

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

FELIPE CORBANI DA SILVA

**"SÃO SETE CARLINHOS":
O ESTILO VIOLONÍSTICO DE CARLINHOS 7 CORDAS EM TERESA CRISTINA
CANTA CARTOLA**

**FLORIANÓPOLIS
2022**

FELIPE CORBANI DA SILVA

"SÃO SETE CARLINHOS":
O ESTILO VIOLONÍSTICO DE CARLINHOS 7 CORDAS EM TERESA CRISTINA
CANTA CARTOLA

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 Processos Criativos.

Orientador: Dr. Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros

FLORIANÓPOLIS

2022

Ao violão inspirado e inspirador de Carlinhos 7 Cordas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Clair e Samuel, por me darem a chance de ser quem sou e o essencial para me tornar quem devo ser.

Aos meus afilhados, Maria e Leonardo, pelos novos olhares.

Aos meus familiares, Dulce, Etoze (*in memoriam*), Cebila, Zenir, Vera, André, João e Luana, pelo amor e intimidade.

À família Silva, por todo o carinho.

A Carlinhos 7 Cordas, pela gentileza de conceder as entrevistas dispostas nesta dissertação.

Ao meu orientador, Dr. Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros, pela parceria durante o período de mestrado, sempre imbuído de inteligência, atenção e paciência.

Aos membros da banca, Dr. Bruno Madeira e Dr. Luis Fernando Hering Coelho, pela generosidade.

Aos membros da banca de qualificação, Dr. Marcello Gonçalves e Dr. Bruno Madeira (novamente), pelas sugestões decisivas para os rumos desta dissertação.

Aos professores e técnicos do Departamento de Música da UDESC, por todo o profissionalismo e competência.

À CAPES, pela concessão do auxílio financeiro necessário para o desenvolvimento do projeto.

Aos amigos Luis Lammoglia, Heverton Malikoski, Eloísa Gonzaga, Natan Severino, Rafael Martorano, Marília Carvalho, Lucas Martinez, Giovanna Keiko, Nicholas Medeiros, André Luiz Silva, José Victor Corato, Natacha Vieira, Camila Lima, Rodrigo Pereira, Luiz Felipe Pavan, Wellington Koefender e Carlos Eduardo Falcão, por todo o companheirismo, musical e/ou extra-musical, imprescindível para a escrita desta dissertação.

*A toda hora rola uma estória
Que é preciso estar atento
A todo instante rola um movimento
Que muda o rumo dos ventos
Quem sabe remar não estranha
Vem chegando a luz de um novo dia
O jeito é criar um outro samba
Sem rasgar a velha fantasia.
(Paulinho da Viola)*

RESUMO

Apresenta-se aqui um estudo da performance como violonista acompanhador de Carlos Eduardo Moraes dos Santos, o Carlinhos 7 Cordas, no álbum *Teresa Cristina canta Cartola* (2015). Inicialmente, o trabalho traz uma breve revisão das diversas fases do desenvolvimento do samba carioca enquanto gênero musical, bem como discorre sobre a obra de compositores e instrumentistas relacionados ao repertório interpretado no álbum, tais como Cartola, Dino 7 Cordas e Meira. Em seguida, com base na abordagem analítica de Jan La Rue (1989), são dispostas transcrições das faixas *O mundo é um moinho*, *Corra e olhe o céu* e *Acontece*, visando discutir os principais traços estilísticos do violonista.

Palavras-chave: Samba; Violão brasileiro; Análise musical.

ABSTRACT

This work focuses on the study of the performance of Carlos Eduardo Moraes dos Santos, or just Carlinhos 7 Cordas, as accompanying guitarist for on the album *Teresa Cristina canta Cartola* (2015). Initially, the work brings a brief review of the various stages of the development of samba carioca as a musical genre, as well as discusses the work of composers and instrumentalists related to the repertoire performed on the album, such as Cartola, Dino 7 Cordas and Meira. Based on Jan La Rue's (1989) analytical approach and on original transcriptions of the tracks *O mundo é um moinho*, *Corra e olhe o Céu* and *Acontece*, we discuss the main stylistic traits of the guitarist.

Keywords: Samba; Brazilian guitar; Music Analysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Paradigma do tresillo (SANDRONI, 2001, p. 23)	19
Figura 2: Paradigma do Estácio entendido de maneira aditiva e divisiva	21
Figura 3: Trecho de Disfarça e chora, de Cartola e Dalmo Castello	31
Figura 4: Toque de pandeiro (BOLÃO, 2003, p. 23)	36
Figura 5: Levada de violão de Carlinhos 7 Cordas inspirada no toque de pandeiro em O mundo é um moinho	36
Figura 6: Toque de surdo (BOLÃO, 2003, p. 30).	37
Figura 7: Levada "teleco-teco" de Meira (BITTAR, 2011, p. 60).	38
Figura 8: Acompanhamento "pé-de-boi", exemplificado por Dino em entrevista concedida a Nelson Macedo.	40
Figura 9: Acompanhamento com frases de baixo, exemplificado por Dino em entrevista concedida a Nelson Macedo.	42
Figura 10: Trecho de A oitava cor, de Luis Carlos da Vila, Sombra e Sombrinha	54
Figura 11: Trecho de Na estrada da vida, de Wilson Batista e gravada por Elton Medeiros e Valdir Silva	65
Figura 12: Baixaria dobrada em De qualquer Maneira, gravada por Carlinhos 7 Cordas e Cláudio Jorge	68
Figura 13: Baixaria dobrada em A mulher que eu gosto, gravada por Dino 7 Cordas e Meira	68
Figura 14: Introdução de Cláudio Jorge em Violão amigo	69
Figura 15: Trecho de acompanhamento de Raphael Rabello em O mundo é um moinho	72
Figura 16: Mapa conceitual com os principais elementos de Analisis del estilo musical.	85
Figura 17: Acompanhamento de Carlinhos 7 Cordas em O mundo é um moinho....	94
Figura 18: Condução de Guinga em O mundo é um moinho.....	97
Figura 19: Condução de Carlinhos 7 Cordas em O mundo é um moinho	97
Figura 20: Linhas descendentes na Parte B de O mundo é um moinho.....	98
Figura 21: "Acordes piano" na introdução de O mundo é um moinho	100
Figura 22: Diagramas de acordes em O mundo é um moinho	100

Figura 23: Contracanto de Altamiro Carrilho em O mundo é um moinho	101
Figura 24: Frase nas primas em O mundo é um moinho	101
Figura 25: Variações de frases de preparação em O mundo é um moinho.....	103
Figura 26: Acompanhamento de Carlinhos 7 Cordas em Corra e olhe o céu.....	111
Figura 27: Tabela comparativa de harmonias nas introduções de Corra e olhe o céu	115
Figura 28: Harmonização proposta por Dino na parte A de Corra e olhe o céu	116
Figura 29: Harmonização proposta por Carlinhos na parte A de Corra e olhe o céu	116
Figura 30: Catalogação de notas das baixarias na introdução de Corra e olhe o céu	120
Figura 31: Comportamento melódico descendente na introdução de Corra e olhe o céu	121
Figura 32: Comportamento melódico descendente na introdução de flauta em Corra e olhe o céu	122
Figura 33: Levada introdutória de Carlinhos em Corra e olhe o céu.....	122
Figura 34: Levada na seção A' de Corra e olhe o céu	124
Figura 35: Levada de Dino em Corra e olhe o céu	125
Figura 36: Levada final de Carlinhos em Corra e olhe o céu	126
Figura 37: Toque de pandeiro no partido alto	126
Figura 38: Acompanhamento de Carlinhos 7 Cordas em Acontece	132
Figura 39: Partes e segmentos temáticos de Acontece	134
Figura 40: Uso do SubV7 em Acontece, por Raphael Rabello	138
Figura 41: Uso do SubV7 em Acontece, por Marcello Gonçalves	138
Figura 42: Conteúdos melódicos propostos por Meira em Acontece.....	139
Figura 43: Baixaria sobre Gm no interlúdio instrumental de Acontece, por Carlinhos 7 Cordas	140
Figura 44: Combinações de digitação nas levadas em Acontece, por Carlinhos 7 Cordas	141
Figura 45: Levada de samba canção em Acontece, por Raphael Rabello	142
Figura 46: Levada de samba canção em Acontece, por Marcello Gonçalves	142
Figura 47: Baixaria sobre E7 em O mundo é o moinho	145
Figura 48: Demonstrativo do equilíbrio entre levadas e baixarias em O mundo é um moinho	149

Figura 49: Demonstrativo do equilíbrio entre levadas e baixarias em Corra e olhe o céu	149
Figura 50: Demonstrativo do equilíbrio entre levadas e baixarias em Acontece	150

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
------------------	----

PARTE 1 — CONTEXTUALIZAÇÕES E CONSIDERAÇÕES BIOGRÁFICAS

1	ONDE O RIO É MAIS BAIANO: O SAMBA CARIOCA NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX	18
2	CARTOLA: O OLIVEIRA DEIXADO EM MANGUEIRA	27
3	ENTRE PRIMAS E BORDÕES: MEIRA, DINO 7 CORDAS E SEUS VIOLÕES DE REGIONAL	33
3.1	MEIRA	34
3.2	DINO 7 CORDAS	38
4	O GLORIOSO RETORNO DE QUEM NUNCA ESTEVE AQUI: CARTOLA NOVAMENTE	44
5	DA MANGUEIRA PARA A TAMARINEIRA: O SAMBA NO CACIQUE DE RAMOS	50
6	SÃO SETE CARLINHOS	58

PARTE 2 — ANÁLISE DE ESTILO DE CARLINHOS 7 CORDAS EM TERESA CRISTINA CANTA CARTOLA

7	A ANÁLISE DE ESTILO DE JAN LA RUE.....	78
8	TRANSCRIÇÕES E ANÁLISES	87
8.1	O MUNDO É UM MOINHO	95
8.2	CORRA E OLHE O CÉU	112
8.3	ACONTECE	133
9	AVALIAÇÃO SEGUNDO LA RUE E CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	143
	REFERÊNCIAS	154
10	ANEXOS	159
10.1	ANEXO I: PRIMEIRA ENTREVISTA COM CARLINHOS 7 CORDAS ...	159
10.2	ANEXO II: SEGUNDA ENTREVISTA COM CARLINHOS 7 CORDAS..	168
10.3	ANEXO III: TRANSCRIÇÃO DO ACOMPANHAMENTO DE MEIRA EM ACONTECE	170
10.4	ANEXO IV: TRANSCRIÇÃO DO ACOMPANHAMENTO DE MARCELLO GONÇALVES EM ACONTECE.....	173

INTRODUÇÃO

A conquista de uma individualidade musical parece ser uma questão que a muitos músicos — dentre os quais eu me incluo — se impõe como prioridade no desenvolvimento profissional. Ser identificado por uma maneira própria de se expressar musicalmente, neste sentido, revela-se fruto de um processo de constante remanejamento dos conteúdos já inseridos na cultura e que abriga em si, de infinitas formas distintas, os componentes de tradição e inovação. No caso dos instrumentistas, é comum que se use o termo "estilo de tocar" para abordar tal temática.

Segundo La Rue (1989, p.2), teórico fundamental para esta pesquisa, é possível definir estilo como algo resultante da combinação de diferentes elementos, tendo como referência um padrão de generalidade. Ao versar sobre os conceitos de estilo e gênero e suas respectivas aplicabilidades no universo do choro, Sève (2016) faz uso das considerações tecidas pelo musicólogo Allan F. Moore sobre tais termos, no sentido de atribuir ao gênero a incumbência de organizar uma experiência prescritiva, ou seja, uma estrutura que organiza e identifica os gestos musicais, ao passo que confere ao estilo o modo de execução destes gestos (MOORE apud. SÈVE, 2016, p. 2). Em outras palavras, pode-se relacionar o conceito de gênero à faculdade de "o que" fazer dentro do campo artístico, enquanto a potência de "como" executar tal tarefa abriga-se sob o conceito de estilo.

A inserção do violão no gênero samba, tradicionalmente dedicado ao acompanhamento rítmico-harmônico, produziu ao longo de sua trajetória diversos estilos de tocar o instrumento, frutos das personalidades de músicos como Nelson Cavaquinho, Meira, Paulinho da Viola, Dino 7 Cordas, entre muitos outros. Todos esses "sotaques", vale dizer, foram influenciados por outras abordagens musicais¹ e passaram a influenciar estilos vindouros.

Enquanto violonista de samba, um estilo de violão 7 cordas executado por um dos violonistas mais requisitados da atualidade — nos aprofundaremos nesta questão no decorrer do texto — chamou a minha atenção pela capacidade de sugerir uma sonoridade particular em termos de timbre, colocação de frases de baixo e execução de levadas, sem transmitir, contudo, a impressão de um afastamento dos paradigmas

¹ O termo "musical" se mostra mais preciso que o termo "violonístico", haja vista a constante absorção de elementos dos mais diversos instrumentos pelos violonistas.

estilísticos vigentes na tradição do instrumento, demarcados a partir da obra de Dino 7 Cordas, conforme será comentado adiante. Me refiro ao estilo violonístico de Carlos Eduardo Moraes dos Santos, o Carlinhos 7 Cordas, em execuções no formato violão e voz.

Em síntese, este é um trabalho dedicado a estilos de violão no samba, uma vez que para abordar o estilo de Carlinhos será necessária uma série de comparações com características presentes em obras de outros violonistas, e até mesmo com aspectos pertinentes a outras musicalidades. Neste sentido, a pesquisa busca identificar, analisar e discutir os principais traços estilísticos do violão de acompanhamento do músico em *Teresa Cristina canta Cartola* (2015), álbum que explicita, devido à instrumentação diminuta de violão e voz, as escolhas que compõem a individualidade de Carlinhos.

No álbum, a cantora Teresa Cristina afirma que "são sete Carlinhos em um só", frase da qual é extraído o título desta dissertação. Tal comentário sugere uma completude ofertada pelos acompanhamentos do violonista, dado que será investigado mediante a análise de algumas das faixas da obra. Além disso, outros questionamentos ficam estabelecidos também como tópicos a serem discutidos nesta pesquisa, quais sejam: Carlinhos, de fato, possui um estilo próprio? Se sim, quais elementos compõem essa identidade e quais as origens desses elementos? Se não, sob qual estilo seus acompanhamentos ficam abrigados? Para abordar tais questões, se mostra necessária uma contextualização dos aspectos estruturantes do gênero samba, bem como uma discussão, ainda que breve, de estilos que influenciaram as gerações de músicos atuantes no cenário do samba.

Por isso, as primeiras páginas são dedicadas a um breve comentário acerca do samba até a primeira metade do século XX. A primeira parte do trabalho, "Considerações históricas e biográficas", traz, no primeiro capítulo, considerações relativas ao estilo de samba oriundo da zona portuária carioca, condensada na Praça XI; e ao emergente "samba do morro", nascido no bairro Estácio de Sá (SANDRONI, 2001; LOPES, 2005). Além disso, versa-se ligeiramente sobre a eleição do gênero como símbolo nacional e as implicações desta escolha no modo de se fazer samba (VIANNA, 2012).

A emergência do samba enquanto símbolo de identidade nacional gera como consequência uma maior visibilidade para os compositores do gênero, dentre eles Angenor de Oliveira, o Cartola, autor da maioria das canções gravadas no álbum

analisado nesta dissertação. No segundo capítulo são relatados os acontecimentos mais marcantes da vida do compositor até a década de 1950 — data em que o sambista desaparece por alguns anos (BARBOZA e OLIVEIRA FILHO, 1989) — e são analisados alguns elementos do seu perfil composicional.

O terceiro capítulo é dedicado à reflexão sobre o estilo violonístico de dois instrumentistas que nessa mesma época ganhavam destaque e que futuramente gravariam os álbuns de Cartola: Dino 7 Cordas e Meira. Para tanto, juntamente com uma breve biografia, são apresentadas transcrições de trechos que exemplificam algumas peculiaridades de ambos (TABORDA, 1995; BITTAR, 2011), sobretudo no que diz respeito às *levadas* e *baixarias*, elementos basilares no violão de acompanhamento no samba.

O retorno de Cartola, tema do quarto capítulo, é pormenorizado mediante uma contextualização da sua ascensão como ícone da música brasileira, fato que é relacionado à conjuntura social, política e cultural que, na época, buscava valorizar a música produzida pelas classes sociais mais humildes. São relatados nesta parte os principais acontecimentos relacionados aos discos de Cartola (CASTRO, 2013; PICOLOTTO, 2016), obras nas quais os violões de Dino e Meira, discutidos no capítulo anterior, exercem a função de acompanhamento.

Na mesma época em que Cartola se afasta dos palcos em decorrência dos problemas de saúde que o levariam à morte, em 1980, o Rio de Janeiro torna-se palco de uma reviravolta na maneira de se fazer samba, tema do quinto capítulo deste estudo. Iniciada nas rodas de samba do Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos, a febre dos *pagodes* é marcada pela retomada de hábitos antigos, como as músicas na forma estribilho/verso, o uso do banjo e a busca pelo equilíbrio acústico entre os instrumentos (PEREIRA, 2003). Além disso, é desenvolvida nesta etapa da pesquisa uma breve discussão acerca dos traços harmônicos e melódicos que marcam a geração de artistas ligados ao Cacique de Ramos, dentre os quais destaca-se a cantora Beth Carvalho, que, já com a carreira consolidada, convida Carlinhos 7 Cordas para acompanhá-la ao violão, parceria musical esta que se estenderia por cerca de três décadas.

O sexto capítulo, por sua vez, é dedicado à biografia de Carlinhos. Neste sentido, os dados recolhidos mediante entrevistas são trazidos ao texto a fim de relacionar sua trajetória como violonista a questões vividas por ele na infância, juventude e início da carreira profissional. São discutidos também alguns traços

estilísticos de violonistas que Carlinhos habitualmente referencia verbal e musicalmente, quais sejam: Dino 7 Cordas, Valdir Silva, Cláudio Jorge e Raphael Rabello. Além disso, são abordados também alguns pontos acerca da sua relação com a cantora Teresa Cristina e da conjuntura que deu origem ao álbum *Teresa Cristina canta Cartola*.

A segunda parte da dissertação, intitulada "Análise de estilo de Carlinhos 7 Cordas em *Teresa Cristina canta Cartola*", visa a uma sistematização dos traços característicos do estilo de Carlinhos. Antes da apresentação das transcrições e análises, um sétimo capítulo é destinado a comentar sobre a abordagem analítica escolhida como principal ferramenta teórica a ser usada nas análises que se seguem. A análise de estilo, desenvolvida por Jan La Rue e tema de sua obra *Analisis del estilo musical* (1989), é discutida aqui no que tange aos seus principais conceitos — tais como a divisão em dimensões e os parâmetros Som, Harmonia, Melodia, Ritmo e Crescimento.

São dispostas, no capítulo 8, as transcrições e análises de estilo de faixas presentes em *Teresa Cristina canta Cartola*, visando delinear o estilo violonístico materializado nos acompanhamentos de Carlinhos. As canções *O mundo é um moinho*, *Acontece* e *Corra e olhe o céu*, analisadas nesta pesquisa, são apresentadas mediante transcrições em partitura e cifragem alfanumérica, notação esta que se torna ponto de partida para discussões dos conteúdos analisados por meio de contextualizações e comparações com materiais encontrados no repertório popular.

Por fim, no nono e último capítulo, é realizada a etapa de *Avaliação* dos conteúdos discutidos nas análises individuais, bem como são consideradas algumas questões que extrapolam os limites particulares de cada análise, mas que evidenciam traços importantes do estilo de Carlinhos no álbum. Após as considerações finais, são disponibilizados quatro anexos, quais sejam: as duas entrevistas de Carlinhos realizadas para o desenvolvimento deste trabalho, feitas originalmente em video conferência mas aqui dispostas em versão escrita, e as transcrições dos acompanhamentos de violão de Meira e Marcello Gonçalves para a canção *Acontece*, ambos situados, assim como a versão de Carlinhos e Teresa Cristina, em formatos de voz e violão.

PARTE 1 — CONTEXTUALIZAÇÕES E CONSIDERAÇÕES BIOGRÁFICAS

1 ONDE O RIO É MAIS BAIANO: O SAMBA CARIOCA NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Produto de uma complexa negociação na qual figuravam como partes diversos segmentos sociais e étnicos, a exemplo da elite financeira e política da época e a classe trabalhadora há pouco instalada no Rio de Janeiro, o samba carioca é apontado por Lopes (2005) como oriundo da Pequena África², região que contemplava desde a zona portuária até a Cidade Nova na segunda metade do século XIX. Segundo o autor, embora não fosse um local exclusivamente habitado por pessoas negras, um grande contingente de afro-descendentes, na busca de uma melhor qualidade de vida, formou-se no local. Entre outros fatores, destacam-se como causas desse fenômeno o decreto imperial de 1864 que emancipava a população africana que entrou no país após a proibição do tráfico atlântico, em 1831; e a migração de famílias de soldados negros após o fim da Guerra do Paraguai.

Foi nesse contexto que migrantes baianos assumiram em terras cariocas a postura de manutenção da sua cultura, colocando-a em diálogo com outros costumes. Neste sentido, a musicalidade de traços rurais trazida da Bahia se ligou às práticas urbanas do lundu, do maxixe, da polca e de outros gêneros, proporcionando o ambiente que gestaria o samba feito na Pequena África.

Dentre essas festas, nota-se a importância dos sambas — e aqui o termo se aproxima do significado de festividade com música e não de um gênero musical específico — realizados na casa de Tia Ciata (Santo Amaro, Bahia, 1854 - Rio de Janeiro, 1924) baiana negra que trabalhava como cozinheira e que ocupava o cargo religioso de mãe de santo. Neles, reuniam-se pessoas de diferentes estratos sociais, a fim de saborear a culinária da Bahia e ouvir diversos tipos de música, tais como o partido-alto, o choro e a batucada.

Em 1916, Donga, um dos participantes das festas na casa de Tia Ciata, registra na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro a primeira composição cujo gênero era descrito como "samba". A canção *Pelo telefone*, cuja autoria foi inicialmente atribuída somente a Donga, foi causa de polêmica dentro do círculo

² Termo descrito por Moura (1983, p. 46) como nome usado pelo pintor e compositor Heitor dos Prazeres para se referir à tal localidade, cujo centro é assinalado como a Praça Onze.

de amigos de Tia Ciata, uma vez que muitos dali atestavam ser tal música um produto coletivo, nascida nos encontros na casa da tia baiana. Sandroni (2001, p. 102) traz um depoimento do próprio Donga, anos após o registro, em que este afirma que a canção surgiu de um tema melódico recolhido por ele e desenvolvido posteriormente. Por outro lado, o pesquisador ressalta também que todo o esforço de Donga em tornar público um tipo de fazer musical até então restrito às reuniões domésticas de Tia Ciata merece ser considerado. Para o autor, Donga pode não ter sido o "autor" da canção, mas compôs a sua história, cujo sucesso — e conseqüentemente a popularização do gênero samba — é fruto do seu empenho.

Em que pese ser a sua filiação uma informação incerta, o que é seguro destacar é que a novidade trazida por *Pelo telefone* ganhou espaço nos bailes e festas cariocas³. Sandroni defende ser esse novo estilo musical fundamentado sobre o que o autor chama de *paradigma do tresillo*, estrutura rítmica presente em diferentes gêneros musicais latino-americanos, incluindo o maxixe, o samba-de-roda baiano e o partido-alto.

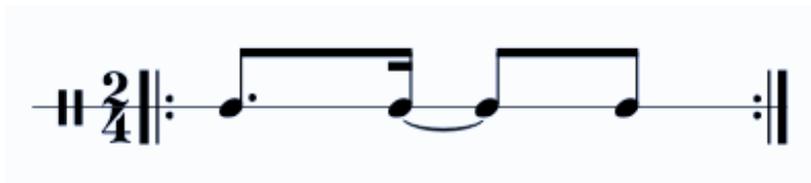


Figura 1: Paradigma do tresillo (SANDRONI, 2001, p. 23)

A ligação desse tipo de música com o maxixe é tão estreita que Sandroni (Ibid, p. 119-120) demonstra, mediante a citação de vários comentários tecidos pela crítica musical, que o estilo musical que contempla *Pelo telefone* e outras canções dos compositores da Pequena África, como Pixinguinha, João da Baiana, Sinhô e o próprio Donga, é apontado por muitos como não sendo samba propriamente dito. Para a maioria da crítica, seria um "samba-amaxixado", um maxixe cantado ou até mesmo um falso samba. Ora, se o termo "samba" surge como rótulo de um estilo musical apenas a partir de *Pelo telefone* e essa canção

³ Além do cenário local, a canção ganha em pouco tempo horizontes mais amplos, a exemplo da sua gravação feita na Argentina pela orquestra de Roberto Firpo, em 1920 (COELHO, 2009, p. 98).

hipoteticamente não é samba, então o que seria samba de fato? Para os defensores desse entendimento, samba seria um estilo mais recente, feito por um círculo de compositores de uma outra região da cidade, o bairro Estácio de Sá.

Tal estilo, identificável nas obras de compositores como Ismael Silva, Bide, Brancura, entre outros, apresenta diferenças estruturais quando comparado ao samba feito na Pequena África. Esse tipo de samba, ao se afastar das influências do maxixe, propôs mudanças de instrumentação e de postura coreográfica: enquanto no *estilo antigo* (Pequena África) a participação era em roda e predominavam o piano, a flauta e outros instrumentos característicos dos gêneros de salão, no *estilo novo* (Estácio) a coreografia obedecia a formação dos cortejos em marcha e as percussões, como a cuíca, o tamborim e o surdo, se destacavam nos arranjos.

Uma outra maneira de se entender essa divisão encontrada por Sandroni é apontada na obra *Partido-alto* (2005), de Nei Lopes. Nela, o autor defende que as influências baianas geraram primeiramente o samba "amaxixado" da Pequena África, que por sua vez deu origem ao samba "de morro", que se dicotomiza, enfim, "em samba urbano (a partir do Estácio), próprio para ser dançado e cantado em cortejo, e em partido-alto, próprio para ser cantado e dançado em roda" (LOPES, 2005, p.19)

A organização rítmica desse estilo, chamado por Sandroni de *paradigma do Estácio*, fica mais evidente, na maioria das vezes, no que é tocado no tamborim e possui uma sonoridade que remete ao conceito de rítmica aditiva, o qual comentarei brevemente.

Consoante Kubik (1979), a rítmica aditiva representa um modo de se entender a música do oeste africano e a musicalidade diaspórica, que, não raramente, se apresentam como *irregulares* ou *sincoadas* quando observadas sob uma ótica ocidental. De maneira distinta do que ocorre na rítmica divisiva — predominante na música europeia e na qual um valor de referência (uma semínima, por exemplo) é dividido em unidades menores (duas colcheias, quatro semicolcheias, etc.) —, a abordagem aditiva do ritmo parte de menores unidades de tempo de modo a agrupá-las em uma sequência que poderá ser repetida em *loop*.

Para exemplificar, peguemos o padrão *colcheia pontuada + colcheia pontuada + colcheia* em um compasso 2/4. Se definirmos a semicolcheia como a menor unidade, é possível entender o mesmo ritmo como 3+3+2, contemplando 8 pulsações, ou, dito na terminologia da rítmica divisiva, as 8 semicolcheias que compõem um compasso de 2/4. Embora o repertório apresente variações⁴, é possível entender o que Sandroni chama de paradigma do Estácio como um padrão rítmico de 16 pulsações agrupados em 2+2+2+3+2+2+3⁵ se considerarmos que o 3, nesse caso, aparece subdividido em 1+2.

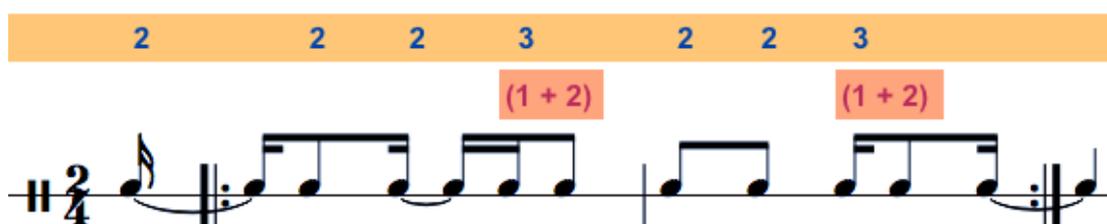


Figura 2: Paradigma do Estácio entendido de maneira aditiva e divisiva
(Figura do autor)

Conforme o que foi trazido há pouco, a linha rítmica do paradigma do Estácio pode ser entendida como repleta de síncopes, se analisada sob o ponto de vista da música europeia. O Harvard Dictionary of Music define síncope como

qualquer alteração deliberada do pulso ou métrica normal. Nosso sistema rítmico baseia-se no agrupamento de pulsações iguais em grupos de 2 ou 3, com um acento regular recorrente na primeira pulsação de cada grupo. Qualquer desvio em relação a este esquema é sentido como uma perturbação ou contradição entre o pulso subjacente e o ritmo real. (APEL, 1947, p. 827)

Dito de outra maneira, na ideia de compasso está contida uma hierarquia de *tempos fortes e tempos fracos* (RIBEIRO, 2017, p. 71), localizados dentro de uma organização simétrica. Ao se ouvir as frases executadas no tamborim,

⁴ As variações desse padrão são verificadas no repertório como frases em que se omitem ou se subdividem esses agrupamentos, ou quando ocorre o fenômeno do deslocamento, no qual essas unidades rítmicas são realocadas em uma nova ordem.

⁵ Segundo Mukuna (1978), esse padrão pode ser encontrado igualmente no Zaire, informação confirmada por Kubik (1979), com a menção adicional a padrões verificados em Angola.

facilmente se percebe que elas contrariam essa primazia dos tempos fortes em muitos momentos. Deste modo, ao se considerar a constante alteração da "normalidade", na verdade, um aspecto essencial do gênero samba, torna-se interessante abordar o tema de modo que os fenômenos rítmicos do gênero sejam observados de acordo com uma abordagem mais adequada às suas peculiaridades.

Os conceitos *cometricidade* e *contrametricidade*, desenvolvidos por Kolinski e trazidos por Sandroni (2005, p. 17) se mostram mais frutíferos para a discussão, uma vez que a concordância ou a discordância emitidas por um ritmo em relação ao seu fundo métrico não apresentam valores de *norma* e *desvio*, mas opções igualmente legítimas e frequentes. Pode-se dizer, então, que essa equivalência entre o "ajustado" e o "deslocado", descritos pelos conceitos de Kolinski, retrata a convivência de lógicas opostas no samba, contradição bastante simbólica diante das complexas relações que envolvem o seu desenvolvimento enquanto estilo.

Indo um pouco mais além, é possível afirmar que os ritmos de caráter divisivos presentes no samba — que são geralmente reforçados pelo tonalismo pouco expansivo, num ritmo harmônico bastante atrelado à lógica do compasso binário —, quando sobrepostos a elementos entendidos como aditivos, ressaltam as peculiaridades de ambas as tendências, conforme salienta Saraiva, ao comentar sobre os ritmos brasileiros. O pesquisador defende que a convivência das culturas africanas, européias e americanas

instaura no Brasil um novo regime rítmico que, apesar de, no mais das vezes, adotar a manutenção de um compasso fixo como na concepção europeia, relativiza a hierarquia entre tempos fortes e fracos e explora um tipo de "expressão" que depende da estabilidade do tempo para alcançar o efeito das inflexões *contramétricas* que geram a síncope característica brasileira. (SARAIVA, p. 2013, p. 44)

É bem provável que essa característica rítmica presente no samba do Estácio seja um dos motivos pelos quais a crítica musical da época tenha se posicionado a favor do estilo novo, em detrimento do samba da Pequena África, no que se refere a qual tipo de música poderia ser chamada verdadeiramente de samba, ainda que os músicos de cada vertente tivessem concepções antagônicas sobre o assunto. Sandroni descreve uma espécie de experimento

bastante ilustrativo realizado pelo jornalista Sérgio Cabral com representantes do estilo antigo e novo, nas figuras de Donga e Ismael Silva, respectivamente:

Cabral propôs aos dois a mesma questão — o que é samba? Donga respondeu com o exemplo de "Pelo telefone" e Ismael discordou: "— isso é maxixe." Para ele, samba de verdade era "Se você jurar" (composto por ele e Nilton Bastos em 1931). Mas Donga também discordou: "— isso não é samba, é marcha". (SANDRONI, 2005, p. 119).

O pesquisador prossegue apresentando o seguinte comentário:

"A maior parte da crítica deu razão a Ismael Silva. Se não conheço nenhum comentador que ponha em dúvida a pertinência de 'Se você jurar' à categoria de samba, o mesmo não se dá com 'Pelo telefone'" (Ibid, p. 119).

Para além do debate musical, essa tendência de se catalogar um estilo como o samba *verdadeiro* pode ser entendida como uma ferramenta conveniente para as intenções de unificação política crescentes na década de 1930, marcada pela revolução que leva Getúlio Vargas ao poder e, conseqüentemente, ao fim da República Velha. A popularização do estilo novo, neste sentido, pode ser compreendida como um resultado de um contexto no qual se relacionavam o cenário político, as ofertas tecnológicas e as manifestações culturais. Nas palavras de Castro:

no final da década de 1920, foram esses sambistas [do estilo novo] que serviram aos interesses econômicos do emergente sistema de rádio: os fundadores, nas comunidades em que viviam, das agremiações carnavalescas. O samba dos morros foi o primeiro produto musical do rádio brasileiro. Em 1922, quando chegou ao país, o veículo estava numa fase experimental, havia poucos aparelhos e os programas veiculavam normalmente música erudita. Ao mesmo tempo, o samba interessava ao projeto nacionalista do governo de Getúlio Vargas, incentivador e divulgador da produção brasileira em diversos setores (CASTRO, 2013, p. 47)

A sensação de unidade nacional, necessária para resguardar um governo recém instaurado dos perigos de uma fragmentação, se apresentou como uma ideia possível de ser transmitida através da eleição de um estilo musical nacional, cuja divulgação pôde ser realizada em escala nunca antes vista no meio da radiodifusão brasileira, setor impulsionado pelo governo Vargas (TEIXEIRA, 2015).

Mas afinal, quais fatores impulsionaram o samba a ser adotado como símbolo por essa política centralizadora, em detrimento dos outros inúmeros estilos musicais encontrados nas culturas brasileiras? Vianna encontra como uma das respostas o fator geográfico:

Vale lembrar que os programas de maior audiência em todo Brasil eram transmitidos do Rio de Janeiro. [...] O mercado de discos brasileiros, no final da década de 20, também estava em ritmo de revolução, com o advento da gravação elétrica e a instalação de várias gravadoras no país. Até 1928 existia apenas uma gravadora lançando discos no Brasil, a Casa Edison, de propriedade da empresa Odeon. Nesse ano são inauguradas a Parlophon, também da Odeon, e a Columbia. No ano seguinte, 1929, é a vez da Brunswick e da RCA, todas com sede no Rio de Janeiro e todas precisando de músicos para completar seus casts. Nada mais propício para o samba carioca, mais tarde tido como brasileiro, finalmente se definir como estilo musical. Em sua própria cidade, já havia as rádios, as gravadoras e o interesse político que facilitariam (mas não determinariam — isso é outro problema) sua adoção como nova moda em qualquer cidade brasileira. O samba tem "tudo" a seu dispor para se transformar em música nacional. (VIANNA, 2012, p. 110)

A velocidade com que o samba se torna um elemento nacional também pode ser atestada quando se observa a mudança da cultura carnavalesca no país ocorrida nesse período. Vianna informa que as folias cariocas em que antes se tocava uma diversidade de gêneros, partindo do maxixe até o foxtrot e passando pela marcha, são rapidamente substituídas pelos desfiles das escolas de samba, cuja inclusão em programas oficiais dos carnavais se deu em poucos anos. Em relação ao conteúdo comunicado nesse gênero em ascensão, o Estado Novo, em 1937, determinou às escolas de samba que versassem em seus enredos letras de caráter histórico, didático e patriótico (VIANNA, 2012, p. 124). Em concordância com a determinação, os sambistas construíram então o modelo de festejo carnavalesco que seria exportado para todo o país. Deste modo, encontram-se contidas neste tipo de samba, oriundo das agremiações carnavalescas, os fundamentos da maioria das canções compostas pelos sambistas nas próximas décadas.



Na busca de uma maior adequação do samba à lógica da indústria fonográfica e radiodifusora, foi necessária uma reelaboração de um elemento

estilístico basilar: a forma. Enquanto prática musical feita em pequenos círculos e alheia ao consumo em grande escala, o samba consistia em um estribilho, cantado por um coro, que se alternava com versos improvisados por um solista (SANDRONI, 2005, p. 133). Como é de se imaginar, os improvisos consistiam muito mais em uma espécie de "fotografia" do momento da prática do que uma parte indissociável da canção.

Para transformar o samba em produto fonográfico, se mostrou interessante que esses estribilhos fossem intercalados não mais com improvisos, mas com "segundas partes", estrofes também chamadas simplesmente de "segundas", nas quais se oferecia um desenvolvimento do tema do estribilho, tanto em termos de letra quanto de melodia. Um exemplo dessa forma organizada em estribilho e segundas é *Com que roupa?*, de Noel Rosa (1930). Nela, o sambista da Vila Isabel — bairro de classe média, demonstrando que o samba do Estácio logo conquistou outras áreas além dos morros — intercala a melodia das segundas, apresentadas algumas vezes durante o arranjo com letras não repetidas sobre a dificuldade financeira do eu-lírico, com um estribilho em que é cantado: "Com que roupa que eu vou/ pro samba que você me convidou?", além de curtos trechos instrumentais que remetem ao universo do choro.

Uma outra modalidade que se desenvolveu enquanto forma de samba é a de extinguir os estribilhos e compor apenas versos que se alternam. Nesse tipo de forma, é composta uma primeira melodia a ser solada pelo cantor e que se alterna com uma "segunda", elemento contrastante também cantado em solo. Lopes (2005, p.25), ao definir alguns tipos de samba, apresenta o termo *Samba corrido* ou *Samba de primeira* como um "samba já sem refrão, mas ainda sem a segunda parte fixa que caracteriza o samba urbano de consumo de massa. Onde deveria estar a segunda parte, entram solos *ad libitum*".

Desse comentário extrai-se que o autor considera o samba sem refrão e com uma segunda fixa (portanto uma primeira e uma segunda parte consistentes em versos solados, sem estribilho) como o "samba urbano de consumo de massa". Para exemplificar, vale citar aqui um outro samba de Noel Rosa, o *Feitiço da Vila* (1934), no qual o sambista versa uma primeira melodia que se repete durante o arranjo sempre com letras diferentes e que é contrastada com uma segunda melodia, instalada em outra progressão harmônica, na qual se

ouve: "A Vila tem/ um feitiço sem farofa/ sem vela e sem vintém/ que nos faz bem/. Tendo nome de princesa/ transformou o samba/ num feitiço decente que prende a gente".

