desenha a tríade de D, enquanto o coro, que finaliza a frase, responde em notas que magnetizam para regiões da dominante de D como o Mi e o Do#, sem uma conclusão sob a ótica tonal. A instrumentação apresentada nessa transcrição é formada por palmas em um pulso constante, mas no áudio desse ponto captado por Stein, que pode ser apreciado na faixa 13 do CD que acompanha o trabalho de Lara e Pacheco (2007), não possui acompanhamento e o contorno melódico é realizado por apenas um cantor, sem o coro.

Estudos mais aprofundados sobre o jongo são relativamente recentes. Silva e Oliveira (1981) apontam o folclorista e músico nacionalista Luciano Gallet por fazer a primeira

publicação sobre o jongo em 1937, em sua pesquisa na Fazenda São José da Boa Vista no Estado do Rio de Janeiro, como resultado de seu contato com o jongueiro Antoniazinho, em 1927. O principal foco da pesquisa de Gallet, naquela época, foi demonstrar que a música brasileira é formada por componentes portugueses e africanos, sem participação indígena. Antes desse trabalho de Gallet, segundo Silva e Oliveira (op. cit.), o jongo só havia sido mencionado nas obras de ficção: *O Flor*, de Galdino Fernandes Pinheiro, de 1885, *A Carne*, de Júlio Ribeiro, de 1888 e *Canaã*, de Graça Aranha, de 1902.

Mattos e Abreu (2007) apontam a possibilidade de que muitas das descrições das manifestações festivas de escravos no Brasil feitas por viajantes poderiam tratar-se do jongo. Mas, devido à insensibilidade e uma visão etnocêntrica que prevalecia nos estudos anteriores ao século XX, qualquer manifestação festiva dos negros era tratada pelo nome genérico de batuque, provavelmente porque os pesquisadores não tinham a preocupação de buscar o nome que os próprios participantes entendiam por seus rituais.

No dicionário de Marcelo Soares (1838-1905), publicado em 1889, Mattos e Abreu (op. cit.) encontraram o termo jongo traduzido apenas por batuque. Também encontraram artigos de jornais do final do século XIX onde o termo era identificado como “danças africanas”, estando sempre associado a questão de que essas manifestações promoviam incômodo aos vizinhos.

Além do trabalho de Luciano Gallet, Mattos e Abreu (op. cit.) destacam a importância do trabalho de pesquisa com jongueiros nas cidades de Tietê, São Luís do Paraitinga e São Paulo, realizado por Lavínia Raymond em 1945, que faz uma reflexão dos motivos pelos quais o jongo e outras manifestações dos descendentes de escravos no Brasil eram mantidas vivas em meio a tantas adversidades e mudanças.

Recentemente, Pacheco (2007) resgatou importantes gravações de jongs efetuadas por Stanley J. Stein em pesquisa sobre ex-escravos nas plantações de café no Vale do Paraíba entre os anos de 1948 e 1949, um dos raros registros de manifestações de tradição oral da primeira metade do século XX no Brasil, realizadas na cidade de Vassouras, no Vale do Rio Paraíba. Essas gravações foram publicadas em Lara e Pacheco (2007), acompanhadas de textos referenciais para o tema e me ajudaram a entender alguns aspectos apresentados nesse capítulo. É interessante observar que, além dos pontos do jongo, o resgate desses áudios coletados por Stein mostram gravações dos membros dessas comunidades em canções acompanhadas por acordeão, cuja sonoridade e letras remetem ao universo rural, possivelmente com repertório de canções ouvidas no rádio daquela época. Ao analisar essas

gravações, Pacheco (2007) identifica também músicas de Folias de Reis e sambas praticados pelos mesmos membros praticantes do jongo. Ao apreciar a última faixa de áudio desse trabalho, é possível perceber a sonoridade de um samba-enredo das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

Dias (1999) ressalta a forte relação existente entre o jongo e o samba, tanto nas suas origens como no fato de muitos membros das comunidades jongueiras pertencerem também aos grupos atuantes de Escolas de Samba. É o caso da GRES Império Serrano do Rio de Janeiro, cujos fundadores pertencem também à comunidade do jongo da Serrinha. O autor (1999, p. 261) complementa: “todos os grandes sambistas partideiros da velha guarda, como Aniceto do Império, Mestre Fuleiro e Clementina de Jesus, foram também jongueiros”. Dias também sugere que o samba improvisado por dois ou mais versadores, conhecido como o partido alto, esteja diretamente associado ao jongo.

Em uma pesquisa sobre a vida e obra de Silas de Oliveira, um dos mais importantes compositores de samba-enredo da Império Serrano no século XX, Silva e Oliveira (1981) demonstram o que o jongo significou para a base de sua formação musical, e como Silas e outros jongueiros se articularam para a criação das primeiras Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Baseado no pressuposto de que o ritual do jongo é uma herança viva dos costumes dos descendentes africanos no Brasil, Silva e Oliveira destacam a transformação dos primeiros sambas de 1917 com o que passa a ser praticado na década de 1930, com contribuições diretas desses jongueiros.

Sandroni (2001) usa o mesmo comparativo, que ele chama de o “paradigma do Estácio”, como principal argumento para sua tese de construção de um ideal de brasilidade com elementos de africanidade. Conforme já discutimos anteriormente sobre as questões do *tresillo* e contrametricidade, Sandroni argumenta que:

existe uma ligação entre o tipo de contrametricidade (ou concepção do que seja música sincopada) configurada pelo paradigma do *tresillo* e certa concepção do 'afro-brasileiro' e do 'tipicamente brasileiro'. E o que estas concepções musicais e não-musicais associadas cederão lugar, por volta de 1930, a um novo paradigma rítmico e a novas ideias sobre o que é ser brasileiro, ao mesmo tempo que os velhos gêneros confundidos cederão lugar ao samba como música popular por excelência (SANDRONI, 2001, p. 31-32).

Ou seja, o samba praticado em torno de 1917 é mais cométrico e aproxima-se do maxixe, enquanto que na década de 1930 ele se torna mais contramétrico, característica associada à africanidade. Note-se que essa mesma alteração de padrão rítmico do samba no

referido período é abordada tanto por Sandroni (op. cit.), como por Silva e Oliveira (op. cit.). Porém, o primeiro o usa para demonstrar como esses aspectos contramétricos percebidos se relacionam com a construção de uma brasilidade construída com elementos africanos, e os demais autores para demonstrar como os praticantes do jongo foram determinantes nesse processo. Portanto, um raciocínio complementa o outro.

Ritmos praticados em comunidades afro-brasileiras, inclusive o jongo, foram abordados em oficina ministrada por Dias (2012). Para representação desses ritmos, Dias propôs o sistema TUBS²⁶, conforme já discutido no capítulo dois, para entendimento de sua execução. O jongo teve sua representação como um grupo de 12 unidades: [x . x . x . x . x x . x], onde X representa uma batida sonora e o ponto uma batida abafada, ou seja, um grupo de (2 + 2 + 2 + 3 + 3) intercambiáveis.

Em outra publicação, Dias (1999), ao tratar do jongo na comunidade de Tamandaré, representou os tambores da seguinte maneira: [XX XX XX x.x x.x] (3x2) + (2x3). Quando os tambores adquirem um caráter mais religioso com elementos do Candomblé Angola e Umbanda, usam a batida conhecida por Barravento: [XXX XXX XXx xXX] (2X3) + (2X3) onde X = sonoro, x = abafado e x = slap (DIAS, 1999, p. 258).

Na comunidade de Taubaté, Dias (2010) identificou a batida completa do *tambu* em 24 unidades: [x.x xxx x.x xxx x.x xxx xxx xxx] (8 x 3) e comparou com a cidade vizinha de São Luís do Paratinga em 32 unidades: [x..x x.xxx x...x x.xx x..x x.xx xxxx x.xx] (8 x 4). Com esse comparativo, o autor destaca que existe bastante fluidez entre os músicos pesquisados no uso entre as subdivisões binárias ou ternárias, também observado na batida de 6 tempos de Taubaté: [x.x xxx] que se transforma em binária em São Luís com 8 unidades: [x..x x.xx] (DIAS, 2010, p. 619).

Diante desse breve levantamento bibliográfico sobre o jongo, fica evidente sua estreita relação com as comunidades afro-brasileiras e como o jongo tem sido peça fundamental para articulações de resistências sociais.

Como vimos até aqui, o jongo tradicionalmente não tem uma relação muito próxima com o violão, os tambores *angoma* e *candongueiro* e, eventualmente, outro instrumento de percussão e o canto são os responsáveis pelo aspecto musical desse gênero.

Com uma proposta essencialmente técnica de transferência da sonoridade do jongo para o violão, Pereira (2007) e Sá (2001) se propuseram traduzir esse ambiente de forma sistemática, aplicável em diferentes situações, como se esse gênero possuísse elementos

²⁶ Ver nota da página 50.

formais estáticos.

Pereira (2007) faz uma breve contextualização social do jongo e suas colocações estão de acordo com os aspectos apresentados por outros pesquisadores. Apesar de não especificar que comunidade foi usada como referência, Pereira tem a preocupação de descrever e definir o grupo instrumental que originou sua pesquisa.

É embalado por um grupo instrumental de percussão assim estruturado: um tambor grande (tambu, caxambu ou angoma), um tambor pequeno (mancadô ou candongueiro), uma puíta (uma espécie de cuíca muito grande que se toca sentado) e um chocalho (guaiá, inguaiá ou angoiá). A marcação obedece uma típica subdivisão ternária dos tempos que deixa evidente sua origem africana (PEREIRA, 2007, p. 36).

A redução desse grupo instrumental para o violão foi sintetizada em apenas dois compassos binários compostos conforme a figura 3.2.2.

Figura 3.2.2 - Redução para violão de jongo

The figure displays two staves of musical notation. The top staff is in 6/8 time and contains two measures. The first measure is labeled 'D 6' and the second 'A sus 9'. The notation consists of a series of notes with accents and a 3-beat subdivision. The bottom staff shows the guitar accompaniment with chords and rhythmic markings.

Fonte: Pereira (2007, p. 36)

Nesse exemplo observa-se a linha de um possível acompanhamento percussivo, apenas com a indicação dos acentos e a subdivisão em semicolcheias. Imagino que se trata de uma síntese de todo o conjunto, mas na gravação realizada pelo próprio autor desse exemplo - faixa 23 do CD anexo Pereira (2007) - é possível ouvir apenas o som do violão, sem a execução da linha percussiva. Na linha do violão, pentagrama de baixo, é interessante observar sua representação de efeito percussivo realizado com a mão direita, representado por notas com cabeça em x. Esse efeito é produzido por um ataque sutil de mão direita sobre as cordas sem tocá-las tradicionalmente, reforçado também por um sutil afrouxar do acorde montado com a mão esquerda, produzindo uma sonoridade percussiva, sem alturas definidas.

Outra adaptação do jongo para o violão foi realizada por Sá (2001), sem nenhuma

referência a fatores extramusicais. Esse autor apresenta uma linha síntese que ele chama de “levada tradicional” e mais duas chamadas de “levada de Atabaque”, propondo uma indicação de andamento entre 112 e 120 bpm, mais rápida do que a proposta de Pereira em 88 bpm conforme mostra a figura 3.2.3.

Figura 3.2.3 - Três versões de redução de jongo para violão

Convenção 1: Levada Tradicional

Convenção 2: Levada de Atabaque

Convenção 3: Levada de Atabaque nº 2

Fonte: Sá (2001, p. 34)

Abstraindo as extensões dos acordes, ambas as propostas, de Pereira (2007) e Sá (2001), fazem uma subdivisão ternária com possibilidades harmônicas semelhantes. Contudo, suas acentuações, compasso e marcações métricas não coincidem. Essas representações também não deixaram claro a existência das *time-lines* identificadas por Dias (1999).

3.2.1 Repertório de jongo para violão

Do repertório canonizado, recorrente nos recitais de violão, um dos poucos jongs que encontrei original para violão foi *Interrogando* de João Pernambuco. Gravado pelo próprio autor, acompanhado pelo violonista Zezinho em torno de 1929 pela Columbia, foi editado pela *Bevilacqua* e, mais tarde, editado pela *Ricordi* em 1978 (LEAL e BARBOSA, 1982) e reeditado pela Continental em LP (GUIMARÃES, 1979). Fruto de uma época de formação de

gêneros como o choro ou o samba, esse jongo pouco se assemelha ao outro jongo que analisaremos em seguida, de Paulo Bellinati.

3.2.1.1 *Interrogando*

Interrogando, de João Pernambuco (GUIMARÃES, 1978) possui uma forma **ABACA** e sua divisão rítmica em compasso 2/4 é bastante semelhante ao que hoje entendemos por choro, como já foi tratado anteriormente. Zanon (2006b), por exemplo, afirma que essa obra trata-se de um choro. Mas essa peça possui algumas características peculiares que valem a pena serem abordadas aqui, principalmente por alguns procedimentos que entendo como decorrentes de uma concepção acústico-mocional (BAILY, 1985), além do que é interessante entender porque João Pernambuco relacionou-a com as práticas do jongo em 1929.

A figura 3.2.4 mostra o esquema formal dessa peça indicando as frases e a harmonia de cada seção. O tema melódico é apresentado nos três primeiros compassos e depois só percebemos fragmentos melódicos mais definidos nos compassos de 9 a 11. No restante da peça o que se destaca é um efeito rítmico harmônico, sobretudo nas cordas graves do instrumento, produzindo uma sensação mais percussiva do que de alturas.

Figura 3.2.4 - Estrutura formal de *Interrogando*, de João Pernambuco

	A	B	A	C	A
	1	21 22	33 34	54 55	70 71 91
A	$\left. \begin{array}{l} a1 \\ a2 \end{array} \right\} \begin{array}{l} D A7 D Em4 A7/E B7/D\# Em E7/G\# A/G \\ D A7 D Em4 A7/E D\#^\circ D^\circ C\#^\circ C^\circ B^\circ A D Em4 A7/E D \end{array}$				
B	$D Em4 A7/E D Em4 A7/E B7/D\# Em C\#/E\# D\#^\circ/F\# E^\circ/G B/A D7/A A7_9 A7 D $				
C	$\left. \begin{array}{l} c1 \\ c2 \end{array} \right\} \begin{array}{l} G D A4 D7/A G D A4 D7/A Em F\# B7 Em F\# B7 \\ G\#^\circ G^\circ D7/F\# F^\circ A/E G/D D7(9)/A D7/A G \end{array}$				

Fonte: Produção baseada em Guimarães (1978; 1979)

Ao observar a figura 3.2.5, chamo a atenção para o movimento de mão direita. Fica claro que o compositor adotou aqui um padrão acústico-mocional promovido pelos três pontos da mão direita: polegar, indicador e o médio anular [p i [ma] i], que se mantém praticamente constante em boa parte da peça.

Figura 3.2.5 - cc. 4 a 7 de *Interrogando*

Fonte: Guimarães (1978, p.1)

O uso consecutivo da sexta, quinta e quarta cordas não é um procedimento usual nas composições para violão, justamente por tornar a sonoridade obscura, pouco nítida, salvo se a intenção é justamente mascarar uma linha melódica em prol de um efeito percussivo, como no caso desse jongo. Se levarmos em conta que nessa época se usavam cordas de aço, pois ainda não existiam cordas de *nylon*, e que a qualidade timbrística dos violões usados no começo do século XX no Brasil provavelmente era menos nítida que dos atuais, podemos imaginar que esse efeito ruidoso fosse ainda mais perceptivo. Na gravação original de *Interrogando* realizada por João Pernambuco e Zezinho em 1929 esse aspecto é perceptível. O LP *O som e a música de João Pernambuco* (GUIMARÃES, 1979) possui também a gravação de Dilermando Reis realizada em 1953²⁷ dessa mesma obra, onde o caráter percussivo pode ser melhor percebido, seja por sua interpretação ou por se tratar de violão solo.

Alguns compassos mais adiante, a partir do compasso 14, há outro procedimento de especial interesse nessa obra. Trata-se de uma sucessão de acordes diminutos, conforme mostra a figura 3.2.6, que descem cromaticamente até o compasso 20, revelando aspectos de violonismo pelo uso de uma mesma posição de mão esquerda em diferentes casas do violão (paralelismo), também pelo pensamento acústico-mocional no padrão do dedilhado da mão

²⁷ Essa gravação pode ser apreciada também online em Zanon (2006b).

direita que reproduz um movimento que já vimos no capítulo anterior e que remete ao pandeiro.

Figura 3.2.6 – cc. 16 a 20 de *Interrogando*

Diagram illustrating the guitar fingering for measures 16 to 20 of *Interrogando*. The score shows five measures with fingerings $p i \{m\} p$ and *segue igual ...*. Below the score are five guitar diagrams showing the fretboard with fingerings (6, 5, 4, 3, 2, 1) and red arrows indicating the sequence of notes and string changes (green arrows). The fingerings for the notes are $p p i m a$.

