

Universidade do Rio de Janeiro

Centro de Letras e Artes

Curso de Licenciatura em Educação Artística

Habilitação em Música

O violão no acompanhamento do samba

Bernardo de Souza Dantas Mendonça Pinto

O violão no acompanhamento do samba

Por

Bernardo de Souza Dantas Mendonça Pinto

Orientador: Luiz Otávio Braga

Monografia apresentada para conclusão do
curso de Licenciatura em Educação Artística
com Habilitação em Música

Rio de Janeiro

2001

Apresentação

O violão de acompanhamento tradicional do samba possui características bastante específicas, fórmulas rítmico-harmônicas, e um característico contraponto melódico feito no regístro grave do instrumento: a baixaria.

Este estilo de acompanhamento estruturou-se principalmente por intermédio de um processo de ensino aprendizagem não-formal. Este trabalho faz um levantamento de alguns procedimentos violonísticos típicos da linguagem de violão de acompanhamento de samba. Foram utilizadas gravações, partituras, teses, monografias e, principalmente, mantivemos contato direto com as rodas de samba, de onde grafamos em partitura tradicional alguns destes procedimentos. A partir destas codificações o trabalho sugere estratégia didática para o ensino formal do violão.

O processo de codificação e formalização de uma tradição informal é problemático. Desde a dificuldade de grafar em partitura a realidade sonora, até a cristalização das formas grafadas, mas há a vantagem de estarmos lidando com um processo vivo e dinâmico, onde a realidade grafada pode ser confrontada com a realidade sonora propriamente dita.

Abstract

The guitar as a traditional base for samba has specific characteristics, with rhythmic-harmonic conventions, with a characteristic melodic counterpoint performed in the instrument's lower sounds: baixaria, as informally called in Portuguese. Such kind of accompanying has been constructed through an informal teaching-learning process.

This thesis aims to gather some guitar procedures which are typical from the language of the samba's base guitar. The procedures – to be coded in traditional score – were taken from recordings, scores, theses, monographies, and especially the experiences from the "rodas de samba"(samba parties). From such coding, the paper proposes a new didactic strategy into formal guitar teaching.

The process of coding and bringing to formal standards an informal tradition has some concerns, from the difficulty to write down real sounds on a music sheet to a definite form which is proposed through written notes. At the same time, it is an advantage the fact that are dealing with a living and dynamic process, in which the musical sheet shall be confronted with the real sound itself. In other words, coding and formality may be done in direct contact, in constant communication with the different modalities of the informal teaching-learning tradition.

S u m á r i o

Introdução	1
O samba	6
Definição do tipo de samba a ser pesquisado	24
Materiais sonoros e estratégia didática	40
Conclusão	50
Anexos	54
Referências bibliográficas	63

acompanhamento a ser feito pelo violão. Por exemplo, no caso dos songbooks editados por Almir Chediak, as músicas são apresentadas de duas maneiras: com as letras e as cifras sobre elas, além de melodia anotada em forma de partitura com as cifras dos acordes sobre os compassos correspondentes (anexo 1).

Fora a parte a julgar se as cifras e as melodias são adequadas às canções, os songbooks não nos informam quase nada sobre o acompanhamento do violão, apresentam apenas a harmonia, e não explicam como esta se realiza, ou seja, como é feito o ritmo executado pela mão direita do violonista, a “levada”. Daqui por diante será utilizado este termo, quando houver necessidade de se referir ao *ritmo executado pela mão direita do violonista*. Há outros aspectos do acompanhamento, como os contracantos na parte grave, típicos do violão do samba, a “baixaria”. Na maioria dos casos os songbooks não nos revelam nem o gênero da canção: é o que acontece com o de Noel Rosa (1911-1937), por exemplo. No conjunto da obra deste compositor figuram outros gêneros além do samba, como a marcha e até mesmo o fox-trot (anexo 2), e mesmo no samba o autor fez vários tipos diferentes, como a música *Último desejo*, um samba-canção e *De babado*, samba de partido alto. Duas formas de samba com características bem distintas de acompanhamento.

Dentre este material de música popular que vem sendo produzido, é bom destacar alguns que têm mais relevância para o tema proposto. São eles: *Escola moderna do cavaquinho*, de Henrique Cazes; *Vocabulário do choro*, de Mário Sève; *O violão de sete cordas*, de Marco Bertaglia e *O violão brasileiro*, de Luiz Otávio Braga. Estes dois últimos merecem atenção por tratarem especificamente do violão.

Esses livros têm algo em comum com o tema do trabalho ao disponibilizarem materiais de música popular com fins didáticos, seja em forma de estudos e exercícios, ou

em forma de canções. Esses materiais estão escritos em partitura tradicional e caminham na direção da formação de uma escola formal de música popular.

Este trabalho se estrutura em quatro capítulos:

1. O samba
2. Definição do tipo de samba a ser pesquisado
3. Materiais sonoros e estratégias didáticas
4. Conclusão

O primeiro capítulo expõe alguns pontos sobre a origem do termo samba, história e aparecimento do mesmo como gênero de música popular urbana no Rio de Janeiro.

O segundo capítulo define o tipo de samba, que é o objeto de pesquisa do presente trabalho.

O terceiro capítulo sugere uma estratégia didática para o ensino do acompanhamento do violão no samba, por meio de uma abordagem analítica do material sonoro pesquisado. Apresenta material didático elaborado a partir das pesquisas.

III. Objetivos

Os objetivos da pesquisa são: fixar os elementos estruturais básicos para uma proposta de ensino de violão no acompanhamento de samba; criar material didático que possibilite aos interessados iniciar seus passos nesta linguagem; sugerir estratégias

didáticas para o ensino formal do acompanhamento do violão no samba, a partir das matrizes da tradição do ensino-aprendizagem não-formal e seu legado.

IV. Justificativa

A criação de materiais didáticos para violão de acompanhamento de samba é o reconhecimento formal de uma de nossas maiores expressões culturais. Se nossa cultura foi capaz de engendrar tal manifestação popular ressurte-se, no entanto, de trabalhos que tornem possível o seu entendimento pela via formal. Esta pesquisa, em face do bom momento de estudos e pesquisas sobre a cultura popular, reflete um amadurecimento natural e desejável, contribuindo para a validação e incremento de estudos afins sobre tais manifestações.

V. Metodologia

O método utilizado consiste no levantamento de materiais sonoros relativos ao acompanhamento de violão de samba, sua análise e, conseqüentemente, elaboração de exercícios didáticos.

O procedimento se divide em três etapas:

- Pesquisa bibliográfica sobre o assunto - livros sobre samba; métodos de outros instrumentos utilizados na formação tradicional do samba; partituras editadas; enfim, tudo que possa enriquecer o trabalho e que já tenha sido publicado; pesquisa

bibliográfica sobre material não editado (teses, monografias, cadernos e materiais elaborados por músicos conhecedores do assunto);

- Pesquisa fonográfica - transcrição da parte do violão (de sambas gravados – trechos);
- Pesquisa de campo - audição de música ao vivo nas rodas de samba¹ e shows; bem como participação ativa como violonista nas referidas atividades.

Após o cumprimento das três etapas segue-se a análise do material pesquisado, que estruturará as estratégias didáticas, sugerindo as bases para um método de acompanhamento do samba no violão.

¹ No sentido de encontro de músicos em apresentações – remuneradas ou não – informais em botequins, rias, quintas etc.

O samba

O samba se torna gênero musical de características urbanas, na então capital federal Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX. Posteriormente, a partir da década de 30, se transforma no mais importante gênero de música popular brasileira, “símbolo da identidade nacional”.²

Não é o objetivo deste trabalho descrever e discutir os caminhos e possibilidades que o estudo da história do samba vem produzindo. Este é um terreno difícil, onde pesquisadores, munidos de diferentes perspectivas metodológicas (histórica, lingüística, folclórica, musicológica etc.), têm encontrado resultados diversos.

À guisa de ilustração, alguns pontos sobre a origem do termo samba, bem como sua história, são enfocados em seguida.

A origem do termo é controversa e possui interpretações diferentes. Baptista Siqueira em seu livro, *Origem do termo samba*, defende a tese de que a palavra *sâmbã* vem do cariri,³ pois está registrada pela primeira vez em dois documentos: *Catecismo da doutrina cristã na língua brasílica da nação kiriri* (Lisboa, 1698)⁴ e *Arte de grammatica da língua brasílica da naçam kiriri* (Lisboa, 1699).⁵ Onde Baptista Siqueira conclui: “que o termo samba, significando local onde pessoas do povo se

² Característica apontada por Hermano Vianna em seu livro, *O mistério do samba*, fruto da sua tese de Doutorado em Antropologia Social pelo Museu Nacional da UFRJ.

³ Dialeto dos nativos dos grupos tapuias do auto sertão do nordeste.

⁴ Baptista Siqueira em seu livro, *Origem do termo samba*, não fornece autoria do livro citado.

⁵ De autoria do Pe. Luis Vincêncio Mamiani.

reúnem para festejar algum evento social, foi esclarecido, ainda no século XVII.⁶ Seguindo esta linha da origem autóctone do termo samba, estão dois pesquisadores citados por Ary Vasconcelos:

Várias têm sido as explicações surgidas para explicar a origem da palavra samba. Houve mesmo quem a buscasse no idioma tupi, como o fez Teodoro Sampaio. Samba seria 'cadeia feita de mãos dadas por pessoas em folguedos; dança de roda'. A essa interpretação, defendida, aliás, por Sílvio Romero, contrapõe-se aquelas que, com mais coerência, buscaram explicação da palavra em dialetos africanos. Estes, em geral, dizem, como Arthur Ramos, que o samba provem de *semba*, umbigada. Consultamos sobre o assunto o Prof. Mozart Araújo, autoridade em música afro-brasileira e que nos declarou preferir aceitar samba como vindo de *samba* mesmo, ou seja, de palavra idêntica e que, em dialeto africano, significa 'prestar culto à divindade através da dança'. (Serra Frazão).⁷

Além da possibilidade da origem do termo samba proceder de dialetos africanos – tese defendida por alguns pesquisadores –, existem também outras fontes de informações, como a que diz ter vindo a palavra samba do espanhol *zamba* ou *zambra*. Ideia levantada por Francisco Martins dos Santos e Mário de Andrade:

⁶ SIQUEIRA Baptista. *Origem do termo samba*. São Paulo: IBRASA/INL, 1978, p.19.

⁷ MUNIZ JUNIOR, José. *Do batuque à escola de samba: subsídios para a história do samba*. São Paulo: Símbolo, 1976, p.36.

(...) neste caso do samba, o que me desespera são certas coincidências (coincidências?...) de irritante improbabilidade. Assim é o caso da zambra espanhola, que só por um *r salvador* não diz 'samba' integralmente.⁸

As danças populares do Brasil Colônia, realizadas por negros ao som de instrumentos de percussão (membranofones), são genericamente conhecidas pelos colonizadores como danças de *batuques*. Sob esta mesma designação estão danças populares de diferentes áreas geográficas, possivelmente, diferentes entre si e que certamente desenvolveram-se de maneira própria. Entretanto, aos olhos dos colonizadores europeus, são todas *batuques*, seja no Brasil, ou mesmo na África.

Batuque seria uma designação genérica para tais danças, como nos informa Édison Carneiro em "Samba de umbigada": "seria erro considerar o batuque uma dança específica".⁹ No mesmo artigo Édison Carneiro revela sua tese sobre o samba:

Não há presentemente, uma palavra de aceitação universal para designar, em conjunto as danças populares nacionais – tecnicamente, bailes – derivadas do batuque africano.

Englobadas, nas notícias mais antigas, sob os nomes genéricos de *batuques*, assim mesmo no plural, já nos fins do século XIX passaram a ser conhecidas como samba, mas, nos nossos dias, a crescente individuação de suas variedades locais e a voga do samba carioca tem contrariado essa tendência.

⁸ MÚNIZ JUNIOR, Jose. *Do batuque à escola de samba: subsídios para a história do samba*. São Paulo: Símbolo, 1976, p. 35.

⁹ CARNEIRO, Édison. "Samba de umbigada". In: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro MEC, 1961, p.37.

Há boas razões para preferência por samba.¹⁰

Mas adiante ele destaca: “três tipos de danças [africanas] que encontramos rastros no Brasil”.¹¹ As três danças são: dança de umbigada (semba); dança de pares (quizomba) e dança de roda. Elas são genericamente conhecidas no Brasil como batuques e, posteriormente, passaram a ser denominadas de samba.

Arthur Ramos no seu *O folclore negro no Brasil* parece concordar com Edison Carneiro: “O Batuque e o Samba se tornaram dois termos generalizados para designar a dança profana dos negros do Brasil”.¹²

A palavra samba aparece registrada pela primeira vez no Brasil, na revista *O carapuceiro*, escrita pelo Frei Miguel do Sacramento Lopes Gama, no dia 03 de fevereiro de 1838, da seguinte forma: “Samba d’almocreves”. No dia 12 de novembro de 1842, na mesma revista, a palavra samba aparece sozinha na seguinte quadrinha, transcrita por Sérgio Cabral em seu livro *As escolas de samba do Rio de Janeiro*:

Aqui pelo nosso mato
 qu’estava mui tantamba
 não sabia outra coisa
 senão a dança do samba.¹³

Sérgio Cabral segue a tese de Edison Carneiro e afirma:

¹⁰ CARNEIRO, ob. cit., p. 35.