Tais formas de sambas, nas quais são apresentadas as segundas como contrastes de uma primeira ou de um estribilho, proporcionaram um novo modelo de parceria composicional, consistente na entrega de uma primeira parte a um outro compositor, a fim de que este crie uma segunda a partir do material inicial. Além desse tipo de parceria, tornou-se comum que compositores desenvolvessem segundas com base em estribilhos já populares, muitas vezes sem haver um vínculo entre os autores. O já citado Noel Rosa foi um dos sambistas cuja obra apresenta alguns exemplos de parcerias de ambos os modelos citados, como *De qualquer maneira* (1933), em que as segundas partes foram feitas em resposta a um refrão de Ary Barroso (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 181); e *De babado* (1936), composto como desenvolvimento de um estribilho popular (SANDRONI, 2001, p. 135).



O samba, portanto, se apresentando como um produto já adequado às especificidades do mercado fonográfico, torna-se uma mercadoria negociável, inclusive na instância da composição. Vale ressaltar, de início, que o hábito de se apropriar de um tema já conhecido e desenvolvê-lo não foi algo que só surgiu a partir da popularização do estilo novo e do valor social atribuído a este, conforme pode-se verificar inclusive na polêmica envolvendo o *Pelo telefone*, comentada anteriormente. Dessa maneira, o que se percebe a partir das transformações ocorridas no final da década de 20 e no decorrer dos anos 30 é que a composição adquire um valor comercial, o que instituiu inclusive formas de venda de samba.

Havia várias modalidades de compra de sambas: o caso mais drástico era aquele em que o autor, em troca de uma soma fixa, cedia não só os direitos autorais como o reconhecimento da autoria — ou seja, seu nome não aparecia nem no disco, nem na partitura. Em outros casos, os direitos autorais eram vendidos mas a autoria era reconhecida, no disco, na partitura ou em ambos. Por fim, havia o caso em que um cantor propunha uma barganha segundo a qual ele gravaria o samba se lhe fosse cedida uma parte dos direitos autorais. (SANDRONI, 2005, p. 130)

Ajustes como esses são trazidos por Sandroni mediante vários exemplos, nos quais figuram como compradores cantores de renome como Francisco Alves e Mário Reis, que levariam suas aquisições para serem seus repertórios nos carnavais, apresentações de rádio e gravações de discos. Tendo quem compre, sempre aparece quem venda, e nessas relações comerciais não raro apareciam como vendedores os já citados Ismael Silva, Bide, Noel Rosa e também Angenor de Oliveira, o Cartola.

2 CARTOLA: O OLIVEIRA DEIXADO EM MANGUEIRA

"A minha impressão é que em Mangureira só havia uns cinquenta barracos"⁶, afirmou Cartola ao lembrar do bairro pobre para onde havia se mudado em 1919, aos 11 anos de idade, quando uma crise financeira abateu sua família, até então instalada no bairro de Laranjeiras. Os músicos cariocas, responsáveis pelo que viria a se tornar um dos maiores símbolos nacionais até hoje, se desenvolviam ou eram gestados — literalmente — em diferentes áreas da cidade, conforme descrevem Barboza e Oliveira Filho (1989, p. 31):

Nessa época, há três anos Donga e Mauro de Almeida compuseram aquele maxixão gostoso, chamado *Pelo telefone*, que fez tanto sucesso que a história se confundiu e registrou-o como o primeiro samba. No mesmo ano, lá no subúrbio de Madureira [...], nascia Silas de Oliveira, o maior compositor de samba-enredo de todos os tempos. O grande Pixinguinha, já bastante conhecido flautista do Grupo Caxangá, preparava-se para explodir como o mais famoso dos Oito Batutas. No ventre de Vila Isabel, ali do lado da Mangureira, era burguesmente gerado Noel Rosa, para mais tarde, junto com o pretinho Angenor⁷, ajudar a mostrar ao Rio de Janeiro a verdadeira diferença entre maxixe e samba" (BARBOZA e OLIVEIRA FILHO, 1989, p. 31).

Filho do carpinteiro e cavaquinista Sebastião Oliveira, o menino Angenor aprendeu de maneira autodidata a tocar o cavaquinho de seu pai, quando este

⁶ BARBOZA e OLIVEIRA FILHO, 1989, p. 30.

⁷ Vale alertar o leitor que o nome que consta na certidão de nascimento de Cartola é Angenor. Como o compositor só obteve a posse de tal documento com idade avançada, por quase toda a sua vida ele e as pessoas de sua convivência julgavam ser Agenor seu nome. É por conta disso que seu nome pode aparecer com essa variação (BARBOZA e OLIVEIRA FILHO, *ibid*, p. 106).

estava fora de casa. O contato com violão, por sua vez, veio logo em seguida, ao imitar os movimentos de seu Sebastião ao tocar o instrumento⁸.

Embora tenha sido influenciado pelos hábitos musicais de seu Sebastião, a relação de Cartola com o pai era bastante conflituosa, sobretudo por conta das exigências paternas em relação a trabalho, frequentemente não atendidas a fim de participar das reuniões nas "bocas" da Mangueira. Segundo Barboza e Oliveira Filho (ibid, p. 32), as bocas "eram casas, lideradas por pessoas idosas, onde normalmente se cultuavam os deuses afro-brasileiros e onde se dançava e se jongava". Completam os autores ainda que "cada casa de santo tinha seu bloco carnavalesco", o que nos informa que a relação entre os cultos afro-brasileiros e a música popular se mostrava bastante íntima em Mangueira, assim como nas reuniões na casa de Tia Ciata, na Pequena África.

Com a morte de sua mãe, dona Aída, em 1926, o que já era difícil tornou-se insustentável. Ao deixar a Mangueira, seu Sebastião escreve um bilhete ao filho dizendo: "Vou-me embora deste morro, mas deixo aqui um Oliveira para fazer vergonha"⁹. Seja por motivo de vergonha ou de orgulho, o Oliveira deixado no morro, de fato, não passou despercebido. Trabalhando de pedreiro — ofício no qual se originou o apelido "Cartola" por conta do chapéu coco que usava para se proteger do cimento que caía sobre sua cabeça nas obras —, o jovem Angenor, após um período de intensa vida boêmia, se casou e fundou a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, em 1928, juntamente com alguns amigos, dentre os quais Carlos Cachaça, amigo de infância e futuro parceiro de inúmeros sambas.

O termo "escola de samba", vale ressaltar, refere-se a um novo tipo de agremiação carnavalesca, cuja característica principal consistia na adoção do samba como gênero musical (BARBOZA e OLIVEIRA FILHO, ibid, p. 43). À frente da Estação Primeira de Mangueira como mestre de Harmonia, Cartola é lembrado como um diretor exigente em termos de disciplina e de afinação das pastoras¹⁰. É nesse contexto da escola de samba, também, que suas primeiras composições vieram à luz.

⁸ Ibid, p. 40.

⁹ BARBOZA e OLIVEIRA FILHO, 1989, p. 37.

¹⁰ Nome atribuído às integrantes dos coros femininos no contexto do samba.

Conforme comentado anteriormente, a virada da década de 20 para os anos 30 foi caracterizada pelo desenvolvimento das indústrias fonográfica e radiodifusora, gerando como consequência a intensa procura dos cantores profissionais por composições para seus repertórios. Cartola foi um dos sambistas que diante dessa demanda começou a vender seus sambas, conforme se apreende de um caso contado pelo próprio compositor:

Foi em 1931. O Mário Reis veio aqui no morro. Ele chegou com um rapaz chamado Clóvis, que era guarda municipal e que tinha dito que era meu primo, coisa e tal. O Clóvis subiu pra falar comigo, mas o Mário ficou lá embaixo. Chegou dizendo que o Mário queria comprar um samba meu. Pensei que ele estava maluco. Como, vender samba? Clóvis disse que era para o Mário gravar, e tanto insistiu que eu acabei descendo e cantando um samba pra ele, que, por sinal, ele já conhecia. Pergunta quanto eu queria. Fiquei sem resposta. Ia pedir uns cinquenta mil-réis, mas o Clóvis cochichou pra eu pedir quinhentos. Aí eu pedi trezentos. E ele me deu (CARTOLA, *ibid*, p. 49).

O inexperiente vendedor de samba aprendeu rápido, conforme explica em seguida:

Logo em seguida eu gravei *Não faz, amor, Tenho um novo amor, Divina dama, Diz que foi o mal que eu fiz*, tudo com o Chico Alves, pelo mesmo preço. Comecei a ficar conhecido lá embaixo, comecei a fazer negócio. Mas eu só vendia os direitos de disco, exigindo que o meu nome saísse como compositor. (CARTOLA, *ibid*, p. 50).

Apesar do sucesso como compositor, os ganhos financeiros não eram suficientes para justificar uma dedicação exclusiva à atividade musical, o que manteve Cartola ligado a outros ofícios, tais como pedreiro, peixeiro, sorveteiro, cavaliço, vendedor de queijos, cambono¹¹ de macumba e outros trabalhos pontuais, onde a renda era complementada¹². Além disso, atuava também como músico, formando, inclusive, um trio vocal-instrumental com Wilson Batista e Oliveira da Cuíca, mas que após a primeira excursão, em 1933, se dissolveu.

A música de Cartola, seja através da propulsão gerada pelos desfiles da Mangueira, seja pelas gravações em que cantores famosos a interpretavam, alcançou um grande público e rendeu elogios por parte de músicos como Brasília Itiberê e Villa-Lobos. Este último, assíduo frequentador da Mangueira, comentou ao ouvir uma música que Angenor o apresentou certa vez: "Isto está tudo errado.

¹¹ Cambono (ou cambone) é o nome dado às pessoas encarregadas de auxiliar nas atividades ritualísticas dentro dos terreiros de Umbanda.

¹² BARBOZA e OLIVEIRA FILHO, 1989, p. 54.

Mas que beleza!..."¹³. A admiração de Villa-Lobos por Cartola o levou também a ser convidado, por indicação do maestro brasileiro, para participar de uma gravação internacional regida pelo maestro Leopold Stokowski. Junto de Pixinguinha e outros bambas, Cartola embarcou no navio SS Uruguay em 1940 para registrar seus sambas acompanhado pela All American Youth Orchestra, trabalho que lhe rendeu um pagamento equivalente a decepcionantes três maços de cigarros, um ano e meio depois¹⁴.

Brasílio Itiberê, por sua vez, descreve com um maior nível de detalhe suas impressões acerca de uma canção de Cartola e Carlos Cachça, usada como samba-enredo no carnaval de 1935:

É um samba de Cartola: *Tragédia* (até hoje inédito, creio). Tenho o ímpeto de gritar: Prestai bem atenção que este é um samba do Cartola! Não ouvireis tão cedo um canto assim tão puro, nem linha melódica tão larga e ondulante. Atentai como é bela, e como oscila e bóia, sem pousar, entre a marcação dos "surdos" e a trama cerrada dos tamborins (ITIBERÊ, apud BARBOZA e OLIVEIRA FILHO, *ibid*, p. 53).

Infelizmente, não encontramos nenhum registro da referida canção. Entretanto, é possível supor que a melodia "ondulante, que oscila, bóia e não pousa" seja uma linha repleta de recursos que impedem uma resolução melódica, bastante presentes na obra de Cartola e possíveis de se conferir no seguinte trecho de *Disfarça e chora*¹⁵, feita em parceria com Dalmo Castello entre 1973 e 1974:

¹³ *Ibid*, p. 72.

¹⁴ *Ibid*, p. 78.

¹⁵ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=b5qndfoCp4k>>. Acesso em 21 de Novembro de 2021.

Disfarça e chora

Cartola e Dalmo Castello

The musical score is presented in four systems, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The lyrics are written below the notes. Harmonic markings (chords) are placed above the staff. Rhythmic and melodic markings are placed below the staff.

System 1 (Measures 1-4): Chords: F7M, Db7. Melodic markings: 7-6 (apojetura 'a'), b (bordadura), 2-1 (apojetura 'a').

System 2 (Measures 5-8): Chords: F/C, Am/E, Cm6/Eb, D7/A.

System 3 (Measures 9-12): Chords: Gm, C7, Am, D7. Melodic markings: b (bordadura), 6-5 (retardo 'r'), b (bordadura), 6-5 (retardo 'r').

System 4 (Measures 13-16): Chords: G7, Db7, C7, F7M. Melodic markings: 2-1 (apojetura 'a'), b (bordadura), 7-6 (apojetura 'a').

Legenda:

a: apojetura
b: bordadura
r: retardo

Figura 3: Trecho de Disfarça e chora, de Cartola e Dalmo Castello
(transcrição do autor)

No trecho em tela, Cartola opta por não repousar em nenhum momento no primeiro grau melódico *Fá*, o que daria ao ouvinte a sensação de resolução. Neste sentido, o compositor começa a melodia na sétima maior *Mi* e desce para a sexta maior *Ré*, ambas extensões possíveis do acorde de tônica *Fá maior*, mas que extrapolam a estabilidade triádica dos repousos melódicos, característica predominante no samba. Como pode-se apreender, esse comportamento de não repousar a melodia em uma nota consonante no tempo forte é repetido na apojetura 2-1 sobre *Db7* (SubV7/IV), além de ser realizado também mediante as notas de passagem que se prolongam nas trocas de acordes, criando espécies de retardos (HINDEMITH, 1944) verificáveis nos movimentos 6-5 sobre *C7* (V7) e 6-5 sobre *D7* (V7/ii).

Embora a sétima maior se apresente como extensão do primeiro grau do campo harmônico maior, a sua ocorrência de maneira tão ostensiva é rara no repertório de samba, hábito este que já se apresenta de modo mais frequente em gêneros próximos como a bossa-nova¹⁶. O repouso na nota *Fá*, enfim, ocorre somente na última frase da canção, onde o movimento *Mi-Ré* é substituído por *Sol-Fá* sobre o verso final que afirma: "*E seu pranto, ó triste senhora, vai molhar o deserto*".

As melodias complexas de Cartola, aqui exemplificadas por *Disfarça e chora*, conquistaram o respeito de músicos de fora do universo do samba, porém foram consideradas, depois de certo tempo, inaplicáveis ao contexto dos desfiles da Mangueira, após as mudanças propostas por uma nova direção da escola. É Nelson Sargento quem comenta:

O [samba] do Cartola, em termos de hoje, não era comercial. E com isso eu tenho que concordar. Vocês vejam, o Cartola só conseguiu colocar os sambas dele na Mangueira enquanto ele foi Diretor de Harmonia. Quando deixou de ser, não colocou mais nenhum. A música dele era muito elaborada, a linha melódica muito difícil. Como é que a pastora podia cantar? De cada 100 pastoras, só 10 aprendiam direito. (NELSON SARGENTO, *ibid*, p. 87)

A rejeição de suas composições por parte da Estação Primeira, somada ao abalo causado pela morte recente de sua esposa Deolinda, fez com que Cartola, no fim da década de 40, se afastasse da Mangueira, da convivência com seus amigos e parceiros, dos jornais e, de acordo com o compositor, do próprio samba¹⁷. Aproveitamos o sumiço do compositor para comentar sobre dois outros personagens importantes para esta pesquisa e que nessa época já atuavam intensamente nas rádios e gravadoras, os violonistas Meira e Dino 7 Cordas.

¹⁶ Podem ser citadas como exemplos em que ocorre o repouso da sétima maior sobre o primeiro grau do campo harmônico as seguintes canções: *Garota de Ipanema*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes; *Samba do avião*, de Tom Jobim; e *O barquinho*, de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli.

¹⁷ BARBOZA e OLIVEIRA FILHO, *ibid*, p. 88.

3 ENTRE PRIMAS E BORDÕES: MEIRA, DINO 7 CORDAS E SEUS VIOLÕES DE REGIONAL

A transformação do rádio brasileiro em veículo de comunicação popular por volta da década de 30, já comentada anteriormente, foi caracterizada por uma mudança de comportamento por parte das emissoras, que conforme Taborda (1995, p. 37), "desde 1922 vinha se arrastando numa postura didática e algo elitista de programação de conferências literárias e música clássica". Incluíam nesse novo rumo, menos voltado à música de concerto, uma oferta maior de apresentações de música popular de diversos países, além do repertório nacional. Neste sentido, a autora complementa:

Cada rádio tinha vários conjuntos musicais para execução de diferentes tipos de música: quartetos de cordas para música de câmara, sinfônicas para as peças eruditas, orquestras chamadas portenhas para cantores de tango argentino muito em voga e assim por diante. No tocante à música popular brasileira, que no ambiente musical variado das emissoras intitulava-se música regional, pra se distinguir da lusitana, da portenha, da música ligeira ou de outros tipos, havia necessidade de encontrar uma denominação para o conjunto organológico destinado a ela. Está claro que tal conjunto não podia deixar de ser o velho choro, centrado na flauta, cavaquinho e violão. (TABORDA, 1995, p. 32).

Vale atentar para o fato de que Taborda usa o termo *choro* para se referir a esses grupos formados por flautistas, cavaquinistas e violonistas; e não para aludir ao gênero musical, em que pese ser justamente esses coletivos, conhecidos a partir das atuações em rádios como conjuntos regionais¹⁸, os responsáveis pelo desenvolvimento do estilo *choro*. Dentro do contexto das emissoras, os conjuntos regionais obedeciam à dinâmica veloz da mídia, que não lhes oferecia tempo hábil para a elaboração de arranjos com antecedência, devido à variedade de cantores e apresentações que tais grupos acompanhavam. Organizados poucos minutos antes da transmissão, os arranjos

¹⁸ O termo "regional", segundo Ramos (2016, p. 38), foi atribuído a esse tipo de conjunto musical devido às "caracterizações de vestuário folclórico utilizado pelos grupos musicais no final dos anos 20, como os Turunas Pernambucanos, os Turunas da Mauricéia e o grupo do Caxangá". A escolha de vestuário, por sua vez, concordava com o repertório apresentado por alguns desses grupos, no qual eram contemplados os gêneros urbanos cariocas, tais como choros, valsas e sambas; e estilos classificados como "música regional" ou música sertaneja, a exemplo de emboladas, cocos e toadas sertanejas (BITTAR, 2011, p. 10).

eram feitos de maneira informal e não escrita, com a harmonização feita "de ouvido" (PELLEGRINI, 2005, p. 36), exigindo dos músicos uma íntima relação com o vocabulário harmônico subjacente às melodias dos gêneros por eles acompanhados.

Dentre os conjuntos regionais da época, um dos mais destacados certamente foi o Conjunto Regional de Benedito Lacerda, no qual, depois de algumas mudanças na formação, formou-se a dupla de violonistas que após muitos anos seria a base dos primeiros discos de Cartola: Jayme Florence, o Meira; e Horondino José da Silva, o Dino 7 Cordas.

3.1 MEIRA

Em 1928, vindo do interior de Pernambuco, chega ao Rio de Janeiro o violonista Jayme Florence (Paudalho, Pernambuco, 1909 - Rio de Janeiro, 1982), integrando o conjunto Voz do Sertão. Capitaneado pelo bandolinista Luperce Miranda, o grupo apresentava um repertório de "gêneros característicos da música urbana carioca, como choros, sambas e valsas, [e] outros gêneros pertencentes ao que na época era classificado como música sertaneja, ou música regional, como emboladas, cocos, toadas sertanejas, entre outros" (BITTAR, 2011, p. 9). O músico, após a dissolução do Voz do Sertão em 1929, permanece no Rio de Janeiro trabalhando como violonista em outros conjuntos e atuando como professor de violão — cujo grupo de alunos que passaram por suas aulas ao longo de sua vida incluiu os célebres Baden Powell, Raphael Rabello e Maurício Carrilho.

Carlos Lentine, um dos violonistas do Regional de Benedito Lacerda, se afasta do grupo em 1937, vaga que é preenchida por Meira. Pouco antes disso, nesse mesmo ano, o outro violonista do conjunto, Nei Orestes, é substituído por Dino por conta de um adoecimento após uma viagem do grupo a Buenos Aires.

Conforme será trazido com maiores detalhes logo adiante, Dino se especializa nas execuções dos contrapontos realizados na região grave do violão, enquanto Meira se mantém prioritariamente na condução rítmico-harmônica, função já tradicional no universo violonístico e que se fundamenta nas execuções das levadas, que são descritas por da Silva (2019, p.7) como um "conjunto de padrões rítmicos simultâneos, nos quais os dedos da mão direita

atacam as cordas e fazem com que as notas definidas pela mão esquerda formem o acompanhamento rítmico-harmônico que ressoará no corpo do instrumento". Antes de prosseguir nos comentários sobre Meira, abrimos aqui um parêntese para refletir um pouco mais sobre as levadas de violão no samba.



As levadas, no âmbito da música popular feita no Brasil, geralmente são construídas com base em imitações do que é executado nas percussões. No samba, neste sentido, o mais comum é que esses padrões de digitação da mão direita mimetizem — de maneira particular por cada violonista — o que se ouve no tamborim, no surdo e no pandeiro, em que pese ser verificado também, neste repertório, levadas baseadas em outros instrumentos, como rebolo, atabaque e cuíca.

Vale ressaltar igualmente que embora as levadas possam ser entendidas e estudadas pelos violonistas, num primeiro momento, como padrões repetitivos em sentido estrito — ou seja, semelhantes a ostinatos —, o que se percebe a partir de uma escuta mais atenciosa é que as linhas de violão no samba são desenvolvidas com um alto grau de variação, de maneira similar ao que ocorre em outros instrumentos responsáveis pela estrutura rítmica do gênero.

Saraiva (2013, p. 46) identifica nesse comportamento a mistura de dois aspectos presentes na musicalidade diaspórica: a presença de um padrão aditivo que funciona como fundo métrico, herança do oeste africano; e o hábito de variar constantemente o que se toca, comum ao povo banto. Desse modo, pode-se compreender a levada como um conjunto de digitações de mão direita, que se origina de um padrão rítmico elementar e que se desdobra em variações dessa matriz. Para exemplificar — e já adiantando algo do que será discutido mais adiante neste trabalho, isto é, o estilo violonístico de Carlinhos 7 Cordas —, constam nas figuras a seguir, respectivamente, um padrão rítmico tocado no pandeiro, trazido por Oscar Bolão em seu livro *Batuque é um privilégio* (2010), e uma levada de violão que referencia esse toque tão comum no samba, executada por Carlinhos 7 Cordas em *O mundo é um moinho*, de Cartola e cantado por Teresa Cristina:

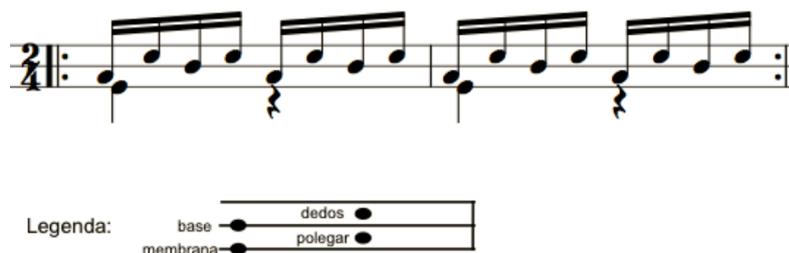


Figura 4: Toque de pandeiro (BOLÃO, 2003, p. 23)



Figura 5: Levada de violão de Carlinhos 7 Cordas inspirada no toque de pandeiro em O mundo é um moinho (1'18" a 1'30") (transcrição do autor)

Como se pode notar, o toque de pandeiro em questão consiste na repetição de uma sequência de quatro ataques em que se ouve uma nota grave (polegar) seguida de três notas das platinelas (base e dedos), todas em semicolcheia. Nessa mesma direção, a levada de Carlinhos apresenta duas variações desse mesmo padrão, ao atacar o grave com o polegar nos tempos fortes e as demais semicolcheias — às vezes com omissões, como no primeiro e segundo compassos — com os dedos *i*, *m* e *a*¹⁹. Há que se salientar também que o violonista marca as últimas semicolcheias de cada compasso com um ataque nos graves, se distanciando da literalidade do toque de pandeiro descrito por Bolão e se aproximando do seguinte padrão de surdo, conforme outra notação presente em *Batuque é um privilégio*:

¹⁹ i: indicador; m: médio; a: anelar.



Figura 6: Toque de surdo (BOLÃO, 2003, p. 30).

Em relação a esse toque de surdo, Bolão afirma que ele mostra um modo de se tocar surdo que surge, provavelmente, a partir da década de 50, no qual "os grupos de colcheias pontuadas e semicolcheias certamente influenciaram bateristas da época, que passaram a empregá-las no bumbo" (ibid, p. 30). Essa levada presente em *O mundo é um moinho*, portanto, pode ser entendida como uma referência a um dos toques de pandeiro mais comuns no samba, somada a uma ligeira citação do padrão sonoro executado no surdo, mediante o ataque de uma nota grave nas últimas semicolcheias de cada compasso.

Tal exemplo oferece um panorama interessante da mecânica das levadas de violão, uma vez que evidencia a imitação de ritmos presentes em instrumentos de percussão, que não raramente são sobrepostos em um mesmo padrão de digitação, além de demonstrar o hábito de executar variações sobre uma determinada matriz rítmica.



Dentre as levadas transcritas por Bittar (2011), ao se debruçar sobre as gravações realizadas por Meira, vale ressaltar a levada intitulada *teleco-teco*²⁰, encontrada pelo autor no samba *Amanhã eu volto*, de Antônio Almeida e Roberto Martins, lançada em 1942 na voz de Vassourinha.

²⁰ Nome alusivo ao ritmo do tamborim, mediante recurso onomatopaico.



Figura 7: Levada "teleco-teco" de Meira (BITTAR, 2011, p. 60).

Encontrada tanto no violão de Meira quanto no de Dino 7 Cordas (BITTAR, *ibid*, p. 63), essa levada remete, no que se refere aos ritmos impressos nos dedos *i*, *m* e *a*, a um dos ritmos mais estruturantes do samba após as transformações da década de 1930, identificada por Sandroni como *paradigma do Estácio*, já comentado anteriormente (fig. 2). Por outro lado, os toques com o polegar na região grave do instrumento ressaltam a mesma atuação do surdo citada há pouco (fig. 6).

Deste modo, pode-se afirmar que essa levada, assim como a de Carlinhos em *O mundo é um moinho*, é inspirada em duas percussões simultâneas: tamborim e surdo, na levada de Meira; e pandeiro e surdo, na levada de Carlinhos.

Embora presente como função principal essa condução rítmico-harmônica quando inserido num contexto de regional, o violão de Meira não se exime de oferecer contracantos feitos ora nas cordas primas, ora nos bordões. Tais intervenções melódicas, entretanto, ocorrem com menor incidência quando comparadas ao que se ouve no violão de 7 cordas, ou até mesmo vêm de modo a reforçar um contraponto já estabelecido por Dino, a quem dedico os próximos parágrafos.

3.2 DINO 7 CORDAS

Antes de começar a cantar *Goiabada cascão*, samba de Nei Lopes e Wilson Moreira, a "Madrinha do samba" Beth Carvalho declara na gravação:

Um dia o Sérgio Cabral falou que o Dino do violão era goiabada cascão em caixa, coisa assim muito rara. Então, pra nós, agora, tudo que é coisa rara, difícil de achar e boa, virou goiabada cascão. (BETH CARVALHO, 1978).

Essa homenagem, feita de maneira tão ostensiva por uma das cantoras brasileiras mais atuantes no gênero, ajuda a dimensionar a importância de Dino 7 Cordas no universo do samba. De fato, seu violão apresenta tamanha raridade que a ele é atribuída, de maneira consensual entre os violonistas do estilo, a criação de uma nova linguagem violonística. Para entendê-la é válida uma breve contextualização.

Ainda jovem, Dino (Rio de Janeiro, 1918 - Rio de Janeiro, 2006) demonstrou interesse pela música e começou a aprender com seu pai os primeiros acordes no violão, depois de um período em contato com o bandolim. Além dos ensinamentos paternos, os violões de Nei Orestes e Carlos Lentine, reproduzidos pelo rádio nos arranjos do Regional de Benedito Lacerda, forneceram ao violonista uma referência estilística que o acompanhou durante o caminho da profissionalização.

Aos 16 anos, já com certa maturidade musical, foi convidado por Augusto Calheiros, o Patativa do Norte, para ser seu violonista acompanhador. Cerca de três anos depois, entrou como substituto de Nei Orestes no grupo de Benedito Lacerda, que em seguida recebeu um outro novo integrante, dessa vez no lugar de Carlos Lentine: o Meira. Em 1946, Pixinguinha foi incluído no conjunto para tocar sax tenor, inserindo os contrapontos graves às melodias tocadas pela flauta de Lacerda.

Geus (2009), ao analisar as características desses contracantos, escreve que tais linhas melódicas se estruturam mediante a busca de notas-alvo — necessariamente notas estruturais do acorde vigente, como tônica, terça, quinta e, por vezes, sétima — que se interligam mediante a combinação de arpejos e aproximações (diatônicas e cromáticas) (ibid. p. 153) e se assentam geralmente sobre os tempos fortes do compasso.

Ainda sobre as notas-alvo dentro dos contracantos de Pixinguinha, Geus complementa que

essas notas-alvo não precisam necessariamente estabelecer uma marcha harmônica de graus conjuntos, podendo estar distantes uma das outras. Dessa maneira, o processo de ligação e alcance entre as mesmas pode ser obtido através de modificações na estruturação do raciocínio do performer, estimulado por uma busca de novos caminhos e possibilidades de construção melódica para uma mesma sequência de acordes. Outra importante finalidade do critério na escolha das notas-alvo parte do princípio de evitar sobreposições entre a melodia

do contracanto em relação ao instrumento solista, executada aqui pela flauta transversal. Esse cuidado leva em conta as possibilidades de extensão e comodidade de execução desses instrumentos. (GEUS, 2009, p. 63)

A linguagem contrapontística levada por Pixinguinha ao Regional de Benedito Lacerda, segundo Pellegrini (2005, p. 50), não escapou aos ouvidos atentos de Dino, que por sua vez revelou: "tudo que ele [Pixinguinha] fazia, eu fazia". Vale ressaltar que o violão de 7 cordas ainda não havia sido adotado pelo músico, de modo que essa maneira de tocar foi desenvolvida, inicialmente, no convencional violão de 6 cordas. Dino comenta, em entrevista concedida a Nelson Macedo²¹, que antes da elaboração dessa nova linguagem o mais comum era o que o entrevistado chama de violão "pé-de-boi", isto é, um acompanhamento com baixos marcados, escassos de síncopes e preenchidos basicamente em colcheias, conforme exemplo tocado pelo próprio violonista na entrevista:



Figura 8: Acompanhamento "pé-de-boi", exemplificado por Dino em entrevista concedida a Nelson Macedo (23'20") (transcrição do autor).

De modo mais detalhado do que se extrai do comentário informal do violonista, Taborda (1995, p.60) afirma que esse tipo de acompanhamento é ouvido principalmente nas gravações da década de 1930 em que Artur Nascimento, o Tute²², ocupa a função de violonista acompanhador. Sobre tal

²¹ Entrevista realizada para o Projeto Memória do Músico Brasileiro, da Escola Brasileira de Música, em 1992. (Jornal da USP). Disponível em <<https://jornal.usp.br/cultura/radio-usp-lembrando-centenario-de-dino-7-cordas>> (Acesso em 30/11/21).

²² Artur Nascimento (1886-1957), conhecido como Tute, foi um violonista que durante a carreira acompanhou grupos importantes da época, tais como o de Chiquinha Gonzaga, o Gente Boa, o

estilo, a autora entende que ele representa, em termos de condução de baixo, um maior nível de elaboração quando comparado ao que outros violonistas faziam até então, cujas gravações apontam "uma ausência de preocupação com a condução dos baixos, variados aleatoriamente" (ibid, 1995, p. 59).

Nesse tipo de acompanhamento trazido por Tute, de acordo com a pesquisadora, já é possível observar um cuidado com as conduções de baixo, no sentido de fazê-las com maior frequência por graus conjuntos. Ainda sobre tal estilo, Taborda complementa:

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

Um terceiro estilo é identificado por Taborda no final dos anos 1930, representado pelos violões de Nei Orestes e Carlos Lentine, justamente os violonistas que Dino tinha como referência quando aprendiz e que seriam seus antecessores no Regional de Benedito Lacerda. Nessa variante ouvida nas gravações do conjunto antes da chegada de Meira e Dino, Taborda (ibid, p. 63) afirma que "os baixos são bastante mais numerosos, pontuando e ocupando espaços propostos pela melodia".

Sobre o início da parceria de Dino e Meira no Regional de Benedito Lacerda, Taborda (ibid, p. 65) afirma que "Dino expressava-se basicamente dentro da linguagem estabelecida na época, não havendo grandes diferenças entre a dupla Dino e Meira dos violões de Nei Orestes e Carlos Lentine". Com o passar do tempo, porém, Dino desenvolve uma maneira de tocar em que se verificam contracantos de maior complexidade rítmica à melodia, chamados no jargão do samba e do choro de *baixarias*. Para demonstrar a diferença, depois de tocar um trecho no estilo "pé-de-boi" (fig. 8), o violonista executa a seguinte passagem, na mesma entrevista²³ citada há pouco:

Grupo da Velha Guarda, Os Cinco Companheiros e o Orquestra Copacabana (PELLEGRINI, 2005, p. 44).

²³ Entrevista realizada para o Projeto Memória do Músico Brasileiro, da Escola Brasileira de Música, em 1992. (Jornal da USP). Disponível em <<https://jornal.usp.br/cultura/radio-usp-lembra-o-centenario-de-dino-7-cordas>> (Acesso em 30/11/21).

Figura 9: Acompanhamento com frases de baixo, exemplificado por Dino em entrevista concedida a Nelson Macedo (23'36") (transcrição do autor).

Como fica evidente no excerto, o estilo violonístico desenvolvido por Dino extrapolou a função até então consolidada nos violões de regional, consistente na condução rítmico-harmônica e na pontuação de baixos, para assumir também um caráter contrapontístico mais ornamentado, mediante a aplicação das baixarias. Vale destacar, contudo, a forte relação entre tais frases melódicas e a harmonia subjacente, de modo que as notas de maior destaque, assim caracterizadas pela sua localização sobre os acentos do samba, quase que invariavelmente consistem em notas da tríade ou da téttrade do acorde vigente.

Logo após a saída de Pixinguinha do grupo, em 1950, Benedito Lacerda se afasta também, sendo a liderança assumida pelo cavaquinista Valdiro Frederico Tramontano, o Canhoto, que por sua vez batiza a nova formação com o nome de "Canhoto e seu Regional". É nessa nova etapa que Dino encomenda um violão com um bordão a mais, consistente na sétima corda. Embora raro, esse recurso já havia sido adotado por outros violonistas, dentre eles Tute.

Não existe consenso sobre como se deu a inserção do violão de 7 cordas na música brasileira. Uma das hipóteses mais comentadas, segundo Pellegrini, é que o instrumento veio da Rússia:

Muito antes da sua utilização no choro, o violão de sete cordas era um instrumento popular na Rússia. A afinação era muito diferente da afinação em quartas do violão clássico mas, mesmo assim, acredita-se que alguns ciganos russos que frequentavam a casa da Tia Ciata poderiam ter sido o elo do instrumento com a cultura brasileira (PELLEGRINI, 2005, p. 43).

O autor ainda cita a possibilidade de que esse violão tenha sido trazido da França pelo próprio Tute ou sido encomendado por este a algum luthier brasileiro (ibid, p. 43). Para além das hipóteses relativas à origem do instrumento no Brasil, o que se afirma com mais segurança é que Dino foi um dos primeiros violonistas a adotar o violão de 7 cordas, tendo como antecessores o já comentado Tute e o violonista China, irmão de Pixinguinha e integrante de importantes grupos instrumentais, como o Grupo de Caxangá e Os Oito Batutas (PELLEGRINI, ibid, p. 44).

A sétima corda, tradicionalmente afinada em *Dó* e de maneira alternativa em *Si* ou até mesmo *Lá*²⁴, consistia, no caso particular de Dino, numa corda de violoncelo. Com exceção das duas primeiras cordas *Mi* e *Si*, mantidas de *nylon*²⁵, todo o encordoamento era feito de aço, que ao oferecer uma maior projeção e também uma sonoridade de menor sustentação, conferia às baixarias um caráter mais percussivo e não competia com o protagonismo do solista.

Com o violão de 7 cordas de aço, depois de uma lenta transição²⁶, Dino, junto de Meira, estabelece um tipo de acompanhamento consagrado nas gravações das décadas seguintes, no qual são verificados, de maneira ainda mais demarcada, dois elementos distintos: as levadas e as baixarias, representando a condução rítmico-harmônica e os contrapontos, respectivamente. Embora não se apresente de maneira estanque, uma vez que ambos os violonistas executam levadas e baixarias, essa divisão de funções atribuía sobretudo ao violão de 6 cordas de Meira a responsabilidade da anunciação desse fundo harmônico, ao passo que ficava a encargo de Dino, principalmente, a realização dos contrapontos graves.

É com esse modelo de acompanhamento que Dino e Meira, mais tarde, na década de 1970, acompanhariam o já idoso Cartola na maioria das músicas de seus dois primeiros discos, obras tidas como referência até os dias de hoje e

²⁴ Marcello Gonçalves, violonista bastante atuante na música brasileira atual, possui gravações com a afinação da sétima corda em *Lá*, a exemplo de *Tristorosa*, de Heitor Villa Lobos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eMPEQUAWz_I> (Acesso em 15/06/2021).

²⁵ O violonista Rogério Caetano afirma, em resposta à pergunta de Nelson Faria, que Dino começou sua carreira com o violão 7 cordas todo encordado em aço, mas que para melhor combinar com o violão 6 cordas de Meira, optou por substituir as duas primas *Mi* e *Si* por nylon. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=9QFnRQVv7s0>> (Acesso em 15/06/2021).

²⁶ Pellegrini (2005, p. 50) informa que a adaptação ao novo instrumento levou cerca de um ano, alternando ensaios com o 7 cordas e gravações com o 6.

fundamentais para esta pesquisa. Para falar sobre as gravações, é necessário que reencontremos Cartola após seu reaparecimento, lavando carros numa garagem em Ipanema.

4 O GLORIOSO RETORNO DE QUEM NUNCA ESTEVE AQUI: CARTOLA NOVAMENTE

Em 2013, já conhecido como um dos maiores *rappers* da sua geração, Emicida lança seu primeiro álbum de estúdio, cujo nome uso como título para este capítulo. Sob alguns pontos de vista, rap e samba pouco têm em comum — a despeito do fato de que as músicas de Emicida, sobretudo a partir do referido álbum, são diretamente influenciadas pelo gênero —, porém a trajetória do *emcee* parece reproduzir um mesmo modelo de ascensão midiática vivido por Cartola no século passado.

