



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

JORGE EDUARDO COLLYER SIMAS

O VIOLÃO DE SETE CORDAS: processo de criação no CD “Paulo Moura e os batutas”

Recife

2024

JORGE EDUARDO COLLYER SIMAS

O VIOLÃO DE SETE CORDAS: processo de criação no CD “Paulo Moura e os batutas”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Música
Área de concentração: Música e sociedade.

Orientador: Dr. Eduardo de Lima Visconti

Recife

2024

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Simas, Jorge Eduardo Collyer.

O violão de sete cordas: processo de criação no CD "Paulo Moura e Os Batutas" / Jorge Eduardo Collyer Simas. - Recife, 2024.

115f.: il.

Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Música, 2024.

Orientação: Eduardo de Lima Visconti.

1. Paulo Moura; 2. Jorge Simas; 3. Improvisação. I. Visconti, Eduardo de Lima. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

CDD 780

Jorge Eduardo Collyer Simas

O VIOLÃO DE SETE CORDAS:

processo de criação no CD “Paulo Moura e os batutas”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Música Área de concentração: Música e sociedade

Aprovada em: 22/03/2024

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Eduardo de Lima Visconti (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Carlos Sandroni (Examinador interno)

Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Pedro de Moura Aragão (Examinador externo)

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

À Ynah, minha mulher, com quem divido amor, apoio e companheirismo.

À memória de Paulo Moura, um gênio além do seu tempo, que ainda hoje, me ensina a descobrir a música que existe em mim.

AGRADECIMENTOS

A Deus que me guia em minha caminhada e pôs música em meus dedos dando um sentido à minha vida.

A meus pais Osmar Machado Simas e Cezarina Collyer Simas (*in memoriam*) que passaram para mim o gosto pela música, desde a minha infância, além de educação e valores que carrego comigo.

Ao meu tio Manuel Machado Simas (*in memoriam*), um dos primeiros a descortinar, para mim, a música brasileira que se entranhou em minhas veias.

À Mariana, ao Dudu e à Rachel, filhos que me dão orgulho e motivos para seguir em minha missão.

Ao Bernardo, neto amado, estrela que veio iluminar minha passagem por este plano.

A Dora de Luca, minha primeira professora de acordeom que entendeu minha maneira de lidar com a música e me incentivou, sempre.

A todos os instrumentistas, cantores, compositores, arranjadores, produtores e diretores com os quais dividi, e divido, trabalhos nesses muitos anos. Com eles aprendi, e aprendo, muito, especialmente João Nogueira, Délcio Carvalho, Túlio Feliciano, Rildo Hora, Ivan Paulo, Noite Ilustrada e Beth Carvalho.

Ao meu orientador Professor Doutor Eduardo de Lima Visconti, pelas orientações precisas e pela atenção sempre prestimosa ao longo de todo o curso.

Aos colegas do mestrado pela convivência, pelo companheirismo e pela ajuda em tantos momentos.

Aos professores e funcionários do Departamento de Música da UFPE por tudo que fizeram para que minha trajetória fosse coroada de êxito.

A Horondino José da Silva, meu eterno mestre, por me inspirar e pavimentar a estrada por onde sigo.

A Didu Nogueira e Paulo Cesar Feital irmãos de música e de vida.

Aos meus amigos Alceu Maia, Mauro Diniz, Wanderson Martins e Dirceu Leite, companheiros de tantas jornadas.

A Jorge Filho e Celsinho Silva amigos de toda a vida.

Aos músicos Adamo Prince, José Reis de Geus (Zé do Choro) e Melquíades Claudino de Oliveira (Kidbone), que me ajudaram com o programa Finale e com diagramação de partituras.

A Halina Grynberg, viúva de Paulo Moura, pela gentileza de sempre, lembrando fatos e detalhes importantes para este trabalho.

Aos integrantes do “Grupo Nó Em Pingo D`Água”, do qual fui fundador e fiz parte durante tantos anos.

Aos demais músicos que comigo gravaram o CD Paulo Moura e os Batutas: Jorginho do Pandeiro (*in memoriam*), Márcio Almeida, Joviniano, Armando Marçal, Zé da Velha e Joel Nascimento.

A duas mulheres muito especiais com as quais fiz meus primeiros trabalhos profissionais como músico: Dona Ivone Lara e Ademilde Fonseca.

A Sebastião Pinto (Sabata), Rui Ribeiro, Itabira de Brito Filho, Itabira de Brito Neto e Tony Nogueira, amigos queridos.

“Os músicos que estão comigo no palco farão o que tem de ser feito, mesmo que não saibam disso previamente. Estes são os Batutas do nosso tempo”

Paulo Moura.

RESUMO

O presente estudo tem como principal finalidade caracterizar o processo de criação ao violão de 7 cordas na gravação ao vivo do CD *Paulo Moura e Os Batutas*, no Teatro Carlos Gomes no Rio de Janeiro em agosto de 1996. Para atingir tal propósito, a pesquisa toma, como objeto de referência, a descrição da execução feita nesse instrumento em três faixas selecionadas e a análise da harmonia e fraseado característico que emoldura os gêneros das peças escolhidas. A pesquisa é qualitativa de cunho interpretativista, visto que os dados reais foram coletados de forma indutiva, sem uso de ferramentas estatísticas, para posterior análise, sendo o pesquisador o agente ativo na investigação e ao mesmo tempo o agente investigado. Para dar conta do seu objetivo, a pesquisa toma como referenciais teóricos PELLEGRINI (2005) e TABORDA (1995), dentre outras publicações. O contexto que envolve o registro do álbum em foco tem papel determinante no resultado obtido e é descrito para que se fizesse uma análise de aspectos musicais e psicológicos que permearam o evento mater da pesquisa. Para tanto, foi feita uma análise comparativa-dedutiva, considerando-se outras gravações, quando possível e quando a importância de outros registros justificava tal procedimento. Os resultados obtidos consideram esses aspectos e ressaltam que as conclusões representam um olhar pessoal do pesquisador quando escrevia o trabalho, levando em conta que música é algo que vai além da experiência com som e suas características de timbre, altura, duração e intensidade. Ela resulta de uma ação interativa entre instrumentistas, repertório, público e contexto da apresentação. Em cada obra focalizada, um elemento se destacou. Na valsa “Rosa”, destacaram-se as rearmonizações; no choro “Ingênuo”, inovações no fraseado; e no samba “Pelo Telefone”, maiores possibilidades rítmicas.

Palavras-chave: Paulo Moura. Jorge Simas. Improviso. Fraseado. Violão 7 Cordas.

ABSTRACT

The main objective of this study is to characterize the process of creating the 7-string guitar in the live recording of the CD *Paulo Moura e Os Batutas*, at Teatro Carlos Gomes in Rio de Janeiro in August 1996. To achieve this purpose, the research takes, as a reference object, the description of the performance performed on this instrument in three selected tracks and the analysis of the harmony and characteristic phrasing that frames the genres of the chosen pieces. The research is qualitative with an interpretive nature, since the real data were collected inductively, without the use of statistical tools, for subsequent analysis, with the researcher being the active agent in the investigation and at the same time the investigated agent. To achieve its objective, the research takes as theoretical references PELLEGRINI (2005) and TABORDA (1995), among other publications. The context surrounding the recording of the album in focus plays a determining role in the result obtained and is described so that an analysis could be made of the musical and psychological aspects that permeated the main event of the research. To this end, a comparative-deductive analysis was carried out, considering other recordings, when possible and when the importance of other records justified such a procedure. The results obtained consider these aspects and highlight that the conclusions represent a personal view of the researcher when writing the work, taking into account that music is something that goes beyond the experience with sound and its characteristics of timbre, pitch, duration and intensity. It results from an interactive action between instrumentalists, repertoire, audience and context of the performance. In each work focused on, one element stood out. In the "Rosa" waltz, the reharmonizations stood out; in the choro "Ingênuo", innovations in phrasing; and in the samba "Pelo Telephone", greater rhythmic possibilities.

Keywords: Paulo Moura. Jorge Simas. Improvisation. Phrased. 7 String Guitar.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - "Ingênuo", violão 7 cordas e harmonia; CD Paulo Moura e os Batutas.....	43
Figura 2 - Trecho 1 da faixa "Ingênuo", CD "Paulo Moura e os Batutas"	44
Figura 3 - Trecho 2 da faixa "Ingênuo", CD "Paulo Moura e os Batutas"	44
Figura 4 - Trecho 3 da faixa "Ingênuo", CD "Paulo Moura e os Batutas"	45
Figura 5 - Trecho 4 da faixa "Ingênuo", CD "Paulo Moura e os Batutas"	45
Figura 6 - Trecho 5 da faixa "Ingênuo", CD "Paulo Moura e os Batutas"	46
Figura 7 - Trecho 6 da faixa "Ingênuo", CD "Paulo Moura e os Batutas"	46
Figura 8 - Trecho 7 da faixa "Ingênuo", CD "Paulo Moura e os Batutas"	47
Figura 9 - Trecho 8 da faixa "Ingênuo", CD "Paulo Moura e os Batutas"	47
Figura 10 - Trecho 9 da faixa "Ingênuo", CD "Paulo Moura e os Batutas"	48
Figura 11 - Trecho 10 da faixa "Ingênuo", CD "Paulo Moura e os Batutas"	48
Figura 12 - Trecho 11 da faixa "Ingênuo", CD "Paulo Moura e os Batutas"	48
Figura 13 - Trecho 12 da faixa "Ingênuo", CD "Paulo Moura e os Batutas"	49
Figura 14 - Trecho 13 da faixa "Ingênuo", CD "Paulo Moura e os Batutas"	49
Figura 15 - "Pelo telefone", violão 7 cordas e harmonia	52
Figura 16 - Trecho 1 da faixa "Pelo telefone", CD "Paulo Moura e os Batutas"	53
Figura 17 - Trecho 2 da faixa "Pelo telefone", CD "Paulo Moura e os Batutas"	53
Figura 18 - Trecho 3 da faixa "Pelo telefone", CD "Paulo Moura e os Batutas"	54
Figura 19 - Trecho 4 da faixa "Pelo telefone", CD "Paulo Moura e os Batutas"	54
Figura 20 - Trecho 5 da faixa "Pelo telefone", CD "Paulo Moura e os Batutas"	55
Figura 21 - Trecho 6 da faixa "Pelo telefone", CD "Paulo Moura e os Batutas"	55
Figura 22- Trecho 7 da faixa "Pelo telefone", CD "Paulo Moura e os Batutas"	56
Figura 23 - Trecho 8 da faixa "Pelo telefone", CD "Paulo Moura e os Batutas"	56
Figura 24 - Trecho 9 da faixa "Pelo telefone", CD "Paulo Moura e os Batutas"	57
Figura 25- Trecho 10 da faixa "Pelo telefone", CD "Paulo Moura e os Batutas"	57
Figura 26 - Trecho 11 da faixa "Pelo telefone", CD "Paulo Moura e os Batutas"	57
Figura 27 - Trecho 12 da faixa "Pelo telefone", CD "Paulo Moura e os Batutas"	58
Figura 28 - Trecho 13 da faixa "Pelo telefone", CD "Paulo Moura e os Batutas"	58
Figura 29 - Transcrição da faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"	62
Figura 30 - Trecho 1 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"	62
Figura 31- Trecho 2 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"	63
Figura 32 - Trecho 3 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"	63
Figura 33 - Trecho 4 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"	64
Figura 34 - Trecho 5 da faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"	64
Figura 35 - Trecho 6 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"	65
Figura 36 - Trecho 7 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"	65
Figura 37 - Trecho 8 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"	66
Figura 38 - Trecho 9 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"	66
Figura 39 - Trecho 10 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"	67
Figura 40 - Trecho 11 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"	67
Figura 41 - Trecho 12 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"	68
Figura 42 - Trecho 13 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"	68
Figura 43 - Trecho 14 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"	68
Figura 44 - Trecho 15 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"	69
Figura 45 - Trecho 16 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"	69
Figura 46 - Trecho 17 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"	70

Figura 47 - Trecho 18 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"	70
Figura 48 - Trecho 19 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"	70
Figura 49 - Trecho 20 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"	71
Figura 50 - Transcrição da faixa "Ingênuo" pelo autor.....	76
Figura 51 - Transcrição da faixa "Ingênuo", CD Paulo Moura e os Batutas.....	78
Figura 52 - Transcrição da faixa "Pelo telefone", gravação original	80
Figura 53 - Transcrição da faixa "Pelo telefone", CD "Paulo Moura e os Batutas"	86
Figura 54 - Transcrição da faixa "Rosa" da gravação de Orlando Silva em 1937, feita por Jorge Simas.	89
Figura 55 - Transcrição da faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas", feita por Jorge Simas.	92

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. IMPROVISO E RELEITURA, O PROCESSO DE TRABALHO COM PAULO MOURA, O VIOLÃO DE 7 CORDAS NESSE CONTEXTO	18
2.1. IMPROVISO E RELEITURA.....	18
2.2. O PROCESSO DE CRIAÇÃO COM PAULO MOURA	22
2.3. O VIOLÃO DE 7 CORDAS NESSE CONTEXTO	33
3. “INGÊNUO”, “PELO TELEFONE” e “ROSA”	40
3.1. TRANSCRIÇÕES E ANÁLISES	40
3.1.1. “Ingênuo”: transcrição e análise.....	41
3.1.2“Pelo telefone”	79
3.1.3 “Rosa”	87
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98
APÊNDICE A: entrevista com o cavaquinista Márcio Almeida	101
APÊNDICE B: Entrevista com Joviniano César da Silva (Jovi, no meio musical)	109

1. INTRODUÇÃO

A pesquisa descreve e analisa o processo de criação do violão 7 cordas na gravação do CD *Paulo Moura e os Batutas*. Para tanto, busquei subsídios teóricos na bibliografia que se relaciona ao tema e fiz análise comparativa para estabelecer conclusões na discografia existente, que se alinha ao repertório escolhido para servir de base a este trabalho, atendendo seus objetivos.