Fonte: Guimarães (1978, p.1)

Na seção **B** desse jongo, João Pernambuco mantém o mesmo padrão de dedilhado da mão direita com caráter percussivo que apresentou em boa parte da seção **A**, apenas alterando o grupo de cordas em que a mão aplica o padrão. Começando com as cordas graves (6^a, 5^a, 4^a e 3^a) e se dirigindo para as primeiras cordas a partir do compasso 29 até o final da seção onde, somente nesse ponto, é possível perceber uma intenção melódica, conforme mostra a figura 3.2.7.

Figura 3.2.7 - cc. 30 a 33 de *Interrogando*

Diagram illustrating the guitar fingering for measures 30 to 33 of *Interrogando*. The score shows measures 30, 31, 32, and 33 with fingerings $p i \{m\} i$ and *segue igual ...*. A red bracket highlights a *fragmento melódico* and another red bracket highlights a *ponte*. Below the score are two guitar diagrams showing the fretboard with fingerings (6, 4, 3, 2, 4) and (5, 3, 2, 3).

Fonte: Guimarães (1978, p.2)

A figura 3.2.7 mostra o final da seção **B**, em que aparecem os primeiros fragmentos melódicos perceptíveis, que atuam como uma ponte para retomada da seção. É possível perceber o grupo de cordas usadas pela mão direita no compasso 30 que, ao passar para o compasso 31, desloca cada dedo para apenas uma corda mais aguda (para baixo do instrumento), enquanto o movimento de dedilhado da mão direita se mantém constante. Movimento semelhante acontece na passagem do compasso 28 para o 29 dessa mesma seção, onde o grupo de cordas (5ª, 4ª e 3ª) passa para (4ª, 3ª e 2ª), apenas o polegar se mantendo na sexta corda.

Na seção **C** desse jongo (c. 55), João Pernambuco faz uma modulação para G (subdominante), procedimento observado com recorrência no choro. Nessa seção existe um equilíbrio maior entre os aspectos acústico-mocionais identificados até aqui com as figuras rítmicas e melódicas que vigoravam nos grupos instrumentais do começo do século, como o ritmo sincopado e os desenhos melódicos.

Figura 3.2.8 - cc. 55 a 58, início da seção **C** de *Interrogando*

The musical score shows a melodic line and a rhythmic accompaniment. The melody is annotated with fingerings: III, II, I, 2, 3, 4. The accompaniment is annotated with 'padrão acústico-mocional'. Above the melody, there are two instances of 'melodia acompanhada' with brackets. A red annotation 'p i { a m i' is placed above the melody. Brackets and arcs connect the melodic and accompaniment parts across measures.

Fonte: Guimarães (1978, p.2)

Nessa seção é possível observar também construções melódicas sobre tríades, procedimento muito comum no choro, como mostra o primeiro sistema da figura 3.2.9. O segundo sistema desse exemplo mostra outro procedimento de violonismo e padrões acústico-mocionais, novamente com acordes diminutos. No compasso 63, o acorde é apresentado pela primeira vez nessa obra não arpejado, marcando um ritmo sincopado (semicolcheia, colcheia e semicolcheia).

Figura 3.2.9 - cc. 59 a 66 de *Interrogando*
desenhos melódicos baseados em tríades

Fonte: Guimarães (1978, p.3)

A análise desse jongo de João Pernambuco deixa clara a intenção desse autor em reproduzir no violão um ambiente percussivo, numa remissão aos tambores e, possivelmente, ao pandeiro. Se traçarmos um comparativo com os rituais do jongo vistos aqui, é possível estabelecermos relações entre alguns fragmentos melódicos curtos que aparecem no tema inicial dessa peça com os pontos do jongo, prontamente respondidos pelos tambores e dançarinos, em uma representação do ambiente sonoro desses rituais. Veja, por exemplo, os compassos 1, 2 e 3 (figura 3.2.10) que possuem um caráter melódico curto de apenas três compassos. Entendo aqui que há uma possível representação de um ponto, um fragmento melódico que se contrapõe totalmente aos compassos 4, 5, 6 e 7 (figura 3.2.5) que possuem um caráter rítmico, lembrando os tambores nos rituais do jongo.

Figura 3.2.10 - cc. 1 a 3. Tema inicial de *Interrogando*, caráter melódico

Fonte: Guimarães (1978, p.1)

Esse mesmo tipo de pergunta melódica, seguido de uma resposta com caráter rítmico acontece também no compasso 9 da seção A, como no começo e no final da seção B, conforme mostra a figura 3.2.7. Do mesmo modo, em vários pontos da seção C, como

demonstrei nas figuras 3.2.8 e 3.2.9.

3.2.1.2 *Jongo*

Composta originalmente para violão, *Jongo* (BELLINATI, 1993) é uma importante referência do violão brasileiro, visto que esta obra ganhou um prêmio de repercussão internacional em 1988, o *8th Carrefour Mondial de la Guitare* em Martinique. Também foi gravado por John Williams, uma celebridade no universo violonístico da atualidade, no seu disco intitulado *The Mantis and the Moon* (WILLIAMS, 1996). Em seu programa de rádio, Zanon (2007a) aos 40'02" destaca que "*Jongo* foi a primeira obra de Bellinati a entrar no repertório internacional. Hoje, é raro ver um estudante de violão em qualquer lugar do mundo que não o tenha tocado".

Zanon (op. cit.) comenta que o nome de Paulo Bellinati é quase um consenso entre os violonistas como um dos mais importantes representantes do violão brasileiro. O autor (2007a) em 1'30" ainda complementa que "...o paulista Paulo Bellinati é o exemplo mais acabado de um músico popular que trata a música brasileira com o mesmo esmero de um concertista".

Mesmo com esse consenso entre os violonistas e citações que destacam sua importância, observado em trabalhos como Pereira, F. (2007), Cardoso (2006), Escudeiro (2010) e muitos outros, foram poucos os trabalhos acadêmicos encontrados que trataram diretamente de sua obra.

Em depoimento para Taubkin (2011), Paulo Bellinati revela que teve uma ligação muito próxima com a música popular e a música folclórica, sobretudo por ter trabalhado em navios transatlânticos que viajavam pelas capitais brasileiras no final da década de 1960 e começo de 1970. Por outro lado, Bellinati teve uma formação acadêmica, estudando com Isaías Sávio e, mais tarde, em um conservatório em Genebra, onde teve sua iniciação como compositor. "Na minha música aparece um pouco a história da minha vida" (BELLINATI apud TAUBKIN, 2011, p. 160).

Seu trabalho de resgate da obra de Garoto foi um importante marco na sua vida pessoal que contribuiu para consolidação de sua carreira internacional, tanto como intérprete de Garoto, como de seu trabalho composicional.

O *Jongo* possui uma estrutura formal um pouco mais complexa que as demais obras

analisadas até aqui. Para esse estudo, proponho a organização formal conforme a figura 3.2.11.

Figura 3.2.11 - Estrutura formal de *Jongo*, de Paulo Bellinati

A parte superior dessa figura representa as divisões que propus para as seções do *Jongo*, seguindo abaixo a representação dos principais campos modais por onde caminha a harmonia ao longo da peça. Optei pelo uso da representação hierárquica adotada nas reduções schenkerianas para mostrar com mais clareza o caminho percorrido pelos campos modais. Como a figura 3.2.11 mostra, o modo em Lá é predominante, passando por Fá, Lá bemol, Sol e Si bemol nas diferentes seções de **C** (**C**, **C¹**, **C²** e **C³**).

Uma característica dessa forma é que a parte central da obra alterna as seções que identifiquei como **C** e **D**, retomando os elementos formais de **A** apenas no final. Esse tipo de estrutura se relaciona com os pontos do jongo, se levarmos em conta um procedimento que Dias (2010, p. 623) chamou de “ponto de duas volta²⁸”.

o ponto, propriamente dito é um simples dístico, do qual o tirador ou solista canta o primeiro verso, e o coro dos participantes o segundo (...). Esse dístico é precedido, unicamente quando a entonação, por outros dois versos, sendo que o segundo verso desta introdução deve rimar com o segundo verso do Ponto, configurando-se assim uma quadra de rimas ABCB (idem).

Na obra de Paulo Bellinati, a seção **A** é formada por quatro frases de quatro compassos cada uma, a primeira e a terceira terminando ascendentemente e a segunda e a quarta descendente, um esquema “pergunta - resposta”. As divisões rítmicas dessas frases são muito parecidas entre si, sendo que a primeira e a terceira são iguais, assim como a segunda e a quarta. A figura 3.2.12 apresenta a primeira frase dessa seção, o começo da obra.

²⁸ Grafia conforme o autor

Figura 3.2.12 - Primeira frase de *Jongo*

Fonte: Bellinati (1993, p.2)

Essa frase já fornece boa parte do material rítmico, melódico e harmônico que será desenvolvido durante toda a obra. A nota eixo dessa seção, que é o centro modal da obra, é o Lá no modo mixolídio. Ritmicamente, com relação à segunda e à quarta frase, a última nota do primeiro compasso da melodia superior não está ligada com o compasso seguinte e, no segundo tempo do quarto compasso, a figura do baixo é uma colcheia seguida de uma semínima, o inverso desse exemplo.

Interessante observar a hemíola de três tempos que ocorre no terceiro compasso, se contrapondo aos demais compassos da frase. Essa figura rítmica é comum em algumas danças do século XV e XVI, mas também pode ser atribuída à sonoridade das comunidades africanas, assim como entre as comunidades do jongo. Dias (2010) identificou esses elementos em um bom número de comunidades jongueiras de Minas Gerais e São Paulo. Os músicos dessas comunidades fazem uso de acentuações de 12 unidades. Referindo-se ao modelo rítmico para acentuação das notas, Dias (2010, p. 620) observa que elas, “em geral executadas pela mão dominante do intérprete, é o da alternância de duas células de igual tamanho, uma com agrupamento 3x2 pulsos básicos, seguida de outra, com agrupamento de 2x3 pulsos básicos”.

É justamente essa combinação de um compasso binário composto com o ternário simples que será o material base da seção **B** dessa obra, que funcionará como uma *time-line* (Nketia apud OLIVEIRA PINTO, 2001b), no mesmo sentido descrito no segundo capítulo. Entre os compassos 17 e 20, Bellinati apresenta isoladamente esse material rítmico, desprovido de intenções melódicas, como pode ser observado na figura 3.2.13.

Figura 3.2.13 - cc 17 e 18, *time-line*

Fonte: Bellinati (1993, p.2)

No decorrer dessa seção, Bellinati mantém essa *time-line* exposta nos compassos 17 a 20, ora na voz superior, enquanto o baixo desempenha a função melódica, ora no baixo, quando a melodia vai para a voz superior. Essa alternância é visível na figura 3.2.14.

Figura 3.2.14 - cc. 21 a 24

Fonte: Bellinati (1993, p.3)

Nas duas frases finais dessa seção, a *time-line* é mantida no baixo, enquanto as vozes superiores são reservadas para a apresentação de acordes longos, com formação em quartas sobrepostas, conforme mostro na figura 3.2.15. É possível perceber também nesse trecho, a independência rítmica entre o polegar em relação aos demais dedos da mão direita [i m a]. Entendo essa independência rítmica como a tradução para o violão da atuação de dois músicos diferentes em polirritmia, prática comum no jongo, que trato aqui como a incorporação de um padrão acústico-mocional (BAILY, 1985), que permeia boa parte dessa obra. O polegar representa o toque de um tambor, enquanto a articulação de [i, m, a] representa outro instrumento percussivo.

O trecho, que vai do compasso 29 ao 36, possui um pedal de Lá marcando a *time-line*, com acordes longos na voz superior construídos em quartas sobrepostas. Esses acordes caracterizam-se pela recorrência da sétima e quarta, utilizando apenas o modo mixolídio em Lá, fazendo com que os acordes de A e G contenham o intervalo de quarta aumentada [Sol – Dó#], proporcionando uma sonoridade bem peculiar, típica de algumas guitarras de jazz. Joe Pass, por exemplo, uma referência da guitarra jazzística, usa essas formações com recorrência.

Em conversa informal com Paulo Bellinati, ele demonstrou possuir grande admiração por esse artista, o que me faz relacionar esse trecho ao que Piedade (2007) chama de tópica bebop, ou seja, uma referência ao universo do jazz, permeada por uma *time-line* africana, conforme pode ser conferido na figura 3.2.15.

Figura 3.2.15 - cc. 29 a 36 de *Jongo*

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'acordes formados em quartas' and the bottom staff is labeled 'time-line no baixo'. Both staves have red brackets under the bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, with some measures marked with Greek letters (ΦVII, ΦII, ΦIV, ΦII).

Fonte: Bellinati (1993, p.3)

Essa fusão de dois universos musicais pode ser relacionada a outro conceito que Piedade (2005) chamou de “fricção de musicalidades”. Inspirado na teoria da fricção interétnica de Roberto Cardoso de Oliveira, cuja teoria busca dar conta dos conflitos e interdependência de comunidades indígenas com brasileiras, Piedade reflete sobre as relações entre a musicalidade brasileira e norte-americana que, segundo o autor (2005, p. 203), “dialogam, mas não se misturam, suas fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que acaba por reafirmar as diferenças”.

A seção C dessa obra é onde o centro modal deixa de ser o Lá e passa a alternar, a cada quatro compassos, para Fá, Lá bemol, Sol e Si bemol. Cada novo centro mantém a estrutura no modo mixolídio, como uma espécie de transposição. Esse mesmo padrão é mantido nas seções que identifiquei como C¹, C² e C³, porém com materiais melódicos e rítmicos distintos.

Na primeira exposição da seção C, a apresentação rítmica é praticamente constante, mantendo a mesma hemíola apresentada na seção A, mas situando-se no último compasso de cada frase.

Essa seção possui características que serão recorrentes durante a obra, mas sua característica principal é se distanciar do centro magnético de Lá. Nessa seção, Bellinati usa de violonismos para criar uma sonoridade peculiar, tanto na construção de cada frase, como na respectiva transposição para as demais frases. Destaco na figura 3.2.16, por exemplo, a primeira frase dessa seção, com material intervalar de Fá mixolídio.

Figura 3.2.16 – cc. 37 a 40

The figure consists of a musical score and four fretboard diagrams. The score is in 4/2 time and shows four measures. The first measure has a 'gliss.' marking. The second measure is circled in red and labeled 'posição X'. The third measure is boxed in red and labeled 'posição Y'. The fourth measure is circled in red and labeled 'posição X', and the fifth measure is boxed in red and labeled 'posição Y'. Below the score are four fretboard diagrams. The first two are labeled 'X' and 'Y', and the last two are labeled 'X' and 'Y'. Each diagram shows a 6-string fretboard with digits 1-5 above the strings. Red arrows point left from the first fret to the second fret, and from the second fret to the first fret. Green arrows point right from the first fret to the second fret, and from the second fret to the first fret. A green arrow also points from the first Y diagram to the second Y diagram. The diagrams illustrate the movement of the left hand (digits 1-5) and the right hand (p i m a) across the fretboard.

Fonte: Bellinati (1993, p.3)

A figura 3.2.16 busca representar o funcionamento dos movimentos de mão direita e mão esquerda nessa frase de quatro compassos. A posição que identifiquei como [X], o dedo 1 forma uma pestana na terceira casa e o dedo 2 é posicionado na segunda corda na quarta casa. Essa fôrma de mão se desloca para a posição [Y], que mantém a mesma relação entre os dedos da mão esquerda. A pestana com o dedo 1 se desloca para a quinta casa, acompanhado do dedo 2. O movimento inverso pode ser observado na passagem do compasso 39 para o 40.

Note-se que em cada posição (X ou Y) também ocorre um deslocamento da mão direita (polegar, indicador, médio e anular – [p i m a]) que, ora passa em bloco das cordas [5,4,3,2] para [4,3,2,1], ora movimenta-se no sentido contrário. Cabe salientar que, para maior clareza da representação desse movimento, desconsiderei a linha melódica superior, tanto no movimento, como para classificação da harmonia, que pouco interfere no molde de ambas as mãos.

Esse mesmo conjunto (melodia, ritmo e movimento de mãos), com sutis variações, será transposto para Ab mixolídio nos compassos de 41 a 44, ou seja, a posição [X] será efetuada com uma pestana na sexta casa, enquanto que a posição [Y] terá a pestana feita na oitava casa. O mesmo acontece nos compassos de 49 a 52 com a transposição para Bb, com [X] na oitava casa e [Y] na décima. Durante toda essa seção, apenas a transposição para G

mixolídio nos compassos de 45 a 49 foge a esse modelo.