O rapper paulistano, até o referido lançamento, já contava com algumas mixtapes que lhe tornaram conhecido e respeitado entre seus pares, porém é com *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui* que Emicida alcança ouvintes situados além do nicho musical ao qual pertence. Desse mesmo modo, o fundador da Mangueira e renomado compositor Cartola somente destaca sua música em escala nacional após longos anos de atuação circunscrita ao mundo do samba carioca, destaque este que tem como pontapé inicial seu encontro com um admirador influente: Sérgio Porto, também conhecido pelo pseudônimo Stanislaw Ponte Preta.

Após alguns anos afastado, Cartola retorna à Mangueira e começa a trabalhar como lavador de carros em Ipanema, bairro onde, durante um intervalo do expediente, é reconhecido por Sérgio Porto. O encontro com o jornalista, neste sentido, representou um reaparecimento de seu nome em colunas sociais e jornais, devido às funções que o cronista desempenhava nesses meios e à sua rede de contatos. Essa reinserção na mídia fez com que outras oportunidades surgissem para o sambista, dentre as quais se destaca a sua mudança, junto com Dona Zica, sua nova esposa, para uma casa na Rua dos Andradas, centro da cidade (BARBOZA e OLIVEIRA FILHO, 1989, p. 95).

Nessa casa, o casal Cartola e Dona Zica recebiam compositores como Zé

Keti, Elton Medeiros, Nelson Sargento, Nelson Cavaquinho e Carlos Lira. Esses encontros, marcados por muita música, atraíram pessoas de outros estratos sociais — e nesse caso o próprio Carlos Lira já representa um exemplo de que não apenas compositores das escolas de samba frequentavam os eventos —, incluindo Eugênio Agostini, que, ao conviver com os sambistas, percebeu a dificuldade que era encontrar um espaço comercial que aceitasse a realização das batucadas, restritas quase que exclusivamente às residências dos músicos e admiradores. É nesse contexto que Eugênio propõe aos seus amigos sambistas a criação de um "botequim ao contrário, onde o errado seja não cantar samba e não poder batucar" (BARBOZA e OLIVEIRA FILHO, *ibid*, p. 100), nascendo daí o restaurante Zicartola.

Sobre os eventos que culminaram na criação do Zicartola, o sambista Elton Medeiros relembra:

O Zicartola nasceu dos encontros na casa do Cartola, na rua dos Andradas. [...] O Eugênio desafiava a gente: "Sábado que vem todos têm que apresentar um samba novo". Daí surgiram *O sol nascerá*, *Luz negra*, *Diz que fui por aí*. O Eugênio trazia todo sábado uns cinco carros lotados. Um que não saía de lá era o Carlinhos Lira, que gravava tudo o que a gente cantava. [...] O Zicartola foi uma continuação disso tudo, já então dentro de uma linha comercial. Sou capaz de afirmar que o Zicartola teve uma grande influência nessa proliferação de 'rodas de samba', não só no Rio como em São Paulo e em todo o Brasil. (ELTON MEDEIROS, *ibid*, p. 101)

Do ponto de vista musical, como pode-se apreender do excerto, os anos de Zicartola ficaram marcados como um período de projeção para os sambistas que frequentavam o espaço, tanto para os já conhecidos quanto para os novos talentos, dentre os quais merece destaque Paulinho da Viola, cuja primeira apresentação profissional se deu no palco do Zicartola. Segundo Lopes e Simas (2015, p. 53), a aproximação entre artistas oriundos da classe média e sambistas na década de 1960 surge da cisão ocorrida entre os músicos do movimento da bossa-nova após o truculento golpe militar de 1964, conjuntura política que vai de encontro a um certo descompromisso que caracterizou as músicas dos chamados Anos Dourados, na segunda metade da década de 1950.

Essa debandada de parte dos integrantes da bossa-nova que os aproximou — também nas noites do Zicartola — dos sambistas foi um dos

motivos, de acordo com Lopes e Simas, da ascensão midiática de Cartola e de seus parceiros, conforme pontuam os autores:

Esse rompimento com a estética de leveza e descompromisso [...] vai estabelecer ou restabelecer um elo importante entre o samba da bossa nova e o samba das camadas populares, geralmente conhecido como "do morro". É por esse elo que Cartola, Elton Medeiros, Nelson Cavaquinho e Zé Kéti — entre outros compositores que, embora desfrutando de grande prestígio no mundo do samba, já eram definitivamente alijados do mercado musical — puderam enfim dialogar com uma fatia de público, jovem e universitário, que até então só tinha acesso à música de mercado ou àquela em geral praticada em seu ambiente social. (LOPES e SIMAS, 2015, p. 54)

Apesar dos bons frutos colhidos pelos sambistas nos tempos de Zicartola²⁷, o espaço permaneceu aberto apenas de 1963 a 1965. Durante o período em que o restaurante se manteve ativo, Cartola quase teve suas composições gravadas em um disco dedicado à sua obra e interpretado por Araci de Almeida, cuja produção seria assinada por Sérgio Porto e Hermínio Bello de Carvalho. Além disso, as gravadoras Odeon e RCA também sondaram a possibilidade de gravar um disco do compositor, mas que não foi concretizada por nenhuma das empresas.

Seu primeiro disco veio somente quase após uma década do fechamento do Zicartola, intervalo de tempo no qual o compositor voltou a desempenhar funções de contínuo em repartição pública, cuja renda era somada às baixas quantias provenientes dos seus direitos autorais. Apesar disso, as amizades com pessoas influentes, dos tempos de Zicartola, renderam ao sambista um terreno doado pela Assembléia Legislativa, em reconhecimento aos "relevantes serviços por ele prestados ao país no campo da música popular brasileira" (BARBOZA e OLIVEIRA FILHO, *ibid*, p. 112), espaço no qual Cartola construiu pessoalmente sua primeira casa própria.

Em 1974, enfim, Cartola grava seu primeiro disco, produzido pelo novato, porém promissor, João Carlos Botzelli, o Pelão. Paulista que viajava até o Rio

²⁷ Dessa relação entre os compositores das escolas de samba e a intelectualidade da Zona Sul, condensada no Zicartola, surgiram formações musicais de relevância na época, a exemplo do A Voz do Morro, do Rosa de Ouro e dos Quatro Crioulos, além do espetáculo Opinião, no qual apresentavam-se "Zé Keti, o malandro carioca; Nara Leão, a menina da Zona Sul; e João do Valle, o emigrante nordestino" (BARBOZA e OLIVEIRA FILHO, 1989, p. 108), cujo sucesso batizou o próprio teatro em que ocorriam as apresentações, passando a se chamar Teatro Opinião.

de Janeiro na década de 1960 para frequentar os bastidores do show *Opinião* — espetáculo idealizado nas mesas do Zicartola —, Pelão emplacou dois sucessos nos seus primeiros anos como produtor: os discos *Nelson Cavaquinho* (1963) e *Adoniran Barbosa* (1974), ambos pela Odeon (PICOLOTTO, 2016, p. 17).

Após essas duas produções, Pelão foi convidado para trabalhar na recém nascida Discos Marcus Pereira, gravadora que, a seu modo, priorizava a edição de músicas ignoradas pelo mercado fonográfico vigente. De tanto insistir, o produtor recebeu a autorização da gravadora para ir ao Rio de Janeiro gravar o disco de Cartola.

Combinado para ser gravado em questão de dias, o disco foi registrado em quatro sessões (20 e 21 de fevereiro e 16 e 17 de março de 1974), com arranjos feitos nas próprias sessões e com músicas escolhidas por Pelão (PICOLOTTO, *ibid*, p. 18). Para acompanhar Cartola, foram contratados os seguintes músicos: Dino 7 Cordas (violão e arranjos), Meira (violão), Canhoto (cavaquinho), Raul de Barros (trombone), Copinha (flauta), Gilberto (surdo e pandeiro), Milton Marçal (cuíca e caixa de fósforo), Luna (tamborim e agogô), Jorginho (pandeiro), e Wilson Canegal (ganzá e reco-reco).

O resultado foi uma ampla aprovação da crítica. Nomes como Tárík de Souza, Nelson Motta e Sérgio Cabral renderam elogios ao disco de estreia do compositor. Com os prêmios "'Os melhores do ano de 1974', *Jornal do Brasil*; 'Os melhores do ano de 1974', *Associação Paulista dos Críticos de Arte*; 'Os melhores de todos os tempos', *Status*; 'Melhores do ano de 1975', *Veja*; e 'Melhor do ano de 1974', *Fatos e Fotos*" (BARBOZA e OLIVEIRA FILHO, 1989, p. 115), o disco se revelou um sucesso, preenchendo com espetáculos a agenda de Cartola, antes relativamente ociosa. Diante dos bons resultados, a Discos Marcus Pereira não exitou em gravar um segundo disco do sambista, desta vez com a produção de Juarez Barroso.

Lançado em 1976, o álbum reuniu músicas de diferentes épocas, tais como *Sala de recepção*, feita na década de 1940; *O Sol nascerá*, composta por volta de 1960; *O mundo é um moinho* e *As rosas não falam*, criadas em 1975; além das seguintes composições de outros sambistas: *Preciso me encontrar*, de Candeia; e *Senhora Tentação*, de Silas de Oliveira.

Apostando na repetição do sucesso, a gravadora deixou os arranjos por conta de Dino 7 Cordas e manteve, sem grandes alterações, a arregimentação

dos músicos atuantes no primeiro disco: Dino 7 Cordas e Meira nos violões, Canhoto no cavaquinho, Nelsinho no trombone, Altamiro Carrilho na flauta, Abel Ferreira no sax tenor, Elton Medeiros no tamborim, ganzá e caixa de fósforo; Jorginho no pandeiro, Gilson no surdo, Nenê na cuíca e agogô, e Wilson Canegal no reco-reco e agogô. No coro, Joab Teixeira, Mário, Zezé, Marly e Vera. Além disso, participaram pontualmente os músicos Guinga, no violão; Airton Barbosa, no fagote; José Menezes, na viola de 10 cordas; e Creusa (filha de criação de Cartola), cantando.

O sucesso do disco de estreia foi repetido no segundo álbum, êxito ao qual é atribuído como ponto culminante a faixa *As rosas não falam*, samba tido como um dos de maior relevância artística e comercial na carreira do compositor. Em reconhecimento ao valor da obra, a Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro aprovou uma moção de congratulações ao compositor, que também recebeu, "em 1977, o prêmio Golfinho de Ouro, por ter sido escolhido pelo Conselho de Música Popular do Museu da Imagem e do Som pelo lançamento do segundo disco de sua carreira" (BARBOZA e OLIVEIRA FILHO, 1989, p. 119).

Um ano após o lançamento, Cartola grava, agora pela RCA e com a produção de Sérgio Cabral, seu terceiro álbum, intitulado *Verde que te quero rosa*, em uma franca alusão à escola de samba da Mangueira, apesar do distanciamento entre o compositor e sua agremiação, pelo menos no que tange aos trabalhos carnavalescos.

A transferência da Marcus Pereira para a RCA, embora caracterize uma aproximação de interesses mais comerciais, não tirou de Dino 7 Cordas o cargo de arranjador em mais esse disco, além de atuar como violonista. A única exceção foi a faixa *Autonomia*, arranjada — a pedido do próprio Cartola — por Radamés Gnattali, que conferiu à canção um caráter mais camerístico, com cordas, piano e violão. Em *Verde que te quero rosa*, atuam os seguintes músicos: Dino 7 Cordas no violão e arranjos, Radamés Gnattali no piano e arranjo de *Autonomia*, Meira no violão, Canhoto no cavaquinho, Dininho (filho de Dino) no baixo elétrico, Vidal no baixo acústico em *Autonomia*, Hélio Capucci no violão de *Autonomia*, Wilson das Neves na bateria, Jorge Silva, Luna, Marçal, Gilberto

D'Ávila e Elizeu no "ritmo"²⁸; Joab Teixeira no coral²⁹, Aizik Geller nas cordas, Abel Ferreira no sax soprano e clarinete, Altamiro Carrilho na flauta e Nelsinho no trombone.

A RCA, antes descrente no valor comercial de um disco de Cartola, decide apostar em mais um álbum, em homenagem aos 70 anos de vida do compositor. *Cartola 70 anos*, também produzido por Sérgio Cabral, apresenta mudanças mais contundentes na arregimentação dos músicos quando comparada aos álbuns anteriores. Neste disco, nem Dino nem Meira participaram, ficando os arranjos por conta do trombonista Nelsinho e os violões por Valdir 7 Cordas e Neco. A essa dupla de violonistas soma-se a seguinte equipe: Abel Ferreira no sax alto e clarinete, Nelsinho no trombone, Sérgio Carvalho no órgão, Alceu no cavaquinho, Luizão no contrabaixo, Wilson das Neves na bateria, Marçal, Luna, Elizeu, Gilberto e Cuscus no ritmo; Genaro, Stênio, Barbosa, Gordinho, Miriam Goulart no coro, além do famoso Coro das Gatas (então formado por Dinorah, Zenilda, Nilza e Francinete).

Neste quarto disco, aparecem dois nomes bastante relevantes para esta pesquisa: Valdir 7 Cordas, que atua como violonista em todo o álbum; e Cláudio Jorge, parceiro de Cartola na faixa *Dê-me graças, senhora*. Conforme veremos adiante, esses dois músicos influenciaram de maneira decisiva o estilo violonístico de Carlinhos 7 Cordas.



Com esses quatro álbuns, Cartola usufruiu em seus últimos anos de vida um conforto financeiro que lhe permitiu comprar uma casa em Jacarepaguá, em 1978, para a qual se mudou com Dona Zica por já estar cansado das inquietas ruas de Mangueira (BARBOZA e OLIVEIRA FILHO, 1989, p. 121). Além dos ganhos com a venda dos discos, foram também os shows — dentre os quais merece destaque o espetáculo *Acontece*, estreado em 1978 —, realizados pelo sambista até onde sua saúde permitiu, que garantiram tal solidez econômica.

²⁸ A ficha técnica do LP não detalha quais instrumentos de percussão cada músico tocou.

²⁹ Consta na ficha técnica do LP apenas o nome de Joab Teixeira no que se refere ao coral, então supomos que este seja o responsável pelos arranjos corais, estando suprimida da descrição o nome dos cantores.

Desde 1977, o compositor já apresentava uma saúde fragilizada, situação que se agravou ao longo dos anos seguintes, marcados por várias internações para o tratamento de um câncer. Em 30 de novembro de 1980, falece Angenor de Oliveira, aos 72 anos de idade.

Seu corpo, coberto de rosas, foi velado na Estação Primeira de Mangueira e enterrado ao som do surdo de mestre Valdomiro, diretor de bateria da escola.



A vida de Cartola margeia — e às vezes atravessa — o desenvolvimento do samba enquanto um dos gêneros musicais mais importantes do Brasil. Sua carreira é iniciada diante da avidez da indústria fonográfica por compositores ligados ao estilo dos sambistas do Estácio, momento em que o samba é eleito como um elemento de consumo. A popularização das escolas de samba, por sua vez, foi um processo que teve Angenor, fundador da Mangueira, como uma figura central. Por fim, a emergência de uma geração de músicos e compositores mais recente, oriunda da bossa-nova e/ou dos movimentos de esquerda, encontrou nas noites de Zicartola o ambiente musicalmente fértil para se desenvolver.

Ao contrário do sambista, o samba "agoniza mas não morre", conforme atesta a canção de Nelson Sargento cantada por Beth Carvalho em seu disco *De pé no chão*, de 1978. Esse álbum apresenta, quase de maneira simultânea ao declínio da saúde de Cartola, um novo estilo de se fazer samba, desenvolvido pelos participantes de um bloco carnavalesco que a essa época vinha ganhando cada vez mais destaque no carnaval carioca: o Cacique de Ramos. A esse bloco e essa nova linguagem é que são dedicadas as próximas páginas.

5 DA MANGUEIRA PARA A TAMARINEIRA: O SAMBA NO CACIQUE DE RAMOS

"Você já viu índio catequizar? Pois o Cacique catequizou"³⁰, é o que afirma Bira Presidente, um dos fundadores do Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos,

³⁰ PEREIRA, 2003, p. 39.

agremiação criada em conjunto com seu irmão Ubirany e alguns amigos no ano de 1961.

Filhos de um sambista do Estácio, amigo de grandes músicos como Pixinguinha e Bide, e de uma mãe de santo iniciada por Mãe Menininha do Gantois, os irmãos Bira e Ubirany cresceram entre a musicalidade dos terreiros e os sambas que aconteciam após esses rituais religiosos. Fascinados por um bloco carnavalesco importante da época, o Bafo da Onça, decidiram pela criação de um bloco próprio, cujo nome *Cacique* surgiu a partir da sugestão de Dona Conceição, mãe dos fundadores, em homenagem ao "povo da mata" das macumbas cariocas (PEREIRA, 2003, p. 44).

O crescimento do bloco ocorreu de maneira tão veloz que ainda em 1963 o Cacique de Ramos desfilou com quase 3 mil pessoas, desbancando o próprio Bafo da Onça, agremiação mais representativa até então (ibid, p. 63). O sucesso deste ano pode ser atribuído, entre outros fatores, à vitória do Cacique em um concurso da Secretaria de Turismo, com a canção *Água na boca*, de Agildo Mendes. Curiosamente, o bloco recebeu desde seus primórdios a bênção da já muito comentada aqui Estação Primeira de Mangueira, conforme informa O Globo:

A Escola de Samba Mangueira é a madrinha do Cacique e a velha guarda da verde e rosa assistiu com orgulho quando o bloco afilhado, em 1963, estourou por completo no carnaval. Foi o ano em que Agildo Mendes compôs o hino do Cacique, o 'Água na Boca' e com ele desceu para desfilar pela primeira vez na Avenida Rio Branco, arrastando consigo mais de duas mil pessoas. (O Globo, apud PEREIRA, 2003, p. 64).

A fama do Cacique de Ramos, porém, não é fruto exclusivo das atividades carnavalescas. Além de ser um bloco de carnaval, a agremiação adotou como prática a realização dos famosos pagodes, feitos sob a sombra de uma tamarineira plantada em sua sede e que merecem aqui uma breve explicação.

Compreendido por Sandroni (2001, p. 87) como uma reunião festiva de amigos em que se come, bebe e eventualmente se dança, o termo pagode é encontrado pelo autor em contextos muito anteriores à atuação do Cacique de Ramos, entendimento que é reiterado por Nei Lopes, ao declarar em entrevista

constante no documentário *Isto é Fundo de Quintal* (2004)³¹, de Karla Sabah, que

O pagode enquanto reunião de sambista é uma coisa de que sempre existiu. O que aconteceu em relação aos pagodes do Cacique de Ramos foi uma visibilidade maior, uma coisa que eclodiu como movimento. Além de representar uma tradição que remonta ao início do século XX, à Pequena África da Praça XI, às reuniões nas casas das tias baianas, se percebe que há uma renovação (NEI LOPES, 2004).

Para além do uso do termo nos anos 1980, a palavra adquiriu outra acepção já na década de 1990, significado este que vigora até os dias de hoje e fez com que o estilo produzido no Cacique de Ramos fosse abrigado, a partir de então, sob o genérico termo *samba raiz*³², enquanto *pagode* passou a ser relacionado a um gênero musical que, embora seja influenciado pelo samba, se aproxima mais da música *pop* (LOPES, 2005 p. 10).

Enquanto prática ocorrida na quadra do Cacique — e em uma infinidade de outros lugares a partir de então —, o produtor Milton Manhães, em entrevista a Carlos Alberto Messender Pereira, explica o pagode da seguinte forma:

é um dos apelidos que botaram no samba, sendo que foram colocados novos instrumentos como: banjo, tantã, repique de mão e outras peças. Originariamente a expressão quer dizer apenas divertimento, brincadeira, farra com música. Mas o termo foi além da simples noção de festa. (MANHÃES, 2003, P. 88)

Disso pode-se apreender que o principal diferencial verificável nos pagodes do Cacique de Ramos é a instrumentação, na qual surgem instrumentos criados — ou adaptados — pelos próprios participantes. O banjo é

³¹ Disponível em: <<https://youtu.be/oqgBcrHeaSg>> (Acesso em 02/12/21).

³² Sobre o termo *samba raiz*, Trotta (2006, p. 171) comenta: "O sucesso dos grupos de pagode romântico na década de 1990 fez surgir, aos poucos, uma nova classificação de mercado no interior da categoria samba: a 'raiz'. Não é possível precisar quando o substantivo passou a ser incorporado ao sistema classificatório, mas é fácil notar que ele vai ganhando força no decorrer da década através de notícias em jornais e revistas, publicidade de shows, rodas e informalmente, no cotidiano das práticas musicais urbanas brasileiras. Em um primeiro momento, buscava-se simplesmente estabelecer uma distinção, explicar que tipo de samba estava sendo referido. Aos poucos, o termo passou a nomear uma categoria de classificação, trazendo informações sobre aspectos estéticos, estilísticos, sobre visões de mundo, pensamentos e valores associados a ela".

resgatado³³ por Almir Guineto; o tantã é desenvolvido por Sereno a partir da tambora, instrumento utilizado em grupos como MPB4 e Trio Irakitan; e o repique de mão é inventado por Ubirany mediante modificações no repinique, instrumento popular nas escolas de samba.

Todas essas inovações, vale ressaltar, podem ser entendidas como uma maneira de melhorar o equilíbrio acústico entre os instrumentos, uma vez que os pagodes aconteciam em sua maioria sem o uso de amplificação. Neste sentido, a maior projeção sonora faz do banjo um substituto do cavaquinho, instrumento silencioso demais para competir com as percussões; o tantã se apresenta como uma alternativa mais discreta para o surdo; e o repique de mão preenche os espaços deixados pela redução do uso dos potentes agogô, tamborim e reco-reco (PEREIRA, 2003, p. 98).

Além dessas peculiaridades, Pereira afirma ser também as características de harmonia um outro aspecto particular dos pagodes. Em suas palavras:

Apesar de referências, entre os pagodeiros e críticos, a inovações melódicas e nas letras, a grande virada do samba de pagode, ao que tudo indica, seria na parte *rítmica* – aí estaria a modificação mais visível. Por outro lado, tanto o produtor fonográfico Rildo Hora quanto Beth Carvalho chamam a atenção para a influência da bossa nova nas composições do pagode, especialmente, por exemplo, pela presença de dissonâncias. (PEREIRA, *ibid*, p. 99)

A alta carga de dissonâncias presente nos pagodes, incomum quando comparada ao que era característico do samba até então, bem como as melodias que suscitam modulações ou tonicizações para regiões distantes do diatonismo original podem ser encontradas, a título de exemplo, no seguinte trecho de *A oitava cor*, faixa presente no álbum *O show tem que continuar* (1988), do conjunto oficial do Cacique de Ramos, o Grupo Fundo de Quintal:

³³ Segundo o próprio Almir Guineto, a sua contribuição para o banjo brasileiro consistiu mais em uma retomada do que em uma inovação propriamente dita. Em entrevista a Pereira (2003, p. 99), o sambista afirma que o banjo era comum em arranjos de maxixe e em épocas anteriores, como nos "tempos de Noel e Pixinguinha".

A oitava cor

Grupo Fundo de Quintal

Mais é mui to mais que/o ca lor de/a ma fo guei

ra que/os ven da vaís que/a ba lam as cor di lhei

ras Pois en tre nós o/a mor não é de brin ca dei

ra viu é ter a mão fru ta do pé no fun do de

quin tal não é a e mo ção

das nu vens de/sl go dão que vem e lo go vão

Figura 10: Trecho de A oitava cor, de Luis Carlos da Vila, Sombra e Sombrinha (transcrição do autor)

Composto por Luis Carlos da Vila, Sombra e Sombrinha, músicos participantes dos pagodes do Cacique de Ramos, *A oitava cor* apresenta de

maneira bastante didática o que seria essa nova linguagem musical comentada por Beth Carvalho e Rildo Hora no que tange à influência da bossa-nova.

Neste sentido, o primeiro aspecto que merece ser comentado é o franco uso da sétima maior em acordes maiores, hábito pouco comum no repertório de samba até então e verificável com maior frequência nas canções da bossa-nova (CAMPOS, 1974, p. 63). Em um capítulo anterior, consta na transcrição do samba *Disfarça e chora* (1974) (cf. seção 2 desta dissertação), de Cartola e Dalmo Castello, justamente um acorde maior com sétima maior no início da canção, porém Dino 7 Cordas, com seu violão de regional, possivelmente aplicou essa extensão com uma finalidade bastante específica: apoiar a melodia que começa na sétima maior. O caso de *A oitava cor* é diferente, uma vez que todos os acordes maiores do trecho transcrito, exceto os dominantes, apresentam sétimas maiores e nenhum³⁴ deles assim é construído para apoiar a melodia, consistindo portanto uma escolha estilística.

Uma outra extensão interessante é a décima primeira nos acordes de segundo grau do campo harmônico maior, que no trecho em questão apresentam tal dissonância, agora sim, com um objetivo funcional, consistente no apoio da melodia nos momentos em que ela se direciona para uma ligeira modulação (c. 3) e depois busca retornar ao diatonismo original (c. 7). O acorde *iim7(11)*, vale ressaltar, também indicia a influência da bossa-nova³⁵ na música do Cacique de Ramos, posta a raridade de tal dissonância no repertório de samba até o advento dos pagodes.

Fica nítido na transcrição que a harmonia da canção se movimenta através de uma farta aplicação de tonicizações — para o sexto e quarto graus (c. 11-12 e 14-15, respectivamente), além da aparição das dominantes *V/ii* e *V/V* —, que com exceção de uma delas se apresentam como recursos usuais nos

³⁴ No compasso 17, em que se apresenta a resolução de uma tonicização para o quarto grau *Bb7M*, verifica-se um retardo da nota *Lá*, terça do acorde dominante (*V/IV*) *F7*, mas que logo na segunda semicolcheia do compasso desce para a nota *Ré*, terça de *Bb7M*. Sendo apenas um retardo de curta duração, seria exagerado dizer que a sétima maior presente em *Bb7M* se apresenta como um apoio para a melodia.

³⁵ O acréscimo da décima primeira no acorde de segundo grau — *iim7(11)* — dentro do repertório de bossa-nova pode ser exemplificado pelas canções *A morte de um deus de sal*, de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, gravada por Marcos Valle (1963); *Máxima culpa*, de Sérgio Ricardo (1960); e *Menina*, de Carlos Lyra (1959).

arranjos de samba. A exceção, neste sentido, é a aparição do acorde napolitano *Gb7M* e sua preparação através dos acordes *Abm7(11)* e *Db7*.

Proveniente de uma alteração diatônica do campo harmônico menor, o uso do acorde napolitano (bII) no campo harmônico maior se apresenta de maneira ainda mais contundente, classificado por Freitas (2010, p. 66) como um "recurso de matiz expansivo". Embora raro no repertório de samba, o uso do acorde napolitano no campo harmônico maior pode ser encontrado mais facilmente em choros — gênero bastante íntimo para Sombrinha desde a sua infância³⁶ — como as obras *Ainda me recordo* (1948), de Pixinguinha e Benedito Lacerda; e *Joaquim virou padre* (1979), também de Pixinguinha; e canções da bossa nova, a exemplo de *Garota de Ipanema*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (1962); e *Olé, Olá*, de Chico Buarque (1965) (FREITAS, *ibid*, p. 78).



É possível que tenha sido essa nova postura harmônica, dentre outros fatores, que atraiu aquela que seria a pessoa que colocaria o estilo do Cacique de Ramos em destaque dentro do universo fonográfico: Beth Carvalho, a "Madrinha do samba".

Nascida no Rio de Janeiro em 1946, Elizabeth Santos Leal de Carvalho cresceu em contato com a cultura carnavalesca e desde os 7 anos declarava sua predileção pela verde e rosa de Cartola³⁷. Ainda na juventude, Beth aprendeu a tocar violão motivada pela sua fascinação por João Gilberto. Roberto Menescal, personalidade importante na bossa-nova, cataloga Beth Carvalho como integrante do que o compositor entende como a "segunda geração da bossa-nova", na qual são incluídos músicos como Danilo Caymmi e Paulinho Tapajós.

Em 1965, Beth grava seu primeiro compacto, e três anos depois, em 1968, vê sua carreira impulsionada ao ganhar o terceiro lugar no Festival da Canção

³⁶ Segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, Sombrinha participava das rodas de choro que aconteciam em sua casa tocando violão, instrumento que toca desde os 9 anos de idade. Disponível em <<https://dicionariompb.com.br/sombrinha>> (Acesso em 22/06/21).

³⁷ Conforme entrevista concedida pela cantora para a realização do documentário Bis Docs: Beth Carvalho.

da TV Globo cantando *Andança*, composição de Edmundo Souto, Danilo Caymmi e Paulinho Tapajós. Até 1978, sua produção artística pode ser entendida como uma progressiva opção pelo universo do samba em detrimento do estilo da bossa-nova, transição que tem como ponto decisivo seu contato com os pagodes do Cacique de Ramos, alterando os rumos tanto da cantora quanto da agremiação.

O disco *De pé no chão*, desse mesmo ano em que Beth começa a frequentar os pagodes, é gravado com o acompanhamento inovador dos *caciqueanos* e apresenta como uma das faixas mais bem sucedidas o pagode *Vou Festejar*, de Jorge Aragão, Neoci e Dida, que se torna a canção do bloco no carnaval de 1979 (PEREIRA, 2003, p. 79).

A partir de então, o estilo do Cacique de Ramos se popularizou através do repertório cantado por Beth Carvalho e por outros artistas³⁸, muitos deles inseridos no mercado fonográfico com a ajuda da cantora, o que lhe rendeu o apelido de "Madrinha do samba". Sobre a cultura do apadrinhamento no samba, Trotta (2006, p. 80) julga curioso o fato de que os padrinhos e afilhados não guardam necessária e respectivamente uma posição hierárquica de admirado e admirador. Diferentemente disso, muitas vezes o padrinho é alguém que impulsiona a carreira de um artista até mais respeitado que o próprio benfeitor nos restritos círculos do samba, mas que não goza de sucesso comercial até então, configurando uma relação ambígua, na qual é o "padrinho quem toma a benção".

A atuação de Beth Carvalho *no* Cacique de Ramos e *pelo* Cacique de Ramos revela, em certa medida, uma correspondência com a dinâmica ocorrida anos atrás, nos tempos de Zicartola. Luis Carlos da Vila, neste sentido, encontra na postura de apadrinhamento e pesquisa de repertório de Beth Carvalho uma equivalência ao que fez Nara Leão na década de 1960:

Todo esse movimento [o Cacique de Ramos] é uma espécie de um novo Zicartola. O Zicartola também tinha todo esse negócio. O pessoal se reunia lá pra cantar, dona Zica fazia uma comida... Então, ia lá o Elton Medeiros, o Paulinho da Viola, o Cartola, não sei mais quem, pra cantarem eles mesmos. Aí eu soube que um jornalista interessado levou a Nara Leão. Esse papel da Nara Leão eu comparo mais ou

³⁸ Destacam-se entre os "afilhados" de Beth Carvalho artistas como Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz e Sombrinha. (TROTТА, 2006, p. 80)

menos com o papel que a Beth Carvalho, dez anos depois ou mais, veio a ter. A Nara ia lá pra ouvir samba. E gravava realmente samba dos caras. Gravava o Nelson Cavaquinho, gravava samba de Cartola, gravava samba do Nelson Sargento. A Nara Leão ia pra lá, ouvia esses caras e gravava. É como a Beth, que garimpa mesmo. Eu acho que ela tem o melhor repertório de samba dos últimos tempos porque ela garimpa. Ela não só sobe o morro da Mangueira, da velha Mangueira, como ela vai nesses lugares onde a coisa está pipocando com novidades... como na época do Cacique de Ramos. (LUIS CARLOS DA VILA, 2003, p. 131)

O repertório selecionado por Beth Carvalho, conforme comentado por Luis Carlos da Vila, garantiu à cantora longos anos de sucesso, acompanhada da emergente popularização de alguns de seus afilhados. Neste sentido, foi na década de 1980 que a febre dos pagodes surgiu e colocou em destaque o estilo do Cacique de Ramos dentro da indústria fonográfica, enchendo a agenda desses artistas de shows e gravações, trabalhos nos quais a demanda por músicos de qualidade era de primeira importância.

Foi nesse contexto que em 1992 Beth Carvalho se deparou, ao assistir a um show de Sombra — outro caciqueano —, com o violonista que na opinião da cantora "tocava um 7 cordas como apenas Dino o fazia"³⁹. Seu nome era Carlinhos 7 Cordas.

6 "SÃO SETE CARLINHOS"

Embora tenha nascido em Minas Gerais, mais especificamente em Providência, distrito de Leopoldina, Carlos Eduardo Moraes dos Santos foi batizado no mesmo ano de seu nascimento, 1966, em Vila Isabel, bairro conhecido por abrigar bons sambistas desde os tempos de Noel Rosa. Seu pai, Geraldo dos Santos, se muda para o Rio de Janeiro com a família por questões de trabalho e por isso Carlinhos vive, desde os seus primeiros anos, em contato com a cultura carioca.

Filho de músicos amadores — o pai era flautista e a mãe, Eunice Maria Moraes, cantora —, o violonista se recorda de frequentemente ouvir na casa de sua família artistas como Garoto, Nelson Gonçalves, Vicente Celestino, Orlando

³⁹ Entrevista constante no episódio "Carlinhos 7 Cordas" da série documental *Sete Vidas em 7 Cordas* (2015), apresentado por Yamandu Costa e dirigido por Pablo Francischelli.

Silva, e, mais tarde, as gravações de samba em que soavam os bordões de um violão 7 cordas, instrumento ainda desconhecido para o jovem Carlinhos.

Seu primeiro contato com o violão ocorreu aos nove anos de idade, ao encontrar, juntamente com seus amigos, um violão jogado no lixo:

Por volta de 9 anos eu e meus colegas estávamos brincando na rua, soltando pipa, e encontramos um violão no lixo. Nós pegamos aquele violão e ficamos brincando ali. Naquela época tinha hora pra chegar em casa, a mãe mandava tomar banho, aquela coisa, e aí eu levei aquele violão pra casa. Quando a minha mãe viu me deu uma bronca, dizendo pra não levar lixo pra casa e tal. Eu brinquei um pouco com ele e fui dormir. Quando meu pai chegou do trabalho e viu aquilo, ficou na dele — meu pai era bem na dele —, e a minha mãe jogou fora o violão. No outro dia eu acordei e não encontrei o violão, foi uma choradeira. No sábado seguinte, quando eu acordei eu vi um violão na cabeceira da minha cama. Eles compraram para mim, no crediário. A minha história com o violão começou assim (ANEXO I).

Com o violão novo, Carlinhos começa a ter aulas com o pai de uma amiga da escola, conforme conta em entrevista:

Antes disso, o meu contato prático com a música era a percussão. Sempre gostei muito disso, até que chegou o violão. Quando ele chegou comecei a aprender com o pai de uma amiga da minha sala, a Sílvia. Eles eram da Igreja Batista e eu comecei lá. O pai dela, seu Sebastião, logo procurou minha mãe e disse pra ela que não tinha mais nada pra me ensinar e que era pra eu procurar a Villa Lobos. Nesse tempo eu tinha uns dez, onze anos. Ficava em casa tirando musiquinha dos Beatles, aquelas coisas (ANEXO I).

A "Villa Lobos", indicada pelo seu professor, era a Escola de Música Villa Lobos, instituição pública de ensino musical fundada na década de 1950 e vinculada ao Estado do Rio de Janeiro. Sobre a sua curta passagem pela escola — apenas dos treze aos quinze anos de idade —, Carlinhos relembra que seu interesse musical já apontava para um outro ambiente menos formal: as rodas de samba. Na mesma época em que o então estudante de música saiu da instituição, comprou seu primeiro violão 7 cordas com o dinheiro que ganhava como estagiário na Caixa Econômica Federal.

Fascinado pela linguagem do violão 7 cordas, Carlinhos imergiu no universo do instrumento através das práticas nas rodas de samba e das audições de gravações em que os fraseados se faziam presentes, dentre os quais o violonista ressalta a obra de Roberto Ribeiro, majoritariamente acompanhada do violão de Valdir Silva, personagem que será retomado logo adiante.

Os trabalhos como violonista não demoraram a surgir, tendo como marco inicial o seu encontro com o renomado sambista e pesquisador Nei Lopes (cuja obra já foi citada algumas vezes nesta pesquisa). Residente na mesma rua em que morava Carlinhos e sua família, o compositor o encontrou em uma lanchonete do bairro e pediu, ao ser informado do talento do jovem violonista, para que o menino tocasse um pouco. Satisfeito com o que ouviu, Carlinhos foi convidado pelo sambista pouco tempo depois para acompanhá-lo em algumas apresentações.

A relação de Carlinhos e Nei Lopes, desde então, remete àquela mesma dinâmica verificada na postura de incentivo tomada por Beth Carvalho em relação a artistas iniciantes no Cacique de Ramos. Se Beth Carvalho é a *madrinha* do Cacique de Ramos — relação que se estenderia a Carlinhos anos depois —, Carlinhos tem como padrinho musical seu ilustre vizinho. Sobre Nei Lopes, o violonista comenta:

O Nei Lopes é padrinho do meu filho e meu padrinho musical. O Nei é um campeão, um cara super importante para as questões raciais e para a nossa cultura. Eu sou suspeito pra falar, porque tenho uma relação com ele de pai para filho. Conheci o Nei quando tinha quinze ou dezesseis anos. Nós íamos aos lugares, às rodas, coisa que tinha muito antigamente. Todo sábado tinha uma festa na casa de alguém, feijoada, mocotó e tal, e o samba comendo quente. Foi nessa época que eu tive a oportunidade de acompanhar essa galera toda. Com ele, Wilson Moreira, Geraldo Babão, Padeirinho. O Nei sempre me mostrou os caminhos, os exemplos de como agir como pessoa, como profissional, e eu fui absorvendo. Não adianta, você vai convivendo com um cara desse por tanto tempo que acaba absorvendo as coisas boas dele. Isso serve para a tua formação musical, pro teu caráter, como referência pra você (ANEXO I).

Segundo o próprio violonista (ANEXO I), muitos foram os proveitos extraídos por Carlinhos dessa convivência com a elite do samba da época (a parceria de Nei Lopes e Wilson Moreira, por exemplo, é tida como uma das mais sofisticadas da música brasileira⁴⁰). Apesar disso, Carlinhos julgou por bem retornar aos estudos formais de música e ingressou no CIGAM — Centro Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical, a fim de aprender mais sobre teoria musical.

⁴⁰ Segundo o texto de Bia Paes Leme e Paulo Roberto Pires, escrito para a abertura do espetáculo realizado pelo Instituto Moreira Salles em homenagem aos trinta anos do álbum *A arte negra de Wilson Moreira e Nei Lopes* (1980). Disponível em <<https://radiobatuta.com.br/programa/a-arte-negra-de-wilson-moreira-e-nei-lobes/>>. Acesso em 28 de Julho de 2021.

