

RICARDO CAPPRA PAULETTI

**O VIOLÃO DE SETE CORDAS NO BRASIL E SUA TRAJETÓRIA DE
ACOMPANHADOR A SOLISTA**

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

Orientador: Dr. Luigi Antonio Monteiro Lobato Irlandini

FLORIANÓPOLIS/SC

2017

P326v Pauletti, Ricardo Capra
O violão de sete cordas no Brasil e sua trajetória de acompanhador a solista / Ricardo Capra Pauletti. - 2017.
124 p. il.; 29 cm

Orientador: Luigi Antonio Monteiro Lobato Irlandini

Bibliografia: p. 119-124

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2017.

1. Violão. 2. Instrumentos de corda. 3. Instrumentos musicais. I. Irlandini, Luigi Antonio Monteiro Lobato. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

CDD: 787.87 - 20.ed.

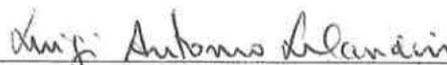
RICARDO CAPPRA PAULETTI

**O VIOLÃO DE SETE CORDAS NO BRASIL E SUA TRAJETÓRIA DE
ACOMPANHADOR A SOLISTA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Banca examinadora:

Orientador:



Dr. Luigi Antonio Monteiro Lobato Irlandini
UDESC

Presidente:

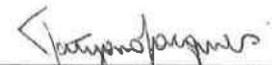


Dr. Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros
UDESC

Membros:



Dr. Luiz Otávio Braga
UNIRIO



Dra. Tatyana de Alencar Jacques
UDESC

Florianópolis, 29/03/2017.

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares pelo apoio incondicional na escolha da minha carreira, em especial à minha esposa Luciana, à minha filha Isabela, aos meus pais Lourdes e Chico (*in memoriam*) e aos meus irmãos Mauricio e Carolina.

Ao meu orientador, professor Dr. Luigi Irlandini, pela maestria na condução dos trabalhos, pela dedicação, parceria e boas energias durante todo o mestrado.

Ao professor Dr. Luiz Otávio Braga pela inspiração na escolha do tema e por aceitar compor a banca examinadora, contribuindo de forma fundamental para o trabalho.

Ao professor Dr. Luis Fernando Hering Coelho pelo incentivo ao meu ingresso na carreira acadêmica e a preciosa ajuda desde a preparação do projeto de mestrado até a finalização da dissertação.

À professora Dr. Tatyana Jacques pelos preciosos ensinamentos e toda contribuição no decorrer da pesquisa e da banca examinadora.

Ao professor Dr. Guilherme Sauerbronn de Barros por aceitar presidir a banca examinadora.

Aos professores e funcionários do PPGMUS e da SECEPG, em especial à Lucinda e à Célia, por estarem sempre prontas para ajudar com eficiência e simpatia.

Aos colegas de mestrado, em especial à Natalia Livramento e ao Eduardo Vidili, por estarem sempre presentes, inspirando e contribuindo muito na minha pesquisa.

Aos amigos Mario Junior e Duda Cordeiro pela parceria no período de aluno especial.

Aos músicos, luthiers e pesquisadores que contribuíram direta ou indiretamente para esta pesquisa: Adam May, Alessandro Penezzi, Alessandro Soares, Daniel Marques, Elodie Bouny, Fabiano Borges, Lineu Bravo, Marcello Gonçalves, Mario Jorge Passos, Mauricio Carrilho, Mauricio Marques, Ricardo Dias, Ricardo Vieira, Rogério Caetano, Victor Ribeiro e Yamandu Costa.

A todas as pessoas que de alguma forma contribuíram na concretização deste trabalho.

RESUMO

O presente trabalho propõe analisar a trajetória do violão de sete cordas no Brasil, tendo como principal foco sua utilização como instrumento solista no universo do violão brasileiro. O trabalho é resultado de pesquisa em trabalhos acadêmicos, bibliografia específica, entrevistas semiestruturadas e experiência pessoal. A dissertação está dividida em quatro capítulos. O primeiro capítulo aborda a metodologia e apresenta os referenciais teóricos, utilizando o trabalho de Eliot Bates, que aplica a Teoria Ator-Rede de Bruno Latour para conduzir pesquisas com instrumentos musicais, e de John Baily, que defende a performance como fundamental para a compreensão do instrumento musical e da cultura em que está inserido. O segundo capítulo apresenta os violões que de alguma forma influenciaram a criação do violão de sete cordas solista, relacionando instrumentistas e luthiers. O terceiro capítulo trata do objeto de estudo em si, o violão de sete cordas utilizado como solista na música brasileira, onde são abordados assuntos como morfologia e acústica, o ambiente sócio-cultural ao qual ele pertence, algumas características gerais do repertório que está sendo construído e as novas tendências para o instrumento. O quarto e último capítulo investiga as características musicais do repertório que está sendo construído para o instrumento através da análise de cinco peças para violão de sete cordas solo e verifica de que forma a inserção e utilização da sétima corda podem ampliar os recursos do instrumento.

Palavras-chaves: Violão de sete cordas. Violão brasileiro. Instrumentos musicais. Organologia.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the trajectory of the seven-string guitar in Brazil, and has as its main focus, its use as a soloist instrument within the universe of Brazilian guitar. The work is the result of a research on academic writings, specific bibliography, semi-structured interviews, and personal experience. The dissertation is divided in four chapters. The first chapter, about methodology, presents two theoretical references. The work of Eliot Bates, who applies Bruno Latour's Actor Network Theory used to conduct research on musical instruments; and the work of John Baily, for whom performance is of fundamental importance for understanding the musical instrument and the culture to which it belongs. The second chapter presents the guitars that have somehow influenced the creation of the soloist seven-string guitar, and places instrumentalists and luthiers in relationship. The third chapter deals with the object of study in itself, the seven-string guitar used as a soloist instrument in Brazilian music, and tackles subjects like morphology and acoustics, the socio-cultural environment to which it belongs, some general characteristics of the repertoire that is currently being created, and the new tendencies of the instrument. The fourth and last chapter investigates the musical characteristics of the repertoire by means of the analysis of five pieces for seven-string guitar solo, and verifies how the addition and use of the seventh string may enlarge the instrument's resources.

Keywords: Seven-string guitar. Brazilian guitar. Musical instruments. Organology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Afinação do <i>Décacorde</i> do luthier René François Lacôte e utilizado por Carulli.	36
Figura 2 - Violões <i>Décacordes</i> 5+5 do luthier René François Lacôte.	37
Figura 3 - Violões <i>Décacordes</i> 6+4 e 7+3 do luthier René François Lacôte.	37
Figura 4 - Narciso Yepes com seu violão Ramirez dez cordas.	38
Figura 5 - Afinação de Yepes para o violão de dez cordas.	39
Figura 6 - Violão <i>Heptacorde</i> do luthier René François Lacôte. Musée de La Musique – Paris.	41
Figura 7 - Grupo Caxangá e Duque: Em pé: Pixinguinha, José Alves de Lima, José Monteiro, Duque e Sizenando Santos. Sentados: China (com o violão de sete cordas), Nelson dos Santos Alves e Donga.	43
Figura 8 - “Les Batutas” e Duque, 1922. Em pé: Pixinguinha, José Alves de Lima, José Monteiro, Sizenando Santos “Feniano” e Duque. Sentados: China, Nelson dos Santos Alves e Donga.	44
Figura 9 - Baixaria no final da primeira parte: Compassos 22 a 24 de <i>Lamentos</i> (Pixinguinha).	52
Figura 10 - Baixaria de chamada para início - <i>Cheguei</i> (Pixinguinha).	52
Figura 11 - Baixaria na pausa da melodia principal - compasso 14 a 17 de <i>Benzinho</i> (Jacob do Bandolim).	52
Figura 12 - Baixaria de obrigação - Compasso 1 a 4 na Introdução de <i>Ainda me Recordo</i> (Pixinguinha).	53
Figura 13 - Afinação do violão de sete cordas típico.	54
Figura 14 - Baixaria em <i>Tristezas de um violão</i> (compasso 17).	72
Figura 15 - Contracanto estilo baixaria em <i>Xodó da Baiana</i> .	73
Figura 16 - Compassos 1 a 4 da introdução de Rafael Rabello em <i>Tarde de Chuva</i> , de Paulo Moura.	81
Figura 17 - Introdução de <i>Samba pro Rapha</i> .	81
Figura 18 - Contracanto utilizando a sétima corda nos compassos 78 e 79.	82
Figura 19 - Paradigma do Estácio.	82
Figura 20 - Progressão harmônica em <i>Samba pro Rapha</i> .	83
Figura 21 - Harmonia dos compassos 1 a 4 de <i>Receita de Samba</i> .	83
Figura 22 - Clichê harmônico em <i>Samba pro Rapha</i> nos compassos 9 e 10.	83
Figura 23 - Paralelismo horizontal em <i>Samba pro Rapha</i> (compassos 55 a 57).	85
Figura 24 - Sequência harmônica gerada pelo paralelismo horizontal em <i>Samba pro Rapha</i> .	85
Figura 25 - Paralelismo horizontal com a 3ª corda solta no compasso 93 da <i>Ritmata</i> de Edino Krieger.	86

Figura 26 - Acorde de Cm 7M (9) utilizando a sétima corda solta em <i>Samba pro Rapha</i>	86
Figura 27 - Acorde de Sol maior com o baixo na sétima corda.	87
Figura 28 - Acorde de Sol com o baixo na sexta corda em <i>Samba pro Rapha</i>	87
Figura 29 - Acorde de Sol com o baixo na sétima corda em <i>Samba pro Rapha</i>	87
Figura 30 - <i>Choro da Saudade</i> de Agostine Barrios (compassos 27 e 28).	88
Figura 31 - Abertura dos dedos da mão esquerda no segundo acorde do compasso 28 do <i>Choro da Saudade</i> com o baixo na sexta corda.	88
Figura 32 - Abertura dos dedos da mão esquerda no segundo acorde do compasso 28 do <i>Choro da Saudade</i> com o baixo na sétima corda.	89
Figura 33 - Frase em <i>Samba pro Rapha</i> com a utilização da sétima corda nos compassos 52 a 54.	89
Figura 34 - Célula rítmica da <i>Milonga Pampeana</i>	90
Figura 35 - Paradigma do <i>Tresillo</i>	90
Figura 36 - Célula rítmica da <i>Milonga Pampeana</i> na acentuação da peça com o uso do polegar da mão direita.	91
Figura 37 - Célula rítmica característica da <i>Milonga Pampeana</i> nos baixos (compassos 13 e 14).	91
Figura 38 - Variação da rítmica da acentuação a partir do compasso 7.	91
Figura 39 - As duas células rítmicas se sobrepondo (compasso 13 a 16).	92
Figura 40 - Desenho melódico dos baixos no acompanhamento.	92
Figura 41 - Baixo típico da <i>Milonga</i>	93
Figura 42 - Cordas soltas que se sobrepõem a cordas adjacentes, resultando no efeito <i>campanella</i>	94
Figura 43 - Seção percussiva da peça (c. 129 a 132).	94
Figura 44 - Paralelismo horizontal.	95
Figura 45 - Cromatismo em <i>Milonga Policoisal</i>	95
Figura 46 - Compasso 60 a 61 da música <i>Pro Lucio</i> , de Gabriel Selvage, com a utilização da sétima corda solta no acorde de B7.	96
Figura 47 - Compasso 24 da música <i>Lindeza</i> , de Lucas Teles, com a utilização da sétima corda solta no acorde de “B7(9)”.	96
Figura 48 - Sétima corda solta nos compassos 6 a 8 da música <i>Vento Brando</i> , de João Camarero e Cristovão Bastos.	97
Figura 49 - Início da peça com o <i>ostinato</i> no baixo (compasso 1 a 8).	98
Figura 50 - Sobreposição de elemento rítmico-harmônico do segundo plano ao primeiro plano (c. 9 a 12).	98
Figura 51 - Paradigma do <i>Tresillo</i> no baixo <i>ostinato</i>	99
Figura 52 - Síncope característica da música brasileira.	99
Figura 53 - Efeito espelho da síncope característica.	99

Figura 54 - Primeiro tempo do segundo plano iniciando com pausa de semicolcheia.	100
Figura 55 - Inexistência de notas simultâneas na sobreposição dos dois planos (compasso 14).	100
Figura 56 - Mudança contrastante no padrão rítmico do segundo plano.	101
Figura 57 - Armadura de clave em Mi menor e a nota Dó sustenido como um acidente decorrente indicando o modo dórico (compassos 16 e 19).	101
Figura 58 - Uso de politonalidade (compasso 25).	102
Figura 59 - Mudança na fórmula de compasso. Compasso 15 em 2/4 e compasso 16 em 3/4.	103
Figura 60 - Mudança na fórmula de compasso. Compasso 34 em 2/4 e compasso 35 em 6/8.	103
Figura 61 - Diferentes fórmulas de compasso entre os compassos 43 e 57.	104
Figura 62 - Ausência de armadura de clave com a utilização dos acidentes decorrentes.	104
Figura 63 - Campo harmônico de Dó Lídio b7.	105
Figura 64 - Célula rítmica do baião.	105
Figura 65 - Célula rítmica base do baião executada pela zabumba.	106
Figura 66 - Uso melódico da sétima corda com arpejo de acorde (compasso 66) e escala (compassos 68 e 69).	106
Figura 67 - Sétima corda como baixo do acorde B7 (b9) no compasso 34.	107
Figura 68 - Baixo pedal com uso da sétima corda solta.	107
Figura 69 - Efeito idiomático com harmônico artificial na sétima corda.	107
Figura 70 - Encadeamento cromático em <i>Claridão</i>	109
Figura 71 - Acorde alterado em <i>Claridão</i>	109
Figura 72 - Empréstimo do modo Lócrio em <i>Claridão</i>	109
Figura 73 - Baixo cromático na sétima corda até o Si bemol em <i>Claridão</i>	110
Figura 74 - Contracanto na sétima corda em <i>Claridão</i>	110
Figura 75 - Acorde utilizando a sétima corda dentro da extensão do seis cordas em <i>Claridão</i>	110
Figura 76 - Digitação do Dbm6/Ab com o baixo na sexta corda em <i>Claridão</i>	111
Figura 77 - Digitação do Dbm6/Ab com o baixo na sétima corda em <i>Claridão</i>	111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
1 METODOLOGIA E REFERENCIAL TEÓRICO	21
1.1 A EXPERIÊNCIA COMO MÉTODO DE PESQUISA	22
1.2 NOVAS ABORDAGENS PARA OS ESTUDOS EM INSTRUMENTOS MUSICAIS.....	23
1.2.1 A Vida Social dos Instrumentos Musicais.....	24
1.2.2 Aprender a tocar um instrumento como método de pesquisa.....	28
2 TRAJETÓRIA DO INSTRUMENTO	31
2.1 O VIOLÃO.....	31
2.1.1 O Violão Clássico	31
2.1.2 Os violões multicordas	35
2.1.3 Violões com sete ordens de cordas.....	39
2.2 O VIOLÃO DE SETE CORDAS NO BRASIL.....	42
2.3 O VIOLÃO DE SETE CORDAS TÍPICO.....	48
2.3.1 O contracanto brasileiro: a constituição da linguagem	48
2.3.2 A função na música.....	51
2.3.3 A técnica.....	53
2.3.4 Encordoamento e afinação	53
2.3.5 Timbre.....	54
3 O VIOLÃO DE SETE CORDAS CLÁSSICO.....	57
3.1 O VIOLÃO BRASILEIRO	62
3.2 O VIOLÃO DE SETE CORDAS SOLISTA	71
3.2.1 Afinação e tonalidade.....	75
3.3 ATUALIDADES	75
3.3.1 Concurso Novas	75
3.3.2 Sete Vidas em Sete Cordas	77
3.3.3 Sete cordas no ambiente acadêmico	77
4 ANÁLISE	79
4.1 <i>SAMBA PRO RAFA</i> (YAMANDU COSTA)	80
4.1.1 O uso da sétima corda.....	86
4.2 <i>MILONGA POLICOISAL</i> DE MAURICIO MARQUES	90
4.2.1 Utilização da sétima corda.....	95
4.3 <i>ESTUDO PARA 7 CORDAS Nº 1</i> DE DANIEL MARQUES.....	97

4.3.1 A utilização da sétima corda.....	102
4.4 <i>A RONDA DA CAPIVARA</i> , DE VICTOR RIBEIRO.....	103
4.4.1 Utilização da sétima corda.....	106
4.5 <i>CLARIDÃO</i> , DE MAURICIO CARRILHO.....	108
4.5.1 O uso da sétima corda.....	109
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
REFERÊNCIAS.....	119

INTRODUÇÃO

O objeto central deste trabalho é o violão de sete cordas no Brasil, com atenção especial à sua utilização como instrumento solista no universo do violão brasileiro. Este instrumento, que surge no Brasil no início do século XX como acompanhador dentro da tradição do Choro, após uma modificação em sua morfologia passa a ser utilizado também como solista e desde então vem conquistando espaço com um crescente número de adeptos.

A escolha do tema está diretamente ligada à minha prática como músico profissional, que utiliza o violão de sete cordas tanto para acompanhamento quanto como instrumento solista.

Meu primeiro contato com o instrumento ocorreu em 1999, durante a segunda edição do Festival de Música de Itajaí – cidade onde vivo, no litoral de Santa Catarina – quando participava como aluno das oficinas de violão e de choro. Até então eu era um estudante de violão clássico, mas que também tinha ligação muito estreita com a música popular. O modelo do festival era similar ao de outros festivais mais antigos, como o de Curitiba e o de Brasília, que tem oficinas durante o dia e concertos à noite. O professor das oficinas foi Luiz Otávio Braga (n. 1953) e na primeira aula ele tirou do estojo um violão de sete cordas. Até então eu só havia olhado para violões de sete cordas de longe, em concertos, e nunca tinha tido a oportunidade de tocar em um. O professor Luiz Otávio, percebendo a minha euforia e de outros alunos, gentilmente mostrou o violão e falou que podíamos tocar nele. Percebi que era um violão da marca *Giannini* e um colega da oficina comentou que tinha sido feito pelo luthier e violonista Sérgio Abreu (n. 1948). Foi a primeira vez que segurei e toquei em um violão de sete cordas. Passada a euforia, a oficina seguiu e, durante aquela semana de intensas atividades musicais, ainda tive a oportunidade de tocar naquele violão mais uma ou duas vezes. Na época eu não fazia a menor ideia da história daquele instrumento, muito menos da importância dele na trajetória do violão de sete cordas no Brasil e, futuramente, na minha pesquisa de mestrado.

Alguns anos depois, por necessidade profissional e interesse pessoal, acabei aderindo ao violão de sete cordas e passei a estudar o instrumento. Em 2004, adquiri o livro *O Violão de Sete Cordas: Teoria e Prática*, de autoria de Luiz Otávio Braga, e li na introdução um relato que o violão feito para ele pelo Sérgio Abreu, em 1983, foi o primeiro violão de sete cordas com características de violão de concerto feito no Brasil e que foi o contato do violonista Raphael Rabello (1962-1995) com este instrumento que impulsionou o desenvolvimento do seu uso como solista na tradição do violão brasileiro. Só então percebi

que se tratava do violão que eu havia conhecido em 1999. Conforme o relato de Braga, o instrumento foi criado a partir de uma necessidade musical da Camerata Carioca – grupo idealizado por Joel Nascimento (n.1937) que atuou de 1979 a 1985, sob orientação do maestro Radamés Gnattali (1906-1988) – e foi concebido com características organológicas distintas dos utilizados como acompanhadores até então.

À medida que fui me inserindo como atuante no meio profissional, percebi que o uso do violão de sete cordas estava aumentando significativamente. Continuei estudando, frequentando oficinas em festivais e lá estava ele, cada vez com mais adeptos. Desde 2008, a partir da criação da Associação de Violão de Itajaí, da qual sou integrante, é realizado o Seminário de Violão de Itajaí e, a cada nova edição, tenho observado o aumento do número de violonistas utilizando violão de sete cordas. Em 2009, ingressei como professor no Conservatório de Música Popular de Itajaí, onde ministro as disciplinas de violão, camerata de violões, prática de conjunto, arranjo e prática de choro. Nessa trajetória como professor também tenho constatado um claro aumento na utilização e no interesse pelo violão de sete cordas. Além disso, na circulação de meu trabalho artístico, que até o momento agrega dois CDs e um DVD, assim como na participação em trabalhos de outros artistas, estive em diferentes estados do Brasil e em diversos países, onde também pude perceber um grande interesse pelo violão de sete cordas brasileiro.

Quando surgiu a necessidade da escolha do tema para o mestrado, achei natural dar continuidade a esta pesquisa que eu já iniciara naturalmente, de forma espontânea e não acadêmica.

A partir daí, questões importantes foram surgindo neste processo, onde para mim não estava claro que circunstâncias têm impulsionado a utilização do violão de sete cordas como instrumento solista no universo do violão brasileiro. Onde e de que modo o violão de sete cordas está sendo usado e que vantagens ele pode estar apresentando em relação ao violão de seis cordas. Que repertório está sendo tocado e quais os seus principais instrumentistas. Quem são os luthiers que estão fabricando esses instrumentos e qual o papel deles nessas práticas.

Analisando o material existente sobre violão de sete cordas – como métodos, transcrições, matérias em revistas, trabalhos acadêmicos – pude constatar que a grande maioria está destinada ao acompanhamento e, embora haja menção sobre o instrumento construído por Sérgio Abreu para Luiz Otávio Braga e o novo uso como solista, é algo que não está aprofundado. Acredito ser importante uma investigação mais detalhada sobre esse assunto, preenchendo uma lacuna na história do violão brasileiro e fornecendo material para pesquisas futuras.

O violão feito por Abreu data de 1983, quando Braga integrava a *Camerata Carioca* tocando sete cordas. A Camerata iniciou suas atividades em 1979, então o recorte temporal seria a partir desta data; porém, senti a necessidade de retroceder um pouco mais, ampliando o recorte temporal para compreender os instrumentos que de alguma forma influenciaram o violão de sete cordas solista, como o violão clássico de seis cordas e o violão de sete cordas utilizado em acompanhamento. Ambos contêm importantes informações para esta pesquisa, especialmente suas diferentes morfologias e maneiras que podem ser utilizados, além do ambiente musical e sócio-cultural em que se encontram inseridos. Como estão sendo investigados instrumentos musicais e possíveis transformações organológicas, penso também ser necessário abordar os novos estudos em organologia para auxiliar na condução da investigação e, a partir de uma melhor compreensão do objeto de estudo, analisar o universo em que o violão de sete cordas solista encontra-se inserido e o repertório que está sendo produzido.

O trabalho está dividido em quatro capítulos:

O primeiro capítulo apresenta as considerações metodológicas e os principais referenciais teóricos. Serão utilizados o trabalho de Eliot Bates (2012), que utiliza a Teoria Ator-Rede de Bruno Latour (n. 1947) para conduzir pesquisas com instrumentos musicais, e de John Baily (2001), que defende a performance como fundamental para a compreensão do instrumento musical e da cultura em que está inserido. Esses autores apresentam abordagens recentes que traçam novos parâmetros para a organologia.

O segundo capítulo apresenta os instrumentos musicais que de alguma forma se conectam ao violão de sete cordas solista. Dentre eles, o violão clássico de seis cordas, desenvolvido pelo luthier espanhol Antonio de Torres Jurado (1817-1892), os violões conhecidos como “multicordas” – que apresentam em sua morfologia a utilização de mais de seis cordas – e, por fim, o violão de sete cordas utilizado para acompanhamento na música brasileira.

O terceiro capítulo trata do objeto de estudo em si, ou seja, o violão de sete cordas utilizado como solista na música brasileira. Serão abordados assuntos como morfologia e acústica, o ambiente sócio-cultural ao qual ele pertence, algumas características gerais do repertório que está sendo construído e as novas tendências para o instrumento.

O quarto e último capítulo analisa cinco peças para violão de sete cordas solo, verificando as características musicais do repertório e principalmente de que forma a inserção e utilização da sétima corda pode ampliar os recursos do instrumento em relação aos violões clássicos de seis cordas.

1 METODOLOGIA E REFERENCIAL TEÓRICO

A abordagem utilizada durante esta pesquisa foi feita pela perspectiva de um *insider*: alguém que está inserido no ambiente sócio cultural onde o objeto de estudo se encontra e descreve as relações encontradas a partir de uma visão interna e em conformidade com seus preceitos. Essa abordagem também é conhecida como “êmica”, contrária à abordagem “ética”, que reflete a perspectiva de um observador externo, ou *outsider*.

Minha vivência com o violão de sete cordas inclui a relação de professor/aluno, onde eu já exerci os dois papéis de diferentes maneiras, em oficinas de música coletivas, em aulas individuais no ambiente formal e em aulas particulares. Posso destacar as oficinas de choro e violão no Festival de Música de Itajaí, do qual participo desde a primeira edição, em 1998, iniciando como aluno, passando a auxiliar e, em 2015, atuando como professor. Essa trajetória me deu oportunidade de conhecer importantes nomes do choro e do violão de sete cordas, como Luiz Otávio Braga, Mauricio Carrilho, Yamandu Costa, Rogério Caetano, Marcello Gonçalves, Alessandro Penezzi e muitos outros. Também tive a oportunidade de ministrar oficinas, workshops e de me apresentar em importantes instituições fora do Brasil, como no *Club du Choro de Paris* (França, 2013), na *Roda de Choro de Bordeaux* (França, 2014) e no *Festival Internacional de Guitarra Entrecuerdas* (Chile, 2016). Outra prática muito importante em que participo como *insider* é o ambiente informal das “Rodas de Choro”, onde existe uma série de relações fundamentais para a compreensão de valores ligados ao instrumento, como a transmissão oral do conhecimento e as regras éticas e morais que regem o ambiente do choro. Além disso, extrapolando a fronteira do choro, tenho vivido intensamente o ambiente do violão brasileiro, que além da ligação com a música popular urbana brasileira, também se relaciona com o violão erudito e a música de concerto, sendo o principal ambiente onde o sete cordas solista é encontrado. Essa vivência é amplamente utilizada no decorrer da pesquisa e proporcionou o acesso a pessoas importantes neste meio, facilitando a interpretação das informações encontradas e, principalmente, auxiliou na compreensão dos valores socioculturais que permeiam o ambiente dessa rede de relações.

Sobre a abordagem a partir da visão de um *insider* em pesquisas relacionadas à etnomusicologia, Bruno Nettl (2005) coloca importantes questões no livro *O Estudo da Etnomusicologia: Trinta e uma questões e conceitos*¹. No Capítulo 11, intitulado *Você nunca entenderá essa música*², ele faz reflexões sobre questões que envolvem o trabalho de campo

¹ *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts.*

² *You will never understand this music.*

na etnomusicologia, apresentando as diferentes características da pesquisa feita pela perspectiva de *insiders* e *outsiders*. Apesar do texto tratar mais especificamente sobre os desafios de pessoas criadas nas tradições musicais ocidentais que fazem pesquisa em ambientes culturais de tradição não ocidental, Nettl deixa clara a importância de se estar familiarizado com o ambiente em que o pesquisador estiver inserido (NETLL, 2005, p. 167-179).

No caso da presente pesquisa, a abordagem a partir do ponto de vista de um *insider* torna-se primordial e é o principal ponto de vista nas reflexões que seguem, pois, antes de ser um pesquisador com aparato acadêmico, eu já era um músico prático imerso no ambiente sócio-cultural da pesquisa e carregado de seus valores. Porém, em determinadas situações, como na análise musical e histórica, torna-se importante o exercício de um certo distanciamento, buscando um olhar de fora e o rigor acadêmico para formalizar as ideias. Entende-se que a perspectiva de um *insider* não necessariamente reflete a perspectiva de outro *insider*, pois as experiências pessoais de cada membro integrante de um ambiente são distintas e não necessariamente ficam limitadas apenas àquele ambiente, encontrando-se em uma rede de relações inseridas em realidades diversas.

1.1 A EXPERIÊNCIA COMO MÉTODO DE PESQUISA

Indo de acordo com os preceitos iniciais da pesquisa, que adota a perspectiva de um *insider*, adotou-se a fenomenologia como método de pesquisa. Neste método, a experiência é tomada como fonte de conhecimento e dá direção à investigação. A fenomenologia é uma contribuição da filosofia para a pesquisa acadêmica e mantém uma relação direta com a psicologia. Foi desenvolvida por Edmund Husserl (1859-1938), tendo como premissa básica o “contato direto com as coisas mesmas.” (MACEDO, 2003, p. 17). É uma filosofia descritiva do fenômeno e da relação entre fenômeno e consciência através da percepção, que é a captação intuitiva do fenômeno, enquanto a descrição é a tradução da percepção em forma de linguagem (NACHMANOWICZ, 2007). Assim sendo, a percepção torna-se uma fonte de conhecimento onde, no caso da música, a experiência musical pode fornecer dados seguros para a pesquisa (MACEDO, 2003).

A fenomenologia considera a subjetividade como parte da natureza humana, abrindo o campo da pesquisa em música para aspectos subjetivos da experiência musical. Este tipo de abordagem propõe uma transformação nos fundamentos do conhecimento e representa a transição de um paradigma quantitativo para um paradigma qualitativo. Este foco fortalece a

pesquisa em música e elimina o risco da aplicação de paradigmas quantitativos, que podem desconsiderar aspectos essenciais da música dificilmente quantificáveis (MACEDO, 2003, p. 23-24).

Os dados coletados para esta pesquisa são provenientes de pesquisa documental (fontes primárias), pesquisa bibliográfica (fontes secundárias), pesquisa no ambiente virtual (internet), entrevistas semiestruturadas e experiência pessoal – envolvendo o contato ao longo de anos com diversas pessoas ligadas ao objeto de estudo e ao ambiente sociocultural onde ele é encontrado.