A seção **D** tem início no compasso 53 e vai até o compasso 100. Ela pode ser entendida como um *chorus* de 16 compassos (quatro frases de quatro compassos) que repete por três vezes, tendo um caráter bem distinto do que foi apresentado até aqui.

Os primeiros 16 compassos dessa seção entendo como uma espécie de cama harmônica à qual será acrescentada uma linha melódica no baixo. Essa seção é formada basicamente por um efeito resultante da combinação de um pedal em Mi (primeira corda solta) com a segunda e terceira cordas presas em região mais aguda. Entendo essa passagem como um violonismo, acompanhado de um movimento baseado em um padrão acústico-mocional. A mão direita mantém um movimento constante de [i m a], sempre preenchendo a subdivisão ternária de cada tempo.

Figura 3.2.17 - cc. 53 a 56, início da seção **D**



Fonte: Bellinati (1993, p.4)

O indicador tocará sempre na terceira corda na primeira colcheia de cada tempo, responsabilizando-se pela melodia que guia a primeira parte do *chorus*, seguido do dedo médio que tocará sempre na segunda corda e segunda colcheia de cada tempo, responsabilizando-se por uma segunda melodia, em geral mais aguda, e que contorna uma melodia descendente diatônica que inicia em Lá e desce até o Dó. O dedo anular tocará sempre na primeira corda solta na terceira colcheia de cada tempo, fornecendo um pedal em Mi que permeia toda a seção. A combinação nesse trecho do timbre da corda solta com o efeito gerado pelas demais cordas presas em notas mais agudas caracteriza um violonismo, normalmente chamado de *campanella* pelos violonistas.

A partir do compasso 69, toda a seção é repetida por mais duas vezes, com a inclusão de uma melodia extra no baixo, nas cordas graves, que possui uma rítmica totalmente independente, realizada pelo polegar em contraposição aos demais dedos [i m a], como mostra a figura 3.2.18, que entendo aqui como mais um exemplo de uso de uma concepção acústico-mocional pela polirritmia.

Figura 3.2.18 – cc. 69 a 72

Fonte Bellinati (1993, p.5)

Percebe-se pelas acentuações, que a melodia do baixo possui uma divisão binária em quase toda a seção, opondo-se à cama harmônica feita pelos dedos [i m a], destacando, mais uma vez, o caráter polifônico na relação entre o polegar e grupo [i m a]. No último compasso dessa seção, depois de um compasso que o polegar acompanha o movimento de [i m a], os papéis rítmicos do polegar em relação aos demais dedos são invertidos, como mostra a figura 3.2.19.

Figura 3.2.19 – cc. 97 a 100, final da seção D

Fonte: Bellinati (1993, p.6)

No final dessa seção, além da mudança nos padrões rítmicos, surgem as primeiras formações harmônicas mais claras da seção, com relações de quintas entre as tríades de A e de E, conforme também pode ser percebido no último compasso da figura 3.2.19.

Do compasso 101 até o compasso 116 considerei a seção como C¹, pelo fato de se tratar da mesma estrutura de modos que a seção C, ou seja, quatro frases de quatro compassos começando em F mixolídio, seguido de Ab, G e Bb, mas com materiais rítmicos e melódicos distintos da seção C.

O que vale ressaltar dessa seção foi o tratamento rítmico dado para a frase em Ab mixolídio, nos compassos de 107 e 108, onde 3 compassos binários simples são sobrepostos sobre 2 compassos binários compostos, conforme destaquei na figura 3.2.20.

Figura 3.2.20 - cc. 105 e 108

Fonte: Bellinati (1993, p.6)

Percebe-se três grupos de quatro colcheias preenchendo os dois compassos, um tipo de hemíola que não tinha sido apresentada até então, mas que será repetida mais adiante nos compassos de 185 e 186, assim como será a base rítmica da seção C³.

A partir do compasso 117 até 148, considere a seção como D¹, pelo fato de retornar ao centro de Lá mixolídio, com dois grupos de frases de 16 compassos, apesar de o material rítmico melódico pouco se relacionar com o D. No começo da seção, nos primeiros oito compassos, o baixo sugere a mesma *time-line* da seção B, com a melodia superior em um desenho melódico mais livre, se diferenciando dos oito compassos seguintes, que apresentam uma seção de polirritmia entre o baixo [polegar] e as vozes superiores [i m a]. Na primeira frase, o baixo mantém o pulso binário, enquanto as vozes superiores marcam um pulso ternário com subdivisão binária, invertendo essa relação na frase seguinte, que inicia no compasso 129. Observa-se essa relação do baixo com a voz superior na figura 3.2.21.

Figura 3.2.21 - cc. 125 a 132

Fonte: Bellinati (1993, p.7)

O final dessa frase também repete a relação harmônica de quintas entre os acordes de

A e E, como aconteceu no final da seção **D**.

Esse procedimento, que será repetido em outros pontos dessa obra, me chama a atenção por estar bem associado a uma prática recorrente das comunidades jongueiras. Como já foi visto no começo do capítulo por Dias (2010), os praticantes do jongo fluem constantemente entre subdivisões binárias e ternárias e, segundo o autor (2010, p. 619), “mesmo entre os músicos de um mesmo conjunto instrumental, nota-se uma tendência maior de uns à ternarização, de outros à binarização, criando-se a polirritmia na superposição de frases”.

A frase que se segue, do compasso 133 ao final da seção **D**, é caracterizada, principalmente, por um padrão de dedilhado da mão direita que se mantém constante pelos próximos 16 compassos, podendo ser entendido também como um violonismo. São acordes formados nas quatro primeiras cordas do violão dentro do modo mixolídio, mantendo sempre o baixo em Lá (corda solta) no primeiro tempo, assim como a última colcheia dos compassos pares contém a nota Mi em corda solta, entendido aqui como outra característica idiomática. Considerando as notas de Lá e Mi como pedais, esses acordes descem pelos graus do modo de A mixolídio da seguinte forma: I9, VII7M, Vm7, Vm7, IV7M e III⁹, sendo que nos primeiros oito compassos, o ritmo harmônico acontece a cada quatro compassos, diferente dos oito últimos que ocorre a cada dois. A figura 3.2.22 mostra os primeiros quatro compassos dessa frase com a indicação do dedilhado.

Figura 3.2.22 - cc. 133 a 136

Fonte: Bellinati (1993, p.7)

A retomada das características de **C** acontece no compasso 149, que inicia a seção **C²**. O interessante dessa seção é que, diferenciando-se um pouco das demais, Bellinati trabalha com elementos formais mais ligados a conceitos de construção composicional baseado em relação de alturas do que com procedimentos movidos por idiomatismos ou padrões acústico-mocionais.

Até o compasso 162, dois antes do término da seção C^2 , o compositor faz uso da escala pentatônica, omitindo o terceiro e o sexto grau de cada um dos modos mixolídios apresentados nessa seção (F, Ab, G e Bb).

A primeira frase em Fá (cc.149 a 152) respeita a divisão rítmica de binário composto e possui, como característica principal, frases cordais. A frase inteira trata-se de um mesmo acorde formado por uma quinta e uma quarta sobreposta, que tem a localização de sua relação intervalar alternada durante a evolução da frase. O intervalo [Fá-Dó] é sobreposto ao intervalo [Sib-Mib], que passam a se relacionar a cada mudança de posição, intercalando-se entre a voz superior e inferior, conforme a figura 3.2.23.

Figura 3.2.23 - cc. 149 a 152

Fonte: Bellinati (1993, p.8)

Nessa figura é possível perceber com mais clareza o movimento de [Fá-Dó], destacado com um quadrado, como ele caminha do baixo para a voz superior, permitindo-se algumas inversões, ao mesmo tempo em que o intervalo [Sib-Mib], destacado por um círculo, faz o movimento inverso, também com algumas inversões. Harmonicamente, entendendo toda a frase como sendo apenas um acorde na base de Fá mixolídio, montado em quartas, com as extensões de sétima e quarta característicos dessa formação. Note-se que a nota Sol, quinto grau da escala pentatônica, aparece apenas uma vez no último tempo da frase. O mesmo tipo de construção vai acontecer nos compassos de 161 e 162 dessa seção, com a frase em Si bemol mixolídio. Nessa frase, os intervalos [Sib-Fá] estão sobrepostos a [Mib-Láb] e vice-versa, seguidos de uma escala ascendente para finalizar a seção.

As duas frases intermediárias dessa seção C^2 , Lá bemol e Sol mixolídio, são construídas de forma contrastante. São figuras de quatro notas encaixadas dentro do compasso de seis, cada uma com suas características peculiares, como destaque na figura 3.2.24.

Figura 3.2.24 - cc. 153 a 160

Ab mixolídio

G mixolídio

Fonte: Bellinati (1993, p.8)

Note-se que nessa frase em Ab, a melodia inicia na terceira colcheia, após um acorde montado com o intervalo de quarta sobre um de quinta, como vinha acontecendo na frase anterior. Na sequência, Bellinati apresenta cinco fragmentos descendentes dentro da escala pentatônica do mixolídio de Ab, separados por um intervalo ascendente que conduz a uma nota abaixo daquela que começou o grupo anterior. Essas notas formam uma hemíola irregular que não se completa com o fim do compasso 156. Por outro lado, a frase seguinte em G, forma seis conjuntos simétricos de frases de quatro notas, dentro de quatro compassos de seis. É possível perceber, na figura 3.2.24, que a característica principal dessa frase em G é uma acentuação seguida de um ligado ascendente, que marca o início de cada grupo.

O compasso 165 marca o início da seção **D²**, com a volta ao modo de A mixolídio. O tema apresentado nos primeiros 16 compassos dessa seção lembra o tema inicial da seção **A**, mas sem a hemíola característica e em região mais aguda. A meu ver, o ponto de maior interesse dessa seção se dá a partir do compasso 182 com o aparecimento, pela primeira vez na peça, de uma alteração no modo – Ré# (quarta aumentada de Lá mixolídio). Essa quarta aumentada, que segue presente nos próximos dois compassos, é muito significativa. Pela linguagem jazzística, essa nota configura o modo lídio (b7), ou modo lídio dominante, como propõe Pereira (2011). Esse modo vem sendo usado por muitos compositores europeus desde o século XIX, assim como por músicos do jazz. Porém, nesse contexto, entendo essa alteração como uma forte referência ao universo musical nordestino, o que me faz entender como o modo mixolídio com a quarta aumentada (#11).

Figura 3.2.25 - cc. 181 a 184

tópica nordestina

4ª aumentada

Fonte: Bellinati (1993, p.9)

O mixolídio (#11) faz parte da musicalidade brasileira e é entendido como uma referência ao nordeste. Nos compassos 183 e 184, a melodia é apresentada em terças superpostas, uma referência acústico-mocional aos pífanos, que não havia sido usada até esse momento. Esse conjunto de elementos configura, sem dúvida, o que Piedade (2011) chamou de “tópica nordestina”, conforme já foi discutido no segundo capítulo dessa dissertação e será aprofundado mais adiante.

A frase seguinte, início do compasso 185, não possui mais essas características nordestinas, apropriando-se de uma escala em Sol pentatônico, ainda não usada nesse contexto do modo de Lá mixolídio. Essa frase também retoma o uso de um outro tipo de hemíola como elemento rítmico, auxiliado por um violonismo que tem como base o movimento das mãos esquerda e direita.

Figura 3.2.26 - cc. 185 a 188

p i m a p i m a p i m a

Fonte: Bellinati (1993, p.9)

Ritmicamente, essa frase possui três grupos de quatro notas nos dois primeiros compassos, seguido de seis pares de ligados nos dois compassos seguintes. Essa divisão rítmica em hemíola ainda não havia sido usada nessa peça, e trata-se de um violonismo.

Se levarmos em conta que o polegar é mais pesado, e atua gravitacionalmente em oposição aos demais dedos, e que as cordas soltas do violão não possuem a mesma estabilidade timbrística que as cordas presas, principalmente quando antecedida de uma nota

presa ligada (como acontece nos cc. 187 e 188), ouve-se a resultante melódica desse trecho como a melodia transcrita na figura 3.2.27.

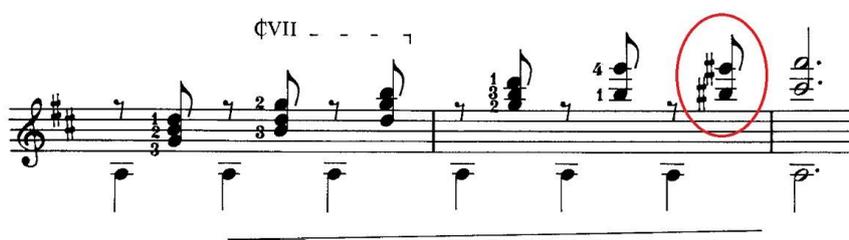
Figura 3.2.27 – Percepção da resultante sonora dos cc. 185 a 188



As demais notas desses compassos possuem a função de dar a subdivisão rítmica (transformar dois compassos 6/8 em três compassos 2/4) e, principalmente, para timbrar a melodia com uma sonoridade violonística, motivada por um movimento idiomático que entenderei aqui como um violonismo, conforme já discutido no capítulo anterior, em que o dedilhado da mão direita faz uma sequência de movimento contínuo do polegar até o dedo anular. Nos próximos compassos (187 e 188) as cordas soltas não estão colocadas por acaso: além de auxiliarem o deslocamento da mão esquerda, proporcionam uma sonoridade violonística.

O final da seção C^2 , no compasso 194, é o único momento da peça em que existe uma alteração no modo com função específica de resolução: o Sol# e o Si# magnetizam uma resolução para Lá, concluindo a seção com mais convicção. A figura 3.2.28 mostra a frase ascendente em acordes até sua finalização.

Figura 3.2.28 – cc. 194 e 195



Fonte: Bellinati (1993, p10)

Após essa conclusão, o material de C aparece novamente, aqui identificado como C^3 , tendo como característica principal uma acentuação rítmica em hemíola binária por toda a seção. Nessa seção, a hemíola, que já vinha sendo recorrente durante a peça de forma

esporádica, é mantida por um período de 16 compassos. Outra característica dessa seção é que cada uma das quatro frases que constitui o trecho é construída sobre um mesmo desenho de mão esquerda e direita, caracterizando-se um tipo de violonismo.

As frases em Fá e Sol mixolídio (primeira e terceira) desenham um arpejo com sétima e quarta com características ascendentes, diferenciando-se das frases em Lá bemol e Si bemol (segunda e quarta) que possuem características descendentes. A figura 3.2.29 mostra a terceira frase, composta em Sol mixolídio, e a respectiva posição no violão, que se mantém quase que inalterada por toda a frase e se trata do mesmo modelo de mão aplicado nos demais modos.

Figura 3.2.29 - cc. 205 a 208 e sua respectiva representação no braço do violão na seção C³.

G mixolídio
CIII

205

G mixolídio
p p p i m a

F mixolídio cc. 197 a 200
p p p i m a

Ab mixolídio cc. 201 a 204
p p p i m a

Bb mixolídio cc. 209 a 212
p p p i m a

demais frases da sessão

Fonte: Bellinati (1993, p.10)

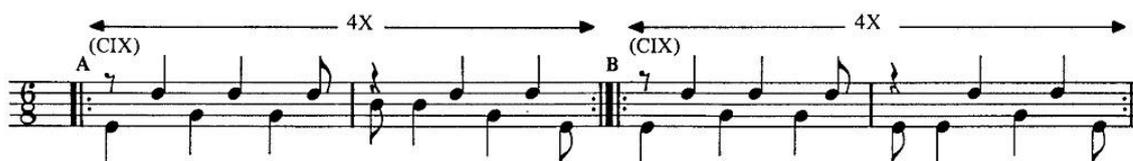
É possível perceber que o dedo 4 da mão esquerda é o único que se movimenta durante cada frase ou se posiciona em um lugar diferente na mudança de modo. Note-se que, apesar de se tratar de um violonismo, ou seja, uma solução técnica motivada pela limitação ou potencialidade do instrumento, não significa facilidade técnica. Manter uma sequência de pestanas por 16 compassos, aliada a aberturas grandes, como a que ocorre com o dedo 4 (como nos cc. 202 e 210), requer habilidades especiais e um bom preparo técnico do intérprete violonista.

Com o término dessa seção, a peça retoma a *time-line* da seção **B** no compasso 213 e, em seguida, o compositor sugere na parte central do **B**, (de forma opcional) uma seção

percussiva que propõe o uso das mãos (direita e esquerda) sobre o corpo e o braço do violão. Apesar de opcional, essa seção causa especial impacto nas performances da obra e, em geral, é esperada pelo público mais especializado. Bellinati oferece uma legenda com cinco possibilidades rítmicas que podem ser aplicadas nessa seção de forma livre e aleatória. O autor ressalta a possibilidade de o intérprete criar seus próprios padrões rítmicos, desde que respeitando o “estilo do jongo” (BELLINATI, 1993, p. 13).