¹¹ Idem, p. 38.

¹² MUNIZ JUNIOR, ob. cit., p. 51.

¹³ CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996, p. 19.

A palavra samba, na época do *Carapuceiro*, definia, como se fossem uma coisa só, vários tipos de música e de dança introduzidos pelos negros escravos no Brasil e que levaram o mesmo Edison Carneiro a considerar 'área nacional do samba' a região que vai do Maranhão a São Paulo. Assim, o extraordinário estudioso da cultura do nosso povo estabeleceu como integrantes de uma espécie de família, de sobrenome Samba, manifestações como o tambor de mina e crioula do Maranhão, o milindô do Piauí, o bambelô do Rio Grande do Norte, as variedades de coco de todo o Nordeste, principalmente de Alagoas, o samba-de-roda e o bate-baú da Bahia, o jongo do Espírito Santo, do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, o partido alto e o lundu da cidade do Rio de Janeiro e o samba rural e samba de lenço de São Paulo, para dar apenas alguns exemplos.¹⁴

Baptista Siqueira com base em suas pesquisas (origem cariri do termo samba, como já vimos anteriormente) e na revista *O carapuceiro*, afirma:

Não há, pois, maneira de negar que o samba teve origem no sertão do Nordeste. Quem desejar rebater esta tese terá que descobrir autêntico documento onde se possa comprovar procedência diferente.

Edison Carneiro parece concordar, em parte, com a origem nordestina do samba, quando diz:

¹⁴ CABRAL, ob. cit., p. 19.

A zona do samba parece ter sido, outrora, os estados do Maranhão, Bahia, São Paulo e Minas Gerais. Do Maranhão o samba chegou ao Piauí. A Guanabara foi alcançada pelo samba somente a partir dos últimos anos do século passado [séc. XIX].¹⁵

As teses aqui “aventadas” vêm demonstrar a complexidade do assunto; não cabe aqui tomar partido de uma ou de outra. Essa complexidade transparece de alguma forma no samba, no sentido de gênero de música popular urbana criada no Rio de Janeiro. Este é constituído a partir de várias matizes nacionais e, até mesmo, internacionais, que se misturam e se amalgamam formando um gênero de música popular, como veremos adiante.

A chegada do samba na Guanabara (atual Rio de Janeiro) se deve ao forte fluxo migratório de negros forros, e posteriormente de ex-escravos, a partir da Abolição da Escravatura (13 de maio de 1888).

Roberto Moura faz em seu livro, *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*, uma narrativa não só da diáspora baiana no Rio de Janeiro,¹⁶ mas também de como o tráfico negreiro, que aporta no Brasil trazendo indivíduos de diferentes regiões da África, destrutura as famílias e as tradições dos africanos, e mostra ainda como elas se reestruturam no Brasil.

¹⁵ CARNEIRO, *ob. cit.*, p. 47.

¹⁶ O encontro dos baianos com outras camadas da população do Rio de Janeiro, no início do séc. XX, propiciou o aparecimento do samba carioca.

Os fatores de reestruturação ocorrem em torno das novas religiões em formação, principalmente, nos terreiros de candomblé e nas irmandades, que possuem um “verniz” católico sob o qual se escondem práticas africanas (sincretismo).¹⁷

Na formação destas instituições dos cativos, a música teve forte papel. Os chamados batuques representam uma importante forma de expressão e reunião, onde os cativos preservam aspectos de suas culturas originais e reestruturam suas tradições em novo ambiente. Estas manifestações musicais têm papel importante tanto na reestruturação de valores culturais africanos (na reunião e expressão), quanto nas cerimônias religiosas como parte integrante do ritual.

No Brasil ou na África os colonizadores têm uma “certa tolerância”¹⁸ com os batuques, principalmente nos dias de festas religiosas do calendário católico. A este respeito, informa Alfredo Sarmiento:¹⁹ “O negro, indolente por natureza, só trabalhava de boa vontade quando o deixavam cantar em plena liberdade (...)”.²⁰

Faz-se necessário retomar a questão do fluxo migratório com destino ao Rio de Janeiro; este fato foi importante na formação do samba como gênero de música popular urbana. Sérgio Cabral resume sucintamente:

Capital do país desde 1763, o Rio de Janeiro era o destino de levas de brasileiros livres e escravos, além de africanos vindos diretamente de seus países de origem, transformando a cidade numa espécie de síntese da cultura

¹⁷ A formação destas religiões é complexa, envolve etnias diferentes. Para melhor compreensão deste processo ver *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro* (vide bibliografia).

¹⁸ Os portugueses, a fim de manterem a ordem escravocrata, permitem certas manifestações com o propósito de atenuar a pressão, ocasionada pelo regime. Sobre esta relação “ambigua” entre portugueses e escravos, ver o livro *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre.

¹⁹ Autor de origem portuguesa, publicou em 1880 *Os serões d'África*.

²⁰ MUNIZ Jr., ob. cit., pp. 50-51.

popular do país. Somando-se tudo isso o fato de chegarem ao Rio, em primeira mão e em maior volume, as novidades europeias (...).²¹

Sobre o fato do Rio de Janeiro ser uma “espécie de síntese da cultura popular do país”, Sérgio Cabral escreve:

Com uma população formada em grande parte por imigrantes, o Rio foi considerado, ao longo da História, a síntese do Brasil, seja do ponto de vista racial, seja pelos aspectos culturais e seja até pelo falar, que, segundo o filólogo Antenor Nascente é síntese de todos os sotaques regionais de todo o Brasil.²²

A capital do Império e, posteriormente, da República (1889) é uma espécie de pólo aglutinador, atraindo gente de todos os lugares, por motivos diversos. Pessoas vindas não só do Brasil, mas também do exterior. Desde à procura por melhores condições de trabalho (ex-escravos, nordestinos e europeus) até à procura por novidades (poetas e intelectuais europeus em busca de um modo de vida diferente). A expectativa de uma vida melhor, por parte dos indivíduos que aqui chegam, nem sempre se realiza. A cidade não tem condições de absorver integralmente este fluxo. Roberto Moura nos revela a respeito:

Homens que passam a conviver nos cantos das grandes cidades brasileiras, nas suas ruas, nos seus bairros populares e favelas, com italianos, portugueses,

²¹ CABRAL, ob. cit., p. 19.

²² Idem, p. 30.

espanhóis, franceses e francesas, poloneses e polacas, tocada de uma Europa super povoada [à beira da primeira Guerra Mundial] e em crise.²³

Mais adiante:

A intensa migração de operários europeus, que ocorre no período, não vinha atender às necessidades internas de mão-de-obra, já que esta era abundante, se justificando não só pelas vantagens técnicas que os estrangeiros já proletarizados ofereceriam às nossas primeiras indústrias, mas principalmente pelas ideologias raciais que suportavam os grandes investimentos do Estado, idealizando o imigrante como agente culturalmente civilizador e racionalmente regenerador de um Brasil idealizado por suas “modernas” classes superiores. Assim, as extensas massas de trabalhadores nacionais que chegam às cidades – centros antiescravagistas do período anterior, logo, símbolos de promessas de liberdades – passam a transitar sem condições de penetrar no seu mercado de trabalho regular e sustentar suas regras, sejam eles negros ou nordestinos expulsos pela seca, funcionando como um exército proletário de reserva entregue aos serviços mais brutos e sem garantia, exercendo efeitos depressivos sobre as condições de remuneração.²⁴

²³ MOURA, ob. cit., p. 16

²⁴ Idem, p. 17

No início do século XX o Rio de Janeiro passa por intensas modificações urbanísticas.²⁵ Com o objetivo de modernizar a capital, transformar a antiga capital do Império – obsoleta e ligada, ainda, aos tempos de colônias – em uma moderna capital da República, sob o modelo europeu, principalmente francês. “Para a direção das obras de remodelação, embelezamento e saneamento da capital é indicado prefeito, o engenheiro Pereira Passos”.²⁶

As obras de remodelação consomem metade do orçamento da União e, apesar de realizarem melhorias na infra-estrutura da cidade – saneamento, transporte e habitação –, não contemplam a população como um todo. Sobre isto Roberto Moura nos diz: “Muitos seriam completamente desprivilegiados em seus interesses e mantidos à margem dos benefícios trazidos pela modernidade”.²⁷ Entre estes desprivilegiados estão as camadas populares que se amontoam nos cortiços do centro da cidade, das quais se destacam os negros baianos. Estes, vindos de Salvador, povoam, primeiramente, os bairros próximos ao Cais do Porto. Como descreve Roberto Moura:

Tinha na Pedra do Sal, lá na Saúde, ali que era uma casa de baianos africanos quando chegavam da África ou da Bahia. Da casa deles se via o navio, aí já tinha o sinal de que vinha chegando gente de lá (...). Era uma bandeira branca, sinal de oxalá, avisando que vinha chegando gente (...). vamos embora para o Rio, porque lá no Rio a gente vai ganhar dinheiro, lá vai ser um lugar muito bom (depoimento de Carmem Teixeira da Conceição, arquivo Corisco Filmes).

²⁵ Para melhor entendimento deste processo ver o livro de Roberto Moura, anteriormente citado, no capítulo “O Rio de Janeiro dos bairros populares”.

²⁶ Idem, p. 47.

²⁷ Idem, p. 48.

Com as reformas da cidade, principalmente no Centro, têm início as demolições dos cortiços (moradias populares). O prefeito Pereira Passos criou uma reforma na cidade, que ficou conhecida como “Bota abaixo”.

Deste processo de demolições e proibições dos cortiços – motivados pela modernização e questões de saúde pública – inicia-se a favelização e a marginalização; com consentimento da prefeitura,²⁸ e se dirigem às margens do centro em direção à Cidade Nova, e subúrbios da Zona Norte. Por outro lado a elite migra para a Zona Sul – contemplada com luz, sistema de bondes e urbanizações em áreas como Copacabana e Ipanema –, principalmente, para o bairro de Botafogo. É o começo do perfil atual da cidade, que o jornalista Zuenir Ventura chama de “cidade partida”.

O forte fluxo de negros, principalmente baianos, para a Cidade Nova fez com que esta e suas imediações fossem chamadas de “Pequena África” – nome dado por Heitor dos Prazeres. É nesta região, onde ocorre o encontro de diversas influências – negra baiana, negra carioca, portuguesa, européia etc –, que nasce o samba carioca. Este estilo musical surgiu inicialmente amaxixado²⁹ e, depois, a partir dos sambistas do Estácio, ganhou sua forma “moderna”, conhecida como samba de morro, cultivada pelas escolas de samba nascentes também neste momento.

O maxixe é considerado o antecessor direto do samba. É uma espécie de mistura da polca européia com o *lundu* – forma carioca do batuque – e a modinha – considerada

²⁸ Decreto de 1903 de Pereira Passos: “Os barracões toscos não serão permitidos, seja qual for o pretexto para que se lancem mão para obtenção de licença, salvo nos morros que ainda não tiveram habitações e mediante licença”. CABRAL, ob. cit., p. 31.

²⁹ Esta questão do samba amaxixado é controversa.

primeiro gênero de música popular brasileira. Sobre o maxixe, vejamos o que José Ramos Tinhorão tem a nos dizer:

O aparecimento do maxixe, inicialmente como dança, por volta de 1870, marca o advento da primeira grande contribuição das camadas populares do Rio de Janeiro à música do Brasil.

Nascido da maneira livre de dançar os gêneros de música em voga na época – principalmente a polca a *schottisch* e a mazurca –, o maxixe resultou do esforço dos músicos de choro em adaptar o ritmo à tendência aos volteios e requebros de corpo com que mestiços, negros e brancos do povo teimavam em complicar os passos das danças de salão.³⁰

Outro importante gênero na gênese do samba carioca e na evolução deste que vinha se formando, desde a metade do século XIX, é o choro. Sobre este gênero José Paulo Becker³¹ nos informa:

A forma como os conjuntos de músicos populares da época interpretavam as danças europeias, foi consolidando-se de modo a acarretar o surgimento de um gênero de características próprias. Podemos afirmar que o gênero choro nasceu a partir dessa maneira tipicamente brasileira de tocar.³²

³⁰ TINHORÃO José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha a lambada*. São Paulo: Art, 1991, p. 58.

³¹ Violonista do grupo Trio Madeira Brasil.

³² BECKER, José Paulo. *O acompanhamento do violão de seis cordas no choro, visto através de sua função no conjunto Época de Ouro*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1986 (Dissertação de Mestrado apresentada a Escola de Música).