1.2 NOVAS ABORDAGENS PARA OS ESTUDOS EM INSTRUMENTOS MUSICAIS

Aqui serão apresentadas duas abordagens sobre estudos ligados a instrumentos musicais que irão auxiliar na condução desta investigação. A primeira vem de um artigo de Eliot Bates (2012) intitulado *A vida social dos instrumentos musicais*, que sugere estudar os instrumentos musicais através da *Teoria Ator-Rede*³. A segunda vem de John Baily (2001), que defende a performance musical como método de pesquisa de campo. Elas fazem parte de uma série de novas abordagens que vem mudando o paradigma na condução de estudos relacionados a instrumentos musicais e ao trabalho de campo na etnomusicologia.

Instrumentos musicais são objetos de pesquisa há bastante tempo, de diferentes maneiras e em diferentes culturas, porém somente no século XIX iniciou-se na Europa uma metodologia científica que recebeu o nome de organologia e é definida como a ciência que estuda os instrumentos musicais (KARTOMI, 2001). Essa palavra ainda está muito associada aos sistemas de classificação para os instrumentos – que surgem principalmente para dar suporte à catalogação de peças de museus. Ao longo da história, existe registro em diferentes culturas e épocas de sistemas de classificações, inclusive sistemas milenares, como os da China e Índia (OLIVEIRA PINTO, 2001; NETTL, 1983).

O sistema que se tornou mais conhecido é o de Hornbostel e Sachs (1914), que foi inspirado no de Mahillon (1880), que por sua vez foi inspirado no milenar sistema indiano. O sistema Hornbostel-Sachs divide os instrumentos musicais em quatro famílias e cada uma delas é subdividida em diferentes categorias. As quatro famílias são:

- 1- Idiofones: o som é gerado através da vibração do material do próprio corpo;
- 2- Membranofones: o som é gerado através da vibração de uma membrana;

³ Actor-Network Theory - ANT.

3- Cordofones: o som é gerado através da vibração de cordas;

4- Aerofones: o som é gerado através da vibração ocasionada por uma coluna de ar.

Posteriormente, foi incluída uma quinta categoria, os “eletrofonos”.

Embora o conceito sobre instrumentos musicais de Hornbostel e Sachs fosse bastante amplo, incluindo questões sobre o contexto sociocultural onde o instrumento encontrava-se inserido, o sistema classificatório adotado por eles, que ainda é amplamente utilizado atualmente, é bastante pragmático e estático (KARTOMI, 1990).

Os novos estudos em organologia apresentam preocupações que vão bastante além de um sistema classificatório. Nas palavras de Oliveira Pinto:

[...] a organologia é o estudo contemporâneo de instrumentos de música (inventário, terminologia, classificação, descrição de sua construção, suas formas e técnicas de uso), sem deixar de considerar a sua produção musical (a análise de fenômenos acústicos e escalas de uso), além de critérios ligados a fatores socioculturais e a crenças que determinam o seu uso e o status de seus músicos. Importante é também considerar aspectos de simbologia e estética que sempre impregnam os instrumentos de música. Há, finalmente, um ramo dos estudos organológicos que se ocupa de aspectos arqueológicos. (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 265).

Essa nova visão da organologia está ligada tanto ao estudo da cultura e da sociedade, quanto à ciência das medidas e manufaturas, apresentando uma abordagem interdisciplinar que agrega campos como antropologia, etnografia, sociologia, estudos culturais e história, fornecendo uma visão mais holística dos instrumentos musicais e suas relações (DAWE, 2001).

Para esta pesquisa, dentre os diversos trabalhos que têm apresentado novas abordagens para os estudos de instrumentos musicais, serão utilizados dois, o de Eliot Bates (2012) e o de John Baily (2001).

1.2.1 A Vida Social dos Instrumentos Musicais

Uma importante contribuição para os estudos recentes em organologia é apresentada por Eliot Bates (2012) em seu artigo *The Social Life of Musical Instruments*⁴. Além de propor um novo paradigma, Bates também faz um importante levantamento de outros trabalhos que abordam de uma forma mais ampla os estudos em instrumentos musicais.

Bates utiliza exemplos da literatura e do cinema para ilustrar casos em que instrumentos musicais deixam de ser simples objetos, podendo muitas vezes assumir papel de

⁴ *A Vida Social dos Instrumentos Musicais* (tradução do autor).

protagonista de uma história. Eles podem criar afetos e despertar o desejo, não são “[...] artefatos passivos que emanam som, eles estão emaranhados em teias de relações complexas – entre humanos e objetos, entre humanos e humanos e entre objetos e objetos.” (BATES, 2012, p. 364). Ele afirma que o mesmo instrumento em diferente contexto histórico-social terá diferentes tipos de relações.

Antes de expor sua proposta, ele faz uma dura crítica à “organologia” e sua vinculação ao sistema classificatório de Hornbostel-Sachs e aos museus. Ele considera “uma classe ultrapassada de mensuração e documentação de objetos físicos” (BATES, 2012, p. 365), afirmando que nos museus os instrumentos tornam-se objetos mórbidos, exibindo musicalidades mortas, e encontram-se desprovidos de história.

Ele também faz uma análise crítica sobre alguns dos principais trabalhos que apresentam abordagens mais abrangentes sobre estudos em instrumentos musicais, superando a organologia dos tradicionais sistemas classificatórios. Mantle Hood (1982) acreditava que um sistema de classificação deveria dar conta de detalhes como o som musical e a função social dos instrumentos. Criou um sistema de organogramas com uma série de informações, inclusive relações dos instrumentos com os indivíduos e a sociedade, que para Bates não transmitem a natureza dinâmica e variável das relações pessoais e sociais com instrumentos. Para Sue DeVale (1990), o objetivo final da organologia é “[...] ajudar a explicar a sociedade e a cultura” (DEVALE, 1990, p. 22 apud BATES, 2012, p. 367), onde sua essência pode estar contida nos instrumentos musicais. DeVale sugere um pensar através dos instrumentos com dois exemplos distintos: a teoria de instrumentos-espíritos em rituais e a história de vida de um Gamelão na Exposição Universal de Chicago. Cinco décadas antes de DeVale, Robert Van Gulik’s (1940 apud BATES, 2012) analisou o *Ch’in-pu* (um tipo de alaúde) sobre diversos aspectos, como simbólico, estético e econômico. Ele também analisou os numerosos manuais para alaudistas, que continham muitos detalhes sobre o instrumento, como construção, cordas e técnicas para tocar.

Bates também comenta sobre trabalhos mais recentes. Regula Qureshi (2000 apud BATES, 2012) escreveu sobre o *sarangi* indiano, explorando a inter-relação entre as estéticas audíveis, simbolismos instrumentais e debates sobre a adequação de certos contextos de desempenho para tocar o instrumento. Ele fala que é necessário “uma vontade de expandir os estudos de música de seu casulo de gozo estético e sonoro convencionalizado, a fim de permitir que as implicações políticas e históricas venham à tona.” (QURESHI, 2000, p. 808 apud BATES, 2012, p. 368). O trabalho de Qureshi foi o primeiro a ligar estudos antropológicos do corpo e incorporação ao domínio de instrumentos musicais e instrumentais

sonoros. Kevin Dawe (2007 apud BATES, 2012) pesquisou em Creta uma pequena rabeça indígena chama Lira, observando festivais, construtores, amplificação e visibilidade na Creta contemporânea. Ele sugere que "os instrumentos musicais podem transformar mentes e corpos, afetando estados de espírito, tanto quanto articulações, tendões e sinapses" (BATES, 2012, p. 368). Assim como DeVale, os instrumentos assumem o papel de sujeito da pesquisa, e não apenas um objeto, o que o autor considera "pensar através dos instrumentos"⁵. Ele fala do poder transformador dos instrumentos como sendo ativo na formação da vida social e cultural. "Eles existem em redes de cultura, envolvidos em uma série de discursos e intrigas políticas, e ocupam posições de definição de status. Instrumentos musicais são vistos como construções materiais e sociais"⁶ (DAWE, 2007, p. 114 apud BATES, 2012, p. 368). Outros dois autores trouxeram novas ideias para a organologia escrevendo sobre o *tanbur*. Partow Hooshmandrad (2004 apud BATES, 2012) defende a ideia de uma "organologia vivida"⁷ baseada em histórias, significados históricos e análise da função de instrumentos musicais em relações humano-divina. Ela escreve isso sobre a "santidade e sagrada função do *tanbur*". Também analisou a produção de um importante construtor de *tanbur*, "Ustād Asad Allāh". Esse mesmo construtor foi analisado por Navid Fozi (2007 apud BATES, 2012), estendendo o trabalho de Hooshmandrad, analisando uma série de questões sobre a construção deste instrumento. Outro trabalho destacado por Bates é o de John Baily sobre o *dutar*, onde são discutidas inovações na construção de instrumentos, cinestesia e a situação sociomusical complexa e dinâmica que envolve mudanças na estrutura da música e mudanças na posição social de música e músicos.

Após analisar esses trabalhos, Bates propõe um novo paradigma para a organologia, onde o instrumento musical passa a ser constitutivo na ação social, e não meramente incidental. Ele utiliza a *Teoria Ator-Rede* para analisar a relação entre humanos e objetos não humanos, que estão divididas em três entidades complexas: as partes constituintes (os atores), as interligações (redes) e as relações (sociabilidade) (BATES, 2012).

A Teoria Ator-Rede tem como principal expoente o sociólogo, antropólogo e filósofo francês Bruno Latour, ao lado de Michel Callon (n. 1945) e John Law (n. 1946). Nessa teoria, o ator pode ser "qualquer pessoa, instituição ou coisa que tenha agência, isto é, produza efeitos no mundo e sobre ele." (MORAES, 2013, p. 322). Assim, os objetos passam a ser

⁵ *Thinking through instruments* (DAWE, 2007, p. 114 apud BATES, 2012, p. 368).

⁶ *They exist in webs of culture, entangled in a range of discourses and political intrigues, and they occupy engendered and status-defining positions. Musical instruments are seen as material and social constructions* (DAWE, 2007, p. 114 apud BATES, 2012, p. 368).

⁷ *Lived Organology* (BATES, 2012, p. 370).

também atores e se relacionam com os humanos em uma complexa rede. O ator não é definido nem como sujeito nem como objeto, mas como uma fonte de ação integrante da rede, que por sua vez é heterogênea e marcada por ter múltiplas conexões e entradas (BATES, 2012).

Bates também relata sua experiência de pesquisa com instrumentos musicais na Turquia, onde entrou em contato com o *Ud* e o *Saz* – que ele analisa sob esse novo paradigma, procurando entender sua vida social e a heterogeneidade da rede de relações em que está inserido. O *Saz* é analisado sob diversos aspectos. O primeiro é o *Saz* e a canção, identificando a presença do *Saz* nas letras de músicas, onde percebe que nessas letras ele aparece com características humanas como infiel, opressivo e cruel. O segundo aspecto é o *Saz* e a nação, onde o *Saz* aparece como instrumento nacional, constitutivo dos ideais de uma nação (Turquia) e associado a um território e uma identidade social. O terceiro aspecto refere-se às questões construtivas do *Saz*, mostrando as limitações do sistema Horbostel-Sachs, onde o *Saz* pode se enquadrar em duas classificações diferentes, ou receber a mesma classificação de outros instrumentos. O autor descreve as duas maneiras de se fabricar o *Saz*: uma artesanal, onde o corpo é escavado em uma peça única de madeira e feito com o contato do artesão em todo o processo de construção; e o produzido em série numa fábrica onde cada parte do processo de construção é feito por diferentes profissionais – neste processo, o corpo é fabricado com diferentes peças de madeiras coladas. O resultado é um instrumento único produzido pelo artesão e um instrumento padronizado produzido em série pela fábrica. Por último, o autor analisa o *Saz* e suas partes constituintes, onde cada parte do instrumento está relacionada à anatomia humana, tendo: um corpo, um braço ou pescoço, um peito, um rosto e sete orelhas. Sob outros aspectos, ele ainda pode tornar-se uma arma ou fazer um estrangeiro tornar-se mais turco (BATES, 2012).

Em suas conclusões, Bates levanta questionamentos que ele julga importantes para a chamada *organologia vivenciada*, tais como:

- É o instrumentista que molda o instrumento, ou o contrário?
- Por que alguns instrumentos musicais estão repletos de simbolismo e associações simbólicas, enquanto em outros parece comparativamente faltar referências simbólicas?
- Por que existe uma resistência à adoção de versões ergonomicamente "melhoradas" de alguns instrumentos, e o que a resistência nos diz sobre as relações instrumento-instrumentista?
- Até que ponto novas técnicas de construção, novos materiais, ou alterações de aspectos formais podem resultar em um novo instrumento?

O artigo de Bates lança novos olhares para os estudos de instrumentos musicais. Apresenta uma forte crítica à antiga organologia dos sistemas classificatórios e propõe uma nova abordagem baseada na *Teoria Ator-Rede* de Latour, admitindo que os instrumentos encontram-se emaranhados em uma complexa rede de relações e podem – da mesma forma que os humanos – assumir o papel de protagonista em determinados contextos.

As críticas apresentadas por Bates aos sistemas classificatórios, como o de Hornbostel-Sachs, podem ser reflexo de uma das características da abordagem *latourniana*, que é criticar de forma bastante enfática aquilo que não está de acordo com sua visão. Penso que esse tipo de pensamento crítico pode ser válido, porém, devem-se tomar certas precauções para não desmerecer diferentes pontos de vista, pois acredito que os sistemas classificatórios podem ter relevância e serem úteis para determinadas finalidades, além de servirem também de inspiração ou referência para novas abordagens.

A aplicação da Teoria Ator-Rede proposta por Bates pode ajudar muito na compreensão de determinadas culturas através da análise de seus instrumentos musicais e suas redes de relacionamentos, o que pode ser um excelente caminho para o pesquisador. Este conceito foi amplamente utilizado no decorrer desta investigação.

1.2.2 Aprender a tocar um instrumento como método de pesquisa

O artigo *Learning to perform as a research technique in ethnomusicology*⁸, de John Baily, argumenta sobre as vantagens de se aprender a tocar um instrumento como parte integrante do trabalho de campo de um etnomusicólogo.

Impulsionado por um artigo de Mentle Hood sobre a “bi-musicalidade”, Baily desenvolve sua abordagem mostrando a importância de se aprender a linguagem musical de uma cultura tocando um instrumento. Para ele, somente com a performance musical se adquirem certos tipos de conhecimento em música (BAILY, 2001, p. 86). Ele intitulou esse conceito como “*learn to perform*”⁹ (BAILY, 2001, p. 86).

Baily relata sua experiência no Afeganistão nos anos 1970 onde foi aprender a tocar dois instrumentos tradicionais persas, o *dutâr* e o *rubâb* (tipos diferentes de alaúde). Ele descreve sua inserção no ambiente sociocultural em que esses instrumentos são utilizados, mostrando as diferentes formas de aprendizado, além de uma série de relações envolvidas no

⁸ Aprendendo a tocar um instrumento como método de pesquisa em etnomusicologia (tradução do autor).

⁹ Existem diferentes traduções para o termo, como “aprender a performar”, ou “aprender a tocar um instrumento” (nota do autor).

contato com diferentes músicos e professores. Baily relata que teve importantes insights provenientes da familiaridade com os diferentes tipos de instrumento que aprendeu a tocar, especialmente em “como as técnicas de execução mudaram com as sucessivas transformações morfológicas do instrumento.” (BAILY, 2001, p. 89-90).

O estudo comparativo entre *dutâr* e *rubâb* o levou a um estudo mais aprofundado sobre a cinestesia de tocar em relação à morfologia do instrumento, onde são feitas análises a partir da interação de três fatores: “a morfologia do instrumento, os padrões de movimento utilizados para tocá-lo e as características estruturais da música produzida.”¹⁰ (BAILY, 1985, p. 243). Segundo Bates, “Para Baily, a relação entre cinestesia e morfologia influencia diretamente a natureza do gênero musical” (BATES, 2012, p. 369), onde o instrumento e suas particularidades de alguma maneira formatam a música. Baily sugere que, de certa forma, o formato do instrumento “coage” a performance musical e tanto a música gerada a partir de um instrumento, quanto um instrumento projetado para que certas estruturas musicais preexistam, é produzida por padrões de movimento humano que interagem com o layout espacial do instrumento (BAILY, 1985, p. 256).

As reflexões sugeridas por Baily têm se tornado referência em estudos etnomusicológicos. As questões que envolvem a performance como uma ferramenta essencial para a coleta de dados em uma pesquisa de campo favorecem o pesquisador a entrar em contato direto com a cultura investigada através das interações proporcionadas pelo aprendizado de um instrumento musical.

A utilização do conceito de aprender a tocar um instrumento nesta pesquisa se apresenta de uma forma um pouco diferente da proposta por Baily, que em geral é direcionada para quando se estuda uma cultura que não é a sua. No meu caso, o conhecimento para tocar o violão de sete cordas já existia, porém, ao entrar em contato com o texto de Baily, passei a tocar sob outra perspectiva, lançando um olhar investigativo na tentativa de compreender melhor as composições que estão sendo criadas para o instrumento e de que forma a sétima corda está integrada a elas. Assim sendo, as análises que seguem no capítulo 4 foram feitas a partir de percepções que surgiram durante a performance das peças, onde todos os trechos musicais que seguem como exemplos passaram por uma ação performativa prévia e, a partir das percepções que surgiam enquanto tocava, foram escolhidos os pontos considerados relevantes para a análise. Dessa forma, a ação performativa passou a fazer parte integrante da investigação.

¹⁰ *The morphology of the instrument, the movement patterns used in playing it, and the structural characteristics of the music produced* (BAILY, 1985, p. 243).

Os novos parâmetros traçados para a organologia ampliam muito os conceitos dos estudos de instrumentos musicais, com abordagens mais abrangentes, colocando-os em um contexto onde aparecem carregados de significados e histórias, muito diferente dos objetivos iniciais desta ciência de catalogar peças de museus congeladas no tempo e classificadas em um sistema que tenta ser “universal” e independente de suas procedências e culturas onde nasceram e estiveram inseridos. Sob este novo aspecto, instrumentos deixam de ser apenas artefatos produtores de sons; eles passam a ser partes constituintes de uma rede de significações das sociedades e culturas pelos quais transitam e se relacionam. Instrumentos são fabricados por pessoas, tocados por pessoas, deixam de ser passivos e incidentais para tornarem-se constitutivos de ação social, podem ajudar a construir identidades sonoras, culturais e simbólicas, a estabelecer estruturas de poder e status social, a despertar sentimentos de afetos e desejos.

Essa nova visão sobre os estudos em instrumentos musicais foi determinante na condução da presente investigação, onde, além dos instrumentos serem considerados “atores da rede”, a performance ao instrumento e as interações sociais e musicais proporcionadas por ela tornaram-se fundamentais na condução da investigação.

2 TRAJETÓRIA DO INSTRUMENTO

O conteúdo deste capítulo é um misto de aspectos históricos e práticos, partindo de questões gerais ligadas ao violão que vão em direção ao objeto de estudo. Serão investigadas algumas características dos violões que de alguma forma influenciaram o violão de sete cordas solista no Brasil.

Na construção da narrativa, entende-se que não há história verdadeira que relate fatos congelados no tempo. A leitura dos fatos, seja direta (presenciando o fato) ou indireta (através do relato de outras pessoas), implica em uma série de questões e ela nunca estará isenta de valores pessoais, sociais, políticos e culturais. Além disso, a história contada, seja através de documentos escritos, ou da tradição oral, depende diretamente da constituição e formalização das memórias. (POLLAK, 1989, p. 2).

As narrativas que aqui transcorrem, não necessariamente irão aparecer em ordem cronológica. Entende-se que o objeto de estudo transita de forma não linear no tempo, encontrando-se em uma rede de relações interdependentes entre diferentes ambientes que vão influenciando e ao mesmo tempo sendo influenciados. O que se busca ao traçar a trajetória do instrumento é trazer à tona as informações relevantes encontradas e analisá-las qualitativamente.

Conforme sugere o paradigma proposto por Bates (2012), que utiliza a *Teoria Ator-Rede* aplicada a estudos em instrumentos musicais, instrumentos e seres humanos são considerados agentes e se relacionam em uma complexa rede multiplamente interligada. Na narrativa que segue, serão colocadas em primeiro plano as inter-relações entre instrumentos e instrumentistas, instrumentos e luthiers, e instrumentistas e luthiers.

2.1 O VIOLÃO

Existem diferentes tipos de violão espalhados pelo mundo. Eles podem ser encontrados em diversos formatos, com materiais distintos, cada qual com sonoridade particular e uso em diferentes manifestações culturais.

2.1.1 O Violão Clássico

O instrumento que se conhece como “violão clássico” foi desenvolvido pelo Luthier espanhol Antonio de Torres Jurado (1817-1892) em 1850 e surge a partir de algumas

modificações organológicas de seu antecessor direto, o “violão clássico-romântico”. Dentre as mudanças propostas por Torres, estão o redimensionamento do instrumento (corpo, escala e caixa de ressonância maiores), a utilização de tarraxas mecânicas no lugar das cravelhas de madeira e o novo padrão para o leque harmônico¹¹ (CAMPOS, 2005).

Mas Torres teve uma pessoa de fundamental importância para o desenvolvimento de seus violões, o violonista espanhol Francisco Tárrega (1852-1909). Foi aí que os pilares do violão foram estabelecidos e começa a surgir o que é considerado o início do repertório moderno para o violão clássico, isso graças ao instrumento concebido por Torres e à dedicação de Tárrega e de outros violonistas. Essa relação do instrumentista com o luthier pode interferir sobremaneira na construção dos instrumentos, tornando a obra dos dois interdependentes.

Temos então a relação entre Torres e Tárrega, em que a existência da obra de um se torna intrinsecamente ligada à existência da obra do outro. No caso de Torres, se trata de uma criação técnica. A concepção de um instrumento, a criação de algo que será utilizado para criar. Obras essas (os violões) que tornam possíveis as composições musicais de Tárrega; elas dependem daquele instrumento de uma forma complexa. Em fim, não se pode imaginar a existência daquelas sem este. (TAVARES, 2012, p. 152).

O projeto de Torres veio aperfeiçoar características acústicas e ergonômicas do instrumento antecessor. A troca das antigas cravelhas de madeira por tarraxas mecânicas melhorou significativamente a precisão e duração da afinação. Com o redimensionamento do braço, a tocabilidade melhorou muito, possibilitando a consolidação e aprimoramento da técnica para se tocar o instrumento. O redimensionamento do corpo e caixa de ressonância, aliado ao novo padrão para o leque harmônico, melhorou o que se considera uma das principais limitações do instrumento, a baixa emissão sonora (CAMPOS, 2005).

O projeto de Torres foi tão bem sucedido que ainda hoje segue sendo a principal referência nos aspectos construtivos de diversos tipos de violões. Além de estabelecer o padrão construtivo para o violão clássico, Torres também inspirou outros luthiers que continuaram e desenvolveram suas ideias, como Vicente Arias (1845-1912), Manuel Ramirez (1869-1920), Enrique Garcia (1868-1922), Santos Hernandez (1873-1951), Domingo Esteso (1882-1937) e Francisco Simplicio (1874-1932), dentre outros (BOUNY, 2012, p. 40-41).

Outra melhora significativa no instrumento surgiu a partir da invenção do náilon. Graças à iniciativa de Andrés Segovia (1893-1987), o novo material foi utilizado para

¹¹ Estrutura de madeira que fica sob o tampo do instrumento e tem função estrutural e acústica.

substituir as cordas de tripa. Segovia é considerado como um dos principais nomes do violão clássico de todos os tempos e dentre seu legado está a criação de um repertório clássico para o instrumento – através de suas transcrições e incentivo aos compositores de sua época a criarem obras originais para o violão – e a constante busca por melhorias no instrumento. O resultado disso, talvez seu maior legado, foi a aceitação do violão como instrumento de concerto na música clássica (KAYATH, 2009).

A troca das cordas de tripa por cordas de náilon foi fundamental para uma melhor qualidade na afinação, na emissão sonora, durabilidade das cordas e, conseqüentemente, segurança ao concertista – porque era comum as cordas de tripa se romperem no meio do concerto. Segovia encomendou as primeiras para a empresa francesa Dupont e, graças ao seu empenho, em 1946 passaram a ser produzidas em escala industrial pelo fabricante Albert Agostine (CAMPOS, 2005; KAYATH, 2009).

Apesar de todas as melhorias na construção do instrumento e dos grandes avanços tecnológicos, a baixa emissão sonora continuou sendo uma limitação, tornando-se determinante para uma série de relações que se estabeleceram ao longo de sua trajetória. Isso fez com que o violão durante muito tempo ficasse à margem da música de concerto, tanto solista, quanto em formações camerísticas ou orquestrais, porque, como o volume de som do violão tende a ser mais baixo do que o da grande maioria dos instrumentos de uma orquestra, torna-se muito difícil equilibrá-lo aos demais instrumentos. Além disso, em uma apresentação solo, onde o equilíbrio com outros instrumentos deixa de ser um problema, seu volume muitas vezes não é suficiente para ser escutado em uma grande sala de concerto.

As limitações resultantes da baixa emissão sonora foram determinantes para importantes acontecimentos na trajetória do violão, interferindo sobremaneira na constituição morfológica do violão de sete cordas no Brasil, conforme será abordado mais à frente.

Mesmo hoje, com todo o aparato tecnológico disponível, como microfones, captadores e simuladores, em que o som do instrumento pode ser captado e amplificado, conseguir equilibrar seu volume com o de outros instrumentos sem perder as qualidades do timbre – que é considerado por muitos como o grande ponto forte do instrumento – ainda é um dos grandes desafios para construtores e fabricantes de acessórios.

O projeto que mais conseguiu se destacar em relação ao aumento na emissão e projeção sonora é dos violões conhecidos como *Composite*¹² ou *Tampo Duplo*¹³. Foi

¹² A tradução para o português seria “composto” ou “múltiplo”, porém é uma palavra que no meio musical não se costuma utilizar traduzida (nota do autor).

¹³ Vem da expressão em inglês *Double-Top*.

desenvolvido pelo luthier alemão Matthias Dammann (n. 1957) e, em comparação ao violão de Torres, consiste basicamente em uma modificação no tampo e no leque harmônico. Muitos luthiers seguiram essa tendência, como Thomas Humphrey (1947-2008) e Greg Smallman (n. 1947). Enquanto o violão de Torres tem “um” tampo com estrutura interna de madeira em formato de leque sob ele, o violão *Double-top* tem “dois” tampos de madeira e, entre eles, uma estrutura treliçada de um material sintético chamado Nomex¹⁴, que substitui o leque harmônico.

O resultado dessa combinação é de um instrumento considerado mais fácil de tocar, com maior emissão, projeção e sustentação do som. Alguns fabricantes garantem um volume duas a três vezes maior do que os instrumentos tradicionais¹⁵, porém, isso afetou significativamente o timbre. Existe uma expressão muito utilizada no meio musical que enaltece essa qualidade do violão, chamando-o de “pequena orquestra”, por ser um instrumento que oferece recursos polifônicos e uma boa gama de variação do timbre e da intensidade, podendo assim “simular” instrumentos de uma orquestra. O timbre do violão pode ir do “doce” ao “metálico” e/ou do “pianíssimo” ao “fortíssimo” com grandes nuances, além de possibilitar recursos como *pizzicato* e harmônicos artificiais, que resultam em timbres bastante específicos. Neste sentido, os violões *composite* são criticados por deixarem o som mais uniforme, onde se consegue extrair som do instrumento com menos esforço, porém, resultando em menos amplitude dinâmica e variações tímbricas, prevalecendo o volume de som (KAYATH, 2009).

A escola do violão clássico que se estabeleceu a partir do instrumento teve grande desenvolvimento ao longo do século XX, fazendo com que aos poucos o violão passasse a ser um instrumento reconhecido e legitimado no ambiente da música erudita. O espaço foi sendo conquistado com gradativo aumento no número de instrumentistas, com a publicação de métodos consolidando a técnica e, principalmente, estabelecendo um repertório próprio. Segovia inspirou e influenciou muitos músicos que deram continuidade ao seu legado, como Julian Bream (n. 1933), John Williams (n. 1941), Turíbio Santos (1943), Sergio Abreu (n. 1948) e Eduardo Abreu (n. 1949) – *Duo Abreu*, Manuel Barrueco (n. 1952), David Russel (n. 1953), Sérgio Assad (n. 1952) e Odair Assad (n. 1956) – *Duo Assad* e muitos outros.

¹⁴ O Nomex é uma fibra sintética desenvolvida pela Dupont, com formato de favo de mel, para uso aeroespacial. Sua característica é propiciar uma grande resistência estrutural ao tampo, sem perder leveza, de forma a se obter um tampo mais responsivo, leve e vibrante. Informação do site Guitanda. <www.guitanda.com.br> Acesso em janeiro de 2017.

¹⁵ Informação retirada do site *Classic Guitar International*. <www.classicguitar.com/dammann> Acesso em janeiro de 2017.

Em paralelo ao universo do violão clássico, o violão se disseminou mundo afora, adaptando-se em diferentes tipos de música e em diversas culturas. Seu uso está ligado principalmente ao acompanhamento de música popular e folclórica, além de, em alguns casos, atuar como instrumento solista, como na música flamenca, no jazz e no violão brasileiro.