Foi nessa época, conforme o relato do músico, que seus conhecimentos de harmonia, percepção e leitura se tornaram sólidos o suficiente para se arriscar como músico de estúdio. Sobre a sua primeira gravação, Carlinhos conta:

Por volta de 1987 eu comecei a gravar e foi aí que exigiram que eu soubesse ler pelo menos cifra. Eu lembro da primeira vez que eu fui encontrar com o Rildo Hora no estúdio. Eu fui gravar com o Fundo de Quintal e lá estava aquele cara enorme, usando suspensório e tal. Ele chegou pra mim e falou: "E aí, menino. Como é que você tá de partitura?" e me deu uma cifra pra eu ler. Ali eu fiquei nervoso, mas hoje o Rildo é um grande amigo, cara que eu admiro e sempre chamo pra fazer arranjo nas minhas produções. Continuamos convivendo até hoje. Gravei muito com o Rildo, Geraldo Vespar, uma galera da pesada. Hoje estou aqui, faço produção e sempre chamo eles pra trabalharem comigo (ANEXO I).

A partir de então, Carlinhos começa a gravar com bastante frequência — até os dias de hoje são aproximadamente 4000 músicas gravadas⁴¹ —, além de atuar como violonista em shows de artistas como Zeca Pagodinho, Grupo Fundo de Quintal, Beth Carvalho, Sombrinha e de mais uma extensa lista de nomes. O virtuose do violão Yamandu Costa, ao apresentar a série *Sete vidas em 7 cordas* (2015), defende que Carlinhos é responsável por incluir na História do violão 7 cordas um capítulo novo, fruto da sua própria individualidade. Apesar da assinatura única ao tocar o seu violão, é necessário dizer que o violonista, sempre que pode, comenta sobre outros músicos que exerceram influências decisivas para a construção de seu estilo violonístico. Dentre eles, figuram como os nomes mais citados: Dino 7 Cordas, Valdir Silva, Cláudio Jorge e Raphael Rabello.



Para Carlinhos, assim como para qualquer violonista 7 cordas inserido no universo do samba e choro, Dino se apresenta como a referência primeira — não necessariamente como a *maior* referência, uma vez que tal eleição depende da subjetividade de cada violonista —, dada a sua importância para a consolidação do instrumento nesses gêneros, a ponto de sua atuação ser

⁴¹ Entrevista concedida a Nilo Romero, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=fFH0sSS8xkE>>. Acesso em 30 de Julho de 2021.

definida, consensualmente, como fundadora da linguagem de violão 7 cordas no Brasil. Neste sentido, Carlinhos comenta que não há outro caminho para quem deseja tocar 7 cordas que não passe por ouvir as gravações de Dino:

Não foi ele [Dino] que inventou o violão [7 cordas], que é de origem russa. Diz a lenda que foi o Tute, que tocava com o Pixinguinha, inicialmente 6 cordas, que viu uns ciganos na praça XI tocando um 7 cordas. E aí mandou construir um 7 cordas. Naquele tempo se tocava mais aquele esquema de colcheia e semicolcheia. [...] E aí o Dino começou a desenvolver a linguagem a partir do choro do Pixinguinha, que fazia os contrapontos no tenor. Foi o próprio Dino quem me falou que aquilo que o Pixinguinha fazia no sax, ele passava para o 7 Cordas. [...] O Dino foi muito feliz na coisa das quiálteras e com isso criou a linguagem moderna (ANEXO I).

O comentário de Carlinhos acerca da influência de Pixinguinha no desenvolvimento das baixarias, tecido a partir do relato do próprio Dino, reitera o que foi trazido anteriormente, no capítulo dedicado à reflexão sobre a linguagem do violão 7 cordas (ver p.29). A convivência de Dino e Carlinhos, de acordo com este último, ocorreu devido às participações de Dino nos shows de Beth Carvalho na época em que Carlinhos ocupava os cargos de violonista e diretor musical na equipe da cantora, encontros nos quais o ídolo frequentemente lhe dava alguns conselhos, a exemplo de "sétima corda não é para ser usada toda hora"⁴².

O estilo de acompanhamento oferecido por Carlinhos 7 Cordas atualmente — sobretudo nas obras de violão e voz, como as realizadas com Teresa Cristina — apresenta nítidas diferenças em relação ao que Dino fazia em sua época. Sendo Dino um violonista oriundo do contexto dos regionais, mesmo nos trabalhos em que este se encarregava de acompanhar sozinho um solista⁴³, verifica-se uma performance, quando comparada ao estilo de Carlinhos, com maior aplicação de baixarias, menor carga de dissonâncias e, principalmente, menor flexibilidade rítmica na condução das levadas.

Todos esses aspectos apontam para o fato de Carlinhos ser influenciado por outras maneiras de se tocar o violão 7 cordas. Neste sentido, é comum ver

⁴² Entrevista concedida a Nilo Romero, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fFHOsSS8xkE>. Acesso em 30 de Julho de 2021.

⁴³ A exemplo de sua apresentação com Cauby Peixoto, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=F8HAfoN-4r8>. Acesso em 8 de Agosto de 2021.

o músico citar, sempre que questionado sobre suas referências, o violão "swingado" de Valdir Silva.



Marcello Gonçalves, violonista 7 cordas do Trio Madeira Brasil, afirma em entrevista:

Eu me lembro do Chico Buarque dizendo que, assim como todos os compositores de sua geração, ele foi tremendamente impactado pelo João Gilberto; mas foi ao ouvir as composições do Baden Powell que sentiu o impulso de compor, porque viu que era possível ir por outro caminho. A quebra da hegemonia tem esse potencial inspirador, e creio que Valter e Valdir tiveram esse papel na escola do violão de sete cordas brasileiro. (MARCELLO GONÇALVES, 2018, p. 41)

Se é unânime a opinião de que Dino é o fundador da linguagem brasileira de violão 7 cordas, igualmente consensual é o entendimento de que as obras dos gêmeos Valter e Valdir Silva representam pontos decisivos para o desenvolvimento do instrumento dentro do samba e do choro. No caso particular de Carlinhos, é frequente ouvi-lo dizer que Valdir Silva é, junto de Dino, a sua maior referência⁴⁴.

Sendo Carlinhos um músico oriundo do universo do samba e que somente mais tarde se aproxima do choro⁴⁵, sua predileção pelo estilo de Valdir em detrimento do violão de Valter pode ser entendida como uma consequência do caminho profissional tomado pelo primeiro, que gravou samba com maior intensidade que seu irmão, cuja obra dirige-se mais para o choro (LAMAS, 2018 p.29).

A contribuição de Valdir Silva para a escola brasileira do violão 7 cordas pode ser entendida como um resultado da sobreposição de técnicas instrumentais diversas, adquiridas na atuação como violonista de música brasileira e guitarrista em bandas de baile na década de 1960 — assim como seu irmão Valter. Sobre essa transposição de técnicas de guitarra para o violão 7 cordas, Lamas afirma ser ela

⁴⁴ Entrevista concedida ao autor em Março de 2021.

⁴⁵ Entrevista concedida ao autor em Março de 2021.

uma das fontes de inovação das interpretações dos choros e sambas que os irmãos propuseram e, com isso, acabaram por inovar (ou pelo menos enriquecer) vários parâmetros da linguagem do Choro e do Samba. Conhecendo e utilizando recursos e soluções, tanto técnicas quanto musicais, provindos da prática com a guitarra no rock'n'roll executado na época e, posteriormente, aproveitando-se desses recursos na "volta" ao gênero do Choro e do Samba, os irmãos, de uma certa forma, acabaram tornando uma situação "adversa" favorável a eles, ao desenvolvimento musical deles próprios, abrindo algumas portas aparentemente fechadas para os violonistas de sete cordas mais ortodoxos. (LAMAS, *ibid*, p. 32)

Pode-se dizer, deste modo, que o desenvolvimento da linguagem do violão 7 cordas no Brasil incluiu em seu arcabouço aspectos alheios à técnica violonística "tradicional" ou à música brasileira, característica verificável no caso de Valdir Silva e que, conforme será demonstrado adiante, é encontrada igualmente em Carlinhos.

Além do uso das técnicas de guitarra na confecção dos contrapontos no violão, um outro traço encontrado por Lamas na obra de Valdir Silva e que se apresenta com bastante contundência no estilo de Carlinhos é o maior uso de dissonâncias na montagem dos acordes, entendido pelo autor como influência do movimento da bossa-nova (LAMAS, *ibid*, p.79).

Apesar desses traços serem chamativos no estilo de Valdir, Carlinhos afirma ser a questão rítmica, impressa pela mão direita, o principal diferencial do violonista:

O Valdir é mais livre, né? Toca livre pra caramba. Coloca muita célula rítmica no violão. Às vezes no choro você não pode fazer isso, ou quando você tem dois violões, um de 6 e um de 7, você não pode sair fazendo o que você quer. Tem que tocar para o time e fazer o que a música precisa (ANEXO I).

Em *Na estrada da vida*⁴⁶, gravação na qual Valdir Silva e Elton Medeiros propõem um arranjo de apenas violão, voz e caixa de fósforo, evidencia-se essa riqueza rítmica identificada por Carlinhos nas performances do violonista, conforme a seguinte transcrição:

⁴⁶ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=M2dTAViizl>>. Acesso em 11 de Agosto de 2021.

Na estrada da vida

(Elton Medeiros e Valdir Silva)

Wilson Batista

The musical score is written in 2/4 time and consists of four staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The chords and their positions are as follows:

- Staff 1: Measures 1-4. Chords: F6 (measure 1), A \flat o (measure 2), F/A (measure 3), and F/A (measure 4).
- Staff 2: Measures 5-8. Chords: F (measure 5), A \flat o (measure 6), Gm9 (measure 7), and B \flat 7 (measure 8).
- Staff 3: Measures 9-12. Chords: A7 (measure 9), B \flat 7 (measure 10), A7 (measure 11), Dm (measure 12), and A \flat 7 (measure 12).
- Staff 4: Measures 13-16. Chords: G7 (measure 13), Gm9 (measure 14), Gm9 (measure 15), and C7 (measure 16).

Figura 11: Trecho de Na estrada da vida, de Wilson Batista e gravada por Elton Medeiros e Valdir Silva (0'50" a 1'10") (transcrição do autor).

É possível perceber no excerto acima a diversidade de movimentos de mão direita que caracterizam o estilo de Valdir Silva, além do fato de que uma performance com apenas violão, voz e caixa de fósforos se aproxima da proposta de Carlinhos em *Teresa Cristina canta Cartola*. Neste sentido, ficando a cargo de um único violão a execução da condução rítmico-harmônica e a apresentação das baixarias já esperadas de um violão 7 cordas, verifica-se que Valdir opta por disponibilizar diferentes padrões de digitação de mão direita, que ora ignoram os tempos fortes, ora os pronunciam com bastante ênfase; além de executar baixarias curtas que preenchem os espaços deixados pela voz de Elton.

O uso de baixarias curtas, por sua vez, pode ser interpretado como uma escolha que, embora não abdique da linguagem dos contrapontos, prioriza a execução das levadas, fornecendo em sua entrega rítmica e harmônica — sobretudo em um arranjo de violão e voz — um acompanhamento mais seguro

para o solista. A função de condensar em um único instrumento as execuções de baixarias e levadas, desempenhada por Valdir nesse exemplo, é uma característica marcante para Carlinhos, que em entrevista comentou: "o Valdir tinha uma coisa que eu acho muito bacana. Ele tinha uma síncope que, de repente, você ouvia uma nota que ele não deu, mas você ouvia ela, pela sugestão" (ANEXO I).

Essa capacidade de síntese e a diversidade rítmica encontradas em Valdir são, conforme veremos adiante, componentes essenciais para a performance de Carlinhos em *Teresa Cristina canta Cartola*, mas que não se exibem sozinhos, e sim aliados a outros aspectos, encontrados com maior facilidade na linguagem do violão de nylon. É neste sentido que a obra de Cláudio Jorge merece aqui um breve comentário.



A importância de Nei Lopes na carreira de Carlinhos 7 Cordas, já mencionada anteriormente, se justifica ao analisar as diversas atuações do compositor na vida do violonista, tais como os primeiros convites profissionais, os aconselhamentos sobre a postura de músico e as introduções nas rodas de samba. Este último ponto, consistente em uma espécie de tutoria do jovem aprendiz nos encontros realizados pelos sambistas, não foi realizado somente por Nei Lopes, mas também por Cláudio Jorge, violonista já atuante no circuito profissional nessa época. Sobre isso, Carlinhos relembra:

Eu toquei para o Seu Pimenta, Padeirinho, Don Don, Geraldo Babão, esse pessoal todo, ainda novinho. Tudo isso com o Nei, que era meu vizinho e passava lá. Quando ele não passava, quem passava era o Cláudio Jorge, grande violonista de 6. Cláudio Jorge é um cara com quem eu aprendi muito⁴⁷ (CARLINHOS 7 CORDAS, 2021).

Criado no bairro carioca do Cachambi, Cláudio Jorge cresceu cercado de sonoridades diversas. Por influência de seu pai, crítico musical, teve contato com os sambas de Ismael Silva e Cartola (com os quais ele tocava mais tarde), que

⁴⁷ Entrevista concedida a Nilo Romero, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=fFH0sSS8xkE>>. Acesso em 30 de Julho de 2021.

eram alternados com as canções estrangeiras mais populares daquele tempo, tais como as gravações dos Beatles.

Mesmo sem um ensino formal de música, sua habilidade com o violão e com o contrabaixo o colocaram, no início da carreira profissional, no ambiente das bandas de baile. Como contrabaixista, atuou na banda de João Nogueira — expoente do samba a partir da década de 1970 —, função que depois seria rearranjada a fim de torná-lo o violonista do grupo. Ao longo de sua carreira, Cláudio Jorge compôs com nomes importantes da música brasileira, tais como o próprio João Nogueira, Nei Lopes e Cartola⁴⁸. Como músico acompanhador, trabalhou com artistas como Martinho da Vila, Fátima Guedes e Luis Carlos da Vila.

Tendo dez álbuns próprios gravados, ganhou com *Samba jazz, de raiz* o Grammy Latino 2020 na categoria "Melhor álbum de samba", obra na qual o músico sobrepõe as influências do jazz, verificáveis nos comportamentos harmônicos e na instrumentação, ao samba carioca "de raiz", conforme a sugestão bem-humorada do título.

Com o violão de 6 cordas, Cláudio Jorge apresenta um estilo violonístico distinto do que é encontrado nas obras de Dino 7 Cordas e Valdir Silva. Neste sentido, seu violão se preocupa mais com a condução harmônica e a execução das levadas. Os discursos melódicos dos contracantos, por sua vez, quando desenvolvidos em forma de baixarias, assim são executados para reforçar as frases do violão 7 cordas, de modo semelhante ao que se encontra nas gravações de Dino e Meira.

No álbum *O violão e o samba* (2009), gravado exclusivamente por Carlinhos 7 Cordas, Cláudio Jorge e a cantora Dorina, é possível traçar um paralelo entre as duplas Dino/Meira e Carlinhos/Cláudio Jorge e os correspondentes modos de colocar os violões de 6 e 7 cordas nos arranjos de samba. Na faixa *De qualquer maneira*, os violonistas apresentam a seguinte baixaria, arranjada para dois violões em uma estrutura na qual verifica-se a abertura de vozes, técnica popularmente conhecida como baixaria "dobrada":

⁴⁸ *Dê-me graças, senhora*, parceria do violonista com o fundador da Mangueira, consta no último álbum deste, *Cartola 70 anos*.

De qualquer maneira

Candeia

The musical score for 'De qualquer maneira' is presented in two staves. The top staff is for Cláudio Jorge and the bottom staff is for Carlinhos 7C. Both staves are in treble clef, 2/4 time, and key of D major. The music consists of a single melodic line that is doubled in both instruments, creating a rich, textured sound. The melody is primarily diatonic, with a few chromatic alterations for color.

Figura 12: Baixaria dobrada em De qualquer Maneira, gravada por Carlinhos 7 Cordas e Cláudio Jorge (0'03" a 0'07") (transcrição do autor)

Nota-se que nesse excerto a frase é constituída exclusivamente de material diatônico, cuja ausência de cromatismos facilita o arranjo para dois violões, uma vez que essa "dobra" é majoritariamente feita em terças. Bittar (2011) encontra a mesma técnica quando analisa as gravações de Meira e Dino, conforme o exemplo a seguir:

A mulher que eu gosto

Ciro de Souza e Wilson Batista

The musical score for 'A mulher que eu gosto' is presented in two staves. The top staff is for Meira and the bottom staff is for Dino 7C. Both staves are in treble clef, 2/4 time, and key of D minor. The music consists of a single melodic line that is doubled in both instruments, creating a rich, textured sound. The melody is primarily diatonic, with a few chromatic alterations for color.

Figura 13: Baixaria dobrada em A mulher que eu gosto, gravada por Dino 7 Cordas e Meira (0'07" a 0'10") (BITTAR, 2011, p. 82)

O violão de Cláudio Jorge, se comparado ao de Meira e às características mais esperadas de um violão 6 cordas no samba, se mostra bastante aliado à tradição da qual Meira fez parte, embora sejam também encontrados traços estilísticos que remetem ao universo do jazz tocado na guitarra, instrumento igualmente explorado pelo músico. Em *Violão amigo*, Cláudio Jorge apresenta a

seguinte introdução que prepara a entrada da voz de Dorina e, logo adiante, o violão de Carlinhos:

Violão amigo

(Cláudio Jorge) Gilberto Alves

Detailed description of the musical score: The score is written for guitar in treble clef, 2/4 time, and D major. It consists of four staves of music. The first staff (measures 1-4) starts with a melodic line in measure 1, followed by a glissando in measure 3, and a whole note chord in measure 4. The second staff (measures 5-8) continues the melody with a glissando in measure 7 and a whole note chord in measure 8. The third staff (measures 9-12) features a melodic line with a glissando in measure 11 and a whole note chord in measure 12. The fourth staff (measures 13-16) features a melodic line with a glissando in measure 15 and a whole note chord in measure 16. Chord symbols are provided above the staff: D(add9)/A, Eø, D(add9)/A, B7(b13), E7, A7, D(add9)/A, Eø, F#m, B7(b13), E7/B, A7, D6, and A7/G.

Figura 14: Introdução de Cláudio Jorge em Violão amigo
(0'00" a 0'20") (transcrição do autor)

Um traço bastante presente no idiomatismo da guitarra e não tão frequente na linguagem violonística dos estilos até agora comentados (Dino e Valdir Silva) é o uso de glissandos de curta extensão e duração, verificáveis nos compassos 3 e 11. Característico das guitarras de jazz e blues, essa técnica encontrou maior receptividade no violão brasileiro de nylon, ao passo que nos violões 7 cordas de aço tal efeito não foi adotado do mesmo modo, talvez pela sonoridade mais agressiva do instrumento desse tipo de encordoamento.

Além disso, de modo distinto do que se encontra nos exemplos referentes aos estilos de Dino e Valdir Silva, aqui o violão é tocado majoritariamente através de arpejos, nos quais os acentos rítmicos do samba são apresentados mediante

ataques isolados de cada dedo em vez dos ataques simultâneos com um bloco de dedos.

As sonoridades e abordagens distintas que se verificam nas performances em violões 7 cordas de aço e violões 6 cordas de nylon encontram um ponto de intersecção a partir do uso do violão 7 cordas de nylon. Embora Carlinhos tenha feito boa parte da sua carreira com as cordas de aço, a ideia de unir características distintas em um único instrumento atraiu o músico, que ao ouvir o que Raphael Rabello fez com esse tipo de violão decidiu que iria igualmente por esse caminho.



O expoente do violão flamenco Paco de Lucía, ao comentar sobre Raphael Rabello, afirmou:

Raphael me parece um dos melhores instrumentistas que eu já escutei. Ele é um desses violonistas que te dá a impressão de haver superado a independência técnica do instrumento, por isso sua música vai diretamente do seu interior até o coração da gente que o admira (PACO DE LUCÍA, 1986).

Nascido em uma família de músicos, Raphael Rabello cresceu inserido no universo musical do choro, tendo como primeiros professores seu avô paterno, José Queiroz Baptista, e seus irmãos mais velhos, dentre os quais inclui-se a cavaquinista e compositora Luciana Rabello.

Em 1974, ano de lançamento do primeiro disco de Cartola, Raphael se tornaria aluno de Meira, violonista recrutado para a gravação do referido álbum. Três anos depois, aos 14 anos de idade, o jovem violonista entra para o grupo de choro Os Carioquinhas, que lança ainda em 1977 o primeiro e único álbum do conjunto, intitulado *Os Carioquinhas no Choro*, já com Raphael portando o violão 7 cordas.

Fascinado pela linguagem desenvolvida por Dino 7 Cordas, o músico afirma ter dedicado cerca de 15 anos da sua vida a estudar o estilo de Dino, imersão esta que impossibilitaria o próprio mestre de confirmar, em algumas

gravações, se quem estava tocando era ele ou Raphael Rabello (TABORDA, 1995, p. 69).

Gonçalves (2019, p. 128), ao dissertar sobre a trajetória de Raphael, atribui a este um papel central no transporte da linguagem do violão de 7 cordas de aço para o instrumento encordado com cordas de *nylon*, migração que pode ser verificada inicialmente nos álbuns *Tributo a Garoto — Radamés Gnattali e Raphael Rabello* (1982) e *Rafael Sete Cordas* (1982). Além disso, o autor também ressalta o pioneirismo deste último álbum, no sentido de ser a primeira obra a apresentar uma performance solista em um violão 7 cordas.

Os perfis solista e acompanhador de Raphael Rabello, inclusive, são objetos de discussão de Gonçalves, sendo tal diálogo entendido pelo autor como um processo de retroalimentação no qual as performances solistas têm como componente a linguagem dos acompanhamentos de violão de 6 e 7 cordas, assim como as performances de violonista acompanhador encontram no estilo de violão solo recursos proveitosos para o enriquecimento dos acompanhamentos (GONÇALVES, *ibid*, p. 14).

Borges (2008), por sua vez, examina a inclusão de técnicas do violão flamenco na obra de Raphael Rabello, ocorrida em uma etapa mais tardia de sua trajetória, marcada pelo uso das cordas de *nylon*. Esse intercâmbio, presente tanto em obras solo quanto em arranjos com mais músicos, pode ser exemplificado pelo álbum *À flor da pele* (1990), obra de voz e violão nylon com Ney Matogrosso. Nesse repertório constam, inclusive, algumas canções de Cartola que mais tarde fariam parte de *Teresa Cristina canta Cartola*. Em *O mundo é um moinho*, Raphael Rabello executa o seguinte trecho:

O mundo é um moinho

(Raphael Rabello)

Cartola

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff (measures 1-4) features chords F₅(omit3), A \emptyset , D7/F \sharp , Gm7, and C/B \flat . The second staff (measures 5-8) features chords Am7, F/E \flat , B \flat 7M/D, Gm7, and Gm/F. The third staff (measures 9-11) features chords C7/E, A \emptyset , and A \flat 7(\sharp 11). The score includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

Figura 15: Trecho de acompanhamento de Raphael Rabello em O mundo é um moinho (1'37" a 1'54") (transcrição do autor)

O acompanhamento de Raphael Rabello nesta canção apresenta um uso abundante de recursos do violão flamenco, como os *rasgueados*⁴⁹ e as frases rápidas executadas com a alternância dos dedos *i* e *m* em toques apoiados⁵⁰. Na segunda metade da canção, conforme a transcrição, o violonista se aproxima do estilo "regional" ao executar uma levada que emula um toque de pandeiro — muito semelhante à levada proposta por Carlinhos na versão com Teresa Cristina (ver fig.5) — em uma constância rítmica contrastante com o perfil *rubato* identificável na primeira parte da gravação.

Outro aspecto interessante nesse trecho é a frase executada no compasso 9, que, embora seja construída dentro da linguagem das baixarias⁵¹, apresenta um traço não tão comum deste estilo: a finalização do contracanto na voz mais aguda do acorde, em contraposição ao hábito predominante de terminar as baixarias na voz mais grave, a fim de caracterizar uma condução de

⁴⁹ Técnica flamenca de atacar as cordas com as costas das unhas da mão direita.

⁵⁰ Toque em que o dedo, após atacar a corda desejada, repousa na corda sobrejacente (no caso dos dedos *i*, *m* e *a*) ou na corda subjacente (no caso do polegar), resultando em uma sonoridade com maior projeção e sustentação.

⁵¹ Conferir seção 3.2 e 8.2

baixo. A aplicação de recursos alheios à linguagem do violão 7 cordas mas que, apesar disso, expõem uma tendência melódica vinculada ao estilo das baixarias encontra consonância no próprio discurso de Raphael, que afirma que até mesmo o seu trabalho como solista possui a mesma inflexão e o mesmo sotaque de Dino (TABORDA, 1995, p.65).

Raphael Rabello, assim como os violonistas Dino 7 Cordas, Valdir Silva e Cláudio Jorge, mencionados anteriormente, apresenta um perfil violonístico que aglutina diferentes idiomas instrumentais. Esses idiomas, por sua vez, de acordo com suas constituições e seus níveis de contundência na mecânica do violão, forjam o estilo bastante individual do violonista. Ao que tudo indica, até esse momento da pesquisa, é essa mesma dinâmica que confere ao violão de Carlinhos uma assinatura própria, que será investigada nas análises que constam adiante. Antes disso, contudo, vale aqui uma ligeira nota sobre os bastidores do álbum e sobre a dupla Carlinhos 7 Cordas e Teresa Cristina.



Nascida em 1968 no Rio de Janeiro, Teresa Cristina deu poucos indícios durante a infância e juventude de que se tornaria sambista. Apesar de conhecer o gênero através do gosto de seu pai, Seu Lula, seu envolvimento com a música estrangeira não deixava espaço para que a jovem encontrasse no samba as qualidades que a encantariam mais tarde. Neste sentido, seu primeiro interesse musical foi o repertório de *Disco Music*, tais como Barry White, Donna Summer e Michael Jackson. Algum tempo depois, porém, foram os ícones do *rock* Van Halen e Iron Maiden que tomaram a sua atenção, tanto pela sonoridade quanto pela cultura alheia àquele romantismo encontrado nas discotecas⁵².

Durante a graduação em Literatura inglesa e norte-americana na UERJ Teresa reencontrou, através de um amigo, um disco de Candeia muito ouvido por seu pai tempos atrás, contato este que despertou o interesse pela figura do compositor e pelo samba. Já descontente com o curso escolhido e impactada

⁵² Entrevista concedida a Silvio Almeida, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=LZ8MTOXdXnA>>. Acesso em Setembro de 2021.

pela pujança da cultura brasileira que surgia a partir da obra de Candeia, a compositora troca a literatura estrangeira pela brasileira, bem como começa a compor e cantar samba⁵³.

A imersão de Teresa Cristina no universo do samba, apesar de tardia, teve o incentivo de renomados sambistas, tais como Wilson Moreira e a Velha Guarda da Portela, contatos decorrentes da sua pesquisa sobre a vida de Candeia. Sua carreira profissional como cantora, além de contar com o apoio de muitos antigos bambas, também teve como ponto de partida a agenda musical do Bar Semente, estabelecimento importante no movimento de reestruturação da Lapa enquanto bairro boêmio e reduto do samba, ocorrido na virada do século.

O fascínio pela obra de Candeia fez com que, desde o começo de sua história como cantora, Teresa Cristina se sentisse na obrigação de organizar um espetáculo em homenagem ao compositor, trabalho que só seria realizado com 15 anos de carreira, em 2010. Antes disso, porém, Teresa já havia gravado álbuns com repertórios exclusivos de outros compositores, hábito que se manteve após a homenagem a Candeia⁵⁴. Neste sentido, constam também em sua trajetória álbuns e espetáculos dedicados aos sambas de Paulinho da Viola, Chico Buarque e Noel Rosa; além de uma inusitada — mas não imprevisível, dada a sua proximidade com o rock na juventude — incursão pela jovem guarda de Roberto Carlos e Erasmo Carlos.

O contato com Carlinhos 7 Cordas, por sua vez, ocorreu através de um amigo em comum: o renomado compositor Moacyr Luz, parceiro composicional de Teresa e colega de palco de Carlinhos. Tempos depois, em um show em homenagem a Cartola a ser realizado em Salvador/BA, a cantora não pôde contar com seu já antigo colega Bernardo Dantas⁵⁵ para acompanhá-la ao violão, chamando então Carlinhos para o primeiro trabalho juntos.

⁵³ Entrevista concedida para o programa Ensaio, disponível em <<https://youtu.be/ISQHumUUu>>. Acesso em Setembro de 2021.

⁵⁴ O amplo conhecimento do repertório de música popular brasileira permitiu a Teresa Cristina, a partir do distanciamento social imposto pela pandemia do COVID-19, iniciar uma série de lives nas redes sociais, iniciativa esta que, dada a proporção tomada, rendeu à artista diversas premiações ao longo dos anos de 2020 e 2021. Nas transmissões, majoritariamente temáticas, foram homenageados compositores como João Bosco, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Zé Keti, Geraldo Pereira, Dona Ivone Lara, entre outros.

⁵⁵ Violonista do Grupo Semente, com o qual Teresa Cristina gravou alguns álbuns.

Uma segunda apresentação dedicada à obra de Cartola, agora no Real Gabinete Português de Leitura, rendeu muitos elogios à dupla. Diante disso, a produtora Paula Lavigne decidiu gravar um álbum a partir desse projeto. Carlinhos conta:

Ela [Teresa Cristina] começou a frequentar a casa da Paula Lavigne e aí a Paula se tornou a empresária dela. Nisso aí a Paula perguntou: "você tem algum trabalho pronto pra gravar?" e a Teresa lembrou do nosso trabalho no Gabinete e me chamou, tanto que a gravação do álbum foi feita no primeiro dia⁵⁶. Nós passamos, fizemos um ensaio e no primeiro show já gravamos. Nós não ensaiamos muito. Eu já conhecia algumas coisas, peguei outras coisas e o legal foi que nós ensaiávamos e íamos colocando as coisas. Ela dava uma ideia, eu dava outra. E tiramos disso o parâmetro para viajar o Brasil e o mundo todo praticamente. Com esse show fizemos Japão, Estados Unidos, Europa. Era legal porque o show nunca era igual. Às vezes o formato de uma música mudava na hora. Ela me olhava, eu entendia e seguia com a emoção (ANEXO I).

Quando questionado sobre a influência dos arranjos originais para a feitura dos arranjos de violão e voz, Carlinhos comenta:

Algumas coisas que eu já ouvia com o Cartola e o Dino eu já colocava do meu jeito, e eu apliquei isso no disco. Muita música que eu não conhecia ou não lembrava nós fizemos, praticamente, na hora. Fiz uma cifra e saí tocando, fazendo introdução e entregava pra ela. É a coisa do violão e voz. Eu costumo dizer que esse lance do disco foi concebido como se nós estivéssemos numa varanda, como dois amigos, tocando à vontade. Por isso que eu acho que deu certo, não havia pretensão. Nós estávamos colocando a minha verdade, a verdade dela. As pessoas sacam isso, quando acontece um trabalho verdadeiro. Acho que é disso que o público tem sentido falta, essa coisa de sair tocando e interagir com o público, sem ensaiar. Uma coisa verdadeira (ANEXO I).

A percepção de Carlinhos de que a atmosfera informal de *Teresa Cristina canta Cartola* é um dos aspectos responsáveis pelo sucesso do álbum é confirmada, em certa medida, pela repetição do formato em uma nova gravação dois anos depois do lançamento, desta vez em homenagem a Noel Rosa. *Teresa Cristina canta Noel*, por sua vez, tem como diretor Caetano Veloso, que reitera a escolha pelos arranjos de violão e voz.

⁵⁶ Na faixa *Peito Vazio*, ao final, Teresa Cristina comenta sobre questionamentos íntimos que lhe ocorreram "no primeiro show" sobre a próxima música a ser cantada, *Sala de Recepção*. Isso indica que nem todas as músicas — ou ao menos *Sala de Recepção* — foram gravadas no primeiro evento. Além disso, a sonoridade do violão de Carlinhos nessa faixa apresenta leves diferenças de equalização e ambiência, o que corrobora essa suposição.

Essa mesma informalidade, vale ressaltar, sugere que o que se ouve no álbum é um modo de tocar bastante instantâneo, isto é, já conquistado e que não depende de grandes esforços (como longos ensaios e estudos prévios) para que seja viabilizado pelo músico. Tal característica, em nosso entendimento, fortalece a ideia de que *Teresa Cristina canta Cartola* oferece um solo fértil para que se extraiam as informações necessárias à investigação do estilo violonístico mais espontâneo de Carlinhos.

Para essa busca pela assinatura sonora do violonista, se mostra de grande valia, como ferramenta analítica, a proposta de análise de estilo de Jan La Rue, sobre a qual tecemos alguns comentários a seguir.

**PARTE 2 — ANÁLISE DO ESTILO DE CARLINHOS 7 CORDAS EM
TERESA CRISTINA CANTA CARTOLA**

7 A ANÁLISE DE ESTILO DE JAN LA RUE

Professor da Universidade de Nova York e ex-presidente da Sociedade Americana de Musicologia, Jan La Rue versou fartamente sobre análise musical, campo no qual está inserida a sua obra *Analisis del estilo musical* (1989)⁵⁷. Nela, o autor propõe que a análise de estilo — abordagem analítica cujo foco primeiro é a análise de perfis de compositores, períodos ou escolas — observe certas etapas e sistematizações, a fim de impulsionar o analista a formular perguntas e hipóteses mais relevantes e maduras sobre o objeto de análise, bem como fornecer ferramentas adequadas à observação e interpretação do conteúdo extraído do processo analítico.

No primeiro estágio, chamado de *Antecedentes*, o autor defende que sejam considerados os aspectos históricos que circundam a obra analisada, sobretudo no que tange aos traços estilísticos vigentes na época e local em que o objeto de análise é situado. Negligenciar tal contexto, segundo La Rue (1989, p. 3), aumenta o risco de que sejam entendidos como relevantes traços corriqueiros da obra, ou até pior: que se passem despercebidos aos olhos do analista pontos significativos — se devidamente contextualizados — do objeto analisado.

Já consciente dos aspectos *antecedentes*, cabe ao analista avançar para a *Observação*, etapa na qual La Rue propõe que sejam extraídos os componentes da obra com potencial para o desenvolvimento de uma *avaliação* futura. Tal fase, que combina *dissecação* com *seleção* (FREITAS, 2002, p.1), deve ter como critério a busca por um equilíbrio entre os detalhes e o todo, e, para tanto, o autor sugere dividir a obra analisada em três dimensões que diferem entre si pelos seus níveis de especialidade/generalidade: a grande dimensão, que contempla uma visão global da obra, como um movimento, uma obra ou um conjunto de obras; a dimensão média, que encerra as seções, as frases longas, as partes e os segmentos internos de uma obra; e, por fim, a dimensão pequena, que abarca os motivos, as partes de uma frase e as menores expressões musicais do objeto.

⁵⁷ Edição traduzida do texto original, *Guidelines for style analysis* (1970).

Mesmo que se divida a obra analisada nos segmentos acima descritos, essa atitude por si só não é suficiente para uma observação satisfatória. Diante disso, o autor aconselha que cada uma dessas dimensões seja examinada sob cinco enfoques diferentes, quais sejam: o Som, a Harmonia, a Melodia, o Ritmo e um quinto elemento formado pela interação entre os parâmetros anteriores, chamado por La Rue de *Crescimento*.

No primeiro parâmetro, o Som, devem ser considerados os aspectos sonoros propriamente ditos em um nível mais profundo que simplesmente entendê-los como matéria prima para as expressões rítmicas, melódicas e harmônicas. Para La Rue, o Som diz respeito a três características elementares: o timbre, a dinâmica e a textura/trama, que podem ser encontradas de maneiras diversas em cada dimensão (grande, média e pequena) (LA RUE, *ibid*, p. 17).

Vale salientar também que na aplicação da análise de estilo no caso particular desta pesquisa, são catalogados como componentes do Som o idiomatismo do violão (porquanto seja este o conjunto de tendências mecânicas do instrumento e não uma expressão musical propriamente dita) e a sonoridade da gravação, que contempla a influência dos equipamentos de gravação e as decisões tomadas em termos de mixagem e masterização.

Ao comentar sobre a Harmonia, segundo parâmetro destacado em sua abordagem analítica, La Rue defende que seja dada uma atenção especial aos aspectos históricos que perfazem a obra analisada, uma vez que são eles que orientam o analista a observar as expressões harmônicas devidamente⁵⁸. Em suas palavras, o autor afirma:

Está claro que não se pode atribuir um valor estilístico intrínseco determinado, já que a harmonia produz seu impacto através de uma série de relações que podem variar radicalmente entre os diferentes compositores, escolas e épocas. Observa-se, por exemplo, que uma nota de passagem diatônica que reconhecemos claramente como dissonante dentro do convencionalismo harmônico da época de Mozart, pode ser muito bem o procedimento mais consonante observável em uma passagem de Richard Strauss (LA RUE, *ibid*, p. 30) (tradução nossa)⁵⁹.

⁵⁸ Ao aplicar o procedimento analítico de La Rue em um fonograma, observa-se que a consideração dos aspectos históricos se mostra indispensável no Som tanto quanto é defendido pelo autor ao versar sobre a Harmonia, isso porque o resultado sonoro final resulta do contexto tecnológico disposto na época e local da gravação.

⁵⁹ "Claro está que no se puede asignar un valor estilístico intrínseco determinado, ya que la armonía produce su impacto a través de una serie de relaciones que pueden variar radicalmente entre los diferentes compositores, escuelas y épocas. Obsérvese, por ejemplo, que una nota de paso diatônica que nosotros reconocemos claramente como disonante dentro del

La Rue sugere que, no âmbito das grandes dimensões, a Harmonia de um objeto seja observada no que tange à constituição de sua tonalidade (unificada, bifocal, expandida, entre outras espécies), bem como suas características globais relativas ao ritmo harmônico, ao teor de tensões e às trocas tonais. Nas dimensões médias, por sua vez, é que devem ser consideradas as progressões harmônicas e o ritmo harmônico pertinente à cada seção do objeto (um movimento ou uma parte da forma, por exemplo). Por fim, cabe às observações situadas nas pequenas dimensões informar sobre os encadeamentos das pequenas progressões, as escolhas de acordes e as conduções de vozes.

A Melodia, terceiro parâmetro trazido por La Rue, pode ser analisada no âmbito das grandes dimensões sob o enfoque de sua tipologia (modal, diatônica, cromática, entre outras estruturas), bem como sob suas características globais de tessitura e *impressões melódicas* — termo usado pelo autor para se referir ao perfil predominante da melodia, como, por exemplo, um perfil *cantabile* ou instrumental (LA RUE, *ibid*, p. 53).