A figura 3.2.30 mostra os dois primeiros padrões sugeridos por Bellinati.

Figura 3.2.30 - sugestões de padrões rítmicos



Fonte: Bellinati (1993, p.13)

As figuras representadas com as hastes para baixo devem ser percutidas com a mão direita em alguma região do corpo do violão, dependendo da altura da grafia, e as figuras representadas com a haste para cima se referem à mão esquerda, que deve percutir no braço do instrumento. Devido à caixa de ressonância do violão, as notas percutidas com a mão direita soam mais do que as da mão esquerda, e promovem um ritmo que alterna a divisão ternária com a binária, semelhante à *time-line* da seção **B**.

Nesse momento da obra o pensamento acústico-mocional vem para o primeiro plano de interpretação. Simbolicamente, o violão, como instrumento tradicional, deixa de existir e se transforma em um *angoma* ou *candongueiro*. Os dois braços do músico atuam performaticamente como se ele estivesse diante de um tambor, numa remissão direta aos rituais do jongo.

Antes da retomada da seção **A**, existe uma passagem que vai do compasso 226 ao compasso 237 com um material, principalmente de alturas, muito diferente do que foi apresentado durante toda a peça, que entendi aqui como uma ponte para retomada do **C** inicial e seu direcionamento derradeiro para a seção **A**.

O baixo dessa ponte marca a *time-line* com um pedal em Lá. Sobre esse pedal, diferentes acordes são montados conforme mostro na figura 3.2.31. Outra característica interessante dessa ponte é o uso de uma sequência de tríades perfeitas, maiores ou menores,

pouco usadas no decorrer dessa obra, visto que a característica principal até aqui eram acordes montados em quartas sobrepostas.

Os compassos 236 e 237 ao final dessa ponte são idênticos aos 35 e 36 que antecedem a seção C, que o compositor repete antes da repetição da seção A que termina a obra.

Figura 3.2.31 - cc. 226 a 237. Ponte entre as seções B¹ e C

226 Φ_{III} - - - Φ_{II} - - - Φ_{V} Φ_{IV} Φ_{VII} - - - Φ_{VI} - - - Φ_{IX} Φ_{VIII}

Bb/A A $Am7$ B/A G/A D/A $C\#*/A$ E/A Eb/A G/A

230 $F\#/A$ G/A $F4/A$

234 Eb/A D/A F/A $F4^7/A$ *D. S. al Coda*

* considerei C# por enarmonia

Fonte: Bellinati (1993, p.11 e 12)

Foi possível perceber com a análise de *Jongo* de Paulo Bellinati, elementos formais que podem ser relacionados diretamente com os procedimentos que fazem parte dos rituais descritos, por alguns autores discutidos aqui, das comunidades afro-brasileiras. Entre eles cito o trânsito entre as divisões binárias e ternárias, assim como a polirritmia gerada pela sobreposição de uma sobre a outra.

A maneira como a mão direita se posiciona no violão, usando a oposição entre o polegar e os demais dedos [i m a], ritmicamente de forma independente, remete aos modos de tocar dos tambores do jongo, correlação que entendo nesse trabalho como reflexo de uma

concepção acústico-mocional (BAILY, 1985).

De forma ampla, o violonismo observado nessa obra conferiu-lhe um caráter peculiar, que estabeleceu um diálogo com concepções focadas em organização de alturas e com procedimentos adotados também no jazz e em outras manifestações culturais, como no caso do baião. Gênero que passarei a tratar a partir de agora.

3.3 O baião e o violão

Um país com dimensões continentais como o nosso possui diferentes universos culturais que nem sempre se relacionam ou interagem entre si. Diferente, por exemplo, da música e dos gêneros musicais praticados na região sul, ou do norte do Brasil, que não foram eleitos durante a consolidação do ideal de brasilidade, uma parte da cultura do nordeste brasileiro contribuiu com importantes representantes e gêneros que se tornaram referência para a construção virtual de uma música brasileira.

Como já vimos no primeiro capítulo, João Pernambuco e Canhoto da Paraíba, dois imigrantes nordestinos no sudeste brasileiro que formaram os pilares do que pode ser entendido hoje como o violão brasileiro, já buscavam remeter a uma imagem do nordeste do país. João Pernambuco criou o *Grupo dos Caxangás* que, segundo Severiano (2008), foi a base do famoso grupo dos *Oito Batutas*, que influenciaram diretamente a criação do grupo *Os Turunas Pernambucanos*, que fez muito sucesso divulgando os gêneros nordestinos no sul e sudeste do Brasil e na Argentina.

Na década de 1940, segundo McCann (2004), o tema da imigração nordestina começou a despertar muito interesse do público, inicialmente pela música de Dorival Caymmi com *Peguei um Ita no Norte* e, mais tarde, com a música *Pau de Arara*, de Luiz Gonzaga e Guido de Moraes. Em função, principalmente, da imigração nordestina, a população do Rio de Janeiro duplicou no período compreendido entre 1920 a 1950. Esse crescimento está relacionado à estagnação econômica do Nordeste em oposição ao crescimento e às oportunidades de trabalho na então Capital Federal. McCann (op. cit.) também aponta que o *marketing* criado em torno de Caymmi e Gonzaga representou dois universos bem diferentes dentro das referências imaginárias da cultura nordestina como parte de uma identidade nacional. O último mais rural e sertanejo e o primeiro mais praiano e urbano.

Esse apelo de uma imagem rural e “autêntica” do baião responde perfeitamente aos anseios dos ideais nacionalistas que elegeram o gênero como um importante representante

nacional. Durante a década de 1930 até meados da década de 1950, o Brasil conviveu com os nacionalistas fervorosos que combatiam qualquer tipo de elemento entendido como estrangeiro, sendo importante destacar que, nesse mesmo período, o estrondoso sucesso de Carmem Miranda protagonizava um papel oposto na música brasileira por promover uma dualidade que confundiu as categorias de nacional e internacional (BONILLA, 2011).

Por outro lado, McCann (2004) aponta as políticas públicas, com o ideal de coesão nacional promovida pelo governo de Getúlio Vargas, que também estavam em sintonia com a imagem que o baião carregava. Nesse contexto, a Rádio Nacional criou em 1950 o programa *No Mundo do Baião*, que promoveu a difusão de uma série de gêneros e costumes nordestinos.

A parceria estabelecida entre Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira em meados da década de 1940, tendo as músicas *Asa Branca* e *Baião* como carro chefe, tornou o baião o gênero preferido pela audiência das rádios e na vendagem de discos por mais de cinco anos no Brasil. McCann (op. cit.) destaca que as letras das músicas faziam referência à vida simples e rural, assim como os discursos estavam centrados em um apelo de autenticidade, fosse pelo tipo de figurino adotado, pelo uso de sotaque característico da região ou pela emissão vocal que fugia aos padrões europeus, como observado por Mário de Andrade (1972, p. 57), “o nordestino possui maneiras expressivas de entoar que não se graduam seccionadamente por meio do portamento arrastado da voz, como esta às vezes se apoia positivamente em emissões cujas vibrações não atingem os graus da escala”.

Essa característica de afinação também pode estar associada ao que Oliveira Pinto (2001b) identificou ao estudar as músicas de pífanos e da pequena gaita dos grupos de caboclinhos de Pernambuco e da Paraíba, em 1984 e 1985, que chamou de “terça neutra”, ou seja, uma afinação no terceiro grau da escala, que ocupa um ponto intermediário entre a terça maior e a terça menor.

A terça neutra nordestina como aspecto peculiar de afinação é uma característica que não só marca uma “paisagem sonora” especificamente nordestina, como também é responsável por uma série de procedimentos que dizem respeito até a própria concepção de mundo (OLIVEIRA PINTO, 2001a, p. 243).

Esse mesmo fenômeno também foi observado por Mendes (2012) ao estudar os grupos cabaçais na região do Cariri, situado entre o sul do estado do Ceará e oeste dos estados de Pernambuco e Paraíba, muito próximo à cidade de Exu, onde nasceu Luiz Gonzaga. Mendes identificou, em medição feita nos pífanos da banda dos Irmãos Aniceto, além da terça, a

segunda e a sétima neutra, muito provavelmente decorrente dos procedimentos de concepção da própria confecção ideária dos pífanos.

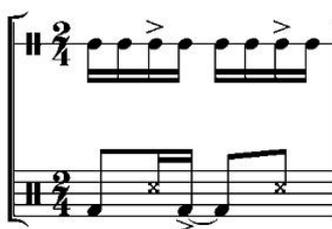
Por outro lado, Barreto (2012), aponta que o baião caminhou muito próximo do choro e a estilização do gênero, proposto por Luiz Gonzaga, pôs em evidência o que ele chama de sonoridade modal.

Gonzaga começou sua carreira dentro do universo do choro e gravou seus primeiros baiões com um grupo 'regional'. Na década de 50, músicos ligados ao choro vão compor baiões, como o caso clássico do 'Delicado' (Waldir Azevêdo) de 1950 e 'De Limoeiro a Mossoró (Jacob do Bandolim) de 1956 (BARRETO, 2012, p. 54).

Em busca de características formais do baião que sustentasse uma prática de improvisação nesse gênero, Barreto (2012) fez a análise em um grupo de obras situadas entre 1920 e 1950 desse estilo e salienta algumas características formais, tais como o formato recorrente em **AA BB A**.

Abstraindo as inúmeras variações observadas nas amostras de sua pesquisa no repertório de baião, Barreto resume a rítmica básica do gênero formada pelos instrumentos triângulo e zabumba, conforme mostra a figura 3.3.1.

Figura 3.3.1 – Representação rítmica do triângulo e da zabumba



Fonte: Barreto (2012, p.178)

A linha superior representa o triângulo, enquanto a linha inferior representa o toque da zabumba (baquetas grave e aguda [bacalhau]). Barreto também destaca outros elementos recorrentes como o uso predominante de colcheias para as construções melódicas, frases iniciando por pausas de semicolcheias, utilização dos modos mixolídio e dórico, começo das frases em anacruse ou sem o primeiro tempo, arpejos em posição fundamental seguido da sétima menor do modo como ponto de apoio, padrões em intervalos de terça ou sexta e o uso de notas repetidas na elaboração melódica (BARRETO, 2012).

Nascimento (2005) também discute aspectos melódicos e rítmicos do baião que

interessa para esse trabalho. Em sua dissertação de mestrado, Nascimento cita algumas referências que definem padrões rítmicos de alguns instrumentos como o baixo que, dentro de um compasso binário, toca a fundamental no primeiro tempo e a quinta do acorde na quarta semicólcheia do tempo, prolongando-a ao tempo seguinte. O triângulo subdivide as oito semicólcheias do compasso e a zabumba que, com a baqueta grave, faz o mesmo que o descrito como ritmo do baixo, além de algumas variações, e o bacalhau (baqueta aguda) marca a colcheia no contratempo.

Ritmicamente, os autores citados acima estão de acordo. Podemos entender então o baião como o esqueleto do que Sandroni (2001), entre outros autores, passou a chamar de “O paradigma do *tresillo*”, já tratado no capítulo dois. O baião é organizado em um grupo de oito tempos de forma assimétrica [3+3+2] ou [x.. x.. x.].

Com relação às escalas e modos usados na musicalidade nordestina, podemos destacar o trabalho de Camacho (2004) que, ao pesquisar a obra *As Três Cantorias de Cego* de 1949 para piano do compositor José Siqueira (1907–1985), usa a síntese teórica do próprio compositor para descrever os seis modos característicos do baião. São eles: mixolídio, lídio e mixolídio (com 4ª aumentada), assim como seus “derivados”, partindo de uma terça abaixo desses modos: frígio, dórico e frígio (com 6ª maior) conforme mostra a figura 3.3.2.

Figura 3.3.2 - Os seis modos nordestinos

The figure displays six musical staves, each representing a different mode of the baião. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are written in a sequence that represents the scale of each mode, with some notes beamed together and others separated by rests. The modes are labeled as follows:

- I modo real = mixolídio
- II modo real = lídio
- III modo real = não há correspondente
- I modo derivado = frígio
- II modo derivado = dórico
- III modo derivado = não há correspondente

Fonte: Siqueira apud Camacho (2004, p. 68)

Observe-se que na terceira e na sexta linha, o modo foi nomeado por Siqueira como III modo real e III modo derivado, respectivamente, não estabelecendo correspondência entre os modos eclesiásticos. O compositor trata essa variação como “Modo Nacional, termo que parece refletir seu caráter marcadamente brasileiro” (CAMACHO, 2004). Percebemos nesse discurso uma preocupação no uso de ferramentas “autênticas” em sua obra, pensamento recorrente em meados do século XX. De fato, esse modo é facilmente identificável na musicalidade brasileira, mas também é muito utilizado na linguagem do jazz, conforme já tratamos nos capítulos anteriores, e possui diferentes nomes como lídio (b7) em (GUEST, 1996) ou como “modo lídio dominante” em (PEREIRA, 2011), que também destaca a utilização desse modo por diferentes compositores da tradição europeia, como Alexander Scriabin, Claude Debussy, Béla Bartók e Igor Stravinsky.

Para Piedade (2011) o nordeste tem se apresentado na literatura como representante de um Brasil profundo, e seus elementos formais têm sido usados em diferentes repertórios como uma tópica, ou seja, como um elemento de remissão a esse universo, manifestado com o uso de modos como o dórico, o mixolídio e mixolídio (#11) associados a cadências específicas como as sugeridas por Piedade na figura 3.3.3.

Figura 3.3.3 – Sete tipos de cadências “nordestinas”



Fonte: Piedade (2011, p. 106)

Nessa figura, Piedade (op. cit.) exemplifica algumas possibilidades de cadências nordestinas na tonalidade de Sol, tanto no modo mixolídio como em dórico. Como já visto no segundo capítulo, para o autor essas figuras que remetem ao nordeste são peças-chave do baião.

Baseado nesse estudo de Piedade, Bastos (2008) focaliza o baião como uma tópica específica dentro do universo nordestino, caracterizado pela instrumentação específica com o uso de acordeão, pífanos, rabeca, triângulo e zabumba, assim como pelo uso dos modos mixolídio (#11) e dórico; a articulação de frases acentuando a figura do *tresillo*; escalas descendentes em terças e o uso da cadência nordestina (BASTOS, 2008), conforme já apresentado na figura 3.3.3.

Conforme vimos até aqui, a tradução do baião para a linguagem do violão implica na remissão de aspectos formais inerentes à zabumba, à sanfona e ao triângulo, assim como dos elementos retóricos embutidos nos modos e articulações recorrentes do gênero.

Pereira (2007) propõe a aproximação desse universo com o violão e lembra que foi o cantor e compositor Luiz Gonzaga que fixou o gênero na memória brasileira nos anos de 1940 e criou uma devoção quase que religiosa com o povo nordestino. Sua formação, conhecida como “trio de forró”, se dá com a sanfona, zabumba e triângulo. Pereira também ressalta que após o movimento da Bossa Nova, sua linguagem foi associada ao jazz por músicos como Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti. O autor transcreve seis propostas de redução para o violão do ritmo.

Na primeira delas, sobre uma harmonia II V I, é possível perceber a transferência de um pensamento do padrão acústico-mocional da zabumba para o violão, em que o polegar cumpre a função da baqueta grave da mão direita e o conjunto [i m a] cumpre a função da baqueta aguda (bacalhau), conforme mostra a figura 3.3.4.

Figura 3.3.4 – Primeiro exemplo de baião em *Ritmos Brasileiros*

Am7 (11) D7 (9) Am7(11) D7(9) G6

♩ = 92

a a a a i a a
m m m m i m a
i i i i i i i

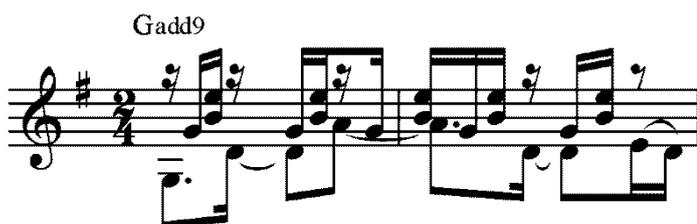
segue ...

p p p p

Fonte: Pereira (2007, p. 61)

A segunda variação que Pereira (2007) propõe é mais rápida, mas mantém o mesmo pensamento, variando apenas a combinação dos dedos [i m a], repetindo o padrão proposto no segundo compasso da figura 3.3.4. Porém, a harmonia adota o modo mixolídio, identificado pelo uso da sétima menor no acorde de tônica. A terceira variação que Pereira propõe está formulada em oito compassos. O baixo recebe um tratamento mais melódico com saltos de quintas. Os demais dedos, além de completar a harmonia, cumprem a função de preenchimento das unidades mínimas de tempo, que, segundo comentado anteriormente, assumem um padrão acústico-mocional normalmente ocupada pelo triângulo nos grupos regionais. A figura 3.3.5 mostra os dois primeiros compassos desse exemplo.

