

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES – INSTITUTO VILLA-LOBOS
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA COM
HABILITAÇÃO EM MÚSICA

A FUNÇÃO EXERCIDA PELO VIOLÃO DE SEIS CORDAS NOS CONJUNTOS
REGIONAIS DE CHORO.

Luiz Felipe Lima Rodrigues

RIO DE JANEIRO, 2008

A FUNÇÃO EXERCIDA PELO VIOLÃO DE SEIS CORDAS NOS CONJUNTOS
REGIONAIS DE CHORO.

Por

Luiz Felipe Lima Rodrigues

Monografia apresentada para conclusão do Curso de
Licenciatura Plena em Educação Artística /Música,
da UNIRIO, sob orientação do professor Dr. Luiz
Otávio Braga.

RIO DE JANEIRO, 2008

Esta monografia é dedicada aos meus pais e ao meu irmão.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à DEUS.

À minha família: pai, mãe, irmão e cunhada por todo apoio dado nesta carreira tão difícil de seguir no Brasil.

À Beatriz Vasconcelos pela paciência, compreensão, ajuda e revisão desta monografia.

À todos os meus alunos.

À todos os meus professores da UNIRIO.

Ao meu orientador Luiz Otávio Braga, pela paciência e pelos ensinamentos que irão fazer parte de toda a minha vida.

RODRIGUES, Luiz Felipe Lima. *A função exercida pelo violão de seis cordas nos conjuntos regionais de choro*. 2009. Monografia (Curso de Licenciatura Plena em Educação Artística /Música) Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta monografia estima contribuir para a compreensão e aprendizado da linguagem do violão de seis cordas nos conjuntos regionais de choro. A realidade nos mostra a falta de informações sobre esses conjuntos e, também, sobre os violonistas acompanhadores de regionais. Este presente trabalho procura reunir informações indispensáveis para o conhecimento desses conjuntos e da função do violão de seis cordas, através de uma pesquisa historiográfica dos conjuntos regionais, da biografia dos principais violonistas acompanhadores e da análise e transcrição dos elementos estruturais do violão. A partir disso, o trabalho sugere exercícios para a fixação destes elementos, através da perspectiva formal de ensino.

Sumário

Introdução	1
Capítulo 1: Os Conjuntos regionais de choro	4
Capítulo 2: Biografia dos principais violonistas de regionais	11
Capítulo 3: Observação e propostas	17
Considerações Finais	21
Referências bibliográficas	23
Anexos	25

Introdução

Tudo começou quando eu, guitarrista de Pop-Rock e estudante do curso de Licenciatura na UniRio, procurei o professor Luiz Otávio Braga para cursar a disciplina optativa de violão popular. Qual foi minha surpresa quando, em muito pouco tempo, acabei por me identificar profundamente com a linguagem do violão no choro. Seis meses depois participei da prática de conjunto organizada pelo professor Luiz Otávio. Essa prática de conjunto, voltada para o repertório de choro, contava com a seguinte formação: Antônio Dantas (bandolim), Eduardo Sodré (violão), Luiz Felipe Rodrigues (violão), Mateus Rezende (violão), Felipe Rossi (flauta), Deivim Araújo (cavaquinho), Sérgio Castanheira (baixo) e Renato Santoro (percussão). O resultado desta prática foi excelente, com direito a gravação de DVD na apresentação, além de aumentar a minha identificação com o violão acompanhador neste tipo de formação.

Acabei por terminar o curso de violão popular com o Luiz Otávio e passei então a me interessar cada vez mais por choros, principalmente os choros mais antigos. Foi nesta época que comecei a entender a importância dos conjuntos regionais dentro da história da música popular brasileira. O rádio, a partir da década de 1930, foi o grande difusor desses conjuntos, vivendo uma época de ouro até o final da década de 1950. Foi nesse período que o choro passou a influenciar, mais efetivamente, quase todos os gêneros da música brasileira. O trio formado por Dino, Meira e Canhoto, músicos formados na linguagem do choro, acompanhou diversos artistas de gêneros diferentes, gravando com Luiz Gonzaga, MPB-4, Chico Buarque, Elizeth Cardoso, além de muitos outros artistas no período de quase meio-século de atividade do trio.

Quando comecei a procurar registros sobre os conjuntos regionais, tive a desagradável surpresa de encontrar poucos registros escritos sobre os violonistas acompanhadores destes conjuntos. Além de observar poucos trabalhos escritos sobre a função do violão nesta formação, mesmo que importantes. Esse foi o objetivo de fazer um trabalho voltado para a reunião destas informações, além de acrescentar dados importantes sobre a função do violão de seis cordas nos regionais. É possível

encontrar bastante material sobre o violão de sete cordas e suas baixarias. Porém o mesmo não acontece com o violão de seis cordas, sendo este, algumas vezes, relegado a segundo plano.

Este trabalho terá como base uma pesquisa bibliográfica dos regionais, das rádios e dos principais violonistas acompanhadores. Depois serão abordados, através de uma perspectiva da educação formal, os elementos característicos do violão de seis cordas nestes conjuntos a fim de fixar esses elementos. Por fim, serão propostos alguns exercícios para a melhor compreensão da linguagem chorística dos acompanhamentos.

Objetivos: Esta pesquisa tem como objetivo elaborar material didático para a fixação dos elementos estruturais do violão de seis cordas no conjunto regional de choro, para uma proposta de ensino formal.

Metodologia: A metodologia desta pesquisa consiste no levantamento de dados bibliográficos, pesquisa fonográfica e projeção de exercícios.

O procedimento se deu em três etapas:

- 1) Pesquisa bibliográfica sobre os conjuntos regionais, sobre o rádio e sobre os principais violonistas acompanhadores de regionais. Nesta parte foram analisados livros, dissertações de mestrado, monografias, além de materiais didáticos sobre o violão.
- 2) Pesquisa fonográfica: Audição, transcrição e análise de algumas partes do violão de seis cordas no choro, com o objetivo de esclarecer alguns dos elementos estruturais da função do violão nos conjuntos.
- 3) Pesquisa de campo: Participação ativa como violonista em rodas de samba e choro, além da observação desses conjuntos, com ênfase sempre nos violões.