Descrita em *Análisis del estilo musical* como a dimensão mais importante relacionada à Melodia, uma vez que é nela que reconhecemos os temas e que conseguimos as respostas mais imediatas e tangíveis, a dimensão média se apresenta como instância adequada para que sejam descritas as densidades melódicas, os desenhos temáticos, os pontos culminantes de cada seção, assim como sejam destacadas as contribuições destes aspectos para o parâmetro *crescimento*, que será visto adiante.

Finalmente, consta como competência das pequenas dimensões a descrição dos eventuais motivos e suas variações; dos contornos e densidades melódicas; dos pontos culminantes; e das catalogações de notas não-harmônicas.

Embora os parâmetros até então citados tenham possibilitado definições relativamente simples, o Ritmo, quarto elemento proposto por La Rue, apresenta

convencionalismo armónico de la época de Mozart puede ser muy bien el procedimiento más consonante observable en un pasaje de Richard Strauss" (LA RUE, 1989, p.30).

uma natureza mais complexa. Dado que as mudanças de Som, Harmonia e Melodia se manifestam igualmente como mudanças de Ritmo, o autor propõe que tal parâmetro seja entendido como um elemento estratificado nas três seguintes camadas: *continuum*, *ritmo superficial* e *interações*.

Dito de maneira reduzida, o *continuum* se refere às noções de pulso contínuo, de andamento e até mesmo de uma estrutura rítmica subjacente aos ritmos executados, que orienta o ouvinte até mesmo em momentos de silêncio. Em outras palavras, esse *continuum* (ou camada de continuidade) opera muitas vezes pela sugestão, informando o ouvinte da coerência temporal guardada em determinada obra. Neste sentido, é possível afirmar que, a título de exemplo, podem ser citados como elementos presentes na camada de continuidade os paradigmas do *tresillo* e do Estácio, encontrados por Sandroni (2001) e aqui comentados anteriormente (ver fig. 1 e 2), uma vez que configuram padrões rítmicos estruturantes embora nem sempre constem explicitamente nos arranjos sobre eles construídos.

O *ritmo superficial*, por sua vez, diz respeito às relações de duração que de fato são ouvidas na obra analisada, ou seja, o ritmo explícito, fundado sobre a organização do *continuum* e que com essa dialoga ora de maneira ostensiva, ora de maneira disfarçada. A camada das *interações*, último estrato descrito por La Rue, é constituída dos fenômenos rítmicos gerados na ação dos outros parâmetros (Som, Harmonia e Melodia) e que interagem com a camada de continuidade ou que dialogam com o ritmo superficial (LA RUE, *ibid*, p. 69).

Para além das camadas do Ritmo propostas por La Rue, tal parâmetro é igualmente passível de uma análise estratificada nas dimensões sugeridas pelo autor, de maneira semelhante ao que ocorre com os parâmetros anteriores. Neste sentido, se mostra oportuno que, no âmbito das grandes e médias dimensões, o Ritmo seja analisado no que tange ao espectro de andamentos, às fórmulas de compasso predominantes, os contrastes temporais entre as partes, bem como às acentuações e dinâmicas, diferindo as duas dimensões, sobretudo, no que concerne ao grau de especificidade das informações a serem recolhidas.

Por fim, incumbe aos estudos do Ritmo nas pequenas dimensões versar, em especial, sobre o diálogo entre o ritmo superficial e o *continuum* em uma escala local, sem prejuízo da observação das acentuações, das eventuais

polirritmias, das síncopes ou "dissonâncias rítmicas", e das expressões de ritmo que contribuem para a fluência da forma e para o parâmetro de *crescimento*.

Ao explicar o parâmetro *Crescimento*, La Rue (ibid, p. 88) afirma: "se esta obra [*Análisis del estilo musical*] conseguiu alguma coisa até então, deve ter sido inculcar o costume de contemplar a música, antes de tudo, como um processo de crescimento". Neste sentido, tal parâmetro pode ser definido como a resultante das ações dos outros parâmetros — Som, Harmonia, Melodia e Ritmo — e que pode ser segmentado em dois fatores distintos: o Movimento, que se relaciona aos conteúdos de contraste e mudança; e a Forma, pertinente às expressões de reiteração e continuidade.

Neste sentido, cabe ao analista encontrar, dentro de cada dimensão, as fontes de mudança (Movimento) e continuidade (Forma), para em seguida identificar quais as expressões sonoras, harmônicas, melódicas e rítmicas que contribuem para o *Crescimento* da obra. Indo mais a fundo, La Rue sugere que sejam identificadas as combinações de parâmetros mais usadas na obra, a fim de delinear o estilo analisado.

Ainda dentro do processo de análise do *Crescimento*, La Rue sugere que, quando o objeto analisado contiver palavras, sejam observadas as influências do texto nas expressões musicais que compõem a obra. Para salientar a importância de tal questão, o autor comenta que "a sensibilidade da resposta de um compositor ao sentimento de um texto pode constituir uma das principais e mais destacáveis características de seu estilo" (LA RUE, ibid. p. 113).

Em relação ao Som, a influência do texto pode ser investigada no que tange à natureza dos fonemas trazidos pelas palavras escolhidas, uma vez que o arranjo de consoantes e vogais ajudam a compor a estrutura de articulação apresentada na obra. Já a interação entre texto e o parâmetro Harmonia é tida por La Rue como o elemento mais explorado com finalidades de reforçar o conteúdo textual, sendo interessante que o analista observe, portanto, a escolha dos acordes, progressões e dissonâncias que acompanham as palavras e seus respectivos conteúdos.

Melodia e texto, por sua vez, configuram uma relação cuja relevância em termos analíticos, segundo o autor, reside sobretudo nas características melódicas que potencializam ou enfraquecem o discurso textual, observáveis nas eventuais linhas ascendentes, descendentes, por graus contínuos ou por

saltos, bem como nas escolhas de registro. O Ritmo, por fim, pode ser observado no que concerne à sua relação com o texto de modo a explicitar o uso de notas longas e curtas, de expressões métricas e contramétricas, frente à rítmica inata — abrigada na prosódia — das palavras escolhidas.

Findada a etapa de *Observação*, dá-se início ao último estágio, a *Avaliação*, que consiste, segundo La Rue (ibid, p. 149), em uma combinação de juízos objetivos e subjetivos. Para que se realize uma valoração consistente, o autor propõe que sejam considerados quatro critérios: o *campo de ação*, as *considerações históricas*, os *valores objetivos* e os *valores subjetivos*.

O *campo de ação* e as *considerações históricas* versam, em conjunto, sobre a envergadura da obra dentro do contexto histórico no qual situa-se esta. Diante disso, La Rue discute brevemente sobre a problemática que envolve o juízo de valor de uma determinada peça com base na sua extensão, complexidade, unicidade e *primazia*⁶⁰, questão que não pode apresentar uma resposta única perante todos os períodos históricos e que requer uma devida contextualização do objeto, precaução já assegurada na etapa de *Antecedentes*, conforme vimos há pouco.

Neste sentido, um eventual encontro com traços singulares no objeto analisado obriga o analista, segundo o autor, a refletir sobre as tendências progressivas ou regressivas — sem juízo de valor *a priori* — destes aspectos em relação ao estilo de seu tempo. Nas palavras de La Rue:

Historicamente é importante determinar se uma obra é convencional ou não, posto que ao estudar qualquer período histórico tratamos primeiramente de estabelecer suas convenções centrais e as conquistas mais marcantes de seu estilo. Podemos reconhecer os traços típicos de uma peça a comparando simplesmente com as convenções estabelecidas. Apesar disso, uma característica atípica requer um estudo mais cuidadoso para determinar se indica tendências progressivas ou regressivas. (LA RUE, ibid, p. 151) (tradução nossa)⁶¹.

⁶⁰ Com este termo La Rue busca se aproximar do conceito de pioneirismo (LA RUE, ibid, p. 151).

⁶¹ "Históricamente es importante determinar si una obra es convencional o no, puesto que al estudiar cualquier periodo histórico tratamos primeramente de establecer sus convenciones centrales y luego los logros más acusados de su estilo. Podemos reconocer los rasgos típicos de una pieza comparándola simplemente con las convenciones establecidas. Sin embargo, una característica atípica requiere un estudio más cuidadoso para determinar si indica tendencias progresivas o regresivas".

Dentro do critério dos *valores objetivos*, por sua vez, o autor defende que seja avaliado o grau de *controle* dos parâmetros (Som, Harmonia, Melodia, Ritmo e Crescimento) no objeto de análise, mediante a apreciação de três características, quais sejam: a *unidade*, que contempla o nível de coerência⁶² entre as ações dos parâmetros; a *variedade*, oposto complementar da *unidade*, que se relaciona à intensidade de contrastes e mudanças que conferem movimento à obra; e o *equilíbrio*, fator resultante da interação entre *unidade* e *variedade*.

Por fim, os *valores subjetivos* são trazidos por La Rue para que as impressões pessoais do analista/ouvinte, até então evitadas tanto quanto possível, tenham um espaço formal dentro da sua abordagem analítica. Neste sentido, o autor propõe que as seguintes perguntas sejam respondidas nesta etapa: "quais são os humores presentes na obra?", pergunta que viabiliza o acesso ao *registro afetivo*; "qual a intensidade desses humores?", cuja resposta encerra o tópico *intensidade emocional*; e "como a obra é recebida pelos diversos nichos de consumo com os quais ela se relaciona?", questionamento que está associado ao que La Rue chama de *caráter de atração*.

Os conceitos de La Rue propostos em *Análisis del estilo musical*, sob uma perspectiva mais ampla, podem ser visualizados no seguinte mapa conceitual:

⁶² La Rue alerta, ao versar sobre a qualificação da unidade, que uma peça unificada não significa uma peça uniformizada e desprovida de contrastes. De modo distinto a isso, o autor defende que uma obra com um alto teor de contrastes pode se mostrar una desde que ela proporcione uma impressão coerente (LA RUE, *ibid*, p.157).

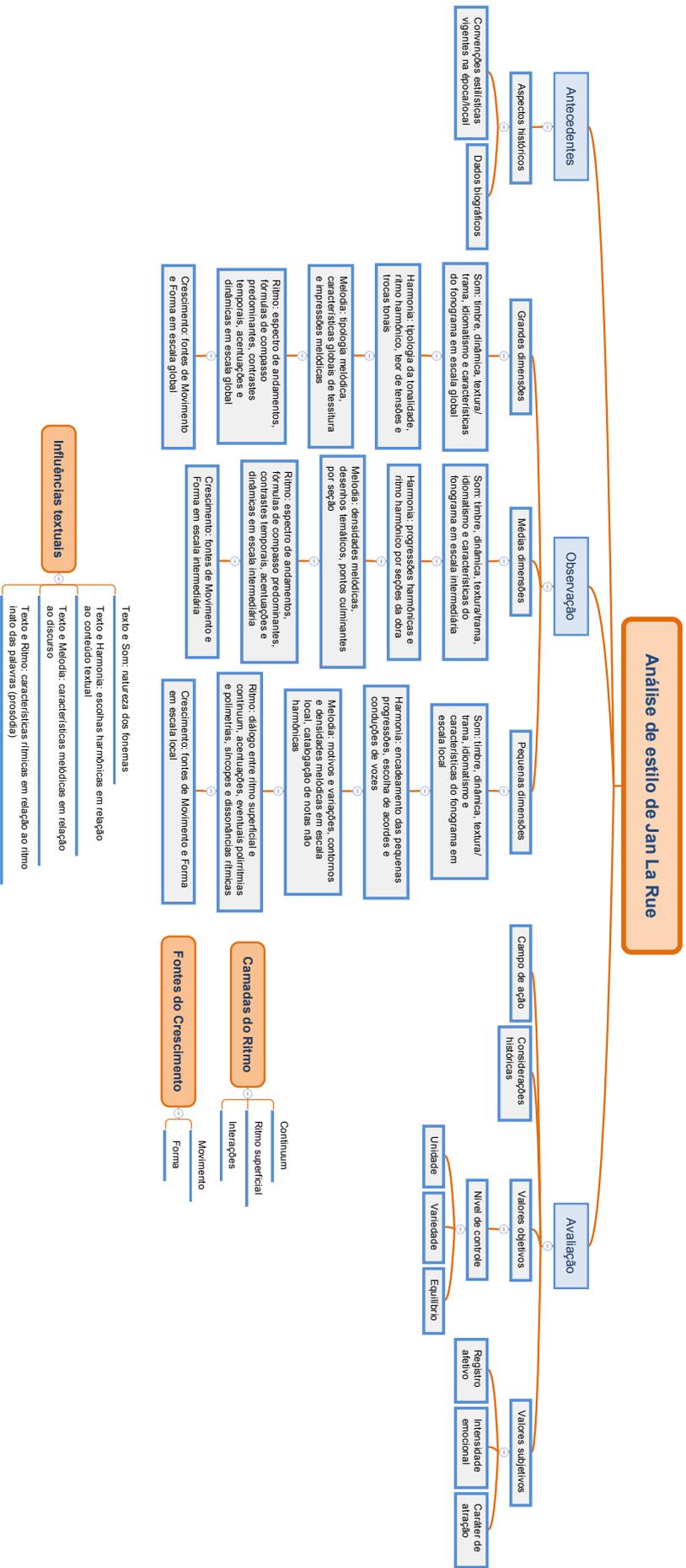


Figura 16: Mapa conceitual com os principais elementos de Analysis del estilo musical (elaboração do autor).

Vale destacar, ante a longa série de subdivisões trazidas por La Rue e a aparente rigidez que isso pode sugerir, que nem todos os objetos de análise apresentam conteúdos relevantes em cada parâmetro de cada dimensão, fato que pode ser ilustrado com o próprio exemplo dado pelo autor (primeiro movimento da *Golden sonata* de Purcell), em que este afirma não haver observações significativas relativas ao Som em sede de pequenas dimensões (LA RUE, *ibid.* p.181).

Outra consideração que necessita ser feita, antes que seja analisado o estilo violonístico de Carlinhos 7 Cordas em *Teresa Cristina canta Cartola*, é a que diz respeito à função de Carlinhos no álbum e a possibilidade do uso da análise de estilo nesse caso específico. La Rue, em *Análisis del estilo musical*, não comenta a viabilidade da aplicação da análise de estilo em situações que não tenham como objeto de estudo compositores, períodos ou escolas de composição, não deixando explícito, portanto, se o estilo de um arranjador/violonista acompanhador é passível de ser analisado por tal abordagem analítica.

Entendemos ser possível essa aplicação não prevista por La Rue, uma vez que muitas das expressões musicais buscadas pela análise de estilo versam sobre escolhas de arranjo⁶³, tais como harmonizações, contrapontos, transições, entre outros aspectos. Deste modo, embora os traços composicionais das canções sejam pertinentes ao estilo de Cartola — juntamente com seus parceiros e, por que não dizer, com músicos como Dino e Meira também — e por isso não indiciem o estilo de Carlinhos, todas as escolhas musicais que transcendem esse núcleo central das canções apresentam material suficiente para que seja viável o uso da análise de estilo para a investigação de seu estilo violonístico.

⁶³ Aragão (2007), ao versar sobre os conceitos de arranjo na música popular, salienta que algumas modalidades de arranjo discutidas no campo de estudo do jazz são igualmente compatíveis com o cenário da música popular brasileira. Dentre elas, a categoria *one-time arrangement*, consistente em um arranjo com um alto teor de improvisação e que nunca se repetiria de maneira integral em execuções posteriores, nos parece adequado para definir o ato de arranjar/executar apresentado por Carlinhos em *Teresa Cristina canta Cartola*.

8 TRANSCRIÇÕES E ANÁLISES

Em homenagem aos 25 anos da partida de Raphael Rabello, o Museu de Imagem e Som — MIS, em novembro de 2020, promoveu um encontro virtual com grandes personagens da música brasileira para que os convidados comentassem a vida e obra do célebre violonista. A conversa, mediada por Gustavo Durán, contou com a presença dos músicos Afonso Machado, Cristóvão Bastos, Dininho Silva e Francis Hime, além do jornalista e pesquisador Lucas Nobile.

Em se encaminhando para os tópicos finais, o mediador perguntou aos participantes quais os violonistas ainda atuantes nos tempos de hoje que possuem potencial para dar sequência ao desenvolvimento da linguagem do violão 7 cordas. A longa lista de nomes se fez: Yamandu Costa, João Camarero, Rogério Caetano, Gian Correa, Alessandro Penezzi, Luizinho 7 Cordas, Valter Silva, Luís Filipe de Lima, Marcello Gonçalves, Edmilson Capelupi, Luiz Otávio Braga, Jorge Simas e Maurício Carrilho.

Lucas Nobile, ao fim, não deixou que o assunto se findasse e incluiu o nome de Carlinhos 7 Cordas. A citação recebeu uma imediata aprovação de seus interlocutores e deu margem a um comentário de Dininho Silva, que afirmou ser Carlinhos da "geração samba", com "um outro estilo, incorporado às questões das escolas de samba"⁶⁴.

Ao analisar a lista de nomes criada pelos participantes, constata-se a predominância esmagadora de músicos oriundos do choro ou da música instrumental que, em algum momento da carreira, se dedicaram a trabalhar também com samba. O comentário de Dininho, neste sentido, aponta para uma característica fundamental do violão de Carlinhos 7 Cordas: seu estilo violonístico percorreu o caminho inverso, tendo como berço o samba e, depois de um certo amadurecimento, se ampliando de modo a contemplar outros gêneros musicais, como o choro e a MPB.

Com a premissa de que a individualidade de Carlinhos é fruto desse percurso não predominante, o já mencionado comentário de Yamandu Costa,

⁶⁴ Comentário presente no encontro virtual *Raphael Rabello: vida e violão*, realizado pelo Museu da Imagem e do Som — MIS em novembro de 2020. Disponível em <https://youtu.be/g_bWR4RI8vE>. (Acesso em 30/09/2021).

que afirma ser Carlinhos o escritor de um "novo capítulo na História do violão 7 cordas" (ver p.54), adquire uma nova profundidade. A partir disso, abre-se uma linha investigativa que, mediante as transcrições e análises, buscará não apenas delinear o estilo violonístico de Carlinhos sem uma hipótese inicial, mas discutir os traços estilísticos que compõem seus acompanhamentos e moldam uma situação não tão corriqueira quanto se possa supor: as expressividades de um violão que, em vez de ter adotado o samba, pelo samba foi gerado.



Antes de entrarmos nas transcrições e suas respectivas análises, vale informar o leitor sobre a formatação escolhida para apresentar os acompanhamentos de Carlinhos.

As músicas foram transcritas mediante a escuta das faixas com o auxílio do software *Transcribe!*, que permite alterar a velocidade de reprodução, formatar loops e realizar outras ações que aumentam a precisão das audições. A partir disso, com o uso do software *Musescore*, os acompanhamentos foram notados em partitura e cifragem alfanumérica, bem como foram dispostas também as melodias das canções e suas respectivas letras. Dito isso, vamos ao primeiro caso: *O mundo é um moinho*.

O mundo é um moinho

Teresa Cristina e Carlinhos 7 Cordas

Cartola

Teresa

Livremente

Eadd9 A7M(9)/E

Carlinhos

5

Te.

A7M F#m7(11)/C# Bsus7(9) B7(9,13)

Carl.

8

Te.

Ainda/é cedo/amor mal co me ças te a co nhe cera

Eadd9 G#ø C#7/E# F#m7(11)/C# B7(9,13) B/A

Carl.

12

Te.

vi da já a nun ci a a ho ra de par ti da sem saber mesmoo/ru mo que

E7M(9) E/D A7M(6) F#m7(11)

Carl.

16

Te. irástomar Prestaaten çãoqueri da embora/eu saiba queestás re sol

B7(9,13)(omit3) G#ø/D C#7/E# F#m7(11)/C# Bsus7(9) B/A

Carl. 8

20

Te. vi da Emca da esquina cai umpouco a tua vi da Empouco tem po não se rásmais o que

Eadd9 E/D A⁶ F#m7(11)

Carl. 8

24

Te. és Ouça-me bem a mor Prestea ten ção omundo é ummo

B7 G#ø C#7/E# A#m7(b5) B/A

Carl. 8

28

Te. inho vai tritu rarteus sonhostãomes quinhos vai redu zir as i lu sões a

G#m7 Go F#m7 B7(9,13) B/A

Carl.

32

Te. pó Preste/atên que ri da decada a mor tu her da rás só o ci

G#ø E7(9,13) A#ø B/A

Carl.

36

Te. nismo quando no ta re está sa bei ra do a bismo a bismo que ca vas te com teus

G#m7 Go F#m7(11) B7(omit3)

Carl.

40

Te.
 pés A inda/é cedo/a mor mal co me ças te a conhecer a

Carl.
 Eadd9 G#m7(11) C#7/E# F#m7(11) B7(omit3)

44

Te.
 vida já a nun ci a a ho ra de par ti da sem saber mesmoo/rumo que

Carl.
 E7M(9) Esus7(9) E7(b9) A⁶ F#m7(11)

48

Te.
 irá tomar Prestaaten ção que ri da em bora/eu sai ba que estás re sol

Carl.
 B7(omit3) G#ø C#7/E# F#m7(11)/C# B7(omit3)

52
Te.
vi da Emca da esquinacai um pouco a tua vi da Empouco tem po não se rásmais o que

Eadd9 Eadd11/D A⁶ F#m7(11)

Carl.
8

56
Te.
és Ouçame bem a mor Prestea ten ção omundo é ummo

B7(omit3) G#ø C#7/E# A#ø B/A

Carl.
8

60
Te.
i nho vai tri tu rar teus so nostão mes quinhos vaire du zir as i lusõesa

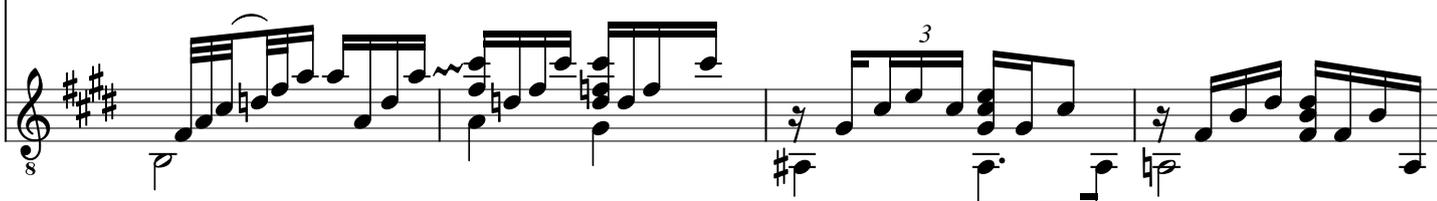
G#m7 Go F#m7 B7(13) B/A

Carl.
8

64

Te. 
 pó Muita aten ção que ri da decada a mortu herda rás só o ci

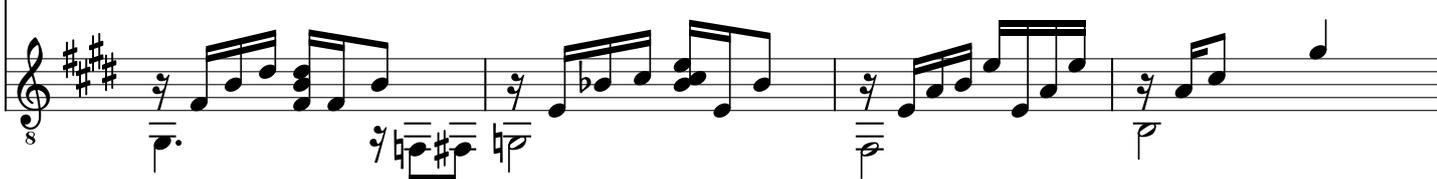
Bm7 Esus7 E7(b9)/G# A#ø B/A

Carl. 
 8

68

Te. 
 nismo quando no ta re se stás a bei ra do a bismo a bismo que ca vas te

G#m7 Go F#m7(11) B7(omi3)

Carl. 
 8

72

Te. 
 pés

A#ø Am6 Eadd9

Carl. 
 8

8.1 O MUNDO É UM MOINHO

Primeira faixa do álbum, *O mundo é um moinho* é um samba-canção que possui duas partes, estrutura bastante tradicional no samba a partir da influência dos compositores do Estácio de Sá (ver p. 15). Com a duração de 3'55", a gravação é arranjada de modo a dispor de uma ligeira introdução (c.1 a c.8), seguida pela Parte A (c. 9 a c.24) e Parte B (c. 25 a c.40). Após a exposição, uma repetição de ambas as partes ocorre (c. 41 a 74) e dão vez, por fim, a uma breve cadência que encerra a música. Deste modo, é possível entender que o arranjo dispõe da forma A-B-A-B.

Dentro do elemento Som, primeiro enfoque de observação da proposta analítica de La Rue, algumas considerações devem ser feitas no que tange à sonoridade da gravação. O uso de um conjunto de captadores RMC faz com que o violão de Carlinhos soe com um nível de *Loudness*⁶⁵ bastante alto, característica verificável nesse tipo de tecnologia por apresentarem valores *RMS*⁶⁶ mais próximos aos valores *Peak*⁶⁷ do que as técnicas de microfonação. Apesar disso, a sonoridade distante do som real do instrumento que tais captações oferecem é atenuada pela soma do sinal gravado com um microfone condensador AMT S15G.

Neste sentido, além da sonoridade bastante particular de Carlinhos, conquistada mediante o uso de um violão 7 cordas de nylon tocado com dedeira⁶⁸, o timbre de violão em *Teresa Cristina canta Cartola* é caracterizado por uma equalização em que predominam as regiões médio-grave e aguda, bem como por um *envelope*⁶⁹ de grande sustentação, frutos também do trabalho de mixagem do renomado engenheiro de áudio Marcelo Saboia.

⁶⁵ Conceito que se refere à sensação de intensidade sonora percebida pela audição humana.

⁶⁶ Grandeza de pressão sonora que, ao desconsiderar a literalidade dos níveis de pico sonoro, se aproxima mais da percepção humana do som.

⁶⁷ Nível de pressão sonora em termos nominais, ou seja, que não leva em consideração a natureza auditiva do ser humano.

⁶⁸

⁶⁹ Envelope pode ser descrito como as "características de variação de intensidade sonora que ocorrem no tempo em que uma nota é tocada por um determinado instrumento" (HUBER, 2005) (tradução nossa).

No que concerne ao uso do idiomatismo violonístico na faixa, é possível apontar como tendência idiomática adotada por Carlinhos a prioridade conferida a digitações de mão direita que não interrompam as sequências de ataques mais intuitivas, tais como as ordens *i,m,a* e *a,m,i*. Além disso, consta também como recurso violonístico o amplo uso de cordas soltas na montagem de acordes e nas execuções de frases de baixo, possibilidade inerente à tonalidade de Mi maior, na qual quatro das sete cordas do instrumento, quando tocadas soltas, apresentam notas pertencentes ao diatonismo principal.

Em termos globais de Harmonia, Carlinhos se posiciona de maneira bastante semelhante à harmonização feita por Dino 7 Cordas no arranjo original, no sentido de respeitar o tonalismo unificado da melodia, bem como de propor acordes de empréstimo apenas nos momentos em que a melodia impõe a extrapolação do diatonismo principal. O ritmo harmônico, por sua vez, também não sofre grandes alterações na releitura de Carlinhos, que o mantém majoritariamente na frequência de uma troca de acorde por compasso.

Em uma escala intermediária, algumas observações sobre a Harmonia de cada uma das partes podem ser tecidas. Neste sentido, a harmonia da Parte A é constituída por progressões de alto teor funcional, cujas preparações são seguidas das resoluções tradicionalmente esperadas, embora os acompanhamentos de Carlinhos e de Guinga — convidado para gravar o violão 6 cordas na gravação com Cartola, muito antes de se tornar um compositor reconhecido — difiram no que tange à marcação dos baixos, menos presente na gravação com Teresa Cristina.

Voz

cedo/amor mal come çaste a conhecer a vida já anun ci a a ho ra de par

Bm Bm/A E7/G# E7 A7M(69)/C# A7 A/G

Guinga

Voz

ti da sem sa ber mesmoo/ru mo irás tomar

D/F# Bm7 E7 C#ø F#7

Guinga

Figura 18: Condução de Guinga em O mundo é um moinho (1976) (0'25" a 0'48")
(transcrição do autor)

Teresa

cedo/amor mal co me ças te a co nhe cera vi da já a nun ci a a hora de par

F#m7(11)/C# B7(9,13) B/A E7M(9) E/D

Carlinhos

5

Vo.

ti da sem sa ber mesmoo/ru mo que irás tomar

A7M(6) F#m7(11) B7(9,13)(omit3) G#ø/D C#7/E#

Viol.

Figura 19: Condução de Carlinhos 7 Cordas em O mundo é um moinho (2015) (0'32" a 0'55")
(transcrição do autor)

Na parte B, por sua vez, a progressão com um cromatismo descendente no baixo, disposta na gravação original, é reiterada pelo violonista e pode ser grafada do seguinte modo quando relacionada às notas estruturais do canto:

Figura 20: Linhas descendentes na Parte B de *O mundo é um moinho* (2015)
(transcrição do autor)

O encadeamento $A\#m7(b5) — B/A — G\#m7 — G^\circ — F\#m7 — B7$, executado duas vezes na composição da parte B (sendo a primeira seguida da preparação para o quarto grau e a segunda seguida da resolução $V—I$), pode ser entendido, de acordo com a redução da fig. 20, como um prolongamento da cadência $V/V — V — I^{70}$, no qual o acorde cifrado como $A\#m7(b5)^{71}$ figura como um dominante do quinto grau em primeira inversão e com a fundamental substituída pela nona: $F\#7(9)/A\#$.

⁷⁰ É possível, igualmente, interpretar tal progressão como a a sequência de duas cadências rumo ao acorde de tônica, sendo a primeira de natureza deceptiva, porquanto a resolução ocorra no acorde de terceiro grau ao invés do acorde de primeiro grau, que é sucedido por um diminuto de passagem ($bIII^\circ$) que precede a segunda cadência, consistente no movimento $ii—V—I$.

⁷¹ Em alguns outros casos do repertório, é igualmente possível entender tal acorde sob um enfoque mais literal, no sentido de interpretá-lo como o bastante discutido $\#IVm7(b5)$, que em certos nichos musicais recebe o nome de *Acorde de Tristão*, em homenagem à sua aparição na ópera *Tristão e Isolda*, de Wagner. Segundo Freitas (2010, p. 138), a sua difusão nos mais variados gêneros musicais faz com que o $\#IVm7(b5)$ esteja situado dentro do *campo poético* da tonalidade, embora não esteja inserido no campo harmônico em um sentido mais formal. Dentro do repertório de samba, é comum encontrá-lo como uma substituição do quarto grau $IV7M$, que nesse formato aparece com o baixo elevado em um semitom (sambas como *Som de prata*, de Moacyr Luz e Paulo Cesar Pinheiro, e *O show tem que continuar*, de Arlindo Cruz, Sombrinha e Luis Carlos da Vila são exemplos desse artifício). Nesses casos, a progressão apresentada se inicia com o encadeamento $\#IVm7(b5) — IVm6$, atestando a finalidade ornamental do $\#IVm7(b5)$, uma vez que ele não toniciza o quinto grau, de modo distinto ao que se verifica em *O mundo é um moinho*.

Tal acorde, conforme esse entendimento, é estendido pelas linhas cromáticas descendentes presentes nos bordões do violão e na melodia cantada, harmonizados por acordes diatônicos, com exceção do *diminuto de passagem descendente*⁷² G°.

No âmbito das pequenas dimensões, o aspecto harmônico informa o maior emprego de acordes com dissonâncias e omissões por Carlinhos quando comparado ao que é tocado por Guinga e Dino. Neste sentido, verifica-se com maior frequência a adição de nonas, décimas primeiras, décimas terceiras e omissões de terça (essa última ocorrida em especial nos acordes de quinto grau). Vale ressaltar, porém, que embora muitas dessas extensões tenham uma natureza estilística, não raro servem como apoio para notas da melodia, como evidenciam os compassos 9, 10, 22, 46, 49, 54 (ver fig.17).

Outro recurso utilizado por Carlinhos nessa faixa é o que denominaremos, em consonância com a fala do próprio violonista, de *acordes piano*, cuja construção conta com o uso de todas ou quase todas as cordas do instrumento e que somam a sonoridade de cordas presas e soltas. Ao analisá-los, percebe-se que esse tipo de montagem de acordes cria relações intervalares não corriqueiras no violão de acompanhamento de samba, embora bastante fundamentadas no idiomatismo do instrumento. Quando questionado sobre como chegou no equilíbrio entre levadas e baixarias que é apresentado em *Teresa Cristina canta Cartola*, o músico comentou:

[...]Muitas vezes eu pensava no equilíbrio entre o 6, o 7 e o solista, seja a voz ou outro instrumento que esteja solando. Às vezes eu penso em um contrabaixo ou um piano também, tanto que **em alguns momentos eu faço uns acordes abertos que parecem acordes de piano**, e às vezes faço umas levadas de contrabaixo, porque eu sempre ouvi muita música sem ser samba. Gosto de música erudita, black music, de tudo. Tudo que eu ouço, independente do estilo, tem alguma coisa bacana que dá para colocar no repertório⁷³ (grifo nosso).

Em *O mundo é um moinho*, Carlinhos apresenta na introdução um encadeamento com dois acordes dessa categoria:

⁷² Chediak (1986, p. 103) define acordes desse tipo como diminutos de passagem descendentes por ligarem, mediante um cromatismo, o acorde que o antecede ao que o sucede.

⁷³ Entrevista concedida ao autor em Março de 2021.

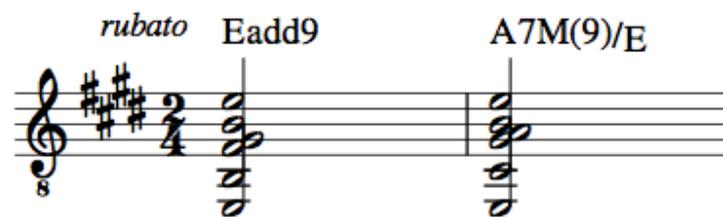


Figura 21: "Acordes piano" na introdução de O mundo é um moinho (0'04" a 0'14")
(transcrição do autor)

Usado tanto na introdução quanto na ponte que prepara a reexposição da música, vale ressaltar a natureza idiomática desse encadeamento, que se baseia em uma mesma abertura de mão esquerda. Neste sentido, a troca entre os acordes não exige uma grande adequação da posição dos dedos, mas apenas um deslizamento de toda a mão em direção às casas superiores, além de uma devida reconfiguração da distância entre o dedo 1 e 2, conforme a figura a seguir:

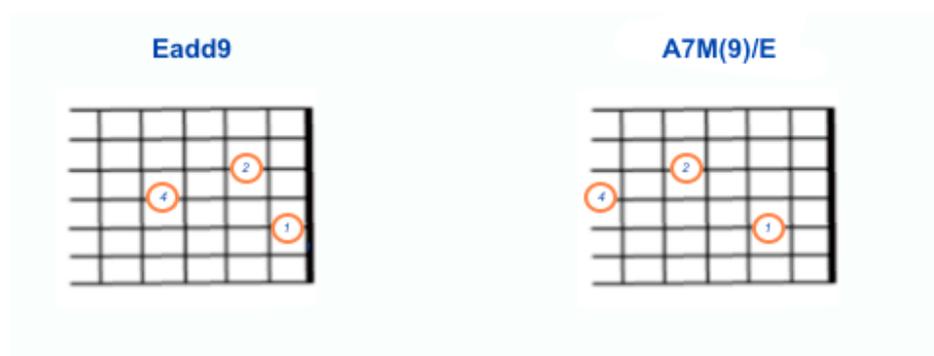


Figura 22: Diagramas de acordes em O mundo é um moinho (0'04" a 0'14")
(transcrição do autor)

No que se refere à Melodia, Carlinhos executa frases curtas tanto nos baixos quanto nas cordas primas, sobretudo nos momentos em que há uma pausa na melodia cantada. Em termos de extensão, seu acompanhamento é construído sobre uma extensão que vai de Ré1, nota mais grave tocada como baixo do acorde *piano* E/D (c.20), até Dó4, nota alcançada por movimento ascendente (c.32 e 64), no mesmo sentido do contracanto da flauta de Altamiro Carrilho no arranjo original, conforme as seguintes transcrições:

Flauta

Voz

Dino

quinhos vai re du zir as i lusões a pó

Bm E7/G# F#7/A# F#/E

Figura 23: Contracanto de Altamiro Carrilho em *O mundo é um moinho* (2'58" a 3'07")
(transcrição do autor)

Voz

Carlinhos

quinhos vaire du zir as i lusões a pó

F#m7 B7(13) B/A Bm7 Esus7 E7(b9)/G#

Figura 24: Frase nas primas em *O mundo é um moinho* (3'00" a 3'10")
(transcrição do autor)

A frase presente na fig.24, possivelmente por sua execução não depender de cordas soltas e com isso possibilitar uma fácil transposição no violão, é apresentada por Carlinhos em outros momentos, a exemplo de *Acontece*, faixa incluída em *Teresa Cristina canta Cartola* que será discutida adiante. Além do uso pessoal de Carlinhos, a mesma frase, com ligeiras variações consistentes em repetições de nota e execuções de mão direita, pode ser encontrada na versão ao vivo de *O bêbado e a equilibrista*, do álbum *Obrigado, gente*, lançado em 2006 por João Bosco. Nela, o próprio compositor executa a frase em seu violão como modo de preparar a introdução da canção, também na tonalidade de Lá Maior.

Ainda sobre essa frase cadencial, o uso de um acorde dominante que englobe as extensões *b9* e *13* — e que ainda omita a fundamental, e a quinta —

atesta uma influência jazzística no violão de Carlinhos, uma vez que a coexistência dessas duas dissonâncias é encontrada apenas em modos não tão corriqueiros no samba, dentre os quais destaca-se como o menos distante do modo mais convencional para ambientes dominantes (mixolídio) o quinto grau da escala maior harmônica, modo configurado com os intervalos 1-b2-3-4J-5J-6-b7. A escala maior harmônica, que constitui simplesmente uma escala maior com o rebaixamento do sexto grau melódico, é trazida por Zamacois como uma "escala maior com coloração de menor" (ZAMACOIS apud. FREITAS, 2010, p. 567), cuja "função expressiva compara-se ao efeito de uma explosão de angústia" (COOKE apud FREITAS, *ibid*, p. 567), humor compatível com o pesar do eu-lírico da canção, que afirma ser o tempo um destruidor de sonhos, um moinho que os reduz a pó.

A respeito do uso das baixarias, por sua vez, Carlinhos assume uma postura bastante econômica ao aplicá-las quase que exclusivamente nos momentos de transição, harmonizados pela preparação do segundo grau *F#m*. Todas as frases nessa função, embora apresentem uma mesma estrutura, não se repetem uma vez sequer no acompanhamento:

The figure displays six musical examples of bass lines (Baixaria 1-6) in G major, each with its corresponding chord progression and a descriptive caption.