Figura 3.3.5 – Terceiro exemplo de redução do baião para violão



Fonte: Pereira (2007, p. 63)

Nesse exemplo (figura 3.3.5), que Pereira chamou de variante 3, é possível perceber que todas as semicolcheias do compasso estão preenchidas – as unidades mínimas. O que dá a acentuação do ritmo é o movimento do baixo que é intercalado pelas demais vozes, assim como nos pontos em que duas notas são tocadas de forma simultânea, promovendo uma acentuação natural em relação às notas isoladas.

Na quarta variação de baião proposto por Pereira, o baixo ainda se mantém como a *time-line* do ritmo, enquanto a voz superior primeiramente marca o pulso do compasso, depois desloca-se para a segunda semicolcheia do compasso. Nessa variação, o violão é grafado com um toque percussivo (cabeça da nota em x) no primeiro tempo do primeiro compasso. Esse sistema também possui mais duas linhas referentes a instrumentos de percussão, sendo possível deduzir pela bibliografia tratada aqui, que se trata da linha do triângulo e da zabumba, conforme mostra a figura 3.3.6.

Figura 3.3.6 – Quarta variação de baião em *Ritmos Brasileiros*

The musical score for Figure 3.3.6 consists of two staves. The top staff is a percussive line with accents (>) and the bottom staff is a melodic line. The sequence is labeled with chords: Dm7(9), G7(9), Bb(7M), and A7(b13). The tempo is marked as quarter note = 120. The time signature is 2/4.

Fonte: Pereira (2007, p. 64)

Note-se que a acentuação indicada na linha percussiva respeita o paradigma do *tresillo* [3 +3 +2]. Na quinta variação proposta por Pereira, indicada como variante rápida 2, a *time-line* do baião passa para a voz superior, e o baixo cumpre a função de preencher as unidades mínimas. Transcrevo na figura 3.3.7 os dois primeiros compassos, dos oito desse exemplo.

Figura 3.3.7 – Quinto exemplo de baião em *Ritmos Brasileiros*

The musical score for Figure 3.3.7 consists of two staves. The top staff is a melodic line with a first finger (1) and the bottom staff is a bass line. The sequence is labeled 'a)'.

Fonte: Pereira (2007, p. 64)

A proposta dessa redução é totalmente distinta das anteriores e a identidade do baião se dá nas vozes superiores, tanto pela *time-line*, como pela melodia proposta em terças, fazendo uma remissão ao caráter rural do gênero, possivelmente remetendo à sonoridade dos pífanos nordestinos. O exemplo está em Dm e Pereira propõe uma *scordatura* na sexta corda, afinando-a em Ré.

O último exemplo de Pereira (op. cit.) que busca traduzir o universo do baião para o violão é bastante semelhante ao primeiro, porém em andamento bem mais rápido e, ao invés de acordes formados por [i m a], o autor sugere apenas uma linha melódica, se opondo ao polegar. Nesse exemplo, Pereira faz uma brincadeira ao aproximar o baião do blues, seja na harmonia, utilizando acordes com sétimas menores, na sequência harmônica do blues, no tipo

de fraseado ou no andamento. Apesar de a voz do baixo ser a mesma que a usada na sua segunda variação, esse exemplo pouco lembra o baião. Segue na figura 3.3.8 o exemplo completo.

Figura 3.3.8 – Sexto exemplo de baião de *Ritmos Brasileiros*

Baião

The musical score for 'Baião' is presented in four staves. The tempo is marked as $\text{♩} = 132$. The key signature is two sharps (D major). The time signature is 2/4. The score includes guitar chord diagrams for the following chords: E7, A7, E7, F#m7, Gdim, E7/G#, E7, A7, A7, A7, E7, F#m7, Gdim, E7/G#, E7, B7, B7, A7, A7, E7, E7, E7, E7, Csus9, and Bsus9. The music features a characteristic baião rhythm with eighth and sixteenth notes.

Fonte: Pereira (2007, p. 65)

Também com uma proposta redutiva do baião para o violão, Sá (2002) apresenta seis variações do gênero, todas representadas em apenas três compassos com a harmonia [I V I], sendo que as duas últimas apresentam apenas um movimento de mão de forma *rasgueada*,

sem indicação de alturas definidas, ou seja, um golpe de mão que atinge todas as cordas ascendentes ou descendentes, com a acentuação rítmica *tresillo* [3 + 3 + 2], que o autor chama de “baião sincopado”, contrapondo-se a sua outra proposta de toque, que o autor chama de “Baião Tradicional com Rasqueado” (SÁ, 2002, p. 25) com divisão em [3 + 1 + 4].

Os quatro primeiros exemplos de Sá em quase nada se assemelham aos propostos por Pereira, mas possuem como característica comum uma articulação na quarta semicolcheia do compasso binário, seja pelo baixo (polegar) ou por uma articulação simultânea [i m a]. O padrão acústico-mocional que traduz o toque da mão direita e esquerda usado na zabumba se mantém traduzido para o violão, com a oposição entre o polegar e os dedos [i m a]. Pode-se observar na figura 3.3.9 o primeiro exemplo de Sá (2002, p. 24) identificado como “Convenção 1: Baião Tradicional”.

Figura 3.3.9 – Exemplo de “Baião Tradicional”



Fonte: Sá (2002, p. 24)

Interessante observar a proposta sintética de representar o baião nesse exemplo, no qual a figura do *tresillo* é caracterizada apenas pelo baixo que ocupa a quarta semicolcheia do compasso, e o grupo formado por [i m a] fazem a marcação na cabeça do tempo. No seu segundo exemplo, Sá (op. cit.) propõe exatamente a figura do *tresillo*, conforme mostra a figura 3.3.10.

Figura 3.3.10 – Segundo exemplo de baião



Fonte: idem

Nessa variação, a figura característica do *tresillo* é produzida em uma ação conjugada

envolvendo o polegar e os demais dedos [i m a], diferenciando-se dos anteriores, onde a nota grave se responsabilizava pela quarta semicolcheia do compasso. O terceiro e quarto exemplo de baião de Sá (op. cit.) são muito similares, diferenciando-se apenas no prolongamento da quarta semicolcheia para o tempo seguinte, feita pelo baixo. A figura 3.3.11 mostra o quarto exemplo de baião proposto por Sá, bastante similar às representações da zabumba como mostrei na figura 3.3.1. Porém, o baixo possui mais variações no segundo tempo do compasso.

Figura 3.3.11 – Exemplo de baião tradicional, versão 4



Fonte: Sá (2002, p.24)

3.3.1 O *Baião de Lacan*

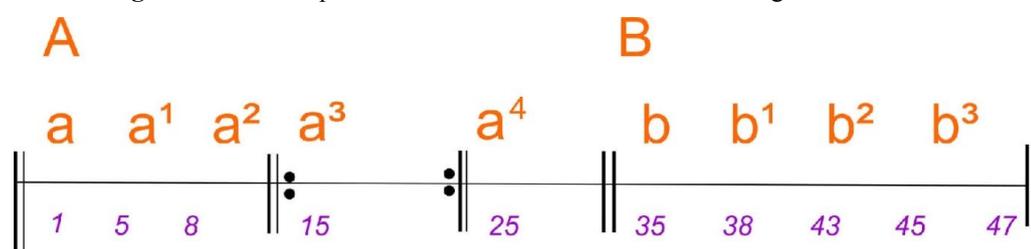
O baião para violão que analiso neste capítulo foi composto por Guinga (Carlos Athier de Souza Lemos Escobar) editado em (CABRAL, 2003) para canto e violão, com letra de Aldir Blanc. Faço aqui apenas a análise da linha do violão. Optei por esse procedimento pelo fato de que, em entrevista para Zanon (2007b), Guinga revela que todas as suas canções foram compostas primeiro para violão, para só depois ser inserida a letra. Baseei-me também, para esta análise, em uma interpretação dessa obra ao violão solo do violonista Marcus Tardelli, disponível online em Tardelli (2011).

Ao analisar a relação entre a melodia e o acompanhamento na obra *Pra quem quer me visitar*, também de Guinga e Aldir Blanc, Escudeiro (2010) usou o termo “repetição literal” para se referir aos momentos da obra em que a melodia cantada coincide literalmente com a linha do acompanhamento do violão. Nos momentos em que existe uma pequena variação entre a melodia e o acompanhamento, Escudeiro chamou de “repetição semi-literal” e “construção aberta”, quando a melodia da canção é totalmente diferente do acompanhamento. No caso da análise do *Baião de Lacan*, em que a partitura usada também é formada por um

sistema de voz e violão, não encontrei, em nenhum momento o que Escudeiro (op. cit.) chamou de “construção aberta”, ou seja, a linha da melodia do canto é praticamente a mesma que a linha melódica do violão, o que também reforça o meu entendimento dessa obra como concebida inicialmente para violão solo.

Considero para esta análise que a obra está na forma **A B**, tendo como centro gravitacional a nota de Fá #, que se alterna entre os modos mixolídio e dórico. A figura 3.3.12 mostra os fraseados distribuídos nas duas partes dessa obra.

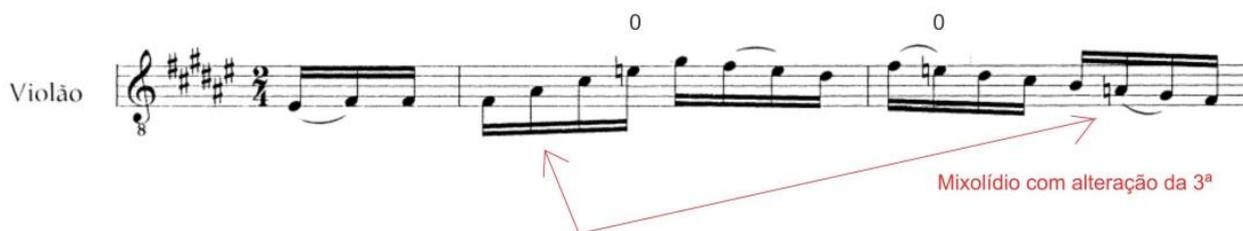
Figura 3.3.12 – Esquema formal de *Baião da Lacan*, de Guinga e Aldir Blanc



Fonte: Produção baseada em Cabral (2003)

A escolha da tonalidade em Fá # pelo compositor foi estratégica, pois, apesar de não ser muito usual no violão, ela caracteriza-se por destacar o sétimo grau dos modos mixolídio e dórico na primeira corda solta do violão, proporcionando um timbre característico e uma boa mobilidade para a mão esquerda. Na figura 3.3.13 mostro os três primeiros compassos da obra.

Figura 3.3.13 – Primeiros compassos do *Baião de Lacan*, parte do violão



Fonte: Cabral (2003, p.33)

A música começa com anacruse em Mi#, apenas como um magnetismo para o arpejo de F#7(9) que delinea o modo mixolídio. Na sequência desse motivo, em sentido descendente, observa-se o uso do Lá natural, reforçado no compasso seguinte. Como se está na mesma frase, não se caracteriza como modo dórico, fazendo com que eu entenda essa frase toda como modo mixolídio com a variação da terça.

Em estudo sobre a obra *Três Cantorias de Cego*, de José Siqueira, Camacho (2004) faz um levantamento de algumas características das melodias cantadas por cantadores cegos nordestinos, que inspirou essa obra. O uso do modo mixolídio com alternância de terça é uma dessas características, configurando-se uma sonoridade que remete ao universo nordestino, ou, como entendo aqui, uma tópica nordestina.

Toda essa primeira frase possui uma repetição literal na linha vocal e, apenas no término, o violão apresenta uma segunda linha no baixo, em um movimento de mão direita que o polegar se opõe ao indicador em oitavas, como mostra a figura 3.3.14.

Figura 3.3.14 – cc. 3 e 4 de *Baião de Lacan*



Fonte: Cabral (2003, p.33)

O baixo ocupa um local contramétrico na finalização dessa frase, dividindo com o indicador as unidades mínimas em semicolcheias. A última nota do baixo é carregada de uma acentuação proveniente do próprio gesto *stacatto* necessário para fazer a pausa que se segue, justamente na quarta semicolcheia do compasso, caracterizando a figura central do *tresillo*. Apesar da simplicidade dessa frase e desse gesto final, a remissão ao universo nordestino é imediata. Isso ocorre muito em função de uma concepção acústico-mocional incorporado do acordeão. Essas notas em oitavas executadas com o polegar se opondo ao indicador resgatam o movimento e a sonoridade do abrir e fechar do fole, e sua acentuação contramétrica. Um movimento que posso associar ao que Gil (2010) chamou de “baculejo da sanfona”, conforme discuti no segundo capítulo, e que está ligado a um padrão acústico-mocional.

Essa primeira frase, que se repete ao longo da obra, possui características que são recorrentes no repertório do baião, conforme já foi colocado no começo do capítulo, destacado por Barreto (2012). Essa frase inicia por pausa de semicolcheia, utiliza os modos mixolídio e dórico mesclados, tem o começo em anacruse e faz arpejos em posição fundamental, seguido da sétima menor do modo como ponto de apoio, conforme também identificado por Barreto (op. cit.) em outras obras. Essas características são tão representativas do gênero que não sentimos falta do acompanhamento, conforme sugestões de Sá (2002) ou

Pereira (2007), para identificarmos que se trata de um baião. Sobre esse aspecto de remissão à sanfona para caracterização do gênero, Barreto ainda complementa que:

alguns elementos encontrados no baião são provenientes de recursos da sanfona. Outro caso é o uso do chamado “jogo de fole” para repetir a mesma nota em subdivisão de semicolcheia. Vemos este recurso no final da introdução de “Paraíba”. Segundo Dias (2011), a utilização do fole dessa forma “percussiva” é advinda da prática da sanfona de 8 baixos e foi adaptada por Gonzaga para a sanfona de 120 baixos (BARRETO, 2012, p. 189).

A segunda frase da obra **a**¹, começa da mesma maneira que **a**, mas sua terminação vai para o IV grau [B7(9)]. Nesse ponto, inicia-se um movimento harmônico para [bVII, bVIIIm6 e I]. Essa movimentação, identificada como o fraseado **a**², inicia na metade do compasso oito.

Figura 3.3.15 – cc. 6 a 8 de *Baião de Lacan*

Fonte: Cabral (2003, p.33)

A figura 3.3.15 mostra o sistema formado pela voz e o violão do compasso seis ao compasso oito. O primeiro momento em que a voz cantada faz uma repetição semi-literal (ESCUDEIRO, 2010) com o violão na nota Si, que é atingida em intervalo ascendente e repetida no tempo seguinte, oposto ao Si do violão. Esse sistema também ilustra como a voz e o violão trabalham em uníssono em grande parte dessa obra.

Outro aspecto interessante que pode ser observado nessa figura é a quebra rítmica no uso das tercinas na metade do último tempo do compasso 7, e também no 8, em movimento cromático, característica que se repete no próximo compasso. Essa alteração é muito mais próxima dos elementos do choro, como identificado nos capítulos anteriores, do que com as descrições de baião, podendo ser entendida como uma tópica brejeiro, conforme discutida anteriormente, nesse caso fazendo uma remissão à virtuosidade da musicalidade brasileira.

Conforme pode ser observado ainda na figura 3.3.15, o acorde do compasso 8, assim

como os próximos dois acordes dos compassos seguintes, estão situados na quarta semicolcheia do compasso, uma solução sintética e eficiente de representar a rítmica do baião, dentro da perspectiva apontada por Schroeder (2008), discutida anteriormente, de otimização de recursos ao contemplar, no mesmo instrumento, elementos da melodia, do ritmo e da harmonia. A redução de Guinga se aproxima da ideia proposta por Sá (2002) no exemplo da figura 3.3.9 em destacar apenas a quarta semicolcheia do compasso.

Comparamos, por exemplo, com a peça *Baião Cansado* de Marco Pereira que chega ao mesmo universo do baião com uma solução dada pelo desenho do baixo, como mostra a figura 3.3.16.

Figura 3.3.16 – Começo do *Baião Cansado*

Fonte: Pereira (1990, p.10)

Esse trecho é o começo da música, que é formada basicamente por uma frase sobre a téttrade de D7, tendo a nota Ré como um pedal. O *tresillo*, ritmo característico do gênero, é estabelecido pelo baixo. A nota Ré no começo do compasso em colcheia pontuada, a quinta do acorde (Lá) na próxima colcheia pontuada e a última colcheia na sétima menor do acorde, caracterizam o modo mixolídio. O ritmo, a melodia e o baixo se comunicam simultaneamente, muito mais próximos ao exemplo da figura 3.3.5 do próprio Marco Pereira.