Justificativa

A partir da reunião de informações historiográficas, junto com a criação de um material didático, os violonistas e músicos em geral interessados em aprender este estilo de acompanhamento terão informações fundamentais para a compreensão das funções e da linguagem do violão de seis cordas dentro do choro, buscando sempre trazer este conhecimento para uma perspectiva de ensino formal.

Capítulo 1: Os conjuntos regionais de choro

A Formação do Conjunto Regional (um solista, dois violões, um cavaquinho e percussão), conhecido como a orquestra típica brasileira, começou por volta de 1870, quando o flautista Joaquim Antônio da Silva Callado Júnior resolveu formar um conjunto, composto principalmente por músicos populares que tocavam violão e cavaquinho. Nesta época essa formação ainda não era conhecida como “Regional”, o que só foi acontecer algumas décadas depois, por volta de 1930. Portanto, foi com o Choro do Callado, grupo composto por flauta, dois violões e um cavaquinho, que se deu o início da formação que no futuro seria a base de quase todos os conjuntos de choro e responsável, por muito tempo, pela “orquestração” da música popular brasileira. O Choro do Callado se propunha a fazer música instrumental de dança, sem a participação de um cantor ou de percussão e se apresentava, principalmente, em bailes familiares e em festas diversas. Callado faleceu em março de 1880.

É importante ressaltar que a prática de acompanhamento nesta época era feita por amadores, os executantes de violão não tinham conhecimento musical. Outro ponto importante é que neste período (1870-1910) os integrantes dos conjuntos não eram fixos, conseqüentemente os acompanhamentos eram improvisados, já que a maioria dos executantes não sabia ler pauta e só tocavam de ouvido (Taborda, 1995, p.34). No outro capítulo deste trabalho será abordado mais sobre esta prática que fez escola no choro.

Fixado este formato, vários grupos começaram a surgir nesta linha criada por Callado com o Choro do Callado, dentre os quais se destacaram: O Choro da Chiquinha Gonzaga, O Choro de Vila-Isabel e o mais famoso de todos, os Oito Batutas, este na década segunda do séc.XX.

Fundado em 1919, os Oito Batutas contavam com os seguintes integrantes: Pixinguinha (flauta), China (piano, violão e canto), Donga (violão), Raul Palmieri (violão), Nelson Alves (cavaquinho), Jacob Palmieri (pandeiro), José Alves (bandolim e ganzá) e Luiz de Oliveira (bandolim e reco-reco). O grupo foi, sem dúvida, um dos mais

bem sucedidos conjuntos da música popular brasileira. Sua trajetória teve início nas apresentações ocorridas na sala de espera do Cinema Pallais, situado na Avenida Central, atual Rio Branco, em 1919. Em razão do grande sucesso decorrido das apresentações no Cine Pallais, os Oito Batutas passaram a ser chamados para diversos eventos de maior porte, fazendo inclusive uma turnê nacional. Em uma dessas apresentações, ocorrida no cabaré Assírio no ano de 1921, os Oito Batutas acompanharam o casal Duque (Antônio Lopes Amorim) e Gaby, dançarinos de maxixe que haviam chegado recentemente de Paris. Graças a esta apresentação, o grupo conseguiu uma excursão para tocar em Paris, patrocinado pelo milionário Arnaldo Guinle. Esta foi, pelo que se tem registro, a primeira exibição de um conjunto de música popular brasileira fora do Brasil.

Graças ao grande sucesso conquistado durante a sua trajetória, os Oito Batutas acabaram abrindo o mercado para os músicos chorões, além de levar o choro do Rio de Janeiro ao conhecimento nacional e a música popular brasileira ao conhecimento internacional. Este é, certamente, um dos grandes legados deixado pelos Oito Batutas. Como foi dito antes, por causa do grande sucesso dos Oito Batutas, os conjuntos de choro popularizados no Rio de Janeiro a partir da década de 1870, foram bastante difundidos no Brasil. O historiador Mário de Andrade, em uma de suas viagens etnográficas pelo norte e nordeste do Brasil, durante os anos de 1927 até 1929, encontrou choros em quase todas as regiões que visitou. Em alguns de seus registros é possível encontrar seus comentários sobre os conjuntos de choros encontrados durante a viagem, como por exemplo: **“Noite, Balarico a bordo: Clarineta, dois violões, cavaquinho e ganzá. Tudo ia na terceira classe”**¹, registrado em junho de 1927, a bordo de uma gaiola em Manacapuru, no Amazonas. Em outro registro, ocorrido no mesmo mês em Remate de Males, fronteira com o Peru, Mario de Andrade escreve em seu diário logo após a cerimônia de um casamento: **“Fizemos a saúde dos noivos e o baile recomeçou, ao som duma flauta, inimiga do violão gordo que todo se esfobava pra acompanhar as corridinhas dela”**². Em dezembro de

¹ ANDRADE, Mário de. O turista aprendiz. Livraria Duas Cidades. São Paulo, 1983, 2ª edição, p.93

² Idem, p.108

1928, mais um registro: **“Chega um choro. Clarineta, violões, ganzá, numa série deliciosa de sambas, maxixes, varsas (sic) de origem pura”**³. Este registro aconteceu em Rendinha, praia na cidade de Natal, Rio Grande do Norte.