2.1.2 Os violões multicordas

Embora o violão clássico tenha se firmado a partir do bem sucedido projeto de Torres, que se consolidou com seis cordas simples, experiências com diferentes números de cordas sempre aconteceram ao longo da trajetória do violão, tanto antes quanto depois de Torres. A variação no número de cordas é uma característica muito marcante em diversas famílias de cordofones.

Campos (2005) afirma que a origem dos primeiros instrumentos de cordas é incerta, mas que eles se desenvolveram basicamente de duas maneiras: uma a partir dos alaúdes de origem árabe, que tinham como característica o fundo côncavo, e outra a partir das guitarras de origem greco-romana com fundo plano.

Estima-se que os alaúdes nos séculos XIV e XV tinham quatro e depois cinco ordens¹⁶ de cordas. Na segunda metade do século XV, ganhou mais uma ordem, chegando a seis, sendo cinco duplas e uma simples. No século XVI, adquire mais uma, chegando a sete ordens, e no século XVII passou a adotar dez, depois onze, e chegou a treze ordens de cordas, sendo onze duplas e duas simples. Além dos alaúdes, também existiram, da mesma família, a *theorba* e o *arquialaúde*, contando com treze e quatorze ordens de cordas, que ainda contavam com um segundo braço maior para as cordas mais graves (CAMPOS, 2005).

Estima-se que a *guitarra greco-romana* deu origem à *vihuela* e à *guitarra espanhola*, que é o principal antecessor do violão. As primeiras guitarras com formato de “oito” apareceram no século XVI, durante o Renascimento, entre Itália e Espanha, e contavam com quatro ordens de cordas duplas. O século XVII deu lugar à guitarra barroca com cinco ordens duplas, que também apresentou considerável ampliação em suas dimensões. Ainda no século XVII, houve a troca das cordas duplas por cordas simples e mais um redimensionamento do instrumento, que deu origem à guitarra clássico-romântica do século XIX, considerado o antecessor direto da guitarra clássica ou violão clássico (CAMPOS, 2005).

¹⁶ A expressão “ordem de cordas” representa a utilização de cordas duplas ou triplas que são tocadas simultaneamente como se fossem uma só corda. Por exemplo, a viola caipira possui dez cordas, sendo cinco ordens de cordas duplas (nota do autor).

A trajetória dos cordofones anteriores ao violão clássico aconteceu em meio a diversos acontecimentos sociais na Europa, onde esses instrumentos transitaram, cada qual com sua rede de relações, na corte, na burguesia, podendo ser utilizados ora como acompanhadores de canções, ora como solistas.

Durante o século XIX, com as constituições morfológicas do violão clássico próximas de serem estabelecidas, houve muitas experiências de luthiers e instrumentistas na construção de violões com diferentes números de cordas. Dentre essas experiências, destacam-se os instrumentos do luthier francês René François Lacôte (aprox. 1785-1868).

Considerado um dos melhores luthiers franceses do século XIX, Lacôte construiu violões para alguns dos principais violonistas da época, como Fernando Sor (1778-1839), Ferdinando Carulli (1770-1841), Dionísio Aguado (1784-1849) e Napoleão Coste (1806-1883). Dentre seus experimentos com os violões “multicordas”, constam o *Héptacorde* (sete cordas) e o *Décacorde* (dez cordas) (MINER, 2008).

O *Décacorde* foi desenvolvido por Lacôte em conjunto com o violonista Ferdinando Carulli e patentado em 1826, inclusive com um método desenvolvido por Carulli. A afinação da primeira à quinta corda era a tradicional do violão clássico e da sexta à décima seguia a escala diatônica de Dó maior (Figura 1).

Figura 1 - Afinação do *Décacorde* do luthier René François Lacôte e utilizado por Carulli.



Fonte: MINER, 2008.

Neste tipo de *Décacorde*, as cinco primeiras cordas eram utilizadas como nos violões tradicionais, sobre o braço com trastes, enquanto as cordas mais graves, da sexta à décima corda, ficavam por fora do braço para serem usadas soltas. Lacôte construiu diversos instrumentos com essas características, que receberam a indicação “5+5”, representando as cordas sobre o braço e as cordas por fora (Figura 2).

Figura 2 - Violões *Décacordes* 5+5 do luthier René François Lacôte.



Fonte: MINER, 2008.

Lacôte desenvolveu também outras configurações de *Décacordes*, como o modelo com sete cordas sobre o braço e três por fora (7+3) e o com seis sobre o braço e quatro por fora (6+4) (Figura 3).

Figura 3 - Violões *Décacordes* 6+4 e 7+3 do luthier René François Lacôte.



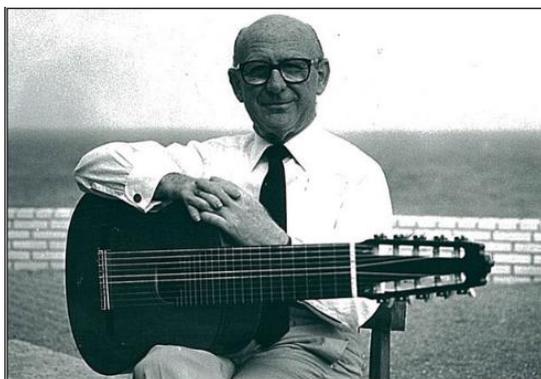
Fonte: MINER, 2008

Muitos desses instrumentos estão preservados em museus e coleções particulares, como no *Musée de La Musique* na *Cité de La Musique*, em Paris, onde também se encontra um dos *héptacordes* de Lacôte, conforme será visto mais à frente.

Lacôte não foi o único luthier a fazer experiências e desenvolver violões com mais de seis cordas. Essa busca por incorporar mais cordas ao violão tradicional aconteceu, e continua acontecendo, em diversas épocas. Muitas dessas experiências em ampliar a extensão do violão, principalmente na região grave, têm sido feitas para aproximar o violão da extensão dos alaúdes antigos, principalmente para tocar música barroca. Além disso, pode servir também para aumentar a ressonância do instrumento com vibrações por simpatia.

Dentre as experiências com violões multicordas, uma referência importante é o violão de dez cordas utilizado pelo violonista espanhol Narciso Yepes (1927-1997). Yepes é considerado um dos violonistas mais importantes da história do instrumento, apresentando técnicas inovadoras, além de gravações e interpretações que se tornaram referência, como do *Concerto de Aranjuez*, de Joaquim Rodrigo. Ele se considerava um músico antes de ser violonista e, na busca por expressar sua musicalidade, desenvolveu em conjunto com o luthier José Ramirez (1922-1995) o violão de dez cordas. O primeiro violão de dez cordas de Yepes ficou pronto em 1964 e ele recebeu muitas críticas por sua experiência, porém ele dizia não se abalar com as críticas e defendia a ideia do instrumento por razões exclusivamente musicais. Yepes argumentava que o violão com seis cordas não possuía equilíbrio na ressonância para as doze notas da escala cromática, havendo ressonância apenas para algumas notas (Mi, Lá, Si e Ré), enquanto seu violão de dez cordas tinha equilíbrio na ressonância para as doze notas (KOZINN, 1981) (Figura 4).

Figura 4 - Narciso Yepes com seu violão Ramirez dez cordas.



A afinação que Yepes utilizava para gerar o equilíbrio nas ressonâncias era diferente do *Décacorde* de Lacôte. Ao invés das cordas seguirem em uma relação linear do agudo para o grave com notas pertencentes à escala diatônica de Dó maior, a partir da oitava corda ele afinava em notas que não estavam nas cordas soltas do violão (Figura 5).

Figura 5 - Afinação de Yepes para o violão de dez cordas.



Fonte: NIEKERK, 2017.

Existem muitas outras experiências com violões multicordas que vêm ocorrendo na trajetória do instrumento, como do Violão Brahms de oito cordas desenvolvido pelo violonista escocês Paul Galbraith (n. 1964) em conjunto com o luthier inglês David Rubio (1934-2000). Este violão tem uma corda mais grave e uma mais aguda em relação ao violão clássico de seis cordas. Além disso, a disposição dos trastes é em formato de leque, fazendo com que o instrumento tenha as cordas mais graves com dimensões maiores.

Outro violão multicordas de destaque é o violão de onze cordas desenvolvido no Brasil pelo violonista Paulo Martelli em conjunto com o luthier Samuel Carvalho. Tanto o Violão Brahms de Galbraith quanto o violão de onze cordas de Martelli são utilizados principalmente para transcrições de música barroca originalmente escrita para alaúde.

Esses instrumentos mostram que experiências em inserir cordas a mais em um instrumento é recorrente na história do violão e dos instrumentos de corda de um modo geral, como os Alaúdes.

2.1.3 Violões com sete ordens de cordas

Dentre os instrumentos multicordas, estão os violões com sete ordens de cordas. Antes de sua utilização no Brasil, violões com sete cordas, ou com sete ordens de cordas, foram usados em outras épocas e lugares. Foram encontrados registros da existência de violões de sete cordas a partir do século XVIII.

Um deles é o violão que foi confeccionado por Francisco Sanguino e está no Museu de Instrumentos do Conservatório de Barcelona. Não se sabe ao certo sua data de fabricação, pois a etiqueta está ilegível, mas especialistas estimam aproximadamente o ano de 1780. Ele possui sete ordens de cordas duplas e tem a caixa de ressonância maior que a de costume para reforçar os graves (EVANS apud TABORDA, 1995, p. 18).

Outro registro importante vem do México, em uma edição de 1776 do tratado de José Antônio Vargas y Guzmán: *Explicación Para tocar la Guitarra de Punteado por Música o Cifra*. Neste método, Guzmán reconhece que também existiam guitarras de cinco e sete ordens, embora seu uso fosse mais restrito (MAY, 2013).

Mais uma referência importante no final do século XVIII é o tratado do italiano Frederico Moretti (1760-1838), *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*, que tem sua primeira edição em 1792. Na edição de 1799, há um relato de Moretti sobre uma guitarra de sete cordas. Moretti conta que, embora tocasse guitarra de sete cordas simples, seria mais oportuno fazer o método para guitarra de seis cordas duplas, que era a que mais se tocava na Espanha (TABORDA, 2011).

Outro registro, ainda no século XVIII, vem da Espanha, com o violão do Frei Miguel Garcia (Padre Basílio – aprox. 1760-1800), que aparece no tratado do seu discípulo Fernando Ferrandine, publicado em 1799. Consta que este instrumento tinha seis cordas duplas e a primeira simples, com a afinação B – E – A – D – G – B – E (TABORDA, 1995).

Mais um registro vem da França, já no século XIX, com o instrumento conhecido como *Heptacorde*, construído por René François Lacôte. Esse violão foi desenvolvido em conjunto com o violonista Napoleão Coste (1806-1883) para tocar transcrições de obras de Robert de Visée (aprox. 1650-1732) e apresenta uma sétima corda por fora da escala, o que dá a entender que somente era utilizada solta. Um desses exemplares encontra-se no *Musée de La Musique em Paris* (PEREIRA, P., 2016) (Figura 6).

Figura 6 - Violão *Heptacorde* do luthier René Françoise Lacôte. Musée de La Musique – Paris.



Fonte: PEREIRA, P., 2016, p. 14.

Também é do final do século XVIII e início do XIX que se supõe a origem do violão de sete cordas na Rússia, onde se consolidou uma tradição neste instrumento. Esse instrumento que se firmou na Rússia tem procedência tchecoslovaca e utiliza afinação diferente do padrão europeu, caracterizando o que se conhece por afinação aberta¹⁷. Neste caso, as cordas soltas geram um acorde de “Sol maior” com as notas: D – G – B – D – G – B – D (da sétima para a primeira). Na Rússia são identificadas duas diferentes escolas, a de Moscou e a de St. Petesburg. Mikhail Timofeevich Vysotsky (1791-1837) é considerado o fundador da escola de Moscou e Andrey Osipovich Sikhra (1771-1850) o da escola de St. Petesgurg, a quem muitos autores atribuem ser o criador do sete cordas russo. A escola de Sikhra se fazia mais próxima da europeia, que mesmo usando frequentemente melodias do folclore russo, estavam sempre de acordo com os padrões estéticos vigentes na Europa. Já a escola de Moscou era voltada para o estilo nacional de composição russa. As duas escolas são consideradas muito importantes para o desenvolvimento da tradição do violão de sete cordas russo (ZENEV, 2012). No final do século XIX, o violão de sete cordas russo deixou de ficar tanto em evidência e voltou à cena no início do século XX, sendo que o instrumento se manteve vivo através dos ciganos russos (MAY, 2013).

¹⁷ Afinação aberta consiste em afinar o instrumento de modo que as cordas soltas tocadas juntas formem um acorde. No caso do violão de sete cordas russo, o acorde formado é o de Sol maior (nota do autor).

2.2 O VIOLÃO DE SETE CORDAS NO BRASIL

A inserção do violão de sete cordas no Brasil ainda não está clara. A pouca bibliografia encontrada sobre o assunto apresenta três hipóteses e nenhuma delas comprovada. Uma é que poderia ter sido trazido da França por um dos Oito Batutas¹⁸; outra que poderia ter sido introduzido por algum cigano russo que esteve no Rio de Janeiro; ou ainda que poderia ter sido encomendado a algum luthier por um músico que sentisse a necessidade de um violão com notas mais graves. Essas hipóteses são levantadas por Remo Pellegrini:

[...] acredita-se que alguns ciganos russos que freqüentavam a casa da Tia Ciata poderiam ter sido o elo do instrumento com a cultura brasileira.

Há ainda hipóteses de que esse violão possa ter sido trazido da França por Arthur de Souza Nascimento (Tute) [...] ou mesmo, que ele possa ter sido encomendado a algum luthier por um violonista que teria sentido a necessidade de notas mais graves que as do violão convencional (PELLEGRINI, 2005, p. 43-44).

A hipótese que Tute ou algum dos Oito Batutas pudesse ter trazido da França parece insustentável. A turnê deles para a França data de fevereiro a agosto de 1922 (BASTOS, 2005) e existe um registro iconográfico de um sete cordas com China em uma foto do grupo Caxangá, que data de 1918 (Figura 7).

¹⁸ O Oito Batutas foi um grupo formado por Pixinguinha e que esteve em viagem pela França no ano de 1922.

Figura 7 - Grupo Caxangá e Duque: Em pé: Pixinguinha, José Alves de Lima, José Monteiro, Duque e Sizenando Santos. Sentados: China (com o violão de sete cordas), Nelson dos Santos Alves e Donga.



Fonte: DINIZ, 2003.

Além disso, há registros de gravações ainda anteriores, como a gravação de *São João debaixo d'água* (Irineu de Almeida) em 1911, lançada pela Favorite Records, da Casa Faulhaber, sob o número 1.450006, sendo possível escutar a sétima corda tocada por Tute, onde a nota mais grave é um Dó 2 (PEREIRA, P., 2016, p. 17).

Outra questão é que Tute não esteve na viagem à França, conforme apontam registros da época como a foto dos Batutas em Paris (Figura 8).

Figura 8 - “Les Batutas” e Duque, 1922. Em pé: Pixinguinha, José Alves de Lima, José Monteiro, Sizenando Santos “Feniano” e Duque. Sentados: China, Nelson dos Santos Alves e Donga.



Fonte: BASTOS, 2005, p. 178.

Vale ressaltar que não está sendo descartada a possibilidade de algum integrante dos Oito Batutas ter trazido um sete cordas da França, mas em termos cronológicos teria sido posterior aos primeiros registros do instrumento no Brasil.

A segunda possibilidade é a introdução do instrumento através de ciganos russos que passaram pelo Brasil. Alguns fatos corroboram essa hipótese, pois no final do século XIX houve uma onda de imigração russa para o Brasil e, conforme já foi mencionado, os ciganos russos foram possivelmente os responsáveis por manter a tradição do sete cordas em um período em que o instrumento não esteve muito em evidência (MAY, 2013). Além disso, existem relatos da presença de ciganos na casa da Tia Ciata¹⁹.

Ary Vasconcelos (1926-2003), historiador, musicólogo e crítico musical, relatou que Pixinguinha e João da Baiana lhe revelaram que havia um grupo de músicos ciganos que trouxeram uma importante contribuição para o samba (VASCONCELOS apud VIANNA, 1995, p. 112).

Apesar desses relatos, não foram encontradas referências que esses ciganos eram russos, aliás, nem tampouco que os ciganos citados no relato de Pixinguinha e João da Baiana a Ary Vasconcelos teriam sido os responsáveis pela introdução do sete cordas no Brasil. O

¹⁹ A casa da Tia Ciata ficou famosa por ser um dos principais pontos de encontro dos chorões e é considerada um dos berços do samba carioca.

que se sabe é que ciganos russos tocavam sete cordas, que eles estiveram presentes na imigração russa para o Brasil, e que havia ciganos que frequentavam a casa da Tia Ciata. Então essa hipótese é válida, mas dificilmente pode ser comprovada pelos registros que se tem até o momento.

A terceira hipótese levantada por Pellegrini é sobre este violão ter sido encomendado pela necessidade dos músicos em ter um registro de notas mais graves que os violões de seis cordas em afinação tradicional. Penso que essa hipótese também deve ser levada em consideração, pelo cruzamento de alguns registros.

Os primeiros relatos sobre a fabricação de instrumentos de corda no Brasil localizam-se no Rio de Janeiro, no ano de 1845, com os anúncios de Antônio Machado Lourenço, José Alves de Carvalho e Manoel José de Lima no *Almanak Laemmert*²⁰. Em 1889, foi criada a fábrica “Ao Cavaquinho de Ouro” que, além de comercializar, também fabricava instrumentos (TABORDA, 2011).

Sobre a possível necessidade de se ter um violão que tenha notas mais graves, existe o registro do “violão bolacha” de Donga – Ernesto Joaquim Maria dos Santos (1890-1974), que integrou o grupo Os Oito Batutas. Este violão, que foi adquirido na loja “Ao Cavaquinho de Ouro”, provavelmente foi construído em 1906 ou 1907 pelo artesão que lá trabalhava e era conhecido como Cunha. Ele tinha as dimensões maiores e era afinado uma quarta abaixo dos violões tradicionais (TABORDA, 2011). Isso demonstra que, em termos de registro de altura, o violão bolacha tinha uma nota “Si 2” na sexta corda, que seria o mesmo “Si” da sétima corda dos sete cordas usados atualmente.

Outra questão já mencionada anteriormente, e que pode ser importante, é que o número de cordas dos cordofones antecessores ao violão vieram aumentando com o passar do tempo e muitas experiências com relação ao número de cordas em violões foram feitas ao longo dos séculos XIX e XX. Ou seja, colocar uma corda a mais em um violão não seria uma grande novidade.

Acredito que o cruzamento dessas informações abre também a possibilidade do primeiro sete cordas usado na música brasileira ter nascido no Brasil, fruto de uma experiência, ou uma necessidade musical. Mas, assim como a hipótese da conexão com o sete cordas russo, não pode ser comprovada pela falta de registros e documentos mais completos.

²⁰ A mais abrangente fonte de informação sobre atividades comerciais e de manufatura desenvolvidas no Rio de Janeiro (TABORDA, 2011, p. 144).

Apesar de não se saber como o instrumento foi introduzido no Brasil, sabe-se que os primeiros registros de sua utilização se deram a partir do início do século XX no Rio de Janeiro e estão diretamente relacionados ao universo do acompanhamento no choro e no samba.

Hoje, após aproximadamente um século de existência, podemos identificar o uso do violão de sete cordas em diferentes ambientes e práticas musicais, conforme descreve Mauricio Carrilho:

Instrumento popularizado pela sua constante presença no universo do choro e do samba, vem sendo cada vez mais utilizado, em todo o mundo, como instrumento de acompanhamento, como solista, em música de câmara e recentemente em música de concerto (CARRILHO, 2008, p. 1).

Embora o uso como solista, camerista e orquestral esteja cada vez mais frequente, a ligação com o acompanhamento ainda parece ser o principal para o instrumento. Um exemplo são os métodos encontrados para violão de sete cordas, todos destinados ao acompanhamento, como *O Violão de Sete Cordas: Teoria e Prática*, de Luiz Otávio Braga, e *Sete Cordas: técnica e estilo*, de Rogério Caetano.

O livro *O Violão de Sete Cordas: Teoria e prática*, de Luiz Otávio Braga (2004), está dividido em introdução, três capítulos (denominados parte 1, parte 2 e parte 3) e anexos. A introdução conta parte da trajetória do instrumento no Brasil, situando-o no ambiente do choro, explicando sua função neste tipo de música, apresenta alguns dos seus principais instrumentistas, fala sobre a transformação organológica que ampliou seu uso de acompanhador a solista e aborda questões sobre a técnica para tocar o instrumento. Na primeira parte, “As danças do choro”, apresenta um panorama do surgimento da música urbana brasileira através do Choro, indicando os diferentes gêneros musicais inseridos nesta linguagem com suas respectivas especificidades e exemplifica com a transcrição para violão de sete cordas das chamadas danças do choro, que são Xótis²¹, Polca, Maxixe, Choro-canção, Valsa, Lundu, Modinha e Samba tradicional. A segunda parte, intitulada “Violão de sete cordas – aspectos gerais”, aborda sua função musical nos gêneros que está inserido, principalmente explicando o que são as “baixarias” e como devem ser conduzidas. Também apresenta modelos de escalas, frases, arpejo de acordes e exercícios práticos. A terceira parte é intitulada “Transcrições” e traz vinte e duas transcrições para o acompanhamento do sete cordas em músicas do repertório tradicional dos gêneros musicais em que o instrumento está

²¹ A grafia original é Schottish, porém as versões “abrasileiradas” da palavra podem aparecer como Xote, Xótis ou Xotes (nota do autor).

inserido. Ao final, nos anexos, ainda apresenta uma série de conceitos relacionados à música tonal, como escalas, nota evitada, meios de preparação e empréstimo modal. Ao final dos anexos, apresenta os principais desenhos de acordes e suas respectivas inversões no violão de sete cordas.

O livro *Sete Cordas: técnica e estilo*, de Rogério Caetano (2012) e organizado por Marco Pereira, apresenta na introdução uma breve história do violão e do violão de sete cordas, contextualizando-o no ambiente do choro carioca e apresentando alguns de seus principais violonistas. No primeiro capítulo, Rogério Caetano faz uma breve apresentação e expõe a mecânica do sete cordas, abordando afinação, uso da dedeira e outros elementos técnicos. Ele argumenta sobre a existência de duas escolas em que o instrumento está inserido, uma que utiliza o violão com cordas de aço e está ligada ao acompanhamento e outra que utiliza cordas de náilon e está relacionada ao instrumento solista. O restante do livro é um método prático com uma série de clichês harmônicos encontrados em músicas do universo do choro e do samba, apresentando diferentes possibilidades de frases de contracanto para o violão de sete cordas. As frases estão todas escritas em partituras e vão desde uma linguagem mais tradicional até as mais modernas. O livro acompanha um CD com a gravação de todas as frases acompanhadas com instrumentos harmônicos e de percussão.

Dentre as maneiras que se utiliza o sete cordas, alguns autores identificam duas escolas: uma relacionada ao acompanhamento, com a técnica e a sonoridade consolidadas por Dino, e a outra, mais recente, apresenta técnica e sonoridade do violão clássico (CARRILHO, 2008, p. 1).

Rogério Caetano fala sobre essas duas escolas: “Raphael Rabello [...] se responsabilizou pelo estabelecimento de duas escolas distintas: o sete cordas de aço e o sete cordas de nylon.” (CAETANO, 2012, p. 9)

Luiz Otávio Braga fala do sete cordas “típico” e do “solista”. O típico é encordoado com as duas primeiras cordas de náilon, da terceira à sexta corda de aço e a sétima um “Dó” (quarta corda) de violoncelo. O sete cordas solista utiliza cordas de náilon em um instrumento com característica de violão de concerto e é utilizado por uma nova geração de violonistas que em geral também possuem repertório solista (BRAGA, 2004, p. 8).

Aqui são apresentadas algumas ponderações sobre a utilização de determinadas terminologias e os possíveis desentendimentos que elas podem gerar. O “sete cordas típico”, ou “sete cordas de aço”, na verdade tem em seu encordoamento duas cordas de náilon (a primeira e a segunda). O “sete cordas solista”, ou “de náilon”, que também pode ser chamado de “sete cordas clássico”, ou “de concerto”, também é utilizado para o acompanhamento.

Percebe-se que essas diferentes terminologias na verdade se referem a duas questões distintas, uma relacionada à morfologia do instrumento e outra ao uso. Ou seja, existem dois tipos de instrumentos e duas maneiras distintas de usá-los, onde, embora o sete cordas típico (ou de aço), esteja mais relacionado ao acompanhamento e o sete cordas clássico (ou de náilon, ou solista) relacionado ao solo, o contrário também pode acontecer.

No estabelecimento dessas relações, acredito que seja mais conveniente uma divisão em duas práticas musicais – acompanhamento e solo – pois a escola me parece a mesma, a “escola do violão brasileiro”²².

Assim sendo, entendo que dentro da escola do violão brasileiro utiliza-se dois tipos de sete cordas com algumas características morfológicas distintas, o “sete cordas típico” e o “sete cordas clássico”, que podem ser utilizados em duas práticas diferentes, acompanhamento e solo. Aqui, penso ser importante frisar que esta não é uma categorização estanque, estando interligada de diferentes formas, porque muitas vezes o mesmo músico é acompanhador e solista, além de utilizar tanto o típico quanto o clássico.

2.3 O VIOLÃO DE SETE CORDAS TÍPICO

O violão de sete cordas surge no Brasil como instrumento acompanhador. Os primeiros relatos do seu uso no meio profissional são atribuídos ao irmão de Pixinguinha Otávio Littleton da Rocha Viana (1888 – 1927), mais conhecido como China, e Artur de Souza Nascimento (1886 – 1957), o Tute (TABORDA, 1995; BRAGA, 2004; MAY, 2013). China e Tute foram os pioneiros, mas foi com Horondino José da Silva (1918 – 2006), o Dino Sete Cordas, que o sete cordas de acompanhamento se consolidou.

2.3.1 O contracanto brasileiro: a constituição da linguagem

A linguagem do sete cordas tem uma relação direta com a natureza polimelódica do choro, onde, além da melodia principal, há uma segunda melodia em contracanto. Algo similar ao contraponto barroco, porém não com a mesma rigidez de suas regras (BRAGA, 2004). Embora esta linguagem no sete cordas tenha se estabelecido com Dino, ela é uma herança mais antiga.

²² Este assunto será abordado no capítulo 3, no tópico “o violão de sete cordas no ambiente do violão brasileiro”.

O Choro começou a se consolidar no final do século XIX, quando ainda não era considerado um gênero musical, mas uma maneira de se tocar as danças de salão europeias, como as polcas, mazurcas e valsas. Hoje podemos identificar a palavra “choro” para duas utilizações distintas. A primeira é na constituição de uma linguagem musical que contém alguns gêneros, dentre eles a polca, o maxixe, a valsa, o xote, dentre outros. A segunda é para um gênero musical específico que faz parte dessa linguagem musical e, assim como os outros gêneros, carrega suas particularidades.

Uma das principais formações instrumentais para se tocar essa nova música que estava em formação eram os grupos de pau e corda, formados por flauta (que na época era de ébano), violões e cavaquinho. Um dos pioneiros nesta formação instrumental e na consolidação da linguagem do choro foi Joaquim Antonio da Silva Calado (1848-1880), com seu grupo de pau e corda chamado “Choro Carioca”. (KIEFER, 1990 apud PEREIRA, P., 2016). Depois, o piano também passou a fazer parte desses grupos e pode-se destacar Chiquinha Gonzaga (1847-1935), que integrou o grupo Choro Carioca (DINIZ, 2003). Outro pianista importante na construção dessa linguagem foi Ernesto Nazareth (1863-1934).

Em paralelo aos grupos de pau e corda, mais uma configuração importante para a formação do choro foram as bandas. Dentre elas, pode-se destacar a Banda do Corpo de Bombeiros sob a regência de Anacleto de Medeiros (1866-1907), que no repertório incluía músicas do universo do choro. Além disso, ele também chamou para a banda músicos atuantes do choro, como Tute no bumbo e prato e Irineu de Almeida (1863-1914) no oficleide (DINIZ, 2003).

Esta é uma informação importante para a linguagem do sete cordas, pois o oficleide, além de solar, tinha função contrapontística, fazendo contracantos na região grave, e Irineu de Almeida foi professor do Pixinguinha e grande referência na execução dos contracantos (CARRILHO apud CHEDIAK, 2007).

Alfredo da Rocha Vianna Filho (1897-1973), o Pixinguinha, é considerado por muitos como o músico mais importante de todos os tempos para esta linguagem musical. Ele também é peça fundamental na trajetória do sete cordas. Foi nos grupos formados por Pixinguinha, como o Grupo Caxangá e Os Oito Batutas que o sete cordas apareceu pela primeira vez no Brasil, nas mãos de seu irmão China e de Tute, que seria uma grande referência e influência para Dino. Além disso, foi através do contato com Pixinguinha que Dino desenvolveu a linguagem do instrumento (GEUS, 2009).

Os grupos regionais tiveram uma importância muito grande na história do choro e do sete cordas. Também conhecidos como “regional típico” ou “orquestra típica brasileira”, foi

nestes grupos que o sete cordas se consolidou. A formação instrumental era similar aos grupos de pau e corda, porém acrescidos de percussão. Geralmente eram formados por um ou dois violões de seis cordas, um violão de sete cordas, cavaquinho, pandeiro e um instrumento melódico, geralmente flauta, bandolim ou clarinete (TABORDA, 1995).