Embora perfeitamente adaptado a vários gêneros musicais de nosso país, ainda é escassa a literatura que trate das características, das possibilidades e da importância do violão 7 cordas no cenário da música popular. Assim, movido por afinidade e por paixão pelo tema, e considerando a destacada carência de material referente ao mesmo, desejei realizar a presente pesquisa.

A compreensão do universo musical em nossa música popular, por onde transita o violão 7 cordas, e a análise dos modelos de frases que recorrentemente seus executantes usam, são os caminhos fundamentais que podem levar ao atendimento do propósito deste trabalho.

Nasci no Rio de Janeiro em 14 de agosto de 1953 e tive, desde a minha infância, a música bastante presente em minha vida. Ora pelos discos de 78 rotações, ora pelos programas de rádio que eram uma preferência em minha casa. Com 5 anos de idade ganhei meu primeiro instrumento: um acordeom, que toquei até os 9 anos de idade. Meu pai foi a primeira pessoa a perceber que havia uma afinidade entre mim e a música, mas de uma maneira diferente. Eu não me preocupava em repetir melodias, mas, sim, em buscar frases que dialogassem com a música que eu ouvia.

Meu pai morreu prematuramente. E eu deixei de lado o acordeom. Somente na adolescência retomei o contato com outros instrumentos, como o cavaquinho e o bandolim e algum tempo depois me abracei definitivamente ao violão. No início, guiado pela intuição, eu mostrava a mesma vocação para criar frases que ornassem as melodias.

Em 1973, com dezenove anos, Dino (Horondino José da Silva, 1918-2006), que me conhecia pois eu era vizinho de seu irmão e amigo de seus sobrinhos, se ofereceu para me dar aulas de acompanhamento, pois segundo ele, eu levava jeito para aquilo. Assim, passei um ano estudando com ele.

Ao mesmo tempo eu frequentava um bar que ficava relativamente perto de minha casa, o Sovaco de Cobra¹. Ali, convivi com outros frequentadores habituais que eram grandes nomes de nossa música, sem imaginar que logo eu estaria em palcos e estúdios com muitos deles, como Altamiro Carrilho, Ademilde Fonseca, Dona Ivone Lara, Elizeth Cardoso, Raul de Barros, Joel Nascimento, Déo Rian, Copinha, Zé da Velha, Raphael Rabello, Nelson Cavaquinho, Ângela Maria e Paulo Moura

Nessa época, eu ainda tocava o violão de 6 cordas. O de 7 cordas entraria na minha vida em 1975. A partir daí, comecei a ser solicitado para acompanhar cantores em shows, principalmente nos chamados circuitos universitários, shows em teatros e em gravações. E ainda nesse período fui um dos fundadores de um conjunto instrumental chamado “Nó Em Pingo D’água”.

O curso de Engenharia Elétrica na Universidade do Estado do Rio de Janeiro foi ficando em segundo plano, mas me formei em 1980. Durante a vida universitária não conseguia atender às muitas solicitações para trabalhos como instrumentista. Eu havia me tornado músico profissional sem perceber. E a partir daí, fui tendo oportunidade de trabalhar com muitos nomes em shows e gravações. A lista é imensa, mas posso destacar: Gonzaguinha, Beth Carvalho, Alcione, Clara Nunes, Dona Ivone Lara, João Nogueira, Emílio Santiago, Ângela Maria, Alaíde Costa, Zezé Mota, Nelson Cavaquinho, Cartola, Monarco, Zé Keti, Miltoninho, Carlos Lyra, Leny Andrade, Quarteto em Cy, MPB-4, Toquinho, Áurea Martins, Fundo de Quintal, Arlindo Cruz, Sombrinha, Zeca Pagodinho, Jorge Aragão, Noite Ilustrada, Almir Guineto, Jair Rodrigues, Mestre Marçal, Seu Jorge, Lenine, Agepê, Nara Leão, Simone, Elza Soares, Ademilde Fonseca, Fagner, Tom Jobim, Sílvio Caldas, Bezerra da Silva, Roberto Ribeiro, Cauby Peixoto, Nelson Gonçalves, Diogo Nogueira, Daniela Mercury, João Bosco, Jamelão, Luiz Melodia, Djavan, Ivan Lins, Elizeth Cardoso, Gilberto Gil, Martinho da Vila e Chico Buarque de Holanda dentre tantos.

Ligados à música instrumental, destaco projetos com Zé da Velha, Raul de Souza, Altamiro Carrilho, Turívio Santos, Joel Nascimento, Antônio Adolfo, Abel Ferreira, Grupo Nó em Pingo D’Água, K-Ximbinho, Mauro Senise, Guinga, e o próprio Paulo Moura. Atuei, ainda, ao lado de músicos como Hamilton de Holanda, Hélio

¹ No subúrbio da Penha, o bar “Sovaco de Cobra” foi ponto de encontro de músicos do choro do Rio de Janeiro. O bar foi um celeiro de chorões. Eram frequentadores: Radamés Gnattali, Joel Nascimento, Zé da Velha, o Galo Preto, Joir Nascimento.

Delmiro, Chiquinho do Acordeom, Cristovão Bastos, Baden Powel, Radamés Gnattali, Sivuca, Zé Menezes e Rildo Hora.

Em minha trajetória como instrumentista e compositor, recebi alguns prêmios, dentre esses: Melhor Conjunto de Choro com o “Nó em Pingo D`água” em 1979 em concurso promovido pela Secretaria de Cultura do Estado Rio de Janeiro, Grupo Revelação pela Revista Playboy 1983 com o “Nó em Pingo D`água”, Melhor CD Instrumental no prêmio Shell com o CD *Salvador* do grupo Nó em Pingo D`água em 1987, Melhor do Carnaval em 1990 pela TV Manchete, Vencedor do Primeiro Festival de Choro da Cidade do Rio de Janeiro com a música “Rio à Toa”, em parceria com o músico Dirceu Leite (Dirceu Gonçalves Leite 1961), em 1992, em 1997 o Prêmio Sharp da Música Brasileira em duas categorias; Melhor Grupo Instrumental e Melhor Álbum Instrumental com Paulo Moura e os Batutas e o Grammy Latino de 2000 com Paulo Moura e os Batutas com o álbum *Pixinguinha*.

Em algumas oportunidades representei o Brasil no exterior. Destaco as participações no Folk Tejo, em Lisboa no ano de 1990, com músicos de vários países, ao lado de Paulo Moura e Raul de Souza (João José Pereira de Souza 1934-2021) e no Vail Jazz Party em 1997 nos Estados Unidos, no Colorado, ao lado de Paulo Moura.

Paulo Moura que tem uma ligação estreita com esta pesquisa, nasceu em São José do Rio Preto, no estado de São Paulo, em 1932. Os seus irmãos eram todos músicos. Aos 13 anos já tocava clarinete, quando sua família se mudou para a cidade do Rio de Janeiro. Estudou na Escola Nacional de Música onde formou-se em clarinete. Mas dedicou-se, também ao piano e ao estudo de arranjo, harmonia e regência.

Nos anos 50, Paulo Moura foi um instrumentista muito solicitado, já tocando, também, saxofone. Participou de várias orquestras, sendo a do Maestro Zacarias, aquela que ele considerava a melhor dentre todas as de que fez parte. No célebre concerto realizado em 1962, no Carnegie Hall em New York, que projetou a Bossa Nova, ele se apresentou junto a nomes como Tom Jobim, João Gilberto, Luiz Bonfá, Roberto Menescal, Carlos Lyra, Sérgio Mendes, Agostinho dos Santos, Milton Banana e outros.

Paulo Moura foi, também, um grande arranjador com trabalhos importantes junto a João Nogueira, Milton Nascimento e Elis Regina além de compositor inspirado

e um inovador nos vários gêneros em que atuou, acentuadamente no choro, no samba e no jazz, tendo nos deixado em 2010.

Tanto eu quanto Paulo, tínhamos um foco: nossas carreiras como músicos profissionais. Em 2015, esse foco foi ampliado: ingressei no Curso de Licenciatura em Música da UFPE. Isso trouxe para mim a abertura de um novo universo ligado à música, com o qual eu não tinha, ainda, tido contato. Disciplinas interessantes e professores motivadores, me levaram a pensar na possibilidade de expandir meus conhecimentos e quem sabe repartir minha experiência acumulada em muitos anos, com outras pessoas. Assim, percebi que uma pesquisa no âmbito acadêmico traria maior respaldo e um olhar mais profundo ao tema intrinsecamente ligado a mim: o violão de 7 cordas.

Além disso, sempre tive curiosidade quanto ao processo criativo em outros instrumentos, até mesmo em culturas bem distintas da nossa. Nesse caso específico do violão 7 cordas, a linguagem me é familiar e minha vivência nos gêneros que abordarei, me proporcionaram contato com muitos instrumentistas profissionais e amadores, bem como com professores e estudantes de música, dentro e fora do país, interessados no tema.

O presente trabalho tem relevância quanto à compreensão analítica/descritiva do processo criativo ao violão de 7 cordas no CD *Paulo Moura e Os Batutas* e irá colaborar como subsídio para que novas pesquisas possam ampliar o conhecimento dentro desse tema. Acredito que a pesquisa possa se constituir em material de estudo para arranjadores, regentes, compositores, instrumentistas (especialmente violonistas), alunos e professores de música, além de pesquisadores e demais interessados no que ela aborda.

O objetivo geral do presente trabalho é identificar/analisar como se deu o processo de criação ao violão 7 cordas na gravação do CD *Paulo Moura e os Batutas*. Portanto, deseja-se descrever de um modo geral a prática recorrente dos violonistas de 7 cordas na construção de seus fraseados e de modo particular a criação destas linhas de contraponto nas faixas escolhidas do CD supracitado (“Rosa”, “Ingênuo” e “Pelo Telefone”).

A pesquisa descreve padrões recorrentes por violonistas, com o intuito de caracterizar o universo das práticas dentro da linguagem do violão 7 cordas, para que

os resultados sirvam de referência para identificação/análise do fraseado nas faixas propostas, sendo este um objetivo específico.

A descrição do processo de trabalho em grupo do maestro, arranjador, compositor e instrumentista Paulo Moura na elaboração do CD "*Paulo Moura e os Batutas*" é outro objetivo específico do projeto em tela.

Quanto a abordagem metodológica, de acordo com Gil (2002), as pesquisas se classificam em: exploratórias, descritivas e explicativas. As descritivas têm por objetivo a descrição de determinada população ou fenômeno, ou então, o estabelecimento de relações entre variáveis. É neste escopo que se enquadra o presente trabalho. O estudo das linhas de fraseado do violão de 7 cordas, em diversas gravações e shows registrados ao vivo proporcionará material para que se faça uma investigação sobre determinados padrões que ocorrem com certa frequência no violão 7 cordas, por instrumentistas diferentes ao longo do tempo. Metodologias que se destinam à análise de estilo, propostas por Meyer (1989), serão empregadas a fim de se caracterizar o modo de atuação do violão 7 cordas, e em particular, na gravação do CD *Paulo Moura e os Batutas*, considerando-se a ficha técnica desse CD como referência de informações autorais das obras gravadas.

2. IMPROVISO E RELEITURA, O PROCESSO DE TRABALHO COM PAULO MOURA, O VIOLÃO DE 7 CORDAS NESSE CONTEXTO

2.1. IMPROVISO E RELEITURA

Se formos procurar a origem etimológica da palavra “improviso” na música veremos que ela tem origem no latim, “improvisu”, mas como termo musical o termo vem do italiano, “improvviso” (NASCENTES, 1966). Improviso pode significar “gênero musical surgido na época romântica e usado sobretudo no repertório pianístico” ou “produto intelectual inspirado na própria ocasião e feito de repente, sem preparo” (FERREIRA, 1978, p.749). Mas dentro do universo musical, um outro nome é dado à interpretação de uma obra com uma liberdade concedida ao intérprete no que se refere àquilo que, originalmente, concebeu o autor. É a chamada releitura.

De modo coloquial, entre músicos, entendemos a releitura como uma nova formatação de uma peça, dentro de estruturas que a caracterizam: melodia, harmonia, ritmo, forma, andamento e em alguns casos a letra. Assim entendida, a releitura se diferencia do improviso em vários aspectos. O improviso se dá de modo mais espontâneo e repentino e tem relação com o momento criativo do instrumentista ou do cantor. A releitura normalmente é antecedida por uma concepção estabelecida e planejada, embora as duas coisas possam coexistir numa mesma obra, ou seja, numa música que está submetida a uma releitura, pode haver espaço para o improviso.