- Baixaria 1 (c. 9-10):** Cromatismo descendente com salto para cromatismo ascendente. Chords: G₉, C₇/E₂.
- Baixaria 2 (c. 17-18):** Cromatismo ascendente com chegada em segunda inversão. Chords: G₉/D, C₇/E₂.
- Baixaria 3 (c. 24-25):** Cromatismo descendente em tercina seguida de arpejos (última nota em colcheia). Chords: G₉, C₇/E₂.
- Baixaria 4 (c. 41-42):** Cromatismo descendente em tercina seguida de arpejos (substituição da b5 por 11 em lim7(b5)/II). Chords: G₉m7(11), C₇/E₂.
- Baixaria 5 (c. 48-49):** Cromatismo descendente em tercina seguida de arpejos (última nota em semicolcheia). Chords: G₉, C₇/E₂.
- Baixaria 6 (c. 57-58):** Cromatismo descendente em tercina seguida de arpejos com variação rítmica em tercina. Chords: G₉, C₇/E₂.

Figura 25: Variações de frases de preparação em O mundo é um moinho
(Transcrição do autor)

Além dessas frases, que começam como baixarias e se confundem com digitações arpejadas de mão direita, o único momento em que Carlinhos apresenta uma baixaria de maior extensão é sobre o acorde de *E/D* no início da repetição do A, transcrita no compasso 44. O que nas passagens anteriores foi harmonizado com um *acorde piano*, desta vez é contraposto por uma de frase de contorno ascendente-descendente sobre um dominante do quarto grau, que se inicia na fundamental *Mi*, percorre o arpejo de *Mi maior* com sétima e nona acrescentadas e a décima primeira como nota de passagem, atinge o quinto grau melódico *Si* para então iniciar o movimento descendente que pontua as notas *Fá natural* e *Ré natural*, de modo a delinear a função dominante, agora com uma nona bemol — possível de se entender como um passeio pelo quinto grau da escala maior harmônica novamente. Ao descer pelo arpejo até a mesma nota *Mi*

do início, a baixaria é concluída com um salto de quarta justa para a fundamental de *Lá maior*.

Chegando na subdominante *Lá maior*, um efeito interessante acontece: Carlinhos aplica um cromatismo descendente em tercina que parte da sétima maior *Sol#* rumo à sexta maior *Fá#* (c.45), queda lenta que sonoriza o trecho da letra em que o eu-lírico afirma o anúncio de partida de sua interlocutora. Em outros momentos, de maneira ainda mais explícita, o mesmo cromatismo acompanha o canto que afirma que em cada esquina *cai* um pouco a vida da pessoa a quem o eu-lírico se dirige (c.21 e 53).

Dentro do aspecto Ritmo (LA RUE, 1989) em escala global, é necessário destacar o caráter *ad libitum* do acompanhamento de Carlinhos, cuja execução é apresentada em um andamento lento que oscila, de acordo com os momentos da música, entre 40 e 50 BPM. No que tange à densidade rítmica, verifica-se uma variação entre o uso de *acordes piano*, sem conduções rítmicas; conduções por arpejos; e levadas inspiradas na rítmica do pandeiro, que ora são dispostas de maneira verticalizada mediante toques *plaquê*, ora com um caráter mais arpejado.

De modo geral, as Partes A são acompanhadas por conduções menos verticais, predominando o uso de arpejos. A primeira exposição da Parte B, por sua vez, é a seção na qual Carlinhos executa a levada mais próxima ao toque do pandeiro, caso já comentado anteriormente (ver p.26). Logo na segunda metade dessa mesma exposição, a condução rítmica perde parcialmente seu caráter vertical ao combinar toques *plaquê* com arpejos (c.33 a 39).

Na segunda metade da música, o violonista mantém a condução da Parte A semelhante ao apresentado no início da canção, porém a Parte B já se inicia, nessa reexposição, com uma levada mais arpejada do que o que se verifica na seção B inicial, o que indica que seu acompanhamento é construído de modo a ter um auge de ênfase rítmica através da verticalidade na primeira Parte B e, após isso, tende a ser construído com levadas menos verticais.

Sendo o *continuum* da faixa a subdivisão em semicolcheias de um andamento lento, bastante apoiado na estrutura que se verifica em conduções de pandeiro no repertório de samba-canção, é possível afirmar que Carlinhos, estabelece *ritmos de superfície* majoritariamente *cométricos*, mesmo se considerarmos a maior presença de tercinas e sextinas quando comparado aos

violões de Dino e Guinga no arranjo de Cartola. O único momento em que o violonista cria um contraste rítmico acentuado é a já comentada baixaria sobre o acorde de *E/D* transcrita no compasso 44, uma vez que a frase é constituída de uma septina e uma sextina que destoam da subdivisão em semicolcheias explícita na melodia.

Em termos de Crescimento, por fim, evidencia-se que Carlinhos propõe um acompanhamento que dialoga com a letra da canção, de modo a aderir, mediante um progressivo desmantelar da estrutura rítmica exibida na primeira Parte B ao longo das seções subsequentes, ao entendimento do eu-lírico de que a vida é um moinho que transforma sonhos — e levadas, como interpreta Carlinhos — em pó.

Como fonte de Movimento, neste sentido, vale citar a alternância entre conduções de mão direita verticais e arpejadas, de modo a delinear, juntamente com as diferentes harmonizações, as distinções entre cada parte da canção. Como auxiliares da Forma, por sua vez, destaca-se o uso reiterado dos contracantos nos momentos de preparação para o segundo grau, expostos na figura 25, e a repetição da forma A-B antecedida pela citação do encadeamento de *acordes piano* (fig.21) utilizados na introdução.

Dito isto, seguiremos a etapa de Avaliação com a segunda canção analisada: *Corra e olhe o céu*.

Corra e olhe o céu

Teresa Cristina e Carlinhos 7 Cordas

Cartola

Teresa

Carlinhos

Te.

Carl.

Te.

Carl.

Te.

Carl.

Te.

Carl.

Chords: Gadd9, Gsus7(9), (C/E), (Cm6/E \flat), (B \emptyset), (E7/G \sharp), (A7/C \sharp), (D/C), (Dm), (G7), (C7M), (Cm6/E \flat), (B \emptyset), (E7/G \sharp)

17

Te.

Carl.

(A7/C#) D7/F# G Am7 D7

21

Te.

Lin da te sin to mais be la te fi cona/espe

Carl.

G6 Bm7

25

Te.

ra me sin to tão só mas o tem po que pas

Carl.

Gsus7(9,13) G7(b9) C7M(6)

29

Te.

sa emdor ma ior bem ma ior

Carl.

Cm6 B7(#9) E7(#9) Am7 D7

33

Te. Lin da no que se/a pre sen ta o tris te se/ausen

G6 Bm7

Carl.

37

Te. ta fez se/a lea gri a cor ra/e o lhe/o céu

Dm9 G7(b9,13) C7M(6)/G Cm6

Carl.

41

Te. que/oSol vem tra zer bom di

B7(#9) E7(#9) Am7 D7/A

Carl.

45

Te. a Ah cor ra/e o lhe/o céu

Dm7(9,11) G7(b9) C7M(6) Cm6

Carl.

49

Te.  que/oSol vem tra zer bom di

Carl.  **Bm7 E7 Am7(9) D7(9)/F#**

53

Te.  a Lin da te sin to mais be

Carl.  **G6 G6**

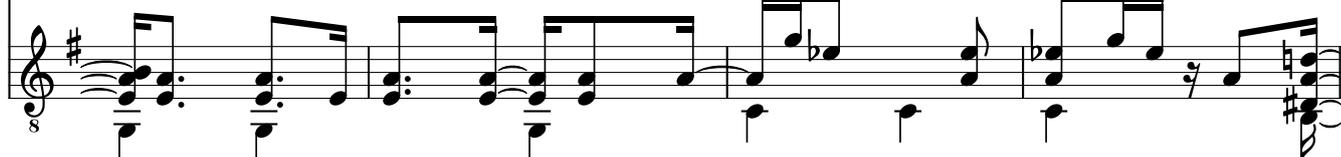
57

Te.  la te fi cona/espe ra me sin to tão só

Carl.  **Bm/D Dm7(9,11) G7(b9)**

61

Te.  mas o tem po que pas sa emdor ma ior

Carl.  **C6/G Cm6**

65

Te. bem ma ior Lin da no que se/a pre sen

B7(#9) E7(#9) Am7(11) D7(9,13)/F# G⁶

Carl.

69

Te. ta o tris te se/ausen ta fez se/a lea gri

Bm7 Bm7(11) Gsus7(9,13) G7(b9)

Carl.

73

Te. a cor ra/e o lhe/o céu que/oSol vem tra

C6 Cm6 B7(#9) E7(#9)

Carl.

77

Te. zer bom di a

Am7(11) D7/F# F7M Gsus7(9,13) (Db7)

Carl.

81

Te. Ah cor ra/e olhe/o céu que/oSol vem tra

Carl. C7M Cm6 B7(#9,11) E7/G#

85

Te. zer bom di a bom di

Carl. Am7(9) D7(13)/A G6 D7/A

89

Te. a bom di a bom di

Carl. G6 D7/A G6 D7/A

93

Te. a

Carl. G6 Cm6 G7M(9)(omit3)

8.2 CORRA E OLHE O CÉU

Lançado originalmente no primeiro disco de Cartola (1974), o samba *Corra e olhe o céu* figura em *Teresa Cristina canta Cartola* como a segunda faixa do álbum, além de ter sido disponibilizado em formato de single, preparando a estréia da obra completa. Desenvolvida em uma forma mais compacta, a versão de Teresa e Carlinhos possui a duração de 2'26", mais curta quando comparada aos 3'21" do registro original. Essa diferença, além de ser consequência da adoção de um andamento mais acelerado — em torno de 83 BPM, contra os 77 BPM da versão de Cartola —, também é resultado de escolhas de forma.

A canção inicia com uma introdução instrumental (c.1 a 21) e que é seguida da parte A (c.22 a 33). Após a exposição da parte A, é apresentada uma parte A' (c. 33 a 54), que consiste em uma repetição da parte A (c. 33 a 38) com a adição de um desenvolvimento (c. 39 a 54). Uma reiteração das seções A e A' é realizada em seguida (c. 55 a 87), que por sua vez precede a coda (c. 88 a 95). No que tange à forma, o arranjo de Carlinhos difere do arranjo presente no álbum de Cartola sobretudo na supressão de uma seção instrumental solada por trombone e flauta, interlúdio este que divide a exposição e reexposição das partes A e A' cantadas pelo compositor. Para além dos arranjos, quando observada a estrutura da composição, é possível encarar tal canção como uma obra de parte única, ou seja, um material temático que se repete e se desenvolve de maneira não contrastante, impedindo a interpretação desse desenvolvimento como uma "parte B".

Em relação ao elemento Som, dentro do segmento das grandes dimensões, as mesmas considerações sobre sonoridade tecidas na análise de *O mundo é um moinho* se estendem a todas as faixas do álbum, sendo, portanto, desnecessário repeti-las aqui (Cf. seção 8.1 desta dissertação). No que tange à tonalidade escolhida, Sol maior, nota-se que a opção favorece a linguagem violonística, dado que tal diatonismo permite o uso de todas as cordas soltas do violão, possibilitando que Carlinhos forme acordes que, se analisados fora do contexto idiomático, podem insinuar uma digitação de mão esquerda um tanto quanto incomum. É o caso dos acordes Gsus7(b9,13) (c.38) e B7(#9,11) (c.83), nos quais a nota Mi₃, situada na primeira corda solta do instrumento, se

apresenta como uma extensão em ambas as formações (décima terceira no acorde de G7 e décima primeira no acorde de B7).

Ao serem analisadas dentro da mecânica do violão, percebe-se que tais dissonâncias são aplicadas por Carlinhos sem que este mude a forma habitual dos acordes no que tange à mão esquerda. Em vez disso, o violonista apenas ataca a nota Mi da primeira corda com o dedo anelar da mão direita, adicionando uma extensão que funciona especificamente dessa maneira apenas na tonalidade de Sol Maior, recebendo outros significados em outras tonalidades. Disso é possível ressaltar algo que, embora seja bastante óbvio, é importante que seja dito: a relação idiomática que Carlinhos adota em seus acompanhamentos faz com que os parâmetros harmônicos, rítmicos e texturais variem de modo decisivo a depender da tonalidade escolhida.

Ainda no que se refere à digitação, é possível destacar a preferência de Carlinhos por movimentações de mão direita favorecidas pela ergonomia da mão, tais como as combinações de blocos *i-m-a*, *i-m* ou *m-a*, nas quais os ataques são sempre com dedos adjacentes.

Sobre a mão direita vale ressaltar também a mudança de localização desta em relação ao corpo do instrumento, variando de acordo com o timbre desejado e o tipo de execução exigida em cada parte do acompanhamento. Neste sentido, observa-se que nos trechos em que predominam as levadas, Carlinhos posiciona a mão direita quase sobre a boca do violão, produzindo uma sonoridade mais grave e com maior sustentação, se aproximando de uma expressão *dolce*; por outro lado, nos momentos em que o violonista pretende colocar as baixarias em destaque, sua mão se encaminha em direção ao cavalete, região em que as cordas apresentam uma tensão maior e com isso facilitam a execução de ataques rápidos com o polegar, gerando também um timbre mais médio e de menor sustentação, se assemelhando mais ao som característico dos violões de 7 cordas de aço.

Um outro aspecto, ainda circunscrito ao parâmetro Som, chama a atenção no acompanhamento da canção: o uso de *bends* em certas notas e acordes. Recurso mais popular entre os guitarristas, sobretudo de blues e rock, o *bend* consiste em empurrar ou puxar uma ou mais cordas com os dedos da mão esquerda, de modo a aumentar a tensão destas e, com isso, subir a afinação. Dentro dos gêneros mencionados, a aplicação dos *bends* visa, não raro, alcançar

alterações de meio tom, um tom, ou até mesmo mais. No caso de Carlinhos, o recurso não é proposto para alcançar outras notas, mas apenas para tirar a nota da estaticidade em termos de afinação, cuja sutileza se aproxima do tradicional *vibrato* oriundo da escola de violão de concerto, no qual se objetiva uma modulação de volume e uma leve alteração de *pitch* mediante a movimentação lateral dos dedos da mão esquerda, diferentemente da orientação vertical utilizada nos *bends*.

Em *Corra e olhe o céu*, destacam-se dois momentos em que Carlinhos faz uso dos *bends*, sendo o primeiro na nota G# (c.16), ponto de chegada em uma das baixarias que compõem a introdução instrumental e no qual o violonista tensiona a corda para baixo⁷⁴ com o dedo indicador; e o segundo momento no acorde E7(#9) (c.41), em que o violonista puxa as cordas para baixo com os quatro dedos da mão esquerda, recurso que se soma à forte citação do universo do rock carregada por esse acorde, sobre o qual falaremos adiante.

O parâmetro Harmonia nessa faixa, por sua vez, traz informações bastante relevantes para delinear o perfil de acompanhamento proposto por Carlinhos. De início, vale ressaltar que a canção consiste em uma obra circunscrita a um tonalismo unificado, apresentando uma melodia com poucas notas alheias ao diatonismo principal, sendo estas devidamente contempladas nas harmonizações gravadas no arranjo de Dino e também no arranjo de Carlinhos, cada qual à sua maneira, conforme veremos a seguir.

Seguindo a mesma proposta do arranjo de Dino, Carlinhos inicia a canção com uma introdução instrumental, nesse caso formada majoritariamente de baixarias, baseadas em uma progressão harmônica bastante parecida, em termos funcionais, com a gravação de Cartola.

⁷⁴ Embora seja verificável a execução de *bends* tanto levando as cordas para cima quanto para baixo no universo da guitarra elétrica, nota-se a predominância do uso de *bends* forçando as cordas para cima, possivelmente pelo fato de que tal recurso é mais comum nas cordas agudas. Apesar disso, o que apreende-se ao analisar o estilo de Carlinhos é que o violonista apenas emprega *bends* para cima. Para saber mais sobre essa técnica, ver MAGALHÃES (2015).

	Gadd9	%	%	Gsus7(9)	C/E	Cm6/Eb	BØ	E7/G#	A7/C#	D/C
Carlinhos										
G:	I			V/IV	IV	IVm6	iiØ/ii	V/ii	V/V	V7
D:					#IVØ	IVm6	I	vi	V/V	V7
Dino					G#Ø	Gm6	D/F#	Bm	E7	A7
	Dm	G7	C7M	Cm6/ Eb	BØ	E7/G#	A7/C#	D/F#	G	Am D7
	ii/IV	V/IV	IV	IVm6	iiØ/ii	V/ii	V/V	V7	I	ii V7
	ii/IV	V/ii	IV	V/V	iiØ/ii	V/ii	V/V	IVm6	I	V7
	Am	B7/D#	G	A7/C#	F#Ø	B7	E7	Gm6	D	A7

Figura 27: Tabela comparativa de harmonias nas introduções de Corra e olhe o céu

Com exceção dos quatro primeiros compassos executados por Carlinhos, que não encontram trecho correspondente na versão de Dino, é possível relacionar a harmonia presente nas baixarias à progressão que introduz a gravação de Cartola, uma vez que nenhuma mudança estrutural é observada na releitura — nem na introdução, nem em nenhuma seção da canção, vale dizer. Neste sentido, o que é encontrado na comparação disponibilizada na tabela da fig.27 são escolhas pontuais de harmonizações com um certo grau de equivalência, tais como as opções por progressões diatônicas ou pelo uso de dominantes secundárias; e a substituição dos acordes de quinto grau (V7) por acordes de quarto grau menores com sexta (IVm6).

Finda a introdução, logo no terceiro compasso da seção A, Carlinhos apresenta uma opção harmônica curiosa. No arranjo de Dino, o encadeamento do início dessa seção se apresenta da seguinte maneira:

17 D A/C#
Lin da te sin to mais be la te fi co na/es pe

21 Am7/C D7/F# G
ra me sin to tão só mas o tem po que pas

Figura 28: Harmonização proposta por Dino na parte A de Corra e olhe o céu
(0'25" a 0'37") (transcrição do autor)

Enquanto Dino propõe um encadeamento I — V, Carlinhos harmoniza esse mesmo trecho com o encadeamento I — iii, conforme consta a seguir:

Teresa
Lin da te sin to mais be la te fi cona/espe
G6 Bm7

Carlinhos

5
Te.
ra me sin to tão só mas o tem po que pas
Gsus7(9,13) G7(b9) C7M(6)

Carl.

Figura 29: Harmonização proposta por Carlinhos na parte A de Corra e olhe o céu
(0'28" a 0'40") (transcrição do autor)

Tal opção pode ser entendida como uma influência do estilo musical do Cacique de Ramos sobre o violonista, uma vez que essa progressão é encontrada em vários dos principais pagodes caciqueanos, a exemplo de *Conselho*, de Adilson Bispo e Zé Roberto, interpretada por Almir Guineto

(1986)⁷⁵; de *A batucada dos nossos tantãs*, composta por Sereno, Adilson Gavião e Robson Guimarães e gravada pelo Grupo Fundo de Quintal (1993)⁷⁶, e de *Falsa consideração*, de Marquinho Sathan e gravada por Jorge Aragão (2002)⁷⁷. Quando questionado sobre essa substituição, Carlinhos comentou:

O bom disso é que essa música fica mais doce, e aí você pode variar. Às vezes eu colocava um Ré com baixo em Fá#, ou então Si menor com baixo em Fá#. Vai de acordo com a hora, e o bom da Teresa é que depois que ela pega a melodia não tem erro⁷⁸.

O caráter flexível dos arranjos de Carlinhos em *Teresa Cristina canta Cartola*, já discutido anteriormente (ver p.65), fica ainda mais ressaltado nessa resposta do violonista, atestando não existir uma forma rígida de execução dos acompanhamentos durante os shows da turnê, bem como explicando que o álbum é o registro de apenas uma das versões propostas pelo violonista para o repertório trabalhado. Neste sentido, o comentário informa que ambas as harmonizações (I — V e I — iii) foram usadas nas apresentações ao vivo.

Outra peculiaridade encontrada no arranjo de Carlinhos é a adição de nonas aumentadas em acordes V/vi e V/ii, transformando tais dominantes secundárias em acordes alterados (c.31, 42, 65, 75, 76, 83 e 84), escolha harmônica bastante distinta do perfil de arranjo presente nos álbuns de Cartola. Ao analisar esse tipo de acorde com liberdade enarmônica, logo se verifica que a extensão de nona aumentada pode ser vista como uma terça menor que se sobrepõe à tradicional terça maior dos acordes dominantes. Essa sobreposição de "terças menores" e maiores, sobretudo quando organizada dentro do *voicing* 1-3-b7-#9 — exatamente como Carlinhos aplica todas as vezes —, é carregada de significados relacionados ao universo do rock, a ponto de ser conhecida como *Hendrix chord*, em citação ao ícone da guitarra Jimi Hendrix, que fez desse acorde a sua principal marca em termos de harmonia.

⁷⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0I5OCS3FVzQ>>. Acesso em 25 de Maio de 2022.

⁷⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jphs2iNTdQQ>>. Acesso em 25 de Maio de 2022.

⁷⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aC1QBmYVMCc>>. Acesso em 25 de Maio de 2022.

⁷⁸ Entrevista concedida ao autor em Março de 2021.

Van der Bliëk (2007) ressalta, ao dedicar um artigo às origens e usos do *Hendrix chord*, que tal acorde deriva da cultura blues, na qual há uma constante oscilação entre terças maiores e menores, quintas justas e diminutas, entre outras variações que não permitem enquadrar a musicalidade blues em um diatonismo simples. Vale destacar, contudo, a possibilidade de que Carlinhos tenha chegado a esse acorde através do contato com outros violonistas de música brasileira que já o aplicavam há décadas, dentre os quais destaca-se Jorge Ben, compositor influenciado por diversos gêneros, tais como o samba, a bossa-nova, a jovem guarda, a MPB, o blues e o rock. Pedra angular do gênero *samba-rock*, Jorge Ben, ainda no início da década de 1960, já harmonizava um de seus primeiros sucessos, *Mas que nada* (1963), com tal acorde.

Freitas (2010, p.179), por sua vez, encontra no modo *superlórico*, modo atrelado primordialmente ao segundo grau do campo harmônico menor, uma origem para o acorde de formação V7(#9), ou V7^{alt}. Além disso, o autor comenta também que embora tal acorde funcione inicialmente como um pré-dominante na categoria V/V, nota-se um *excesso contemporâneo* (no bom sentido da palavra), no qual ocorre a ampliação do uso desse tipo de dominante para a tonicização de outros graus dos campos harmônicos maiores e menores, mediante uma interpretação expansiva desse fenômeno harmônico.

Em suma, é possível defender que o uso de acordes alterados na harmonização de *Corra e olhe o céu* representa o aspecto mais destacado do acompanhamento de Carlinhos no que se refere à harmonia, inclusive pelo próprio violonista, que quando questionado sobre a substituição da progressão I—V pelo encadeamento I—iii na seção A (comentada anteriormente), salientou o uso dos acordes alterados, afirmando: "A harmonia é isso. Nessa mesma música tem uns momentos em que eu coloco um #9 em vez de Si menor. Naquela sequência de Dó, Dó menor, aí eu coloco o Si#9, porque o Ré está ali na ponta. Deu certo e ficou bacana"⁷⁹.

Desse comentário é possível extrair a lógica operante nessa escolha harmônica de Carlinhos, que, ao perceber a manutenção da nota Ré natural em B7(#9), avalia ser viável transformar o terceiro grau do campo harmônico de Sol maior, originalmente um acorde menor, em um acorde de dominante que

⁷⁹ Entrevista concedida ao autor em Março de 2021.

preserva a sua "terça menor". Neste sentido, o mesmo raciocínio provavelmente se repete no uso do E7(#9), dominante secundária do segundo, grau Lá menor, uma vez que a nona aumentada desse acorde alterado também consiste em uma nota central do diatonismo que rege a canção (a fundamental Sol no campo harmônico de Sol maior).

Sendo assim, embora tais acordes, em uma primeira impressão, pareçam apenas extravagâncias e "modernismos", é possível — e mais sensato — encará-los não somente como um recurso inusitado, mas também como uma maneira de manter a estrutura diatônica mais basilar à canção viva, mesmo dentro das modificações escalares decorrentes do uso das dominantes secundárias.

Dentro do parâmetro Melodia, que no caso do acompanhamento de *Corra e olhe o céu* contempla basicamente a execução das baixarias, verifica-se que Carlinhos cita com maior ostensividade a linguagem tradicional do violão 7 cordas, sobretudo na introdução. Nela, o violonista faz uma espécie de "solo" de baixarias.

Essa escolha pode ser entendida como incomum — e com isso não se pretende dizer que ela representa uma inovação, mas apenas que ela está longe de ser trivial — quando observado que, além de a linguagem das baixarias não ser um elemento tipicamente solista, quando é empregada para solos, geralmente apoia-se sobre outros instrumentos harmônicos. No caso de *Corra e olhe o céu*, porém, Carlinhos tira proveito do fato de as baixarias serem melodias com uma alta densidade de notas e de preconizarem as notas do acorde para comunicar a harmonia da seção. Ao catalogarmos as notas tocadas por Carlinhos nas baixarias da introdução temos o seguinte resultado:

The musical score is presented in five systems, each with chord annotations above the staff:

- System 1: *Gadd9* and *Gsus7(9)*
- System 2: *(C/E)*, *(Cm6/E♭)*, *(Bø)*, *(E7/G♯)*
- System 3: *(A7/C♯)*, *(D/C)*, *(Dm)*, *(G7)*
- System 4: *(C7M)*, *(Cm6/E♭)*, *(Bø)*, *(E7/G♯)*
- System 5: *(A7/C♯)*, *D7/E♯*, *G*, *Am7*, *D7*

Note color coding legend:

- Blue circle: Nota do acorde
- Red circle: Nota de passagem
- Green circle: Bordadura
- Purple circle: Aproximação cromática
- Orange circle: Bordadura incompleta

* Nota do acorde anterior

Figura 30: Catalogação de notas das baixarias na introdução de Corra e olhe o céu (0'01" a 0'28") (transcrição do autor)

A catalogação disposta na fig.29 evidencia a predominância absoluta de notas do acorde na construção das baixarias, em consonância com o que foi

comentado anteriormente, quando as principais características dessa linguagem eram discutidas (ver p.29). Neste sentido, as notas não harmônicas, consistentes em notas de passagem, bordaduras, aproximações cromáticas e bordaduras incompletas⁸⁰ representam uma minoria e nunca são tocadas nos tempos fortes, que por sua vez são preenchidos com notas do acorde, de modo a destacar a harmonia da seção.

Outro aspecto melódico a ser destacado, ainda no solo de introdução, é um padrão descendente nas transições de acordes nos primeiros compassos, grafado na figura a seguir:

The figure shows two staves of musical notation in 2/4 time, key of D major. The first staff has four measures with the following chords: Gsus7(9), (C/E), (Cm6/Eb), and (Bø). The second staff has three measures with the following chords: (E7/G#), (A7/C#), and (D/C). The melody is written in eighth and sixteenth notes, showing a clear descending pattern in the first staff and a more complex, descending pattern in the second staff. A '6' is written below the final measure of the second staff.

Figura 31: Comportamento melódico descendente na introdução de Corra e olhe o céu (0'04" a 0'14") (transcrição do autor)

Esse mesmo comportamento melódico, vale dizer, é encontrado na melodia tocada pela flauta de Altamiro Carrilho, composta como uma variação sobre a melodia do desenvolvimento da canção e registrada no arranjo presente no disco de Cartola.

⁸⁰ Segundo GERLING e BARROS (2020), a bordadura, também chamada de nota vizinha, "é uma elaboração melódica que se movimenta por grau conjunto e cria, via de regra, uma dissonância". Tal categoria abriga, por sua vez, os tipos "bordadura completa", no qual a nota dissonante é precedida e sucedida por uma consonância; e "bordadura incompleta", que "pode mover-se da dissonância para a consonância, ou vice-versa". Assim sendo, entendemos como bordaduras incompletas as notas assim catalogadas nos compassos 9 e 17 da fig. 30, dado que elas são alcançadas mediante saltos, para apenas depois repousarem por grau conjunto sobre notas consonantes.



Figura 32: Comportamento melódico descendente na introdução de flauta em Corra e olhe o céu (1974) (0'01" a 0'12") (transcrição do autor)

Diante da repetição desse comportamento melódico por parte de Carlinhos, somada à considerável equivalência entre as harmonias propostas nas introduções, pode-se afirmar que o violonista apresenta uma introdução instrumental que, dentro dos recursos disponíveis no violão 7 cordas, lembra em aspectos estruturais a introdução registrada na gravação de Cartola.

No elemento Ritmo, por sua vez, Carlinhos informa o ouvinte logo nos primeiros compassos sobre o *continuum*⁸¹ da canção, consistente na célula rítmica catalogada por Sandroni (2001) como o paradigma do Estácio. Para tanto, Carlinhos executa uma levada na qual esse padrão rítmico é encontrado de maneira bastante explícita, conforme a figura a seguir:

Figura 33: Levada introdutória de Carlinhos em Corra e olhe o céu (0'01" a 0'06") (transcrição do autor)

⁸¹ Conceito discutido anteriormente (p.71).

As pequenas diferenças⁸² entre a levada de Carlinhos e o paradigma, vale dizer, podem ser interpretadas como omissões, subdivisões ou ainda adições de ataques característicos de outros padrões que compõem o universo rítmico do samba.

As baixarias que aparecem na sequência da levada, em termos rítmicos, podem ser descritas como fundamentalmente baseadas em semicolcheias e sextinas, verificando-se também colcheias — nenhuma sequer atacada sobre os tempos fortes do compasso — e uma única aparição de fusa (ligada no c. 15). O contraste produzido pelas combinações desses padrões rítmicos, de caráter moderado na maior parte da seção, possui como ponto culminante o uso inesperado de um *acorde piano* de C7M, como resolução de uma sequência de sextinas sobre a dominante G7 (c.12 e 13).

Nota-se também que, a fim de criar contrastes no arranjo, Carlinhos faz um amplo uso de combinações de articulação e dinâmica que se somam às divisões rítmicas propostas nas levadas. Neste sentido, é possível estabelecer um espectro de combinações que vão desde ataques vigorosos com o bloco *p-i-m-a*, a exemplo dos compassos 65 e 66, até levadas suavemente arpejadas e construídas sobre acordes com corda solta, como o que se encontra nos compassos 51 e 52.

Embora se verifique uma constante variação de intensidade e articulação, pode-se notar o padrão de tocar mais forte nos momentos de preparação para a subdominante Dó maior (c. 37-38, 45, 59 e 79) e nos momentos em que são tocados os já discutidos dominantes alterados, igualmente utilizados em cadências rumo ao também subdominante Lá menor (c. 42, 65 e 75). Isso pode ser interpretado como um emprego extra de energia que informa o ouvinte que, em vez do relaxamento esperado na resolução, a música se direcionará a um acorde subdominante, retomando o processo harmônico em um ponto de relativa instabilidade e que será resolvido em um momento futuro.

Dentro dos aspectos mais pontuais do elemento Ritmo, algumas levadas executadas por Carlinhos podem ser trazidas à discussão. A primeira delas,

⁸² É oportuno ressaltar que são encontradas variações de diversos graus mesmo nos instrumentos que se encarregam da estrutura rítmica do samba, a exemplo do tamborim e da caixa de fósforo. Neste sentido, revela-se muito comum arranjos nos quais o paradigma do Estácio, generalização trazida por Sandroni (2001), aparece com inversões, omissões e/ou subdivisões.

presente na primeira seção A', é grafada nos compassos 43 e 44 da transcrição (fig. 26) e consta isolada na imagem a seguir:



Figura 34: Levada na seção A' de Corra e olhe o céu (0'59" a 1'03")
(transcrição do autor)

Nela é possível observar a subtração do dedo anelar do bloco da mão direita, que, formado então pelo conjunto *i-m*, apenas se separa na terceira semicolcheia do segundo compasso. A sequência de quatro semicolcheias seguidas tocadas no segundo compasso, no andamento em que se apresenta, ressalta a proficiência técnica de Carlinhos no que tange à agilidade da mão direita, uma vez que a solução mais fácil — e mais comum — para o preenchimento de semicolcheias consecutivas seria a distribuição dos ataques em dois ou mais dedos, gerando uma levada com um caráter arpejado. A agilidade de ataques com blocos *i-m* ou *i-m-a* pode ser verificada também em levadas executadas por Dino em *Corra olhe o céu*, conforme a seguinte transcrição:

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It consists of three systems of staves, each containing four measures. The first system (measures 1-4) starts with a D chord and an A7/C# chord. The second system (measures 5-8) features Am/C and G/B chords. The third system (measures 9-12) includes Gm/Bb, E7(9), and A7(13)/E chords. The notation includes accents (>), slurs, and dynamic markings (p, mf).

Figura 35: Levada de Dino em Corra e olhe o céu (2'06" a 2'24")
(transcrição do autor)

Aplicada com ainda mais intensidade do que o proposto por Carlinhos, a opção de Dino pelos ataques consecutivos com blocos de dedos da mão direita é caracterizada pela exclusividade do bloco *i-m-a*, criando um acompanhamento composto basicamente por duas linhas rítmicas: a linha mais alta, apresentada pelo bloco de dedos; e a linha de baixo, atacada pelo polegar. Vale ressaltar também o contraste dinâmico apresentado por Dino, no qual algumas semicolcheias figuram como *ghost notes* e outras são acentuadas pelo violonista. Tal recurso, somado ao fato de não haver sequer um compasso indêntico a outro em termos de ritmo e acentuação, indica uma possível influência na levada final de Carlinhos, presente na coda e transcrita a seguir:

Figura 36: Levada final de Carlinhos em Corra e olhe o céu (2'03" a 2'15")
(transcrição do autor)

Em comparação à condução de Dino, Carlinhos apresenta variações mais discretas: omissões de um dos dedos do bloco i-m-a, alterações rítmicas na linha do baixo, e outros recursos que, inseridos no *diminuendo* proposto pelo violonista, encaminham a canção ao seu fim. Nota-se também que, embora os acentos contêmham um certo grau de variação, Carlinhos reforça com maior frequência as segundas e quintas semicolcheias dos compassos ímpares, opção que pode ser entendida como uma influência do pandeiro de partido-alto, trazido por Bolão (2003, p. 93) da seguinte forma:

Legenda:

mão	●	—	—	—	—
membrana	●	—	—	—	—

Figura 37: Toque de pandeiro no partido alto (BOLÃO, 2003, p. 93)

Para concluir as considerações pertinentes ao Ritmo, vale ressaltar o comportamento *cométrico* do acompanhamento, tendo como *continuum* a rítmica do tamborim formadora do que Sandroni (2001) chamou de paradigma

do Estácio. Os desvios da referência, tais como a levada baseada em pandeiro de partido alto e as conduções com várias semicolcheias consecutivas, podem ser interpretadas como variações que não são transgressoras, ou seja, não são *contramétricas*, mas sim alternativas que, sobrepostas ao padrão de referência, o reforçam em vez de o *estressarem*.

Dentro do elemento Crescimento, por fim, podem ser descritas como as principais fontes de movimento o contraste presente entre a exposição e a repetição de algumas seções, conquistado mediante as variadas articulações utilizadas e a alternância entre levadas e baixarias. Um exemplo desse contraste pode ser encontrado a partir da primeira exposição da seção A', na qual Carlinhos inicia com uma levada que é abafada pela mão esquerda (c.33 a 35), muda para uma levada sem abafamento (c.36 a 40), realiza ataques espaçados com o bloco *i-m-a* (c.41 e 42), apresenta uma levada com ataques seguidos em semicolcheia sem abafamento (c.43 e 44) e se encaminha para uma condução de caráter arpejado e sem abafamento que se encerra no fim da seção, marcado por mais um contraste consistente em uma baixaria que indica o início da reexposição da parte A.

Outro exemplo pode ser encontrado no trecho que se inicia no compasso 19 e se encerra no compasso 32. Nele, o violonista começa com uma levada arpejada (c.19 a 22), muda para uma levada em blocos *i-m-a* sem *ghost notes* (c.23 e 24), apresenta uma levada parcialmente em blocos com *ghost notes* em semicolcheia (c.25 a 30) e finaliza a transição utilizando ataques em blocos *i-m-a* de maneira espaçada (c.31 e 32).

Em relação às fontes de forma, por sua vez, destaca-se a conservação da mesma harmonia — salvo algumas trocas de acordes feitas em caráter pontual — nas repetições das seções ao longo da canção, bem como a manutenção da extensão utilizada nas primeiras seções da gravação (C1 a A3) ao longo de todo o acompanhamento.

Seguimos agora, por fim, para o terceiro e último acompanhamento analisado: *Acontece*.

Acontece

Teresa Cristina e Carlinhos 7 Cordas

Cartola

System 1:

Teresa: [Musical staff with rests]

Carlinhos: [Musical staff with accompaniment]

Chords: B \flat /D, D \flat o, Cm7, F $\text{sus}7$, F7

System 2:

Te.: [Musical staff with rests]

Carl.: [Musical staff with accompaniment]

Chords: B \flat 7M/D, D \flat o, Cm7, F7(13)

Lyrics: es

System 3:

Te.: [Musical staff with lyrics]

Carl.: [Musical staff with accompaniment]

Chords: B \flat /D, D \flat o, Cm7, F7/C

Lyrics: que cenosso/amor vê se/es que ce por

System 4:

Te.: [Musical staff with lyrics]

Carl.: [Musical staff with accompaniment]

Chords: B \flat 6, G $\text{m}9$, Cm7, F7(13)

Lyrics: que tu do no mun do a con te ce e/acon

17 Te. te ce que já não sei mais a mar vaicho

Bb7(13) Bb/Ab Eb7M/G Abm7 Db7(9)

Carl.

21 Te. rar vai sofrer e você não me re ce mas isso/acon te ce a con

Gb6(omit3) Go Abm7 Db7(9) Gb7M F7

Carl.

25 Te. te ce que meu co ra ção fi cou fri o e/o

Bb/D Dbo Cm7 Fsus7 F7(13,b9)

Carl.

29 Te. nos so ni nho de a mor es tá va zi o Se/eua

Bb/D Gm Cm7 F7(13) Bb/Ab

Carl.

33

Te.  in da pu desse fin gir que te a mo ah se/eu pu des se mas não

E \flat /G E \flat m6/G \flat D \emptyset G7(\flat 13)

Carl. 

37

Te.  que ro não devofa zê-lo is so não a con te ce

Cm7 E \flat m6 F7(13) B \flat 6 D \flat o Cm7 F7

Carl. 