Esses grupos também estão associados ao início do rádio, nos anos 1920, e tinham como característica acompanhar cantores “de ouvido”, pois era uma prática comum no ambiente do choro. Dentre os muitos grupos regionais que existiram e atuaram, pode-se destacar o Regional do Benedito Lacerda (1903-1958), que iniciou suas atividades na década de 1920 e foi fundamental para a consolidação da linguagem do sete cordas (PEREIRA, P., 2016). Na década de 1940, Pixinguinha passou a fazer parte deste regional tocando sax tenor, onde, em duo com a flauta de Benedito, desenvolveu a linguagem do contracanto brasileiro. Este foi um importante momento para a construção dessa linguagem que Pixinguinha herdou sob a influência do oficleide de Irineu de Almeida e influenciou diretamente Dino (GEUS, 2009).

Neste grupo, é importante destacar o trabalho dos violonistas Carlos Lentine e Ney Orestes tocando violão de seis cordas, sendo grande referência para Dino, que também ingressaria neste mesmo regional tocando violão de seis cordas (PELLEGRINI, 2005).

O sete cordas só foi se firmar nos regionais a partir da década de 1950, após Pixinguinha deixar o Regional de Benedito Lacerda, quando Dino passou do seis para o sete cordas. Segundo Mauricio Carrilho, a linguagem já havia iniciado quando os regionais trabalhavam apenas com violões de seis cordas.

Antes do aparecimento do violão de sete cordas, as funções de harmonização, condução rítmica e contracanto eram divididas entre os violões de seis dos conjuntos regionais. Portanto a linguagem usada pelos violonistas de 7 cordas, antes da popularização deste instrumento, já era desenvolvida pelos violonistas de 6. (CARRILHO, 2008, p. 3)

Dino foi tocar no Regional do Benedito Lacerda, inicialmente, substituindo provisoriamente Ney Orestes e, depois do falecimento de Ney, ingressou definitivamente tocando violão de seis cordas. Depois, Jaime Florence (1909-1982), o Meira, substituiu Carlos Lentini, e estava formado o trio Dino (violão de sete cordas), Meira (violão de seis cordas) e Canhoto (cavaquinho), que desempenhou importante papel na música brasileira (GEUS, 2009, p. 40).

Somente com a saída de Pixinguinha, em 1948, e em seguida o final do Regional de Benedito Lacerda é que Dino, percebendo o vazio que o sax de Pixinguinha deixou na região

grave, passou a tocar sete cordas no novo regional, agora intitulado Regional do Canhoto. A partir daí, houve uma redefinição no papel dos violões nos regionais (GEUS, 2009, p. 32).

Outro importante regional de que Dino fez parte foi o Conjunto Época de Ouro, fundado por Jacob do Bandolim (1918-1969) no início da década de 1960. Dino atuou neste conjunto por mais de trinta anos e isso teve grande importância na consolidação do sete cordas.

Dino participou de um grande número de gravações, e algumas delas são consideradas fundamentais para o estabelecimento da linguagem do instrumento, como o disco “Vibrações” de Jacob do Bandolim e Época de Ouro, o disco “Choros Imortais”, de Altamiro Carrilho, e os dois discos do Cartola da gravadora Marcus Pereira (CARRILHO, 2008).

Dentro da construção dessa linguagem do contracanto, uma das características é o caráter improvisatório das baixarias, onde o instrumentista pode seguir por diferentes caminhos através das diversas combinações de inversões dos acordes. As intervenções melódicas também podem ser feitas de forma improvisada, desde que se respeite a estrutura da música e esteja dentro da linguagem do gênero (GEUS, 2009, p. 43-45).

Dino consolidou o instrumento como acompanhador e contrapontista, definiu seu papel nos regionais e estabeleceu a linguagem que se usa até hoje para acompanhar samba e choro ao violão. Além disso, foi e é idolatrado por diversos instrumentistas que seguiram seus passos, desde seus contemporâneos até as gerações mais novas, que continuam seguindo sua maneira de tocar, dando continuidade à sua escola. Eis os nomes de alguns deles: Waldir e Walter Silva, Caçulinha, Darly Lousada, Luizinho Sete Cordas, Paulão Sete Cordas, Alencar Sete Cordas, Jorge Simas e Rafael Rabello.

2.3.2 A função na música

As funções do sete cordas típico nos tipos de música e nas formações instrumentais em que se encontra inserido é de acompanhador rítmico-harmônico e contrapontista. Além de conduzir a harmonia com acompanhamento rítmico, também conduz a linha do baixo (em geral é o instrumento que tem as notas mais graves do grupo), utilizando os acordes em diferentes estados de inversão, geralmente se movimentando por grau conjunto, formando assim uma linha melódica. Além disso, em determinados pontos da música, assume papel contrapontista, com frases executadas geralmente na região mais grave do instrumento, as “baixarias”. Luiz Otávio Braga (2004) comenta os momentos em que as baixarias aparecem. (Figuras 9 a 12).

1) encerra-se uma parte ou a peça toda; 2) nas “viradas” ou (“chamadas”) de partes e pontos de retorno; 3) nos momentos em que a melodia principal faz pausa ou se mantém pouco ativa (notas longas) e nas soldaduras; 4) nas “obrigações”, que são baixarias corriqueiramente consagradas por arranjos ou que são inerentes à composição original. É claro que em vários momentos da peça, que não os acima citados, a baixaria pode (e deve) se insinuar (BRAGA, 2004, p. 35).

Figura 9 - Baixaria no final da primeira parte: Compassos 22 a 24 de *Lamentos* (Pixinguinha).

The musical score for Figure 9 consists of two staves: 'melodia' (melody) and 'violão de 7 cordas' (7-string guitar). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4. The guitar accompaniment consists of quarter notes G2, A2, and B2. Above the melody staff, the chords E7 and A7 are indicated for the first two measures. A first ending bracket labeled '1.' covers measures 22, 23, and 24. The melody in the first ending consists of a half note D5, followed by a quarter note G5, and a quarter note A5. The guitar accompaniment in the first ending consists of quarter notes D2, E2, and F#2. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2016.

Figura 10 - Baixaria de chamada para início - *Ceguei* (Pixinguinha).

The musical score for Figure 10 consists of two staves: 'melodia' (melody) and 'violão de 7 cordas' (7-string guitar). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes C4, D4, E4, F4, G4, and A4. The guitar accompaniment consists of quarter notes C2, D2, E2, and F2. Above the melody staff, the chord F is indicated. The piece starts with a treble clef and a key signature change from two sharps to one flat.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2016.

Figura 11 - Baixaria na pausa da melodia principal - compasso 14 a 17 de *Benzinho* (Jacob do Bandolim).

The musical score for Figure 11 consists of two staves: 'melodia' (melody) and 'violão de 7 cordas' (7-string guitar). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The guitar accompaniment consists of quarter notes G2, A2, and B2. Above the melody staff, the chords E7, A7, and Dm are indicated for measures 14, 15, and 16 respectively. The melody in measure 17 consists of a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4. The guitar accompaniment in measure 17 consists of quarter notes G2, A2, and B2. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2016.

Figura 12 - Baixaria de obrigação - Compasso 1 a 4 na Introdução de *Ainda me Recordo* (Pixinginha).

The musical score shows the first four measures of the introduction. The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The guitar accompaniment is written in a treble clef with a key signature of one sharp. The chords are F7, E7, Eb7, and D7. The melody consists of quarter notes and eighth notes, with rests in measures 2 and 4. The guitar accompaniment is a rhythmic pattern of eighth notes.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2016.

Quando o sete cordas está tocando com outros violões, geralmente fica livre da condução rítmico-harmônica e passa a trabalhar mais com a condução da linha do baixo e com as frases de baixarias. Quando ele é o único instrumento acompanhador, a condução rítmico-harmônica deve ser executada sempre que não estiverem acontecendo intervenções melódicas (BRAGA, 2004, p. 33).

2.3.3 A técnica

A técnica para tocar o instrumento é bem específica e envolve um acessório chamado “dedeira”: Um tipo de plectro que pode ser de plástico ou aço e é encaixado no polegar da mão direita do violonista. Em geral, as frases de baixaria são executadas com a dedeira e costuma-se utilizar muitas notas ligadas na mão esquerda, especialmente ligando notas com cordas presas a notas com cordas soltas (CARRILHO, 2008, p. 2; BORGES, 2008).

O movimento da dedeira é algo bem específico, conforme descreve o violonista Rogério Caetano “O movimento do polegar com a dedeira é sempre realizado de cima para baixo, geralmente apoiando na corda imediata inferior à corda ferida.” (CAETANO, 2010, p. 10). Luiz Otávio Braga comentando sobre a técnica com a dedeira, cita o exemplo dos irmãos Walter e Waldir Silva como exceção à regra, utilizando o movimento da dedeira para cima e para baixo como se fosse uma palheta (BRAGA, 2004, p. 10).

2.3.4 Encordoamento e afinação

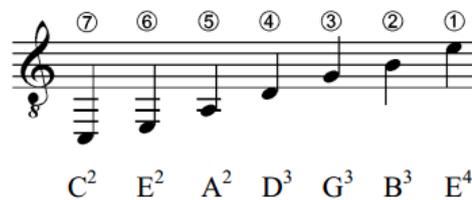
Dino foi quem estabeleceu a combinação de encordoamento e afinação que se consagrou no instrumento. Inicialmente, todas as cordas eram de aço, mas depois Dino

acabou adotando a combinação que iria se consolidar. Segundo Mauricio Carrilho, isso aconteceu após as primeiras gravações de Dino apresentarem um som muito metálico e a troca da sétima por uma corda de violoncelo deixou o som mais aveludado (CARRILHO, 2008, p. 2; TABORDA, 1995, p. 66). Luiz Otávio Braga afirma que Dino adotou a corda de violoncelo por sugestão de um bandolinista amador amigo de Joel Nascimento, chamado Dutra (BRAGA, 2004, p. 8)

Não há consenso sobre o porquê da afinação da sétima corda do sete cordas típico ser em “Dó”. Algumas pessoas acreditam que está relacionada às tonalidades do repertório, ou por uma possível facilidade nos desenhos dos acordes. Mas Mauricio Carrilho acredita que está ligado à constituição física das cordas disponíveis na época, onde o “Dó” foi o que melhor equilibrou e afinou no instrumento. Ele comenta que os choros, valsas e sambas, sempre foram tocados nas mais variadas tonalidades (CARRILHO, 2008, p. 2).

Com as cordas soltas, a afinação do sete cordas típico segue as notas abaixo escritas no pentagrama, representados na clave de sol oitava abaixo (Figura 13).

Figura 13 - Afinação do violão de sete cordas típico.



Fonte: MAY, 2014, p. 30.

2.3.5 Timbre

Uma questão importante na constituição do timbre do sete cordas típico está relacionada à característica do violão vista anteriormente, a baixa emissão sonora, que o deixa em desvantagem em relação ao equilíbrio com os demais instrumentos dos grupos onde atuava. Geralmente, instrumentos de sopro como flauta, clarinete, saxofone e trombone; instrumentos de corda como bandolim e cavaquinho; além de variados instrumentos de percussão, todos com maior emissão sonora que o violão. Além disso, está inserido em uma tradição de se tocar acusticamente, sem sistemas de microfonação e captação, sendo assim, mesmo após o surgimento dos aparatos tecnológicos, continuava-se a tocar acústico.

Neste sentido, o uso da dedeira e das cordas de aço possibilita ao executante tocar mais forte e ter mais volume e projeção no som do que se estivesse tocando apenas com o polegar (BRAGA, 2004, p. 10). O resultado tímbrico do contato da dedeira combinado ao material do encordoamento, acabou constituindo uma característica marcante do sete cordas típico, principalmente pelas mãos de Dino. O resultado é um som com grande ataque e menor duração, conforme descreve Rogério Caetano.

Esse encordoamento de aço foi o Dino que inventou. Tem uma sonoridade mais definida para gravar choro e samba, o ataque é maior, a duração da nota é mais curta e, então, não embola. Gravar com náilon fica muito bom também, mas, como a sustentação da nota fica maior, às vezes embola um pouco. Com o aço a nota fica mais definida. (CAETANO apud TAUBKIN, 2007, p. 165).

A natureza do som *staccato* e muitas vezes a utilização do efeito *pizzicato*, aproxima bastante o timbre do sete cordas com os instrumentos de notas graves das antigas bandas, como tuba e o bombardino.

Esse resultado no timbre que Dino consolidou veio com o violão de sete cordas feito no início da década de 1950 pelo luthier Silvestre. Foi com este instrumento que a linguagem do violão de sete cordas de acompanhamento na música brasileira se consolidou.

Na ocasião o luthier de maior prestígio no Rio de Janeiro era Sylvestre Delamare Domingos (1918)... Sylvestre confeccionava violões, cavaquinhos e bandolins desde 1937 na loja Bandolim de Ouro. Dino encomenda o violão a ele, sendo este o violão que ainda hoje o acompanha. Sylvestre ainda confeccionou violões para o Duo Abreu, Turíbio Santos, Baden Powell, Rafael Rabello, Paulinho da Viola, Benedito Cesar Farias, entre outros. Com o novo instrumento Dino modificou o seu estilo de acompanhamento e, em última análise, o estilo de acompanhamento dos violões de regional. Criou um novo sotaque para as baixarias dos violões [...] (TABORDA, 1995, p. 53).

As características morfológicas do sete cordas típico são próximas do violão clássico de Torres, porém, algumas particularidades em sua construção resultam em limitações para usos mais abrangentes, conforme relata o luthier Lineu Bravo:

Até alguns anos atrás os construtores do violão (7 cordas) de aço priorizavam a sonoridade na região mais grave, pois a “maneira Dino” de tocar, rica em baixarias, raramente explorava notas mais altas, ou acordes ao longo de todo o braço. Por isso a grande maioria dos instrumentos disponíveis chegava a apresentar deficiência de timbre e principalmente de afinação nas regiões média e aguda. Além disso, violões com cordas de náilon são mais fáceis de serem regulados, o que proporciona – a princípio – um maior conforto em termos de tocabilidade (BRAVO, 2016).

Os violões mais utilizados na época eram os *Do Souto*, sendo que os construídos pelos luthiers Silvestre e Antônio Tavares eram considerados os melhores. Sobre os violões *Do Souto*, o luthier e escritor Ricardo Dias²³ comenta que:

Foram belos violões enquanto o Silvestre era vivo, bastante bons durante o período do Antonio Tavares, depois foi uma decadência só. O Silvestre foi um dos maiores gênios da luteria brasileira, os formatos finais do cavaquinho, bandolim e 7 cordas de choro foram determinados por ele. O 7 cordas dele nunca me agradou, muito metálico, mas era o padrão. Os clássicos eram cópias do Hauser do Sergio Abreu (DIAS, 2013)²⁴.

Dias coloca duas questões importantes nessa afirmação, uma delas é a importância do luthier Silvestre para a lutheria no Brasil e a outra é o estabelecimento do padrão construtivo para o sete cordas típico determinado por ele.

O violão *Do Souto* feito pelo luthier Silvestre se tornou a referência para o acompanhamento no universo do choro, do samba e de boa parte da música popular brasileira durante a segunda metade do século XX, conquistando uma série de seguidores e consolidando a linguagem e a sonoridade do sete cordas típico.

Porém, a soma das características morfológicas e acústicas do sete cordas típico, como equilíbrio, afinação, tocabilidade e sustentação das notas, resultam em um instrumento que não é apropriado para ser utilizado como solista dentro de um repertório que utiliza a técnica e a sonoridade do violão clássico.

²³ Ricardo Dias é luthier e escritor. Dentre seus livros está *Sérgio Abreu, uma biografia*, que retrata parte da vida do luthier Sérgio Abreu (nota o autor).

²⁴ Informação retirada do Fórum do Violão (www.violao.org). Disponível em: <<http://www.violao.org/topic/14354-violoes-do-souto/page-4>> Acesso em janeiro de 2017.

3 O VIOLÃO DE SETE CORDAS CLÁSSICO

A *Camerata Carioca* foi um importante grupo musical idealizado pelo bandolinista Joel Nascimento (n. 1937), que pediu ao maestro Radamés Gnattali (1906-1988) para transcrever a *Suíte Retratos* para uma formação próxima a de um regional. O grupo estreou em 1979 no Auditório da UFRJ, com Joel Nascimento (bandolim), Raphael Rabello (violão de sete cordas), Mauricio Carrilho (violão), Luiz Otávio Braga (violão), Luciana Rabello (cavaquinho) e Celsinho Silva (pandeiro). A estreia em maiores proporções foi no Teatro João Caetano em um Tributo a Jacob do Bandolim, onde, por compromissos profissionais com Paulo Moura (1932-2010), no Japão, Luiz Otávio Braga foi substituído por João Pedro Borges (n. 1947). Posteriormente, Braga voltou para o grupo substituindo Raphael Rabello no sete cordas. Outras mudanças na formação ocorreram com a entrada de Henrique Cazes no lugar de Luciana Rabello para o cavaquinho e Beto Cazes no lugar de Celsinho Silva na percussão.

O tratamento dado aos arranjos e ao repertório do grupo trouxe grande preocupação com a sonoridade, onde, no equilíbrio do som dos violões, o sete cordas típico “destoava” dos outros, conforme relato de Henrique Cazes.

A preocupação com a dinâmica e a qualidade de som, fez com que se desenvolvessem na Camerata, experiências que mais tarde seriam reproduzidas por outros músicos. É o caso da utilização de um violão de sete cordas de náilon, o que trazia mais equilíbrio ao naipe. Essa opção desenvolvida por Luiz Otávio, foi mais tarde adotada por Rafael Rabello e vários outros violonistas (CAZES, 1998, p. 175).

Mauricio Carrilho narra que o grupo se preparava para gravar a transcrição feita por Radamés de um concerto de Vivaldi e nos ensaios “[...] Luiz Otávio experimentou encordoar seu violão de 7 com náilon, na tentativa de timbrar de forma mais homogênea os três violões do grupo.” (CARRILHO, 2008, p. 2).

Luiz Otávio relata sua experiência:

Posso ter contribuído para tal ao “inventar” o violão de sete cordas, com cordas de náilon, solista, lá por volta de 1981 [...] a natureza musical dos arranjos de Radamés Gnattali e o ecletismo do repertório exigiam um violão que “timbrasse” melhor, dentro das composições e arranjos, com os outros dois violões de seis cordas; a formação e a concepção estética exigiam um melhor equilíbrio entre os três violões, transcendendo as funções corriqueiras no regional típico a três violões, cavaquinho e solista. Tal necessidade me fez tomar a iniciativa de melhorar as condições estruturais do meu sete cordas, de modo que ele respondesse a funções mais eminentemente camerísticas, em correspondência com a qualidade timbrística do primeiro e do segundo violões (BRAGA, 2004, p. 7).

Em entrevista, Luiz Otávio Braga relata que a experiência iniciara antes com um violão Soros²⁵: “Em fins de 1979 eu já usava o violão 7 de náilon, para timbrar melhor com os violões *Sugiyama* do Maurício e *Friederich* do João Pedro. Na verdade eu colocara cordas de náilon num *Soros* que eu tinha desde 1975.” (BRAGA, 2016).

Os violões que ele usou para gravar com a Camerata Carioca não respondiam da maneira que ele gostaria: “Os discos *Vivaldi e Pixinguinha e Tocar* foram gravados com o 7 cordas *Soros* e com um violão 7 cordas *Do Souto*²⁶ [...] que eu coloquei náilon. O resultado não me agradava [...]” (BRAGA, 2016).

Ricardo Dias relata que, quando o instrumento foi encomendado por Braga, Sérgio Abreu trabalhava na fábrica da *Giannini*, onde construiu cerca de 500 violões. Abreu construía todo o tampo – considerado o principal componente do instrumento – e o restante era montado na fábrica sob sua supervisão (DIAS, 2017).

Braga relata sobre o primeiro contato de Rafael com o *Giannini* modelo *Abreu*: “Ao ficar pronto chamei o Raphael Rabelo, que passou uma noite inteira tocando nele no *Flor da Noite*²⁷. No dia seguinte já tratou de providenciar um 7 de náilon com o Mário Jorge Passos.” (BRAGA, 2016).

Mário Passos relata em entrevista que não conhecia Raphael Rabello quando este o procurou. Ele foi até sua oficina levando um violão Ramirez de seis cordas, que havia pertencido a Tom Jobim, e pediu que fizesse um violão igual com sete cordas. Uma curiosidade sobre o pedido foi que Rabello queria o instrumento pronto em 15 dias para poder levá-lo em uma turnê para Europa. Passos aceitou o desafio, mas não conseguiu terminar no prazo, levando pouco menos de um mês para concluir. Ele também relata que não copiou o Ramirez “ao pé da letra”, mas fez um violão com construção similar e incluiu um pouco de seus conceitos de lutheria. Passos ainda relata que construiu outros dois violões clássicos com sete cordas para Rabello. O segundo foi usado por um tempo, inclusive na gravação de duas faixas do Álbum *Todos os Tons* (RCA, 1992), e acabou sendo roubado na oficina de Passos quando Rabello o deixou para uma regulagem. O terceiro violão pertence hoje ao violonista Marcello Gonçalves (n. 1972) (PASSOS, 2017).

Essa busca por instrumentos leva a uma reflexão sobre a qualidade dos instrumentos disponíveis até meados de 1970. Carrilho (2008) comenta sobre o desenvolvimento da lutheria no Brasil:

²⁵ Estevão Soros foi um luthier atuante no Brasil nas décadas de 1960 e 1970.

²⁶ Braga relatou que o violão *Do Souto* pertencia ao Joir, irmão de Joel Nascimento.

²⁷ Flor da Noite é um bar em Botafogo, no Rio de Janeiro (nota do autor).

Todo processo de evolução técnica na execução de qualquer instrumento musical tem estreita relação com o aprimoramento na construção desses instrumentos. Nos últimos trinta anos verificamos uma verdadeira revolução na construção de violões, de 6 e de 7 cordas, no Brasil (CARRILHO, 2008).

Ele ainda relata que na década de 1950, quando Dino encomendou seu primeiro violão de sete cordas, os instrumentos de corda no Brasil eram construídos por tradicionais casas de música, onde se destacavam *Ao Bandolim de Ouro*, *A Guitarra de Prata* e *O Cavaquinho de Ouro*, fundadas por portugueses no Rio de Janeiro; e *Giannini*, *Di Giorgio* e *Del Vecchio*, fundadas por italianos em São Paulo. Já na década de 1960 houve uma queda significativa na qualidade dos instrumentos produzidos por essas fábricas, como consequência da mudança do perfil do consumidor, que passou a procurar por guitarras elétricas por influência da música pop (CARRILHO, 2008).

A partir da década de 1970 houve grande desenvolvimento da lutheria no país. Segundo Carrilho (2008), isso coincide com o bom momento do samba e do choro e a chegada no Brasil do luthier japonês Shiguemitsu Sugiyama:

Sua produção (Sugiyama) em São Paulo e a de Sérgio Abreu no Rio de Janeiro estabelecem um novo padrão para a construção artesanal de violões em nosso país. A partir deles, vários construtores de alta categoria surgiram, tornando a produção brasileira de violões artesanais, de 6 e 7 cordas, uma das melhores do mundo.

O questionamento em torno da qualidade dos violões produzidos nestas fábricas pioneiras é recorrente, incluindo duras críticas até mesmo aos famosos *Do Souto* feitos pelo luthier Silvestre. Dias coloca:

Esses 7 cordas, o do Dino, especialmente, eram HORROROSOS! Mas viraram o padrão. Quando o Rafael Rabello gravou seu primeiro disco, uma crítica americana comentou: violonista extraordinário, mas que violão ruim! Ele decolou quando parou de usar os *Do Souto*, passou a usar o Mario Jorge e o Ramirez. Ele quebrou o paradigma do Dino (DIAS, 2013).

Braga também comenta sobre a qualidade dos instrumentos da época: “Não confiava nos *Do Souto*, solo; nem no 7 cordas ‘típico’ que, naquele momento, eram ruins, afinação precária [...]” (BRAGA, 2016).

Dias também relata que Dino lhe contou não estar mais satisfeito com o próprio violão, achando-o desequilibrado na gravação do disco²⁸ com Rafael Rabello, e que Rabello iria lhe dar um dos seus violões Mario Passos, mas acabou falecendo antes (DIAS, 2013).

Acredito que existam outras variáveis por trás desse discurso da insatisfação de Dino em relação ao seu *Do Souto*. O disco foi gravado em 1991, quando Raphael já tinha os dois primeiros violões sete cordas clássicos feitos por Mario Passos e, naquele momento, esses modelos de sete cordas estavam em grande ascensão e aceitação. Além disso, mesmo com um repertório totalmente popular, o tratamento dado aos arranjos dos violões no disco apresenta certo caráter camerístico. Ricardo Dias (2017) comenta que, embora não se possa afirmar, provavelmente Rabello utilizou seu Ramirez 6 cordas e Dino seu *Do Souto*. Pode-se levantar a hipótese que este desequilíbrio que Dino descreve entre os violões possa ser semelhante ao sentido por Luiz Otávio Braga na Camerata Carioca.

A iniciativa de Rabello em usar o sete cordas clássico revolucionou o uso do violão de sete cordas no Brasil, tornando-o uma forte tendência, inclusive para o acompanhamento. Isso levou o típico a ficar algum tempo à margem, mas atualmente observa-se um movimento contrário, com a volta do sete cordas típico para o acompanhamento.

Braga (2004, p. 8) relata que prefere o típico para tocar choro tradicional, pois suas particularidades físicas e técnicas resultam em uma personalidade no timbre em seus registros médio e grave.

O luthier Lineu Bravo considera o sete cordas típico como “insubstituível em grupos mais densos principalmente ao lado de maior massa sonora de instrumentos de percussão”²⁹.

Lineu Bravo afirma que essa volta ao sete cordas típico se deve em grande parte ao trabalho do violonista Rogério Caetano (n. 1977), que ao seu lado desenvolveu um modelo de violão. Para Bravo, a maneira de Caetano tocar “sintetiza as escolas de praticamente todos os seus antecessores [...]” (BRAVO, 2016). Ele relata que Caetano trabalha constantemente na melhoria dos instrumentos e acessórios e tem muitos admiradores seguindo essa tendência.

O instrumento desenvolvido por eles teve aceitação bastante grande no meio violonístico, especialmente no choro e no samba. Ele preserva as características acústicas do instrumento típico, porém apresenta significativas melhorias nos pontos fracos do instrumento, como afinação, equilíbrio e tocabilidade.

²⁸ Álbum *Raphael Rabello e Dino 7 Cordas* (Caju Discos, 1991).

²⁹ Informação retirada do site de Lineu Bravo. Disponível em: <<http://www.lineubravo.com.br>>. Acesso em janeiro de 2016.

Rogério queria o violão que desse aquele sabor, aquele cheiro do violão do Dino, que tivesse uma qualidade, em termos de afinação, em termos de tocabilidade, de equilíbrio, de sonoridade. Rogério Caetano resgatou esse tipo de violão e é responsável por essa forte difusão (BRAVO, 2016).

Parece-me que, com o desenvolvimento da lutheria no Brasil e os aprimoramentos construtivos dos violões, as maneiras de se utilizar os diferentes instrumentos estão mais bem definidas atualmente, onde o sete cordas típico se mantém, após ter quase caído em desuso, como referência no acompanhamento do choro e dos gêneros afins. Isso ocorre principalmente quando se busca uma sonoridade mais próxima da tradição dos regionais e o sete cordas clássico se estabelece como instrumento concertista, seja solista ou em formações camerísticas, além de também ser utilizado como acompanhador em diversos seguimentos da música brasileira. Além disso, por iniciativa do violonista Rogério Caetano, o típico também está sendo utilizado como instrumento solista.

Isso mostra que, mais de 30 anos após a iniciativa de Raphael Rabello em utilizar o sete cordas clássico, uma série de acontecimentos traçaram a trajetória do violão no Brasil, com reflexos diretos tanto para os instrumentos (clássico e típico) quanto para seus usos (solista ou acompanhador). Além da importância artística, com uma vasta obra entre gravações, arranjos, transcrições, composições e performances, Rabello também representa o elo de ligação entre os dois instrumentos.

Fabiano Borges considera que o desenvolvimento do sete cordas solista de Rabello está ligado a uma segunda fase de sua obra, em que, além do novo instrumento, ele incorpora novos elementos musicais, em especial da música erudita e da música flamenca (BORGES, 2005, p. 114).

Assim como Dino, Raphael Rabello, também teve muitos admiradores e seguidores. Mesmo morrendo muito jovem, aos 32 anos, além de ter deixado uma obra muito representativa, influenciou toda uma geração de violonistas que atualmente estão em plena atividade.

Rogério Caetano (n. 1977), em entrevista concedida a Adam May, comenta que Rabello dominava a linguagem de seus principais antecessores e em diferentes estilos do violão brasileiro. Sua influência está presente nos músicos de hoje e ele é a grande referência para violonistas como Yamandu Costa (n. 1980), Alessandro Penezzi (n. 1974) e para ele mesmo (Caetano). (MAY, 2013, p. 45-46).

May (2013, p. 28) coloca que a popularidade do violão de sete cordas clássico continua crescendo, e músicos como Yamandu Costa, Marcello Gonçalves e Rogério

Caetano, que pertencem a uma nova geração dinâmica e inovadora, vêm desenvolvendo e ampliando os recursos do instrumento.

Através das mãos de Raphael Rabello, a “invenção” de Luiz Otávio Braga se firmou na música brasileira em diferentes práticas e aparentemente tem crescido muito rapidamente. Sua utilização como solista vem se destacando e se consolidando cada vez mais dentro da escola do violão brasileiro.