Voltando para o final da frase a^2 do *Baião de Lacan*, Guinga insere alguns elementos que remetem tanto a um padrão acústico-mocional, como para um violonismo. Trata-se de uma ponte para o a^3 na qual o violão assume o papel de uma seção rítmica que começa no compasso 11 (figura 3.3.17).

Figura 3.3.17 – cc. 12 a 14, de *Baião de Laca*

12

tum - tum, e é tum - tum, e é tum - tum. Eu ou - ço

mixolídio (#11) diminuto

P i m P P i m P i m P P i m

⑥ ⑤ ④ ⑤ ④ ③

Fonte: Cabral (2003, p.34)

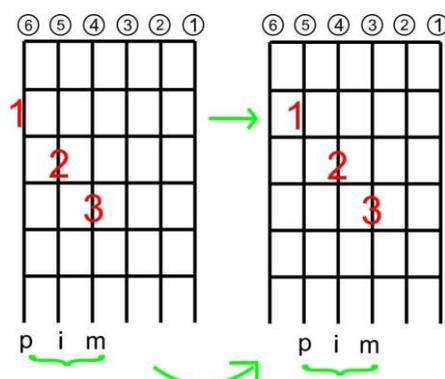
Esse trecho, que vai do compasso 11 ao 14, não tem uma melodia que se sobressai. Essa frase caracteriza-se por uma sequência da mão direita com o dedilhado [p i m p - p i m] nas cordas [6^a, 5^a e 4^a], com destaque para o F^á# na primeira e quarta semicolcheia do compasso na sexta corda. O uso das cordas [6^a, 5^a, 4^a, 6^a – 5^a, 4^a, 3^a] distribuídas nos dedos [p i m] gera uma sonoridade escura, mais percussiva do que melódica, e desenha um movimento de mão, conforme visto anteriormente, semelhante ao realizável no pandeiro. Essa frase é uma incorporação de um padrão acústico-mocional incorporado do pandeiro nas cordas graves do violão, muito semelhante ao usado por João Pernambuco em *Interrogando*, conforme foi analisado anteriormente. Destaco que o pandeiro também tem sido usado no baião, sintetizando as figuras do triângulo e da zabumba.

Não pretendo fazer uma análise da letra dessa canção, mas é interessante notar que a intenção rítmica desse trecho é reforçada pela letra, que busca imitar a sonoridade da percussão com as sílabas “tum tum eé”, sobre a marcação do *tresillo*.

A harmonia escolhida pelo autor para esse trecho também é peculiar, promovendo dissonâncias que tornam o caráter rítmico mais evidente, um acorde formado por uma quinta diminuta seguido de uma quarta aumentada (dois trítomos) partindo da fundamental. Essa mesma formação é transposta para o quarto grau no segundo tempo. Considero aqui, levando em conta a enarmonia, uma formação em quartas montada sobre o modo mixolídio (#11) em F# no primeiro tempo, seguido de B diminuto no segundo tempo, indicado pelo G# que ocorre na linha melódica superior.

Por outro lado, um violonismo também é percebido com a repetição de uma fôrma de mão esquerda e direita que se movimenta verticalmente entre as cordas (paralelismo), conforme mostra a figura 3.3.18.

Figura 3.3.18 – Movimento de mão nos compassos 11 a 14 em *Baião de Laca*



Um anacruse em direção ao compasso 15 dá início à frase que chamei de a^3 , que começa com uma forma reduzida da primeira frase da obra, delineando um arpejo de $F\#7$, seguido de uma escala mixolídia descendente. O primeiro movimento dessa frase finaliza com uma acentuação da quarta semicolcheia do compasso, destacando a rítmica característica do *tresillo*. Esse movimento melódico é repetido por três vezes antes de chegar à mudança harmônica, proporcionada pelo uso do Dó natural, que entendo aqui como enarmônico de $Si\#$, ou seja, a quarta aumentada do modo mixolídio, modo que já foi discutido aqui por alguns autores, como característico do baião.

Esse Dó natural presente na melodia, foi harmonizado pelo autor no quinto grau do modo, como $C\#m$ (7M). Quando a nota da melodia vai para Si natural (4ª justa), a harmonia se mantém no quinto grau, cifrada como $C\#m7$. O uso da quarta aumentada e da quarta justa na mesma frase tem sido recorrente no repertório de música instrumental, como referência ao baião. Em pesquisa no repertório de Luiz Gonzaga, Barreto (2012, p. 190) comenta que:

O modo híbrido, chamado de mixolídio com quarta aumentada ou lídio com a sétima menor, presente nas melodias das cantorias, não foi encontrado nas composições de Gonzaga e parceiros. Contudo, como será demonstrado no próximo capítulo, tal modo foi assimilado pela 'música instrumental' brasileira 'moderna' e tornou-se um dos elementos representativos nos 'baiões' produzidos naquele contexto.

Diante dessa declaração de Barreto, deduzo que essa obra também pode se enquadrar no que ele chamou de “música instrumental brasileira moderna”.

Figura 3.3.19 – cc. 21 e 22 de *Baião de Lacan*



Fonte: Cabral (2003, p.34)

Nesse caso, mesmo se tratando de um V grau menor, a tensão proveniente da 4ª aumentada, aliada à posição no modo, gera uma tensão característica de uma função dominante nessa passagem, que resolve na fundamental do modo, como mostra a figura 3.3.19.

Essa prática de usar a 4ª aumentada pode ser observada em outras obras do repertório violonístico. No *Baião Cansado*, de Marco Pereira, esse recurso também é utilizado, conforme mostra a figura 3.3.20.

Figura 3.3.20 – cc. 10 a 13 do *Baião Cansado*



Fonte: Pereira (1990, p.10)

Nessa passagem de *Baião Cansado*, a melodia é apresentada em terças superpostas, uma provável remissão aos pífanos nordestinos. Além de interpretar essa remissão como uma tópica nordestina (PIEIDADE, 2007), entendo também como a tradução de um modo de tocar as flautas no violão, um pensamento acústico-mocional.

Observa-se nessa peça que Marco Pereira promoveu um equilíbrio maior entre os elementos melódicos, harmônicos e rítmicos para caracterização do baião nesse trecho da obra, na comparação com as soluções encontradas por Guinga. O uso da escala mixolídia com o motivo repetido com a variação da 4ª aumentada na voz intermediária, o baixo marcando a primeira e quarta semicolcheia do compasso, a construção melódica em terças e a constância rítmica, conferem uma diversidade de aspectos formais simultâneos esperados para o baião.

Voltando para a obra de Guinga, percebe-se que o último fragmento da parte A do

Baião de Lacan, o a^4 , formado por duas frases semelhantes, tem como motivo um acorde quartal montado sobre o grau #IV, cifrado como C7 (#11), que incide sobre o sétimo grau da melodia, acentuando a quarta semicolcheia do compasso.

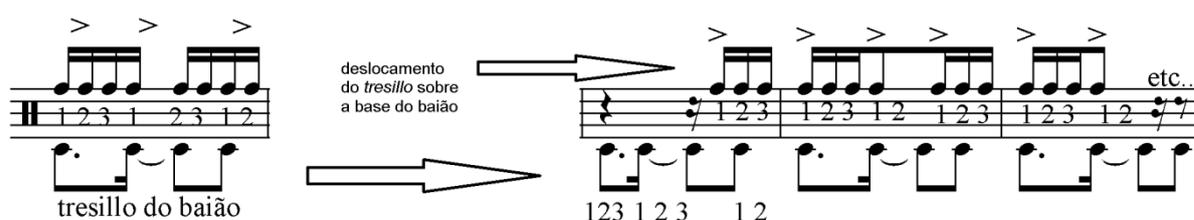
Figura 3.3.21 – cc. 24 a 26 de *Baião de Lacan*



Fonte: Cabral (2003, p.35)

Essa estrutura motívica é repetida mais uma vez antes do complemento da frase, iniciando de modo acéfalo e terminando no tempo fraco do compasso. Mas se usarmos o olhar da métrica africana conforme visto no capítulo dois, as acentuações desse trecho estão divididas exatamente em [3 + 3 + 2], começando na sexta semicolcheia do compasso, diferenciando-se da seção rítmica percussiva que usa a mesma figura, porém no início do compasso, uma espécie de polirritmia, conforme pode ser observado na representação da figura 3.3.22.

Figura 3.3.22 – Representação do deslocamento rítmico na seção a^4 .



Para complementar, o uso de uma inversão da fundamental do modo com a quarta aumentada no baixo dessa estrutura da frase a^4 disfarça o contorno melódico e confere um caráter mais ligado à fala.

Na terminação dessa frase, o compositor retoma a sequência de oito semicolcheias por compasso, terminando a frase na quarta semicolcheia do compasso seguinte. É interessante no segundo tempo desse complemento (compasso 27 depois repetido no 31) o uso da nota Lá natural na ponta do acorde F#7, remetendo para a terça menor novamente, desta vez seguida de um Dó natural, estranho ao modo mixolídio. Na partitura editada pelo compositor, é sugerida uma harmonização com o acorde de F#7 (#9) sobre essas notas, mas também poderia

ser entendido como o acorde C7(#11) que vinha sendo usado nos compassos anteriores, acrescentando-se apenas uma sexta, simplesmente em uma função dissonante (ou dominante) ao modo principal. A figura 3.3.23 mostra o sistema voz e violão entre os compassos 30 a 35.

Figura 3.3.23 – cc. 30 a 35 de *Baião de Laca*

The musical score for 'Baião de Laca' (measures 30-35) is presented in two systems. The first system (measures 30-34) shows the vocal line and guitar accompaniment. The lyrics are: "dor de La-can di - a - g - nos - ti - cou s - tress e me man - dou pra ro -". Chord symbols above the staff are F#7, F#7(#9), C7(#11), B, and A#(#5). The second system (measures 33-35) continues the vocal line and guitar accompaniment. The lyrics are: "ça des - can - sar... Eu fui pra Li - mo - ei -". Chord symbols above the staff are F#m/E, G#7/D#, G7M/D, and D#7. A red box labeled 'B' is placed above measure 35, indicating the start of a section. A red circle labeled 'A' is placed around the D#7 chord in measure 33, with a red line connecting it to the text 'A' in the paragraph below.

Fonte: Cabral (2003, p.35)

A figura 3.3.23 mostra o sistema formado pela voz e o violão desde o final da frase **a**⁴, comentado anteriormente, e sua respectiva complementação, com a letra e a cifra sugerida pelo editor, assim como o começo da seção **B** no compasso 35.

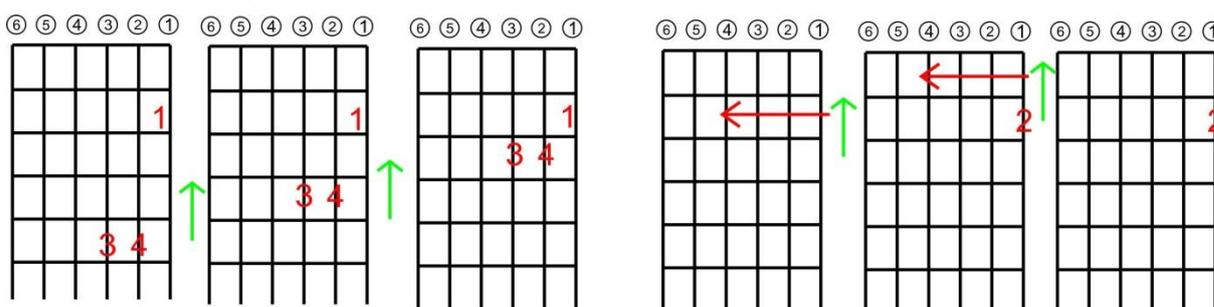
Os compassos 32 e 33 possuem algumas características que merecem uma atenção especial no pentagrama referente ao violão. Quanto ao seu caráter rítmico, observa-se uma formação mais contramétrica em 16 unidades mínimas distribuídas em [3 + 3 + 3 + 3 + 2 + 2], mantendo a imparidade rítmica, conforme já visto anteriormente, quebrando o padrão que vinha sendo adotado até esse momento.

Quanto ao aspecto harmônico, observa-se duas, e depois três vezes que se movimentam descendentemente por semitons sobre a nota Fá# em pedal na melodia, terminando a frase em um acorde montado em quartas sobre o terceiro grau do modo dórico de Fá# com uma quarta aumentada [A7(#11)]. A cifra apresentada nessa edição sobre esse acorde é D#/A#, provavelmente com um erro de grafia na nota do baixo, pois a partitura indica Lá natural, também confirmada na gravação de Tardelli (2010). A cifra provável seria

D#/A, ou A7 (#11) se considerar uma formação em quartas.

É inevitável relacionar esse tipo de movimentação harmônica com uma nota pedal na melodia, como acontece nos compassos 32 e 33, com a obra *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim e Newton Mendonça, que se tornou uma obra representativa do movimento da Bossa Nova, o que me faz interpretar a intenção retórica dessa frase ligada ao universo que esse gênero representa. Por outro lado, esse trecho também é caracterizado pelo violonismo, por meio do uso de um movimento simétrico da mão esquerda no braço do instrumento (paralelismo), conforme já foi discutido no segundo capítulo, primeiro com os dedos 3 e 4 no compasso 32, depois com uma pestana nas quatro primeiras cordas no compasso 33, como mostro na figura 3.3.24.

Figura 3.3.24 – Movimento simétrico dos cc. 32 e 33 de *Baião de Lacan*



A meu ver, o fato de a melodia estar sempre na mesma posição da harmonia, na voz superior, também está relacionado a um padrão acústico-mocional traduzido do acordeão para o violão, uma sonoridade idiomática do movimento de abrir e fechar do fole, onde o ritmo harmônico muitas vezes é ditado pela articulação melódica.

Identifiquei o compasso 35 como início da seção **B**, pois é o ponto em que o caráter da obra tem uma mudança mais significativa. Nessa seção, que é bem menor que a seção **A**, sente-se claramente uma construção de melodia acompanhada. Como é possível ver nos últimos compassos da figura 3.3.23, a linha melódica vai para uma região mais aguda do violão e, ao final do compasso, passa a ser acompanhada, ora por acordes, ora por um baixo, conforme pode ser conferido na figura 3.3.25.

A frase **b**, que começa no compasso 35, desenha uma melodia descendente que pode ser entendida tanto como pertencente ao modo mixolídio, como ao modo jônico, pois o sétimo grau está omitido. Essa omissão é outro fator que torna esse trecho muito diferente das frases da seção **A**, que têm o 7º grau bemol como nota de apoio melódico. Tomando como base o

compasso 38 e o 42, que usa o Mi sustenido ao final da frase, deduzo que a ideia dessa melodia esteja baseada no modo jônico. Porém, no final do compasso seguinte (c. 36) o Lá e o Mi naturais configuram o modo dórico.

Figura 3.3.25 – Linha do violão nos cc. 36 a 38 de *Baião de Laca*n

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 8/8. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a fermata. Measure 36 starts with a half rest followed by a quarter note G4, then a quarter note E4, and a quarter note D4. Measure 37 begins with a quarter note G4, followed by a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C#4. A red circle highlights the interval between G4 and E4. Measure 38 starts with a quarter note G4, followed by a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C#4. A red line above the staff indicates a melodic contour that rises from measure 36 to 37 and then falls through measure 38. Labels 'dórico', '3ª', and 'jônico' are placed below the staff. The number '8' is written below the first measure.

Fonte: Cabral (2003, p.36)

Note-se, na figura 3.3.25, como a frase se transforma em dórico, principalmente no compasso 37, e retoma o jônico (Lá# e Mi#) no compasso 38. Outra característica dessa parte é que a construção melódica se dá principalmente em quartas paralelas, à exceção do segundo tempo do compasso 37, que está acompanhado de uma terça maior.