Há que se considerar dois pontos interessantes no que se refere aos instrumentistas acompanhadores: a rearmonização e as frases de contraponto. Não é comum se considerar a criação de nova harmonia para uma peça como improviso. Isto estaria mais identificado com a releitura, embora possa acontecer de súbito, no momento da execução. Já as frases de contraponto, que em música popular são conhecidas por “baixarias” quando executadas pelo violão, em muitos casos nascem de momento, da inspiração do executante, de sua interação com o solista e com outros músicos, seriam, ao rigor da definição, improvisos. Esta compreensão é importante

Com relação ao álbum *Paulo Moura e os Batutas*, podemos considerar que improviso e releitura estiveram presentes na estruturação do repertório e na performance dos músicos. Em se tratando de releitura, especialmente no choro, sua utilização não é coisa de agora. No LP *Vibrações* gravado em 1967 por Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt, 1919-1969) e pelo conjunto “Época de Ouro”, Jacob

se permitiu fazer releituras de peças clássicas do choro como “Lamentos” (Pixinguinha) e “Brejeiro” (Ernesto Nazareth). Nesta última peça, Jacob, inseriu uma terceira parte inexistente na composição. Este álbum, considerado por muitos como uma referência no que se refere ao choro, é importante para nossa pesquisa, visto que uma de suas faixas, “Ingênuo”, é alvo de nosso interesse no presente trabalho.

Da mesma forma que Jacob, outros intérpretes, fizeram releituras no universo do choro, mas as incursões pelo mundo da improvisação e da rearmonização são pouquíssimas, embora o próprio Pixinguinha tivesse um domínio fabuloso da flauta e posteriormente do sax e improvisasse com maestria como atesta sua gravação de “Urubu Malandro”, um antigo tema folclórico do Rio de Janeiro com “Os oito Batutas” de 1922. Pixinguinha regravaria essa peça em outras oportunidades com outros títulos, mas com a mesma desenvoltura. Importante pontuar que o contato de Pixinguinha e dos “8 Batutas” com músicos jazzistas na temporada de seis meses que empreenderam em Paris, em 1922, foi rica para a troca de influências que se veem até hoje na música popular brasileira. Um dos componentes dos “Batutas”, o cavaquinista Nelson Alves (Nelson dos Santos Alves, 1895-1960), enfatiza a convivência com os integrantes de quatro jazz-bands, que chegaram a tocar com os brasileiros:

[...] por vezes, os norte-americanos acompanhavam com sua bateria extravagante e endemoinhada os números dos instrumentistas brasileiros (CABRAL, 2007, p. 92).

Desse convívio resulta a introdução em nossa música do banjo afinado como bandolim e como cavaquinho, algo que influenciou músicos como o multi-instrumentista Garoto (Anibal Augusto Sardinha, 1915 - 1955), que era conhecido como Garoto do Banjo, instrumento que está presente no samba até os dias de hoje. Mas sobretudo, a inclinação de Pixinguinha pelo saxofone, traria contribuição valiosa para o desenvolvimento dos contrapontos no choro, no samba e na canção. Ele próprio explica:

[...] Quando voltei ao Brasil é que passei a tocar mais saxofone. Mas nós trouxemos outras novidades de lá. Na volta, o nosso pessoal estava tocando violão-banjo (Donga), cavaquinho-banjo (Nelson Alves), essas coisas (CABRAL, 2007, p.93).

Essa mudança de instrumento mudaria por completo a história do fraseado dos acompanhadores na nossa música. Pixinguinha tinha enorme facilidade de emoldurar melodias, com contrapontos insinuantes que inspiram, até hoje, violonistas de todos os níveis, principalmente os de 7 cordas. O improviso no acompanhamento abria suas portas para um mundo de possibilidades a partir daí. As gravações que contaram com a participação de Pixinguinha ao sax, se tornaram uma referência para se entender a liberdade criativa na arte de dialogar com o solista. Mesmo tendo o próprio Pixinguinha, sido alvo de críticas por parte de puristas quando trouxe à cena musical composições que foram taxadas como americanizadas, como foi o caso de “Lamentos”, gravada com a Orquestra Típica Pixinguinha em 1928, pelo selo Parlophon disco 12.867-A. Entretanto, o grande músico se impôs por sua genialidade e seu desempenho ao sax não atrairia a ira dos conservadores. Interessante notar que as transformações no acompanhamento tiveram uma receptividade bem mais generosa que as investidas um pouco mais audaciosas no campo do solo.

O choro se mostrava menos flexível que o samba. Esta era a opinião de Paulo Moura, que julgava, entretanto, o choro mais aberto que a canção e seu universo, onde habita a valsa tradicional.

Realmente as transformações naturais que pavimentaram outros gêneros foram mal-recebidas pelos defensores da modinha e da canção brasileira. Talvez o maior nome desta vertente, Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) manteve-se efusivamente crítico às manifestações musicais que surgiam em outros gêneros. Chegava mesmo a direcionar sua pouca amabilidade ao samba, que despontava como carro chefe da indústria fonográfica de então:

Os célebres trovadores, não sei por que, fizeram do morro o seu Parnaso, esses lugares evitados em outros tempos por todas as pessoas. (...) Basta que um sujeito escreva um samba em que capadoçalmente, fale em Brasil, para que logo seja considerado um poeta de voos nacionais (Cearense, 1943, apud Carvalho, 2006, p. 45).

Dá para se imaginar que, se havia uma intolerância quanto ao que se passava em outros gêneros, maior seria a repulsa quanto inserção de liberdades criativas na canção brasileira, e em nosso foco atual, a valsa. Já no choro e no samba tivemos comportamentos distintos no mundo dos que abraçaram essas expressões em nossa música popular. O choro se abriu em duas vertentes de tolerância em relação ao uso

do improviso: um campo que admitia as releituras, mas que não tinham o improviso como meta e um outro grupo que ia além da releitura e que hoje tem inúmeros representantes. No primeiro grupo podemos colocar Jacob do Bandolim, Abel Ferreira (1915-1980), Luiz Americano (Luiz Americano Rego, 1900-1960), Altamiro Carrilho (Altamiro Aquino Carrilho, 1924-2012) e outros, que dificilmente abriam espaço para o inesperado, para a expressividade do músico no momento da criação, na hora da execução.

Alguns outros chorões foram mais abertos em suas concepções e fizeram escola com muitos instrumentistas seguindo suas tendências. Exemplos desse segundo segmento são K-Ximbinho (Sebastião de Barros, 1917-1980), Garoto (Anibal Augusto Sardinha, 1915-1955) e Paulo Moura. Este último, talvez o mais ousado nessa empreitada. Quanto ao compositor e clarinetista/saxofonista K-Ximbinho, em muitas de suas peças, na maioria choros, abria espaço para o improviso sobre a melodia. Trabalhei com o mesmo e pude observar que houve, mesmo, uma peça de sua autoria, “Catita”, que só tinha uma parte e que após várias repetições se permitia espaço para improviso dos solistas. Mas no que se refere à harmonia ou releitura que alterasse a forma de suas obras, ele mantinha uma postura fechada a qualquer inovação.

Com o passar do tempo, o choro foi adquirindo uma interpretação com uma concepção mais próxima do samba, e o ritmo harmônico que as novas gerações imprimem ao mesmo, mostra isso. Essa transformação foi importante para que as incursões no campo do improviso, da rearmonização e da releitura, ganhassem mais adeptos, mesmo com a resistência de setores mais tradicionalistas que se preocupam com a descaracterização do gênero. E hoje, temos muitos solistas que focam seu trabalho dentro do choro e seu universo, completamente incorporado pela liberdade interpretativa. Lembramos que há 25 ou 30 anos, a resistência a essa postura era muito maior. E aí reside um dos méritos de Paulo Moura, não só por ser um dos pioneiros, mas por abrir um leque de possibilidades que rompia fronteiras demarcadas pela intransigência ou pela incompreensão quanto ao seu trabalho. Mas a qualidade do que fazia e a carga emocional que impunha aos seus projetos foi determinante para que o reconhecimento de público e de crítica acontecesse.

2.2. O PROCESSO DE CRIAÇÃO COM PAULO MOURA

Entendermos ou aceitarmos a linha que separa o tradicional do moderno não é algo tão claro quanto possa parecer, quando se trata de música. A liberdade de interpretação e o próprio processo criativo podem, muito bem, criar uma interação entre essas duas concepções. Mas, de qualquer forma, precisamos partir de algum ponto referencial, que sirva de parâmetro para respaldar as considerações que serão feitas.

Dos três gêneros musicais que são alvo dessa pesquisa, o mais complexo de ser discutido quanto a essa questão é o choro, visto que não é tão nítido qualquer estabelecimento de uma modernização desse gênero. Segundo Paulo Moura em conversas informais, o samba era mais suscetível a transformações e modernizações devido a vários movimentos ao longo de pouco mais de um século de sua primeira gravação.

O samba passou desde sua fase embrionária, por transformações consideráveis, ainda no século passado. Nasceu de uma simbiose do batuque com o maxixe nos anos de 1910, tornou-se mais sincopado na década seguinte com a “turma do Estácio”, gerou o samba-canção, o samba de enredo, o samba de breque, o samba de gafieira nos anos trinta e quarenta, teve sua modernização mais evidente no final dos anos cinquenta com a bossa nova, abriu espaço para o samba-rock nos anos sessenta, viu surgir o samba-funk nos anos setenta e teve no movimento do chamado pagode dos anos oitenta, mais uma roupagem.

De um modo geral, a receptividade às inovações dentro do samba é mais perceptível que no choro. Neste último, a única característica que marca a presença de novas gerações no gênero, é a sua interpretação mais “sambada”. É importante não confundir essa interpretação com o subgênero samba-choro, que já existia de há muito.

Como um dos objetivos desta pesquisa é descrever o processo de trabalho do maestro, arranjador, instrumentista e compositor Paulo Moura, é importante tentarmos situá-lo quanto ao que ele pensava e punha em prática no que se refere à modernidade e à tradição, no campo dos gêneros musicais brasileiros pelos quais ele transitou, notadamente o choro, por sua conexão com esse projeto.

Alguns nomes importantes no choro, impuseram sua voz na defesa de valores estéticos tradicionais da música popular brasileira. Um músico que se notabilizou por este tipo de posicionamento foi Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt, 1919 - 1969). Exponente como compositor e intérprete, levantou em muitos momentos uma bandeira crítica contra inovações que considerava nocivas aos nossos gêneros tradicionais.

A polêmica quanto a aceitação de novas concepções e influências versus tradicionalismo remonta às primeiras décadas do século passado. Sobre Severino Araújo (1917 – 2012), compositor, clarinetista e arranjador, já caíam críticas por seus pendores jazzísticos:

[...] Severino já tinha como ídolo àquela época o genial Benny Goodman, clarinetista que fez enorme sucesso no início dos anos 30. E assim, o que era uma orquestra de salão (dois trompetes, três saxes, trombone e base) cresceu, tornando-se uma big band brasileira (CAZES, 1998, p. 117).

É curioso que Jacob, mesmo se autodefinindo como um “tradicionalista”, tenha num dos seus primeiros discos, de 1949, tenha “permitido” um solo que fugia totalmente aos padrões que se ouvia no repertório de choro da época: “No choro “Remeleixo” (que tinha originalmente o nome de “Dancing”) o improvisado na volta à primeira parte foi feito por Fernando Ribeiro, violonista de nítida influência jazzística” (CAZES: 1998, p.101).

Jacob tinha grande capacidade de trazer para o bandolim peças originalmente compostas para outros instrumentos, como piano, flauta e trombone. Sua veia tradicional, fazia com que resgatasse peças que estavam quase no esquecimento do público. Às vezes, se permitia pequenas mudanças na melodia, mas não abria mão de um rigor na estrutura desejada para cada música e gostava de criar frases para os músicos que iriam tocar. Em conversa com Horondino Silva, o Dino (1918 – 2006), ele me disse que em muitas gravações que fez com Jacob, algumas baixarias (frases feitas pelo violão) foram idealizadas pelo bandolinista. Uma destas é a feita na volta à primeira parte de “Ingênuo”, choro gravado no LP *Vibrações*.

Parece que para Jacob, fazer música, especialmente o choro, incluía o preceito de que a obra que se comunicasse com o público e ganhasse dimensão de sucesso, era algo que feria o padrão sagrado do que ele considerava tradicional. Afinal o choro

era um gênero que devia ser cultivado por poucos, pelos “conhecedores” do que é bom, por uma “nata”. A seu ver a popularização de peças instrumentais, foi algo nocivo, chegando mesmo a datar o início dessa degradação, em depoimento ao Museu da Imagem e do Som: “O marco deteriorador da história da música brasileira foi o Delicado. O “Delicado” foi a música que começou a admitir o absurdo” (CAZES:1998, p.103).

“Delicado” é um baião composto e gravado pelo cavaquinista Waldir Azevedo (1923-1980) em 1951, com receptividade impressionante junto ao público. Aliás, Waldir é o autor do maior sucesso na música instrumental brasileira de todos os tempos: o choro “Brasileirinho”.

Essa visão que Jacob tinha do que era tradicional, que não permitia concessões dentro do próprio gênero, se fechava, também, às tendências novas e ficou mais explícita nos anos sessenta, quando a música popular brasileira era um pulsar de movimentos distintos, fervilhando novos sabores como a Bossa Nova, a Tropicália, os festivais, a Jovem Guarda, a música de engajamento político, etc...