3.1 O VIOLÃO BRASILEIRO

A expressão “violão brasileiro” nos remete a um universo específico, não apenas musical, é um ambiente sócio cultural cheio de inter-relações em diferentes camadas e graus de profundidade. Ele existe por si só e também está interligado a outros grupos similares, como o universo do choro, grupos de música instrumental brasileira, jazz, música erudita, música nordestina e outros. Assim como o choro, carrega uma boa dose de ideais nacionalistas, embora pareça aceitar novas tendências de uma forma mais aberta.

De certa forma, a compreensão dos valores relacionados ao universo erudito e popular permeia a trajetória do violão brasileiro, onde ele, apesar de todas as zonas de conflito, acabou transitando entre esses dois universos considerados antagônicos, mas que na prática irão se mostrar em constante interligação. Além disso, também aproxima as práticas de acompanhamento e solo interligando-as, seja através do repertório, dos instrumentistas, do ambiente onde se desenvolveram ou do próprio instrumento.

O surgimento do violão brasileiro está diretamente ligado ao choro, onde nomes como o do cearense Sátiro Bilhar (1860-1927) e do pernambucano Joaquim Francisco dos Santos (1873-1935), mais conhecido como Quincas Laranjeiras, aparecem como pioneiros. Quincas, além da íntima ligação com os chorões, também estava ligado ao que se conhece como violão clássico. Segundo Henrique Cazes:

Quincas Laranjeira teve uma atuação mais ligada ao ainda embrionário violão clássico. Foi um grande divulgador do método da Escola de Tárrega no Brasil e compôs peças como “Prelúdio em ré menor” e “Andantino”, que mostram sua preocupação em fazer “música séria” para o violão (CAZES, 2010, p. 46).

Nas palavras de Cazes, aparecem importantes questões para o entendimento do que é o violão brasileiro. Uma é a ligação de seus representantes simultaneamente com o choro e o violão clássico, aparentemente ambientes antagônicos, um associado a práticas populares,

muitas vezes marginalizadas pela elite econômica brasileira, e o outro dentro da música de concerto, ligada a uma tradição europeia adotada pela elite. Cazes utiliza a expressão “música séria”, que nos remete a classificação do musicólogo e compositor alemão Theodore Adorno em duas esferas da música: a “música séria”, ligada à tradição da música erudita europeia, e a “música popular”, que seria uma música “estandardizada” de menor valor cultural e estaria ligada à indústria da música, onde teria objetivos puramente econômicos (ADORNO, 1986).

O ponto de vista de Adorno está carregado de valores eurocêntricos e diretamente ligado ao pensamento Marxista, fazendo uma forte crítica à música popular, vinculando-a à indústria da música. Ele apresenta dois conceitos fundamentais para seu pensamento, o da estandardização e do fetichismo. Em seu conceito de estandardização, ele fala de um “esquema-padrão” para a música popular onde se repete o padrão harmônico, estrutural (forma) e melódico, dentre outras características, com o objetivo de despertar no ouvinte uma “experiência familiar” que irá conectá-lo mais à estrutura padrão em si do que nos detalhes da música, criando o que ele chama de “audição manipulada” (ADORNO, 1986. p. 118-120). Em seu conceito de fetichismo musical, a música popular assume, através da indústria da música, os valores capitalistas e torna-se uma mercadoria, e através das estratégias de venda transforma-se em um objeto de desejo que está vinculado aos parâmetros do mercado, consequentemente perdendo o valor artístico (ADORNO, 1996).

Embora muito criticado, o discurso de Adorno exerceu bastante influência na construção dos conceitos de música erudita e música popular. Richard Middleton, no livro *Estudando Música Popular*³⁰, aprofundou essa reflexão, admitindo a importância do pensamento de Adorno, porém com uma visão mais crítica. Middleton apresenta importantes reflexões sobre as tentativas de classificação e seus desdobramentos. Ele mostra que as definições do que é música popular ou música erudita e o que seria uma fronteira entre esses domínios é uma construção cultural, onde o que é popular para uma cultura pode não ser para outra. Middleton desconstrói o conceito de inferiorização que a maioria das tentativas de classificação apresenta, quando se fala de música popular, e nos mostra que esses conceitos são relativos e dependem do contexto e da cultura em que estão inseridos (MIDDLETON, 1990).

Não se pretende aqui discutir profundamente as classificações e fronteiras entre música popular e música erudita, mas admitir que esta divisão existe e que ela pode aparecer sob diversas perspectivas. É neste sentido que se observa a trajetória do violão brasileiro,

³⁰ *Studying popular music*. MIDDLETON, 1990.

desde os pioneiros do instrumento até os dias de hoje, permeada de inter-relações nos dois universos musicais, tornando difícil identificar onde está inserido.

Segundo Taborda, o repertório solista dos violonistas brasileiros pioneiros carece de documentação, pois poucos escreviam música. Os principais registros são encontrados nas gravações em 78 rpm, onde um dos pioneiros é Américo Jacomino (1889-1928), o Canhoto (TABORDA, 2011, p. 140).

Outro nome importante dentre os pioneiros é o de João Teixeira Guimarães (1883-1947), mais conhecido como João Pernambuco, que chegou ao Rio na década de 1900 e também atuou nas duas diferentes práticas em que o violão esteve inserido. João Pernambuco foi parceiro do poeta Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) e declaradamente admirado por Villa Lobos, que inclusive utilizou citações da obra de Pernambuco em parte de sua obra para violão, como no “Estudo 1” e no “Prelúdio 5” (TABORDA, 2011, p. 141).

João Pernambuco participou como acompanhador em dois importantes grupos ao lado de Pixinguinha, o *Caxangá* e *Os Oito Batutas*. Mas foi no universo do violão solo que ele se projetou; segundo Cazes, João Pernambuco foi: “[...] favorecido pelo ambiente de ‘descoberta do violão’ proporcionado pelas visitas ao Brasil de dois nomes importantes do violão internacional: o violonista e compositor paraguaio Agostin Barrios e a musa do instrumento, Josefina Robledo.” (CAZES, 2010, p. 47).

A “descoberta do violão” que Cazes se refere, está ligada à passagem pelo Brasil de dois concertistas muito importantes para a história do instrumento. O paraguaio Agostin Barrios (1885-1944) e a espanhola Josefina Robledo (1897-1972) foram importantes nomes do violão clássico que, em suas passagens pelo Brasil, de certa forma legitimaram o uso do violão como um instrumento ligado à tradição da música erudita.

Maria Haro (1993), também coloca a importância dos violonistas estrangeiros para o violão brasileiro. Ela afirma que a convivência entre três diferentes grupos de violonistas deu origem ao que ela chama “escola do violão brasileiro”. Seriam os violonistas chorões que não liam música, os violonistas chorões que aprenderam música e também executavam os clássicos, e os concertistas estrangeiros que estiveram no Rio de Janeiro (HARO, 1993).

Haro apresenta a expressão “violonista-compositor”, que é importante para a compreensão do que é o violão brasileiro. Essa expressão também é utilizada por Thomas Fontes Saboga Cardoso (2006) na análise da obra de Carlos Althier Lemos de Souza Escobar (n. 1950), mais conhecido como Guinga. Segundo Cardoso, embora a obra dos violonistas-compositores brasileiros estivesse ligada à tradição da música popular urbana brasileira, eles tinham influência direta da música erudita através do estudo da técnica violonística formal e

do repertório erudito. Cardoso afirma que a tradição dos violonistas compositores apresentam duas características principais. A primeira é de compor para o próprio instrumento, além de interpretar suas composições e de outros compositores. A segunda é não ficar limitado a um só gênero musical, aproximando música erudita e popular (CARDOSO, 2006, p. 59).

Essa característica foi também identificada por Adam May³¹ na construção do repertório para o sete cordas de concerto: “Grande parte do novo repertório é concebido e composto no instrumento e os artistas desenvolvem as suas ideias e composições através da exploração individual do violão.” (MAY, 2014, p. 29).

Ao longo da formação dessa escola do violão brasileiro, apareceram outros nomes de suma importância para sua constituição, como Dilermando Reis (1916-1977), Aníbal Augusto Sardinha – mais conhecido como Garoto (1915-1955), Baden Powell (1937-2000), Rafael Rabello (1962-1995), Marco Pereira (n. 1950), Paulo Bellinati (n. 1950), Guinga (n. 1950) – estes três últimos ainda em plena atividade – e continuam surgindo novos nomes, como Alessandro Penezzi (n. 1974), Yamandu Costa (n. 1980), Rogério Caetano (n. 1977) e Marcello Gonçalves (n. 1972), estes últimos tocando sete cordas.

É possível encontrar em muitos nomes ligados ao violão brasileiro as características identificadas por Cardoso na obra de Guinga. Tomemos como exemplo Dilermando Reis, suas composições com melodias seresteiras, que a princípio parecem extremamente populares, carregam forte influência da técnica do violão clássico. Pires em sua dissertação sobre Dilermando afirma:

Procura-se demarcar a contribuição do compositor no que se refere à afirmação de um estilo de compor e de tocar, onde são enfatizados aspectos intrinsecamente brasileiros, que são revistos sob a ótica de um violonista que utiliza técnica especializada (PIRES, 1995 apud CARDOSO, 2006, p. 6).

Dilermando também era apreciador e conhecedor de música erudita e chegou a gravar *Claire de Lune* de Debussy. Além disso, sua obra recebeu notoriedade na academia, tendo suas músicas editadas nos Estados Unidos na importante coleção *The Great Guitarists of Brazil* da Editora Americana *Guitar Solo Publications* com revisão de Ivan Paschoito (1990).

Também podemos identificar o caminho inverso, onde o repertório dos violonistas-compositores brasileiros influenciaram os violonistas eruditos. Um exemplo é o escocês David Russel, em seu disco *Aire Latino*, que ganhou o *Grammy* em 2005 na categoria *Melhor*

³¹ A pesquisa do violonista australiano Adam May é uma das mais recentes sobre o violão de sete cordas e a que mais se aprofunda em sua utilização como solista no Brasil.

Instrumentista Solo de Música Clássica, ter gravado duas músicas de Dilermando Reis e três de João Pernambuco, além do *Choros nº 1* de Villa-Lobos. Uma das peças de João Pernambuco que está neste álbum, *Sons de Carrilhões*, é considerada um dos grandes clássicos do violão brasileiro, sendo repertório “obrigatório” para o instrumento e tocada tanto por violonistas populares, como Raphael Rabello, quanto por eruditos, como David Russel, podendo estar presente tanto em uma informal e popular roda de choro, ou até nas mais formais e requintadas salas de concerto.

Outro nome dos mais importantes é Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto. Considerado instrumentista genial, tocava diversos instrumentos de corda e deixou uma obra muito importante como legado ao violão brasileiro. Garoto era considerado avançado para o seu tempo.

Este “avançado para o seu tempo”, e mesmo outros adjetivos como moderno já foram amplamente empregados em relação ao trabalho de Garoto, comprovando sem sombra de dúvida o seu papel de inovador dos caminhos da Música Brasileira [...] (PERON; MOURA, 1990, p. 1)

A contribuição de Garoto é enorme e sua concepção harmônica, utilizando referências do jazz e da música impressionista, antecipou a concepção harmônica da Bossa Nova em pelo menos uma década. Fazia modulações ousadas e chegou a flertar com o atonalismo (PERON; MOURA, 1990).

Essa modernização do violão brasileiro e da música popular brasileira por meio da obra de Garoto quebrou alguns paradigmas importantes. O reflexo pode ser observado até hoje, com a utilização do rótulo “moderno” para os procedimentos harmônicos que ele implementou nas décadas de 1940 e 1950, como a inclusão de muitas notas de tensão e utilização de acordes alterados (harmonia vertical), além de encadeamentos harmônicos com cromatismo (harmonia horizontal). Borges (2008), quando analisa a trajetória estilística do choro, utiliza a expressão “não tradicional” para se referir a tais procedimentos que romperam a barreira do “tradicional”.

Assim como Dilermando Reis, Garoto também teve sua obra editada nos Estados Unidos na coleção *The Great Guitarists of Brasil*, com transcrições de Paulo Bellinati (1991). O alcance dessa publicação foi enorme, quase como uma redescoberta de sua obra e ajudou a colocar seu nome de volta nas grandes salas de concerto do mundo e também na academia, sendo tocado e estudado pelos grandes intérpretes do violão mundial, tanto no meio erudito quanto popular.

Em muitos de seus choros, como em *Tristezas de um violão*, gravado em 1950, podemos observar caminhos harmônicos que depois foram amplamente utilizados por Tom Jobim e muitos outros compositores da Bossa Nova. A declarada influência de Debussy também está presente na obra desses dois compositores. “[...] Tom havia investido o cerne de sua juventude debruçado sobre Villa-Lobos, Debussy, Ravel, Chopin, Bach, Beethoven e Custódio Mesquita” (CASTRO, 1990, p 92). Tom Jobim sempre declarou seu gosto por Debussy e o impressionismo, mas antes disso Garoto já havia composto a valsa *Debussyana* e já havia usado elementos do impressionismo, como a escala de tons inteiros em *Jorge do Fusa e Lamentos do Morro*.

Entendo que Garoto, além de quebrar parâmetros musicais na música popular da época, quebrou também parâmetros culturais como dos ideais nacionalistas que permeiam a música urbana brasileira e, conseqüentemente, o violão brasileiro. Garoto usou muitas referências estrangeiras em sua música e dentre elas o *jazz*, o que fere de forma muito direta os ideais nacionalistas. A influência jazzística também foi extremamente criticada durante a Bossa Nova. É comum encontrar no meio musical, principalmente do choro, defensores da ideia que harmonias aparentemente jazzísticas na obra de Garoto eram provenientes do *Impressionismo*, como se isso de alguma forma legitimasse suas inovações com uma influência “permitida”.

Neste sentido, Garoto foi mais bem sucedido que Raphael Rabello, que foi duramente criticado por utilizar referências da música flamenca no violão brasileiro. Carrilho afirma que Raphael Rabello foi o maior acompanhador de sete cordas do choro e do samba, mas como solista era imaturo e “[...] não estava pronto.” (CARRILHO, 2007, p. 42). Em conversa informal durante uma oficina de violão em que eu era aluno e Carrilho professor, perguntei o que ele achava da influência do Paco de Lucia e da música flamenca em Rabello e a resposta foi a mesma, afirmando que ele “não estava pronto”, estaria apenas experimentando coisas novas, deixando a entender que aquilo não iria durar.

Essas questões mostram que, apesar do violão brasileiro ser um ambiente dinâmico e em constante transformação, também pode se mostrar resistente a mudanças e a novas referências musicais que possam “ferir” determinados ideais nacionalistas de uma música genuinamente brasileira.

Outra maneira de abordar a dicotomia erudito/popular é através do conceito de mediação. Existe um grande número de autores que utilizam essa expressão, como Martín-Barbero (2014) que define a mediação como “[...] tudo aquilo que há ‘entre’, não o que está de um lado ou de outro: nem do lado dos meios, nem do lado das pessoas” (BARBERO apud

SILVEIRA, 2017, p. 51). Na aplicação do conceito de mediação dentro da dicotomia erudito/popular, surge o papel do mediador cultural, que segundo Vovelle é alguém que transita “[...] entre dois mundos” (VOVELLE, 2004 [1991], p. 214 apud SILVEIRA, 2017, p. 54).

O conceito de mediação cultural relacionado à música popular brasileira é utilizado por Hermano Vianna no seu livro *O mistério do samba*, que discute a transformação e consagração do samba como a música representante da identidade nacional.

A existência de indivíduos que agem como mediadores culturais, e de espaços sociais onde essas mediações são implementadas, é uma ideia fundamental para a análise do mistério do samba. A cultura brasileira é uma cultura heterogênea, em que podemos notar a “coexistência, harmoniosa ou não, de uma pluralidade de tradições cujas bases podem ser ocupacionais, éticas, religiosas etc” (Velho, 1981:16). A heterogeneidade cultural é uma das principais características das sociedades complexas[...] (VIANNA, 1995, p. 41)

A mediação cultural aplicada ao violão brasileiro é apresentada por Márcia Taborda (2011) através do conceito de mediação do historiador Peter Burke, que fala de um “tráfego de mão dupla” entre a “grande tradição” (erudita) e a “pequena tradição” (popular), feito por pessoas que estão inseridas nas duas tradições (BURKE, 1989 apud TABORDA, 2011). Taborda cita o exemplo de Catulo da Paixão Cearense e Villa-Lobos como importantes mediadores dentro da história do Violão Brasileiro, pois transitavam livremente entre as salas de concertos e as rodas de choro.

A mediação cultural é uma característica marcante também na vida e na obra de Radamés Gnattali. Raísa Silveira (2017) aborda de que forma o caráter mediatório de Gnattali se manifesta no repertório por ele composto. A autora destaca que a maioria dos estudos sobre Radamés Gnattali e a mediação estão relacionados à dicotomia Erudito/Popular, porém isso não abrange a complexidade das mediações que Gnattali estava inserido, principalmente por seu convívio, durante muito tempo, trabalhando em meios de comunicação de massa.

Algumas relações mediatórias de Gnattali refletem diretamente no universo do violão brasileiro, como sua obra para violão, que apresenta características mescladas de gêneros populares com estéticas da música erudita contemporânea. Gnattali também foi uma espécie de “mediador temporal” unindo duas gerações de violonistas, pois conviveu diretamente com Garoto, para quem dedicou um concerto de violão e orquestra³², e com Raphael Rabello, com quem gravou um disco em homenagem a Garoto³³.

³² *Concertino nº 2 para violão e orquestra*, de Radamés Gnattali.

³³ *LP Tributo a Garoto* (Barclay, 1982).

Além de Radamés Gnattali, é possível encontrar muitos outros nomes dentro do violão brasileiro que fazem ou fizeram esse papel de mediador, como Sergio Assad, Egberto Gismonti, Paulo Belinatti e muitos outros.

Fábio Zanon utiliza o conceito de mediação considerando o próprio violão como mediador.

O violão, como um natural mediador, no Brasil, entre o universo da música clássica e da popular, encontrou-se subitamente numa posição privilegiada. Intérpretes como Barbosa Lima, Turbino Santos e o duo Assad, inicialmente escolados na tradição clássica do violão, hoje atuam numa tênue linha divisória em que a fronteira entre o que é clássico e o que é música instrumental brasileira não é muito clara. (ZANON, 2006).

Elodie Bouny (2012) coloca essa questão sob outra perspectiva, trazendo à tona as lacunas que se estabelecem a partir da formação do músico. Ela analisa nove violonistas em questões como: leitura e escrita da música, erro, conhecimento harmônico, sonoridade, postura, memorização, nervosismo, rotina de estudo, transmissão do saber e preconceito. Bouny identifica que violonistas de formação erudita apresentam lacunas distintas de violonistas de formação popular.

O estudo de Bouny (2012) se mostra importante na clara identificação das principais diferenças entre os violonistas eruditos e populares; além disso, ela identifica um terceiro tipo de formação musical, a mista, que agrega características das duas formações e se encaixa muito bem no perfil de boa parte dos violonistas que pertencem à escola do violão brasileiro.

O estudo de Bouny também leva a uma reflexão sobre o que é importante para os violonistas em suas práticas. O violonista erudito encara a peça como uma obra fechada, baseando-se em uma partitura onde todas as notas estão previamente determinadas; conseqüentemente, o que se valoriza é a interpretação, pois, uma vez que todos os violonistas tocarão as mesmas notas, o que irá diferenciá-los é a qualidade e personalidade da performance. Na busca pela interpretação ele necessita de um aparato técnico que lhe dê as ferramentas necessárias para concretizar as ideias musicais; assim sendo, a busca pela sonoridade limpa e execução sem erros tornam-se fundamentais para concretizar sua interpretação. Geralmente os violonistas de formação erudita não tem experiência com o acompanhamento nem com leitura de cifra.

O violonista popular que não lê partitura, em geral, aprende a música através da escuta (tirar de ouvido), ou por meio da oralidade. Os que leem partitura também têm a possibilidade de aprender lendo, mas o tratamento dado às notas escritas geralmente não é literal. A melodia

é que determina os outros parâmetros musicais, onde, a princípio, ela “não pode” ser modificada. A harmonia se torna uma escolha pessoal do músico e rearmonizações podem valorizar o arranjo ou a performance. Variações melódicas e improvisações também fazem parte do material musical que se valoriza. Em termos de sonoridade, o que se busca é o *swing*, e não a limpeza, tornando o som sujo parte da linguagem. A ligação com o acompanhamento e a leitura de cifra é algo fundamental.

Entendo que as separações em universos musicais (erudito e popular) e práticas musicais (solo e acompanhamento) etc., não são categorias estanques. Existem muitas interligações entre essas práticas e universos, onde muitas vezes o mesmo instrumentista pode fazer parte de todas elas. Mas também é importante admitir que esta separação existe e que algumas diferenças entre violonistas eruditos e populares são claramente observadas, porém, dependendo de como se observa, pode-se chegar a conclusões diferentes. Quando são analisados os extremos, as diferenças são mais claras, porém é muito difícil identificar a fronteira, pois nesta zona de intersecção estão músicos que pertencem simultaneamente aos dois universos e essa é uma das principais características da escola do violão brasileiro.

Acredito que a escola do violão brasileiro seja algo amplo, que engloba as práticas de solista e acompanhador e se estabelece em uma zona abrangente que contém ambientes tanto da música erudita quanto da música popular, além de uma zona mista com músicos ligados aos dois lados.

O repertório solista tem forte ligação com a música popular urbana, como o samba, a bossa nova e principalmente o choro, e em menor escala com outros gêneros musicais populares espalhados pelo Brasil. Esse repertório, em sua maior parte, tem sido construído pelos próprios violonistas através de composições, arranjos e transcrições. Os arranjos, em geral, são versões instrumentais de canções populares ou do repertório ligado à música instrumental brasileira, além de incorporar novas influências. O resultado são peças de violão solo onde se executa de maneira polifônica melodia e acompanhamento rítmico-harmônico-contrapontístico. Além disso, os arranjos e performances do repertório costumam valorizar a criatividade nas variações temáticas, improvisações e rearmonizações. Segundo Marco Pereira:

Acredito que temos hoje no Brasil, uma escola de violão brasileiro e que isso está em constante evolução. Os músicos de hoje sempre viram, ouviram, se basearam e estudaram os violonistas do passado. Essa história continua sendo contada e continua evoluindo de uma maneira muito brilhante (PEREIRA, M., 2016).

Na escola do violão brasileiro, o sete cordas clássico representa uma dessas “evoluções”. Ele está sendo utilizado cada vez mais como instrumento solista e vem contribuindo sobremaneira para o surgimento de novos violonistas e novo repertório.

3.2 O VIOLÃO DE SETE CORDAS SOLISTA

Para qualquer instrumento se estabelecer, é necessário ter repertório. Esse princípio elementar foi um dos fundamentos de Segovia para levar o violão clássico ao almejado reconhecimento no universo da música de concerto (KAYATH, 2009). O repertório solista do violão de sete cordas começou a se formar a partir dos arranjos de Raphael Rabello e vem crescendo na mesma proporção que o número de adeptos ao instrumento.

Segundo Borges (2008, p. 115), os arranjos e composições de Raphael Rabello apresentam características dos seus acompanhamentos polimelódicos, o que mostra uma inter-relação da primeira fase de sua carreira, ligada ao acompanhamento, com a segunda, ligada ao violão solo.

Essa ideia de inter-relação do sete cordas solista com o de acompanhamento identificada por Borges na obra de Rabello também é colocada por May, porém de uma maneira mais ampla, onde ele identifica, através da análise musical de composições de Yamandu Costa, Zé Barbeiro, Rogério Caetano e Fernando César, a existência da influência tanto do violão brasileiro de seis cordas, quanto do sete cordas de acompanhamento no novo repertório que está sendo criado para o sete cordas solista: “[...] o repertório do violão de sete cordas emergiu de influências musicais pré-existentes, principalmente da tradição do violão brasileiro de seis cordas e do papel do violão de sete cordas nos grupos de choro.” (MAY, 2013, p. 66).

Embora o argumento de May me pareça bastante coerente, chamo a atenção para uma observação sob outra perspectiva. Considero que a tradição do violão brasileiro de seis cordas está presente no repertório do sete cordas solista da mesma maneira que a tradição do acompanhamento rítmico-harmônico-contrapontista do sete cordas de acompanhamento está presente no violão brasileiro de seis cordas.

Se observarmos o acompanhamento no choro, as características da linguagem do sete cordas típico já estavam presentes no seis cordas, conforme explica Mauricio Carrilho:

Antes do aparecimento do violão de sete cordas, as funções de harmonização, condução rítmica e contracanto eram divididas entre os violões de seis dos conjuntos regionais. Portanto a linguagem usada pelos violonistas de 7 cordas, antes da

popularização deste instrumento, já era desenvolvida pelos violonistas de 6 (CARRILHO, 2008, p. 4)

Segundo Carrilho, nas gravações do Regional do Benedito Lacerda, os violões de seis cordas tocados por Dino e Meira participavam das funções rítmico-harmônicas e contrapontista. Isso demonstra que o acompanhamento com a utilização de baixarias não é exclusivo do sete cordas, sendo amplamente encontrado também no acompanhamento do seis cordas.

Outra questão importante é que no repertório tradicional solista do violão brasileiro de seis cordas, é comum encontrar frases melódicas na região grave que soam como baixarias.

Na música *Tristezas de um Violão*, de Garoto, feita para violão de seis cordas, são encontradas algumas baixarias, como a frase no compasso 17 que faz uma chamada para a segunda parte da peça (Figura 14).

Figura 14 - Baixaria em *Tristezas de um violão* (compasso 17).

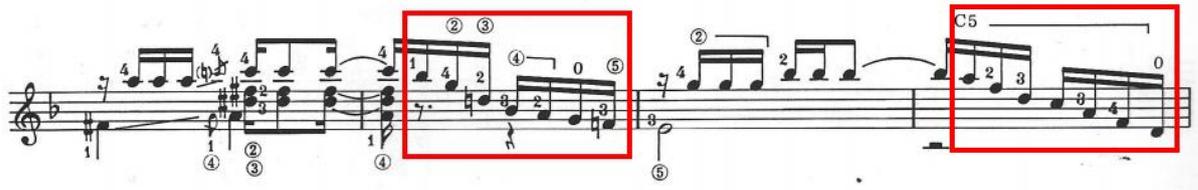


Fonte: BELINATTI, 1991.

Esse mesmo motivo melódico em forma de baixaria volta a aparecer nos compassos 25 e 33.

Em *Xodó da Baiana*, de Dilermando Reis, a peça inicia com uma polifonia que inclui frases nos baixos com efeito *pizzicato*, muito característico no acompanhamento do sete cordas. Além disso, durante a peça existem frases melódicas de contracanto que soam como baixarias em pontos onde a melodia principal repousa (Figura 15).

Figura 15 - Contracanto estilo baixaria em *Xodó da Baiana*.



Fonte: PASCHOITO, 1990, p. 28. (Grifo do autor).

Assim sendo, considero que o repertório solista do violão de sete cordas tem as mesmas características do repertório solista do violão de seis cordas e que ambos utilizam elementos do acompanhamento polimelódico quando tocam músicas inseridas nos gêneros populares urbanos. O que o violão de sete cordas pode oferecer a mais, em relação ao de seis, está relacionado diretamente à inclusão da sétima corda, que amplia a extensão do instrumento na região grave, abre a possibilidade para novas tonalidades e oferece novas opções de digitação, conforme será verificado no próximo capítulo.

Outro ponto importante levantado por May é que o repertório do sete cordas solista, além das características descritas anteriormente, “incorpora novas influências” (MAY, 2013). Ele cita a inclusão de ritmos tradicionalistas do Rio Grande do Sul como uma nova influência. O exemplo que ele apresenta é da *Suíte para Violão de Sete Cordas e Orquestra*, composta por Maurício Carrilho e dedicada ao violonista Yamandu Costa. O terceiro movimento dessa peça, intitulado *Vassoura do Monge*, é um *chamamé*, ritmo pertencente à tradição da música nativista gaúcha³⁴.

Considero essa peça como uma representação simbólica bastante expressiva para o violão brasileiro e até mesmo para o violão clássico no mundo. É a primeira peça escrita para violão de sete cordas e orquestra que se tem registro. A estreia foi em 2007, no *Théâtre des Champs-Élysées*, em Paris, com a Orquestra Nacional da França regida por Kurt Masur (1927-2015), tendo Yamandu Costa como solista. Segundo Costa (2016), o último violonista que se apresentara no *Théâtre des Champs-Élysées* antes da estreia da peça foi Juliam Bream, na década de 1960.

A obra carrega uma das principais características do violão brasileiro, a mescla de elementos da música popular e erudita a partir de gêneros da música popular urbana brasileira. Em uma análise inicial, pode-se observar que o local da estreia é um ambiente extremamente

³⁴ A música nativista pertence à cultura Gaúcha que está presente na Argentina, Uruguai e Sul do Brasil – especialmente a região do Rio Grande do Sul – e inclui gêneros musicais como o *chamamé*, a *milonga* e o *vanerão* (nota do autor).

formal de música erudita. De um lado, estão músicos de uma conceituada orquestra de música erudita regida por um dos grandes maestros em atividade na época, e do outro lado, em contraponto, um solista diretamente relacionado à música popular. A obra em questão traz em seu título uma relação direta com a música erudita, a palavra “suíte”. Quando se observa o material musical de cada movimento, aparecem elementos considerados de música popular. O primeiro movimento, intitulado *Lapa*, é um choro; o segundo é uma valsa, chamada *Madrugada*; e o terceiro é um chamamé intitulado *Vassoura do Monge*. Nos três movimentos, os temas são retirados de gêneros populares. No primeiro movimento, por exemplo, o tema principal foi retirado da música *Baixaria na Lapa*, de Maurício Carrilho, que está no CD *Sexteto Mais Dois* (Acari Records, 2004). É um choro com estética e instrumentação próximas do choro tradicional, onde o próprio nome “baixaria”, apesar do duplo sentido, sugere o elemento do violão de sete cordas no choro. Já na suíte, o tratamento do material temático e da orquestração, feita por Maurício Carrilho em conjunto com Paulo Aragão, apresenta nos três movimentos uma estética voltada para a música erudita, onde o violão assume papel de solista, dialogando com a orquestra.