Além dos excluídos e marginalizados, a Capital Federal de então possuía uma classe média em formação:

(...) criando toda uma gama de distinções sociais. Havia os escravos (e logo os ex-escravos igualadas a massa de trabalhadores braçais, formando a classe baixa; os artífices, empregados do comércio e o pessoal subalterno dos serviços público, oficiais ou particulares, constituindo uma baixa classe média; os pequenos comerciantes e os burocratas compondo a classe média propriamente dita e, finalmente, os doutores e os grandes comerciantes constituindo a precária burguesia, cuja elite era representada pela minoria dos donos de terras e pelos capitalistas e proprietários em geral.³³

Com esta nova diversidade urbana surge uma demanda de entretenimento para a população. Esta nova realidade proporcionou o aparecimento de uma “indústria cultural”, que ia desde os saraus nas casas dos menos abastados, até os cinemas. A influência deste novo momento atinge a outros segmentos da sociedade, como: os teatros de revista, prostíbulos e toda sorte de entretenimentos, onde, numa época em que o rádio e o fonógrafo ainda não eram uma realidade, os músicos passam a ocupar estes espaços, sendo requisitados e valorizados. Neste momento começa a aparecer uma mentalidade profissional, entre os músicos da época, que contribui para a passagem do samba – de manifestação coletiva (folclore), festa, celebração popular – para o samba como gênero de

³³ TINHORÃO, Jose Ramos. Pequena história da música popular: da modinha à lambada. 6ª ed. São Paulo: Art, 1991.

música popular urbana, produto de consumo (o samba carioca). Sobre este momento, Roberto Moura ilustra:

Na Cidade Nova, que se torna a fronteira entre o Rio de Janeiro civilizado e o subalterno, viviam muitos desses músicos. Seus bares e gafieiras se tornam locais privilegiados de encontros musicais, de onde os novos gêneros, inicialmente ignorados e estigmatizados pelo moralismo das elites, iriam contagiar toda a cidade a partir das liberdades propiciadas por sua vida noturna.³⁴

O “berço” deste samba carioca é a Praça Onze (“Pequena África”) e suas imediações. Este foi concebido nas casas das tias baianas,³⁵ da qual Tia Ciata é a mais famosa. Estas casas, principalmente a de Tia Ciata, eram centros de valorização, expressão e transformação da cultura negra. As festa e reuniões eram feitas à base de candomblé e batuques. Eram freqüentadas por músicos da época, como Pixinguinha, Donga, João da Baiana e outros.

A respeito dessas festas, fala João da Baiana:

As nossas festas duravam dias, com comida e bebida, samba e batucada. A festa era feita em dias especiais, para comemorar algum acontecimento, mas também para reunir os moços e o povo “de origem”. Tia Ciata, por exemplo, fazia festas

³⁴ MOURA, ob. cit., p. 79.

³⁵ As mulheres negras tiveram papel fundamental na reestruturação dos valores africanos no Brasil – reestruturação das famílias. Elas são as líderes dos terreiros de candomblé. Dentro desta tradição, da qual as tias baianas são legítimas representantes em solo carioca, a mãe de santo mais famosa é Menininha do Gantois.

para os sobrinhos dela se divertirem. A festa era assim: baile na sala de visitas, samba de partido alto nos fundos da casa e batucada no terreiro. A festa era de preto, mas branco também ia lá se divertir. No samba só entravam os bons no sapateado, só a "elite". Quem ia pro samba, já sabia que era da nata. Naquele tempo eu era carpina (carpinteiro). Chegava do serviço em casa e dizia: mãe, vou para casa da Tia Ciata. A mãe já sabia que não precisava se preocupar, pois lá tinha de tudo, e agente ficava lá morando dias e dias, se divertindo. Eu sempre fui responsável pelo ritmo, fui pandeirista. Participei de vários conjuntos, mas era apenas para me divertir, naquele tempo não se ganhava dinheiro com o samba. Ele era muito mal visto. Assim mesmo nós éramos convidados para tocar na casa de algum figurão. Eu me lembro que em certa ocasião, o conjunto de que eu participava foi convidado para tocar no palacete do senador Pinheiro Machado, lá no morro da Graça. Quando o conjunto chegou, o senador foi logo perguntando aos meus colegas: cadê o menino? O menino era eu. Aí, meus companheiros contaram ao senador que a polícia tinha tomado e quebrado o meu pandeiro, lá na Penha. O senador mandou que eu passasse no Senado no outro dia. Passei e ganhei um pandeiro novo, com dedicatória, peça que eu tenho até hoje.³⁶

A casa de Tia Ciata fica livre de perseguições da polícia por causa da "(...) respeitabilidade de seu marido, funcionário público, ligado posteriormente à própria polícia

³⁶ MOURA, ob. cit., p. 83.

como burocrata, garante um espaço que, livre de batidas, se configura como local privilegiado para as reuniões³⁷.

Na casa de Tia Ciata aparece o primeiro samba, *Pelo telefone*, que foi posteriormente registrado, gravado e obteve grande sucesso. Foi uma criação coletiva dos frequentadores deste reduto. Sobre este episódio Roberto Moura escreve:

De acordo, entretanto, com grande parte dos cronistas musicais e pesquisadores, entre os quais o considerado Almirante, o tema em voga teria sido desenvolvido, como tantos outros, na casa de Tia Ciata, numa das frequentes rodas de samba, além da dona de casa, seu genro Germano, o xará Ilário Jovino e outros. Em sua versão inicial como partido, e portanto aberto às improvisações, esse samba foi cantado “solto como um pássaro” até 1916 nos pagodes, quando, mantida sua qualidade pela crônica do jogo na cidade e já com o novo chefe de polícia Aureiino Leal, Donga lhe teria dado um desenvolvimento definitivo com uma letra fixada pelo jornalista Mauro de Almeida, o conhecido carnavalesco Peru dos Pés Frios.³⁸

É a partir do sucesso de *Pelo o telefone* que o samba passa a ser o grande gênero carnavalesco, que até então não existia. Sobre isto, Tinhorão nos informa: “Os gêneros de música urbana reconhecidos como mais autenticamente cariocas – a marcha e o samba – surgiram da necessidade de um ritmo para a desordem do carnaval”.³⁹

³⁷ MOURA, ob. cit., p. 100.

³⁸ MOURA, ob. cit., p. 117.

³⁹ TINHORÃO, ob. cit., p. 19.

As transformações do carnaval são fundamentais para o aparecimento do samba e das escolas. Do entrudo, passando pelo Zé Pereira até a formação dos Ranchos e Cordões e, finalmente, com a fixação do samba como gênero “reinante” no carnaval e o advento das escolas de samba.⁴⁰

A necessidade da adequação de um gênero às transformações do carnaval leva a uma modificação no samba de então – hoje em dia chamado samba amaxiado – e nasce o samba moderno, também chamado samba de morro. A respeito desta transformação Ismael Silva (sambista do Estácio), em entrevista concedida a Sérgio Cabral, fala:

Quando comecei o samba não dava para os agrupamentos carnavalescos andarem nas ruas, conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava para andar. Comecei a notar que havia essa coisa. O samba era assim: *tan tantan tan tantan*. Não dava. Como é que um bloco ia sambar na rua assim? Ai, a gente começou a fazer um samba assim: *bum bum paticumbumprugurumdum...*

Nem tudo que se diz se faz

Eu digo e serei capaz

De não resistir

Nem é bom falar

Se a orgia se acabar.⁴¹

⁴⁰ Para maior esclarecimento deste processo ver o livro de Sérgio Cabral, *As escolas de samba do Rio de Janeiro* (vide bibliografia).

⁴¹ CABRAL, ob. cit., p. 242.

A partir do Estácio se irradia este novo tipo de samba, posteriormente adotado pelas primeiras escolas⁴² e compositores, como Noel Rosa e Wilson Batista, que através do rádio e dos discos popularizaram o estilo nacionalmente.

Na década de 30, superadas as anteriores teorias raciais europeias aqui adotadas, a mestiçagem, antes um problema, passa a ser vista positivamente. O termo *raça* cede espaço ao termo *cultura*, e o reconhecimento do país como um território culturalmente diverso demarca a contribuição negra como decisiva na formação do povo brasileiro. Os trabalhos sociológicos de um Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e outros são importantes marcas de passagem. Nesse momento da vida política e cultural do país o samba e a cultura popular tiraram grande proveito; proveito valorizado por um longo processo de “negociações” transculturais e, por sua natureza mestiça, é então adotado como um símbolo maior da cultura nacional.

Apesar da importância cultural do gênero samba, há muito o que fazer relativamente à sua história. Possivelmente, a maior dificuldade não reside na escassez de fontes para sua pesquisa, ou outros problemas técnicos, mas sim pelo fato da história do samba ainda estar acontecendo. Não sendo este um fato do nosso passado, mas de nosso presente, que suscita paixões e põe muitas vezes, pesquisadores e estudiosos, munidos de diferentes perspectivas, em lados opostos. Uma melhor compreensão do fenômeno poderia advir de um esforço de compreendê-lo sob as diversas perspectivas.

Quem vai compreender o fenômeno do samba? O sambista? O historiador? O músico? A união de tais perspectivas pode compreender melhor este fenômeno.

⁴² Deixa Falar (atual Estácio de Sá), Mangueira, Salgueiro e Vai Como Pode (atual Portela).

2

Definição do tipo de samba a ser pesquisado

O samba carioca urbano vem se engendrando desde a época das danças de batuques, passando pelos lundus, modinhas, polca, choro, maxixe, samba baiano, samba de roda e partido alto, samba maxixado, samba do Estácio, samba de terreiro, samba canção, samba enredo, samba de breque, samba-choro, samba sincopado, samba-bolero, bossa nova, samba “esquema novo” e samba funk, pagode etc. Sem falar nos outros estilos nacionais ou internacionais, que se relacionam com o samba, contribuindo para com ele. Todas estas modalidades de samba fazem parte de um mesmo “universo” que é o “mundo do samba”. Este é ainda uma realidade. Mesmo que “agonizante” ele sobrevive, como bem diz Nelson Sargento: “O samba agoniza mas não morre/ Alguém sempre te socorre”.⁴³ Ele sobrevive culturalmente na cidade do Rio de Janeiro, em todos os seus recantos, independentemente da mídia, ainda que eventualmente dele se fale com maior ou menor frequência nos dispositivos da indústria cultural.

Em plena década de 80, no reinado do chamado *rock brasil*, o samba entra na cena cultural revelando intérpretes e compositores de grande sucesso, como Jovelina, Zeca Pagodinho, Grupo Fundo de Quintal, e outros. Esta geração prepara o terreno para os pagodeiros da década de 90.⁴⁴

Nos anos 70 surgem e ressurgem vários intérpretes e compositores de samba, muitas vezes de sucesso mercadológico, como Martinho da Vila, Clara Nunes, João Nogueira, Beth Carvalho e demais.

⁴³ Versos extraídos do samba de Nelson Sargento, *Agoniza, mas não morre*.

O compositor Cartola ressurgiu na década de 70 gravando dois LP's, arranjados por Dino Sete Cordas⁴⁵ – Marcus Pereira Discos, que são um marco na discografia do samba. O choro reaparece vitalizado na década de 70, impulsionado pela volta do conjunto Época de Ouro⁴⁶ e o aparecimento de conjuntos como, Galo Preto, Os Cariquinhas, e outros.

Na década de 60 o samba reaparece com força, não apenas na forma de “bossa nova”. Compositores intérpretes ou grupos de samba, como Zé Ketti, Paulinho da Viola, Clementina de Jesus, Voz do Morro, Cinco Crioulos e vários outros, gravam discos e fazem sucesso em rodas de samba ou em pontos da cidade, onde o samba acontecia, como no restaurante Zicartola,⁴⁷ e nos espetáculos teatrais Opinião, Teleco-teco e Rosa de Ouro.

Nas décadas anteriores o samba era a base do sucesso de grandes intérpretes da música popular brasileira, entre eles Mário Reis, Francisco Alves, Orlando Silva, Ciro Monteiro, Marília Batista, Aracy de Almeida e muitos outros.

Estes nomes de sucesso são apenas a “ponta do *iceberg*” do “mundo do samba”. Além destes, vários compositores e músicos populares, de menor visibilidade, ou simplesmente desconhecidos, encorpam-no.

Um dos “recantos” mais importantes para o samba, não hoje em dia como outrora,⁴⁸ são as chamadas escolas de samba. Verdadeiros focos aglutinadores e potencializadores dos elementos constitutivos do samba.⁴⁹

⁴⁴ Este fenômeno é conhecido como pagode paulista. Considerado pelo violonista Mauricio Carrilho uma subespécie de samba.

⁴⁵ Herondino José da Silva: violonista mais influente na linguagem do choro e do samba.

⁴⁶ Sobre o Época de Ouro ver a tese de José Paulo Becker (vide bibliografia).

⁴⁷ Restaurante localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro, de propriedade de Dona Zica e Cartola, frequentado por sambistas e intelectuais.

⁴⁸ Sobre a “decadência” das escolas de samba ver o livro de Candeia e Isnard, *A árvore que esqueceu a raiz*.

⁴⁹ O samba não só no sentido de gênero de música, mas como manifestação cultural englobando outros aspectos que o circundam, como as comidas, bebidas, bate papos e outras coisas, típicas das reuniões, que tem o samba como motivo central. Elas são conhecidas como pagode.

Hoje em dia as escolas de samba se distanciam de seus propósitos iniciais, como: brincar o carnaval; reunir, recrear os membros da comunidade e revigorar seus valores; salvar, enfim, produzir e divulgar sambas. Elas estão voltadas, quase que exclusivamente, para o desfile de carnaval, que se tornou um mega evento internacional onde pouco espaço resta para a comunidade e os sambistas – outrora figuras centrais das escolas, hoje são substituídos por profissionais do espetáculo: carnavalescos e coreógrafos.