Esta trajetória dos conjuntos de choro foi de grande importância para o conhecimento do gênero em âmbito nacional e para a proliferação dos conjuntos de choro. Porém, foi a partir de 1922, com a chegada do rádio ao Brasil, que um novo mercado se abria para os músicos de choro. A grande chance de profissionalizar músicos que eram até então, por assim dizer, amadores. O fato é que isto só se concretizou por volta de 1930, uma vez que a programação da rádio brasileira, desde sua chegada em 1922, era voltada para um público restrito e elitista, com um repertório voltado quase que exclusivamente para a música erudita. Porém este panorama começou a mudar quando, devido ao crescimento do número de ouvintes, as rádios passaram a ter que atender aos mais diversos tipos de público. Por terem se tornado um veículo de transmissão em massa as emissoras começaram a oferecer, além da música erudita, um repertório mais eclético que contava com músicas populares de vários países, como França, Itália, Portugal e de países latino-americanos, incluindo, claro, a música popular brasileira.

Para a execução desta grande variedade de repertório, era indispensável a criação de um setor artístico nas rádios, que no geral contava com um pianista, uma orquestra de salão reduzida, entre 6 e 10 músicos e um grupo instrumental especializado em música popular brasileira. É exatamente este grupo instrumental, a orquestra típica brasileira, que no futuro viria a se chamar “regional”, o foco deste trabalho.

Foi por volta de 1931, com o objetivo de distinguir a música popular brasileira das demais músicas populares, que passou a ser empregado o termo “regional”. Esta designação então, passou mais adiante a ser utilizada para os conjuntos responsáveis pela execução desta música nas rádios.

³ ANDRADE, Mário de. O turista aprendiz. Livraria Duas Cidades. São Paulo, 1983, 2ª edição, p.255.

Podemos observar alguns exemplos tirados das manchetes da época, como por exemplo: ***“música regional no estúdio da Rádio Sociedade com o concurso da senhorita Jessy Barbosa, senhor Francisco Alves, Patrício Teixeira e Glauco Viana”***, registrado no sábado, 3 de janeiro de 1931, na programação da Rádio Sociedade.

Em 7 de janeiro de 1931, o Correio da Manhã anunciava: ***“Voz do violão no Cassino. Estreou ontem, no Cassino, a Companhia Regional Brasileira, composta de elementos do Centro Artístico Regional, com a peça de costumes regionais ‘Voz do violão’ ”***.

Porém, foi só a partir de 1932, que começou a ser empregado o nome “conjunto regional”, ou só “regional”, para os grupos especialistas em música brasileira que integravam as rádios.

No dia 3 de janeiro de 1932, o Correio da Manhã informava a programação da Rádio Clube: ***“Das 19 às 20 – Programa regional pelo Conjunto Regional da Rádio Clube, composta de Pixinguinha (flauta), Tute (violão) e Luperce Miranda (cavaquinho)”***.

É importante destacar que os regionais nada mais eram do que os tradicionais grupos de choro, centrados na flauta, cavaquinho, dois violões e, agora pandeiro, a orquestra típica brasileira. A grande vantagem dos conjuntos regionais era a agilidade e o poder de improvisação, uma vez que os músicos de choro eram mestres em tocar de “ouvido”, descartando a utilização de arranjos escritos. Por isso os regionais eram muito requisitados para acompanhar cantores e também para participar dos programas de calouros com uma excelente relação custo benefício, já que eram capazes de criar arranjos e introduções em qualquer tonalidade de maneira rápida e eficiente, o que era uma necessidade, considerando o estágio de desenvolvimento das rádios.

Em depoimento dado a pesquisadora Lilian Zaremba, Dino Sete Cordas conta como era a participação nos programas de calouro:

“Foi acompanhando calouros que eu aprendi a manejar o violão. O calouro quando cantava às vezes atravessa e a gente que está acompanhando tem que atravessar juntos, senão vai atravessando até o final. A gente tem que pular junto, para chegar junto e o ouvinte não perceber”⁴.

Outro ponto a se destacar é a importância que estes conjuntos deram para que a linguagem do choro viesse a influenciar, durante este período, a música popular brasileira, uma vez que os conjuntos regionais participavam das gravações, além de acompanhar, diversos cantores de gêneros diferentes da música brasileira.

O que se seguiu depois de 1930 foi uma proliferação dos conjuntos regionais. Havia inúmeros regionais nas rádios e gravadoras do Rio de Janeiro, São Paulo e Recife. No Rio de Janeiro tiveram os regionais organizados por Pixinguinha, Donga, Dilermano Reis, Waldir Azevedo, Luis Americano, Benedito Lacerda e Dante Santoro. Em São Paulo os regionais do Garoto, Rago, Aimoré e Armadinho. Em Recife os regionais de Luperce Miranda, seu irmão Nelson e Rossini Ferreira fizeram sucesso (Taborda, 1995, p.39).

No final da década de 1920, nasceu o mais famoso regional. Inicialmente conhecido como “Gente do Morro”, denominação criada por Sinhô, o conjunto contava com os músicos Benedito Lacerda (flauta), Canhoto (cavaquinho), Russo (pandeiro), Macrino Bernardo (violão) e Doidinho (violão). Este conjunto tinha como seu ponto forte a percussão, inspirada nas escolas de samba que começavam a surgir neste período.

Pouco tempo depois, por volta de 1932, o grupo mudou e passou a se chamar Conjunto Regional de Benedito Lacerda. Na sua primeira formação, o conjunto contava com: Benedito Lacerda (flauta), Gorgulho (José Pereira, violão), Nei Orestes (violão), Canhoto (Valdiro Frederico Tramontano, cavaquinho) e Russo (Antônio Cardoso Martins, pandeiro). Entre 1934 e 1937, o grupo, com Carlos Lentine no lugar de Gorgulho, gravou discos pela Odeon. Em 1937, o grupo sofreu novas mudanças: nos violões, Lentine deu lugar a Jaime Florence (o Meira) e Nei Orestes foi substituído por Dino; no pandeiro, Russo deu lugar a Popeye. O conjunto chega então a sua formação

⁴ CAZES, Henrique. Choro: Do quintal ao Municipal. São Paulo: Ed.34, 1998, p.85

final: Lacerda, Canhoto, Dino, Meira e Popeye. Essa formação perdurou por 50 anos, apenas com o afastamento de Benedito Lacerda em 1950 (Taborda, 1995, p.39).