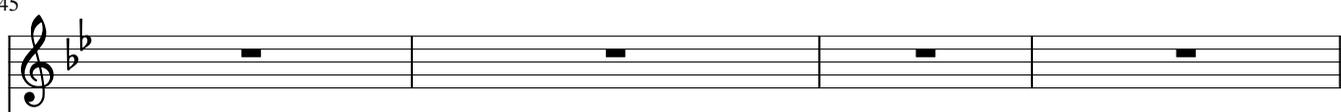
41

Te. 

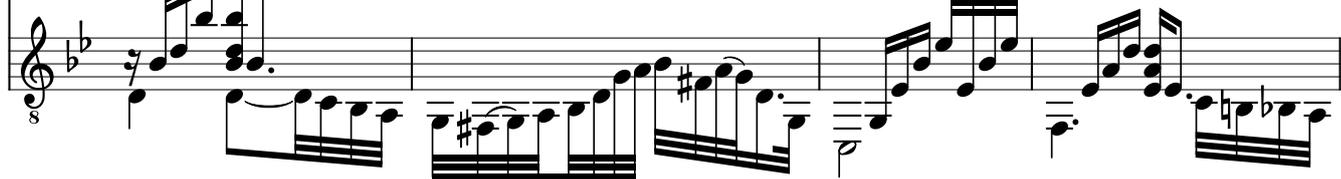
B \flat /D D \flat o Cm7 F7sus F7

Carl. 

45

Te. 

B \flat /D (Gm) Cm7 F7(13)

Carl. 

49
Te. vaicho

Carl. $B\flat/A\flat$ $B\flat7(13)$ $E\flat7M$ $A\flat m7$ $D\flat7(9)$

53
Te. rar vai sofrer e você não me rece mas isso/acontece a con

Carl. $G\flat9(omit3)$ $G\flat$ $A\flat m7$ $D\flat7(9)/F$ $G\flat9(omit3)$ $F7$

57
Te. tece que meu coração ficou frio o e/o

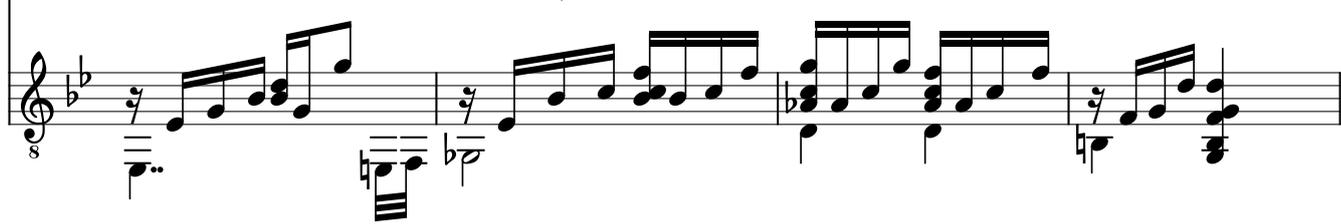
Carl. $B\flat/D$ $D\flat o$ $Cm7$ $F7sus$ $F7$

61
Te. nosso ninho de amor está vazio Se/eua

Carl. $B\flat9(omit3)$ $Gm9$ $Cm7$ $F7$ $B\flat7(13)$

65

Te.  in da pu des se fin gir que te a mo ah se/eupu des se mas não

Carl.  $E\flat 7M$ $E\flat m_9^6/G\flat$ $D\emptyset(11)$ $G7$

69

Te.  que ro não de vofa zê - lo is so não a con te ce

Carl.  $Cm7(9)$ $E\flat m_6/G\flat$ $F7$ $B\flat_9^6(\text{omit}3)$

8.3 ACONTECE

Décima quarta faixa de *Teresa Cristina canta Cartola*, a canção *Acontece* foi gravada primeiramente por Paulinho da Viola, em 1972⁸³, antes mesmo de ser interpretada por Cartola (1974)⁸⁴. Desde então, a composição integrou também álbuns de artistas como Gal Costa (1974)⁸⁵, Elizeth Cardoso (1978)⁸⁶, Caetano Veloso (1994)⁸⁷ e Ney Matogrosso (2003)⁸⁸. Ao ouvir tais versões, evidencia-se que a canção tomou diferentes rumos em termos de arranjo: Paulinho da Viola adiciona elementos de bolero; Gal Costa aposta em arranjá-la com traços da bossa-nova; e Elizeth Cardoso se mantém mais atrelada às características do samba-canção. As versões de Cartola, Caetano e Ney Matogrosso, por serem arranjos de voz e violão, encontram bastante afinidade com os objetivos desta dissertação, de modo que serão discutidas ao longo desta análise e, com exceção da gravação de Caetano⁸⁹, constam transcritas nos Anexos III e IV.

Pode-se entender *Acontece* como uma canção composta de três partes que se organizam na sequência A-B-A-C, organização esta que, exceto a versão de Cartola, é executada duas vezes nos arranjos citados no parágrafo anterior, sendo em alguns casos intercaladas com seções instrumentais. Embora não versem propriamente sobre seções formais e sim sobre organizações temáticas presentes no choro, Moreira e Navia (2020) discutem um padrão de desenvolvimento temático que apresenta uma estrutura bastante semelhante à forma de *Acontece*. Tal modelo abriga em si quatro segmentos: enunciado, contraste, repetição e desfecho cadencial (ALMADA, 2006). As duas abordagens

⁸³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UPU2t0nuEQI>>. Acesso em 26 de Maio de 2022.

⁸⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-Z0xQV8YOvE>>. Acesso em 26 de Maio de 2022.

⁸⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IRO5q-_AaNA>. Acesso em 26 de Maio de 2022.

⁸⁶ Disponível em: <<https://youtu.be/lk30WqWFY7s>>. Acesso em 26 de Maio de 2022.

⁸⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LfMZSnHjpeg>>. Acesso em 26 de Maio de 2022.

⁸⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=akODz0pREaQ>>. Acesso em 26 de Maio de 2022.

⁸⁹ Pelo fato de termos descoberto a versão de Caetano em uma etapa bastante avançada desta dissertação, não tivemos tempo hábil para transcrevê-la na íntegra, como as versões de Cartola e Ney Matogrosso.

(divisão em partes e divisão em segmentos temáticos) constam grafadas na figura a seguir⁹⁰:

The musical score for "Acontece" is presented in G major and 4/4 time. It is divided into three main sections:

- Parte A ou Enunciado (Measures 1-8):**
 - Measure 1: Chords E, G, F#m7, B7. Lyrics: "Esquece nosso amor..."
 - Measure 5: Chords E, C#m7, F#m7, B7. Lyrics: "tece que já não sei mais..."
 - Measure 8: Chord E. Lyrics: "tece que meu coração..."
- Parte B ou Contraste (Measures 9-16):**
 - Measure 9: Chords E, E/D, A, G7. Lyrics: "tece que já não sei mais..."
 - Measure 13: Chords C, C#o, Dm, G7, C, B7. Lyrics: "tece que meu coração..."
- Parte A ou Repetição (Measures 17-24):**
 - Measure 17: Chords E, G, F#m7, B7. Lyrics: "tece que meu coração..."
 - Measure 21: Chords E, C#m7, F#m7, B7, E7. Lyrics: "Se eu Ainda pudesse fingir.."

The score includes guitar chords and triplets. The lyrics are: "Esquece nosso amor... tece que já não sei mais... tece que meu coração... Se eu Ainda pudesse fingir..".

Figura 39: Partes e segmentos temáticos de Acontece (transcrição do autor)

⁹⁰ A tonalidade de Mi maior, disposta na fig.39, faz referência à tonalidade escolhida por Cartola em sua versão.

A versão de Carlinhos e Teresa, conforme consta na fig. 38, é iniciada com uma seção instrumental na qual o violonista propõe um acompanhamento sobre a harmonia da Parte A, culminando numa semicadência que prepara a sequência das partes A-B-A-C, executada a partir de então. Após essa primeira exposição, uma repetição da forma é tocada, porém com a primeira parte A e metade da parte B executadas apenas no violão, que volta então a dividir espaço com a voz a partir da modulação presente na segunda metade da Parte B, seguindo, depois disso, a forma tal qual é proposta na primeira exposição.

De maneira semelhante, Raphael Rabello e Caetano Veloso apresentam um arranjo no qual há uma primeira exposição da forma A-B-A-C, seguida de um interlúdio instrumental baseado na parte B, que é continuado, por sua vez, pela reexposição do segmento A-C. Marcello Gonçalves e Ney Matogrosso propõem um arranjo que também expõe duas vezes a sequência A-B-A-C, separados por um interlúdio instrumental baseado na harmonia da parte C, que é adicionado ao arranjo de modo a preservar a repetição de A-B-A-C com voz e violão. A versão de Cartola e Meira, por fim, se difere no sentido de apresentar apenas uma vez a sequência A-B-A-C, precedida por dois compassos de natureza cadencial.

Por não apresentar uma reexposição, a gravação de Cartola possui a curta duração de 1'16", contra os os 2'55" de Caetano Veloso e os coincidentes 3'34" que marcam tanto a versão de Teresa quanto a de Ney Matogrosso, o que atesta, ao considerarmos o interlúdio instrumental adicionado ao arranjo deste último, trechos de andamentos mais acelerados por parte de Marcello Gonçalves do que por Carlinhos. Neste sentido, todas as quatro gravações apresentam oscilações de andamento que orbitam em torno do andamento médio de 45 bpm.

Dentro do elemento Som, destacamos inicialmente que, no âmbito das grandes dimensões, os comentários acerca da sonoridade de captação e pós-produção, tecidos na primeira análise (seção 8.1 desta dissertação) se estendem a todas as faixas, incluindo *Acontece*. No que se refere à escolha de tonalidade, aspecto também pertinente às grandes dimensões, nota-se que a tonalidade de Si bemol, tendo quatro das sete cordas do instrumento afinadas em notas diatônicas — assim como em *O mundo é um moinho*, em Mi maior —, é menos favorecida pelo idiomatismo do violão quando comparada à tonalidade de *Corra e olhe o céu*.

Em termos de articulação, verifica-se o predomínio de uma expressividade *dolce*, conquistada mediante o posicionamento de mão direita bastante próxima à boca do violão e que se concretiza com a aplicação de levadas arpejadas na maior parte do acompanhamento. Em tais conduções, vale dizer, são encontradas com certa frequência repetições de dedos da mão direita — algo que não se mostra tecnicamente desafiador em um andamento lento —, sobretudo efetuadas pelo dedo indicador, consequência de atacar um bloco p-i-m-a e em seguida arpejar os dedos *i*, *m* e *a*, padrão amplamente encontrado na transcrição, a exemplo dos compassos 41, 42 e 43, entre muitos outros.

Os recursos atuais de captação e mixagem, já comentados anteriormente, permitem que Carlinhos, de maneira ainda mais destacada em *Acontece*, tire proveito da sonoridade grave e com bastante sustentação que é produzida pelo violão de *nylon*. No compasso 30, por exemplo, o violonista executa uma descida cromática de três notas (Ré¹, Ré bemol¹ e Dó¹) na sétima corda que, pelo ligado⁹¹ aplicado entre as duas primeiras notas, pelo andamento lento e pelo timbre extremamente grave, pode remeter à sonoridade de um contrabaixo, algo dificilmente conquistado de modo tão eficaz com a tecnologia disponível até poucas décadas atrás. Esse nível de sensibilidade e transparência de captação permite também que Carlinhos, no compasso 36, ataque a nota Mi bemol³ (quarta semicolcheia) apenas pressionando a corda com o dedo anelar da mão esquerda, sem depender de ataques com a mão direita.

Dentro do elemento Harmonia, embora a canção apresente, assim como *O mundo é um moinho* e *Corra e olhe o céu*, um tonalismo unificado, nesse caso é verificável um trecho de maior expansividade tonal, consistente na modulação presente na parte B. A despeito dessa modulação, as partes A e C se mantêm fundamentalmente atreladas ao diatonismo principal: na parte A é apresentada uma progressão centrada no acorde de primeiro grau em que também se insere, em sede de empréstimo modal, o diminuto de passagem bIII^o — também passível de ser interpretado como V/V —; e na parte C é disposta uma progressão que inicia no IV (Eb), segue no acorde de empréstimo IVm6 (Ebm6), que precede uma tonicização do segundo grau Dó menor, que por sua vez cadencia a resolução no acorde de primeiro grau no movimento ii—V—I.

⁹¹ Optamos por não usar o termo *legato* e sim a sua versão traduzida — ligado — devido à maior incidência desta última no universo do violão brasileiro.

Na parte B, a área tonal é deslocada de Si Bemol maior⁹² para Sol Bemol maior, descendo dois tons. Essa modulação é explicada por Freitas da seguinte forma, tendo como referência a área tonal de Dó maior:

Em um recorte (dividindo a oitava em três intervalos iguais,...), na *célula mater* do ciclo de terças maiores (**C**: \Leftrightarrow **Ab**:), o fato é que **Ab**: está em **C**: como **bVI**, grau de empréstimo modal, uma subdominante de **Cm**: em uso na tonalidade homônima maior. Mas, numa duplicidade técnica de alto rendimento poético, também é fato que **C**: está em **Ab**: como **III**, o célebre acorde ou região de *mediante*. Com isso, seja como for, **Ab**: tem lugar/função em **C**: e **C**: tem lugar/função em **Ab**:. Este potencial de *atração mútua* da anfibológica célula *mater* **C**: \Leftrightarrow **Ab**:, capaz de instituir chegada definitiva ou provisória (principal ou secundária), é imitado (contando com eventuais enarmonias a célula é literalmente transposta e seqüenciada) gerando uma rede de *plurisignificado* [...]. (FREITAS, 2010, p. 233) (grifos do autor).

A modulação presente em *Acontece*, consistente no acréscimo de quatro bemóis, também é descrita pelo autor como algo de significado "truncado", "antilógico" e que convida o ouvinte "a procurar algum sentido que, algures, transcende aquilo que concretamente se faz ouvir" (FREITAS, *ibid*, p. 31), além de salientar também que, "o caminho em direção ao acréscimo de bemóis é uma polarização capaz de 'escurecer' ou introduzir 'cores frias' na tonalidade principal" (*ibid*, p.29). Estando colocada em uma canção, é válido analisar uma possível relação estabelecida entre tal expansão harmônica e a letra, bem como as características do acompanhamento em tal trecho, detalhes que serão comentados mais adiante.

Quando comparado à versão de Cartola, nota-se que o acompanhamento de Carlinhos contém uma maior carga de dissonâncias. Enquanto Meira adiciona extensões apenas em dominantes, diminutos e subdominantes do tipo *iim7* — nesta última exclusivamente a extensão de sétima menor —, Carlinhos faz uso de sextas, sétimas, nonas e décimas primeiras, inclusive em acordes com função de tônica, categoria preservada por Meira em formações triádicas. Raphael Rabello e Marcello Gonçalves, embora apresentem em suas gravações os mesmos tipos de dissonâncias usados por Carlinhos, comportam em seus acompanhamentos extensões em quantidades ainda maiores, além da adição

⁹² Tendo como referência a tonalidade utilizada por Teresa e Carlinhos, embora essa seja uma característica da canção em si, antecedente aos arranjos e presente em todas as versões.

de uma dominante substituta (subV7/I) do acorde de primeiro grau no último compasso da parte B, conforme os trechos a seguir:

(SubV7)

C7M C#o Dm7 G7(b9) C F#m7 F7(b5)

Figura 40: Uso do SubV7 em *Acontece*, por Raphael Rabello (1994)
(0'43" a 0'53") (transcrição do autor)

(SubV7)

G7M(9) G#o Am7 D Gadd9 F#7sus(9) C7(9)

Figura 41: Uso do SubV7 em *Acontece*, por Marcello Gonçalves (2002)
(0'49" a 0'59") (transcrição do autor)

No elemento Melodia, por sua vez, percebe-se que em *Acontece* há uma menor incidência de baixarias, o que coaduna com a postura assumida por Meira ao acompanhar Cartola. Na versão do compositor, vale dizer, ficam registradas duas baixarias curtas — menores do que um compasso — e um cromatismo precedido de arpejo que, em conjunto, podem ser entendidos também como um conteúdo melódico. Na figura a seguir apresentamos um compilado dos três excertos, também disponíveis na transcrição integral presente no Anexo III:



Cromatismo na primeira corda precedida de arpejo (0'08" a 0'11")



Baixaria que antecede a modulação da Parte B (0'24" a 0'28")



Baixaria sobre encadeamento IV — IVm (0'54" a 0'59")

Figura 42: Conteúdos melódicos propostos por Meira em *Acontece*
(transcrição do autor)

No acompanhamento de *Carlinhos*, de maneira semelhante, ficam apresentadas baixarias curtas formadas a partir de cromatismos (c.19, 44, 48, 51 e 65), além da repetição — com algumas pequenas diferenças — da frase arpejada que culmina em um acorde dominante do tipo V7(13,b9) (c.28), já discutida na análise de *O mundo é um moinho* (cf. seção 8.1). Em *Acontece*, verifica-se apenas uma baixaria de duração superior a um compasso, sediada no interlúdio instrumental e disposta na figura a seguir:

The image shows a musical score for a bass line in 2/4 time. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score is divided into three measures. The first measure is labeled with the chord Bb/D and contains a bass line starting on Bb4, moving to Eb4, then D4, and ending on Bb4. The second measure is labeled with the chord (Gm) and contains a bass line starting on G3, moving to Ab3, then Bb3, and ending on G3. The third measure is labeled with the chord Cm7 and contains a bass line starting on C4, moving to D4, then Eb4, and ending on C4. The bass line is written on a single staff with a treble clef and a 'basso' (bass) marking below the staff.

Figura 43: Baixaria sobre Gm no interlúdio instrumental de *Acontece*, por Carlinhos 7 Cordas (1'54" a 2'00") (transcrição do autor)

A estrutura de tal baixaria, baseada em fusas e construída sobre o acorde de Gm9, apresenta as mesmas características observáveis na análise da introdução de *Corra e olhe o céu* (fig. 30), quais sejam: a predominância de notas da téttrade subjacente e o uso de notas não-harmônicas (nesse caso notas de passagem ou de aproximação cromática) apenas em tempos fracos do compasso. Raphael Rabello, por sua vez, insere um grande volume de apontamentos melódicos em seu acompanhamento, em uma proposta que se afasta do idioma das baixarias.

Na versão de Ney Matogrosso, é possível observar que Marcello Gonçalves propõe um acompanhamento também bastante rico em conteúdo melódico, consistente em frases nas cordas primas e baixarias de extensão variada, sendo verificada a tendência de aplicar baixarias mais longas sobre os acordes de dominante, geralmente construídos sobre sextinas ou fusas e que podem ser verificadas na transcrição constante no Anexo IV.

Dentro do elemento Ritmo, observa-se um acompanhamento fundamentado na levada de pandeiro no samba-canção, embora o destaque rítmico desse padrão seja atenuado pelo predomínio de levadas arpejadas em uma expressividade *dolce*. Com pouca variação dinâmica — sendo os principais acentos sediados na baixaria para a modulação da Parte B e em alguns trechos do interlúdio instrumental —, Carlinhos propõe em *Acontece* um arranjo bastante atrelado aos tempos fortes do compasso, abdicando dos padrões ligados ao tamborim, tão presentes em outras faixas do álbum.

Embora o acompanhamento da canção não seja executado de modo a definir uma determinada levada como a principal, algumas estruturas de digitação são encontradas na faixa de maneira recorrente, tais como:

1: Arpejo p-i-m-a com ataques apenas no primeiro tempo
(c.15,16, 30, 31, 33, 58, 59, 61, 62, 63 e 69)

2: Arpejo p-i-m-a seguido de ataque em bloco
(c.18, 24, 32, 55, 66 e 70)

3: Arpejo p-i-m-a, ataque em bloco seguido de arpejo
(c.20, 23, 25, 36, 50, 64 e 66)

4: Ataque em bloco seguido de arpejo i-m-a
(c.19, 29, 32, 41, 42 e 67)

Figura 44: Combinações de digitação nas levadas em *Acontece*, por Carlinhos 7 Cordas (transcrição do autor)

No decorrer da canção outras digitações são encontradas, as quais, em sua maioria, podem ser interpretadas como variações das estruturas transcritas na fig.44. Vale ressaltar que, devido à predominância do caráter arpejado, todas as conduções reforçam a expressividade *dolce*, conquistada mediante o toque com pouca intensidade e o posicionamento da mão direita à frente da boca do instrumento. Como contraste, pode-se citar apenas o uso de *staccatos* nos últimos compassos da seção instrumental (c.51 e 52 da fig.38).

Frente às propostas de Meira, Raphael Rabello e Marcello Gonçalves, nota-se que o acompanhamento de Carlinhos é o que apresenta levadas com menor densidade. Meira, em seu arranjo, permite em poucos momentos que as notas dos acordes soem sem uma reiteração de ataques com a mão direita, em um contínuo arpejamento; Raphael Rabello e Marcello Gonçalves, em propostas com bastante similaridade neste quesito, propõem acompanhamentos fartos em

sextinas, tercinas e outras estruturas rítmicas que, embora presentes nos arranjos de Carlinhos e Meira, nestas versões ganham maior destaque.

Além disso, as gravações realizadas por Raphael Rabello e Marcello Gonçalves, distintamente das versões de Carlinhos e Meira, são as que comportam levadas compostas por ataques de blocos com a mão direita, típicas do gênero samba-canção e dispostas a seguir:



Figura 45: Levada de samba canção em Acontece, por Raphael Rabello (2'06" a 2'16") (transcrição do autor)

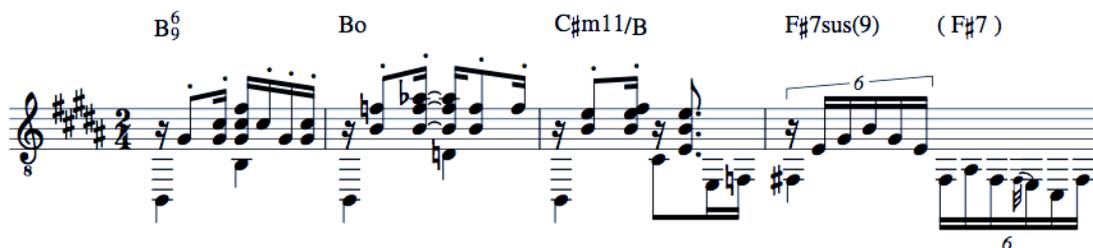


Figura 46: Levada de samba canção em Acontece, por Marcello Gonçalves (2'38" a 2'49") (transcrição do autor)

Voltando para Carlinhos, em *Acontece* é possível assumir que, dentro dos aspectos atinentes às *camadas de ritmo* discutidas por La Rue (cf. seção 7 desta dissertação), o *continuum* fica estabelecido na condução de samba-canção tocada pelo pandeiro nas gravações do gênero e aqui emulada pelas levadas de violão. O *ritmo superficial*, por sua vez, mostra-se absolutamente cométrico, não havendo, neste sentido, nenhum conteúdo rítmico contrastante à referência do *continuum*, ao considerarmos as conduções em tercinas e sextinas, à uma primeira vista discrepantes da levada mais comum de samba canção, variações

também observadas nas gravações do gênero, sejam nos instrumentos de percussão, de harmonia ou nas divisões do canto.

Por fim, no que tange ao elemento Crescimento, destacam-se como *fontes de movimento* as alterações sutis de andamento e densidade das levadas, de modo a dialogar com o canto de Teresa Cristina, que muitas vezes se aproxima de uma declamação, reforçando o conteúdo enunciativo da letra. Além disso. No âmbito das *fontes de forma*, por sua vez, é possível indicar a repetição estrita da forma e da harmonia — mesmo com o interlúdio instrumental, que em vez de ser posto como uma seção adicional é colocado de modo a substituir o canto — como uma maneira de sustentar os conteúdos anunciados na primeira metade do arranjo durante a repetição da forma.

9 AVALIAÇÃO SEGUNDO LA RUE E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Feitos os levantamentos e comentários suscitados pela etapa de *Observação*, consistente nas análises de *O mundo é um moinho*, *Corra e olhe o céu* e *Acontece*, cabe aqui realizar o último estágio da abordagem analítica proposta por La Rue (cf. seção 6), a *Avaliação*, na qual se propõe uma síntese das informações colhidas na fase anterior. Antes disso, porém, faz-se necessário discorrer sobre algumas questões levantadas ao longo desta dissertação e que não poderiam ser respondidas dentro das *observações* particulares de cada uma das músicas.

A primeira questão a ser discutida aqui é derivada do comentário de Carlinhos que, ao discorrer sobre a sua relação pessoal com Dino 7 Cordas, afirmou receber o seguinte conselho: "Sétima corda não se usa toda hora" (ver p.52). Seria possível verificar esse traço nas músicas analisadas? Ao observar *O mundo é um moinho*, tal característica é verificada de maneira ostensiva: a sétima corda só é utilizada para tocar a nota Ré1, utilizada como baixo dos acordes E/D — a maioria deles tocados no já comentado estilo de *acordes piano*. Em *Corra e olhe o céu*, o uso da sétima corda se faz mais frequente, seja em baixarias curtas, seja em baixos que utilizam principalmente as notas Ré1 e Dó1, embora isso não represente um uso intenso, uma vez que as baixarias de

introdução, seção mais farta de frases de baixo de todo o álbum, descem para as notas da sétima corda apenas em um momento, cujo termo é também um *acorde piano* (C7M)⁹³. Em *Acontece*, por sua vez, a mesma economia de notas decorrentes da sétima corda é verificada, sendo esta mais acionada em marcações de baixo e na finalização da única baixaria de maior extensão registrada no acompanhamento, situada no interlúdio instrumental. Diante disso, é possível entender que Carlinhos adere à opinião de Dino.

Por vezes, foram identificados traços característicos de outros instrumentos nos acompanhamentos analisados. É necessário ressaltar, primeiramente, o perfil aglutinador que genericamente compõe a tradição do violão no samba, na qual são identificáveis sobremaneira as influências dos instrumentos de percussão nas divisões rítmicas das levadas e frases melódicas, bem como dos instrumentos de sopro nas baixarias. No caso de Carlinhos, particularmente, as gravações analisadas informam alguns dos empréstimos realizados pelo violonista, tais como as rítmicas de pandeiro, tamborim e surdo; as aberturas harmônicas que catalogamos como *acordes piano* (conforme comentário do próprio Carlinhos); o uso do *Hendrix chord* e o emprego de *bends*, oriundos da guitarra elétrica; e o timbre grave e de grande sustentação que, em alguns momentos, remete à sonoridade do contrabaixo. Tais constatações, vale dizer, se coadunam com o comentário do violonista (ver p.89) que informa seu interesse em trazer para o violão aspectos típicos de outras musicalidades.

A diversidade rítmica das levadas, questão central para Carlinhos e principal motivo da sua reverência a Valdir Silva (ver p.54), pode ser verificada de maneira mais ostensiva em *Corra e olhe o céu*, única das três gravações analisadas em que não predomina uma expressividade *ad libitum*. Isso não quer dizer, porém, que em *O mundo é um moinho* e *Acontece* a diversidade não esteja presente. Nas análises, seja nas levadas em bloco, proeminentes em *Corra e olhe o céu*; seja nas levadas arpejadas, preponderantes nas outras duas, verifica-se uma série de variações de digitação de mão direita que tornam as conduções sutilmente diferentes durante o desenvolvimento do arranjo, mesmo quando a intenção não é propor mudanças expressivas no acompanhamento.

⁹³ Recurso identificado no estilo de Carlinhos e discutido na p.90.

Essa constatação vai ao encontro do que comentamos sobre a cultura das levadas de violão brasileiro e sua natureza variativa (ver p.25).

O caráter *ad libitum*, predominante em boa parte dos acompanhamentos realizados por Carlinhos, e a espontaneidade natural do formato violão e voz geram em certos momentos escolhas de execução pouco usuais no samba. Em *O mundo é um moinho*, as conduções arpejadas na introdução não seguem a rigidez do compasso no que tange às trocas de acordes (c.1 a 8 da fig.17), flexibilidade esta que se replica, de certo modo, em *Acontece*, na qual Carlinhos propõe pausas e suspensões que fogem do previsível.

É difícil imaginar práticas musicais nas quais há instrumentos de percussão — o que é o mais comum dentro do universo do samba, inclusive na trajetória de Carlinhos, acompanhando Beth Carvalho e outros artistas — e em que esta flexibilidade do tempo seja aceitável, haja vista a forte ligação do samba com a dança. Por isso, vale ressaltar que muitas das escolhas de execução presentes em *Teresa Cristina canta Cartola* são decorrentes da "lógica violão e voz" e seriam bastante atípicas se aplicadas fora desse contexto.

Dentro dessa mesma ótica podemos encarar a aplicação de baixarias com divisões rítmicas incomuns na tradição do samba, tal como a seguinte frase, já comentada na seção 8.1:



Figura 47: Baixaria sobre E7 em *O mundo é o moinho* (2'13" a 2'15")
(transcrição do autor)

O uso de septinas dentro do universo do samba, vale dizer, não é algo corriqueiro. Além disso, a audição do trecho revela que a duração das notas que compõem a septina não é menor do que as que formam a sextina subsequente, como haveria de ser caso uma rigidez de andamento fosse proposta por algum outro elemento, a exemplo de um surdo, um pandeiro, ou algum outro

instrumento de percussão. Em vez disso, o que se escuta em ambos os agrupamentos rítmicos (septina e sextina) são notas de igual duração — com uma leve desaceleração no final, mas que, ao nosso entender, não caracteriza uma mudança de figura rítmica. Dessa constatação é possível entender que a liberdade decorrente do formato "violão e voz" permite ao músico acompanhador flexibilizar, em algum nível, intencionalmente ou não, os valores do compasso, sem que isso represente o contraste resultante da sobreposição de padrões atípicos, tais como uma septina, a ritmos já consagrados pelo gênero.

Entrando, enfim, na etapa de *Avaliação*, nos defrontamos com os primeiros aspectos propostos por La Rue neste último estágio, consistentes no *campo de ação* e nas *considerações históricas*, que têm como objetivo entender a inserção da obra analisada no contexto histórico e estilístico da qual esta faz parte. Ao entendermos que toda a primeira parte dessa dissertação é dedicada a tais aspectos, nos concentraremos em abordar os conceitos de *valores objetivos* e *valores subjetivos*, subsequentes a essa primeira etapa da fase de *Avaliação*. Neste sentido, vale recapitular que os *valores objetivos* e *valores subjetivos* serão a síntese das informações colhidas nas análises.

Conforme dito anteriormente (cf. seção 7 desta dissertação), dentro dos *valores objetivos*, La Rue sugere que sejam investigados os traços estilísticos presentes no objeto de análise sob a ótica de três parâmetros complementares: a *unidade*, a *variedade* e o *equilíbrio*. A unidade, neste sentido, pode ser examinada através do reconhecimento dos recursos que conferem coerência à obra. Assim sendo, algumas escolhas de Carlinhos se destacam no cumprimento desta função.

Teresa Cristina canta Cartola reúne diferentes tipos de samba, compostos em períodos diversos da vida do autor e, em alguns casos, compostos por outros sambistas e apenas interpretados por Cartola. Para manter a coerência, destacam-se como principais recursos a manutenção de uma mesma sonoridade — em termos de execução (o mesmo violão, de nylon, tocado com dedeira de aço) e de captação —, a conservação de uma mesma carga de extensões adicionadas aos acordes, o uso de estruturas similares de frases de baixo em momentos recorrentes da forma (aspectos comentados na análise de *O mundo é um moinho*), além da abordagem predominante na aplicação das baixarias, da qual trataremos quando for discutido o *equilíbrio*.

A própria natureza do repertório — uma compilação de canções que, embora pertençam a um estilo comum, são obras com características próprias —, e a forte vinculação de Carlinhos ao idiomatismo violonístico são as principais fontes de *variedade* do álbum. Neste sentido, é possível perceber nas análises, bem como em uma audição das demais faixas, que as tonalidades escolhidas para a voz de Teresa Cristina determinam traços importantes no acompanhamento do violonista, tais como o uso de acordes com cordas soltas — e com qual qualidade essas cordas soltas se inserem nos acordes (diferentes dissonâncias ou consonâncias) —; a localização dos ligados e articulações nas baixarias; e as inversões mais convenientes. Além disso, vale apontar como fontes de *variedade* as diversificações de digitações de mão direita, que geram modificações sutis nas conduções rítmico-harmônicas, comentadas na análise de *Acontece* (ver p.131).

O termo *equilíbrio* é proposto por La Rue para definir a proporção estabelecida entre as fontes de *unidade* e *variedade*, entretanto essa palavra também surge em uma das entrevistas concedidas por Carlinhos para se referir à combinação das linguagens dos violões de 6 e 7 cordas. Ao comentar sobre o impacto do estilo de Raphael Rabello no seu desenvolvimento enquanto violonista, Carlinhos afirma ter desejado assumir uma postura parecida com a de Raphael, na qual havia o "equilíbrio entre o 6 e o 7 cordas" (ANEXO I). Acreditando ser mais frutífero para a investigação do estilo de Carlinhos uma aproximação do conceito de *equilíbrio* da análise de estilo com o universo do violão no samba, trataremos aqui de comentar a maneira na qual o violonista une as características principais de cada uma dessas linguagens.

Comentamos anteriormente (ver p.33) que a divisão das funções dos violões de 6 e 7 cordas em desempenhar levadas e aplicar baixarias, respectivamente, não pode ser tratada de maneira absoluta, uma vez que ambos os instrumentos realizam ambas as atribuições. Apesar disso, é inegável, em um samba com mais de um violão, que se espera de um violonista de 6 cordas uma maior execução de levadas e imagina-se que as baixarias serão predominantes no violão de 7 cordas.

Em arranjos de violão e voz é comum que o violonista — sejam ele portador de um violão 6 ou 7 cordas — busque criar um acompanhamento que contemple essas duas atribuições em apenas um instrumento, o que pode ser

alcançado através de diferentes posturas e diversas "dosagens" desses recursos. Ao observarmos o estilo de Carlinhos em *Teresa Cristina canta Cartola*, o que percebemos é que não há uma transição frequente entre o domínio das levadas para o domínio das baixarias, ou seja, o violonista não tenta lembrar o ouvinte da maneira mais simultânea e recorrente possível que as duas atribuições estão sendo contempladas pelo seu violão, o que poderia ser realizado com aplicações contumazes de frases curtas, no sentido de citar frequentemente a linguagem das baixarias para logo depois abrir espaço para a volta das levadas.

Diferentemente disso, Carlinhos opta por executar longos trechos — às vezes algumas dezenas de compassos — apenas munido do "estereótipo violão 6 cordas" para, em dado momento, aplicar uma baixaria relativamente extensa (superior a um compasso). Dito de outra forma, Carlinhos não procura passar a impressão de ser um "multitarefa", e sim transitar, com bastante intensidade — e não frequência — entre as duas linguagens. Além disso ser constatável nas audições das faixas, fica evidente também na resposta do músico a uma das perguntas da primeira entrevista realizada para este trabalho, na qual Carlinhos foi indagado sobre o equilíbrio entre as levadas e baixarias nas gravações do álbum:

Eu sempre pensava, inicialmente, no violão de 6 cordas, porque o 7 cordas já estava comigo. Então eu começava a pensar no violão de 6, aquele violão fazendo a harmonia — porque eu sempre fui muito fã do Cláudio Jorge, com quem tenho muita coisa gravada junto —, e quando dava eu falava "agora é uma hora do violão de 7 cordas"⁹⁴.

Para demonstrar essa característica, ficam dispostos a seguir três excertos dos acompanhamentos de Carlinhos analisados nessa dissertação:

⁹⁴ Entrevista concedida ao autor em Março de 2021.

F#m7(11) B7(omit3) E7M(9) Esus7(9) E7(b9)

A₉⁶ F#m7(11) B7(omit3) G#ø C#7/E#

Figura 48: Demonstrativo do equilíbrio entre levadas e baixarias em O mundo é um moinho (2'04" a 2'26") (transcrição do autor)

C7M(6) Cm6 Bm7 E7

Am7(9) D7(9)/F# G6

G6 Bm/D

Dm7(9,11) G7(b9) C6/G

Figura 49: Demonstrativo do equilíbrio entre levadas e baixarias em Corra e olhe o céu (1'05" a 1'29") (transcrição do autor)

The musical score consists of four staves of music in 2/4 time with a key signature of two flats. The chords are: $E\flat/G$, $E\flat m6/G\flat$, $D\emptyset$, $G7(\flat 13)$, $Cm7$, $E\flat m6$, $F7(13)$, $B\flat 6$, $D\flat o$, $Cm7$, $F7$, $B\flat/D$, $D\flat o$, $Cm7$, $F7sus$, $F7$, $B\flat/D$, (Gm) , $Cm7$, $F7(13)$. The score includes various rhythmic patterns, including triplets, and some measures are marked with a '3' indicating a triplet.

Figura 50: Demonstrativo do equilíbrio entre levadas e baixarias em *Acontece* (1'21" a 2'04") (transcrição do autor)

Os trechos dispostos nas figuras 48, 49 e 50, neste sentido, exemplificam a atitude predominante de Carlinhos em todas as faixas do álbum no que tange à proporção estabelecida entre levadas e baixarias. Sem prejuízo desta constatação, vale frisar que trechos construídos com uma maior alternância entre levadas e baixarias curtas também são encontrados em *Teresa Cristina canta Cartola*, porém de modo menos recorrente.

Em síntese, pode-se defender que os traços mais particulares de Carlinhos no álbum analisado consistem na escolha de proporcionalidade entre levadas e baixarias, na sonoridade de um violão 7 cordas de nylon tocado com dedeira de aço e no uso dos *acordes piano* (ver p.90). Outros aspectos menos pessoais, porém igualmente destacáveis, tais como a aplicação de frases curtas nas cordas primas, o uso significativo de extensões nas mais variadas categorias

de acordes e o predomínio da expressividade *dolce*, constam como recursos que delineiam o estilo do violonista nesse conjunto de gravações.

Dentro do campo dos *valores subjetivos*, espaço dedicado às impressões particulares sobre o estilo analisado, destacamos alguns aspectos que corroboram a proposta mencionada por Carlinhos na primeira entrevista realizada para essa dissertação (ANEXO I). O violonista afirma, ao comentar sobre a concepção do álbum, que o objetivo era transmitir uma espontaneidade característica de "dois amigos fazendo música em uma varanda". Acreditamos que as gravações obtiveram sucesso nessa empreitada. Todo o repertório, vale dizer, é construído dentro da temática do cotidiano e dos pequenos acontecimentos da vida: um aconselhamento a uma pessoa próxima, um desabafo, um comentário sobre uma paisagem, um término de relacionamento, entre outras questões que permeiam o dia a dia da maioria das pessoas e que se distinguem dos acontecimentos épicos, bastante trabalhados em sambas-enredo, por exemplo.

Sendo o conteúdo das letras direcionado às questões da intimidade, nos parece coerente a escolha por arranjos de violão e voz — que é o que cabe em uma varanda, diferentemente dos quintais, botequins e quadras, onde a batucada costuma marcar presença. Em um encontro musical dessa natureza, mais intimista, espera-se informalidade e, naturalmente, imperfeições.