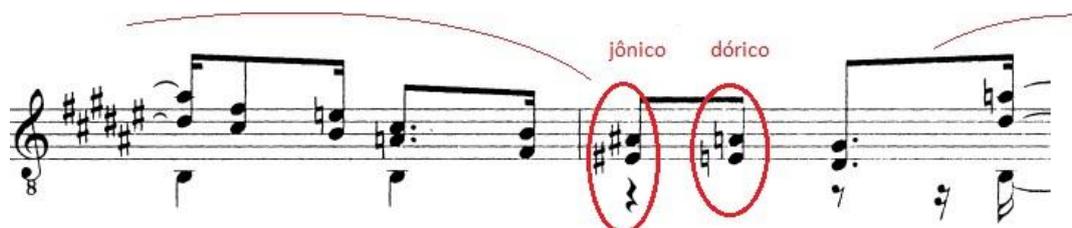
Sobre essa exceção intervalar, desse padrão de construção melódica, faço o seguinte raciocínio: se partirmos do pressuposto de que essa obra foi composta “a partir” do violão, e não “para” o violão, facilmente identificamos que a digitação óbvia para esse trecho é uma pestana fixa na segunda casa. Se levarmos em conta também que o intervalo entre a terceira e segunda corda do violão é afinado em uma terça maior, diferenciando-se das demais cordas, percebemos que conciliar uma nota localizada uma quarta abaixo de Dó# da segunda corda, sem desmanchar a pestana, é difícil tecnicamente. Essa “exceção” intervalar trata-se apenas de um violonismo, ou uma adaptação às “constricções” do instrumento, se usarmos o termo de Meyer (1996).

Outro aspecto interessante desse trecho (figura 3.3.25) é o baixo dos compassos 36 e 38, que destaca a quarta semicolcheia do compasso, principal característica, que vimos até aqui, do baião, mas de maneiras bem diferentes. O compasso 36 vem de uma antecipação, formando [2 + 2 + 5], de forma totalmente contramétrica, e no compasso 38, forma uma figura do *tresillo* deslocada [3 + 2 + 3]. Esses dois compassos estão intercalados por um compasso que possui o baixo cométrico (c.37), deixando o acento do *tresillo* a cargo da melodia.

Essa mesma melodia, construída em vozes paralelas, será repetida nos próximos compassos por mais duas vezes, com algumas variações, principalmente nos baixos e nos

modos de finalização. No compasso 40 é interessante notar que Guinga finaliza no modo jônico, após uma breve passagem pelo modo dórico, antes da retomada do motivo, conforme pode ser verificado na figura 3.3.26.

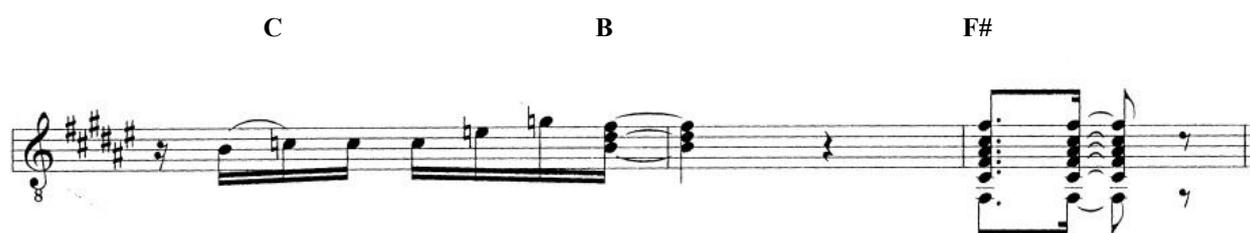
Figura 3.3.26 – cc. 39 e 40 de *Baião de Laca*n



Fonte: Cabral (2003, p.36)

Duas pequenas frases que chamei de **b²** e **b³** finalizam essa peça e antecedem um acorde final tocado na primeira, e repetido na quarta, semicolcheia do último compasso em F#. Tanto **b²** como **b³** possuem o mesmo fraseado que **a⁴**, conforme mostrei na figura 3.3.21, porém começando na segunda semicolcheia do compasso. A frase **b²** delinea a tríade de F#, resolvendo na tríade de F, enquanto que a frase **b³** usa o mesmo desenho transposto para C, resolvendo em B. Esse B prepara a cadência plagal final para a fundamental, conforme pode ser conferido nos últimos compassos da obra representados na figura 3.3.27.

Figura 3.3.27 – cc. 45 a 47, últimos compassos de *Baião de Laca*n



Fonte: *idem*

Esse baião apresentou características apontadas na literatura como típicas do gênero, mas possui também outros aspectos peculiares como procedimentos motivados por violonismos e soluções particulares de incorporação de padrões acústico-mocionais provenientes da sanfona e do pandeiro. O uso do modo mixolídio e o dórico com eventuais alterações na terça em uma mesma frase reforça o caráter peculiar da peça, assim como sua harmonia pouco usual no acompanhamento de canções. Apesar da letra, essa peça está mais

ligada a procedimentos usados na música instrumental e em composições para violão solo, conforme características comuns encontradas também nas outras peças analisadas.

Guinga caracterizou o baião nessa obra com escolhas pautadas pela economia de elementos formais característicos, como algumas acentuações rítmicas em pontos estratégicos e harmonias apenas sugeridas pelos contornos melódicos, assim como no uso cuidadoso dos modos mixolídio, mixolídio (#11), dórico e jônico.

As obras analisadas nesse capítulo, apesar de pertencerem a universos musicais bem distintos, apresentaram características comuns que podem servir de encaixe para o entendimento do violão brasileiro. O uso recorrente de violonismos e a adoção de padrões acústico-mocionais para remissão aos gêneros pesquisados, assim como o uso de recursos retóricos que aludem à musicalidade brasileira e o jazz, aparentam serem procedimentos desejáveis por esses compositores em busca de uma identidade comum.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo do repertório de violão brasileiro, o problema principal dessa pesquisa foi identificar como o choro, o jongo e o baião foram caracterizados em partituras e gravações de obras contemporâneas para violão solo e, mais especificamente, que soluções técnicas foram usadas para traduzir essa sonoridade para o instrumento.

Tratando inicialmente do violão brasileiro, foi possível notar, com a revisão bibliográfica realizada no primeiro capítulo, como o uso do violão pode ser percebido em diferentes camadas sociais ao longo de sua história, ora sendo valorizado pelas elites, ora sendo associado às camadas mais baixas da sociedade. Essa trajetória histórica, carregada de disputas de classes e de raças, confere ao violão um valor simbólico que, mais tarde, passou a ser relacionado à construção da identidade brasileira no começo do século XX. O violão também esteve ligado aos primórdios da formação dos gêneros populares no Brasil ao longo dos últimos anos, acompanhando suas transformações.

O presente trabalho me permitiu identificar as soluções adotadas por alguns compositores contemporâneos para caracterizar o choro, o jongo e o baião em obras para violão e comparar com obras de referência. Nesse processo foi possível observar como as limitações e as potencialidades desse instrumento conferiram um estilo peculiar a esse repertório.

Nesse sentido, a observação do pensamento oriundo de padrões acústico-mocionais revelou-se uma ferramenta útil para identificar movimentos usados em outros instrumentos, e que foram traduzidos para a linguagem do violão, visto que cada gênero pesquisado possui determinados instrumentos eleitos como característicos, e esses instrumentos são responsáveis por parte da sonoridade esperada para os respectivos gêneros.

Ao pesquisar sobre o choro, percebi que existe uma forte relação das propostas rítmicas desse gênero com o modo de tocar do pandeiro, que subdivide as quatro semicolcheias de um tempo, distribuídos em três pontos de toque da mão direita. Em transcrições para o acompanhamento no violão desse gênero, essa mesma subdivisão também foi percebida com o uso do polegar, indicador e o anular-médio na mão direita do violão. Um movimento que se mostrou relacionado com um padrão acústico-mocional que também foi observado em *Interrogando*, de João Pernambuco, e *Baião de Lacan*, de Guinga e Aldir

Blanc. Sobre esse aspecto, o pandeiro se mostrou um instrumento de trânsito fácil entre diferentes gêneros. Fica evidente também, a fragilidade das fronteiras existentes entre os gêneros, principalmente para o repertório praticado no começo do século XX, assim como no repertório do violão brasileiro.

Na primeira análise feita sobre a obra *O Choro de Juliana*, o compositor Marco Pereira elege elementos retóricos da melodia como principal elo com o choro. As subdivisões rítmicas são sutis e marcadas em pontos estratégicos do compasso para caracterizar o ritmo. No começo da segunda parte dessa peça foi possível observar a caracterização de um padrão acústico-mocional do pandeiro, remetendo ao elemento rítmico eleito como pertencente ao choro. Apesar de ter encontrado poucas referências bibliográficas que fizessem alusão ao tipo de harmonia usada no choro, baseando-me apenas na minha observação das obras consagradas, percebo que Pereira aproxima-se mais dos procedimentos usados no jazz, e também que a forma utilizada pelo autor não remete aos padrões apontados pela literatura consultada como característicos do choro.

Aspectos semelhantes foram identificados também na peça *Jorge do Fusa*, de Garoto, como no uso abundante de tensões nos acordes, na forma em duas partes, assim como na inusitada escala de tons inteiros adotada pelo autor em um trecho desse choro. Porém, as soluções encontradas por Garoto de remissão dessa obra ao choro, equilibraram mais a inter-relação entre os padrões rítmicos e harmônicos, sem deixar de lado as características melódicas de muita importância retórica no referido gênero.

Foram percebidas algumas opções melódicas comuns nessas duas obras, principalmente com relação às divisões rítmicas da melodia, como o uso de fusas com a função de ornamentação e eventuais quebras no padrão rítmico original. Presente também em outras obras para violão, esse aspecto foi identificado nesse trabalho como uma característica da tópica brejeiro, que remete ao choro.

No estudo sobre o jongo, ficou clara a ligação desse gênero com as comunidades afro-brasileiras, assim como sua estreita relação com os tambores. Dentre os gêneros pesquisados, o jongo é o que remete mais a questões extramusicais, assim como possui menos ligação com o violão.

As duas propostas analisadas para acompanhamento de jongo ao violão tiveram poucos elementos em comum, apenas coincidindo o uso de compasso composto para subdivisão do tempo. Apesar de os dois jongs analisados aparentemente em nada se parecerem, as análises revelaram como João Pernambuco e Paulo Bellinati conseguiram

representar no violão uma série de características extramusicais dos rituais desse gênero.

Em *Interrogando*, João Pernambuco traduz, baseado em padrões acústico-mocionais e violonismos, uma sonoridade que remete aos tambores, com soluções técnicas que privilegiam uma resultante sonora mais percussiva do que melódica, intercalada com breves chamadas melódicas que lembram os pontos praticados nesses rituais. Foram observadas nessa obra, principalmente, características que também remetem ao choro praticado no começo do século XX, possibilitando que esta seja enquadrada como um choro.

Cerca de 70 anos depois, Paulo Bellinati encontra soluções bem diferentes para caracterizar o jongo em sua obra *Jongo*. Com uma estrutura formal mais complexa em relação às demais obras estudadas, a obra de Bellinati revelou a preferência do compositor pelo uso do modo mixolídio, assim como o uso de acordes com formações em quartas sobrepostas, conferindo um caráter bastante jazzístico à referida peça. Por outro lado, Bellinati, através de recursos como o uso da *time-line* e da polirritmia, criou uma unidade na obra, alternando e sobrepondo subdivisões binárias com ternárias, que remetem aos procedimentos de herança africana praticados nos rituais do jongo em comunidade afro-brasileiras, conforme foi identificado na literatura.

Em *Jongo* também foram percebidas algumas estratégias ditadas por violonismos, como o paralelismo e os padrões de dedilhado da mão direita, conciliadas com ideias composicionais intervalares não baseadas na forma constritiva do violão. Quanto ao aspecto rítmico, Bellinati criou organizações de tempo formando diferentes tipos de hemíolas sobre o compasso binário composto. Tanto *Interrogando* como *Jongo*, analisadas aqui, fazem alusões simbólicas ao universo do jongo, mas a distância existente entre essa manifestação e o repertório de violão solo ainda é muito grande.

O universo do jongo está envolto por rituais poético musicais, aliado à dança, aos tambores e crenças, que não podem ser traduzidos em sua totalidade para uma obra de violão solo. O que foi identificado foi que esses compositores usaram alguns aspectos formais ou simbólicos dessa manifestação para criar sonoridades peculiares em suas obras instrumentais.

No estudo sobre o baião, esse trabalho mostrou que os elementos formais desse gênero são mais claros, se comparados aos gêneros anteriores. Sua divisão rítmica baseada no *tresillo* parece ser um consenso entre músicos e pesquisadores, assim como sua forte referência à zabumba, ao triângulo e ao acordeão. Nos exemplos de acompanhamento de baião para o violão analisados nesse trabalho, a figura do *tresillo* esteve presente de forma explícita em diferentes vozes ou de forma implícita na combinação de vozes.

Porém, com a análise do *Baião de Lacan* de Guinga e Aldir Blanc, foi verificado que as questões retóricas da melodia foram priorizados pelo compositor, apresentando a figura do *tresillo* discretamente em alguma acentuação ou deslocado da métrica originária do compasso. Guinga explorou uma mescla entre os modos mixolídio e dórico, muitas vezes na mesma frase, aliada a violonismos e uma harmonia pouco óbvia, que conferiram uma sonoridade peculiar para essa obra. Uma escolha interessante adotada por Guinga foi de traduzir para o violão um padrão acústico-mocional que remeteu aos modos de tocar da sanfona, fazendo uma remissão direta ao gênero do baião, mesmo sem manter o padrão rítmico característico constante. Foi o caso do movimento do baixo, em determinados finais de frase, em oitavas com a subdivisão da semicolcheia em acento contramétrico.

A análise dessa obra revelou, também, que os aspectos retóricos da melodia, como fraseados e articulações, seja na construção melódica em semicolcheias sobre a tétrede do modo mixolídio, o uso recorrente do sétimo grau desse modo, as frases acéfalas, a alteração da terça do modo, assim como eventuais remissões aos modos de tocar o acordeão ou a zabumba, demarcam as características do gênero na obra.

Algumas escolhas formais comuns a todas as obras analisadas foram observadas, como a preferência por procedimentos harmônicos praticados também no jazz, como acordes montados em quartas, uso abundante de tensões e escalas modais.

O uso de violonismos também foi recorrente em todas as obras analisadas, assim como o idiomatismo de cada compositor. Mas, a meu ver, o uso de padrões acústico-mocionais foi o recurso mais interessante adotado pelos compositores pesquisados para traduzirem as sutilezas de cada gênero para a linguagem violonística. A identificação de alternativas técnicas no violão, que buscam uma sonoridade ou uma alusão ao modo de tocar de um outro instrumento, e que seja reconhecível no violão, foi uma característica composicional comum nessas obras. Essa característica relaciona aspectos formais e técnicos ao contexto histórico-social do gênero representado, assim como remissões ritualísticas, revelando uma habilidade peculiar que pode representar mais uma das características do estilo do “violão brasileiro”.

Outra recorrência relevante identificada nessas análises foi o cuidado especial com que os compositores lidaram com as construções melódicas que, muitas vezes, carregam informações do acompanhamento rítmico, assim como da harmonia, ocupando um espaço privilegiado nos elementos formais dos gêneros pesquisados. Dado que também poderá ser usado como objeto de pesquisa com uma abordagem mais aprofundada, levando em conta que em outros estilos, como o violão flamenco, por exemplo, essa característica não parece ser

prioritária. A recorrência de referências ao universo do jazz nessas análises também pode merecer desdobramentos e aprofundamentos em trabalhos posteriores.

Os dados levantados nessa pesquisa não são suficientes para conclusões definitivas, nem tenho pretensões para isso, mas serviram para instigar algumas reflexões que envolvem os modos de tocar o violão e sua relação com o repertório violonístico no Brasil.

REFERÊNCIAS

AGAWU, V. Kofi. *Playing with signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

ALBIN, Cravo. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Versão Online – Instituto Cultural Cravo Albin. 2012. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/baiao/dados-artisticos>>. Acesso em: 10 novembro, 2012.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

ANTÔNIO, Irati e PEREIRA, Regina. *Garoto Sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

ANTUNES, Gilson Uehara. *Américo Jacomino “Canhoto” e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo*. Dissertação de mestrado - São Paulo: USP, 2002.

BAILY, John. Crossing the Boundary: From Experimental Psychology to Ethnomusicology. In: *Empirical Musicology Review*. Vol. 4, No. 2, 2009.

_____. John Blacking and the ‘human/musical instrument interface’: two plucked lutes from Afghanistan. In: Suzel, Ana Reily (ed). *The Musical Human*. Rethinking John Blacking’s Ethnomusicology in the Twenty-First Century. Aldershot: Ashgate, 2006.

_____. Music Structure and Human Movement. In: HOWELL, P. et al. (org.), *Musical Structure and Cognition*. London: Academic Press, 1985.

BAKHTIN, Mikhail M. “The Problem of Speech Genres”. In: C. Emerson and M. Holquist (eds.), *Speech Genres and Other Later Essays*. Austin: University of Texas Press, 1986.

_____. “Discourse in the Novel”. In: *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981.

BALLESTÉ, Adriana Olinto. *Viola? Violão? Guitarra? Proposta de organização conceitual de instrumentos musicais de cordas dedilhadas luso-brasileiros no século XIX*. 2009. Tese de Doutorado - Rio de Janeiro: UNIRIO, 2009.