Depois que Lacerda se afastou, Canhoto assumiu a liderança do conjunto, que passou a se chamar “Regional do Canhoto”. O trio formado por Dino, Meira e Canhoto foi considerado a melhor base de acompanhamento de todos os regionais, como afirma Henrique Cazes: **“O mais célebre trio de base de toda a história dos regionais”**⁵. Esse trio também gravou com diversos cantores da época, fazendo com que a linguagem do choro estivesse presente em outros gêneros da música popular brasileira. A estréia do Regional do Canhoto aconteceu na Rádio Mayrink Veiga em 1951 e o conjunto contava, além de Canhoto, Dino e Meira, com Altamiro Carrilho (flauta), Orlando Siveira (acordeom) e Gilson de Freitas (pandeiro). Algum tempo depois, o grupo foi contratado pela RCA Victor e passou então a gravar seus discos, além de acompanhar diversos solistas e cantores. Durante esta década o Regional do Canhoto acompanhou vários estilos, todos com grande sucesso, incluindo repertório de música junina.

Um dado importante a comentar é que, segundo Dino, foi neste período que pela primeira vez um conjunto regional executou arranjos escritos, alguns deles de Radamés Gnattali e Guio de Moraes.

O Conjunto Regional de Benedito Lacerda possuía algumas características interessantes que valem ser ressaltadas. Uma delas é a forte disciplina exigida por Benedito Lacerda para com seus músicos, com sistema de multas por faltas e atrasos. Outra é em relação ao desempenho musical, onde Lacerda impunha sua liderança de maneira agressiva com os integrantes do conjunto, principalmente os ritmistas.

Outro regional importante foi o Regional de Dante Santoro, formado em 1935 e que fazia parte do setor artístico da Rádio Nacional. O conjunto contava com os seguintes integrantes: Dante Santoro (flauta), Carlos Lentine (violão), Waldemar (cavaquinho) e Joca (pandeiro). Pouco tempo depois aconteceram algumas mudanças

⁵ CAZES, Henrique. Choro: Do quintal ao Municipal. São Paulo: Ed.34, 1998, p.86

no grupo, com a entrada de Valzinho, Norival Guimarães e Rubens Bergman (violões) e Jorginho Silva (pandeiro).

O Regional de Claudionor Cruz também teve participação permanente nas rádios e TVs do Rio de Janeiro e de São Paulo. Entre 1936 e 1969, participou ativamente nas rádios Tupi, Nacional, Globo e Mundial, na TV-Rio e TV Educativa, no Rio de Janeiro, e na TV Excelsior e TV Cultura, de São Paulo. Durante as décadas de 1940 e 1950 foi o grande concorrente do Conjunto Regional de Benedito Lacerda, alternando nas gravações e nas rádios. Grandes músicos participaram do seu regional, como: Abel Ferreira, Portinho, Bola Sete, Arlindo Ferreira, Freitas, Araújo e Jair do Pandeiro.

Além dos regionais já citados, os regionais de Dilermano Reis e de Rogério Guimarães, este com duração permanente na Rádio Tupi, também alcançaram um sucesso notável dentro deste universo das rádios.

Capítulo 2 - Biografias

Sobre os violonistas, vale destacar a importância de alguns dos maiores acompanhadores de regionais. É interessante lembrar que os violonistas dos regionais não eram valorizados pela crítica naquela época, ficando sempre em segundo plano em relação aos violonistas solos.

- **Bola Sete** (Djalma de Andrade), Rio de Janeiro/RJ – 16/07/1923: Foi sem dúvida um dos grandes violonistas de 6 cordas, não só como acompanhador mas como solista também. Por volta de 1940, com 17 anos, já freqüentava e participava de rodas de choro na praça Tiradentes(RJ). Aos 18 anos passou a tocar violão em parques de diversão em Campinas/SP e Niterói/RJ. Em 1945, participou e venceu um concurso de violonista na Rádio Transmissora(atual Rádio Globo), depois passou a tocar em turnês em Minas Gerais e no Rio de Janeiro, apresentando-se como violonista. Em seguida voltou para a Rádio Transmissora e, durante 3 anos, apresentou-se no teatro João Caetano, com Lamartine Babo, Lara Sales e Héber de Boscoli, no programa “Trem da Alegria”. No final da década de 1940, formou o “Bola Sete e seu conjunto”, junto com a cantora Dolores Durán, e tocou nas boates *Drink* e *Vogue*. Por volta de 1954, formou uma orquestra para o Baile dos Artistas do Hotel Glória e, com essa orquestra viajou para Argentina, Uruguai e Espanha. No ano seguinte, fez turnê no Chile e Peru. Em 1959, mudou-se para os Estados Unidos, onde apresentou-se, quase diariamente, nos hotéis da cadeia Sheraton. Neste período foram lançados dois discos seus: O **LP Bola Sete**, pela Sinter e o **LP Bola Sete e quatro trombones**, pela Odeon, destacando-se a música “*Mambeando*” (de sua autoria). Em 1962, como integrante do conjunto de Dizzie Gillespie, participou do Festival de Monterey, na Califórnia, e acabou gravando um disco com este conjunto. Neste mesmo ano, foi lançado no Brasil, o **LP O Extraordinário Bola Sete**, pela Odeon, com “Fico triste sem Twist” (de sua autoria), entre outras. Em

novembro de 1962, apresentou-se no Festival da Bossa Nova, no Carnegie Hall, no Village Gate e no Vanguard, em Nova York. Ainda no ano de 1962, formou o seu próprio trio, com Tião Neto (baixo) e Chico Batera (percussão). Em 1969, participou do Festival de Música Brasileira e Americana, no México, junto com Airto Moreira, Eumir Deodato e Milton Nascimento. Em 1971, gravou o LP **Working on a Groovy Thing**, na Paramount-RGE, contendo a música “With a Little Help From My Friends” (John Lennon e Paul McCartney), entre outras. Durante a sua passagem pelos Estados Unidos foram gravados cerca de 10 LPs, incluindo um LP com Vince Guaraldi.