Yamandu Costa reconhece que, de alguma maneira, tem contribuído para a inserção de novos gêneros musicais no universo do violão brasileiro. Ele comenta que ritmos do sul, como o chamamé, estão espalhados pelo Brasil e que o sudeste, onde estão os grandes centros e as grandes mídias, nunca deu muita atenção para este Brasil. Ele reconhece ter rompido essa fronteira no universo do violão brasileiro, abrindo portas não só para o Brasil mas para o Continente: “[...] essa pode ter sido a minha contribuição, de integrar de fato esse continente, que é muito ligado a esse instrumento e tem muitas maneiras de tocar.” (COSTA, 2016).

Mais uma vez chamo atenção para olhar com outra perspectiva a afirmação de May. Acredito que a inclusão de novas influências, como os ritmos gaúchos citados por ele, embora tenham chegado através do violão de sete cordas, foi determinada por outro fator. Penso que foi o reconhecimento e o prestígio alcançados por Yamandu Costa que abriu esse caminho e me arrisco a dizer que isso aconteceria mesmo se Costa utilizasse um violão de seis cordas.

De qualquer forma, isso mostra que o universo do violão brasileiro, embora tenha seus padrões estabelecidos em tradições musicais pré-definidas, e nem sempre seja fácil romper esses padrões, pode ser também um ambiente aberto e dinâmico, que incorpora novas influências e está sempre em transformação. Neste sentido, o uso do violão de sete cordas tem contribuído para ampliar o universo musical do violão brasileiro, através de seus expoentes e do repertório que está sendo criado por eles e para eles.

3.2.1 Afinação e tonalidade

Dentro do repertório que está sendo construído, observa-se a utilização de diferentes afinações para a sétima corda. A afinação em “Dó” utilizada pelo típico continua sendo uma opção. Rogério Caetano descreve que, além da sétima em “Dó”, ela pode ser afinada em “Si” ou “Lá”, com a possibilidade de se alterar de acordo com a tonalidade da música, abrindo mais possibilidades para o instrumento (CAETANO, 2010, p.10).

A sétima ainda pode ser colocada em “Si bemol”, ou em novas combinações com outras cordas, como a sexta em “Ré” e a sétima em “Lá”. A prática da mudança de afinação em instrumentos de cordas, chamada de *scordatura*, é comum no universo do violão solo, principalmente a utilização da sexta corda em “Ré”. A *scordatura* geralmente é utilizada para proporcionar uma melhor utilização de cordas soltas, criando uma relação destas com a tonalidade da peça. Por exemplo, a sexta corda em “Ré” é muito utilizada em músicas tocadas nas tonalidades de “Ré maior” e “Ré menor”, ou em modos como “Ré dórico” ou “Ré mixolídio”. Conforme descreve May: “A flexibilidade da afinação da sétima corda afeta a ressonância do instrumento e acomoda para a escolha da tonalidade.” (MAY, 2013, p. 31).

Com isso, determinadas tonalidades que não são costumeiramente utilizadas no violão de seis cordas podem ser exploradas, abrindo novas possibilidades para o instrumento.

3.3 ATUALIDADES

No decorrer da investigação, muitas novidades relacionadas ao violão de sete cordas foram surgindo. Algumas delas representam importantes conquistas e demonstram o aumento no interesse e no respeito pelo instrumento.

3.3.1 Concurso Novas

O *Concurso Novas* foi idealizado pela violonista franco-brasileira Elodie Bouny em 2011 com o intuito de “[...] incentivar, valorizar e divulgar a produção de obras para violão solo, visando o enriquecimento do repertório para este instrumento, sem restrição de estilo ou gênero musical, ou grau de dificuldade” (BOUNY, 2016). A cada edição, as músicas selecionadas são gravadas profissionalmente em um CD virtual e as partituras formam um

álbum digital. O material é disponibilizado no site do Acervo Digital do Violão Brasileiro³⁵. O processo de seleção se dá através de um edital público onde o candidato, para se inscrever, necessita enviar um vídeo, uma partitura da música e um breve currículo. Cada jurado emite uma pontuação para cada peça e as mais pontuadas são contempladas. O número de peças selecionadas é quantificado pelo tempo máximo de aproximadamente 60 minutos.

Por ser idealizado e realizado por violonistas consagrados, o concurso encontra grande respaldo no meio violonístico. Além da idealizadora Elodie Bouny, também compõem o corpo de jurados Marco Pereira, Sérgio Assad e Fábio Zanon. São apoiadores do projeto músicos como Yamandu Costa e Turíbio Santos. Na terceira edição, o projeto ganhou um importante parceiro, o *Acervo Digital do Violão Brasileiro*, o principal portal do violão brasileiro, fruto de um projeto pioneiro do pesquisador pernambucano Alessandro Soares.

No *Concurso Novas 1*, em 2012, foram inscritas 37 músicas, sendo selecionadas 13 de 11 compositores. Na segunda edição do concurso, o *Novas 2*, foram inscritas 72 músicas e selecionadas 15 de 14 compositores. A terceira edição foi realizada em 2016 e contou com 77 participantes e mais de 160 músicas, das quais foram selecionadas 17 de 17 compositores.

Sobre o *Concurso Novas 3*, segundo Elodie Bouny:

O conjunto das peças inscritas espelham claramente o perfil do violão solo no Brasil atualmente. Os estilos abrangem desde o clássico (sonatinas, suítes, estudos), passando por peças de linguagem bem contemporânea e músicas que recriam a tradição e as danças brasileiras, a exemplo do baião, frevo, maracatu, samba e choro, além dos temas de linguagem jazzística (BOUNY, 2016).

Bouny chama atenção para o grande número de peças para sete cordas na terceira edição do concurso: “[...] é curioso também observar que esta edição evidencia a relevante quantidade de composições escritas para violão 7 Cordas.” (BOUNY, 2016).

A declaração de Bouny chama atenção para a relevante quantidade de composições para o violão 7 cordas. Este é um dado concreto que pode confirmar o crescimento expressivo do violão de sete cordas solista no Brasil. Além disso, pode apontar algumas direções que o repertório está seguindo e quem são os compositores atuantes no cenário.

Fazendo um levantamento das músicas selecionadas nas três edições do concurso, constatou-se que na primeira edição, das 13 peças selecionadas, nenhuma era para sete cordas. Na segunda edição, das 15 selecionadas, havia duas para sete cordas. Já no *Novas 3* esse número cresceu expressivamente sendo, das 17 selecionadas, 9 escritas para sete cordas, ou

³⁵ www.violaobrasileiro.com.br

seja, o número não apenas cresceu significativamente, mas chegou a superar em quantidade o número de peças selecionadas para violão de seis cordas.

Em uma análise preliminar do repertório, pude constatar que as composições para violão de sete cordas apresentaram grande diversidade de estilos e gêneros, não ficando restritas apenas ao repertório tradicional do violão brasileiro. Analisando os compositores, foi possível perceber que a grande maioria tem formação musical formal, com graduação em curso superior de música, incluindo alguns com mestrado. Alguns são nomes já consagrados no instrumento, como Marcello Gonçalves e Mauricio Marques; outros são nomes em ascensão, como Lucas Telles, João Camareiro e Daniel Marques, além de uma série de novos nomes que continuam surgindo.

3.3.2 Sete Vidas em Sete Cordas

Em 2015, o violão de sete cordas também ganhou as telas da TV através de uma série em forma de documentário intitulada *Sete Vidas em Sete Cordas*, produzida pela *Doble Chapa Produtora*, com direção do documentarista Pablo Francischelli e roteiro de Caio Jobim e Pablo Francischelli. Inicialmente, a série foi veiculada no *Canal Brasil* e posteriormente na *TV Cultura* e *TVE*.

O documentário tem curadoria e apresentação de Yamandu Costa, que conta a história do instrumento através de sete violonistas. Ele apresenta a hipótese da introdução do instrumento no Brasil pelos ciganos russos indo até a Rússia para entrevistar violonistas e luthiers. No Brasil, ele revisita o passado através de violonistas ligados à tradição do acompanhamento, como Walter Silva, Luizinho Sete Cordas e Carlinhos Sete cordas, além de apresentar novos músicos que vêm desenvolvendo e modernizando a linguagem do instrumento, como Artur Bonilla, Rogério Caetano e Vinicius Sarmento.

3.3.3 Sete cordas no ambiente acadêmico

Além de trabalhos de conclusão de curso (TCC) e de dissertações de mestrado onde o tema é o violão de sete cordas, o instrumento também chegou à universidade com a disciplina “Tópicos especiais: Violão de sete cordas”, ministrada pelo violonista Marcello Gonçalves enquanto atuava como professor substituto na UFRJ entre agosto de 2014 e julho de 2016.

No início de 2017, Marcello Gonçalves passou em um concurso para professor efetivo de violão de sete cordas na UFRJ, onde existe a previsão para a criação de um curso de graduação direcionado ao instrumento (GONÇALVES, 2017).

4 ANÁLISE

A análise tem como objetivo identificar características do repertório que está sendo construído para o sete cordas solista. Serão analisados parâmetros musicais como harmonia, melodia e ritmo, que servirão para contextualizar questões como gênero musical e estilo composicional. Além disso, será feita uma análise específica sobre o uso da sétima corda, verificando como ela integra o contexto da composição, observando se de alguma forma ela amplia os recursos do instrumento e como isso reflete no repertório que está sendo construído.

A metodologia utilizada para a análise foi inspirada nos conceitos formulados por Baily (2001), que defende a ideia de aprender a tocar um instrumento como método de pesquisa. Embora o trabalho de Baily seja direcionado a pessoas que estudam uma cultura distinta da sua, onde aprender a tocar um instrumento irá fazer a pessoa se integrar ao ambiente sociocultural em questão – diferente de meu caso nesta pesquisa, que já tinha conhecimento prévio do objeto de estudo –, alguns de seus pressupostos delinearam importantes escolhas dentro das análises. Partindo do princípio postulado por ele que “somente com a performance se adquirem certos tipos de conhecimento em música” (BAILY, 2001, p. 86), as análises foram feitas a partir de percepções que surgiram durante a performance das peças, onde todos os trechos musicais que seguem como exemplos neste trabalho passaram por uma ação performativa prévia e, a partir das percepções que surgiram enquanto tocava, foram escolhidos os pontos considerados relevantes para a análise. Essa premissa foi colocada em prática em todo o processo, inclusive durante a escolha do repertório a ser analisado, onde, após entrar em contato com partituras, áudios e vídeos de peças para violão de sete cordas solo, elas foram executadas com um olhar investigativo e a partir das percepções geradas, foram selecionadas cinco peças para formalizar a análise que segue.

A escolha do repertório teve como diretriz a diversidade de estilos musicais dentro da produção contemporânea para o instrumento. Foram escolhidas cinco peças, sendo quatro composições e um arranjo: A composição *Samba pro Rapha*, de Yamandu Costa, representa a tradição do instrumento no Brasil; ela tem relação direta com a música urbana – neste caso, o samba –, e apresenta grande influência do repertório tradicional do violão brasileiro. Foram selecionadas três peças do *Concurso Novas*, que representam a produção contemporânea e a diversidade de estilos que vem se inserindo no ambiente do violão brasileiro; são elas: *Milonga Policoisal*, de Mauricio Marques; *Estudo para Sete Cordas nº1*, de Daniel Marques; e *A Ronda da Capivara*, de Victor Ribeiro. E, por último, será analisado o arranjo para violão

sete cordas de *Claridão*, de Mauricio Carrilho, representando o repertório que surge através de músicas que não foram compostas diretamente para o instrumento.

4.1 SAMBA PRO RAFA (YAMANDU COSTA)

A música *Samba pro Rapha*, de Yamandu Costa, contém elementos musicais bastante característicos do repertório tradicional do violão brasileiro; além disso, ela carrega uma importância simbólica expressiva na história do instrumento, a homenagem de Yamandu Costa a Raphael Rabello – que foram os dois nomes mais encontrados no decorrer da pesquisa –, onde Raphael Rabello aparece como “precursor” e a quem se atribui o desenvolvimento da linguagem, e Yamandu Costa como uma espécie de “sucessor”, considerado o principal expoente do instrumento atualmente.

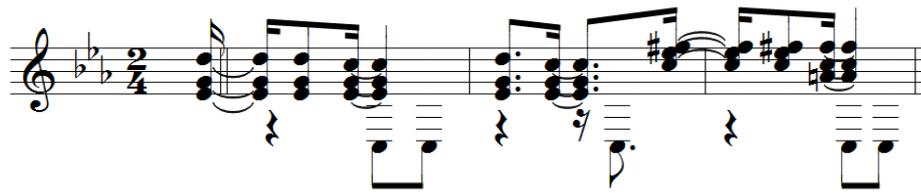
Yamandu Costa declaradamente conta ter se interessado pelo violão de sete cordas por influência das gravações de Rabello: “Quando ouvi o Raphael pela primeira vez foi que me despertei para este instrumento.” (COSTA, 2016). Ele conta que na época (aproximadamente 1994) ficou muito curioso com as notas graves do violão de Rabello e percebeu que seu violão não alcançava aqueles baixos. Yamandu também credits a Raphael Rabello o desenvolvimento da linguagem do sete cordas solista “[...] quem desenvolveu a linguagem foi o Raphael.” (COSTA, 2016).

Samba pro Rapha parece também ter importância para o próprio Yamandu Costa. Ele costuma mudar muito seu repertório e mantém poucas músicas por muito tempo em seus programas de concerto; porém, *Samba pro Rapha*, que foi gravada no CD *Mafuá* (Biscoito Fino, 2008), continua presente em seus concertos. Nos três últimos concertos que assisti de Yamandu Costa (2014, 2015 e 2016) ela foi tocada.

Sobre partituras de peças de Yamandu Costa é importante fazer algumas considerações. Ele faz parte dos violonistas-compositores que não tem o hábito de escrever suas composições e, além disso costuma improvisar muito ao tocar, resultando em diferentes versões da mesma peça. Sendo assim, é comum surgirem diferentes transcrições da mesma composição, porque provavelmente foram feitas a partir de fontes ou versões diferentes (como CDs, DVDs, vídeos na internet, gravações ao vivo e outras). Neste trabalho, foram utilizados alguns trechos da transcrição do violonista australiano Doug De Vris e outros trechos foram elaborados por mim a partir da gravação do CD *Mafuá*.

Alguns elementos musicais em *Samba pro Rapha* remetem diretamente à obra de Raphael Rabello. A levada³⁶ da introdução é uma espécie de marca registrada de Rabello, estando presente em diversas músicas e gravações. No CD *Dois Irmãos* (Caju Music, 1992), de Raphael Rabello e Paulo Moura, ela é executada por Rabello em duas composições de Paulo Moura, *Domingo no Orfeão Portugal* e *Tarde de Chuva* (Figura 16).

Figura 16 - Compassos 1 a 4 da introdução de Rafael Rabello em *Tarde de Chuva*, de Paulo Moura.



Fonte: Elaborado pelo autor³⁷, 2017.

A levada utilizada por Yamandu Costa na introdução de *Samba pro Rapha* apresenta grande semelhança com a utilizada por Rabello em *Tarde de Chuva* (Figura 17).

Figura 17 - Introdução de *Samba pro Rapha*.



Fonte: Elaborado pelo autor³⁸, 2017.

Yamandu Costa, em entrevista, menciona que foram as gravações de Raphael Rabello neste disco que o despertaram para o violão sete cordas “[...] principalmente naquele disco dele com o Paulo Moura [...]” (COSTA, 2016).

Ele também menciona as notas graves que Rabello utilizava em algumas escalas “[...] ele fazia umas escalas que chegavam em um grave que o violão que eu tinha não alcançava[...]”. Em *Samba pro Rapha*, Yamandu Costa utiliza escalas descendentes que chegam em notas graves da 7ª corda (Figura 18).

³⁶ Expressão utilizada na música popular brasileira para se referir a uma divisão rítmica usada para acompanhamento, geralmente associada a algum gênero musical.

³⁷ Transcrição da levada da introdução de *Tarde de Chuva* de Paulo Moura no CD *Dois Irmãos* (Caju Music, 1992) de Raphael Rabello e Paulo Moura.

³⁸ Transcrição da introdução de *Samba pro Rapha* feita a partir da gravação do CD Mafuá.

Figura 18 - Contracanto utilizando a sétima corda nos compassos 78 e 79.



Fonte: DE VRIES apud MAY, 2017 (Grifo do autor).

As características rítmicas do samba estão bastantes presentes na peça, como na introdução (Figura 17) com a utilização da célula rítmica conhecida como “Paradigma do Estácio”³⁹ (Figura 19).

Figura 19 - Paradigma do Estácio.



Fonte: SANDRONI, 2001, p. 37.

A tonalidade é Sol maior e a harmonia apresenta características da música tonal, transitando pelo campo harmônico com procedimentos de preparação e resolução, onde ao final de cada trecho é utilizada uma cadência perfeita para resolver na tônica. Na progressão presente nos compassos 1 a 9, é possível identificar acordes do campo harmônico da tonalidade (G, Em, Am e D7) e acordes dominantes secundários (B7 e A7), que seguem na seguinte progressão harmônica: | I | I | I | V7/VIm | VIm | V7/V7 | IIm | V7 | I ||. (Figura 20)

³⁹ Paradigma do Estácio é o nome que Carlos Sandroni deu à figura rítmica associada ao Samba Carioca a partir da década de 1930 e acabou consagrada como a célula rítmica do samba (SANDRONI, 2001).

Figura 20 - Progressão harmônica em *Samba pro Rapha*.

The musical score for Figure 20 is written in 2/4 time and consists of two staves. The first staff contains measures 1 through 4. Above the notes, the following chords are indicated: G(9) in measure 1, G(9/#5) in measure 2, G(6/9) in measure 3, and B7(#9) in measure 4. The second staff contains measures 5 through 8. Above the notes, the following chords are indicated: Em in measure 5, A7 in measure 6, Am(9) in measure 7, and D7(b9/b13) in measure 8. The melody is primarily in the upper register of the treble clef.

Fonte: DE VRIES apud MAY, 2017 (Cifragem do autor).

A progressão | I | IVm | é um clichê harmônico frequentemente utilizado no choro e no samba, como se observa em *Receita de Samba*, de Jacob do Bandolim (Figura 21).

Figura 21 - Harmonia dos compassos 1 a 4 de *Receita de Samba*.

The musical score for Figure 21 is written in 2/4 time and consists of a single staff. It shows measures 1 through 4. Above the staff, the chord G is indicated above measure 1, and Cm is indicated above measure 3. Measures 2 and 4 contain a slash mark (/) above the staff, indicating a rest. The melody is written in the treble clef.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2017.

Essa mesma harmonia é utilizada por Yamandu Costa em *Samba pro Rapha* (Figura 22).

Figura 22 - Clichê harmônico em *Samba pro Rapha* nos compassos 9 e 10.

The musical score for Figure 22 is written in 2/4 time and consists of a single staff. It shows measures 9 and 10. Above the staff, the chord G is indicated above measure 9, and Cm 7M(9) is indicated above measure 10. The melody is written in the treble clef. A circled number 7 is located below the staff in measure 9.

Fonte: DE VRIES apud MAY, 2017 (Cifragem do autor).

May (2013) classifica esses trechos como “progressões harmônicas padrão”⁴⁰, provenientes da tradição musical europeia do século XIX e amplamente utilizada pelos chorões no final do século XIX até metade do século XX.

May também identifica na harmonia de *Samba pro Rapha*, assim como em outras composições atuais do repertório do violão sete cordas, acordes com influências jazzísticas pela utilização de determinadas notas de tensão e acordes alterados. Ele também sugere que a utilização desses acordes pode ter surgido por influência de Garoto e Rabello (MAY, 2013, p. 46-47).

Analisando as notas de tensão utilizadas nos acordes, são encontradas dissonâncias consideradas não tradicionais⁴¹ para o samba, como B7(#9) do compasso 4 (Figura 20) com uma nona aumentada em acorde dominante, gerando um acorde alterado, e o D7 (b9/b13) do compasso 8 (Figura 20), que é o acorde dominante do campo harmônico menor harmônico do homônimo menor, combinando “b9” e “b13” na tetrade. No clichê harmônico apresentado na Figura 22, o “IVm” geralmente vem acrescido da sexta maior como nota de tensão, caracterizando um empréstimo do modo *Eóleo*. Em *Samba pro Rapha*, Yamandu Costa utiliza como nota de tensão a sétima maior e a nona maior do acorde, o que também não é comum no samba tradicional.

Utilizando a definição que Borges (2008) sugere para determinação de choro tradicional e choro não tradicional, pode-se observar dois aspectos distintos. Em *Samba pro Rapha*, na harmonia horizontal, as progressões seguem em caminhos tradicionais, enquanto na harmonia vertical, as notas de tensão inseridas nos acordes apresentam características da harmonia não tradicional.

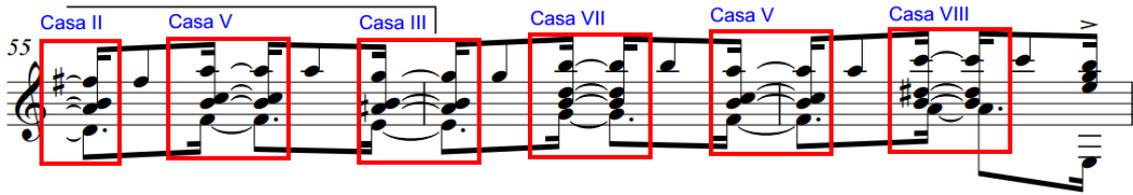
Entre os compassos 55 e 57, a peça apresenta uma seção harmônica que se difere das demais, saindo momentaneamente da lógica tonal com acordes resultantes do recurso idiomático conhecido como paralelismo horizontal⁴² (Figura 23).

⁴⁰ *Standard harmonic progressions*. (MAY, 2013, p. 43).

⁴¹ Ver Capítulo 3 p. 66.

⁴² O paralelismo horizontal ocorre quando “uma forma fixa de mão esquerda é utilizada em várias posições do violão, gerando assim uma sequência de acordes paralelos” (KREUTZ, 2010, p. 4).

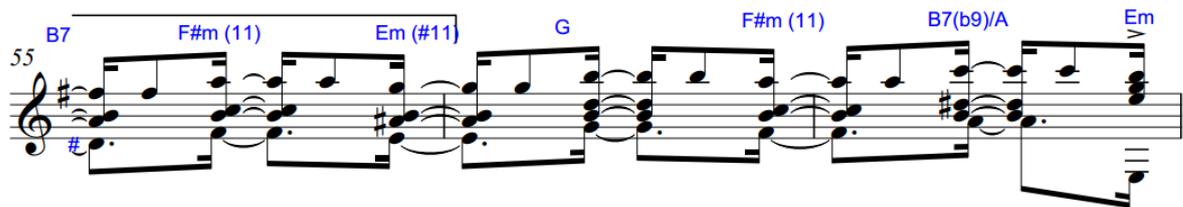
Figura 23 - Paralelismo horizontal em *Samba pro Rapha* (compassos 55 a 57).



Fonte: DE VRIES apud MAY, 2017 (Grifo do autor).

A sequência harmônica do paralelismo não apresenta lógica tonal, ela é o resultado do desenho do acorde e sua relação com a casa em que estiver posicionado. Este tipo de idiomatismo costuma gerar acordes e sequências harmônicas “improváveis” que podem se distanciar dos procedimentos tonais (Figura 24).

Figura 24 - Sequência harmônica gerada pelo paralelismo horizontal em *Samba pro Rapha*.



Fonte: DE VRIES apud MAY, 2017 (Cifragem do autor).

Quando o desenho do acorde que executa o paralelismo tem corda solta, a cada mudança de acorde ela irá gerar um intervalo diferente. No caso de *Samba pro Rapha*, a nota Si da segunda corda solta é a fundamental do B7, a 4ª justa do F#m, a 5ª justa do Em (#11) e a 3ª maior do G.

Esse efeito pode ser encontrado na obra de muitos compositores que escreveram para violão, como na *Ritmata*, de Edino Krieger, que utiliza o paralelismo horizontal em diversos momentos da peça, incluindo com corda solta (Figura 25).

Figura 25 - Paralelismo horizontal com a 3ª corda solta no compasso 93 da *Ritmata* de Edino Krieger.



Fonte: KREUTZ, 2012, p. 14.

4.1.1 O uso da sétima corda

A escolha da afinação da sétima corda é determinante para algumas possibilidades que surgem para seu uso, sendo aparentemente a corda solta a forma mais primária para se utilizá-la. Quando utilizada como baixo, possibilita combinações de vozes do acorde, que muitas vezes seriam inviáveis com a corda presa. Uma dessas possibilidades é a grande abertura das vozes do acorde, pois como o baixo está garantido com o uso da corda solta, os dedos da mão esquerda ficam livres para se posicionarem em qualquer região do braço. Como o “Cm 7M (9)” utilizado no compasso 10 de *Samba pro Rapha*, que supera três oitavas (Figura 26).

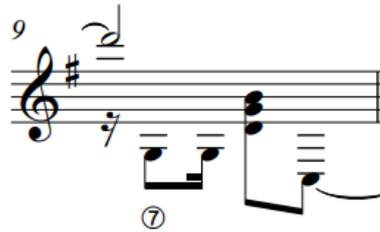
Figura 26 - Acorde de Cm 7M (9) utilizando a sétima corda solta em *Samba pro Rapha*.



Fonte: DE VRIES apud MAY, 2017.

A sétima corda também pode ampliar os recursos do instrumento mesmo quando utilizada dentro da extensão do seis cordas, proporcionando mais conforto na digitação de determinados acordes que exigem grande abertura entre os dedos da mão esquerda. Isso ocorre no Sol maior que aparece no compasso 9 de *Samba pro Rapha*, onde a nota mais baixa do acorde é o Sol executado na 7ª corda e a nota mais aguda é o Ré da melodia executado na 1ª corda (Figura 27).

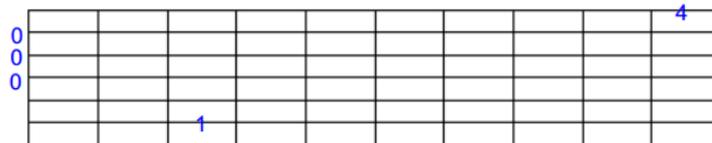
Figura 27 - Acorde de Sol maior com o baixo na sétima corda.



Fonte: DE VRIS apud MAY, 2017.

A execução deste acorde com o baixo na sexta corda, embora seja possível, apresenta grande dificuldade ergonômica, exigindo uma abertura entre os dedos da mão esquerda que nem todos os violonistas conseguem atingir (Figura 28).

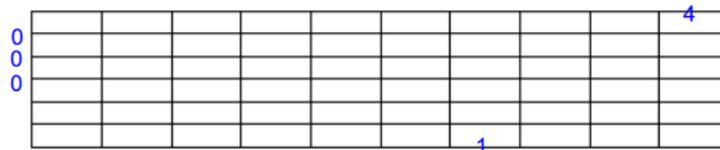
Figura 28 - Acorde de Sol com o baixo na sexta corda em *Samba pro Rapha*.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2017.

Este mesmo acorde, quando executado com o baixo na sétima corda, não exige mais a abertura de mão que o dificultava (Figura 29).

Figura 29 - Acorde de Sol com o baixo na sétima corda em *Samba pro Rapha*.



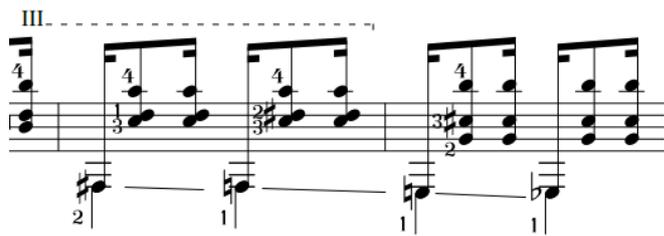
Fonte: Elaborado pelo autor, 2017.

Isso leva a uma reflexão sobre questões de ergonomia e sua relação com os limites do instrumento. O acorde “pode” ser executado em um violão de seis cordas, em termos de registro de altura, porém a abertura exigida entre os dedos gera desconforto e até mesmo impede a execução, uma vez que pode estar além do limite de abertura de mão de muitos

violonistas. Neste sentido, a existência da sétima corda, mesmo quando usada dentro do registro de altura do seis cordas, pode auxiliar e até mesmo viabilizar a execução da peça.

O *Choro da Saudade*, de Agostine Barrios, apresenta uma passagem que exige grande abertura entre os dedos da mão esquerda, tornando a execução difícil e até mesmo inviável para alguns violonistas (Figura 30).

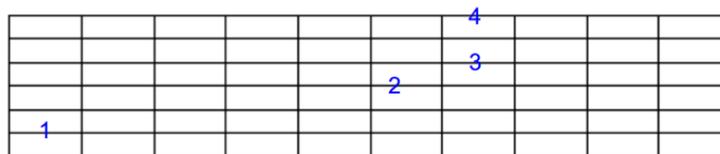
Figura 30 - *Choro da Saudade* de Agostine Barrios (compassos 27 e 28).



Fonte: Zen-On Music Company, 1979, p. 42-43.