Nesse período, o choro se isolou ainda mais, abrindo brecha para as canções com letra; ficou evidente a falta de diálogo do gênero com as novas gerações. Mas curiosamente, dentro de uma série de concertos no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, tive o privilégio de assistir a Jacob com o seu conjunto “Época de Ouro”, ao lado de “Elizeth Cardoso” (Elizeth Moreira Cardoso, 1920-1990) e do “Zimbo Trio”. Nesse show, Jacob abriu seu coração para um lindo flerte com a modernidade, ao apresentar a gravação daquele que era considerado o marco referencial da Bossa Nova, o samba “Chega de Saudade” (Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes). Antes da execução da música, Jacob fez questão de dizer que era tradicionalista, mas que estava perfeitamente entrosado com o Zimbo Trio, os representantes do “novo”. Jacob já havia gravado essa música, com arranjo de Radamés, onde se percebe que a tal modernidade está mais na maneira como se dá o ritmo que propriamente na construção melódica, que permite visões harmônicas distintas.

Esse posicionamento de Jacob, contrasta frontalmente com o pensamento musical de Paulo Moura, que sempre admitiu via de mão dupla com outros gêneros. Paulo confidenciou-me que quando chegou ao Rio de Janeiro, teve oportunidade de trabalhar imediatamente na Rádio Nacional. Este era o sonho de quem militasse na

música. Mas ele preferiu a Rádio Tupi, pelo fato de, nesta emissora, atuar com maestros que se afinavam mais com seu gosto musical, como Cipó (Orlando Silva de Oliveira Costa, 1922 -1992), Zaccarias (Aristides Zaccarias, 1911-1971), Severino Araújo (Severino Araújo de Oliveira, 1917-2012) e outros. A liberdade de criação que esses arranjadores tinham, levou a emissora a adverti-los sobre o uso dos chamados “acordes americanos” (CAZES, 1998, p.120) que nada mais eram que acordes com tensões que alguns puristas não queriam aceitar de jeito nenhum.

Esse mundo de diálogos com outros gêneros pode ter colaborado na formação do universo musical de Paulo Moura, fazendo com que ele não se engessasse e se abrisse a propostas de trabalhos mais ousados, integrando músicos de vertentes distintas. Isso fica claro no LP *Mistura e Manda*, gravado em 1983 e lançado pelo selo Kuarup. Sobre este álbum Henrique Cazes, músico e pesquisador, diz: “Paulo Moura foi o primeiro a romper com a excessiva seriedade herdada da Era Jacob e, misturando chorões com ritmistas do Cacique de Ramos, fez este álbum antológico” (CAZES:1998, p.201).

Essa liberdade inovadora era uma marca de Paulo Moura, mas a discussão sobre modernização e manutenção do tradicional no choro - e é bom que se diga que o termo choro abraça um conjunto mais amplo dentro de nosso espectro de gêneros como a polka, a valsa, o schottish, a canção brasileira - é antiga e ainda hoje está em voga. Quanto à necessidade de uma maior aproximação com o público, o pesquisador Rezende traz opiniões de diferentes personagens ligados à cena do choro:

Marcus Pereira: o choro tem de enfrentar uma realidade nova. Não se pode fazê-lo como há 50 anos. O mundo está totalmente diferente.

Roberto Menescal: o pessoal tem razão quando diz que o choro ficou um pouco monótono. As interpretações se repetem e o choro ficou como coisa do passado, não foi renovado como o samba.

Zuza Homem de Mello: é preciso... atrair a juventude para o choro, senão a coisa acaba tomando um rumo meio nostálgico, o que implica considerar-se que foi algo que acabou, que morreu.

Paulinho da Viola: O choro não tem que ser obrigatoriamente modernizado. Devem ser mantidos a forma e o desenho do choro. (...). Antes de tudo é preciso gostar e entender de choro. (...). É preciso, repito, gostar antes, depois conhecer e então tentar modificar.

José Ramos Tinhorão: No fundo o que está por detrás disso tudo é a preocupação do novo pelo novo, de músicos, jornalistas e intelectuais alienados da classe média. E em segundo lugar a solidariedade deles à indústria multinacional da área de lazer.

K-Ximbinho: Modernizei meu choro sem descuidar do roteiro tradicional (REZENDE, 2020, p. 344 – 345).

É importante salientar que, quando se fala em modernização, não estamos tratando apenas da questão da improvisação. Isso já existe no choro, mesmo para os músicos mais tradicionalistas. O ponto em questão é que os intérpretes do choro desde os primórdios do gênero fazem pequenas modificações na melodia, colocando pitadas pessoais na interpretação.

Segundo vários pesquisadores, era implícito que um bom chorão tivesse a capacidade e o domínio da improvisação. As improvisações não eram do tipo geralmente associado ao jazz, no qual o solista usa uma estrutura fixa para gerar melodias novas. No choro, o solista geralmente embelezava ou variava virtuosisticamente a melodia, e os outros músicos improvisavam o contraponto e acompanhamento. Como em qualquer tradição oral, uma maneira de se tocar e um repertório comum se tornaram parte da identidade do choro (KORMAN, 2004, p. 4).

Já em 1976, Paulo Moura reclamava do “patrulhamento” que os tradicionalistas exerciam sobre quem se dispusesse a enveredar por novos caminhos dentro do gênero. Ele disse que “fazer só choro é uma coisa cansativa devido ao policiamento e ao cuidado dos puristas, defensores e críticos da MPB, que dificultam qualquer passo adiante que se queira dar” (AUTRAN, 1979/80, p.74).

Curiosamente, nas rodas de choro dos subúrbios cariocas, os “chorões” não tomavam conhecimento ou não davam importância às críticas dos radicais guardiões da tradição e ficavam à vontade para recriar melodias, agradando aos ouvidos mais apurados da escola jazzística, como o guitarrista americano Barney Kessel (1923 - 2004) quando esteve no Brasil em 1978. A cantora Miucha, “acompanhada de Franklin da Flauta e outros músicos (...) levou o guitarrista para o Sovaco de Cobra, no subúrbio da Penha. Lá chegando, sob um sol escaldante, Barney Kessel ficou enlouquecido”. (CAZES, 1998, P.121). Eu estava presente e vi o brilho de satisfação em seus olhos, além de uma enorme curiosidade em relação ao violão de 7 cordas.

Moura ia além desse espírito e manteve-se fiel à sua verve criativa. Assim, continuou fazendo trabalhos em que a liberdade dada aos músicos participantes era uma característica marcante. Muitas vezes há um conflito, dentro do músico, entre realizar aquilo que lhe toca a alma, ou atender exigências de mercado. Este tema é

recorrente nas artes, particularmente na música, e muitos nomes já viveram este drama interior. À época de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), essas questões já existiam e o genial músico trazia dentro de si as marcas desse combate interno entre seu anseio de liberdade criativa e as imposições que a luta pela sobrevivência lhe impunha.

A vida de Mozart ilustra um desses aspectos de maneira verdadeiramente pragmática – o destino de um burguês a serviço da corte no final do período, quando, em quase toda a Europa, o gosto da nobreza da corte estabelecia o padrão para os artistas de todas as origens sociais, acompanhando a distribuição geral de poder. Isto se aplicava especialmente à música e à arquitetura (ELIAS, 1994, p. 17).

Os tradicionalistas temem, além das solicitações de mercado, a descaracterização do gênero. É visível que esta censura crítica acompanhada de imposições estéticas seja mais suscetível a um músico ainda não renomado. Becker (2009) diz a respeito da situação de um músico médio, que tenta se colocar no mercado:

Para alcançar o sucesso, ele sente necessidade de se “tornar comercial”, isto é, tocar de acordo com o desejo dos não-músicos para quem trabalha; ao fazê-lo, sacrifica o respeito de outros músicos e, assim, na maioria dos casos seu autorrespeito (p.92).

Esse não seria o caso de Jacob, nem de Paulo Moura. O que separa ambos, é o modo como elaboraram sua arte. Jacob mais centrado em si mesmo e nas suas concepções de defesa do que considerava tradicional, usava o improviso como meio. Paulo Moura mais aberto ao diálogo com outros fazeres musicais e trazendo para seus trabalhos, contribuições dos músicos que estivessem com ele nos projetos realizados. Daí, que Moura fazia questão de escolher instrumentistas que pudessem corresponder às suas expectativas de troca, e que o provocassem a expandir fronteiras em seu processo criativo; nunca escondeu que gostava do improviso como um fim.

É uma coisa mais extrovertida e me dá possibilidade de desenvolver um solo e não ficar apenas dividindo um solo com o compadre aqui, com o amigo aqui e faz você [...]. Eu nunca gostei disso que é característico da roda de choro, diverte-se muito, mas não chega a esquentar, não chega a molhar a palheta porque cada um faz um pedacinho (BRASILEIRINHO, 2005).

Essa sua postura é determinante para a compreensão do seu processo criativo e atender um dos objetivos da presente pesquisa, a descrição de seu processo de trabalho em grupo.

Em entrevista para este projeto (vide anexo), o músico Márcio Almeida, participante do CD *Paulo Moura e Os Batutas*, acentua a questão da escolha criteriosa, por parte de Paulo Moura, dos instrumentistas que dividiriam com ele, o trabalho. Moura permitia e gostava da criação espontânea de todos os envolvidos, o que não ocorria com outros. Segundo Márcio, ficávamos muito mais livres e Paulo aceitava isso.

Márcio acentua que a expectativa de resposta vinda de cada participante era algo que passava pelo planejamento da elaboração do projeto, advindo daí o tipo de “escolha” que era feita em relação aos componentes do grupo:

É. Mas eu acho que dentro da espontaneidade dele, ele já previu isso, porque ele chamou músicos acostumados com a roda de choro. Não tem como fugir. Você chamar Zé da Velha, Joel do Bandolim, juntando com ele, Jorge Simas, Jorginho do Pandeiro, esse era o esqueleto. Era a base. Eu posso me incluir, porque, também, sempre trabalhei com o choro. Mas você chamando esse “povo”, a coisa do improvisado vai rolar nesse tipo de música. Essa linguagem é dominada por eles facilmente. Então não tem que ter amarras (ALMEIDA, 2021, Apêndice)

Escolhi o CD *Paulo Moura e Os Batutas* por sua representatividade dentro dos gêneros com os quais o violão 7 cordas tem total afinidade. Trata-se de um álbum gravado ao vivo e lançado em 1996, especialmente para homenagear Alfredo da Rocha Viana, o Pixinguinha (1897-1973), um dos expoentes da música popular brasileira. Para tanto, Paulo Moura escolheu um grupo de instrumentistas que pudesse representar o famoso conjunto “Os Oito Batutas”, do qual Pixinguinha foi integrante e criador. A formação foi então: Paulo Moura ao clarinete, Zé da Velha ao trombone, Joel Nascimento ao bandolim, Márcio Almeida ao cavaquinho, Jorginho do Pandeiro ao pandeiro, Joviniano percussão, Marçalzinho percussão e eu no violão 7 cordas². Vale destacar que Moura optou por três percussionistas, algo que foge aos

² Paulo Moura (Paulo Gonçalves Moura, 1932-2010), Zé da Velha (José Alberto Rodrigues Matos, 1942), Joel Nascimento (Joel do Nascimento, 1937), Jorge Simas (Jorge Eduardo Collyer Simas, 1953), Márcio Almeida (Márcio de Moura Almeida, 1964), Jorginho do

tradicionais grupos de choro, que contam, normalmente, com um pandeirista, apenas. O repertório contempla Pixinguinha e outros compositores que faziam parte do seu universo musical e eram integrantes do grupo Os Oito Batutas. Vejamos:

- 1) Ainda Me Recordo (Pixinguinha/Benedito Lacerda)
- 2) Segura Ele (Pixinguinha/Benedito Lacerda)
- 3) Proezas de Solon (Pixinguinha/Benedito Lacerda)
- 4) Cochichando (Pixinguinha/Benedito Lacerda)
- 5) Ingênuo (Pixinguinha/Benedito Lacerda)
- 6) Lamento (Pixinguinha)
- 7) Carinhoso (Pixinguinha/João de Barro)
- 8) Mistura e Manda (Nelson Alves)
- 9) Batuque Na Cozinha (João da Baiana)
- 10) Os Oito Batutas (Pixinguinha/Benedito Lacerda)
- 11) Pelo Telefone (Donga/Mauro de Almeida)
- 12) Rosa (Pixinguinha/Otávio de Souza)
- 13) Naquele Tempo (Pixinguinha/Benedito Lacerda)
- 14) Vou Vivendo (Pixinguinha/Benedito Lacerda)
- 15) Um a Zero (Pixinguinha/Benedito Lacerda)
- 16) Urubu Malandro (tradicional/adaptação de Lourival de Carvalho, e João de Barro)

Esse álbum recebeu em 1998, o Prêmio Sharp da Música Popular Brasileira em duas categorias: Melhor Disco e Melhor Grupo. E no ano 2000, após ser lançado no mercado internacional com o nome de *Pixinguinha*, recebeu o I Prêmio Grammy Latino na categoria Melhor Álbum de Música de Raiz³.