- **Meira** (Jaime Tomás Florence), Paudalho/PE – 01/10/1909: Aprendeu a tocar violão com o seu irmão Robson, e, em 1928, seguiram juntos para o Rio de Janeiro com o conjunto Voz do Sertão, criado por Luperce Miranda, em Recife, no ano anterior. No Rio de Janeiro, foi vizinho de Noel Rosa, que compunha os seus primeiros sambas, participando juntos de apresentações na Casa de Caboclo. Por volta de 1930, teve uma música sua: “Falando ao teu retrato”, junto com De Chocolat, editada e gravada em 1935 por Augusto Calheiros. Porém, sua primeira aparição em discos, foi em 1934, com o Conjunto Regional de Benedito Lacerda, no lançamento do choro “Primavera”. No ano de 1937, substituiu o violonista Carlos Lentine no Conjunto Regional de Benedito Lacerda, no qual, com Dino (7 cordas), formou uma das mais bem sucedidas e duradouras duplas de violonistas da música popular brasileira. Com o Regional de Benedito Lacerda, acompanhou grandes cantores em gravações e apresentações. Durante a década de 1940, algumas de suas composições tiveram êxito no mercado fonográfico, como: “Aperto de mão” (com Dino e Augusto Mesquita), interpretada pela cantora Isaura Garcia, pela Victor em 1943; “Deixa pra lá” (com Augusto Mesquita), choro gravado pela mesma cantora em 1945, e “Amar foi minha ruína” (com Augusto Mesquita), gravado por Gilberto Alves em 1945. Em 1950, com a saída de Benedito Lacerda do Regional, permaneceu no conjunto que passou a se chamar Regional do

Canhoto, que continuou a acompanhar outros artistas, e realizou diversas gravações de choros de seus integrantes durante toda a década de 1950. Também nesta década, lançou o samba canção (novamente com Augusto Mesquita) “Molambo”, grande sucesso nas gravações de Roberto Luna e Caubi Peixoto. No ano de 1965, assumiu o show “Samba pede passagem”, organizado por Sidney Miller, e participou da gravação do **LP Rosas de ouro**, pela Odeon. Atuou em gravações de novos sambistas e, a partir de 1970, também gravou discos de choro, além de lecionar violão no Rio de Janeiro.

- **Dino** (Horondino José da Silva), Rio de Janeiro/RJ – 05/08/1918: Começou com o pai, que trabalhava como operário e tocava nas horas vagas, no bairro de Santo Cristo. Com 14 anos, já tocava em serestas com os boêmios do bairro, e, em 1935, começou a tocar profissionalmente, acompanhando o cantor Augusto Calheiros em circos de Niterói/RJ. Como muito violonistas da época, Dino tocava de ouvido, fazendo bordão nas variações que aprendia com o pai e os irmãos músicos: Jorginho, que mais tarde seria ritmista do Conjunto Época de Ouro, e Lino, que tocava cavaquinho no Regional de Dante Santoro. Em 1937, foi convidado para integrar o Regional de Benedito Lacerda, substituindo o violonista Ney Orestes que adoecera. Depois, com a morte de Ney Orestes, Dino foi efetivado no conjunto e acabou abandonando o seu emprego de operário de uma fábrica de sapatos. Logo em seguida, com a substituição do outro violonista do Regional Carlos Lentine por Jaime Florence, o Meira, formou a famosa dupla (Dino-Meira) de violonistas. Como integrante do regional, gravou muitos discos, acompanhando os intérpretes famosos da época, Luís Barbosa, Orlando Silva, Sílvio Caldas, Francisco Alves e Carmen Miranda, entre outros. Na década de 1940, iniciou estudos de teoria musical e em 1950, com a saída de Benedito Lacerda do Regional, permaneceu no conjunto que passaria a se chamar Regional do Canhoto. Foi por volta de 1950 que começou a tocar o violão de sete cordas, até então utilizado somente pelo violonista Tute, no grupo da Velha Guarda e na orquestra Diabos do Céu. Encomendou um violão, com

uma sétima corda (mais grave) afinada em dó, praticando e desenvolvendo o seu uso. Como integrante do Regional do Canhoto, manteve a rotina de acompanhar inúmeros cantores e solistas em shows, rádios e gravações. No final da década de 1950, com o surgimento da Bossa Nova e do “iê-iê-iê”, o estilo de execução dos violonistas de regional ficou ultrapassados. Passou então a tocar guitarra elétrica e ingressou no conjunto de danças liderado por Paulo Barcelos. Na segunda metade da década de 1960, com as gravações de discos de escolas de samba, o violão bordão, conhecido como “baixaria”, volta a ser requisitado. Nos anos de 1965 e 1967, participou da gravação dos dois LPs do show **Rosa de Ouro**, de Hermínio Belo de Carvalho, acompanhando as cantoras Araci Cortes e Clementina de Jesus, e o conjunto Rosa de Ouro. Durante este período lecionou violão e atuou no Conjunto Época de Ouro, de Jacob do Bandolim. A partir de 1970, com o ressurgimento do samba e do choro, voltou a gravar e acompanhar um grande número de cantores, como Gilberto Gil, Raul Seixas, Beth Carvalho, Carlinhos Vergueiro, Vinícius de Moraes e Toquinho, Macalé e Cristina, entre muitos outros. Em 1974, em um de seus maiores trabalhos, foi responsável pelos arranjos e regência do primeiro LP do sambista Cartola, lançado na etiqueta Marcos Pereira.