Ao ouvirmos as gravações, com certa frequência percebemos trastejamentos, notas tocadas sem definição, entre outros aspectos que, se analisados dentro de uma lógica orientada para uma performance perfeita, podem ser classificados como erros e depreciam a qualidade dos acompanhamentos. Acreditamos que boa parte desses aspectos — não todos, porquanto alguns trastejamentos sejam até desejáveis por certos violonistas nos momentos de execução mais vigorosos — podem ser interpretados, de fato, como "erros", no sentido de não serem intencionais e, quando produzidos, contrariarem a vontade do violonista. Apesar disso, vale se perguntar: tais aspectos desvalorizam a performance de Carlinhos?

Esta é uma questão cuja resposta varia de acordo com o que se estabelece como objetivo a ser alcançado. Caso esteja fixado como norte uma performance extremamente bem definida e virtuosística, cujo resultado *impressiona* os ouvintes, certamente as imprecisões enfraquecem o discurso.

Por outro lado, caso a meta estabelecida seja criar nos ouvintes a sensação de estarem ouvindo "dois amigos em uma varanda", o erro, ao invés de enfraquecer a performance, a enriquece, porquanto torne os acompanhamentos mais casuais, mais acessíveis e, por que não dizer, mais *humanos* — característica que paulatinamente vem sendo substituída por resultados artificiais, decorrentes do uso excessivo de recursos de edição.

Nos parece que Carlinhos e Teresa pensam da mesma maneira, caso contrário, fariam uso dessas mesmas ferramentas de edição para suprimir tais imprecisões. Além disso, a produção do álbum optou inclusive por deixar um diálogo no final da faixa *Tive sim*⁹⁵, em que a dupla se confunde sobre qual seria a próxima música: Carlinhos toca uma introdução em Si bemol maior (provavelmente pensando em *Acontece*, canção que ainda estava por vir segundo o *set list*, mas em outro momento) e Teresa espera o início de *Sim*, em Dó maior.

Em *Teresa Cristina canta Noel (ao vivo)*, a cantora expressa de maneira ainda mais clara sua posição em relação ao erro⁹⁶:

DVD é muito diferente de CD, a gente está gravando acerto e erro, junto. E isso é muito importante. É muito importante errar na frente dos outros para a gente saber quem é de verdade. A gente está aqui de verdade. (TERESA CRISTINA, 2020)

Assim sendo, a concepção de *Teresa Cristina canta Cartola*, informada por Carlinhos na entrevista, é respeitada pela interpretação de Teresa e pelos acompanhamentos de Carlinhos, bem como dita as regras de pós-produção. Unidos, tais fatores fazem com que o álbum transmita aos ouvintes o sentimento de proximidade entre quem, naquele momento, faz música e quem a escuta, conforme o comentário do violonista:

O disco tem a proposta de ser bem à vontade, com bastante interação com o público. Não tinha aquela coisa de nota pra caramba, essa coisa da pessoa cantar e depois o violão solar. A gente estava ali curtindo o som e dando o melhor que tínhamos dentro dessa proposta.⁹⁷

⁹⁵ Esse trecho consta apenas na versão disponível nas plataformas de streaming de música, como Spotify e Tidal.

⁹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JiylsQ_ZakA>. Acesso em 13 de Julho de 2022.

⁹⁷ Entrevista concedida ao autor em Março de 2021.

Se repararmos no conjunto da produção de Carlinhos ao longo da sua carreira de violonista acompanhador, percebemos que, de fato, *Teresa Cristina canta Cartola* apresenta acompanhamentos de violão menos virtuosísticos do que suas gravações mais antigas, tais como os álbuns de Beth Carvalho, nos quais a função do violão 7 cordas é desempenhada com maior densidade. Isso contradiz a fala de Teresa Cristina ao afirmar que "são sete Carlinhos em um só"?

A atribuição de completude conferida ao violão de Carlinhos pelo comentário da cantora não pode ser, acreditamos, interpretada no sentido de uma polivalência que pretende, em um único instrumento, realizar "tudo ao mesmo tempo". De modo distinto a isso, conclui-se que, em respeito à concepção inicial do álbum, o violonista aplica os recursos discutidos nesta dissertação em uma intensidade moderada, se afastando da necessidade de impressionar quem quer que seja com uma performance hiperbólica. É desta maneira que podemos sintetizar o estilo de Carlinhos em *Teresa Cristina canta Cartola*, que, diante do sucesso do álbum e dos posteriores convites à repetição do formato⁹⁸, afirma-se como um — mais um, e não o único — novo estilo de violão consagrado pela cultura do samba.

⁹⁸ Destacamos aqui os álbuns *Teresa Cristina canta Noel* (2020), de Teresa Cristina, e *Antes que tudo acabe*, (2022), de Moacyr Luz e Rodrigo Batalha.

REFERÊNCIAS

A ARTE NEGRA DE WILSON MOREIRA E NEI LOPES — 30 ANOS. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2011. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/a-arte-negra-de-wilson-moreira-e-nei-lobes-30-anos/>. Acesso em 02 de dezembro de 2021.

ALMADA, Carlos. **A estrutura do choro.** Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

APEL, Willy. **Harvard Dictionary of Music.** Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1947.

ARAGÃO, Paulo. Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular. **Cadernos Do Colóquio.** Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/colouquio/article/view/40/8>. Acesso em: 28 de setembro de 2022.

BARBOZA, Marília T. & OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. **Cartola: os tempos idos.** 2ª ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1989.

BETH CARVALHO. Rio de Janeiro: BIS DOCS, 2004. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EZxv8sF7Qvs>. Acesso em 02 de dezembro de 2021.

BITTAR, Iuri Lana. **Fixando uma gramática:** Jayme Florence (Meira) e sua atividade artística nos grupos Voz do Sertão, Regional de Benedito Lacerda e Regional do Canhoto. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. Dissertação de mestrado.

BOLÃO, Oscar. **Batuque é um privilégio.** Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2003.

BORGES, Luis Fabiano Faria Borges. **Uma trajetória estilística do choro: o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello.** Brasília: UNB, 2008. Dissertação de mestrado.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas.** 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARLINHOS 7 CORDAS. Entrevista concedida a Nilo Romero. **Artist Session — Carlinhos 7 Cordas.** Rio de Janeiro: School of Rock Ipanema, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ffH0sSS8xkE>. Acesso em 02 de dezembro de 2021.

CARTOLA. **Cartola** [Fonograma]. Rio de Janeiro: Discos Marcus Pereira, 1974. LP.

CARTOLA. **Cartola** [Fonograma]. Rio de Janeiro: Discos Marcus Pereira, 1976. LP.

CARTOLA. **Verde que te quero rosa** [Fonograma]. Rio de Janeiro: RCA, 1977. LP.

- CARTOLA. **Cartola 70 anos** [Fonograma]. Rio de Janeiro: RCA, 1978. LP.
- CASTRO, Maurício de Barros de. **Zicartola**: Política e samba na casa de Cartola e dona Zica. 2ª ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- CARVALHO, Beth. Goiabada Cascão [Fonograma]. **De pé no chão**. Rio de Janeiro: RCA, 1978. LP.
- CHEDIAK, Almir. **Harmonia e Improvisação**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.
- COELHO, Luís Fernando Hering. **Os músicos transeuntes**: de palavras e coisas em torno de uns batutas. Florianópolis: UFSC, 2009. Tese de doutorado.
- CRISTINA, Teresa. **Teresa Cristina canta Cartola** [Fonograma]. New York: Nonesuch Records, 2015. CD.
- CRISTINA, Teresa. **Teresa Cristina canta Noel (ao vivo)** [Fonograma]. New York: Nonesuch Records, 2020. DVD.
- DINO 7 CORDAS. **Rádio USP lembra o centenário de Dino 7 Cordas**. São Paulo: Jornal da USP, 2018. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/cultura/radio-usp-lembra-o-centenario-de-dino-7-cordas>> (Acesso em 30/11/21).
- DORINA; CARLINHOS 7 CORDAS; CLÁUDIO JORGE. **O violão e o samba** [Fonograma]. Rio de Janeiro: Independente, 2007. CD.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas. **Notas introdutórias às ideias de Jan La Rue - Análisis del estilo musical**. Florianópolis: UDESC, 2002. Material didático.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas. **Que acorde ponho aqui?** Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Campinas: UNICAMP. 2010. Tese de doutorado.
- GERLING, Cristina Capparelli & BARROS, Guilherme Sauerbronn de. **Glossário de termos schenkerianos**. 1ª ed. Salvador: TEMA, 2020.
- GEUS, José Reis de. **Pixinguinha e Dino Sete Cordas**: reflexões sobre a improvisação no choro. Goiânia: UFG, 2009. Dissertação de mestrado.
- GONÇALVES, Marcello. **Literatura para o violão de 7 cordas brasileiro solista**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2019. Tese de doutorado.
- GRUPO FUNDO DE QUINTAL. **O show tem que continuar** [Fonograma]. Rio de Janeiro: RGE, 1988. LP.
- GRUPO FUNDO DE QUINTAL. **A batucada dos nossos tantãs** [Fonograma]. Rio de Janeiro: RGE, 1993. LP.
- GUINETO, Almir. **Almir Guineto** [Fonograma]. Rio de Janeiro: RCA, 1986. LP.

HINDEMITH, Paul. **Harmonia tradicional**. 2ª ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1944.

JORGE ARAGÃO. **Ao vivo convida** [Fonograma]. Rio de Janeiro: Universal, 2002. LP.

JORGE BEN JOR. **Samba esquema novo** [Fonograma]. Rio de Janeiro: Phillips Records, 1963. LP.

KUBIK, Gerhard. **Angolan Traits in black music games and dances of Brazil: a study of african culture expressions overseas**. Lisboa: Junta de investigações científicas do Ultramar, 1979.

LA RUE, Jan. **Analisis del estilo musical**. Barcelona: Labor, 1989.

LAMAS, Guilherme. **O violão de sete cordas dos irmãos Valter Silva e Valdir Silva**. Campinas: UNICAMP, 2018. Dissertação de mestrado.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário social da história do samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

LOPES, Nei. **Partido-alto: Samba de bamba**. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

MAGALHÃES, Tairone Nunes. **Análise do bending e do vibrato na guitarra elétrica a partir dos descritores de expressividade da ferramenta Expan**. Belo Horizonte: UFMG, 2015. Dissertação de mestrado.

MATOGROSSO, Ney. **Ney Matogrosso interpreta Cartola ao vivo** [Fonograma]. Rio de Janeiro: Universal, 2003. CD.

MATOGROSSO, Ney; RABELLO, Raphael. **À flor da pele** [Fonograma]. Rio de Janeiro: Som Livre, 1990. CD.

MÁXIMO, João & DIDIER, Carlos. **Noel Rosa: uma biografia**. Brasília: UNB, 1990.

MOACYR LUZ; ROGÉRIO BATALHA. **Antes que tudo acabe** [Fonograma]. Rio de Janeiro: Luz Publishing (Sony ATV)/Warner Chappell, 2022. Digital.

MOREIRA, Gabriel Ferrão & NAVIA, Gabriel H. Bianco. Período, sentença ou híbridos? Aplicações da teoria das funções formais no estudo da forma do choro. **Musica Theorica**, vol.4, n.2, 2019. Disponível em: <<http://revistamusicatheorica.tema.mus.br/index.php/musicatheorica/issue/view/11>>. Acesso em: 19 de setembro de 2022.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

PAULINHO DA VIOLA. **A dança da solidão** [Fonograma]. Rio de Janeiro: Odeon, 1972. LP.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. **Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro**. Campinas: Unicamp, 2005. Dissertação de mestrado.

PEREIRA, Carlos Alberto Massender. **Cacique de Ramos: Uma história que deu samba**. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

PICOLOTTO, André Guimarães Passos. **Discos Marcus Pereira: uma história musical do Brasil**. Florianópolis: UFSC, 2016. Trabalho de conclusão de curso.

RABELLO, Raphael. **Raphael Rabello interpreta Radamés Gnattali** [Fonograma]. Rio de Janeiro: Visom, 1986. LP.

RAMOS, Lucas de Campos. **O violão de 6 cordas e as habilidades de acompanhamento no choro**. Brasília: UNB, 2016. Dissertação de mestrado.

ROBERTO RIBEIRO. **Molejo** [Fonograma]. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1975. LP.

ISTO É FUNDO DE QUINTAL. Diretora: Karla Sabah. Rio de Janeiro: Indie Records, 2004. Disponível em: <https://youtu.be/oqgBcrHeaSg>. Acesso em 02 de dezembro de 2021.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Zahar – Ed. UFRJ, 2001.

SARAIVA, Chico. **Violão Canção: diálogos entre violão solo e a canção popular no Brasil**. São Paulo: USP, 2013. Dissertação de mestrado.

SETE VIDAS EM 7 CORDAS: Ep. 2, Carlinhos 7 cordas. Diretor: Pablo Francischelli. Rio de Janeiro: Doble Chapa, 2015.

SÈVE, Mário. Choro: Gênero ou estilo? **XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <https://anppom.org.br/congressos/anais/v26/>. Acesso em: 26 jun. 2022.

SILVA, Felipe Corbani da. **Couros e cordas: levadas de violão baseadas em toques do candomblé-ketu**. Florianópolis: UDESC, 2019. Trabalho de conclusão de curso.

TABORDA, Márcia. Dino **Sete cordas e o acompanhamento de violão na música popular brasileira**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

TEIXEIRA, Carla Drielly dos Santos. **Das ondas de rádio ao papel dos jornais: desenvolvimento da radiodifusão e autonomia política da imprensa no Brasil**. Assis: UNESP, 2015. Dissertação de mestrado.

TERESA CRISTINA. Entrevista concedida a Silvio Almeida. *In: Entrelinhas*: em rede e em roda.. Realizada em janeiro de 2021. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=LZ8MTOXdXnA>>. Acesso em: 07 de dezembro de 2021.

TERESA CRISTINA. **Ensaio**. São Paulo: TV CULTURA, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_ISQHum_UUs>. Acesso em: 07 de dezembro de 2021.

TROTTA, Felipe da Costa. **Samba e mercado de música nos anos 1990**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. Tese de doutorado.

VAN DER BLIECK, Rob. **The Hendrix chord**: blues and flexible pitch relationships, and self-standing harmony. Cambridge: Popular Music 26.02, 2007.

VELOSO, Caetano; COSTA, Gal; GIL, Gilberto. **Temporada de verão (ao vivo na Bahia)** [Fonograma]. Rio de Janeiro: Phillips, 1974. LP.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

10 ANEXOS

10.1 ANEXO I: PRIMEIRA ENTREVISTA COM CARLINHOS 7 CORDAS

Realizada em Março de 2021.

Carlinhos, você é mineiro, certo?

Eu nasci em Providência, um distrito de Leopoldina, mas eu fui batizado aqui em Vila Isabel. Só nasci lá e vim para cá [Rio de Janeiro] com 6 meses.

E em que ano foi a mudança?

Em 66. Meu pai trabalhava na Vigor e então veio para cá [Rio de Janeiro].

Como ocorreu a sua formação musical? Você já comentou em outras entrevistas sobre a sua passagem pela Escola de Música Villa Lobos, mas eu gostaria de saber um pouco mais sobre como você se apropriou da linguagem do samba e choro no violão. Esse aprendizado se deu exclusivamente na prática, tocando em rodas e tirando repertório, ou existiu alguma etapa mais formal de estudo?

Antigamente você não tinha muito essa coisa de internet. Você ouvia, curtia aquilo e ia procurar saber o que significava, então eu ouvia aqueles discos de choro em casa. Meu pai era músico amador, tocava flauta em casa, minha mãe cantava. Então eu sempre ouvi, muito através deles, Garoto, Nelson Gonçalves, Vicente Celestino, Orlando Silva, e depois eu ouvi muito samba, aquelas gravações do Dino, posteriormente também o Valdir nos discos do Roberto Ribeiro. Eu me identificava com aquela coisa, aquele violão com a baixaria fazendo contraponto, e aí eu me apaixonei. Parece que quando eu ouvia o 7 cordas eu só ouvia ele, como se meu ouvido fizesse uma mixagem natural. Aí

eu perguntei pro meu pai o que era aquilo e ele me disse que era um violão de 7 cordas.

Eu morava aqui em Vila Isabel na rua Jorge Rudge. Lá morava Jamelão, Nei Lopes, que depois veio a ser meu padrinho musical. Ele é padrinho do meu filho e o meu padrinho musical. Por volta de 9 anos eu e meus colegas estávamos brincando na rua, soltando pipa, e encontramos um violão no lixo. Nós pegamos aquele violão e ficamos brincando ali. Naquela época tinha hora pra chegar em casa, a mãe mandava tomar banho, aquela coisa, e aí eu levei aquele violão pra casa. Quando minha mãe viu me deu uma bronca, dizendo pra não levar lixo pra casa e tal. Eu brinquei um pouco com ele e fui dormir. Quando meu pai chegou do trabalho viu aquilo, ficou na dele — meu pai era bem na dele — e a minha mãe jogou fora o violão. No outro dia eu acordei e não encontrei o violão, foi uma choradeira. No sábado seguinte, quando eu acordei eu vi um violão na cabeceira da minha cama. Eles compraram pra mim, no crediário. A minha história com o violão começou assim.

Antes disso, o meu contato prático com a música era a percussão. Sempre gostei muito disso, até que chegou o violão. Quando ele chegou comecei a aprender com o pai de uma amiga da minha sala, a Sílvia. Eles eram da igreja Batista e eu comecei lá. O pai dela, o seu Sebastião, logo procurou minha mãe e disse pra ela que não tinha mais nada pra me ensinar e que era pra eu procurar a Villa Lobos. Nesse tempo eu tava com uns 10, 11 anos, ficava em casa tirando musiquinha dos Beatles, aquelas coisas. Até que minha mãe disse: "Você vai pro Villa Lobos", então eu fui pro Villa Lobos com uns 13 anos e com 15 anos comprei o violão 7 cordas.

Eu ia pro Villa Lobos e o método de lá era o seguinte, você ficava um tempo sem tocar, só na teoria. Eu queria mesmo era tocar, porque nesse tempo já tocava com uns amigos, fazia uns sambas, brincava e tal. Então fiquei dois anos no Villa Lobos e saí, porque não era o que eu queria. Saí de lá e fui pra rua, aprender olhando, ver as rodas de choro. Como nesse tempo eu fazia estágio na Caixa Econômica, minha mãe fez pra mim um crediário e eu comprei um violão Soros, bom pra caramba, que era um concorrente do Do Souto. Nessa época eu

participava das rodas com o 7 cordas, até que eu decidi ser músico profissional, que foi quando eu fui pro CIGAM fazer o teste com o Ian. Naquela época era o próprio Ian que dava o teste. Eu passei e fiquei lá um tempo, aprendendo teoria musical.

A parte de harmonia, cifras, partituras também?

Isso, leitura métrica, percepção. Nessa época até o Raphael Rabello estudava lá. Foi ali no CIGAM que eu comecei a ter contato com outros músicos. Foi nesse tempo também que comecei a tocar com o Nei Lopes, fazer amizades e gravar. Por volta de 87 eu comecei a gravar, e foi aí que exigiam pelo menos que você soubesse cifra. Eu lembro que a primeira vez que eu fui encontrar com o Rildo Hora no estúdio eu fui gravar com o Fundo de Quintal, estava lá aquele cara enorme, usava suspensório e tal. Ele chegou pra mim e falou: "e aí, menino, como é que você está de partitura? e me deu uma cifra para ler. Ali eu fiquei nervoso, mas hoje o Rildo é um grande amigo, um cara que eu admiro e sempre chamo ele para fazer arranjo nas minhas produções. Continuamos convivendo até hoje. Gravei muito com o Rildo, Geraldo Vespar, uma galera da pesada. Hoje estou aqui, faço produção e sempre chamo eles para trabalharem comigo.

Então basicamente a tua linguagem do samba veio mais através de tirar repertório? ou houve um estudo mais sistemático de arpejos, escalas e etc?

Isso, eu sou um cara que é muito ligado na parte rítmica, então eu ouvia o tamborim e pensava: "vou fazer fazer essa linha do tamborim" na mão direita; às vezes o pandeiro de partido-alto, aquela coisa de tocar junto com a célula rítmica do partido alto, do samba. E assim foi a minha formação. Eu tive a minha fase do violão de aço, de querer tocar o aço e tal, mas a música, para mim, são fases. Já tive a minha fase do aço mas depois fui procurando no violão 7 cordas um equilíbrio, principalmente quando eu estou fazendo violão e voz, para não ficar só fazendo baixo nem só a harmonia.

Como você chegou nesse equilíbrio entre baixarias e levadas?

Eu sempre pensava, inicialmente, no violão de 6 cordas, porque o 7 cordas já estava comigo. Então eu começava a pensar no violão de 6, aquele violão fazendo a harmonia — porque eu sempre fui muito fã do Cláudio Jorge, com quem tenho muitas coisa gravada junto —, e quando dava eu falava: "agora é uma hora do violão de 7 cordas". Pelo fato de eu conhecer a linguagem do 7 cordas e admirar muito o violão de 6, isso facilitou um pouco, e muitas vezes eu pensava, dentro do equilíbrio entre o 6, o 7 e o solista, seja a voz ou outro instrumento que esteja solando, em um contrabaixo, um piano. Em uma base, basicamente. Tanto que às vezes eu faço uns acordes abertos que parecem acordes de piano, e às vezes faço umas levadas de contrabaixo, porque eu sempre ouvi muita música sem ser samba. Gosto de música erudita, black music, de tudo. Tudo que eu ouço, independente do estilo, tem alguma coisa bacana que você pode colocar no seu repertório.

Você diz que uma das suas maiores referências é Valdir Silva.

Poderia falar um pouco sobre o que Valdir representa para o seu violão?

Eu ouvi muito o Valdir. É engraçado, eu sou um cara que me aproximei mais do samba que do choro. É o seguinte, para você tocar violão de 7 cordas você tem que ouvir o Dino, não tem outro caminho. A partir disso você começa a procurar outras coisas, o seu caminho, pra transformar e criar o seu estilo. Nesse meio de campo eu ouvi muito o Dino e teve uma época que eu ouvi muito o Valdir, com Roberto Ribeiro, Gonzaguinha e outros. Logo em seguida, depois do Valdir, quase em paralelo, teve o Raphael que começou com o 7 cordas de nylon, se bem que o primeiro violonista que eu ouvi tocar com um 7 de nylon foi o Luiz Otávio Braga. O Raphael veio com essa coisa do violão de nylon tocando com aquelas levadas e ali que eu percebi: "caramba, é isso aqui que eu quero, o equilíbrio entre o 6 e o 7". Aquele disco que ele gravou com o Ney Matogrosso foi um divisor de águas na carreira dele e de muitos violonistas que estão hoje no mercado.

Isso é um pouco diferente do que o Dino gostava de fazer, certo? Ele dizia que gostava de ter outros instrumentos de sustentação do centro pra poder fazer os contrapontos. Já o Valdir parece ser um músico mais acompanhador no sentido mais estrito do termo.

O Valdir é mais livre, né? Toca livre pra caramba. Coloca muita célula rítmica no violão. Às vezes no choro você não pode fazer isso, ou quando você tem dois violões, um de 6 e um de 7, você não pode sair fazendo o que você quer. Tem que tocar pro time e fazer o que a música precisa.

É quase unânime a opinião de que a linguagem de 7 cordas brasileiro foi fundada por Dino, enquanto muito desse violão percussivo, sambado, é atribuído a Meira, tanto pela sua obra quanto por seus alunos, como Baden, Raphael, Maurício Carrilho, Valdir. Muitos afirmam também que o ápice dessa dupla foi nos discos do Cartola. Qual a influência dessas duas figuras e desses discos na sua formação musical?

É aquilo que eu falei pra você: quem quer tocar 7 cordas tem que ouvir o Dino e os seus fraseados, porque foi ele quem inventou essa linguagem moderna do 7 cordas. Essa linguagem que a gente toca foi ele quem criou. A partir dali você vai criando um caminho pra você. O Valdir também ouvia muito o Dino. Você ouve um baixo dele e pensa: "legal isso aqui, e eu posso fazer de tal maneira, diferente", e com isso vai criando a sua carreira, desenvolvendo uma linguagem, mas a partir do que você ouve o Dino e do Valdir. Eles dois são os violonistas que eu tenho como maiores referências.

Em outras entrevistas você afirma ser Nei Lopes o seu padrinho musical. Sendo ele, além de um sambista renomado, um pensador brasileiro, é possível afirmar que Nei Lopes enquanto intelectual influencia sua carreira profissional?

O Nei é um campeão, um cara super importante para as questões raciais e questões da nossa cultura. Eu sou suspeito para falar, porque tenho uma relação

com ele de pai para filho. Conheci o Nei quando tinha 15 ou 16 anos, e estou aqui com 55. Nós íamos aos lugares, as rodas, coisa que tinha muito antigamente. Todo sábado tinha uma festa na casa de alguém, feijoada, mocotó e tal, e o samba comendo quente. Foi nessa época que eu tive a oportunidade de acompanhar essa galera toda. Com ele, Wilson Moreira, Geraldo Babão, Padeirinho. O Nei sempre me mostrou os caminhos, os exemplos de como agir como pessoa, como profissional, e eu fui absorvendo. Não adianta, você vai convivendo com um cara desse por tanto tempo que acaba absorvendo as coisas boas dele. Isso serve pra tua formação musical, pro teu caráter, como referência pra você.

Em relação ao disco propriamente dito, como foi que surgiu essa proposta? Foi uma ideia da Teresa de fazer um disco com esse repertório só de voz e violão? Você influenciou a escolha das músicas, o conceito, os arranjos?

Esse show do Cartola foi o seguinte: nós fizemos um show no Gabinete Real Português de Leitura aqui no Rio, para uma platéia mais seleta, algo mais fechado. Tempos depois ela me ligou, quando ela começou a frequentar a casa da Paula Lavigne e aí a Paula se tornou a empresária dela. Nisso aí a Paula perguntou: "você tem algum trabalho pronto pra gravar?" e a Teresa lembrou do nosso trabalho no Gabinete e me chamou, tanto que a gravação disso aí foi feito no primeiro dia. Nós passamos, fizemos um primeiro ensaio e no primeiro show já gravamos. Nós não ensaiamos muito. Eu já conhecia algumas coisas, peguei outras coisas e o legal desses ensaios foi que nós ensaiávamos e íamos colocando as coisas. Ela dava uma ideia, eu dava outra. E tiramos disso o parâmetro para viajar o Brasil e para o mundo todo praticamente. Com esse show fizemos Japão, Estados Unidos, Europa. Era legal porque o show nunca era igual. Às vezes o formato de uma música mudava na hora. Ela me olhava, eu entendia e seguia com a emoção.

Qual foi a influência dos álbuns originais? Quando ela chegou com essa proposta você ouviu bastante o disco, pegou algumas convenções, frases,

etc, ou foi tudo que você já tinha adquirido com o tempo e quando percebeu já estava acontecendo dessa maneira?

Algumas coisas que eu já ouvia com o Cartola e o Dino, então eu colocava as coisas do meu jeito, e eu apliquei isso no disco. Muita música que eu não conhecia ou não lembrava nós fizemos praticamente na hora. Fiz uma cifra e saí tocando, fazendo introdução, entregando para ela. É a coisa do violão e voz. Eu costumo dizer que esse lance do disco foi concebido como nós estivéssmos numa varanda, como dois amigos, tocando à vontade. Por isso que eu acho que deu certo, não havia pretensão, nós estávamos colocando a minha verdade, a verdade dela, e as pessoas sacam isso, quando acontece um trabalho verdadeiro. Acho que é isso que o público tem sentido falta, essa coisa de sair tocando e interagir com o público, sem ensaiar e uma coisa verdadeira.

No vídeo do álbum mostra que você tocou com uma estante de partitura à sua frente. Ali estavam escritas as partituras, cifras, ou algo do tipo?

Ali eu só anotei algumas coisas que eu não lembrava e então coloquei ali na frente. Mas chegou na hora eu nem olhei. Sabe aquela coisa de você tocar uma música e colocar uma harmonia ali só pra segurança, do tipo "está ali", pra se você quiser dar uma olhada. A partir disso você cria alguma coisa, já sabendo os caminhos harmônicos. Pelos caminhos que estão ali você sai criando em cima, sabendo o que você pode fazer e o que não pode.

Em "Corra e olhe o céu" você criou uma introdução bastante comentada no meio violonístico, de um teor bastante virtuosístico. Como foi que você concebeu ela?

Essa coisa do virtuosismo... eu coloco em algum momento, mas ali não era muito a proposta. O disco tem a proposta de ser bem à vontade, com bastante interação com o público. Não tinha aquela coisa de nota pra caramba, essa coisa da pessoa cantar e depois o violão solar. A gente estava ali curtindo o som e dando o melhor que tínhamos dentro dessa proposta.

Ainda sobre "Corra e olhe o céu", enquanto no arranjo original a harmonia começa com I-V, você harmoniza com I-iii, progressão esta bastante característica do samba a partir do Cacique de Ramos. Tendo gravado bastante com o Fundo de Quintal, Beth Carvalho, e outros desse meio, poderia falar sobre como essa estética do Cacique influenciou o seu violão e o álbum com a Teresa?

O bom disso é que essa música fica mais doce, e aí você pode variar. Às vezes eu colocava um Ré com baixo em Fá#, ou então Si menor com baixo em Fá#. Vai de acordo com a hora, e o bom da Teresa é que depois que ela pega a melodia não tem erro. Eu comecei a gravar com o Fundo de quintal em 92 ou 93. Comecei a tocar com a Beth em 92. Em 93 fizemos a primeira viagem para exterior. Fomos à Nova Iorque, num frio danado. Fiquei 30 anos tocando com a Beth, que tinha uma coisa de bom que era que quando ela gostava de um músico ela chegava e segurava você. Ainda tocando com ela fiz outras coisas, toquei com o Lobão, um monte de gente. Às vezes ia com o Zeca, porque quando eu comecei a tocar com a Beth o Zeca ainda não tinha estourado, então eu ia e fazia algumas coisas com ele. Inclusive eu toco com o Zeca desde 87, antes da Beth. Com o Zeca eu sempre estive lá, aí o Paulão entrou, que é muito amigo, e eu continuei sempre junto. O movimento do Cacique trouxe para o samba elementos, na parte percussiva, com a introdução do tantan e do repique de mão do nosso saudoso Ubirany, que infelizmente partiu há pouco tempo; e na harmonia, tanto que você vê que os sambas do Cacique pra cá tomaram outros caminhos harmônicos e melódicos. Os compositores que mais compuseram lá foram o Arlindo, o Sombrinha, o Almir e o Jorge Aragão. Ali já existe uma linha de composição em que o Sombrinha e o Aragão faziam coisas bastante rebuscadas, mas com estilos diferentes. Aí quando começou o Sombrinha e o Arlindo também foi outra linha, com a influência do choro. Foi quando o Sombrinha saiu que eu comecei a gravar os violões.

A harmonia é isso. Nessa mesma música tem uns momentos em que eu coloco um #9 em vez de Si menor. Naquela sequência de Dó, Dó menor, aí eu coloco o Si#9, porque o Ré está ali na ponta. Deu certo e ficou bacana.

Ao comparar com os arranjos originais, fica claro o aumento de dissonâncias e extensões que você usa nos acordes. Como você chegou a essa concepção harmônica?

Você vai vivendo e convivendo com as pessoas, outros repertórios, como os do próprio Cacique que conversamos aqui. A própria Beth com sambas com melodias em que você pode usar mais dissonâncias. Você vai absorvendo isso e colocando na tua onda com o violão. Dependendo do contexto do trabalho, se você estiver tocando com um regional, aí você tem que segurar, se ligar no que está fazendo. Agora você tocando um violão de 7 cordas livre, então você pode harmonizar e sair um pouco daquela forma original.

Um caso interessante ocorre em "Acontece", em que a dissonância que você usa no primeiro acorde é justamente a nota que apoia a melodia, suporte esse que não foi dado a Cartola em suas gravações.

É a nota da melodia, né? A gente procura armar os acordes em cima da nota da melodia. Faz uma análise da melodia e vê qual acorde encaixa ali.

É possível dizer então que essa dissonância não é somente estética, mas também funcional?

Exato. Ela tem um fundamento.

10.2 ANEXO II: SEGUNDA ENTREVISTA COM CARLINHOS 7 CORDAS

Realizada em Julho de 2021.

Como foi que você começou a trabalhar com a Beth Carvalho?

O ano eu acho que foi 91 ou 92. Eu estava tocando com o Nelson Rufino em uma casa no Botafogo, a Beth viu e gostou. Uns quinze dias depois eu estava tocando em algum outro lugar, ela também estava lá e comentou sobre mim com o Nei Barbosa, empresário e marido dela na época, que eu já conhecia, e aí ele me ligou e falou: "A Beth quer que você faça um show com ela essa semana". Eu fiz dois shows no interior do Rio e não saí mais, foram 30 anos tocando. Eu saía fazer outras coisas, com outros artistas, mas ela sempre dizia que o lugar ali era meu, que eu podia ir mas que eu voltasse depois. Foram 30 anos trabalhando e aprendendo, convivendo com grandes músicos, como o Neco, o Gordinho, entre outros. Foi um aprendizado muito grande tanto na parte musical quanto na parte de como me portar como músico, né? Essa parte burocrática. A Beth sempre conversou muito com os músicos sobre isso e sempre foi uma guerreira que brigava pelos músicos e pelo samba.

Antes disso você já tocava com o Zeca?

Sim, em 87 eu comecei a fazer algumas coisas com ele. Eu acho que o primeiro contato que eu tive com ele foi pra gravar um Globo de Ouro nesse ano, gravado ao vivo e transmitido ao vivo. Eu lembro que o Paulão já estava lá, mas às vezes saía pra fazer outras coisas, com o Martinho e tal, então eu sempre estava junto, viajando com o Zeca.

E antes disso, na época em que o Cacique de Ramos ficou popular com o disco da Beth de 78, você já tinha contato com esse pessoal ou foi realmente só anos depois?

Em 78 eu estava muito novo, com 12 anos. Eu já tinha contato com o violão mas não tinha contato com esse pessoal. Eu tive realmente contato com samba depois que comecei a andar com o Nei em 84. Em 86 teve a explosão do pagode, com o Fundo de Quintal, Zeca, Jovelina. Inclusive, foi a Beth uma das responsáveis de levar o som do Cacique para o estúdio.

Em 86, quando veio o álbum do Fundo de Quintal, eu ouvi uma instrumentação totalmente diferente do que nós ouvíamos, aquela coisa do banjo, repique, tantan. Foi uma correria na época pra todo mundo pegar as harmonias e tocar.

O contato profissional com o grupo Fundo de Quintal foi nessa mesma época, década de 80?

Eu comecei a ter contato com o Fundo ali por 89. Nessa época eu já tinha contato com o Ubirany e com o Sereno. Com essa coisa do Nei, eu sempre ia às casas dos compositores, bares em que o pessoal do samba ia no fim da noite. Quando o Sombrinha saiu do Fundo, o Ubirany e o Sereno foram em cima do Rildo e falaram que conheciam um garoto que eles queriam botar pra tocar. E aí aquela coisa do Rildo de querer saber quem é. Cheguei lá, o Rildo colocou uma cifra no estúdio, que eu lembro até hoje: era a Amizade. Eu toquei e ele falou que tava legal e eu comecei a trabalhar com eles. Acho que foi o quebra rocha, em 92 ou 93 que eu comecei o contato com o fundo. Participei agora, inclusive, do disco de 45 anos do Fundo. Me chamaram e eu fui lá colocar os violões.

10.3 ANEXO III: TRANSCRIÇÃO DO ACOMPANHAMENTO DE MEIRA EM ACONTECE

Acontece

Cartola e Meira

Cartola

The musical score for 'Acontece' is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The piece consists of eight staves of music, each with a starting measure number (8, 5, 9, 13, 17, 21) and a corresponding guitar chord progression above the staff. The chords are: E/G#, Go(b13), F#m7, B7(b9), E, Go(b13), F#m7, B7(13), B7(b13), E/G#, C#m7, F#m7, B7, E, E/D#, E/D, A, G7, C, C#o, Dm7, G7, C, C7, B7, B/A, E, Go(b13), F#m7, B7(13), B7(b13), E, E/D#, C#m7. The melodic line includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and is marked with articulation such as slurs, accents, and fingerings (3, 6). The score is presented in a clean, black-and-white format.

25
8

F#m7 B7 E7 A Am/C

29
8

G#ø C#7 G7(b5) F#m7 Am6/C B7 B/A

33
8

E/G# Am6 E

10.4 ANEXO IV: TRANSCRIÇÃO DO ACOMPANHAMENTO DE MARCELLO GONÇALVES EM ACONTECE

Acontece

Ney Matogrosso e Marcello Gonçalves

Cartola

Chord symbols: E/G# Em6/G D#m7 Am6 Ao

Chord symbols: E/G# Em6/G F#7sus F#7(13) B⁶ F#7sus(9) F#7

Chord symbols: B⁶ Bo E6/B F#sus7(13) F#7

Chord symbols: B⁶ G#m7(9) C#m7(11) (F#7)

Chord symbols: B(add9) Badd9/A B7(9)/F# Eadd9 D7(9)

Chord symbols: G7M(9) G#o Am7 D G7M(9) C#m7 C7(9)

25 B_9^6 Bo $C\#m11/B$ $F\#\text{sus}7(9)$ $F\#7$

29 B_9^6 $G\#m7(9)$ $C\#m(11)$ ($F\#7$) ($B7$)

33 E $Em6/G$ $B7M(9)/D\#$ $Am6$ Ao

37 $E/G\#$ $Em6/G$ $F\#\text{sus}7$ $F\#7$ $B7M(9)(omit3)$ $A6$ $Am6$

41 $E7M/G\#$ $Em6$ $E/G\#$ Em/G $F\#\text{sus}7$ $F\#7(13)$

45 B_9^6 $F\#7sus(9)$ $F\#7$ B_9^6 B_0

49 $C\#m11/B$ $F\#7sus(9)$ ($F\#7$) B_9^6 $G\#m7(9)$

53 $C\#m7(11)$ ($F\#7$) $Badd9$ $Badd9/A$ $F\#m7$

57 $E7$ $D7(9)$ $G7M$ $G\#0$ $Am7$ $D7$

61 $G7M(9)$ $C\#m7$ $C7(9)$ B_9^6 B_0

65
8

C#m(11)/B F#sus7(9) (F#7) B₉⁶ G#m7(9)

3 6 3

69
8

C#m(11)/B (F#7) E Em6/G

3 3 3 6

73
8

D#m7 Am6 Ao E/G# Em/G F#sus7 F#7(13)

6 6 6 3

77
8

B7M(#11,6,9)

8