BARRETO, Almir Cortes. *Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira*. Tese de doutorado – Campinas: UNICAMP, 2012.

BARTOLONI, Giacomo. *O violão na cidade de São Paulo: no Período de 1900 a 1950*. Dissertação de mestrado - São Paulo: UNESP, 1995.

BASTOS, Marina. *Tópicos na Música popular brasileira: uma análise semiótica do choro e da música instrumental*. TCC – Florianópolis: UDESC, 2008.

BATTISTUZZO, Sérgio Antonio Caldana. *Francisco Araújo: o uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo*. Dissertação de mestrado – Campinas: IA/UNICAMP, 2009.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology: The Key Concepts*. London and New York: Routledge, 2005.

BELLINATI, Paulo. *Jongo*. San Francisco, USA: Guitar Solo Publications (ASCAP) <<http://www.gspguitar.com>>, 1993. 1 partitura. Violão.

_____. *The Great Guitarists of Brazil: The Guitar Work of Garoto*. Volume 2. San Francisco, USA: Guitar Solo Publications <<http://www.gspguitar.com>>, 1991.

BLACKING, John. *How musical is man?* Washington: University Washington Press, 1974.

BONILLA, Marcus F. Disseram que o samba voltou americanizado. In: BARROS, Guilherme S. (edit). *DAPesquisa: Revista do Centro de Artes da UDESC*. nº. 8. Florianópolis, UDESC, 2011.

_____. *Dedilhando o Brasil*. Porto Alegre: FUMPROARTE, 2000. 1 CD.

BONILLA, Marcus e PIEDADE, Acácio. O violão brasileiro e o Choro de Juliana. In: *Anais XXII Encontro Nacional da ANPPOM*. João Pessoa: ANPPOM, 2012.

BRASIL, Nando. *Pandeiro: técnicas, grooves, conceitos*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2006.

BUDASZ, Rogério. *A música no tempo de Gregório de Mattos: música ibérica e afro-brasileira na Bahia dos séculos XVII e XVIII*, Curitiba: DeArtes UFPR, 2004.

CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

CAMACHO, Vania. C. G. As Três Cantorias de Cego para piano de José Siqueira. In. *Per Musi: Revista de Performance Musical*, Belo Horizonte, v.9, 2004. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/09/num09_full.pdf>. Acesso em: 2 janeiro 2013.

CARDOSO, Thomas F. Saboga. *Um violonista-compositor brasileiro: Guinga a presença do idiomatismo em sua música*. Dissertação de mestrado - Rio de Janeiro: UNIRIO, 2006.

CASTAGNA, Paulo A.. Música na América portuguesa. In: VINCI DE MORAES, José G. e SALIBA, Elias T. *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

_____. *Fontes bibliográficas para a pesquisa das práticas musicais dos séculos XVI e XVII*. Dissertação de mestrado – São Paulo:USP, 1991.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: 34, 1998.

CIRINO, Giovanni. *Narrativas Musicais: Performance e experiência na música popular*

instrumental brasileira. Dissertação de mestrado – São Paulo: USP, 2005.

COISA *Mais Linda*: histórias e casos da bossa nova. Direção: Paulo Thiago. Produção: Branca Murat; Jorge L. da Silva; Rosângela Freitas; Itamar Alves e Renata M. Ferreira. Intérpretes: Carlos Lyra; Roberto Menescal; Iko C. Neves; Johnny Alf; Billy Blanco; João Donato; Oscar C. Neves; Bebeto; Leny Andrade; Wanda Sá; Sérgio Ricardo; Durval Ferreira; Paulo Jobim; Alaíde Costa; Kay Lyra; Joyce e Chris Delano. Diretor de produção: Guto Vaz. Vitória Produções Cinematográficas Ltda., 2005. 1 DVD audiovisual.

CORRÊA, Roberto. *A arte de pontear a viola*. Brasília – Curitiba: Projeto Três Américas – Associação Cultural, 2000.

DELNERI, Celso Tenório. *O violão de Garoto: a escrita e a obra violonística de Aníbal Augusto Sardinha*. Dissertação de mestrado - São Paulo: USP, 2009.

DIAS, Lêda. *Sotaques do fole: Sonora Brasil 2011-2012*. SESC, Departamento Nacional. – Rio de Janeiro: SESC, 2011.

DIAS, Paulo. *Comunidades do Tambor*. Palestra e oficina para o PPGMUS da UDESC. Florianópolis dias 24 e 25 de abril de 2012.

_____. Jongo e Candombe, primos-irmãos: estudo comparativo de duas tradições banto-brasileiras do Sudeste. In: PEREIRA, E. A. (org). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

_____. O Jongo de ontem e de hoje. In: *II Simpósio Latino Americano de Musicologia*. Anais. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999.

ESCUDEIRO, Daniel A. de Souza. Pra quem quer me visitar: uma construção idiomática-harmônica-melódica na canção de Guinga e Aldir Blanc. In: *I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*. Anais. Rio de Janeiro, 2010.

ESTEPHAN, Sérgio. Se acabaran los otários: música e história no Brasil, Argentina e Paraguai; In: *Anais Eletrônicos do VII Encontro Internacional da ANPHLAC*. Campinas, 2006.

FABBRI, Franco. A Theory of Musical Genres: Two Applications. In: *Popular Music Perspectives*, David Horn e Philip Tagg eds., Gothenburg e Exeter, IASPM, 1982.

FARIA, Nelson e KORMAN, Kliff. *Inside the brazilian rhythm section*. Petaluma, USA: Sher Music Co, 2001.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Petrobrás, 2002.

GUEST, Ian. *Arranjo: método prático*. Vol. 1, 2 e 3. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

GIL, Gilberto. *Expresso2222.MP4: Extra: Aula de violão*. Postagem: DVD BandaDois, 2010. Vídeo online. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ptQi9co6UNg>>. Acesso

em: 15 janeiro 2013.

GUIMARÃES, João T. *Interrogando: jongo*. São Paulo: Ricordi, 1978. 1 partitura. Violão.

_____. *O som e a música de João Pernambuco: Edição histórica*. LP Continental 1-01-404-193, 1979. 1 disco sonoro.

HOLLER, Marcos. *Os Jesuítas e a música no Brasil colonial*. Campinas: Unicamp, 2010.

IPHAN. *Dossiê Iphan 5: Jongo do Sudeste*. Brasília: Instituto do patrimônio histórico e artístico nacional, 2007.

JUNQUEIRA, Humberto. *A obra de Garoto para violão: o resultado de um processo de mediação cultural*. Dissertação de mestrado - Belo Horizonte: UFMG, 2010.

LARA, S. H.; PACHECO, G. *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.

LEAL, José de Souza; BARBOSA, Artur Luiz. *João Pernambuco: arte de um povo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

LEMOES, Júlio C. M. *O estilo composicional de Marco Pereira presente na obra Samba Urbano: uma abordagem a partir de suas principais influências: a música popular brasileira, o jazz e a música erudita*. Dissertação de Mestrado - Goiânia, UFG, 2012.

LIMA, Edilson de. *As Modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.

LIMA JUNIOR, Fanuel Maciel de. *A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo*. Dissertação de Mestrado - Campinas: IA/UNICAMP, 2003.

MACHADO, Cacá. Batuque: mediadores culturais do final do século XIX. In: VINCI DE MORAES, J. G.; SALIBA, E. T. (orgs.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

MADEIRA, B.; SCARDUELLI, F. Ampliação da técnica violonística de mão esquerda: um estudo sobre a pestana. In: *Per Musi*. Belo Horizonte, n.27, 2013.

MANGUEIRA, Bruno Rosas. *Concepções estilísticas de Hélio Delmiro: Violão e guitarra na Música instrumental brasileira*. Dissertação de mestrado - Campinas: UNCAMP, 2006.

MARCONDES, Marcos Antônio (edit.) *Enciclopédia da música brasileira: erudito folclórico e popular*. São Paulo: Art editora, 1977.

MATTOS, Hebe; ABREU, Martha. Jongo, registros de uma história. In: LARA, S. H.; PACHECO, G. *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.

McCANN, Bryan. *Hello, Hello Brazil – Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham and London: Duke University Press, 2004.

MEDEIROS, Daniel R. Discussão sobre dois aspectos característicos à obra composicional de Delsuamy Vivekananda Medeiros (1938-2004) In: *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas, nº3, 2010. Disponível em:

<http://www.ufpel.edu.br/conservatorio/revista/artigos3_pdf/Artigo%2004%20-%20Daniel%20Medeiros%20%2880-114%29.pdf>. Acesso em: 07 set. 2011.

MELLO, Jorge. *Gente humilde: vida e música de Garoto*. São Paulo: Ed. SESC SP, 2012.

MENDES, Murilo. *Fé no pife: As flautas de pífano no contexto cultural da banda cabaçal dos Irmãos Aniceto*. Dissertação de mestrado – Florianópolis: UDESC, 2012.

MERHY, Silvio Augusto. *Oscilações do centro tonal nos choros de Garoto*. Dissertação de mestrado - Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

MEYER, Leonard B. *Style and music: theory, history, and ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

MOLINA, Sidney. *Música Clássica Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2010.

MONSON, Ingrid. *Saying Something: jazz improvisation and interaction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

NASCIMENTO, Paulo J. de Souza. *Dança Nordestina de Santino Parpinelli: aspectos históricos, analíticos e interpretativos*. Dissertação de mestrado – Belo Horizonte: UFMG, 2005.

NAVES, Santuza Cambraia. *O Violão Azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. *A viola com alma: uma construção simbólica*. Tese de doutorado – São Paulo: USP, 2008.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. In: *Revista de Antropologia*. v. 44 nº 1. São Paulo: USP, 2001a.

_____. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. In: *África: Revista do centro de estudos africanos*. nº 22 e 23. São Paulo: USP, 1999, 2000 e 2001b.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PACHECO, Fernando Antonio. *A criação dos 5 prelúdios de Villa-Lobos: semiótica crítica genética música*. São Paulo: Annablume, 2010.

PACHECO, Gustavo. Memória por um fio: as gravações históricas de Stanley J. Stein. In: LARA, S. H.; PACHECO, G. *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein*, Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.

PASCALL, Robert. "Style". In: *Grove Music Online*. Edited by Deane Root. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com>>. Acesso em: 31 dezembro 2012.

PEREIRA, Fernanda Maria Cerqueira. *O violão na sociedade carioca (1900 - 1930): Técnicas, estéticas e ideologias*. Dissertação de mestrado – Rio de Janeiro: UNIRIO, 2007.

PEREIRA, Marco. *Cadernos de Harmonia para violão*. Vol. 1,2 e 3. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2011.

_____. *Ritmos brasileiros para violão*. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007.

_____. *Original*. Belmont, Califórnia: GSP Recordings, 2002. 1 CD.

_____. *5 Pièces brésiliennes*. Collection Sérgio Assad. Paris: Editions Henry LEMONIE, 1990. Caderno de partituras. Violão.

_____. *Violão popular brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Som da Gente, 1985. 1 disco sonoro LP.

PIEIDADE, Acácio T. de Camargo. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. In: *Per Musi: Revista acadêmica de música*. n. 23, Belo Horizonte: 2011. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/23/num23_cap_11.pdf>. Acesso em: 15 set. 2011.

_____. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical In: *Revista eletrônica de musicologia*. v. XI, set. 2007. Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br/REM/REMr11/11/11-piedade-retorica.html>>. Acesso em: 3 agosto 2012.

_____. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. In: *Opus*, v. 11, 2005.

_____. *O Canto Do Kawoká: Música, Cosmologia e Filosofia Entre Os Wauja Do Alto Xingu*. Tese de doutorado - Florianópolis: UFSC, 2004.

_____. Brazilian Jazz and the Friction of Musicalities. In: *Jazz Planet*, Atkins, Taylor (Editor). Jackson: University Press of Mississippi, 2003.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Chôro – Reminiscências dos Chorões Antigos*. Rio de Janeiro: Edição do Autor. 1936.

RATNER, Leonard G. *Classic music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.

REILY, Suzel Ana. Hybridity and Segregation in the Guitar Cultures of Brazil. In: BENNETT, Andy; DAWE, Kevin (org). *Guitar cultures*. New York: Berg, 2001.

REIS, Dilermando. *Conversa de Baiana*. USA: Guitar Solo Publications, 1990. 1 Partitura. Violão.

SÁ, Renato de. *211 levadas rítmicas para violão, piano e outros instrumentos de acompanhamento*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2002.

SAMSON, Jim. “Genre”. In: *Grove Music Online*. Edited by Deane Root. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com>>. Acesso em: 31 dezembro 2012.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 2001.

SARDINHA, Aníbal A. Jorge do Fusa. In: TAUBKIN, M.; TAUBKIN, B. (prod.). *Viva Garoto*. Idealizado por João Gilberto. Gravações originais de Garoto em 1950. São Paulo: Projeto Memória brasileira, 1993. 1CD. Faixa 4.

SCHROEDER, J. L. Corporalidade musical na música popular: uma visão da performance violonística de Baden Powell e Egberto Gismonti. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, 2010.

_____. Conhecimento, prática e corporalidade musicais. In: *SIMCAM4 – IV Simpósio de Cognição e Artes Musicais*. Anais. Maio, 2008.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2ª edição, 2009.

SILVA, Marília. T. B; OLIVEIRA, Arthur. L. *Silas de Oliveira: do jongo ao samba-enredo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

SLENES, Roberto W. “Eu venho de muito longe, eu venho cavando”: jogueiros cumba na senzala centro-africana. In: LARA, S. H.; PACHECO, G. *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.

SMARÇARO, Júlio César Caliman. *O cantador: A música e o violão de Dori Caymmi*. Dissertação de mestrado - Campinas: IA/UNICAMP, 2006.

SOUZA, Márcio de. *Mágoas do violão: mediações culturais na música de Octávio Dutra (Porto Alegre, 1900 - 1935)*. Tese de doutorado – Porto Alegre: PUCRS, 2010.

SWANSON, Brent Lee. *Marco Pereira: brazilian guitar virtuoso*. Dissertação de mestrado. EUA: University of Florida, 2004.

TABORDA, Marcia. *Violão e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

TARDELLI, Marcus. *Marcus Tardelli plays Baião de Lacan (Guinga e Aldir Blanc)*. Performance online, 2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=yOkhZGBGGVA>>. Acesso em: 31 dezembro 2012.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TAUBKIN, Myriam. *Violões do Brasil*. São Paulo: SENAC, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: 34, 1998.

TOUSSAND, Godfried T. *The geometry of musica rhythm: what makes a “good” rhythm good?* Boca Raton, USA: CRC Press Taylor & Francis Group, 2013.

UFPB: Edital 035/2009. Publicação: 25/03/2009. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/563127/dou-secao-3-25-03-2009-pg-36>>. Acesso em: 15 janeiro 2013.

UFS: Edital 034/2012. Publicação: 10/10/2012. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/44079184/dou-secao-3-10-12-2012-pg-67>>. Acesso em: 15 janeiro 2013.

VERZONI, Marcelo Oliveira. *Os primórdios do “choro” no Rio de Janeiro*. Tese de doutorado – Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Suite Populaire Bresilienne*. Paris: Éditions Max-Eschig, 1955. 1 Partitura. Violão.

VINCI DE MORAES, José Geraldo. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. In: *ArtCultura* Vol. 8, nº 13, 2006.

WILLIAMS, John; KAIN, Timothy. *The Mantis and the Moon: Duets From Around The World*. USA: Sony Classical, 1996. 1 CD de áudio

ZANON, Fábio. *Violão com Fábio Zanon*. Janeiro 2010. Programa de rádio. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com>>. Acesso em: 27 dezembro 2012.

_____. Paulo Bellinati. In: *Violão com Fábio Zanon*. Fevereiro 2007a. Programa de rádio. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br/2007/02/61-paulo-bellinati.html>>. Acesso em: 21 dezembro 2012.

_____. Guinga. In: *Violão com Fábio Zanon*. Maio 2007b. Programa de rádio. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br/2007/05/70-guinga.html>>. Acesso em: 26 dezembro 2012.

_____. Marco Pereira. In: *Violão com Fábio Zanon*. Abril 2007c. Programa de rádio. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br/2007/04/66-marco-pereira.html>>. Acesso em: 26 dezembro 2012.

_____. Garoto. In: *Violão com Fábio Zanon*. Outubro 2006a. Programa de rádio. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br/2006/10/42-garoto.html>>. Acesso em: 26 dezembro 2012.

_____. João Pernambuco. In: *Violão com Fábio Zanon*. Abril 2006b. Programa de rádio. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br/2006/04/16-joo-pernambuco.html>>. Acesso em: 14 fevereiro 2013.