- **Arlindo Ferreira**, Sete Lagoas/MG – 22/01/1916: Começou a tocar violão quando ainda era um menino, iniciando a carreira profissional em Belo Horizonte/MG, na década de 1930, participando da inauguração da Rádio Guarani. Em 1938, foi para o Rio de Janeiro/RJ e atuou como integrante do Regional de Claudionor Cruz na Rádio Transmissora (hoje rádio Globo), onde permaneceu por dez anos. Pelo mesmo período de tempo, atuou com Rogério Guimarães na Rádio Tupi, transferindo-se mais tarde para a Rádio Nacional. Como outros violonistas da época, acompanhou vários cantores brasileiros como Orlando Silva, Carlos Galhardo, Moreira da Silva, Francisco Alves, Ademilde Fonseca, tendo também sido acompanhante de Emilinha Borba por quinze anos, além de Gilberto Alves. Atuou no Cassino da Urca (Rio de Janeiro),

no Quitandinha (Petrópolis/RJ) e no Icaraí (Niterói/RJ). Sempre tocando violão, só gravou um disco como solista, com Bola Sete, na música “*Bola Sete no choro*”, pela etiqueta star (depois Copacabana). Como acompanhante participou de diversas gravações. Aposentou-se em 1974.

- **Valzinho** (Norival Carlos Teixeira), Rio de Janeiro/RJ – 26/12/1914: Era de uma família de músicos. O pai era ferroviário e violonista, e a mãe pianista. Seu irmão era o cantor, compositor e violonista Newton Teixeira. Estudou o primário na escola Nilo Peçanha, além de ter estudado desenho, escultura e gravura com Calmon Barreto. Seu primeiro emprego foi na Casa da Moeda, como gravador artístico. Começou a carreira de músico em 1933, na Rádio Guanabara, tocando cavaquinho no conjunto do violonista Pereira Filho, junto com Luís Bittencourt (violão), Darci (pandeiro) e Dante Santoro (flauta). Já como violonista, em 1934, passou a atuar em um conjunto de Pixinguinha, ao lado de Valdemar (violão), João da Baiana (pandeiro e voz) e Joca (pandeiro). A partir de 1936, com o regional do bandolinista Luperce Miranda, atuou durante alguns anos na Rádio Mayrink Veiga. Em 1938 compôs sua primeira música, “*Tudo foi surpresa*” (com Peterpan), que seria gravada em 1940, na Victor, por Araci de Almeida. Em 1939, passou a integrar o Conjunto Regional de Dante Santoro, com o qual ficou durante 30 anos atuando na Rádio Nacional. A formação original do conjunto era Dante Santoro (flauta), Carlos Lentini (violão), Valdemar (cavaquinho), Joca (pandeiro), Norival Guimarães (violão) e Rubens Bergman (violão). Também participou, durante pouco tempo, do Conjunto Bossa Clube, dirigido por Garoto, onde já usava uma técnica que antecipava de certa maneira a Bossa Nova. Em 1940 e 1950 foi premiado em gravura e escultura pelo Salão Nacional de Belas Artes. Entre suas composições de maior sucesso estão: *Não sei por quê* (com Luperce Miranda), de 1944, gravada por Gilberto Alves; *Doce veneno* (com Carlos Lentini e Espiridião Machado Goulart), de 1945, gravado por Marion e o conjunto de Djalma Ferreira; *Tormento*, de 1946, gravado por Orlando Silva;

Súplica (com Pernambuco), de 1947; *Óculos escuros* (com Orestes Barbosa), de 1955, gravado por Zezé Gonzaga e relançado, em 1971, por Paulinho da Viola.

- **César Faria** (Benedito César Ramos de Faria), Rio de Janeiro/RJ – 24/02/1919: Aos 18 anos estudou violão com Edivar de Almeida Pires, iniciando-se profissionalmente em 1939, na Rádio Ipanema, com Jacob do Bandolim. Na mesma época, os dois atuavam também na Tupi, no programa “A Escada do Jacó”, de Zé Bacurau, onde se apresentava com o nome de Álvaro Sampaio. Em 1942, integrava, com Jacob do Bandolim, Claudionor Cruz (violão), Leo Cardoso (afoxê) e Candinho (bateria), o Conjunto Regional da Rádio Ipanema, sob direção de Mário Silva, que acompanhava cantores profissionais e calouros da emissora. Na década de 1940 atuou também no Regional de Dante Santoro. Em 1946, liderava o Regional do César, no qual Jacob do Bandolim ocasionalmente atuava como solista. Integrado por Fernando Ribeiro (violão), Pinguinha (cavaquinho), Afonso (pandeiro), Luna (ritmo), além dele próprio, o conjunto regional atuava na Rádio Mauá (antiga Rádio Ipanema), onde o violonista permaneceu até 1954. Em 1966, Jacob do Bandolim convidou-o a integrar o seu Conjunto Época de Ouro, participando inclusive da gravação de vários discos, sendo o primeiro *Chorinhos e chorões*, pela RCA Victor. Em 1969, com a morte de Jacob, afastou-se temporariamente da carreira, reaparecendo em 1973 com a reorganização do Época de Ouro.

É importante lembrar Carlos Lentine e Nei Orestes, violonistas que participaram do regional de Benedito Lacerda. Eles foram muito importantes para o desenvolvimento das técnicas de acompanhamento nos regionais.

Capítulo 3 - Observação e propostas

Podemos observar que, tradicionalmente, o meio de aprendizagem utilizado para entender e dominar a linguagem do choro é através do aprendizado não-formal, ou seja, participando ativamente da vida do choro, seja assistindo ou tocando nas rodas, seja ouvindo novos choros, seja aprendendo com um mestre. Porém um meio não exclui o outro. Ao conciliar o aprendizado não-formal com o aprendizado formal, o resultado será, sem dúvida, excelente.