Vale ressaltar que Paulo Moura foi um clarinetista/saxofonista, compositor e arranjador com padrões estéticos considerados inovadores na música brasileira, especialmente no choro e no samba. Em seus trabalhos, deixava espaço para que a criatividade (coletiva e individual) viesse à tona e, além disso, gostava também de provocar surpresas em suas interpretações. Isso fazia com que os músicos

Pandeiro (Jorge José da Silva, 1930-2017), Jovinião (Jovinião César da Silva, 1958), Armando Marçal (Armando de Souza Marçal, 1956).

³ https://institutopaulomoura.com.br/sec_discografia_view.php?id=22&type=1, consulta em 22 de setembro de 2020.

estivessem – sempre - preparados para caminhos harmônicos e melódicos inesperados. Mesmo tocando gêneros como samba ou choro, havia também por parte dele, abertura para um sutil tempero jazzístico, que nunca ultrapassava a barreira do bom gosto. Era refinado e dominava plenamente suas interpretações. Os músicos que ele escolhia para seus trabalhos coletivos, tinham que saber lidar musicalmente com todos estes ingredientes.

Esse universo musical que ele transpunha para o palco ou para os estúdios, irradiava uma energia indescritível que passava por quem estivesse tocando ou cantando com ele. Neste álbum, ele propôs aos músicos participantes, algo raríssimo de se ver: apenas os finais e os inícios das músicas foram combinados. Detalhes importantes como breques, repetições de partes, ligações entre músicas, entradas e saídas de instrumentos, convenções e contagens, foram executados ao sabor do momento, pelas suas indicações e regências e pela iniciativa de cada um dos músicos. Apenas uma peça foi ensaiada: o choro “Mistura e Manda”, que ele executou acompanhado apenas de um trio de percussionistas. Foi um experimento muito interessante. Até mesmo o fato de que o show seria gravado em tomada única, só foi revelado quando os músicos chegaram ao teatro.

Por essas peculiaridades, e pelo escasso material dedicado ao tema, o presente trabalho pode trazer informações que servirão de base para novas pesquisas e aprofundamento, já que, de forma alguma, será possível esgotar o tema. A linha do fraseado do violão 7 cordas está intimamente ligada ao repertório escolhido, como material a ser pesquisado e o estudo sistemático do processo de criação que resulta nos diálogos do instrumento com a melodia contribuirá para que, músicos, professores, instrumentistas e pesquisadores compreendam com maior amplitude o contexto de sua utilização e os caminhos usados pelo violão 7 cordas.

Adentrar no mundo do violão brasileiro requer uma consciência de sua magnitude.

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

permeia a trajetória do violão brasileiro, onde ele, apesar de todas as zonas de conflito, acabou transitando entre esses dois universos considerados antagônicos, mas que na prática irão se mostrar em constante interligação. Além disso, também aproxima as práticas de acompanhamento e solo interligando-as, seja através do repertório, dos instrumentistas, do ambiente onde se desenvolveram ou do próprio instrumento. O surgimento do violão brasileiro está diretamente ligado ao choro, onde nomes como o do cearense Sátiro Bilhar (1860-1927) e do pernambucano Joaquim Francisco dos Santos (1873-1935), mais conhecido como Quincas Laranjeiras, aparecem como pioneiros. Quincas, além da íntima ligação com os chorões, também estava ligado ao que se conhece como violão clássico (PAULETTI, 2017, p.62).

Com o objetivo específico de traçar uma trajetória do violão 7 cordas, e compreender o processo evolutivo de sua aplicação, especificamente, à música brasileira e de modo particular na valsa, no samba e no choro, a pesquisa analisa as músicas “Rosa”, “Pelo Telefone” e “Ingênuo”, situadas dentro desses gêneros.

Para melhor desenvolvimento do trabalho servirá de respaldo o processo de trabalho em grupo, do maestro, arranjador, compositor e instrumentista Paulo Moura, já que o seu modo de interpretar e conduzir a gravação do CD *Paulo Moura e os Batutas*, influencia, sobremaneira, os músicos do referido grupo no que se refere à liberdades na criação, a partir de concepções pré-estabelecidas.

Sobre os elementos que embasarão o trabalho descritos anteriormente e do próprio CD, será construída a pesquisa para atender à questão proposta: Como se deu o processo criativo ao violão 7 cordas no CD *Paulo Moura e os Batutas*?

O próprio violão tradicional de 6 cordas, passou por um longo período de discriminação até chegar às salas de concerto e ter uma aceitação razoável por parte de críticos e puristas. Os impactos da popularização desse instrumento se deram após a Proclamação da República, quando o violão deixou os salões e ganhou as ruas e os poucos textos que tratavam do seu ensino eram oriundos da Europa, principalmente da Espanha (TABORDA, 2019). Isto fez com que houvesse uma demora muito grande na publicação de métodos ou estudos que focassem sua utilização na música popular. A aceitação do violão na academia só aconteceria muito tempo depois. Segundo Tacuchian (2010), em meados dos anos 50, um jovem que entrasse no Instituto Nacional de Música da Universidade do Brasil (atual Escola de Música da UFRJ), carregando um violão, era malvisto ou desaconselhado a andar com aquele instrumento de “má reputação”, dentro da tradicional casa de ensino.

Tanto que o primeiro curso superior de violão no Brasil, só foi criado em 1980, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, por Turíbio Santos, segundo diálogo informal que tivemos em 1998. À época, segundo ele, não havia professores de violão com titulação, mas ele obteve reconhecimento por “notório saber” pela UFRJ, através da iniciativa do Maestro, Professor e Compositor Ricardo Tacuchian (Ricardo Tacuchian, 1939).

O violão 7 cordas, quanto às publicações a ele destinadas, carregou - e ainda carrega - uma resistência residual do seu ancestral direto, o violão tradicional de 6 cordas. Nos meios acadêmicos, só mais recentemente obteve espaço e hoje ele é foco de pesquisas em vários níveis. Há inclusive, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, a disciplina Violão de 7 Cordas, ofertada para os alunos dos cursos de Música. Esta ascensão do instrumento em termos de popularidade, se dá pelo grande interesse que ele vem despertando, já há algumas décadas, por sua adequação aos gêneros musicais de nossa terra. Dentro desse campo de utilização do violão 7 cordas, podemos citar o choro, a valsa brasileira e o samba, onde o fraseado desse instrumento emoldura melodias de modo bem característico.

Para desenvolver a pesquisa, selecionamos três obras do CD *Paulo Moura e os Batutas*: “Ingênuo”, “Rosa” e “Pelo Telefone”. Essa escolha se justifica pela diversidade entre elas, que obriga o instrumentista a fazer suas frases dentro do estilo de cada uma e em sintonia com o que foi proposto às peças. O choro “Ingênuo”, de Pixinguinha em parceria com Benedito Lacerda, é considerado um dos mais bonitos do repertório chorístico, com uma melodia insinuante e elaborada harmonia. Tem duas partes que foram escritas na forma original em Fá maior e Si bemol respectivamente, e na gravação em tela, segue-se esta concepção. É uma peça que teve inúmeras regravações.

A valsa “Rosa”, obra de Pixinguinha com Otávio de Souza é outra pérola de nosso cancionário, registrada por “Paulo Moura e os Batutas” nas tonalidades de Fá maior (a primeira parte) e Ré menor (a segunda parte). Esta música teve célebre gravação na voz de Orlando Silva (Orlando Garcia da Silva, 1915-1978), com duas partes (a primeira em Si bemol e a segunda em Sol menor), cuja repercussão fez com que uma terceira parte da mesma, ficasse quase esquecida. Sem a popularidade de outros tempos, a valsa brasileira já foi “o terceiro ritmo mais gravado no Brasil na década de

30 (1080 fonogramas correspondem a 16,24% do total gravado), perdendo apenas para o samba e a marchinha.” (SEVERIANO, 2009, p. 202).

Quanto ao samba “Pelo Telefone” (Donga e Mauro de Almeida) lançado em 1917 com estrondoso sucesso no carnaval daquele ano, a versão de *Paulo Moura e Os Batutas* (em Dó maior) se permite uma grande liberdade no arranjo, fugindo bastante do padrão encontrado em regravações da mesma obra por outros intérpretes. Assim através da pesquisa pude investigar e analisar o fraseado de diferentes gêneros, considerando-se aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos de cada peça, embora elas estejam ligadas por um fio condutor de brasilidade, após passarem por uma espécie de amálgama de influências e adaptações, quando oriundos de gêneros trazidos por imigrantes, colonizadores, escravos etc.

Mário de Andrade (1942) afirma que:

A modinha, ao contato com a valsa europeia, modificou-se profundamente. Hoje em dia bom número das modinhas populares são em três-por-quatro e valsas legítimas. A polca, a *mazurka*, a *schottish* se tornaram manifestação normal da dança brasileira. A modinha algumas vezes se reveste do corte rítmico da *chótis* (p. 151).

2.3. O VIOLÃO DE 7 CORDAS NESSE CONTEXTO

“Fica, oh brisa fica pois, talvez, quem sabe, o inesperado faça uma surpresa” (Johnny Alf, 1969, *Eu e a Brisa*).

Os gêneros musicais abordados no CD *Paulo Moura e Os Batutas* são um campo fértil para o violão de 7 cordas exercer sua função de emoldurar as melodias. E dentro do que se estabeleceu para o projeto musical liderado por Paulo Moura, o violonista de 7 cordas teria liberdade para trazer novas linhas que fugissem às tradicionais “obrigações” (assim chamadas as frases que se incorporaram ao modo de execução de certas peças). Márcio Almeida afirma, em sua entrevista, que músicas como o “Ingênuo”, por exemplo, tem o que os instrumentistas chamam de obrigações escritas que, nesse CD, o violão fez diferente e somou. Isso é importante pra linguagem do chorista e pra quem toca.

Essa busca por caminhos alternativos ao chamado violão 7 cordas tradicional, não é algo novo, advindo daí o variado uso de termos como: “moderno, híbrido, contemporâneo, neo-choro, novo choro, pós-moderno, tradicional e não tradicional”

(BORGES, 2008). Ainda BORGES (2008) propõe como representantes de duas vertentes, a tradicional e a moderna, na linguagem do violão 7 cordas, os violonistas Horondino Silva, o Dino, já citado, e Raphael Rabello (1962-1995). Mesmo tendo Dino como seu referencial no instrumento, Raphael alçou outros voos, levando o violão de 7 cordas à posição de solista, sem, entretanto, perder as características que marcaram sua inclinação pelo choro e gêneros afins. Como acompanhador, trouxe inúmeras colaborações, expandindo possibilidades na harmonia e nos contrapontos característicos do 7 cordas. Mas é claro que para exercer uma liberdade maior num trabalho coletivo há que haver concessão e espaço para tal, e mesmo um direcionamento que desague nesta criatividade esperada. É o caso de sua participação no LP *Mistura e Manda*, de Paulo Moura, onde se evidencia essa veia improvisadora de Raphael, pelo caminho escolhido por Paulo.

A procura por um diálogo mais insinuante entre o violão de 7 cordas e o solista, também, vem de longe. Sabe-se que Tute (Artur de Souza Nascimento, 1886-1957) e China (Octávio Littleton da Rocha Vianna, 1888-1926) foram pioneiros na execução do instrumento. Ambos tocaram no famoso conjunto “Os Oito Batutas” criado por Pixinguinha, de quem China era irmão. Esse conjunto foi, inclusive, uma inspiração para que Paulo Moura fizesse o projeto iniciado com a gravação do CD que serve de alicerce para esta pesquisa. Pois bem, muitos consideram Tute como o introdutor do violão de 7 cordas nos chamados “conjuntos regionais” que acompanhavam cantores e instrumentistas. Sobre ele, segundo me relatou Horondino José da Silva, o Dino, que conviveu e tocou com Tute, este último executava o instrumento no chamado estilo “pé de boi”, que consistia numa marcação com poucas frases, sem muito diálogo ou provocação à melodia. Em entrevista indicada na bibliografia, Dino trata melhor desse tema e discorre sobre o que considera sua colaboração para o universo do violão de 7 cordas, uma maior interação com o solista ou o cantor.

De qualquer modo, na execução, principalmente dos choros, o violão de 7 cordas ainda se manteve por muito tempo fiel às intervenções originais que caracterizam certas peças. Essas intervenções, denominadas “obrigações” são frases de destaque para o instrumento, servindo de conexões entre partes distintas de uma peça, contrapontos que se tornaram a marca de determinados trechos da música, introduções ou preenchimentos de breques. Vale ressaltar que, neste trabalho, quando nos referirmos a contraponto, estaremos tratando do fraseado do violão de 7

cordas, levando em conta o que colocou Luiz Otávio Braga, violonista de 7 cordas, pesquisador e Professor universitário. Em referência à “baixaria” executada neste instrumento ele diz:

[...] poderá assumir o caráter de contraponto – não no estilo severo, palestriano ou devedor a Fux –, sujeitado à inventiva que é, por sua vez, diretamente dependente do conhecimento que se tiver do estilo, [...] (BRAGA, 2002, p.35).