O último acorde do compasso 28 do *Choro da Saudade*, quando executado no violão de seis cordas, apresenta alto grau de dificuldades para muitos violonistas (Figura 31⁴³).

Figura 31 - Abertura dos dedos da mão esquerda no segundo acorde do compasso 28 do *Choro da Saudade* com o baixo na sexta corda.

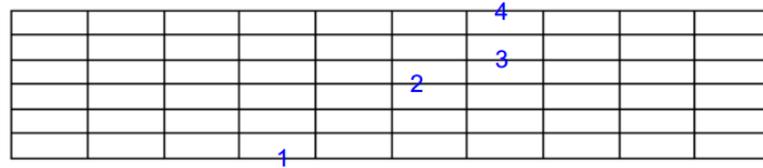


Fonte: Elaborado pelo autor, 2017.

A digitação desta passagem é significativamente facilitada quando executada com um violão sete cordas afinado em Si. (Figura 32)

⁴³ Importante observar que nesta peça Barrios utiliza uma scordatura com a 5ª corda em Sol e a 6ª corda em Ré. Por isso a existência do Mi bemol do compasso 28.

Figura 32 - Abertura dos dedos da mão esquerda no segundo acorde do compasso 28 do *Choro da Saudade* com o baixo na sétima corda.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2017.

Outra maneira de utilizar a sétima corda presente em *Samba pro Rapha* são as melodias de contracanto utilizando a região grave do instrumento, que estão diretamente relacionadas com as conhecidas baixarias. Essas frases estão presentes na peça em diferentes momentos. (Figuras 18 e 33)

Figura 33 - Frase em *Samba pro Rapha* com a utilização da sétima corda nos compassos 52 a 54.



Fonte: DE VRIES apud MAY, 2017.

May (2013), em sua análise da peça, denomina esse tipo de intervenção melódica como “Baixaria estilo Dino Sete-Cordas”⁴⁴, que, segundo ele, é uma característica presente no repertório do sete cordas solo.

De um modo geral, a peça apresenta características muito presentes no repertório típico do violão brasileiro. Está ligada a um gênero urbano muito tradicional como o samba, explorando elementos rítmicos e melódicos característicos do gênero. A harmonia mescla elementos tradicionais e não tradicionais do samba, além de explorar recursos idiomáticos do violão. A sétima corda é utilizada de diferentes maneiras e está bastante integrada à composição.

⁴⁴ Baixaria melody in the style of Dino Sete-Cordas. (MAY, 2013, p. 52).

4.2 MILONGA POLICOISAL DE MAURICIO MARQUES

Milonga Policoisal de Mauricio Marques foi uma das contempladas no *Concurso Novas 2*, em 2014. A peça apresenta elementos característicos da *milonga* mesclados a elementos idiomáticos do instrumento, mesclando características tradicionais e não tradicionais do gênero.

A *Milonga* integra uma série de ritmos sul-americanos que carregam influências africanas e europeias. Pertence à cultura Gaúcha que está presente na Argentina, Uruguai e Sul do Brasil – especialmente a região do Rio Grande do Sul – e faz parte de uma série de gêneros musicais também ligados ao canto e à dança (ALVARES, 2007).

Existem diferentes tipos de *milonga* e muitas variações; a Figura 19 mostra uma das células rítmicas mais utilizadas na “*Milonga Pampeana*” (ALVARES, 2007, p. 14) (Figura 34).

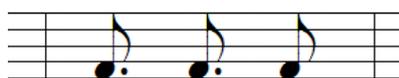
Figura 34 - Célula rítmica da *Milonga Pampeana*.



Fonte: ALVARES, 2007, p. 14.

Esta célula rítmica se enquadra no que Carlos Sandroni definiu como “Paradigma do *Tresillo*”, presente em diversos países das Américas e em diversas manifestações musicais do Brasil. O *Tresillo* apresenta um ciclo de oito tempos agrupados em 3+3+2 (SANDRONI, 2001, p. 30). Quando escrito em compasso 2/4, segue o padrão presente na Figura 35.

Figura 35 - Paradigma do *Tresillo*.

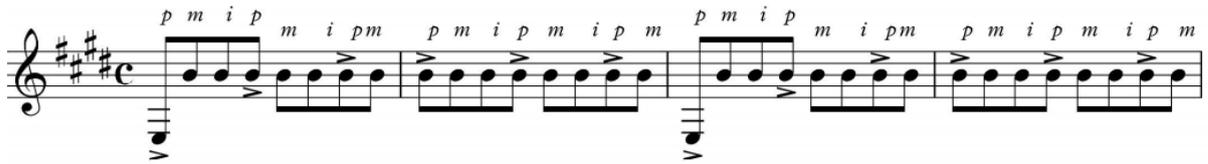


Fonte: SANDRONI, 2001, p. 30.

A diferença entre a Figura 34 (célula rítmica da *milonga pampeana*) e a Figura 35 (Paradigma do *Tresillo*) é apenas na fórmula de compasso – um em 4/4 e o outro em 2/4 – porém, nos dois casos ocorre o mesmo agrupamento de 3+3+2.

No início da peça, a acentuação indicada apresenta a célula rítmica característica da *Milonga Pampeana*. Essa acentuação é reforçada pelo uso do polegar da mão direita (Figura 36).

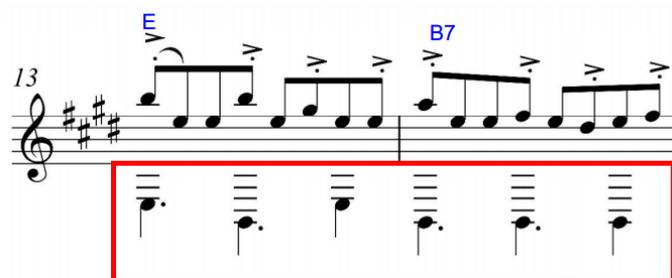
Figura 36 - Célula rítmica da *Milonga Pampeana* na acentuação da peça com o uso do polegar da mão direita.



Fonte: BOUNY, 2017.

A mesma figura rítmica aparece na condução dos baixos em determinados momentos da peça (Figura 37).

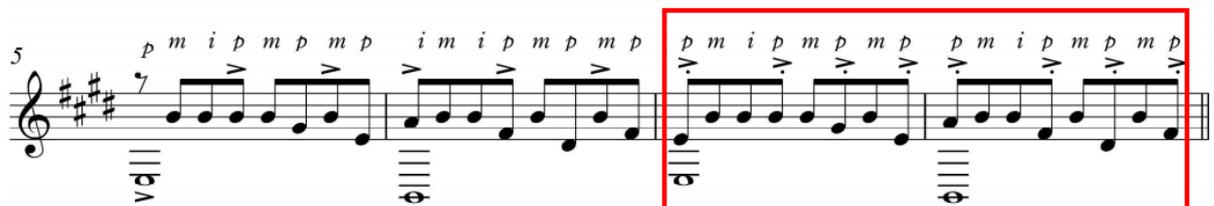
Figura 37 - Célula rítmica característica da *Milonga Pampeana* nos baixos (compassos 13 e 14).



Fonte: BOUNY, 2017 (Grifo do autor).

A partir do compasso 7, a acentuação tem uma variação formando outra célula rítmica (Figura 38).

Figura 38 - Variação da rítmica da acentuação a partir do compasso 7.



Fonte: BOUNY, 2017 (Grifo do autor).

Essa nova célula é usada para o principal motivo melódico da peça e, a partir do compasso 13, as duas rítmicas se sobrepõem, onde a primeira está na condução dos baixos e a segunda na acentuação da melodia (Figura 39).

Figura 39 - As duas células rítmicas se sobrepondo (compasso 13 a 16).

The image shows a musical score for measures 13 to 16. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains a melodic line with eighth notes and accents. The bottom staff is in bass clef with the same key signature, containing a bass line with quarter notes. Two red rectangular boxes highlight the overlapping rhythmic patterns in both staves across the four measures.

Fonte: BOUNY, 2017 (Grifo do autor).

Outro elemento tradicional identificado na peça são as frases executadas nos bordões do violão durante o acompanhamento rítmico-harmônico. Na progressão harmônica | Im | V7 | em tonalidade menor, que é bastante característica no gênero, é comum a utilização do 1º, 6º e 5º graus do acorde de Tônica e 5º, 9º, 8º do acorde dominante (ALVARES, 2007) (Figura 40).

Figura 40 - Desenho melódico dos baixos no acompanhamento.

The image shows a musical score for two measures of bass guitar accompaniment. The first measure is labeled with the chord Em and the second with B7. The bass line consists of quarter notes in a descending sequence: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The second measure continues this pattern: F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F0. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Fonte: ALVARES, 2007, p. 15.

Marques utiliza o mesmo desenho melódico dos baixos quando está na tonalidade menor (Figura 41).

Figura 41 - Baixo típico da Milonga.



Fonte: BOUNY, 2017 (Cifragem e grifo do autor).

Na maior parte da peça, a harmonia se comporta de forma bastante estável, utilizando apenas acordes pertencentes ao campo harmônico da tonalidade, em bastante conformidade com as harmonias tradicionais do gênero. Ela inicia em Mi maior com a progressão harmônica tônica/dominante | I | V7 | que se sustenta por toda a primeira parte. A segunda parte, que inicia no compasso 45, modula para o homônimo menor (Mi menor) e apresenta uma reexposição do tema na nova tonalidade. Inicialmente, mantém a mesma harmonia, tônica/dominante, até iniciar um novo tema que se desenvolve sobre o clichê harmônico: | Im | V7/IVm | IVm | VII7 | III | VI | IIm7(b5) | V7 | Im ||

No compasso 101, a música volta para Mi maior e no 105 tem um texto indicando que “podem ser improvisadas variações”⁴⁵. A peça segue até o compasso 128 com variações temáticas sobre a harmonia da primeira parte. Essa parte da peça parece esclarecer o texto que está no início da partitura: “Música de caráter aberto, podendo ser improvisada e modificada ao gosto do intérprete.”

Além dos elementos tradicionais presentes na peça, como cadências harmônicas, células rítmicas e desenhos melódicos, Marques também utiliza elementos idiomáticos que tornam a peça com uma linguagem não tradicional. Um desses elementos é o “Efeito *Campanella*”⁴⁶, utilizando a segunda corda solta (Si) do compasso 9 ao 12 e a primeira corda solta (Mi) do compasso 13 ao 16, em combinação com notas de outras cordas (Figura 42).

⁴⁵ *May have improvised variations.*

⁴⁶ *Campanella* é o nome dado ao efeito causado pela “... superposição sonora, como sinos, de notas escalares criadas através do uso otimizado de cordas soltas e da digitação de notas sucessivas em cordas adjacentes” (VASCONCELOS, 2002 apud KREUTZ, 2012).

Figura 42 - Cordas soltas que se sobrepõem a cordas adjacentes, resultando no efeito *campanella*.

Fonte: BOUNY, 2017 (Grifo do autor).

Do compasso 129 ao 132 tem um efeito percussivo que serve como ponte para a última seção da peça. A percussão utiliza o principal motivo melódico, explorando dois timbres do violão, um mais grave e outro mais agudo. Neste trecho, um novo texto na partitura informa que a seção percussiva “pode e deve ser improvisada”⁴⁷. (Figura 43)

Figura 43 - Seção percussiva da peça (c. 129 a 132).

Fonte: BOUNY, 2017.

A partir do compasso 133, a peça ganha uma conotação harmônica que se distancia das harmonias tradicionais de Milonga, utilizando o paralelismo horizontal e o cromatismo. O paralelismo é realizado com um acorde alterado⁴⁸ (diminuto com 7M) que vai mudando horizontalmente no braço do instrumento em paralelo a cada nota da melodia (Figura 44).

⁴⁷ *Guitar percussion – can (and should) be improvised.*

⁴⁸ Acorde alterado é o acorde resultante da alteração de notas da escala diatônica, gerando acordes que não pertencem aos campos harmônicos maior ou menor.

Figura 44 - Paralelismo horizontal.

Fonte: BOUNY, 2017.

O uso do paralelismo com o acorde alterado utilizado por Marques gera um distanciamento da tonalidade que em seguida é reforçado por um cromatismo melódico (Figura 45).

Figura 45 - Cromatismo em *Milonga Policoisal*.

Fonte: BOUNY, 2017 (Grifo do autor).

Após esse distanciamento, a peça volta para a tonalidade de Mi maior e ao final resolve na tônica.

4.2.1 Utilização da sétima corda

A sétima corda afinada em Si é utilizada basicamente solta, como fundamental do acorde “B7” e eventualmente como o quinto grau dos acorde “E” e “Em”. No repertório do violão de seis cordas, músicas em Mi maior e menor sempre foram muito utilizadas. Com a inclusão da sétima corda em Si, os recursos para essas tonalidades são ampliados, pois a nota mais grave (Si) é a fundamental do acorde dominante, a sexta corda (Mi) é a fundamental do

primeiro grau e a quarta corda (Lá) a fundamental do quarto grau; assim sendo, a principal cadência da música tonal, subdominante (4º grau), dominante (5º grau) e tônica (1º grau), está garantida com o uso das cordas soltas nos baixos. Além disso, todas as demais cordas (soltas) pertencem a escala de Mi menor e apenas a 3ª e 4ª cordas (sol e ré) não pertencem a Mi maior.

Outras músicas do *Concurso Novas* utilizaram as tonalidades de Mi maior e Mi menor combinadas com a sétima corda afinada em Si, explorando o mesmo recurso utilizado por Marques, como é o caso da música *Pro Lúcio*, de Gabriel Selvage, contemplada no *Novas 3*. Essa peça, que também é uma *Milonga*, alterna as tonalidades de Mi maior e Mi menor aproveitando o uso da sétima corda afinada em Si para o acorde dominante “B7”, dentro da progressão | I | V7 |, de forma similar à *Milonga Policoisal* (Figura 46).

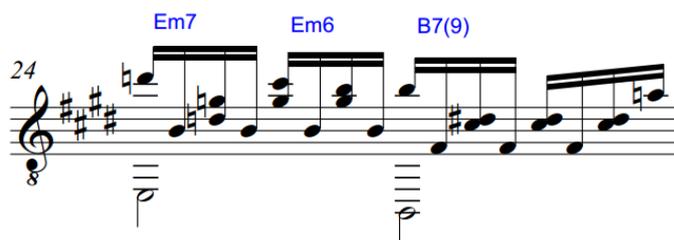
Figura 46 - Compasso 60 a 61 da música *Pro Lucio*, de Gabriel Selvage, com a utilização da sétima corda solta no acorde de B7.



Fonte: BOUNY, 2017 (Cifragem do autor).

Este mesmo procedimento é adotado no choro *Lindeza*, de Lucas Teles, contemplado no *Novas 3*, que também é em Mi maior e transita por Mi menor (Figura 47).

Figura 47 - Compasso 24 da música *Lindeza*, de Lucas Teles, com a utilização da sétima corda solta no acorde de “B7(9)”.



Fonte: BOUNY, 2017 (Cifragem do autor).

A valsa contemplada no *Novas 3*, de João Camareiro e Cristóvão Bastos, *Vento Brando*, também é em Mi maior. Da mesma forma que as outras composições analisadas

nesta tonalidade, a nota Si da sétima corda solta é utilizada em acordes com o baixo em Si (Figura 48).

Figura 48 - Sétima corda solta nos compassos 6 a 8 da música *Vento Brando*, de João Camarero e Cristovão Bastos.

Fonte: BOUNY, 2017 (Cifragem do autor).

A peça apresenta uma importante característica do repertório que está se construindo para o violão de sete cordas solista no Brasil, a expansão dos gêneros populares utilizados como referência, onde, conforme visto no capítulo anterior, a grande maioria do repertório está baseada na música urbana ligada ao Choro e suas derivações. A *Milonga*, por sua vez, assim como o *Chamamé*, a *Chacarera* e outros, faz parte dos gêneros musicais que Yamandu Costa ajudou a inserir no universo do violão brasileiro e tem em Mauricio Marques um dos principais expoentes.

A sétima corda nessa peça é utilizada basicamente solta como baixo de algum acorde. Este é um recurso bastante explorado em diversas músicas, sendo aparentemente o recurso mais primário e direto para se utilizar a sétima corda.

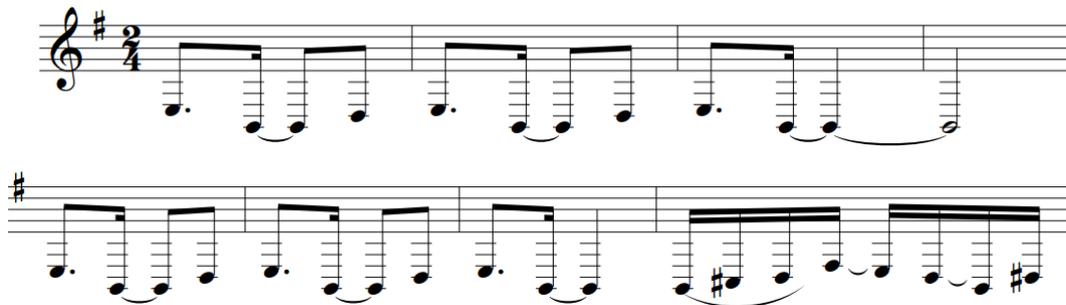
4.3 ESTUDO PARA 7 CORDAS Nº 1, DE DANIEL MARQUES

O nome “Estudo” é utilizado por compositores para se referir a um tipo de composição que tem uma aplicação técnica específica para um determinado instrumento. É uma prática ligada às tradições da música erudita e muitos compositores conhecidos escreveram estudos, como os estudos para piano de Chopin e Debussy. No universo do violão clássico, os *12 Estudos* de Heitor Villa-Lobos dedicados a Andrés Segovia é uma obra considerada marcante para o violão de concerto. Muitos outros compositores escreveram estudos para violão, como os *20 Estudos Sencillos* do cubano Leo Brower, os *10 Estudos* de Radamés Gnattali, os *10 Estudos* de Ulisses Rocha e muitos outros.

O *Estudo Para 7 Cordas Nº 1*, de Daniel Marques, contemplado no *Concurso Novas 3*, propõe um estudo de independência e polifonia ao violão de sete cordas. A polifonia acontece

em dois planos independentes: o primeiro é formado por um baixo *ostinato*⁴⁹, executado pelo polegar da mão direita geralmente na sétima corda. Este *ostinato* inicia a peça e segue até o fim com pequenas variações (Figura 49).

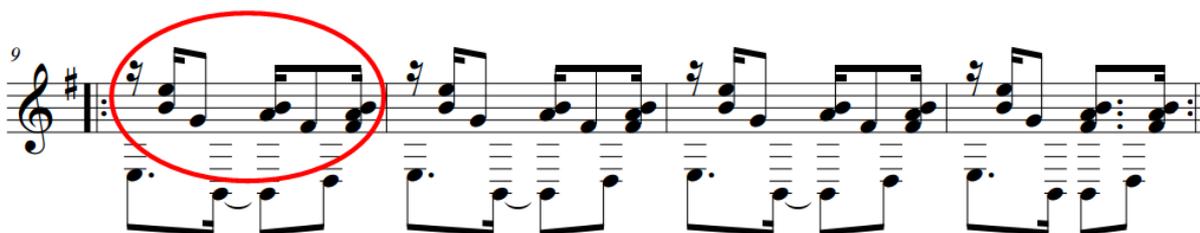
Figura 49 - Início da peça com o *ostinato* no baixo (compasso 1 a 8).



Fonte: BOUNY, 2017.

O segundo plano é formado por elementos rítmico-harmônicos e melódicos que variam ao longo da peça. As notas que integram este plano podem estar agrupadas em bloco ou separadas e são tocadas com os dedos indicador, médio e anular da mão direita. Os dois planos se sobrepõem com padrões rítmicos distintos, necessitando grande independência dos dedos de ambas as mãos para executá-los (Figura 50).

Figura 50 - Sobreposição de elemento rítmico-harmônico do segundo plano ao primeiro plano (c. 9 a 12)



Fonte: BOUNY, 2017 (Grifo do autor).

Alguns elementos utilizados na construção dos padrões rítmicos podem ser identificados na música urbana brasileira. A célula rítmica do baixo *ostinato* é a mesma do

⁴⁹ *Ostinato* é uma repetição contínua de um motivo ou uma frase musical.

“Paradigma do *Tresillo*”, presente no baião, no coco, no maracatu e muitos outros ritmos afrodescendentes (Figura 51).

Figura 51 - Paradigma do *Tresillo* no baixo *ostinato*.

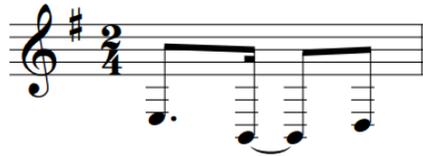


Figura: BOUNY, 2017.

A principal figura rítmica do segundo plano pode ser vista como uma variação do *tresillo*. Sandroni (2001) identifica essa variação a partir da célula rítmica que Mário de Andrade denominava “síncope característica” da música brasileira (Figura 52).

Figura 52 - Síncope característica da música brasileira.



Fonte: SANDRONI, 2001, p. 31.

Porém, na sua utilização no segundo plano da peça, ela aparece como se a figura rítmica do primeiro tempo tivesse trocado de lugar com a do segundo, gerando uma espécie de efeito espelho (Figura 53).

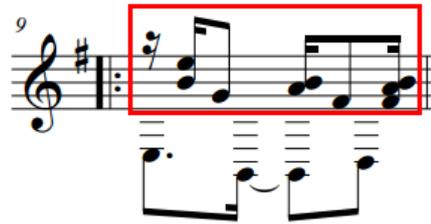
Figura 53 - Efeito espelho da síncope característica.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2017.

Além disso, a colcheia que inicia o primeiro tempo é subdividida em duas semicolcheias, onde a primeira geralmente não é tocada, aparecendo como uma pausa ou ligada a outra semicolcheia do compasso anterior (Figura 54).

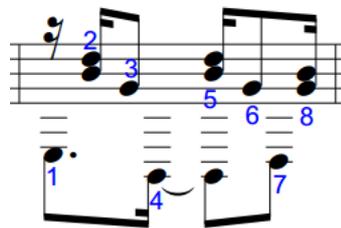
Figura 54 - Primeiro tempo do segundo plano iniciando com pausa de semicolcheia.



Fonte: BOUNY, 2017 (Grifo do autor).

Quando as duas células rítmicas são colocadas sobrepostas nos dois planos, é como se elas estivessem com uma defasagem de um tempo, ou seja, quando o baixo *ostinato* do primeiro plano está no tempo 1 do *tresillo*, o segundo plano está no tempo dois e vice-versa. O resultado disso é a não incidência de notas simultâneas nos dois planos, onde, se subdividirmos as notas do compasso 2/4 em oito semicolcheias, o primeiro plano toca na 1ª, 4ª e 7ª semicolcheia, enquanto o segundo plano toca na 2ª, 3ª, 5ª, 6ª e 8ª (Figura 55).

Figura 55 - Inexistência de notas simultâneas na sobreposição dos dois planos (compasso 14).



Fonte: BOUNY, 2017 (Grifo do autor).

Essa diferença rítmica, reforçada pela grande distância entre as tessituras dos dois planos, gera a sensação de independência entre eles. A independência é reforçada ao longo da peça com mudanças contrastantes no segundo plano, enquanto o baixo *ostinato* permanece invariante no primeiro plano, como o trecho a partir do compasso 29 (Figura 56).

Figura 56 - Mudança contrastante no padrão rítmico do segundo plano.

Fonte: BOUNY, 2017.

No início, a harmonia da peça se comporta bastante estável, ficando na maior parte do tempo em Mi menor no modo dórico. Pode-se observar que, embora a armadura de clave indique Mi menor natural, a nota Dó sustenido está presente em diversos momentos da peça, formando um acorde “Em6” (Figura 57).

Figura 57 - Armadura de clave em Mi menor e a nota Dó sustenido como um acidente decorrente indicando o modo dórico (compassos 16 e 19).

Fonte: BOUNY, 2017 (Grifo do autor).

Neste trecho, o caráter modal da harmonia, em conjunção com os elementos rítmicos característico de alguns gêneros populares, aproxima a peça de gêneros nordestinos como o baião⁵⁰, que utiliza harmonia modal e tem sua rítmica baseada no *tresillo*.

A partir do compasso 25, a peça ganha um novo elemento contrastante, dessa vez na harmonia, através de uma técnica composicional conhecida como politonalidade⁵¹, onde o baixo *ostinato* do primeiro plano está em Mi menor e o segundo plano em Eb maior (Figura 58).

Figura 58 - Uso de politonalidade (compasso 25).

Figura: BOUNY, 2017 (Grifo do autor).

Um exemplo que se tornou referência na politonalidade é o *Ballet Petrushka*, composto entre 1910 e 1911 por Igor Stravinsky, considerado o introdutor da técnica politonal, onde ocorre a justaposição de três planos em tonalidades distintas (NORONHA, 1998, p. 45).

4.3.1 A utilização da sétima corda

Nessa peça, a sétima corda é parte integrante do próprio conceito da obra – um estudo para o violão sete cordas – e o desenvolvimento da composição se dá em torno da sua utilização. Seu uso é basicamente para o baixo *ostinato* mantido durante toda a peça e é a partir de sua repetição que se criam os elementos contrastantes que dão sentido ao estudo. A ampliação da extensão do instrumento nos graves pela sétima corda contribui para a sensação de independência dos planos, deixando-os em tessituras distantes.

⁵⁰ O baião é uma música essencialmente modal, onde se utiliza o modo mixolídio e sua variante Lidio b7, quando maior, e o modo dórico, quando menor.

⁵¹ Politonalidade é a superposição de uma ou mais tonalidades e foi muito utilizada pelos franceses no período entre guerras e diretamente relacionada com a crise que o tonalismo sofria na época. Consiste basicamente na justaposição de dois ou mais planos em tonalidades distintas e com centros tonais distantes. (NORONHA, 1998, p. 22-23).

A peça apresenta características de distintos procedimentos composicionais, utilizando elementos rítmicos e harmônicos da música popular, como o baião, mesclado a outras técnicas composicionais, como o politonalismo, para criar um estudo de independência e polifonia ao violão de sete cordas.

4.4 A RONDA DA CAPIVARA, DE VICTOR RIBEIRO

A composição *A Ronda da Capivara*, de Victor Ribeiro, foi contemplada no *Concurso Novas 3* e apresenta alguns elementos musicais distintos dos que se costuma encontrar no repertório do violão brasileiro.

A análise da peça foi feita a partir de duas partituras, a partitura para violão solo enviada ao *Concurso Novas 3* e uma partitura com a melodia cifrada enviada a mim pelo próprio autor.

A peça apresenta uma rítmica com diversas alternâncias nas fórmulas de compasso (Figuras 59, 60 e 61).

Figura 59 - Mudança na fórmula de compasso. Compasso 15 em 2/4 e compasso 16 em 3/4.



Fonte: BOUNY, 2017.

Figura 60 - Mudança na fórmula de compasso. Compasso 34 em 2/4 e compasso 35 em 6/8.

The image shows two staves of musical notation. The first staff starts at measure 32 in 2/4 time and contains a sequence of notes: a quarter note G4, an eighth note F4, a quarter note E4, an eighth note D4, a quarter note C4, an eighth note B3, a quarter note A3, an eighth note G3, a quarter note F3, an eighth note E3, a quarter note D3, an eighth note C3, a quarter note B2, an eighth note A2, a quarter note G2, and an eighth note F2. There are fingerings '3' above the notes. The second staff starts at measure 35 in 6/8 time and contains a sequence of notes: a quarter note G4, an eighth note F4, a quarter note E4, an eighth note D4, a quarter note C4, an eighth note B3, a quarter note A3, an eighth note G3, a quarter note F3, an eighth note E3, a quarter note D3, an eighth note C3, a quarter note B2, an eighth note A2, a quarter note G2, and an eighth note F2. There are fingerings '3' above the notes. The word 'ad libitum' is written above the first staff.

Fonte: BOUNY, 2017.

Figura 61 - Diferentes fórmulas de compasso entre os compassos 43 e 57.



Fonte: BOUNY, 2017.

Outra característica que a distingue dos gêneros urbanos é a mudança de andamento, com uma seção no meio da peça em andamento livre, *ad libitum*, causando a sensação de diferentes movimentos (Figura 60).

A harmonia da peça também não se encaixa no padrão dos gêneros urbanos. Ela não apresenta armadura de clave e os acidentes acontecem no decorrer da peça (Figura 62).

Figura 62 - Ausência de armadura de clave com a utilização dos acidentes decorrentes.



Fonte: BOUNY, 2017.

Aparentemente não tem tonalidade definida, com progressões harmônicas que não apresentam acordes pertencentes ao mesmo campo harmônico e tampouco procedimentos de preparação e resolução. Em alguns momentos, o uso do acorde “C7” e “C7(#11)” parece estar

na região do modo “Lídio b7”, quarto grau do campo harmônico menor melódico⁵² (FREITAS, 2010, p. 14).

A ideia de estar em “Dó Lidio b7” é reforçada pela utilização de um “Bb7M(#5)”, que seria o sétimo grau deste campo harmônico (Figura 63).

Figura 63 - Campo harmônico de Dó Lidio b7.

| C7(#11) | D7(9, b13) | Em7(b5) | F#m7 (b5) | Gm(7M) | Am7 | Bb7M(#5) |

Fonte: Elaborado pelo autor, 2017.

A permanência na região do modo “Lídio b7” parece se sustentar apenas na primeira seção da peça; a partir daí, ela utiliza diferentes modos, sem se fixar em uma região específica, como “Mi menor dórico”, com a utilização de “Em6”, “Lá mixolídio” com “A9 sus4” e “Si Mixolídio” com “B7sus4 (9)”, além de utilizar acordes alterados como A7 (b9, #11). No final da peça, o uso de um “G” combinado a um “D7M” traz a peça de volta para uma região fixa dentro do modo de “Sol lídio”.