Dentro do Conjunto Regional a função do violão é bem definida. Cabe ao violão trabalhar a parte harmônica, ou seja, esquematizar e executar o acompanhamento harmônico. Quando o conjunto dispuser de 2 violões (um de 6 cordas e outro de 7 cordas) as funções são distintas, ficando para o violão de 7 cordas a função de fazer os contrapontos na região grave do instrumento, as chamadas “baixarias”, enquanto o violão de 6 cordas fica com a condução rítmica e harmônica, trabalhando na região médio-aguda do instrumento, também conhecido como violão “gemedeira”. Um bom exemplo sobre a função exercida pelo violão de 6 cordas pode ser encontrado na música Vibrações de Jacob do Bandolim, quando na segunda parte da música, o violonista César Faria utiliza um efeito conhecido como “Campanella”. Este efeito é conseguido ao tocar alternadamente notas soltas e presas, deixando umas soarem sobre as outras, formando um efeito semelhante ao dos sinos. Pode-se perceber que ele é executado na região médio-aguda do violão (**Ver Anexo 1 – Vibrações**).

O violão de 6 cordas também pode executar baixarias junto com o de 7 cordas, trabalhando principalmente nos intervalos de terças, sextas e oitavas (**Ver anexo 2 – Receita de samba**). Em termos de baixaria, se o conjunto contar com 3 violões (um de 7 cordas e dois de 6 cordas), é comum trabalharem da seguinte forma: o violão de 7 cordas executa a voz principal da baixaria, o primeiro violão de 6 cordas faz uma oitava acima e o segundo violão faz uma terça acima do primeiro violão, ou vice-versa. Outra possibilidade é: o primeiro violão de 6 cordas faz a voz principal da baixaria, o segundo

violão de 6 cordas faz uma terça acima e o violão de 7 cordas faz uma sexta abaixo do primeiro violão, ou seja, uma oitava abaixo do segundo violão.

Vale lembrar que as funções do violão desenvolveram-se durante décadas, desde a forma de organização dos conjuntos, da maneira de tocar os instrumentos, da chegada do violão de 7 cordas, da criação do sistema de cifras e, principalmente, do desenvolvimento do próprio gênero musical – choro.

Desde a época de Callado, a principal maneira do violonista aprender a prática do acompanhamento era através da audição, como afirma o historiador Baptista Siqueira **“os músicos aprendiam uma polca de ouvido e a executavam para que os violonistas se adestrassem nas passagens modulatórias, transformando os exercícios em agradáveis passatempos”**⁶. Com o passar do tempo, o violonista adquiriu uma habilidade “fora do comum” na execução de acompanhamentos, seguido do desenvolvimento, através da repetição de certos encadeamentos harmônicos, de diversos clichês harmônicos, que acompanhava a formação do novo gênero musical. Esta é, sem dúvida, a principal escola de aprendizado de violonista acompanhador no choro. É tocando de ouvido, seja tirando músicas em casa, seja participando das rodas de choro ou seja imitando outros violonistas, que tradicionalmente aprende-se a tocar e a entender a linguagem do choro.

Através do desenvolvimento e da fixação de determinados encadeamentos harmônicos, o violonista conhecedor da linguagem chorística, ao ouvir uma melodia ou um novo choro, consegue reconhecer o tipo de encadeamento e passa a executar o acompanhamento, improvisando de maneira coerente com as técnicas da linguagem.

Uma dessas técnicas é a inversão de acordes, fazendo com que o baixo se movimente de maneira a criar uma linha melódica para o baixo. É muito frequente e muito interessante dar liberdade ao intérprete para criar linhas melódicas do baixo. Mesmo com o sistema de notação de cifras, a liberdade do violonista continua existindo, uma vez que a cifra serve apenas como uma referência harmônica. Um exemplo é quando aparece na pauta a cifra de Bm, referente ao acorde de Si menor,

⁶ SIQUEIRA, Baptista. 3 Vultos Históricos da Música Brasileira. Edição do autor, Guanabara, 1970, p.97.

onde não está especificado em que região deve-se tocar, qual nota deve-se dobrar ou se deve adicionar uma tensão no acorde, de maneira que vai ficar a cargo do violonista escolher qual caminho percorrer. Um outro exemplo é quando existe um encadeamento harmônico, como este: **Dm - A7 - Dm - D7 - Gm - D7 - Gm**, onde o violonista pode realizá-lo de diversas maneiras, fazendo com que a linha do baixo fique mais interessante. Uma das possibilidades é movimentar o baixo por grau conjunto ou por cromatismo ascendente: **Dm - A7/E - Dm/F - D7/F# - Gm - D7/A - Gm/Bb**. Esta é apenas uma opção, de forma que o violonista pode utilizar outras inversões, criando uma nova linha melódica para o baixo. Pode-se também fazer o caminho inverso, por exemplo: **F - C - Dm - Dm - E7 - E7 - Am**. Esta progressão, movimentando o baixo por grau conjunto e cromatismo descendente, ficaria assim: **F - C/E - Dm - Dm/C - E7/B - E7/G# - Am**. Em outros casos, para limitar a improvisação do intérprete, pode-se criar e escrever arranjos na pauta, fazendo com que o violonista toque exatamente o que está escrito na partitura, como no arranjo da música Suite Retratos, para dois violões, de Radamés Gnattali (**Ver anexo 3**).

É importante salientar a importância da estrutura rítmica da condução harmônica para a caracterização do estilo musical. A execução do ritmo, também conhecido como “**levada**”, é executada pela mão direita, é ela quem dita qual estilo será tocado (**polca, lundu, maxixe, etc. (Ver Anexo 4)**). Para o violonista que não está familiarizado com a linguagem do choro, fica muito difícil a execução correta do acompanhamento rítmico-harmônico guiando-se apenas pela partitura. Um outro fato importante é em relação ao papel das tensões nos acordes no choro tradicional. Nos gêneros influenciados pelo jazz, como a bossa nova, ou nos sambas e choros contemporâneos, é comum a utilização de tensões dissonantes, como a 7M, uma 13°/13°b ou um #11. Porém isso não se aplica, salvo raras exceções, no choro tradicional, principalmente aqueles tocados pelos conjuntos regionais durante as décadas de **1930/40/50** nas rádios. Esta é outra informação importante para saber o que se deve fazer no acompanhamento para caracterizar determinado estilo musical, por exemplo: na bossa nova (**Ver Anexo 5**), no samba (**Ver Anexo 6**) e no choro contemporâneo (**Ver Anexo 7**). Já no acompanhamento de choro tradicional, é mais comum usar as inversões dos acordes e utilizar a sétima como tensão nos acordes de dominante (D⁷), além da utilização

recorrente dos acordes de dominante da dominante, dominantes secundários, acordes diminutos e dos acordes m^6 como inversão do acorde meio diminuto. **(Ver Anexo 8)**.