Uma reflexão que pode ser feita com relação aos motivos que tornavam a maioria dos violonistas da primeira metade do século XX mais contidos quanto ao modo de execução no violão de 7 cordas, pode nos remeter às origens do choro, bem como aos músicos que se dedicavam a este gênero. Embora nascido de pequenas formações com flauta, violão e cavaquinho ou acrescido de pandeiro tendo como solista o bandolim, por exemplo, o gênero, invadiu os salões do Brasil Império e assimilou estruturas harmônicas europeias e foi ganhando adesão de músicos oriundos de bandas militares. A respeito disto, Nolasco (2017, p.24) coloca que, “no início, como aponta Cazes (1998), o choro era uma maneira peculiar de interpretar as danças europeias de salão que invadiram o Brasil no século XIX”. Esses instrumentistas, em grande parte, tinham uma relação estreita com uma música executada dentro de padrões estipulados por padrões de arranjos rígidos e as intervenções dos acompanhadores eram escritas e respeitadas à risca.

É possível que os primeiros fraseados de contraponto dos violonistas da época, tenham tido como fonte de inspiração aquilo que era destinado a instrumentos como bombardino, tuba ou trombone, por exemplo. Mas é fato que se pode comprovar pelas gravações do primeiro quarto do século passado, uma forma de se acompanhar as obras, de modo mais contido e respeitando linhas pré-definidas. E esse comportamento, notadamente no choro e na canção brasileira (incluindo aí as valsas populares), se mantém em muitas gravações e trabalhos de vários grupos. Nas chamadas “rodas de choro”, reuniões de instrumentistas do gênero, é comum que se espere dos acompanhadores as frases tradicionais que se tornaram quase que partes integrantes das peças executadas. No que se refere à harmonia, a expectativa quanto ao original, ou que se consagrou como tal, também ocorre. Entendo que nesses encontros informais, seja mais coerente a manutenção do que já seja conhecido por

uma questão convencional e para evitar-se choques de execução entre os músicos. Já no que se refere aos solistas, há uma liberdade maior para a expor sua criatividade.

Nos anos setenta, o surgimento de uma geração de músicos com raízes no choro, mas que traziam novas concepções de interpretá-lo, trouxe contribuições para um novo fôlego ao gênero. Cito principalmente o bandolinista Armandinho (Armando da Costa Macedo 1953) e o violonista Raphael Rabello (Raphael Baptista Rabello 1962 – 1995) como expoentes dessa onda de inovação na linguagem do choro, que vieram reforçar o que Paulo Moura já buscava há algum tempo.

De certa forma a aceitação mútua entre tradicionalistas e inovadores foi se tornando mais natural e menos ácida, porém sem a liberdade concedida pelo samba, que segundo Paulo Moura, se mostra mais generoso e suscetível no que se refere a contribuições mais ousadas, como vimos, que podem trazer mudanças estruturais bem claras a partir de sua caminhada evolutiva.

A partir dessa concessão que o samba dá aos seus intérpretes, observamos que na música “Pelo Telefone”, Paulo Moura sentiu-se à vontade para alterar a pulsação da música, passando de um compasso dois por quatro para um quatro por quatro com uma intenção jazzística, improvisando sobre a harmonia daquele que é considerado o primeiro samba gravado. Nesse formato, o violão de 7 cordas se comporta como um instrumento a serviço da nova concepção, sem nenhum traço de parentesco com os gêneros brasileiros pelos quais transita. A execução apresenta muitos breques em que o violão de 7 cordas fica à vontade para fazer frases que conduzem às pausas e uma breve mudança de tom no refrão que sugeri ao Paulo e ele incorporou à interpretação da peça. Já a introdução apresenta uma conotação que não demonstra relação com a obra, mas que ao longo do seu desenvolvimento mostra a intenção de Paulo Moura em fundir estilos aparentemente tão díspares.

Nos solos que expressam a melodia de Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos, 1889-1974) o bandolim fica à vontade para dobrar as frases com o clarinete. Entretanto nos momentos de improviso, o clarinete fica à vontade e temos aí, momentos de puro improviso, que remetem o samba maxixado a um universo bem distante daquele em que foi concebido. O trombone de Zé da Velha (José Alberto Rodrigues Matos, 1942) fica livre para emoldurar os solos, e isto traz para o violão de 7 cordas o cuidado de não criar linhas no seu fraseado que se choquem com o mesmo.

Paulo Moura gostava dessa liberdade e creio que, nesse número, seu intuito era de deixar transparecer intervenções livres dos instrumentos como no “dixieland”, um subgênero do jazz, onde se observa essa participação simultânea dos instrumentos no desenrolar da música.

Um detalhe que vale destacar é o ritmo que a percussão imprime nos compassos finais, quando há a mudança de compasso e a saída do samba. Neste trecho violão e cavaquinho se comportam adequadamente acentuando a harmonia para que haja um contraste com a percussão. A intenção de Paulo Moura nessa peça era causar impacto com contrastes. Assim, “Pelo Telefone” teve um sabor maxixado, para que no final os improvisos sobre uma moldura com sabor jazzístico ficassem bem evidentes. Essas misturas faziam parte do universo criativo de Paulo Moura e provocavam nos músicos uma inquietação e um desafio no sentido de atenderem às expectativas que surgiam. Tínhamos sempre a impressão de que o inusitado ocorreria. Numa experiência desse tipo estamos sempre esperando que, como disse Johnny Alf (Alfredo José da Silva 1929 – 2010) em sua música “Eu e a Brisa”: “...o inesperado faça uma surpresa...”.

O estado de “atenção flutuante” (expressão da psicanálise) em que ficávamos, era algo que nos levava à uma esfera bem diferente daquela que nos abrigava em situações onde sabíamos tudo que envolvia o concerto. Quando sabemos tudo que está determinado e ensaiado, nos preocupamos com a reprodução daquilo que nos foi designado e nosso objetivo é executarmos bem nossa parte. Quando o músico vivencia o imprevisto, isto pode trazer problemas para a execução. No caso do trabalho com Paulo Moura, esperávamos as criações súbitas, as provocações que nos instigavam a termos reações individuais e em grupo. Para que tudo (ou quase tudo) desse certo tinha que haver uma química de interação e uma confiança entre todos os músicos. Este amálgama não era coisa que surgisse aleatoriamente ou da noite para o dia. A escolha dos integrantes do grupo era resultante da experiência que ele tinha com cada um em projetos anteriores e do seu “ouvido clínico”. Paulo, antes do concerto iniciar, disse ao público: “Os músicos que estão comigo no palco, farão o que tiver que ser feito. Mesmo que não saibam disto, previamente. Estes são os Batutas do nosso tempo” (MOURA, 1996). Isto aumentou nossa responsabilidade e a tensão que pairava no ar.

Como estávamos em doce estado de alerta para o que acontecesse, os rumos que determinada peça tomaria dependiam da centelha criativa de Paulo, do seu ímpeto rompedor de estruturas fixas e de padrões convencionais. No choro “Ingênuo”, por exemplo, eu esperava um sinal de entrada, que ele daria, para iniciarmos a música. Mas ele começou de um modo inesperado, à capela, e senti que ficou bonito daquele jeito. Então deixei a execução, ao clarinete, fluir e fiz uma frase que conduziu o grupo ao segundo motivo da primeira parte. Deu certo.

Nessa obra, senti que poderia ousar mais na harmonia e fugir de obrigações que haviam se tornado algo esperado. Escolhi trechos onde os acordes estivessem mais descansados. Isto ocorria na primeira parte na mudança de motivos e na segunda parte numa relação interessante com a primeira parte onde há uma modulação de um tom e meio acima. Na primeira parte onde o acorde sugerido tradicionalmente por Pixinguinha é um G7 (sol maior com sétima) fiz uma condução a partir da terça do acorde em meios tons. Já na segunda parte achei que cairia bem repetir o mesmo caminho harmônico do início da peça, com uma condução dos baixos nos mesmos moldes, mas em trecho com harmonia em outro tom.

Nas mudanças de partes, da primeira para a segunda e na volta da segunda para a primeira, procurei frases distintas das já registradas em outras gravações. A frase de volta à primeira parte eu fazia em um choro chamado “Rio à Toa”, de minha autoria e do soprista Dirceu Leite (Dirceu Gonçalves Leite, 1961), vencedor do Primeiro Concurso de Choro do Rio de Janeiro, promovido pelo Museu da Imagem e do Som, em 1992. Em capítulo adiante analisaremos esses detalhes sutis, mas que trazem novo tempero à bela obra de Pixinguinha, embora o mestre não precise de retoques. Essas alterações tiveram por finalidade temperar ainda mais a interpretação dada ao “Ingênuo” e responder à altura às instigações promovidas pelo solo.

“Rosa” é uma das valsas mais bonitas do nosso cancionário. Quando composta por Pixinguinha em 1917, tinha concepção instrumental, mas recebeu uma letra linda de Otávio de Souza, ao que se sabe, mecânico da Rede Ferroviária, que faleceu ainda jovem. De tal modo a valsa impactou os ouvintes, que a gravação de Orlando Silva (1915-1978) a imortalizou. Originalmente composta por três partes, Rosa não teve a terceira parte agraciada com uma letra. A gravação de Orlando Silva com pequenas alterações na melodia tornou-se tão conhecida que ninguém, praticamente, interpreta a valsa com sua versão original.

Muitos instrumentistas executam a valsa “Rosa”, já que se trata de uma música que atravessou um século de existência e continua sendo admirada por todos os segmentos do público. Cantores que se identificam com um público mais jovem, como Marisa Monte (Marisa de Azevedo Monte, 1967) regravaram a valsa e atingiram uma camada do público que não conhecia a obra e assim ela se mantém admirada e lembrada.

Das três peças escolhidas do CD *Paulo Moura e Os Batutas* para essa pesquisa, talvez seja a que contenha menos contribuições no fraseado, porém traz colaborações na harmonia. Como dissemos antes, esse projeto, teve como característica marcante do ponto de vista de concepção, um alto grau de autonomia para os músicos que fizeram parte dele. Não se tratava de experimentalismo. Essa possibilidade de termos instrumentistas tocando em grupo com liberdade criativa era algo que fazia parte do imaginário de Paulo Moura, que sentiu ser este o momento de levar a termo suas convicções. Talvez ele tivesse pensado numa roda de choro onde soubéssemos o início e o fim das obras do repertório e a fluidez das execuções nos conduzissem ao objetivo da recriação em alto estilo.

“Rosa” não foi ensaiada. Nada, para ela, foi planejado. Paulo Moura apenas disse que o violão o acompanharia sozinho e que o bandolim ficaria à vontade para participar do jeito que desejasse. Não foi estipulada, sequer, a forma como a música seria tocada. Creio que há duas razões para que ela tenha sido, das três escolhidas, a peça mais próxima do convencionalmente ouvido: primeiro a admiração de Paulo por ela e depois pelo fato de ter entrado no repertório minutos antes de começar a gravação. Até a escolha final ocorrer Paulo tinha em mente que precisava ter uma música lenta no repertório e a preferida era “Glória”, outra bela valsa de Pixinguinha, que particularmente, eu já tinha acompanhado em solo de Paulo, há muito tempo. Mas “Rosa” nunca o tinha ouvido tocar. Era um tiro no escuro. De modo que optei por manter uma conduta de expectativa em relação ao que aconteceria. Foi evidente a emoção de Paulo ao interpretar “Rosa”, quase uma reverência ao Mestre Pixinguinha. E o aspecto emocional conta muito num trabalho como este onde o racional do planejamento, foi praticamente nulo.

3. “INGÊNUO”, “PELO TELEFONE” e “ROSA”

3.1. TRANSCRIÇÕES E ANÁLISES

Para que possamos analisar o que foi executado ao violão de 7 cordas, temos, a seguir, as transcrições da sua interpretação, bem como a harmonia de cada peça escolhida objetivamente para este trabalho. Levando em conta, que, na gravação do álbum considerado, houve rearmonizações em trechos das obras em tela, as harmonias sugeridas pelos autores (quando possível), são, também, apresentadas para uma verificação das alterações ocorridas. Quando não obtido o acesso à harmonia original, busquei as gravações mais notáveis das músicas e fiz a transcrição da harmonia de cada uma.

Uma comparação de harmonias distintas se torna mais clara, se as versões forem apresentadas no mesmo tom. Isto foi feito de modo particular na valsa Rosa, posto que a gravação de 1937 de Orlando Silva, que projetou a canção em seu formato conhecido e que foi referência para os solos de clarinete e bandolim no CD *Paulo Moura e os Batutas*, está no tom de si bemol maior, enquanto nós a executamos em fá maior.

A obra “Pelo Telefone” está em dó maior, tanto na versão de 1916 como na que é alvo do nosso interesse. Como veremos, essa peça foi a que cedeu maior espaço à liberdade de interpretação. Nela, o próprio ritmo harmônico foi alterado passando-se do compasso dois por quatro ao compasso quatro por quatro e à uma concepção de intenção jazzística.

O choro “Ingênuo” pelo fato de ter sido publicado em álbum com a harmonia cifrada por Pixinguinha⁴, em fá maior, tornou a comparação entre as harmonias mais fácil, posto que é o mesmo tom da gravação no CD *Paulo Moura e os Batutas*.

Para facilitar a visualização, as transcrições apresentam as frases do violão 7 cordas com a harmonia. Quanto às análises, será dado destaque àquilo que for considerado peculiar, inédito ou relevante para o trabalho. O que não for abordado constitui material já utilizado em outras gravações ou algo comum que dispensa maiores comentários.