Os sambas enredos, utilizados nos desfiles, imperam nas escolas. Seus ensaios são movidos por eles. Sobre isto, Sérgio Cabral informa:

É verdade que não se podia chamar de ensaios aquelas reuniões festivas em que as alas já não se preparavam mais para o desfile, até porque o número de visitantes superavam os de sambistas. Os ensaios transformaram-se em simples festas carnavalescas animadas pelas baterias e pelos sambas-enredo. Os chamados sambas de quadra [outrora chamados sambas de terreiro] também começavam a ser esquecidos [Sérgio Cabral está se referindo ao início da década de 70].

Nem sempre foi assim. Este processo teve início a partir do final da década de 60. Durante muito tempo os ensaios e reuniões (pagodes) nas escolas serviam aos fins anteriormente descritos. Nestes, os sambistas podiam mostrar os seus sambas, não só os sambas-enredos, destinados aos desfiles, mas os sambas de quadra. Os sambistas se expressam melhor nos sambas de terreiro, pois ficam à vontade seguindo sua própria inspiração. Livres das obrigações de se referirem a algum tema. O samba de terreiro é

assim: todos os sambas de meio de ano⁵⁰ que seguem a característica rítmica e melódica que lhe é inerente.⁵¹ Esta característica, a ser definida mais adiante, é que distingue o samba; se este não possuir tal característica não poderá ser chamado de samba, salvo se for um outro tipo, por exemplo, samba canção.

A maior parte do repertório dos compositores sambistas do Rio de Janeiro é samba de terreiro. Mesmo aqueles compositores que não são ligados diretamente a alguma escola de samba, por exemplo, Noel Rosa, que fazem samba dessa maneira, à maneira dos sambistas do Estácio.

Não cabe entrar na discussão da autenticidade e da pureza, dizer que o samba de terreiro é o verdadeiro, o puro, o autêntico samba. Sobre esta questão Hermano Vianna escreve:

A “fixação” desses gêneros acontece ao redor do samba de escolas de samba, que passou a ser conhecido como samba de morro [samba de terreiro]. O interessante é que o “autêntico” nasce do “impuro”, e não o contrário (mas em momento posterior o “autêntico” passa a posar de primeiro e original, ou pelo menos mais próximo da “raiz”). O primeiro samba misturou muitas “expressões” musicais, logo foi “amaxixado” e, depois, “depurado” pelos compositores do Estácio. (...) O que era uma modificação no samba passou a ser o verdadeiro samba.⁵² (...) Não se pode dizer que as escolas de samba fossem fenômenos puros, mas se criou em torno delas um aparato que defende essa pureza, condenando toda a modificação introduzida no samba. Não foi por isso que Paulinho da Viola gravou em 1975 um samba de sua autoria que dizia

⁵⁰ Sambas feitos durante o ano sem relação com os desfiles.

⁵¹ Samba no estilo dos antigos sambistas do Estácio.

“Tá legal/ Eu aceito o argumento/ Mas não me altere o samba tanto assim/ Olha que a rapaziada está sentindo falta/ De um cavaco, de um pandeiro/ Ou de um tamborim”? Quanto é “tanto assim”? O que não pode ser alterado? Quem define o que pode ser alterado? Quem define o verdadeiro ritmo do samba?⁵³

É este chamado “samba de morro”,⁵⁴ de terreiro, de quadra, cultivado pelas escolas e pelos sambistas, que é objeto deste trabalho.

A definição do estilo de samba a ser pesquisado é uma tentativa de resposta às perguntas feitas por Hermano Vianna. O que é este “tanto assim”, que não pode ser modificado? Em outras palavras, o que faz o samba ser samba?

O próprio Paulinho da Viola insinua uma resposta na referência à instrumentação típica do samba. Além desta característica, mais importante ainda é o ritmo do samba, pois a instrumentação típica pode ser usada em uma música que não seja samba. Isto é o que o sambista Éltor Medeiros diz sobre os chamados grupos de “pagodes paulistas”. Estes possuem uma “linha melódica” diferente do samba “tradicional”⁵⁵. Sob instrumental “típico” de samba (pandeiro, cavaquinho, tamborim etc.) estes grupos de “pagode paulista” tocam, às vezes, até com uma base de “ritmo de samba”; no entanto, com “linha melódica” diferente.

O que quer dizer esta “linha melódica” diferente? E qual é o “ritmo de samba”? São perguntas que o trabalho pretende responder adiante, para definir o tipo de samba que é o objeto de estudo do trabalho. A “linha melódica” própria e o “ritmo do samba” próprio são

⁵³ VIANNA, *ob. cit.*, p. 122.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 123.

⁵⁵ Samba no estilo dos compositores do Estácio, também conhecido como samba batucada.

⁵⁶ Este samba tradicional é o chamado samba de morro, também chamado samba de raiz, ou samba de quadra ou samba de terreiro. Daremos preferência por samba de terreiro ou simplesmente samba.

características que conferem a uma música à designação de samba. Sambas são gravados e executados com diversas formações instrumentais (*jazz bands*, regional, trio de *jazz* etc.) e continuam, apesar das diferentes instrumentações, a serem chamadas de samba.

A instrumentação não seria fator importante para a caracterização do samba? Estaria Paulinho da Viola preocupado sem razões, quando diz, que: “A rapaziada está sentindo a falta/ De um cavaco, de um pandeiro/ Ou de um tamborim?”

Esta questão merece ser analisada. A música “crudita”⁵⁶ poderia ser tocada por uma instrumentação diferente? Continuará a ser admirada pelo público típico das salas de concerto? Por exemplo, se uma banda à base de guitarra elétrica, baixo elétrico, bateria, sintetizadores, ou seja, uma formação instrumental típica do *pop rock*, executar uma música de Beethoven, o resultado será ainda uma “música crudita”? Ou será um “rock progressivo”? Nenhum, nem outro.

Uma resposta possível está na consideração do grupo de instrumentistas a que se propuser a esta operação. Pode ser que uma banda, com instrumentação *pop rock*, consiga realizar bem esta tarefa, se tais músicos conhecem bastante o *metier*. Assim são importantes as vivências com o estilo, conhecer a linguagem, as referências histórico-musicológicas.

O samba tocado por uma formação de *jazz band* tende a ficar estilizado, com “sotaque” de *jazz*. Esta estilização, ou seja, este “sotaque” alheio ao original, acontece não só pelo fato da referência dos músicos ser de *jazz*, ocorre também a partir da própria natureza dos instrumentos utilizados, responsável pela diferenciação alcançada. Os instrumentos típicos do samba possuem qualidades sonoras próprias, como o timbre, e tudo que o envolve, a intensidade das notas; o ataque e as inflexões; a articulação característica

dos instrumentos, que são capazes de conferir uma sonoridade única ao estilo. O violão aparece como sendo um desses instrumentos típicos, isto é, faz parte do instrumental que se fixa e que contribui para a caracterização do samba. Ele vem acompanhando a evolução do samba (evoluindo junto com o samba) desde os primórdios deste. No nordeste, na forma de viola-de-aramé,⁵⁷ ou mesmo de violão, até as modinhas, os grupos de choro (mais tarde chamados de regional), até o samba carioca. Sobre a viola-de-aramé e violão, Baptista Siqueira nos informa:

As primeiras notícias de uma dança popular, em que esse nome genérico [samba] aparece claramente empregado, estavam vinculadas ao folclore nordestino. A viola-de-aramé era condição básica para a iniciativa do divertimento entre os matutos.⁵⁸

(...) Além de um samba fervoroso, com acompanhamento de violão, cavaquinho, viola, ganzá e palmas fortes (...).⁵⁹

A linguagem de violão no acompanhamento de samba, a ser analisada, é fruto de uma forte relação dos chamados conjuntos regionais com os instrumentos de percussão das escolas de samba. Esta relação ocorre desde a criação do samba carioca (onde a figura de Pixinguinha é da maior relevância), até a participação destes conjuntos no

⁵⁶ Não quero entrar em problemas de classificação de estilos, gêneros musicais ou questões estéticas. E sim, como veremos adiante, nas questões musicais, como o timbre e a inflexão, isto é: a natureza própria dos sons interfere no resultado musical.

⁵⁷ Sobre a viola-de-aramé sua evolução e parentesco com o violão moderno, ver a Dissertação de Mestrado de Marcia Tabora: *Dino Sete Cordas e o acompanhamento de violão na música popular brasileira*, apresenta à Escola de Música da UFRJ.

⁵⁸ SIQUEIRA, ob. cit., p. 23.

⁵⁹ Idem, p. 85.

acompanhamento de cantores nas rádios. Sobre isto, citando Cruz Cordeiro, José Ramos Tinhorão nos informa:

Parte do instrumental do choro (violões e cavaquinho), misturado com a batucada do samba de morro (surdo, cuica, pandeiro e tamborim), ia dar origem aos ritmos batucados responsáveis pelo caráter do samba de rua ou choro de rua. E acrescentava: quer dizer, por causa da batucada do samba de morro, o instrumental do choro, do samba e da própria marcha mestiçaram-se, urbanizaram-se pelo Brasil a partir de então, pelo menos (1930-33), fazendo surgir nos conjuntos musicais a base do variado e mestiço instrumental de choro-samba-batucada-marcha.⁶⁰

Esta linguagem “mestiça” tem seu ponto alto, a nosso ver, nos primeiros discos de Cartola (Marcus Pereira Discos) arranjados por Dino Sete Cordas⁶¹ que, junto com Meira,⁶² faz o duo de violões de acompanhamento mais influente do samba. Esta linguagem de violão de samba é o foco de pesquisa e da conseqüente proposta didática que veremos adiante. O samba não é uma coisa que esteja só nos discos, ou no passado. Ele é um fenômeno musical vivo. Mesmo que “agonizante”, no momento parece mesmo muito vivo. Pode ser visto e apreciado em vários recantos da cidade, a Lapa,⁶³ Madureira (Pagode da Doca, Cafôfo da Surica, Portelão, Portelinha, Império Serrano), pagode de rua etc. E

⁶⁰ TINHORÃO, ob. cit., p. 159.

⁶¹ Sobre o Dino ver a tese de Márcia Taborda anteriormente citada.

⁶² Jaime Tomas Florence (1909-1982).

⁶³ Tradicional bairro da boêmia carioca, recentemente revitalizado como ponto de encontro de jovens onde se manifestam diversas expressões musicais (samba, choro, forró, *hip-hop*, funk, rock, salsa e outros). Tendo o samba importância fundamental, cumprindo seu papel ancestral de reunião e festejos. Este pode ser visto em casas (bares) como: Semente, Antiquário, Carioca da Gema, Bar do Seu Cláudio, entre outros.

importante lembrar que vários “personagens” de uma “suposta história do samba” estão vivos e atuantes para contar e continuar suas histórias. Mesmo quando, eventualmente, “escondidos” do grande público. São entre outros: Monarco, Argemiro, Casquinha, Jair do Cavaquinho (membros da Velha Guarda da Portela), Nelson Sargento, Xangô da Mangueira, Tantinho, Jurandir (membros da Velha Guarda da Mangueira), Êlton Medeiros, Walter Alfaiate, Dona Ivonne Lara, enfim, uma lista enorme. Aliados a estes, dando continuidade à linguagem do samba, estão vários músicos que aqui cito alguns, os violonistas Paulão Sete Cordas; Luiz Otávio Braga; Mauricio Carrilho; Carlinhos e outros, inclusive o próprio Dino e César Faria – representantes de uma das primeiras gerações de violonistas desta linguagem. E outros mais novos, José Paulo Becker, Marcelo Gonçalves, Luis Felipe de Lima e outros mais.

Voltamos para a definição da “linha melódica” do samba e seu “ritmo”. Ou “levada”.⁶⁴

É difícil resumir ou falar sobre a “levada” do samba. Ela é feita de várias células rítmicas que se sobrepõem. Pode variar de acordo com o “sotaque” particular de quem estiver executando-as e, formando um resultado sonoro em que as baterias das escolas de samba são o maior exemplo. Embora as “levadas” de baterias das escolas de samba, hoje em dia, com a profissionalização dos desfiles, tendam à padronização. Outrora, antes da profissionalização do carnaval, quando os mestres de baterias defendiam apenas a sua escola de origem e de coração, as escolas de samba tinham “levadas” diferentes entre si, que as distinguiam uma das outras.⁶⁵ Estas possuíam elementos dos “toques” dos orixás de

⁶⁴ “Levadas são células rítmicas agrupadas de uma certa forma, estabelecendo um padrão rítmico. São também muitas vezes chamadas de “toque”.

⁶⁵ Algumas baterias ainda hoje mantêm elementos próprias que as caracterizam, como a da Mangueira que possui um único naipe de surdos que toca no segundo tempo de um compasso binário.

candomblé, que se relacionavam com a escola ou o mestre de bateria, mas, isto é outra história, uma outra tese.

A dificuldade de resumir estas “levadas”, mesmo considerando os riscos que todo o registro costuma trazer (cristalização de uma forma dinâmica; dificuldade de grafar a realidade sonora com os símbolos da escrita tradicional), não nos impede de transcrevê-las em partitura tradicional.