Considerações Finais

Desde a época do Choro do Callado, o violão esteve presente em praticamente todos os gêneros da música popular brasileira. Desde sua inserção no conjunto criado por Callado, o violão evoluiu em diversos aspectos e se adaptou aos mais diversos estilos da nossa música. No que diz respeito ao conjunto regional de choro, o violão se destacou pelos arranjos de contracanto e baixarias, estes feitos, na maioria das vezes, de improviso.

É esta a principal característica do violonista de choro. A capacidade de improvisação é vista, até hoje, como uma grande qualidade deste instrumentista. Claro que essa qualidade foi adquirida através de décadas de desenvolvimento, mas desde a época de Callado os violonistas já desenvolviam uma habilidade extraordinária em tocar de ouvido e criar padrões para o acompanhamento do violão.

A chegada do rádio ao Brasil foi de grande importância para a profissionalização dos músicos chorões, e, conseqüentemente, acabou por abrir um vasto mercado para os violonistas. Com a fixação dos conjuntos regionais nas rádios, formado em sua maioria por músicos ligados ao choro, este gênero acabou por influenciar grande parte da música popular brasileira durante as décadas de 1930 até 1950, uma vez que os regionais acompanharam diversos cantores da época, principalmente em gravações.

É importante ressaltar que, durante esta pesquisa, a falta de informações sobre os violonistas acompanhadores de regional foi uma constante. Muito pouco pode-se encontrar sobre esses músicos em trabalhos escritos. Agradeço a Márcia Ermelindo Taborda, pelo excelente trabalho de pesquisa feito na sua dissertação de mestrado em 1995, assim como a José Paulo Becker por seu trabalho de transcrição feito na sua dissertação de mestrado, em 1996. A tese de mestrado “A baixaria no choro” de Josimar Carneiro foi de grande importância para o esclarecimento das funções do violão, tanto o de seis como o de sete cordas. Agradeço também os trabalhos de monografia realizados por: Rafael Meire, Camila Pastor da Costa, Anna Paes de

Carvalho e Antônio Dantas. Todos esses trabalhos citados foram fundamentais para o embasamento teórico desta monografia.

Também foi possível perceber ao longo desta pesquisa a falta que faz a o aprendizado formal, principalmente nas universidades, de diversos gêneros da música popular brasileira, incluindo o choro. Seria muito interessante as universidades elaborarem um plano pedagógico voltado para a música brasileira, trazendo para dentro das salas de aula uma grande interação entre os músicos principiantes e os grandes mestres da nossa música.

O material didático contido neste trabalho servirá como informação básica para quem se interessar pela maneira de o violonista acompanhador de choro tocar. Porém, é imprescindível que o interessado “mergulhe” no universo do choro, participando ativamente de rodas de choro, tendo contato direto com a música, ouvindo e transcrevendo, procurando se informar sobre apresentações de grandes músicos de choro. Aprender somente lendo partituras ou cifras não garante o conhecimento e, conseqüentemente, o domínio da linguagem chorística.

Voltando a falta de registros escritos sobre o violão, violonistas e regionais, transcreverei uma frase que José Paulo Becker colocou no início da sua dissertação de mestrado, que é a seguinte: “... ***Pois é essa literatura brasileira de violão que precisa desabitatar os quintais da memória de alguns poucos, que necessita ser grafada para não perder de vez ou virar arremedo do que originalmente foi***”. Esta frase de Hermínio Bello de Carvalho ilustra a triste realidade da literatura de um dos mais importantes instrumentos da música popular brasileira, o violão.

Espera-se que este trabalho cumpra com este objetivo de resgatar um pouco da história dos regionais e da função exercida pelo violão de 6 cordas neste tipo de conjunto. Onde foi formada uma verdadeira escola de acompanhadores neste estilo.

Referências Bibliográficas

BRAGA, Luiz Otávio. *O violão de sete cordas: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2002

BECKER, José Paulo. *O acompanhamento do violão de seis cordas no choro, visto através de sua formação no conjunto Época de Ouro*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996 - Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Música.

CARNEIRO, Josimar. *Baixaria: análise de um elemento característico do choro, observado na performance do violão de sete cordas*. Rio de Janeiro: Uni-Rio, 2001 - 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*. 1998. Monografia (Curso de Licenciatura Plena em Educação Artística/Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

CAZES, Henrique. *Choro: Do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed.34, 1998.

COSTA, Camila Pastor da. *O violão de seis cordas na sua função de instrumento acompanhador do samba urbano do Rio de Janeiro*. 2006. Monografia (Curso de Licenciatura Plena em Educação Artística/Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

DANTAS, Antonio Soares. *A importância do projeto Samba e Choro na Praça na educação não-formal de seus espectadores*. 2007. Monografia (Curso de Licenciatura Plena em Educação Artística/Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular – vol.2 – São Paulo, Art.Ed., 1977.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

MEIRE, Rafael. *O sax de Pixinguinha e o violão de 7 cordas*. 2006. Monografia (Curso de Licenciatura Plena em Educação Artística/Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

SÈVE, Mário. *Vocabulário do choro: estudos e composições*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

TABORDA, Márcia Ermelindo. *Dino 7 cordas e o acompanhamento de violão na música popular brasileira*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995. (Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Música).

Anexos

Anexo 1: Vibrações

Anexo 2: Receita de Samba

Anexo 3: Suite Retratos – Chiquinha Gonzaga

Anexo 4: Ritmos

Anexos 5: Triste

Anexo 6: Tudo se Transformou

Anexo 7: Choro de Criança

Anexo 8: Urubatã