⁴ Álbum de Choros Pixinguinha e Benedito Lacerda. Editora Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1947.

Cabe considerar que nenhuma avaliação crítica ou estética com relação às gravações citadas, faz parte do escopo desse trabalho, que apenas foca no processo de criação específico ao violão de 7 cordas que, evidentemente, está inserido num contexto de trabalho coletivo e interage com todos os envolvidos, não apenas nestas, mas em todas as faixas do CD *Paulo Moura e os Batutas*. Essa troca, esse diálogo e as consequências musicais decorrentes daí, são o que importa, pois influenciaram sobremaneira o resultado obtido.

3.1.1. “Ingênuo”: transcrição e análise

Violão Sete Cordas

Ingênuo

Pixinguinha / Benetido Lacerda

Jorge Simas

A^b Cm7/G Fm Fm/E^b

©

2 Violão Sete Cordas

Ingênuo

F7 C#m7 F7 F#7 G7 A#7 C#7 Fm/C Bbm7 Bbm7/Ab

47  3 3 3 3

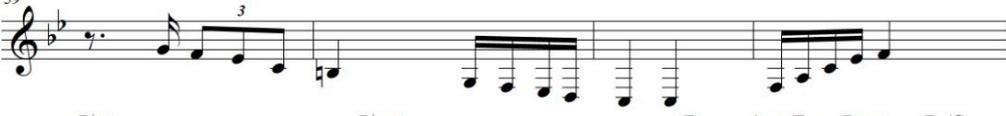
C Em7/B Am7 Am7/G Bb D7/A Gm7 Gm7/F

51  3 3 3 3

D7 D7 Eb Edim

55  6 6 6 6

D7/A Dm7(b5)/Ab G7 C7.9 F7

59  3 3 3 3

Bb7 Bbm7 F Am7/E Dm7 F7/C

63  3 3 3 3

E7/B E7 Eb Gm7/D Cm7 Cm7/Bb

67  6 6 6 6

D7/A D7 Gm7 G#dim

71  6 6 6 6

Fmaj7 Am7/E Dm7 G7 G7

75  3 3 3 3

C7 F7 Bbm7 Eb7 Ab7 Cm7/G Fm7 Fm7/Eb

79  3 3 3 3

Violão Sete Cordas Ingênuo 3

Figura 1 - "Ingênuo", violão 7 cordas e harmonia; CD Paulo Moura e os Batutas

- a) Os primeiros quinze compassos não apresentam intervenção de nenhum instrumento além do clarinete. Havia uma sido estabelecido que o violão 7 cordas faria uma frase introdutória para a música, mas Paulo Moura iniciou a melodia com variações livres, de modo que o violão 7 cordas deixou que transcorressem alguns compassos e pudesse fazer uma intervenção que fosse referência para a entrada dos outros músicos. O trecho escolhido (Figura 2) foi o que apresenta uma modulação passageira, onde o centro tonal se desloca de fá maior para lá bemol. Para isto, foi usada frase cromática que parte de dó sustenido e chega ao lá bemol. É a primeira intervenção do violão 7 cordas e ocupa o compasso de número 16. Vale observar o uso do cromatismo nos compassos 19, 20, 24 e 29. Fiz esta opção para manter um padrão nas frases executadas.

FIGURA 2- TRECHO 1

Violão Sete Cordas

Ingênuo

Pixinguinha / Benetido Lacerda

Jorge Simas

A^b C m7/G Fm Fm/E^b

Figura 2 - Trecho 1 da faixa "Ingênuo", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- b) A frase que leva à segunda parte (compassos 31 e 32; Figura 3) difere da sugerida por Pixinguinha, bem como das usadas em outras gravações. A vontade de executá-la surgiu na hora. Paulo Moura pediu para eu fazer algo diferente daquilo que já estava consagrado.

Figura 3 - Trecho 2 da faixa "Ingênuo", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- c) No início da segunda parte, nos compassos 34 e 35 (Figura 4), outra frase que foi concebida no instante da gravação. Creio que motivada pelo desejo de fazer algo diferente do que eu já tinha feito em algum momento executando a mesma peça.

Figura 4 - Trecho 3 da faixa "Ingênuo", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- d) Nos compassos 36 e 37 (Figura 5) uma frase em quiálteras com um detalhe que chama a atenção: a nota lá bemol quando a harmonia está em ré com sétima. Acho que essa nota cria uma expectativa de II m7(b5), acorde de ré menor com sétima e quinta bemol, indo para V7 (no caso sol com sétima no compasso 38) repousando no acorde de dó menor, no compasso 39, segundo grau do tom de si bemol, tonalidade da segunda parte.

Figura 5 - Trecho 4 da faixa "Ingênuo", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- e) Nos compassos 41 e 42 (Figura 6), uma frase trivial sobre os acordes de dó sustenido diminuto e mi diminuto, construída em quiálteras. Acho que o uso de células em 3, 6, ou mais partes, dessas derivadas, quebram o padrão rítmico e dão uma sensação agradável de instabilidade que se opõe à construção do ritmo harmônico do choro e do samba.



Figura 6 - Trecho 5 da faixa "Ingênuo", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- f) Nos compassos 43 e 44 (Figura 7) uma frase bastante usada por violonistas. Nos compassos 45 e 46, uma frase sobre o acorde de dó com sétima, com a intenção de dar ênfase à sétima corda (dó), fundamental do acorde, com deslocamento de acentuação para o tempo fraco do compasso.

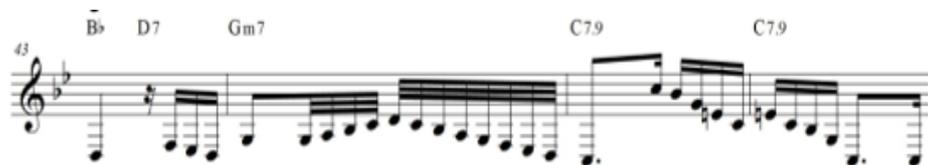


Figura 7 - Trecho 6 da faixa "Ingênuo", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- g) Do compasso 49 ao compasso 55 (Figura 8), usei uma reharmonização que foi criada pelo violonista Luiz Otávio Braga. Eu o vi executá-la certa vez. Optei por esta sequência por achá-la mais bonita e dentro de uma estética que combina com o padrão proposto por Pixinguinha na primeira parte da música, com os baixos caminhando descendentemente. Apenas acrescentei respostas à melodia que enfatizassem os acordes. A frase sobre o compasso 56 foi criada no ato da gravação.

2 Violão Sete Cordas Ingênuo

F7 Cm7 F7 F#7 G7 A#7 C#7 Fm/C Bm7 Bm7/A#

C Em7/B Am7 Am7/G Bb D7/A Gm7 Gm7/F

D7 D7 Eb Edim

Figura 8 - Trecho 7 da faixa "Ingênuo", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- h) Nos compassos 63 e 64 (Figura 9), frase criada por mim para voltar ao tom da primeira parte, fá maior. Atendi a um pedido de Paulo Moura, feito antes de começar o concerto. Ele queria que nos compassos onde houvesse mudança de parte, eu fizesse frases diferentes das que já haviam sido feitas. O caráter ousado do trabalho me instigou a sair dos padrões das frases usadas no choro. Tanto que, nos compassos 67 e 68, eu criei na hora uma frase sobre o acorde de mi com sétima, motivado pelo prazer do inusitado, do diferente.

Bb7 Bm7 F Am7/E Dm7 F7/C

E7/B E7 Eb Gm7/D Cm7 Cm7/Bb

Figura 9 - Trecho 8 da faixa "Ingênuo", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- i) Aproveitei a mesma frase cromática feita na primeira intervenção do violão 7 cordas, e a repeti no compasso 72 (Figura 10). Mas, agora, começando meio tom abaixo e terminando, também, meio tom abaixo. A frase passa pelo acorde de ré com sétima e finaliza no acorde de sol menor. No compasso 74, arpejo sobre o acorde de sol suspenso diminuto.



Figura 10 - Trecho 9 da faixa "Ingênuo", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- j) Nos compassos 76,77 e 78, frases com mais movimento e mais notas para contrastar com a melodia, neste trecho (Figura 11). Concebida no ato da gravação.



Figura 11 - Trecho 10 da faixa "Ingênuo", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- k) A frase que passa pelos compassos 79,80 e 81 (Figura 12) é uma frase que usei em outras músicas e achei adequado experimentá-la neste trecho.



Figura 12 - Trecho 11 da faixa "Ingênuo", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- l) Os compassos 83, 84 e 85 (Figura 13) foram transpassados por frase criada no momento da gravação. A intenção foi criar movimento que se opusesse ao repouso da melodia neste trecho. Nos compassos 87, 88, 89 temos frases criadas no instante da execução.

Violão Sete Cordas Ingênuo 3

83 G7/D G7 C7 C7/B^b

87 F F[#] F F7 B^bm7 B^bdim

Figura 13 - Trecho 12 da faixa "Ingênuo", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- m) Vale pontuar que a música termina, aparentemente, nesta transcrição, sem nenhuma frase de finalização. Isto ocorre pelo fato de que, na verdade, não era o fim da peça. Antes disso, no compasso 91, no segundo tempo fiz uma frase cromática para dó menor com sexta e baixo de mi bemol e sigo harmonizando até fá maior (Figura 14). Em seguida outra música seria ligada, a ela, no tom de ré maior, constituindo um grupo de três peças tocadas em sequência, agrupadas.

91 F Am7/E Cm6/E^b D7 G^bm7 B^bm7/D^b C7

95 F A7

Figura 14 - Trecho 13 da faixa "Ingênuo", CD "Paulo Moura e os Batutas"

3.1.2. "Pelo telefone": transcrição e análise

Acoustic Guitar

Pelo Telefone

Donga
Kidbone

♩ = 100

C/E E♭dim B♭/D A7/C# D7 G7 C C/E E♭dim B♭/D

7 A7/C# D7 G7 C Dm7 G7 C/E A7/C# Dm7 G7/B

13 C C C C Dm7

19 G4.7 G7 C C C C

25 Dm7 G4.7 G7 C C C

31 C/E Edim Dm7 G7 G7 G7 G4.7 G7

37 C C C C/E Edim Dm7 G7/F D7/F#

43 G7 G4.7 G7 C C Dm7 C/E

2 Acoustic Guitar

Pelo Telefone

49 Dm7 G7 C Dm7 C/E Dm G7 C C/E

55 Ebdim Bb/D A7/C# Dm7 G7 C C/E Ebdim Bb/D A7/C# >

61 D7/F# G7 C A7/C# Dm7 G7 C/E A7 Dm7 G7 C

67 C C Dm7 G4.7

73 G7 C C C C A7/C# Dm7

79 Dm7 G4.7 G7 C C C

85 C/E Edim Dm7 G7 G7 G7 G7 C

91 C C C/E Edim Dm7 G7/F G/F G7

97 G7 C C Dm7 G7 C/E Dm7 G7

The image shows a musical score for an acoustic guitar. It consists of ten staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The music is written in a rhythmic style with many eighth and sixteenth notes. Chord symbols are placed above the notes. The score is divided into measures, with measure numbers 49, 55, 61, 67, 73, 79, 85, 91, and 97 marked at the beginning of their respective staves. The chords used include Dm7, G7, C, C/E, Ebdim, Bb/D, A7/C#, D7/F#, A7, G4.7, Edim, and G7/F. The notation includes various rhythmic values, rests, and accents.

Acoustic Guitar Pelo Telefone 3

C Fm7 Bb7 Eb Cm7 Dm7 G7 C C/E C/Bb C7

103

F G7 C C G7 G7

109

C Dm7 Ebdim C/E F G7/B C A7/C#

115

Dm7 G7/B ♩ = 70 C Dm/C Dm/C

121

Fm/C Fm/C C6 C6 C6 C6

127

Dm/C Dm/C Fm/C Fm/C C6 C6

133

Am7 D7 G4.7.9

139

rit. (pouca a pouca) C C C C C

145

C

151

Figura 15 - "Pelo telefone", violão 7 cordas e harmonia

- a) Os oito primeiros compassos foram combinados, exceto a frase que começa no compasso número sete e termina no de número oito (Figura 16).

Acoustic Guitar

Pelo Telefone

Donga
Kidbone

♩ = 100 C/E E^bdim B^b/D A7/C[#] D7 G7 C C/E E^bdim B^b/D

7 A7/C[#] D7 G7 C Dm7 G7 C/E A7/C[#] Dm7 G7/B

Figura 16 - Trecho 1 da faixa "Pelo telefone", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- b) No décimo terceiro compasso (Figura 17) temos uma frase de segurança que serviria para qualquer caminho que a música tomasse. É uma escala de dó maior. Esta frase foi repetida em outros compassos (21, 45, 66 e 98).

13 C C C C Dm7

G4.7 G7 C C C C

Figura 17 - Trecho 2 da faixa "Pelo telefone", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- c) No compasso 17 uma frase lembrando o maxixe, já que esta música classificada como samba trazia resquícios fortes desse gênero. Pelo encaixe com o ritmo harmônico repeti uma condução de baixos na mesma intenção do desenho rítmico do maxixe, mas sem ser idêntico. Isto se dá nos compassos de 23 a 26 (Figura 18). Eu esperava que o trombone fechasse a frase comigo sobre o acorde de ré menor. No compasso 29, uma frase repetindo as notas sol e lá, para seguir no acorde de dó maior no compasso 30.