A harmonia apresenta nuances muito distintas do que se costuma encontrar nos gêneros urbanos. Não possui um centro tonal claro e utiliza alguns modos sem se fixar muito tempo no mesmo.

Apesar desse distanciamento aparente dos gêneros urbanos, é possível encontrar fragmentos que podem se relacionar com eles, como a célula rítmica do baião no bordão do acorde “C7” (Figura 64).

Figura 64 - Célula rítmica do baião.



Fonte: BOUNY, 2017 (Cifragem do autor).

⁵² O campo harmônico de Dó Lidio b7 tem os mesmos acordes de Sol menor melódico, porém com o Dó sendo o primeiro grau.

O bordão do violão utiliza a célula rítmica do baião, tradicionalmente tocada na região grave da zabumba (Figura 65).

Figura 65 - Célula rítmica base do baião executada pela zabumba⁵³.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2016.

A combinação da célula da zabumba com o acorde “C7”, que pertence ao modo mixolídio e lídio b7, característicos do baião, sugere uma aproximação indireta com este gênero.

4.4.1 Utilização da sétima corda

Nesta peça, a sétima corda está afinada em Si e seu uso está bastante presente de diferentes maneiras. Ela é utilizada em frases melódicas, com arpejos de acordes e escalas (Figura 66).

Figura 66 - Uso melódico da sétima corda com arpejo de acorde (compasso 66) e escala (compassos 68 e 69).

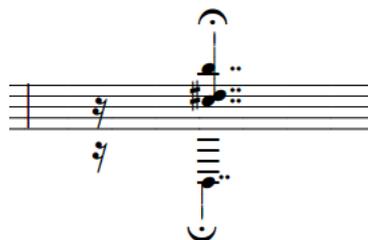


Fonte: BOUNY, 2017 (Grifo do autor).

Ela também é usada harmonicamente como baixo de acordes, como para o B7 (b9). (Figura 67)

⁵³ A notação gráfica da zabumba geralmente é escrita em duas vozes, uma linha representando o toque mais grave, gerado por uma baqueta com feltro tocada na parte de cima do tambor, e uma linha representando o toque mais agudo, executado por uma baqueta conhecida como bacalhau, tocada na parte de baixo do tambor gerando um som agudo.

Figura 67 - Sétima corda como baixo do acorde B7 (b9) no compasso 34.



Fonte: BOUNY, 2017.

A sétima corda também é utilizada solta como baixo pedal em uma grande parte da terceira seção da peça (Figura 68).

Figura 68 - Baixo pedal com uso da sétima corda solta.

The image shows two staves of musical notation in 3/4 time. The top staff starts at measure 115 and the bottom staff at measure 118. Both staves feature a constant bass pedal on the seventh string (open B1). The upper staves contain complex rhythmic patterns with various chords and intervals. Fingerings 'a', 'm', and 'i' are indicated for the upper staves. The bottom staff shows the bass line with the pedal point and some chordal accompaniment.

Fonte: BOUNY, 2017.

Ela ainda é utilizada buscando efeito idiomático, alternando baixo pedal com harmônico artificial (Figura 69).

Figura 69 - Efeito idiomático com harmônico artificial na sétima corda.

The image shows a single staff of musical notation in 3/4 time, starting at measure 110. It features a series of chords on the seventh string, each marked with a circled '7' and the label 'CVII' or 'CV'. The notes are beamed together, and there are slurs and accents indicating the harmonic effect. The chords are played on the seventh string, one fret above the open string.

Fonte: BOUNY, 2017.

A *Ronda da Capivara* apresenta parâmetros musicais que se distanciam dos tradicionais no universo do violão brasileiro e se enquadra em um tipo de composição que abre novos caminhos e aponta possíveis direções para o instrumento.

A sétima corda parece estar muito bem integrada ao contexto da composição, sendo utilizada do começo ao fim e de diferentes maneiras. É usada melodicamente, harmonicamente, como baixo pedal e para efeitos idiomáticos.

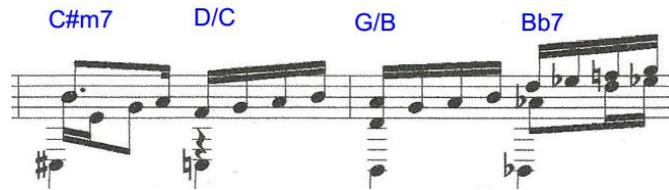
4.5 CLARIDÃO, DE MAURICIO CARRILHO

O arranjo para violão de sete cordas da música *Claridão*, de Mauricio Carrilho, foi elaborado por mim em 2013 para integrar o CD *Choro de Faia*, gravado em 2014. Entrei em contato com a música através do próprio compositor durante a oficina de choro do 14º Festival de Música de Itajaí, em setembro de 2011, onde ele era o professor e eu seu assistente. Ele disponibilizou a partitura em um arquivo no *Finale* e contou que a música faz parte do anuário do choro de 2009, onde ele compôs um choro por dia.

A partitura disponibilizada é uma melodia cifrada e apresenta algumas informações. Tem a indicação do gênero musical “Choro” e do andamento $\text{♩} = 55$, além do local e data da composição “São Paulo, 28 de julho de 2009” (CARRILHO, 2009). A partitura apresenta a fórmula de compasso 2/4, característica do choro e a armadura de clave indicando Sol maior ou Mi menor. A forma da música também se enquadra dentro do tradicional para o gênero, estando dividida em duas partes de 16 compassos, sendo a primeira em Sol maior e a segunda em Mi menor, com indicação para se tocar duas vezes a primeira parte, duas vezes a segunda parte, voltar para a primeira e saltar para o coda final, caracterizando A A B B A, a forma mais utilizada em choros de duas partes. A rítmica e os motivos melódicos também apresentam características em conformidade com a tradição do choro.

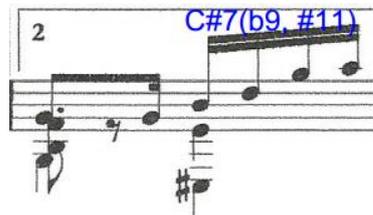
A harmonia segue parâmetros da música tonal, mas não é tradicional ao gênero; apresenta caminhos harmônicos que se distanciam do centro tonal através de encadeamentos cromáticos (Figura 70), acordes alterados (Figura 71) e acordes de empréstimo modal (Figura 72).

Figura 70 - Encadeamento cromático em *Claridão*.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2017.

Figura 71 - Acorde alterado em *Claridão*.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2017.

Figura 72 - Empréstimo do modo Lócrio em *Claridão*.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2017.

Conforme visto anteriormente, as inovações harmônicas no choro não são novidades; ao longo de sua trajetória, a harmonia do choro foi se modificando, incorporando influências e traçando novos caminhos; porém, ainda persiste nesses procedimentos – muitos deles implementados por Garoto nas décadas de 1940 e 1950 – o rótulo de “modernos”.

4.5.1 O uso da sétima corda

A escolha da afinação da sétima corda em Lá se deu pela ocorrência de encadeamentos harmônicos com baixos cromáticos descendentes que terminam na nota Si bemol. Se fosse mantida a afinação padrão em “Si”, não seria possível executar a sequência com o baixo na sétima corda (Figura 73).

A digitação deste acorde utilizando o baixo na sexta corda seria praticamente inviável, pelo menos para a maioria dos violonistas, por exigir abertura entre os dedos da mão esquerda dificilmente atingida (Figura 76).

Figura 76 - Digitação do Dbm6/Ab com o baixo na sexta corda em *Claridão*.

Casa IV

							3		4
							2		
		1							

Figura: Elaborado pelo autor, 2017.

Utilizando a sétima corda no baixo, a digitação é facilitada, viabilizando sua execução (Figura 77).

Figura 77 - Digitação do Dbm6/Ab com o baixo na sétima corda em *Claridão*.

Casa IX

						1			
						1		3	
						1			
								2	

Figura: Elaborado pelo autor, 2017.

Nesta peça, diferente da maioria das músicas analisadas, não há o uso frequente da sétima corda solta; ela é usada constantemente para a construção de acordes e contracantos utilizando variadas notas em uma grande extensão do braço do instrumento.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados encontrados durante a pesquisa não são entendidos como verdades absolutas, mas como impressões parciais de uma realidade dinâmica e em transformação, que podem e devem servir para críticas e futuras reflexões.

O uso de minha experiência pessoal como músico profissional que toca o violão de sete cordas solista e é atuante no ambiente do violão brasileiro foi determinante na condução da investigação, na medida em que facilitou o acesso a pessoas com informações relevantes, facilitou a interpretação das informações encontradas e, principalmente, auxiliou na compreensão dos valores socioculturais que permeiam o ambiente dessa rede de relações.

Uma das questões que surge como central nesta investigação é a criação do primeiro violão de sete cordas clássico no Brasil, o *Giannini* modelo Abreu, de 1983, feito para Luiz Otávio Braga. Para uma melhor compreensão sobre a criação desse violão, foram analisados instrumentos musicais que se conectam ao violão de sete cordas clássico de alguma maneira, observando a relação entre construtores, instrumentistas e instrumentos, no desenvolvimento de violões. Na observação dessas relações, foram utilizados conceitos do novo paradigma proposto por Eliot Bates para a organologia, que utiliza a *Teoria Ator-Rede* para analisar a relação entre humanos e objetos não humanos, onde ambos são considerados atores – desde que produzam efeitos no mundo ou sobre ele (BATES, 2012).

Na busca por descrever as características dos instrumentos, foi identificada a utilização de expressões que misturam dois assuntos distintos, morfologia e uso, gerando uma informação imprecisa. É comum encontrar a expressão “sete cordas de náilon” como sinônimo de “sete cordas solista”, assim como “sete cordas de aço” como sinônimo de “sete cordas acompanhador”. Para evitar o possível mal entendido gerado por essas expressões, foi sugerido separar, onde, em referência à morfologia, sugere-se utilizar “sete cordas típico” e “sete cordas clássico” (cada qual com suas características descritas no capítulo 2), de forma a distinguir de seus diferentes usos (acompanhamento e solo).

Os trabalhos encontrados que relatam o instrumento construído por Abreu sugerem que este violão surgiu a partir de uma “transformação organológica” ou de uma “mudança na morfologia” do sete cordas típico; porém, no decorrer da pesquisa passei a enxergar sob outra perspectiva. Percebi que o sete cordas típico foi que impulsionou a criação do novo instrumento, devido à incompatibilidade de suas características para ser usado na formação proposta pela *Camerata Carioca*, mas foi uma alteração morfológica no violão clássico de seis cordas que originou o sete cordas clássico. Ele tem todas as características construtivas,

acústicas e técnicas de um violão clássico, porém, com uma corda a mais, e conforme foi apresentado no capítulo 2, experiências com a inserção de cordas em violões são corriqueiras na história do instrumento. Essa ideia é reforçada pelo relato do luthier Mario Jorge Passos, revelando que, quando Raphael Rabello encomendou seu primeiro sete cordas clássico, o violão que ele levou como referência foi o Ramirez seis cordas, um violão clássico. Além disso, atualmente observa-se uma tendência à utilização do sete cordas clássico de forma similar ao seis cordas clássico, enquanto o sete cordas típico, com as melhorias desenvolvidas em sua construção, tem voltado cada vez mais a ser usado para o acompanhamento tradicional de choro e samba. Este argumento não tenta negar a influência do sete cordas típico na criação e no uso do sete cordas clássico, apenas identifica que, embora o típico tenha impulsionado a criação, ela parece ter sido feita a partir de uma alteração morfológica (a inserção de mais uma corda) no seis cordas clássico.

Isso gera uma reflexão a partir de uma das questões colocadas por Bates: “Até que ponto novas técnicas de construção, novos materiais, ou alterações de aspectos formais podem resultar em um novo instrumento?” (BATES, 2012, p. 388). Se essa questão for reformulada para a realidade da pesquisa, pode-se perguntar: “o sete cordas clássico é um novo instrumento?” Acredito que, como ele se difere do típico pelas características morfológicas e acústicas, e se difere do seis cordas clássico por ter uma corda a mais, ele pode ser sim considerado um novo instrumento.

As análises musicais reforçam o entendimento de que o sete cordas clássico é um novo instrumento. Isso ocorre pela existência de um repertório sendo criado especificamente para ele, onde em muitos casos, a utilização da sétima corda inviabiliza a execução da peça em um violão de seis cordas. Seguindo alguns princípios defendidos por Baily (2001) sobre a necessidade de tocar um instrumento para melhor compreendê-lo, a escolha e análise das peças foram feitas a partir da performance. As percepções geradas pela experiência de tocar as peças determinaram as análises do uso da sétima corda, constatando que, além de ampliar a extensão do instrumento na região grave, ela pode também ampliar alguns recursos em relação ao violão clássico de seis cordas. Um desses recursos é a possibilidade do uso de tonalidades consideradas não violonísticas para o seis cordas, pois as cordas soltas dos bordões apresentam uma relação muito estreita com as tonalidades “favoráveis” ao instrumento e, dependendo da afinação da sétima corda, novas relações de tonalidades surgem. Além disso, a presença da sétima corda também amplia recursos relacionados à ergonomia do instrumento, onde, mesmo com notas que estão contidas na extensão do violão de seis cordas, sua utilização pode facilitar determinados trechos que oferecem alto grau de

dificuldade pela abertura dos dedos da mão esquerda. A sétima corda ainda pode ser utilizada para criar novas configurações de acordes com aberturas e distribuição de vozes inviáveis para serem realizadas no seis cordas.

Outra questão levantada por Bates é: “Por que existe uma resistência à adoção de versões ergonomicamente ‘melhoradas’ de alguns instrumentos, e o que a resistência nos diz sobre as relações instrumento/instrumentista?” (BATES, 2012, p. 387). Esse questionamento pode ser aplicado a alguns acontecimentos com o sete cordas típico, onde, pelas mãos de Dino, o instrumento se popularizou e criou sua identidade sonora. Isso levou a uma grande popularização do instrumento, porém, como ele apresentava alguns problemas com a afinação, o equilíbrio e a tocabilidade, quase caiu em desuso após o surgimento do sete cordas clássico que tinha esses quesitos bem resolvidos. Mas como o clássico não tinha a identidade sonora do típico, músicos mais conservadores, mesmo com as limitações, mantiveram os violões típicos em ação em defesa de uma tradição. Essa barreira começou a ser quebrada com os recentes melhoramentos implantados no típico, mas até mesmo o “novo sete cordas típico” encontra certa resistência entre alguns músicos mais puristas. Dentre as melhorias implantadas, estão o jogo de cordas de aço para sete cordas desenvolvido pelo fabricante D’Addario e adotado no projeto de Lineu Bravo e Rogério Caetano. No convívio com músicos mais puristas, tenho percebido que alguns ainda preferem os antigos *Do Souto* com a configuração de cordas desenvolvida por Dino, utilizando uma sétima corda de violoncelo, sob o argumento que estes têm a “verdadeira” identidade do instrumento.

Outra questão importante na pesquisa é de que forma o sete cordas solista está inserido na escola do violão brasileiro. Foram identificados autores, como Carrilho (2009) e Caetano (2010), que entendem o sete cordas dividido em duas escolas, a do típico e a do clássico. Porém, analisando de uma forma mais ampla, acredito que algumas inter-relações entre instrumentos, instrumentistas e as características do uso, tornem difícil identificar essa separação. Na tentativa de separar as escolas pelo uso, ou seja, a escola do acompanhamento e a escola solista, percebe-se que, em muitos casos o músico é o mesmo nas duas práticas, onde a grande maioria dos violonistas que tocam solo, também acompanham. Além disso, quando se analisa o repertório solista, muitas características do acompanhamento estão presentes nele. Quando se tenta separar as escolas pela morfologia do instrumento, ou seja, a escola do sete cordas típico e a escola do sete cordas clássico, novamente é possível encontrar muitos violonistas que tocam os dois instrumentos com a mesma desenvoltura. Alguns argumentos sugerem que são diferentes escolas porque se utiliza técnica específica para se tocar o típico com o uso da dedeira. Mas a dedeira também é utilizada no sete cordas clássico para o

acompanhamento e, em alguns casos mais raros, também pode ser usada para o violão solo, como fazia Manuel da Conceição (1930-1996). Creio que essas inter-relações entre instrumentos, músicos e diferentes usos, mostram que a escola do violão brasileiro é algo amplo que engloba os diferentes instrumentos (clássico e típico), que são utilizados de acordo com a necessidade das práticas em que estiverem inseridos (solo ou acompanhamento). Importante frisar que, apesar de todas as inter-relações apontadas, os músicos que fazem parte dessa escola são bastante heterogêneos, cada qual com sua particularidade. Alguns tem mais afinidade com o acompanhamento, outros com o violão solo, alguns usam o típico, outros o clássico, e assim por diante, onde os diferentes instrumentos e a forma com que são utilizados, estão em uma complexa rede de relações, tornando difícil identificar e separar em diferentes escolas.

A pesquisa também apontou que, mesmo com o grande crescimento do violão de sete cordas clássico na execução de peças solo, a imagem do sete cordas, de um modo geral, ainda segue vinculada ao acompanhamento no choro e às baixarias. Todos os métodos de violão sete cordas encontrados e as matérias em revistas especializadas são destinados à linguagem do acompanhamento. Isso leva a mais uma questão levantada por Bates (2012, p. 388), o simbolismo que um instrumento pode carregar. No caso do violão de sete cordas, mesmo depois de ter sido o responsável pelo rompimento do hiato de mais de 40 anos sem violão no *Théâtre des Champs-Élysées* e passados mais de 30 anos desde quando começou a ser utilizado como solista, ele ainda simboliza, para a maioria das pessoas, o acompanhamento no choro. Na minha experiência pessoal como instrumentista, posso relatar que, quando estou com um violão de sete cordas, independente de sua configuração morfológica (típico ou clássico), percebo que as pessoas automaticamente apresentam uma expectativa prévia sobre o repertório e o uso. Algo do tipo: “opa, um sete cordas, então vai rolar um chorinho”.

Mesmo com a imagem do violão de sete cordas simbolicamente ligada ao acompanhamento, na prática pode-se constatar que sua utilização como solista está cada vez mais frequente, tornando-se uma realidade dentro do repertório contemporâneo na escola do violão brasileiro. No início da pesquisa, essa era uma impressão pessoal tirada da minha experiência prática. Porém, no decorrer da investigação, pude constatar, através de outras evidências, que esta é uma realidade muito presente, mostrada, por exemplo, na trajetória do repertório contemplado nas três edições do *Concurso Novas*, onde, na última edição, o sete cordas solista foi grande destaque. Ressalto aqui que essa evidência não está sendo tomada como uma verdade estatística, mas servindo como indicador para mostrar que o interesse em compor para este instrumento é uma realidade atual. Outra realidade importante evidenciada

no *Concurso Novas* é que o perfil dos músicos que estão utilizando o sete cordas clássico para violão solo carregam a característica denominada por Bouny (2012) como “formação musical mista”, que agrega as características da formação musical erudita e da popular e, conforme foi apresentado no capítulo 3, é uma das principais características da escola do violão brasileiro.

Percebo também que atualmente os diferentes instrumentos pertencentes à escola do violão brasileiro e seus respectivos usos estão mais bem delineados, onde o sete cordas típico volta a se firmar no acompanhamento tradicional de samba e do choro, o seis cordas clássico continua em suas práticas solistas e de acompanhamento e o sete cordas clássico vem em grande crescente como um instrumento versátil, sintetizando o uso dos dois instrumentos que inspiraram sua criação.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodore. **Sobre música popular**. São Paulo: Ática, 1986.

_____. **O Fetichismo na música e a regressão da audição**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

ALVARES, Felipe Batistella. **Milonga, Chamamé, Chimarrita E Vaneira: Origens, Inserção no Rio Grande Do Sul e os Princípios de Execução ao Contrabaixo**. Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Licenciatura em Música da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), 2007.

BAILY, John. Music Structure and Human Movement. In: HOWELL, P.; CROSS, I.; WEST, R. (Eds.) **Musical Structure and Cognition**. London: Academic Press, 1985.

_____. **Learning To Perform as a Research Technique in Ethnomusicology**. v. 10, p. 85-98, 2001.

BASTOS, Rafael José de Menezes. Les Batutas, 1922: Uma antropologia da noite parisiense. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. v. 20, n. 58, jun. 2005.

BATES, Eliot. **The Social Life of Musical Instruments**. *Ethnomusicology*, v. 56, p. 363-395, 2012.

BELLINATI, Paulo. **The Great Guitarists of Brasil: Guitar Works of Garoto**. San Francisco. Guitar Solo Publications, 1991.

BRAGA, Luiz Otávio. **O Violão de Sete Cordas**. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2004.

_____. Entrevista realizada por correio eletrônico. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <luizorcb@gmail.com> em 27 de maio de 2016.

BRAVO, Lineu. **7 Cordas Aço Modelo Rogério Caetano**. Disponível em: <<http://www.lineubravo.com.br/violao-sete-cordas-de-aco-lineu-bravo-modelo-rogerio-caetano>> Acesso em janeiro de 2016.

_____. **Violão de Sete Cordas de Aço: presente como nunca**. *Música e Mercado*, 2016. Disponível em: <<http://musicaemercado.org/violao-de-sete-cordas-de-aco-presente-como-nunca>> Acesso em maio de 2016.

BORGES, Luíz Fabiano Farias. **Uma Trajetória Estilística do Choro: O Idiomatismo do Violão de Sete Cordas, da Consolidação a Rafael Rabello**. Distrito Federal, 2008. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Brasília, 2008.

BOTA, João Victor. **A transcrição musical como processo criativo**. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, 2008.

BOUNY, Elodie. **Violonista de Formação Erudita e Violonista de Formação Popular: investigando diferenças na educação musical**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

_____. **Concurso Novas**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <eloviolao@gmail.com> em 20 de janeiro de 2017.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAETANO, Rogério. **Sete Cordas: técnica e estilo**. Rio de Janeiro: Garbolight Editora, 2010.

CAMPOS, Wagner. **A História do Violão: Mostra de Instrumentos Musicais**. SESC, 2005

CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. **Um Violonista-Compositor Brasileiro: Guinga**. A presença do idiomatismo em sua música. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

CARNEIRO, Josimar Machado Gomes. **Baixaria: análise de um elemento característico do choro, observado na performance do violão de sete cordas**. Rio de Janeiro, 2001. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.

CARRILHO, Maurício. **Violão de 7 Cordas**. 2008. Disponível em: <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/mauriciocarrilho-violao7cordas.htm>> Acesso em novembro de 2013.

CASTRO, Rui. **Chega de Saudade: A História e as Histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAZES, Henrique. **Do Quintal ao Municipal**. São Paulo: Editora 34, 1998.

CHEDIAK, Almir. **Songbook Choro**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2007.

COSTA, Yamandu. Entrevista concedida ao autor em setembro de 2016.

COSTA, Ricardo Vieira da. **Violão Sete Cordas e Flauta: Criação de um repertório original com a produção de um CD e um livro de partitura.** Mestrado Profissional em Música na Universidade Federal da Bahia no Programa de Pós Graduação Profissional em Música, 2015.

DALLA COSTA, Fábio Cirilo Santos. **Processo de transcrição da parte da harpa para violão de sete cordas do concerto em dó maior K299 para flauta, harpa e orquestra de W. A. Mozart.** Rio Grande do Sul, 2010. 179f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

DAWE, Kevin. **People, Objects, Meaning: Recent Work on the Study and Collection of Musical Instruments.** The Galpin Society Journal, v. 54, p. 219-232, 2001.

DEVALE, Sue Carole. **Musical Instruments and Ritual: A Systematic Approach.** Journal of the American Musical Instrument Society5: 89–123, 1988.

DIAS, Ricardo. Fórum do Violão (www.violao.org), 2013. Disponível em: <<http://www.violao.org/topic/14354-violoes-do-souto/page-4>> Acesso em janeiro de 2017.

_____. Entrevista realizada por mensagem eletrônica. [mensagem pessoal]. Recebida em janeiro de 2017.

DINIZ, André. **Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

GEUS, José Reis. **Pixinguinha e Dino Sete Cordas: reflexões sobre a improvisação no Choro.** Goiás, 2009. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2009.

GONÇALVES, Marcello. Entrevista realizada por correio eletrônico. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <golcalves.marcello@gmail.com> em 05 de maio de 2017.

HARO, Maria Jesus Fábregas. **Nicanor Teixeira – A música de um violonista compositor brasileiro.** Rio de Janeiro, 1993. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993.

HOOD, Mantle. **The Ethnomusicologist.** Revised edition. Kent, OH: Kent State University Press, 1982

KAYATH, Marcelo. **Violão – Pequena Orquestra Ou Grand Piano?** Publicado originalmente no Fórum do Violão (www.violao.org), 2006. Disponível em: <http://www.violaobrasileiro.com.br/files/uploads/texts/text_37/biblioteca_advb_arquivo_37.pdf> Acesso em junho de 2016.

KARTOMI, Margaret. **The Classification of Musical Instruments: Changing Trends in Research from the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the 1990s.** *Ethnomusicology*, v. 45, n. 2, p. 283-314, 2001

KREUTZ Thiago de Campos. **A utilização do Idiomatismo do Violão na Ritmata de Edino Krieger.** Anais do VI Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, 2012.

KOZINN, Allan. **Narciso Yepes and his 10-String Guitar.** *The New York Times*, 1981. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1981/11/22/arts/narciso-yepes-and-his-10-string-guitar.html?pagewanted=all>> Acesso em fevereiro de 2017.

MACEDO, Frederico. **A Fenomenologia como Ferramenta para a Pesquisa em Música.** *Música Hodie*, Vol. III – nº 1/2, 2003.

MAY, Adam John. **The Brazilian seven-string guitar: Traditions, techniques and innovations.** Melbourne, 2013. Dissertação (Mestrado em Música). Melbourne Conservatorium of Music – The University of Melbourne, 2013.

_____. **Transcrição de Doug De Vries para *Samba pro Rapha*.** [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <adammayguitar@gmail.com> em 08 de janeiro de 2017.

MIDDLETON, Richard: **Studing Popular Music.** Open University Pass, 1990.

MINER, Gregg. **The Lacôte Décacorde and Heptacorde: Multi-string Guitars, Extended Range Guitars, Bass Guitars or Harp Guitars?** 2008. Disponível em: <<http://www.harpguitars.net/history/lacote/lacote.htm>> Acesso em janeiro de 2017.

NACHMANOWICZ, Ricardo Miranda. **Fundamentos para uma análise musical Fenomenológica.** Belo Horizonte, 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

NETLL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts.** Chicago: Board of Trustees of the University of Illinois, 2005.

NIEKERK, Viktor van. **Narciso Yepes's innovation of the classic guitar.** <<http://www.tenstringuitar.info>> Acesso em fevereiro de 2017.

NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. **Politonalidade: Discurso de Reação e Trans-Formação.** São Paulo: Anablume Editora, 1998.

PASCHOITO, Ivan. **The Great Guitarists of Brasil: Dilermando Reis**. San Francisco. Guitar Solo Publications, 1990.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. **Análise dos Acompanhamentos de Dino Sete Cordas em Samba e Choro**. São Paulo, 2005. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

PEREIRA, Marco. **Concurso Novas 3**, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L9MgiRI4JOg>> Acesso em fevereiro de 2016.

PEREIRA, Pedro Henrique Jordão. **O Violão de Sete Cordas de aço e a consolidação de uma linguagem: Estilemas de Dino Sete Cordas**. Goiânia, 2016. Trabalho de conclusão de curso de licenciatura em música do Instituto Federal de Educação de Ciência e Tecnologia de Goiás, 2016.

PERON, Italo; MOURA, Paulo C. **A concepção Harmônica e melodia em Jorge do Fusa, de Garoto**. Disponível em: <http://albumitaucultural.org.br/series/o-mercado-europeu-de-musica-instrumental-acabou/>

PIRES, Luciano Linhares. **Dilermando Reis: O violonista brasileiro e suas composições**. Rio de Janeiro, 1995. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

QURESHI, Regula Burckhardt. **The Indian Sarangi: Sounf of Affect, Site of Contest**. Yearbook for Traditional Music, v. 29, p. 1-38, 1997.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Jorge Zahar Editor, Editora UFRJ. 2001.

SILVEIRA, Raísa F. **Mediações nos choros para piano solo de Radamés Gnattali (1906-1988)**. Dissertação (Mestrado em Música – Área: Musicologia/Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2016.

TABORDA, Márcia. **Dino Sete Cordas e o Acompanhamento de Violão na Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro, 1995. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música do Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

_____. **Violão e Identidade Nacional**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2011.

TAUBKIN, Mirian. **Violões do Brasil**. São Paulo: Editora Senac, 2007

TAVARES, Otávio Guimarães. **Um luthier digital**. Outra Travessia , v. 5, p. 151-160, 2012.

TEIXEIRA, Marcelo. **O processo de transcrição para violão de sete cordas dos movimentos opcionais das Suítes para violoncelo de Bach**. Paraná, 2009. Dissertação (Mestrado em Música). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2009.

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

VEGA, Carlos. **Panorama de la música popular argentina**, Edición facsimilar. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega“, 1998.

ZANON, Fábio. **O violão no Brasil depois de Villa-Lobos**. 2006. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br/2006/05/o-violo-no-brasil-depois-de-villa.html>>. Acesso em novembro de 2013.

ZENEV, Artem. **The Russian Seven-String Guitar**. Trabalho de Conclusão - Bacharelado em Música. Turku University Of Applied Sciences, 2012.