É importante observar, desde agora, que todo o esforço de transcrever, afim de criar material didático para o ensino formal, não tem por objetivo substituir ou suplantar a tradição de ensino-aprendizagem não-formal. Isto é algo que não pode sequer ser proposto por um trabalho desta natureza.

Podemos tentar resumir a “polifonia rítmica” das baterias das escolas de samba em três “planos sonoros” básicos. Aliás, é bom lembrar que este recurso é feito, na prática, pelos conjuntos que tocam samba, com formação de percussão reduzida. Um exemplo é o caso dos regionais que, muitas vezes, contam só com um pandeiro, instrumento que tem a capacidade de resumir os três “planos sonoros”, que serão analisados.

É bom lembrar que estes planos sonoros, além de acontecerem simultaneamente por meio da execução de diferentes instrumentos, podem ocorrer num mesmo instrumento, ao mesmo tempo, como é o caso do pandeiro, do repique e outros. As funções dos instrumentos que se relacionam com estes “planos sonoros” podem, eventualmente, ser trocadas. Por exemplo: um instrumento de “marcação” pode fazer o solo.

Os três “planos sonoros” básicos, arbitrariamente divididos, são:

- Marcação - feita principalmente pelos surdos.⁶⁶ Esta se move no plano da unidade de tempo (plano da semínima), atacando sempre no segundo tempo do compasso e criando uma das características do gênero, que é deslocar o tempo forte do compasso. Por exemplo:



Observação: o chamado surdo-de-primeira toca no segundo tempo do compasso. O surdo-de-segunda é afinado mais alto em relação ao de primeira, e toca no primeiro tempo do compasso.

- Condução: feita principalmente pelos chocalhos e outros instrumentos como reco-reco, caixa, repique.

A condução se move basicamente no plano da subdivisão da unidade de tempo em semicolcheias, preenchendo os espaços. Por exemplo:



O terceiro “plano” é o que se pode chamar de “levada”, ou toque do samba. Este é importante na caracterização do samba.

- Levada do samba: feita no plano das subdivisões (semicolcheias e colcheias com as respectivas pausas, ligaduras e acentuações), principalmente, hoje em dia, pela caixa. Outrora era realizado pelo tamborim. Arriscamos aqui o seguinte padrão de células

⁶⁶ Hoje em dia a maioria das escolas de samba utilizam três naipes de surdos: surdo de primeira, de segunda e de terceira, ou surdo de corte. A função básica destes é bem caracterizada pelo surdo de primeira.

rítmicas, ainda utilizados hoje em dia nos andamentos mais lentos, pelos tamborins tocados com baqueta simples (diferentes dos toques atuais de samba enredo).

"levada do samba"



A síncopa regular, na passagem da barra de compasso, a cada dois compassos, é a chave para definir a "linha melódica" do samba. É a característica básica do estilo. Antes de falar sobre ela, vale observar a seguinte característica desta "levada" do samba. Ela necessita de dois compassos para se completar, isto é, fechar seu ciclo, seu sentido característico, sugerindo um aspecto quaternário na sua realização. Contrariado pela marcação binária que vimos anteriormente.



Esta análise é fundamental, pois a inversão sistemática do "tempo um" com o "tempo três" resulta em descaracterização da "levada" do samba.

Vejamos o aspecto da "linha melódica". Qual é a característica do fraseado melódico (fraseologia) comum nos sambas? Já vimos anteriormente que é esta "linha melódica" que caracteriza o samba e faz com que este assim o seja. Faz com que o samba, cantado por um compositor sem acompanhamento de qualquer espécie, já possa ser reconhecido como tal. O que tem de mais básico e comum na fraseologia do samba? A antecipação melódica de dois em dois compassos (anexo 3).

Esta antecipação melódica é a característica fraseológica fundamental do samba, e acontece obrigatoriamente entre o tempo quatro e tempo um, anteriormente definidos.

Antes de passarmos ao próximo capítulo, vamos fazer algumas considerações gerais sobre os aspectos musicais do samba.

O samba não tem uma forma única. Não existe uma regra geral, apenas uma tendência que pode ser confirmada ou não. Ele pode ter uma única parte ou duas, refrão, pontes instrumentais (ligando uma parte à outra), introduções e codas instrumentais.⁶⁷ Estas introduções e pontes têm objetivos de fixar a tonalidade, podendo ser apenas de dois compassos de harmonia, onde o violão, por meio de uma passagem melódica conhecida como “baixaria”, prepara o novo trecho musical. Veremos isso adiante. Podemos observar algumas características frequentes.

A sua característica fraseológica básica – antecipação melódica de dois em dois compassos – se relaciona intrinsecamente com o tamanho (número de compassos) das partes, criando certas regularidades. As partes do samba (comumente em duas partes de 16 compassos cada) possuem números de compassos pares (normalmente de oito ou dezesseis podendo ser de dez, doze etc.). O samba, em seu aspecto melódico e harmônico, de modo geral é tonal. Eventualmente certos sambas apresentam características modais. O ritmo harmônico é geralmente de um acorde por compasso, podendo ser de dois ou mais ao final de uma parte, ou onde se faz necessário a inclusão de um compasso para fechar o ciclo da “levada” do samba.

tempo: ③ ④ ① ② ③ ④

final da melodia de uma parte

compasso s/ melodia. Includo p/ fechar o ciclo da “levada”

Do material acórdico utiliza-se preferencialmente tríades maiores e menores, acordes de sétima da dominante, diminutos, aumentados e, sob certos critérios todas as outras tétrades, normalmente, associadas à bossa nova, aparecem, no entanto, nos sambas pós bossa nova.

É muito comum diferenciar a bossa nova do samba por causa da utilização desses acordes dissonantes, que teriam vindo do *jazz*, mas esta não é uma característica que, por si só, possa diferenciar o samba (samba de morro, ou samba de terreiro, ou simplesmente samba, como já estamos chamando) da chamada bossa nova. Como já falamos anteriormente, vários sambas de compositores tradicionais foram gravados, no final da década de 60, utilizando-se dessas estruturas e não soam estilizados ou descaracterizados. A possibilidade para que isso ocorra se deverá a outros fatores, como a mudança radical da instrumentação, aliada a um tipo de arranjo que por exemplo teça “comentários” musicais de outros estilos ou modificações da “levada” do samba. A harmonia não é, na maioria dos sambas, um elemento que faça parte da composição, ela é decorrente da “linha melódica”. Boa parte dos compositores de samba simplesmente não tocam nenhum instrumento de harmonia, eles compõe apenas a melodia cantando-a. Muitos compositores de samba, que tocam instrumentos harmônicos, não têm conhecimentos acadêmicos sobre harmonia, como também não possuem grande prática em harmonizar de ouvido.⁵⁸ O compositor Cartola, como nos revela Dino Sete Cordas (testemunho pessoal), ao executar suas músicas no violão, não reproduzia as harmonias das gravações conhecidas, já citadas aqui, embora a maior parte dos acordes do acompanhamento coincidisse com os do disco.

⁵⁷ Estas pontes, introduções e codas, são normalmente arranjos dos arranjadores das gravações. Não fazem parte da composição original, salvo algumas introduções, que fazem parte da música e são cantadas sem letras (normalmente chamadas pelos sambistas de “solfejo”), só com sílabas: lá, laraia etc.

⁵⁸ Conhecimento informal de harmonia advindo da prática de harmonizar diversos sambas de compositores diferentes, através de uma aprendizagem informal.

Nas canções de bossa nova, por outro lado, as harmonias fazem parte integrante da composição. No *Samba de uma nota só*, Tom Jobim quando compôs a melodia, compôs a harmonia.

Ao harmonizar um samba, sendo este anterior à bossa nova, abusando da utilização de acordes alterados e substituições, podemos correr o risco de descaracterizá-lo, embora a harmonia não seja o fator de caracterização ou descaracterização principal.

Concluimos então que é a “levada” do samba e a instrumentação e, principalmente, o “sotaque”, ou seja, a linguagem, que caracterizam o samba.

Um samba de bossa nova tocado por músicos de regional, conhecedores da linguagem do samba, isto é, músicos que têm o samba como principal referência, certamente vai soar como samba. Se por outro lado um samba de um compositor de escola de samba for executado por um trio instrumental de jazz – baixo, piano e bateria –, por músicos que têm o jazz como principal referência vai soar como jazz.

Esta constatação pode ser feita a partir de uma simples audição do LP de Elizeth Cardoso, gravado ao vivo no teatro João Caetano, em 19 de fevereiro de 1968. Neste disco a cantora é acompanhada por duas formações instrumentais referidas anteriormente, os conjuntos Zimbo Trio (baixo, piano e bateria) e Época de Ouro (grupo regional de Jacob do Bandolim). Isto nos sugere que o samba tem uma linguagem própria. É sobre esta linguagem e como o violão atua dentro dela, que falaremos no próximo capítulo.

Vale enfatizar que o samba não é música instrumental. Além da melodia, a letra é importante fator de observação no acompanhamento. Compreendê-la é essencial para a execução e interpretação de um samba. A letra pode sugerir os aspectos do acompanhamento, as nuances de interpretação. Este aspecto não vai ser levado em conta no

trabalho. Apesar de cada samba contar uma “história”, tanto na melodia quanto na letra, podemos observar certos recursos que os violonistas utilizam nos acompanhamentos. Aspectos que fazem parte da linguagem e que se repetem. Padrões⁶⁹ que são repetidos.

O próximo capítulo vai apresentar estes aspectos, analisando-os fora dos contextos das músicas,⁷⁰ com a finalidade de criação de material didático.

⁶⁹ Estes padrões são conhecidos no jazz como *patterns*.

⁷⁰ Reconhecemos um certo prejuízo em retrair estes aspectos dos seus contextos, isto é, das músicas em que fazem parte. Mais como estes aparecem em várias músicas diferentes, podemos considerá-los não como pertencentes a certas músicas específicas, mas como parte da linguagem. Até mesmo porque diferentes violonistas, ao acompanhar uma mesma música, farão de modos diferentes. Entretanto utilizando-se de aspectos comuns, que se constituem na linguagem de acompanhamento de samba.

3

Materiais sonoros e estratégia didática

Antes de passarmos a abordar os materiais sonoros é necessário tecer comentários sobre a sua forma de apresentação. O material melódico – baixo melódico, característico do acompanhamento e conhecido como “baixaria” – é apresentado em partitura tradicional acrescida de tablatura, ficando esta abaixo do pentagrama e das cifras dos acordes, que se localizam sobre o pentagrama. A tablatura consiste de seis linhas que representam as seis cordas do violão. A primeira linha, de cima para baixo, representa o Mi agudo (primeira corda do violão), a segunda linha representa a corda Si, e assim por diante. Sobre estas linhas colocamos números que representam as “casas” do violão. Assim, o número dois, na segunda linha, representa a nota da segunda “casa” da segunda corda – Dó sustenido. Os números estão alinhados com as notas do pentagrama. Esta é uma forma clara de dizer precisamente em que lugar no braço do violão deve se tocar tal nota.⁷¹ A tablatura também é uma forma de notação e compreensão para pessoas não familiarizadas com a escrita na pauta.⁷² A sua utilização neste trabalho é mais como complementação da partitura tradicional. A posição das notas tem implicações técnicas na digitação e, principalmente, no timbre. Os violonistas de samba tendem a utilizar as cordas soltas nas suas digitações. Atuam, principalmente, no primeiro quádruplo do violão.

⁷¹ O violão possui mais de um lugar, as vezes cinco lugares diferentes para se tocar uma mesma nota de mesma altura.

⁷² Sobre os possíveis aspectos pedagógicos da utilização da tablatura, ver a monografia, *A tablatura como recurso de iniciação e desenvolvimento técnico do violonista*, de Julio Queiroga, apresentada no curso de Licenciatura e Habilitação em Música da Uni-Rio em janeiro de 2001.

As cifras⁷³ representam os acordes e são amplamente utilizadas no universo da música popular. Mesmo sendo tão difundidas e utilizadas, não nos informam a posição das vozes dos acordes, nem as conduções destas, no encadeamento harmônico. Elas também não revelam a “levada”, isto é, o ritmo que se impõe sobre estes acordes. Por outro lado, representam de forma prática o tipo de acorde de um trecho musical, e se adaptam bem a linguagem harmônica do violão. Este instrumento se utiliza de “fôrmas” – modelos de posição dos dedos que formam o acorde – para cada tipo de acorde. A cifra que representa um acorde, conseqüentemente, representa tipos de “fôrmas” de acorde no violão. Estas “fôrmas” podem ser encontradas em diversos livros, como o *Dicionário de acordes cifrados*, *O violão brasileiro* e *O violão de sete cordas*, citados anteriormente. A utilização destas “fôrmas” de acordes, que as cifras representam, em uma mesma região do braço – encadeamentos harmônicos –, fatalmente resulta em boa condução de vozes dentro da linguagem harmônica típica do violão de samba. Uma vez definida a “levada”, isto é, escrita em partitura (fórmula geral de acompanhamento) não será necessário escrevê-la nos demais exemplos. Este tipo de notação é usado por Dino Sete Cordas em suas aulas, e ainda no livro *O Violão de sete cordas* (anexo 4).

O violão, no conjunto regional, tem função de acompanhamento harmônico; este acompanhamento possui certas características próprias, que veremos adiante. Não estamos estabelecendo grandes diferenças de funções, entre o violão de sete cordas e o de seis. Numa formação instrumental, em que estes dois tipos de violão estejam presentes, as suas funções ficam mais claramente divididas e diferenciadas. Cabe ao violão de sete cordas, as

⁷³ A cifra utilizada neste trabalho corresponde às do *Dicionário de acordes cifrados*, de Almir Chediak.

chamadas “baixarias”, e ao violão de seis cordas, as “levadas”, isto é, a condução rítmica⁷⁴ e harmônica. Entretanto, estas duas características são enfocadas neste trabalho como pertencentes a uma mesma linguagem.

O primeiro aspecto a ser observado diz respeito à “levada” de samba, fundamental no acompanhamento, que se realiza a partir dos três planos sonoros anteriormente analisados. A marcação é feita pelo dedo polegar da mão direita,⁷⁵ a condução e a “levada” são realizadas pelos dedos indicador, médio e anular. Estes três aspectos constituem a levada do violão.

Antes de apresentar a “levada”, é bom relembrar os comentários sobre as dificuldades e os problemas de grafá-la em partitura tradicional. Os símbolos da grafia tradicional, às vezes, não são suficientes, ou não representam bem o aspecto sonoro. A escrita não é o fenômeno, mas uma representação deste, que necessita ser interpretada de acordo com o gênero em questão. Sobre as limitações da grafia tradicional Ermelinda Azevedo Paez escreve em seu livro, *500 canções brasileiras*:

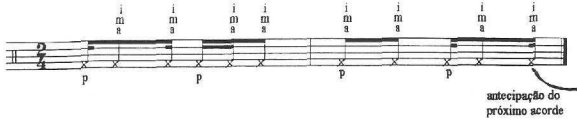
Concluimos também que a grafia é, em muitos casos, uma escrita aproximada da realidade musical. Convém lembrar uma valiosa contribuição de Radamés Gnattali à escrita musical da música brasileira. Nossa música é por demais rica e possui um *swing* singular. Há nela uma ocorrência muito comum que não existe grafia musical universal à altura de representá-la. Segundo ele, o sincopado e a quialtera (brasileira), em alguns casos, é indefinida, nem é

⁷⁴ Outra possibilidade do violão de seis é dobrar as baixarias em movimentos de intervalos de terças ou oitavas paralelas

⁷⁵ Mão que faz as cordas vibrarem.

sincopado nem é quálibra. É as duas coisas sem ser nenhuma e sua execução é aproximadamente uma mescla desses dois ritmos.⁷⁶

A “levada” do samba:



O polegar atua num nível da marcação (surdo), e os dedos (i, m, a) no nível da condução (chocalho), mais propriamente de “levada” (tamborim). Esta é uma observação importante: o violão imita elementos rítmicos dos instrumentos de bateria das escolas. O conhecimento das “levadas” e células rítmicas dos instrumentos de percussão é enriquecedor na composição da “levada” do violão. Este pode se valer de células rítmicas de diferentes instrumentos de percussão, criando uma “levada” consistente. Variações da “levada” (anexo 5).

As “levadas”: podem ser mais preenchidas como nos dois últimos exemplos do anexo 5 (normalmente nos andamentos mais lentos); podem ser mais arpejadas ou mais compactas (ataque simultâneo dos dedos da mão direita); as semicolcheias, dos últimos exemplos, podem ser diferentemente acentuadas. A partir destes exemplos, muitas variações podem ser feitas.

⁷⁶ PAEZ, Ermelinda Azevedo. *500 canções brasileiras*. Rio de Janeiro: Luis Bogo Editor, 1989, p. 15.

Como vimos anteriormente, cada samba tem suas próprias particularidades, sua própria “linha melódica”, que é capaz de levar a um determinado encadeamento harmônico. Porém, existe certa tendência, ou seja, frequência, de certos encadeamentos harmônicos. Esta frequência é que permite aos violonistas o chamado “acompanhamento de ouvido”⁷⁷. Os violonistas acostumados com a linguagem e conhecedores de vários sambas, ao ouvirem uma “linha melódica”, reconhecem o tipo de encadeamento harmônico.

Bons exemplos de encadeamentos harmônicos podem ser encontrados no *Dicionário de acordes cifrados*, de Almir Chediak e no *O violão brasileiro*, de Luiz Otávio Braga.

Este material de “levadas” (anexo 5) apresentado, serve como exercício didático. As “levadas” podem ser executadas, em primeiro momento, só com a mão direita. A mão esquerda pode abafar ligeiramente as cordas (sem fazer acordes), a fim de não deixá-las soarem soltas. O objetivo é o efeito percussivo da mão direita; executar estas levadas com diversos andamentos, diferentes acentuações das semicolcheias e colcheias, e diferentes formas de dedilhados; mais compactos, isto é, articulações simultâneas dos dedos (i, m, a), e mais “arpejados”, ou seja, articulações intercaladas dos dedos.

Para ilustrar o universo harmônico típico do samba e sua natureza predominantemente tonal, alguns sambas de compositores representativos do gênero, seguem em anexo (anexos I, 3 e 6).

Como dissemos, outro aspecto característico da linguagem é o baixo melódico, espécie de contraponto realizado pelo violão no seu registro mais grave. Está intimamente ligado à linguagem do choro e do samba, a partir da ligação dos “regionais” com este.

⁷⁷ Acompanhar um samba sem conhecê-lo previamente.

Josimar Carneiro em sua tese, *Baixaria: análise de um elemento característico do choro observado na performance do violão de sete cordas*, faz, entre outras coisas, uma interessante classificação dos tipos de “baixarias”, segundo a função destas no contexto musical. Sugere onze tipos de classificação: “caminho do baixo”, “ligação”, mudança de posição, preparação da sétima, “chamadas”, “fechamentos”, “respostas”, “contracanto”, bloco, “marcação” e “solo de baixaria”.⁷⁸ Marco Bertaglia em seu livro, *O violão de sete cordas*, define cinco tipos de baixo: baixo de preparação, baixo de contraponto, baixo invertido, baixo pedal e baixo de finalização.⁷⁹

O critério adotado por Josimar para especificar a função das baixarias, no contexto musical, levou-o a onze classificações. Por outro lado, Marco define as “baixarias” a partir da harmonia, e chega a um tipo de classificação mais geral. A classificação de “baixo de contraponto” de Marco engloba várias classificações mais específicas de Josimar: “ligação”, bloco, contracanto, preparação da sétima.

Não queremos aqui propor novas classificações de “baixarias”, mas entender que fenômeno é este – que possui diferentes funções e conseqüentemente, diferentes maneiras de classificação – chamado, genericamente, de “baixaria”. O que estas têm em comum para serem chamadas pelo mesmo nome?

As “baixarias”, como já vimos, são contracantos no registro mais grave do violão. Contracantos porque se relacionam com a melodia solista (canto) e, indiretamente, com harmonia que a sustenta. Podemos observar que certas frases de “baixaria” são utilizadas repetidamente, em diferentes músicas. Isto é, diferentes melodias. Isto sugere que as “baixarias” se relacionam intimamente com a harmonia das canções. Isto é, melodias com

⁷⁸ Para entendimento das classificações, ver a tese de Josimar Carneiro.

⁷⁹ Para o entendimento das classificações, ver o livro de Marco Bertaglia.

encadeamentos harmônicos equivalentes, possuam “baixarias” semelhantes. Estas “baixarias” que se utilizam de certos encadeamentos harmônicos, quase que independente das melodias, constituem clichês, ou seja, frases iguais e identificáveis, que são repetidas e utilizadas em diversas músicas que possuam em comum algumas passagens harmônicas. Isto é, trechos de encadeamentos harmônicos iguais.

Talvez por isso Marco Bertaglia define as “baixarias” através da harmonia. E escreve: “Os baixos de um trecho musical são sempre definidos pela harmonia do mesmo. Seja um baixo de preparação, um baixo de contraponto ou mesmo um baixo invertido, todos devem ter necessariamente notas da escala dos acordes usados neste trecho.”⁸⁰

Esta definição nos informa, no geral, como as baixarias são estruturadas a partir da harmonia, das escalas e dos arpejos correspondentes a esta.

Esta abordagem se assemelha a da “escola de jazz” quanto à improvisação. Os improvisos são constituídos a partir das escalas e arpejos correspondentes à harmonia de um trecho musical. A partir da análise dos procedimentos fraseológicos dos músicos improvisadores de jazz, e das melodias das canções e seus encadeamentos harmônicos formou-se uma escola de harmonia e improvisação.⁸¹ Uma série de exercícios de arpejos e escalas (*patterns*, *riffs* e clichês), orientados a partir de certas perspectivas relativas as características fraseológicas do jazz, auxiliam no “aprendizado” da improvisação neste gênero.

Uma abordagem análoga pode ser feita, portanto, para os aspectos estilísticos do violão de acompanhamento do samba, no que se refere à “baixaria”. Os livros de Marco

⁸⁰ BERTAGLIA, Marco. *O violão de 7 cordas*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1999, p. 38.

⁸¹ O livro *Arte da improvisação*, de Nelson Faria, é um exemplo deste tipo de abordagem. Não na forma original de análise de repertório e etc., mas uma forma acabada de corrente desses esforços originais de análise.

Bertaglia e o de Mário Sève seguem esses princípios. No livro de Mário Sève os exercícios propostos são elaborados a partir de fragmentos melódicos (escalas e arpejos) tirados dos choros. Uma série de elementos estilísticos do choro são abordados a partir desses exercícios (*patterns* e clichês de choro voltados para instrumentos solistas). No livro de Marco Bertaglia são apresentadas cadências harmônicas, frequentes no choro, com movimentos de baixo, (“baixarias”) sem melodias solistas, em forma de exercícios com grau de dificuldade crescente.

O livro, *O violão brasileiro*, de Luiz Otávio Braga, segue uma abordagem diferente. Se aproximando mais do modelo dos métodos tradicionais de violão clássico, onde questões técnicas, que envolvem o aprendizado do violão, são apresentadas (postura, exercícios técnicos, lições-estudos, enfim, procedimentos violonísticos), tem o mérito e a originalidade de serem originados em “formas musicais brasileiras”. Sobre isto, o autor observa:

Toda a estruturação deste MÉTODO serviu-se das FORMAS MUSICAIS BRASILEIRAS; todo o material contido nessas páginas é de procedência nacional (sem nacionalismo de última política) originado da grande ESCOLA DE VIOLÃO que temos e que precisa apenas ser CODIFICADA.⁸²

Neste sentido se aproxima das outras tentativas que têm por mérito “codificar”, de maneira didática, elementos da música brasileira contribuindo para o seu aprendizado formal.

⁸² BRAGA, Luiz Otávio. *O violão Brasileiro: para professores, músicos e estudantes*. Rio de Janeiro: Europa, 1988. p. 5.

Seguindo esta linha de “codificação”, voltemos às “baixarias”.

Um movimento comum de baixo no samba é movimentar-se, do primeiro para o segundo tempo do compasso, da fundamental do acorde para a quinta desse mesmo acorde, onde o ritmo harmônico é o de um acorde por compasso. Tanto ascendentemente, isto é, uma quinta justa acima, quanto descendentemente, ou seja, uma quarta justa abaixo.

Ex:

2/4 | C C/G | A7 A7/E | etc.

Quando o ritmo harmônico é mais lento, isto é, o acorde permanece por dois ou mais compassos, é usual utilizar-se da “mudança de posição” (classificação de Josimar Carneiro), ou seja, mudar a inversão do acorde. Esta pode ser por salto, saltando da fundamental para outra nota do acorde (terça, quinta, ou sétima), ou através de uma frase que ligue duas notas do acorde.

Ex: (anexo 7)

Outro movimento comum é movimentar-se, de um acorde para o outro, em graus conjuntos, através de inversões de baixo dos acordes, isto é, conduzir harmonicamente a voz do baixo pelo menor caminho, utilizando-se das inversões de acordes. Márcia Taborda chama este movimento de “condução de baixo”. Josimar Carneiro classifica como “caminho do baixo”.

Ex: 2/4 Am | E7 B Am.C | A7/C# | Dm | Dm.C | Bm7(b5) | E7/G# | Am ||
(Mudança de posição)

De modo geral, independente da função que exerce em determinado contexto musical, as baixarias partem de uma nota do acorde para outra nota de acorde (de outro acorde ou do mesmo acorde), utilizando-se de todas possibilidades fraseológicas para tal.

Além do material melódico, escalas e arpejos, a divisão rítmica, imprimida a este, é fundamental na caracterização da linguagem de "baixaria" (anexo 8).

O trabalho oferece um conjunto de anexos, onde estão grafados alguns padrões, além de exemplos em "baixarias".

4

Conclusão

Como podemos perceber, o samba é um fenômeno complexo e representativo da cultura brasileira, “pode muito bem ser – também para sempre – a melhor descoberta já feita por brasileiros”.⁸³ Porém, como vimos no primeiro capítulo, muito de sua história ainda está por ser escrita. Não só pelas dificuldades técnicas e complexidade da tarefa, mas também por ser um fenômeno vivo e dinâmico, que suscita paixões e põe, muitas vezes, pesquisadores munidos de diferentes perspectivas em lados opostos.

Esta complexidade, também encontrada no samba como gênero de música popular urbana, não nos exige de tentar compreendê-la formalmente. Assumindo todos os riscos da compreensão formal de um fenômeno cultural, que se expressa artisticamente em forma de música, e que está baseado em uma tradição de ensino-aprendizagem não-formal. Não nos coube aqui discutir os méritos, ou as possíveis limitações da tradição do ensino-aprendizagem não-formal, mas, reconhecer que esta cumpre seu papel, funciona, existe. O samba independe do ensino formal. Afinal, como diz Noel Rosa em *Feitio de oração*: “Ninguém aprende samba no colégio”. Sem entrar na discussão da veracidade desta ideia, uma coisa é certa: trata-se de uma suposição, isto é, uma hipótese que mesmo sendo verdadeira não pode ser confirmada pelo simples fato de que ainda não existe ensino formal de samba.

⁸³ VIANNA, *ob. cit.*, p. 158.

O que podemos observar atualmente é que existem bacharéis em música que atuam no universo do samba e do choro. Músicos reconhecidos, como José Paulo Becker e Marcelo Gonçalves que se valem tanto da formação acadêmica, como da tradição do ensino-aprendizagem não-formal (exposição sonora da linguagem em questão por meio das rodas de samba e de choro, gravações, shows, contatos diretos com outros músicos, enfim, toda a sorte de contato sonoro e visual com a linguagem). Existem outros exemplos de músicos que aliam à sua formação informal aspectos formais como teoria e leitura musical. Caso de Paulão Sete Cordas, Luiz Felipe de Lima e outros.

A estratégia didática aqui abordada de elaboração e disponibilização de exercícios em forma de partituras a partir da análise de procedimentos frequentes no acompanhamento de violão no samba, só ganha sentido se estiver aliada a aspectos da tradição de ensino-aprendizagem não-formal: imersão sonora.

Não é possível que alguém possa dominar a linguagem de acompanhamento de samba apenas pelo contato com o material didático (partituras), mas com certeza grande vantagem o aluno do violão clássico, em contato com este tipo de material, pode ter, pela via das referências sonoras (gravações). Além das gravações disponíveis, o aluno pode travar um contato direto com o samba por meio das rodas de samba, shows, aulas com mestres da linguagem, em suma, aliar aspectos da tradição do ensino-aprendizagem não-formal.

Um possível método de violão de acompanhamento de samba, constituído a partir da análise sistemática dos procedimentos violonísticos utilizados nos acompanhamentos e a transformação destes em exercícios e estudos didáticos, só ganha força se estiver aliado, além da tradição informal de ensino-aprendizagem, à formação de uma escola de música brasileira. Para entender o papel do violão de acompanhamento, além de transcrições e

análise de repertório, necessita-se da compreensão do fenômeno samba como um todo, tanto no aspecto musical, não apenas em relação aos procedimentos do violão, quanto ao aspecto histórico-cultural.

Se o samba tem papel importante na formação de uma identidade nacional, acreditamos que este merece destaque na formação acadêmica do músico brasileiro. Podendo exercer importante papel em sua formação, já que informalmente ele cumpre esta função, nem só entre os sambistas propriamente ditos, mas entre compositores e músicos em geral, tanto os populares, como Dorival Caymmi, Tom Jobim, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Djavan, João Bosco e outros, quanto aos chamados eruditos, tais como Villa-Lobos, Radamés Gnattali, Lorenzo Fernández, Guerra Peixe, Alexandre Levy e outros.

Outro fator que pode ser utilizado, como reforço ao material didático em forma de partituras, além dos registros sonoros (fonográficos), é o registro audiovisual, possibilitado pelo cinema ou pelo vídeo. Este recurso está em ressonância com um dos princípios da tradição de ensino aprendizagem não-formal que é o de, além de ouvir, ver como o som é produzido, isto é, ver o mestre tocando. Este tipo de registro possui a desvantagem de ser um contato indireto e impessoal com o mestre mas, por outro lado, possui as vantagens da manipulação da imagem (repetição de um trecho, câmera lenta etc.)

Os riscos de compreensão formal do fenômeno samba, ligados a dificuldade de grafar o som, cristalização dos procedimentos sonoros grafados, estes ficam atenuados pela vantagem deste ser um fenômeno vivo, existindo e resistindo na cidade do Rio de Janeiro, relativamente "bem registrado" fonograficamente, podendo o aluno confrontar a realidade "codificada" com a realidade sonora propriamente dita.

Apesar do samba ser um fenômeno dinâmico em transformação, algumas características parecem inalteradas. Desde os primórdios deste, no sertão nordestino, nas senzalas das fazendas e onde quer que seja, até os dias de hoje nos estúdios de gravação, programas de televisão, rádio, esquinas, bares, casas de espetáculos das grandes cidades, o samba continua exercendo o seu fascínio, mantém suas características primordiais de reunir, festejar, celebrar, recrear, expressar e transmitir. Talvez este seja o grande mistério do samba. Como este se “transforma” e permanece sempre o mesmo, isto é, apesar de suas transformações (de manifestação popular folclórica para gênero de música popular urbana), mantém suas características primordiais, sua essência. É esta que pode responder, em um nível mais radical, para além das questões técnicas e teóricas da música, o que é o “tanto assim” que não pode ser alterado.

O samba continua mantendo, de alguma maneira, suas características primordiais e essenciais, o que faz dele, possivelmente, o nosso maior legado cultural.

ANEXOS

Anexo I

Songbook □ Ary Barroso

C7(b9) F7M / O meu pe-daco estava rui-m de fato Pois caiu na cama e não ti-rou nem
 bi-carbona—io

Cm7(9) / F7(#5) / Bb7(9) / E roncou uma se-mana Despertou mal-humo-rado E quis bri-gar

Bb7M(9) / Eb6 / G7/D O meu pedaço me do-mina, me fascina Ele é o
 co-migo Que perigo! Mas não ligo

C7(9) / Cm# E° G° Cm# Dm7 Ab7(9)
 tal Por isso, não levo a mal Pe-gou a ca-misa A ca-misa ama-rela E o-tou fogo

G7(b9) / C7(9) Cm7(9) F7(13) Bb6 / F7(#5)
 nela Gosto dele as-sim Pas-sada a brin-ca-deira Ele é pra mim (Meu Senhor do Bon-fim)

Bb7M(9) Ab7(9) Gm7 Db7(9) Cm7(9) F7(13) Cm7(9)

F7/A F7 Bb6 Dm/A Gm7 F7(13) Bb7M(9) Am7 Gm7 C7(b9)

F7M F/A Ab° Gm7 C7(9) Cm7(9)

F7(#5) Bb7(9) Bb7(9) Bb7(9) Bb7(9) Bb7(9) Eb7M(9)

Bb6 G7/D G7 C7(9) C7(9)

C#° E° G° C#° Dm7 Ab7(9) G7(b9) C7(9) C7(9)

1 C m7(9) F7(13) Bb6 Db° Cm7 F7(#5) 2 C m7(9) F7(13) Bb6 F7(#5)

Copyright by IRMÃOS VITALE S/A INDÚSTRIA E COMÉRCIO
 São Paulo - Rio de Janeiro - Brasília. Todos os direitos autorais reservados para todos os países.
 All rights reserved. International Copyright Secured.

JULIETA

Anexo 2

C Cm/Eb G/D E7

intro

A 7 D 7 C m D 7 G D7(#5) G

Ju - li - e - ta

Em Em D 7 G/D C#m7(5,5)

Não é mais um an - jo de bon - da - de Co - mo ou - tro - ra so - nha - va

D/C D 7 G Em B 7/D# B 7 Em

o - teu Ro - meu Ju - li - e - ta

Em F#7/A# B m Bm(7M) B m7 B m6 A 7/E A 7

Tens a vo - lú - piada in - fi - de - li - da - de E quem te pa - ga - as

A 7/E A 7 D 7 D7(#5) G

dí - vi - das sou eu... Ju - li - e - ta Tu não ou - ves meu Nem fa - zar em Ro -

A 7 D 7 G G7M/B

gri - to de es - pe - ran - ça Que a - fi - nal de tão fra - co não al -
meu tu ho - je que - res Bor - bo - le - ta sem a - sas tu pre -

ANEXO 3

FITA AMARELA

C#7 F#m F#m/E D7 F#m/C# G#7

C#7 D7 C#7 voz F#m C#m7(b5) C#7

Qua - do_eu mor - rer Não que - ro cho - ro nem ve - la Que - ro_u - ma fi -

G#m7(b5) C#7 F#m

ta_a - ma - re - la Gra - va - da com_o no - me - de - la Qua - do_eu mor - rer

2

Se_e - xis - te al - ma Se há ou - tra_en - car - na - ção
 Não que - ro flo - res Nem co - ro - a com es - pi -
 Es - tou con - tep - te Con - so - la - do por sa - ber
 Não te - nho_ber - del - sos Não pos - suos um só vin - têm
 Meus i - ni - mi - gos Que ho - je fa - lam mal de mim

G#m7(b5) C#7

nho Eu que - ri - a que_a mu - la - ta Sa - pa - te -
 Só que - ro cho - ro de flau - ta Com vi - o -
 Que_as mo - re - uas tão for - mo - sas A ter - ra_tum
 Eu vi - vi de - ven - do_a to - dos Mas não pa -
 Vão di - zer que nun - ca vi - ram U - ma pes -

F#m

as - se no meu cai - xão Quan - do_eu mor - rer
 lão e ca - va - qui - nho
 di - a vai ro - mer
 guei na - da a nin - guém
 so - a tão bo - a_as - sim

Fim e Fim

Copyright by MANGIONE, FILHOS E CIA LTDA.

Rua Ramehal Origário, 38/1º andar - Gr. 17 a 19 - Rio de Janeiro - Brasil. Todos os direitos reservados.



Anexo 4

EXERCÍCIO 09

♩ = 60

The musical score consists of five systems, each with a treble clef staff and a bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩ = 60. The guitar chords are indicated by letters above the treble staff, and the bass line is written in the bass staff with fingerings (numbers 1-4) and fret numbers (circles with numbers). The systems are numbered 1, 10, 15, and 19.

System 1: Chords D, A7, D, B7. Bass line: 0 2 0 2, 0 2 0 2, 2 0 3 2 0, 3 2 3.

System 2: Chords Em, A7, D, D7, G. Bass line: 0 3 2 0 2, 1 0 2 2 1, 0 0 2 0 3, 3 4.

System 10: Chords A7, D, F#7, Bm, B7. Bass line: 0 2 3 4, 1 3 3 4 1, 2 2 0 3, 2 3 4 1.

System 15: Chords Em, A7, D, D7. Bass line: 2 0 2, 1 0 2 3 4, 2 2 1 0, 0 2 0.

System 19: Chords G, A7, D, D. Bass line: 3 3 2 0, 4 0 2 4 0, 0 4 2 0 2, 2 0 2.

Com que roupa ?

Anexo 6

N. Rosa

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of 44 numbered measures across 11 staves. The notation includes various chords and melodic lines. Chords are indicated by letters above the staff: Bb, Bdim, F/C, D7, G7, C7, F, C7voz, F, D7, Gm, D7/A, Gm, C7, F, F, D7, Gm, C7, F, F7, Bb, Bdim, F/C, D7, G7, C7, F, and C7. Some measures contain a slash (/) indicating a rest or a specific rhythmic pattern. The score begins with an 'intro.' marking. The piece concludes with the instruction 'D.S.' (Da Capo).

obs: as melodias dos sambas grafadas neste anexo são apenas referenciais, não estão grafadas com precisão.

Com que roupa ?

Fá maior

N. Rosa

Cifras analíticas

Handwritten musical score for 'Com que roupa?' in F major. The score consists of ten staves, each representing a measure or a group of measures. The chords are written in analytical notation above the staff lines. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The score is numbered from 1 to 44. The chords are as follows:

Measure	Chord
1	IV
2	VII ^o /V ₇
3	I
4	V ₇ /II
5	V ₇ /V ₇
6	V ₇
7	I
8	V ₇
9	I
10	V ₇
11	I
12	%
13	I
14	V ₇ /II _m
15	II _m
16	V ₇ /II _m
17	II _m
18	%
19	V ₇
20	%
21	V ₇
22	%
23	I
24	V ₇
25	I
26	%
27	%
28	%
29	%
30	V ₇ /II _m
31	II _m
32	%
33	V ₇
34	%
35	I
36	V ₇ /IV
37	IV
38	VII ^o /V
39	I
40	V ₇ /II _m
41	V ₇ /V ₇
42	V ₇
43	I
44	V ₇

D.S.

Amor prohibido

Cartola

1 E^7 3 A^7 4 D 5 $Fdim$

6 Em^7 7 A^7 8 $Dmaj^7$ 9 Bm^7

10 $C\#m^7(5)$ 11 $F\#^7$ 12 Bm 13 Bm/A 14 E^7

15 Em^7 17 A^7 18 E^7 19 A^7

20 $Dmaj^9$ 2 $Fdim$ 22 Em^7 23 A^7 24 $F\#m^7(5)$

25 B^7 26 Em 27 $F\#^7$ 28 Bm^7 29 G^6

30 E^7 31 A^7 32 D 33 ϕ 34 Am^7

35 D^7 36 $Gmaj^7$ 37 G^6 38 Cm^7 39 F^7

40 B^7 41 A^{13} 42 Em^7 43 A^7 44 $F\#m^7(5)$

45 B^7 46 Em 47 A^7 48 D 49 Bm^7

50 Bm 51 E^7 52 A^7 53 D^6 *D.S.*

Amor proibido

Ré maior

Cartola

Cifras analíticas

1 V_7/V_7 2 V_7 3 I 4 VII°/V_7

6 $II m7$ 7 V_7 8 $I7 m$ 9 $VI m7$

10 II°/VI 11 V_7/V_7 12 VI 13 VI 14 V_7/V_7

15 $\%$ 16 $II m7$ 17 V_7 18 V_7/V_7 19 V_7

20 $I7 m$ 21 VII°/V_7 22 $II m7$ 23 V_7 24 II°

25 V_7 26 $II m$ 27 $V_7/V_7 m$ 28 $VI m7$ 29 IV_6

30 V_7/V_7 31 V_7 32 I 33 $\%$ 34 $II m7$

35 V_7/V_7 36 $IV7 m$ 37 IV_6 38 $II m7$ 39 V_7

40 bVI 41 V_7 42 $II m7$ 43 V_7 44 $II^{\circ}/II m$

45 V_7/V_7 46 $II m$ 47 V_7 48 I 49 $VI m7$

50 $VI m7$ 51 V_7/V_7 52 V_7 53 I D.S.

Filosofia

Noel Rosa

intro Gm 2 A7 3 Dm 4 /

5 Em7(65) 6 A7 7 Dm 8 Bb7 A7 voz

9 Dm 10 A7 11 Dm 12 A7

13 Dm 14 / 15 A7 16 /

17 A7 18 / 19 / 20 /

21 A7 22 / 23 Dm 24 Bb7 A7

25 Dm 26 Dm A7 27 Dm 28 /

29 D7 30 / 31 Gm 32 /

33 Gm 34 A7 35 Dm 36 /

37 Em7(65) 38 A7 39 Dm 40 Dm

41 A7 42 / 43 A7 Bb7 44 A7

45 A7 46 / 47 D7 48 /

49 Gm 50 / 51 Dm 52 /

Detailed description: This is a musical score for the song 'Filosofia' by Noel Rosa. It is written in 2/4 time and features a guitar accompaniment with various chords and a vocal line. The score is organized into 12 staves, each containing a line of music with measure numbers and chord indications. The chords include Gm, A7, Dm, Em7(65), Bb7, D7, and Gm. There are several measures marked with a slash (/), indicating where the guitar should play a slash or where the vocal line is present. The vocal line is indicated by 'voz' above measure 8. The score ends at measure 52.

Filosofia cont.

Musical score for "Filosofia cont." consisting of five staves of music. The score includes measure numbers and chord symbols:

- Staff 1: Measures 53-56. Chords: A7, Dm.
- Staff 2: Measures 57-60. Chords: A7, Bb7, A7.
- Staff 3: Measures 61-64. Chords: A7, D7.
- Staff 4: Measures 65-68. Chords: Gm, Dm.
- Staff 5: Measures 69-72. Chords: A7, Dm, A7.

The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a consistent eighth-note rhythmic pattern with various chord changes and dynamic markings (such as accents and slurs).

Ré menor

Cifras analíticas

Handwritten musical score for "Filosofia" by Noel Rosa, featuring harmonic analysis in Ré menor. The score consists of 12 staves of music with handwritten chord symbols and measure numbers.

Chord symbols and measure numbers:

- Staff 1: 1 IV_m , 2 V_7 , 3 I_m , 4 $\%$
- Staff 2: 5 II^{\flat} , 6 V_7 , 7 I_m , 8 $bVII_7 V_7$
- Staff 3: 9 I_m , 10 V_7 , 11 I_m , 12 V_7
- Staff 4: 13 I_m , 14 $\%$, 15 V_7 , 16 $\%$
- Staff 5: 17 $\%$, 18 $\%$, 19 $\%$, 20 $\%$
- Staff 6: 21 $\%$, 22 $\%$, 23 I_m , 24 $bVII V_7$
- Staff 7: 25 I_m , 26 $I_m V_7$, 27 I_m , 28 $\%$
- Staff 8: 29 V_7/IV , 30 $\%$, 31 IV_m , 32 $\%$
- Staff 9: 33 $\%$, 34 V_7 , 35 I_m , 36 $\%$
- Staff 10: 37 II^{\flat} , 38 V_7 , 39 I_m , 40 $\%$
- Staff 11: 41 V_7 , 42 $\%$, 43 $V_7 bVI$, 44 V_7
- Staff 12: 45 $\%$, 46 $\%$, 47 V_7/IV_m , 48 $\%$
- Staff 13: 49 IV_m , 50 $\%$, 51 I_m , 52 $\%$

safo safo safo safo safo

Handwritten musical score consisting of five staves. The notation includes measure numbers (53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 70, 71, 72) and various chord symbols such as V7, I, IV, V7 bVI, and V7. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat.

Staff	Measure	Chord Symbol
1	53	V7
1	54	/
1	55	I
1	56	/
2	58	V7
2	59	/
2	60	V7 bVI
2	60	V7
3	62	/
3	62	/
3	63	V3/IV
3	64	/
4	66	IV
4	66	/
4	67	I
4	68	/
5	70	V7
5	70	/
5	71	I
5	72	V7

Nova escola

Candeia

Em B7(#5) Em Bm7(#5) E7

5 Am 8^b Am/G 7 B7/F# F#m7(#5) B7

9 Em B7 10 Em B7 11 Em Bm7(#5) E7

13 Am 14 Am/G 15 B7/F# 16 F#m7(#5) B7

17 Em 18 B7 19 Em 20 /

21 Am 22 Am7 23 D7 24 /

25 Am/G 26 B7/F# 27 Em 28 Em/D

29 Am7/C 30 B7 31 Em 32 /

33 Am 34 B7 35 Em 36 B7

37 Em 38 E7 39 Am7 40 D7

41 Gmaj7 42 Em7 43 Am 44 D7

Musical score for guitar, showing measures 45 through 72. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The chords and measures are as follows:

- 45: Gmaj7
- 46: G6
- 47: Am
- 48: D7
- 49: Bm7
- 50: E7
- 51: Am
- 52: D7
- 53: G6
- 54: B7
- 55: Em
- 56: Em7
- 57: F#m7(65)
- 58: B7
- 59: Em
- 60: Em7
- 61: Am
- 62: B7
- 63: Em
- 64: B7
- 65: Em
- 66: /
- 67: Am
- 68: /
- 69: B7
- 70: /
- 71: Em
- 72: /

Mi menor

Candeia

Cifras analíticas

Handwritten musical score for 'Nova escola' in Mi menor, showing 44 measures of harmonic analysis. The score is written on ten staves, each containing Roman numerals and chord symbols. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The analysis includes various chords such as I_m, V₇, IV_m, II₇, and III₇, along with their relative major counterparts. Measure numbers 1 through 44 are indicated at the beginning of each staff. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

↳ Relativo maior

Mudança de posição

por frase de ligação

Musical notation for the first exercise. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The piece consists of two measures. The first measure has a C chord and a melodic line starting on G4. The second measure has a C/E chord and a melodic line starting on E4. The bass line for the first measure is 3 2 1 0, and for the second measure is 3 2 0 3 2 1.

Musical notation for the second exercise. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The piece consists of two measures. The first measure has a C chord and a melodic line starting on G4. The second measure has a C/E chord and a melodic line starting on E4. The bass line for the first measure is 3 0 2 3 0, and for the second measure is 0 4 3 0 2.

por salto direto da voz do baixo

Musical notation for the third exercise. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The piece consists of two measures. The first measure has a C chord and a melodic line starting on G4. The second measure has a C/E chord and a melodic line starting on E4. The bass line for the first measure is 3 3, and for the second measure is 3 3 0.

Padrões rítmicos

Anexo 8

The image displays a musical score for rhythmic patterns, organized into ten staves. The first staff is in 2/4 time and contains four measures of eighth-note patterns. The second staff is in 3/4 time and features two measures of eighth-note patterns with triplets, each marked with a '3' above the notes. The third staff is in 2/4 time and contains four measures of eighth-note patterns, with some notes marked with a 'y' above them. The fourth staff is in 2/4 time and contains four measures of eighth-note patterns. The fifth staff is in 3/4 time and contains four measures of eighth-note patterns. The sixth staff is in 3/4 time and contains four measures of eighth-note patterns. The seventh staff is in 3/4 time and contains four measures of eighth-note patterns, with circled numbers 3, 4, 1, and 2 placed below the first four measures. The eighth staff is in 3/4 time and contains four measures of eighth-note patterns, with circled numbers 1 and 1 placed below the first and third measures. The ninth staff is in 3/4 time and contains four measures of eighth-note patterns, with a '3' above the notes in the fourth measure. The tenth staff is in 3/4 time and contains four measures of eighth-note patterns, with '3' above the notes in the first two measures.

"Baixarias"

C
A⁷/C[#]
Dm⁷
G⁷/B

T
A
B

C/E

T
A
B

C
Am
D⁷/F[#]
G⁷

T
A
B

C

T
A
B

Exemplos de frases de ligação entre acordes (baixaria).

Modo menor

Cm G7 Cm %

T
A
B

Cm % Dm7(65) G7

T
A
B

Cm %

T
A
B

Condução de baixo por grau conjunto por meio da utilização de acordes invertidos.

C Em/B Am Am/G D7/F# G/F

Condução de baixo por grau conjunto por meio de acordes invertidos ligados por frase diatônica

C/E C C Em/B Am Am/G

D7/F# G/F C/E

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Valdeci Lopes de (coord.). *Cartola: fita meus olhos*. Rio de Janeiro: Departamento Cultural (UERJ), 1998 (Série Depoimentos).
- BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980 (Retratos do Brasil, nº 141).
- BECKER, José Paulo. *O acompanhamento do violão de seis cordas no choro, visto através de sua função no conjunto Época de Ouro*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996 (Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Música).
- BERTAGLIA, Marco Antônio. *O violão de 7 cordas*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1999.
- BEVILAQUA, Adriana Magalhães. *Clementina, cadê você?* Rio de Janeiro: LBA/FUNARTE, 1988.
- BRAGA, Luiz Otávio. *O violão brasileiro: para professores, músicos e estudantes*. Rio de Janeiro: Europa, 1988 (Escola Brasileira de Música, v. 5).
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CANDEIA FILHO, Antônio e Isnard. *Escola de samba: a árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Lidador, 1978.
- CARNEIRO, Édison. "Samba de umbigada". In:---. *Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC, 1961.
- CARNEIRO, Josimar. *Baixaria: análise de um elemento característico do choro, observado na performance do violão de sete cordas*. Rio de Janeiro: Uni-Rio, s.d. (Dissertação de Mestrado apresentada à Uni-RIO).
- CARVALHO, Anna Paes de. *O violão na escola do choro: uma análise dos processos não-formais de aprendizagem*. Rio de Janeiro: Uni-Rio, 1998 (Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Música).
- CAZES, Henrique. *Escola moderna do cavaquinho*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar, s.d.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook: Ary Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994. v. 2.
- , *Songbook: Dorival Caymmi*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994. v. 2.

- , *Songbook: Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991. 3 v.
- COSTA, Flávio Moreira da. *Nelson Cavaquinho*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000 (Coleção Perfis do Rio).
- GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- HINDEMITH, Paul. *Treinamento elemental para músicos*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ricordi Brasileira, 1983.
- ISAACS, Alan e MARITN, Elizabeth (orgs.). *Dicionário de música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- LOPES, Nei e VARGENS, João Baptista M. *Islamismo e negritude: da África ao Brasil, da Idade Média aos nossos dias*. Estudos Árabes, v. 1, Rio de Janeiro: UFRJ, jul/dez. 1982.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1995 (Coleção Biblioteca Carioca).
- (org.). *O melhor de Cartola: melodias e letras cifradas para guitarra, violão e teclados*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.
- MUNIZ JÚNIOR, José. *Do batuque à escola de samba: subsídios para a história do samba*. São Paulo: Símbolo, 1976.
- PAZ, Ermelinda Azevedo. *500 canções brasileiras*. Rio de Janeiro: Luís Bogo Editor, 1989.
- PUJOL, Emilio. *Escuela razonada de la guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952.
- QUEIROGA, Júlio. *A tablatura como recurso de iniciação e desenvolvimento técnico do violonista*. Rio de Janeiro: Uni-Rio, 2001 (Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura e Habilitação em Música).
- SÉVE, Mário. *Vocabulário do choro: estudos e composições*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.
- SIQUEIRA, Baptista. *Origem do termo samba*. Introdução de Fernando Sales. São Paulo: IBRASA INL, 1978.
- SOARES, Oswaldo. *A escola de Tarrega: método completo de violão*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1962.

TABORDA, Márcia Ermelindo. *Dino Sete Cordas e o acompanhamento de violão na música popular brasileira*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995 (Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Música).

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 6ª ed. São Paulo: Art, 1991.

VARGENS, João Baptista M. *Candeia: luz da inspiração*. Rio de Janeiro: Marins Fontes/FUNARTE, 1987.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 1995.