Figura 18 - Trecho 3 da faixa "Pelo telefone", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- d) Do compasso 31 ao compasso 46 (Figura 19), temos convenções sobre o refrão, onde faço a condução de baixos e de frases junto com o trombone.

Figura 19 - Trecho 4 da faixa "Pelo telefone", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- e) Foram colocados 8 compassos no início da música, com uma melodia adicional precedendo a introdução. Mas essa ordem melodia adicional/introdução sofreu alterações ao longo da execução. Do compasso 47 ao 67 tivemos introdução/ melodia adicional/introdução. Neste trecho, o violão de 7 cordas faz conduções e fechamentos de trechos (Figura 20). Fogem aos padrões de sua execução, nessa peça, as frases sobre os compassos 51 e 53, bem como nos compassos 63 e 84, em que faz repetições de notas. Isso foi feito para quebrar a repetição de frases tradicionais.

61 D7/F# G7 C A7/C# Dm7 G7 C/E A7 Dm7 G7 C

67 C C# Dm7 G4.7

49 Dm7 G7 C Dm7 C/E Dm G7 C C/E

55 Ebdim Bb/D A7/C# Dm7 G7 C C/E Ebdim Bb/D A7/C#

Figura 20 - Trecho 5 da faixa "Pelo telefone", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- f) No compasso 73 o recurso utilizado foi um arpejo sobre o quinto grau da tonalidade acrescentando a nona do acorde, enquanto no compasso 74, para não repetir a escala de dó maior, já utilizada anteriormente, usei as mesmas notas em outra disposição (Figura 21). No compasso 76 uso a escala de dó maior, porém uma oitava acima da que foi usada em compassos anteriores. No compasso 77, para fugir das conduções até então utilizadas, usei condução cromática nos baixos dos acordes.

73 D7/F# G7 C A7/C# Dm7 G7 C C/E Ebdim Bb/D A7/C#

Figura 21 - Trecho 6 da faixa "Pelo telefone", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- g) A execução segue até o compasso 102, dentro da mesma linha de interpretação (Figura 22).

79 Dm7 G4.7 G7 C C C

85 C/E Edim Dm7 G7 G7 G7 G7 C

91 C C C/E Edim Dm7 G7/F G/F G7

97 G7 C C Dm7 G7 C/E Dm7 G7

Figura 22- Trecho 7 da faixa "Pelo telefone", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- h) Mas no compasso 102 fiz uma frase que termina com a nota dó no compasso seguinte. Neste momento Paulo Moura fez um sinal com a cabeça, que indicava a passagem da frase para mi bemol nos compassos 104 e 105, retornando a dó maior nos compassos 106 e 107 (Figura 8). Daí em diante tínhamos que ter atenção, pois a música caminhava para o final, passando por uma mudança de compasso e de ritmo harmônico, numa execução com intenção jazzística.

Acoustic Guitar Pelo Telefone 3

103 C Fm7 Bb7 Eb Cm7 Dm7 G7 C C/E C/Bb C7

Figura 23 - Trecho 8 da faixa "Pelo telefone", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- i) No compasso 110 usei mais uma vez o arpejo sobre o acorde de sol maior com sétima e nona, resolvendo em dó maior no compasso 111, onde faço uma alusão à repetição da nota sol, que acontecerá logo depois nos compassos 113 e 114 (Figura 24).



Figura 24 - Trecho 9 da faixa "Pelo telefone", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- j) Nos compassos 115 e 116 aproveitei a sequência de acordes para fazer, com os baixos, uma aproximação por graus conjuntos e em seguida uma aproximação cromática que chega ao acorde de fá maior no compasso 117, onde faço uma frase inserindo a sexta e a nona desse acorde, resolvendo no acorde alvo (sol com sétima) com a terça no baixo, no compasso 118 (Figura 25).



Figura 25- Trecho 10 da faixa "Pelo telefone", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- k) Nos compassos 119, 120, 121 e 122, uma frase para conduzir ao compasso que antecede à mudança de ritmo e de compasso (Figura 26). Já sabíamos disso, pois Paulo Moura fez o segundo sinal com a cabeça, ainda no compasso 119.



Figura 26 - Trecho 11 da faixa "Pelo telefone", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- l) Temos, então, 16 compassos quaternários a partir do compasso 123, onde mantive o baixo pedal em dó, já que a harmonia permitia (Figura 27). E procuramos manter uma base rítmica consistente para os improvisos do clarinete. Não sabíamos quantos compassos seriam destinados a esse improviso, que teve intervenções do bandolim, então observamos a regência de Paulo Moura, encerrando esse chorus no compasso 139.

Figure 27 shows a musical score for three staves. The first staff starts at measure 121 with a treble clef and a tempo marking of quarter note = 70. Chord symbols above the staff are Dm7, G7/B, C, Dm/C, and Dm/C. The second staff starts at measure 127 with a treble clef and a 4/4 time signature. Chord symbols below the staff are Fm/C, Fm/C, C6, C6, C6, and C6. The third staff starts at measure 133 with a treble clef. Chord symbols below the staff are Dm/C, Dm/C, Fm/C, Fm/C, C6, and C6.

Figura 27 - Trecho 12 da faixa "Pelo telefone", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- m) Do compasso 139 em diante seguimos prestando atenção à execução do clarinete e nos guiando por ele. Só sabíamos a harmonia do final, mas não, a duração dos acordes. Assim, caminhamos até o final, no compasso 151 (Figura 28).

Figure 28 shows a musical score for three staves. The first staff starts at measure 139 with a treble clef. Chord symbols above the staff are Am7, D7, and G4.7.9. The second staff starts at measure 145 with a treble clef and a tempo marking of quarter note = 70. Chord symbols below the staff are C, followed by a dashed line, and then C. The third staff starts at measure 151 with a treble clef. Chord symbols below the staff are C.

Figura 28 - Trecho 13 da faixa "Pelo telefone", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- n) A música tem uma harmonia bastante simples e qualquer rebuscamento nos acordes poderia soar como algo agressivo à mesma. O que se fez, foi a inserção de breques e a colocação de acordes dominantes auxiliares em alguns lugares onde originalmente não foram utilizados. Por outro lado, das três peças focalizadas neste trabalho, “Pelo Telefone” foi a que permitiu uma incorporação de trechos que não existiam na versão original e uma mudança de compasso e de ritmo no final.

3.1.3. “Rosa”: transcrição e análise

Classical Guitar

Rosa

Pinxinguinha

rubato *rit.* $Bm7(\flat 5)$ $Bm6$

6 F/A $D7(\flat 9)$ $Gm7$ $C7(+5, \flat 9)$ F

11 $C7(+5)$ F *a tempo* $\text{♩} = 90$ $Dm7$ $Gm7$ $Gm7.11$ $G\flat7(+11)$

16 F F/A $Gm7$ $Gm7$ $Em7$

21 $E\flat7.9$ Dm $Dm7$ $Gm/B\flat$ *p* $G7/B$

26 $C7$ $C7(+5)$ $C7$ $F6$ $Dm7$ $Gm7$

31 $C7$ $Cm7$ $B7.9(+11)$ $B\flat$ $B\flat$

36 $B\flat m7$ $E\flat7.9$ $F7$ $E7$ $E\flat7$ $D7$ $D7/C$ $Gm7/B\flat$

2 Classical Guitar

Rosa

41 C7.9 F F A7 Dm7 Dm/C

46 Bdim Bb7 A7/E A7/C# Dm

51 Dm D7/F# D7 Gm Gm

56 E7/D E7/B A7 A7/C# Dm7

61 Dm/C Bdim Bb7 Gm6 A7/C#

66 Cm6/Eb D7/C Gm7 Em7(b5) Dm Dm(maj7)Dm7

71 D6 Dm Dm Bb A7 Dm C7

76 F Dm7 Gm C4.9 F/A

81 D7 Gm Bb7 A4.7 A7(b13)

Classical Guitar Rosa 3

86 Dm Dm Gm G7/D C(+5)

91 C7/B \flat F Dm7 Gm Cm7

96 B7.9 B \flat B \flat B \flat m7 E \flat 7.9

101 F7 E7 E \flat 7 D7 Gm C7(b9) F

106 F7 Bm7(b5) E \flat 7.9 F/A B7 D7.9

111 Gm C7 A \flat maj7.13 G \flat maj7.13 F

116 F

Figura 29 - Transcrição da faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- a) A música começa com uma introdução que é antecedida por uma frase do violão 7 cordas, pouco comum e que foi concebida na hora (Figura 30). Pelo fato de estar sozinho naquele momento me dei a liberdade de fazer algo diferente. Compassos 1, 2 e 3.

rubato 6 rit. Bm7(b5) B \flat m6

Figura 30 - Trecho 1 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- b) Durante a introdução (do compasso 4 ao compasso 11) me contive durante os momentos mais movimentados da melodia, fazendo frases nos compassos 7 (arpejo sobre o acorde), 8 e 9 (também arpejo sobre o acorde). No compasso 10, repetição de notas, feitas para contrastar com frases. No compasso 11, preferi caracterizar mais claramente o acorde que prepara para a melodia, fazendo o arpejo do mesmo (Figura 31).

FIGURA 31- TRECHO 2

The musical score for Trecho 2 consists of three staves. The first staff begins with a *rubato* marking and a sixteenth-note arpeggiated melody. The second staff continues the melody with a *rit.* (ritardando) marking and includes a triplet of eighth notes. The third staff starts with a *a tempo* marking and a quarter note equal to 90 (♩ = 90). The score is annotated with various chords: F/A, D7(b9), Gm7, C7(+5,b9), F, C7(+5), F, Dm7, Gm7, Gm7.11, Gb7(+11), F, F/A, Gm7, Gm7, and Em7. Performance markings include *rubato*, *rit.*, and *a tempo*.

Figura 31- Trecho 2 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- c) Nos quatro primeiros compassos (12,13,14 e 15) da melodia, optei por dar ênfase à harmonia, acentuando os baixos dos acordes. Apenas no compasso 15 coloquei no terceiro tempo a nota dó, que no caso é a décima primeira aumentada do acorde sol bemol com sétima e décima primeira aumentada, mas funciona, também, como o quinto grau do tom de fá maior (Figura 32).

The musical score for Trecho 3 consists of a single staff. It begins with a *a tempo* marking and a quarter note equal to 90 (♩ = 90). The score is annotated with various chords: C7(+5), F, Dm7, Gm7, Gm7.11, Gb7(+11), F, F/A, Gm7, Gm7, and Em7. Performance markings include *a tempo*.

Figura 32 - Trecho 3 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- d) Nos acordes 16 e 17 (Figura 33), optei por dar leveza à harmonia, fazendo acordes com duas notas na ponta, ou seja, as notas mais agudas. Do compasso 18 ao compasso 22, pouco movimento de frases para deixar a melodia fluir mais livremente e, também, pelo fato de estar responsável pela harmonia. No compasso 18, uma frase sobre sol menor seguida por três compassos que destacam a harmonia. No compasso 21, usei o subv 7 (mi bemol com sétima e nona) no lugar do lá com sétima. Nos compassos 23,24 e 25, pouco movimento. Ressalto o uso de duas notas na ponta do acorde de sol com sétima no compasso 25.

Figura 33 - Trecho 4 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- e) Os compassos 26, 27, 28 e 29 apresentam bastante movimento (Figura 34). No compasso 26, usei um arpejo sobre o acorde de dó com sétima. No compasso 27, iniciei a frase na quinta aumentada do acorde de dó com sétima e quinta aumentada que ocupa o primeiro tempo do compasso, passo e fiz sobre dó com sétima que ocupa o segundo e o terceiro tempos do compasso, uma frase com a repetição da nota sol. A frase termina na tônica, fá maior, no compasso 28. No terceiro tempo deste compasso, fiz uma frase para o sexto grau, diferente da harmonia proposta originalmente, e aí, no compasso 29, para suavizar o uso das frases anteriores, dei ênfase suave à harmonia através do uso de acorde com duas notas na ponta.

Figura 34 - Trecho 5 da faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- f) Do compasso 30 ao 37, pensei em dar mais movimento horizontal ao acompanhamento (Figura 35). No compasso 30, uma frase com final cromático indo de sol menor para dó com sétima. No compasso 31, acompanhamento em notas isoladas. No compasso 32, frase cromática que conduz ao sub-v de fá maior com sétima no compasso 33. Nos compassos 34 e 35, uma frase sobre si bemol maior finalizada em si bemol menor no compasso 36, que tem no terceiro tempo uma frase em semicolcheias indo para mi bemol com sétima e nona no compasso 37.

Figura 35 - Trecho 6 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- g) O compasso 38 apresenta três acordes em bloco numa sequência cromática descendente (Figura 36). Na verdade, não era esta a constituição que pensei executar, mas foi a que saiu. A desejada seria |F7 Eb7 Eb7(9)| D7(9) D7 D7|. Mas a que foi tocada foi cromática. No compasso 39, no terceiro tempo temos uma frase cromática para sol menor com a terça no baixo. No compasso 40, também no terceiro tempo, fiz uma frase indo para o grau dominante do tom.

Figura 36 - Trecho 7 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- h) No compasso 41, temos o acorde dominante preparando o fechamento da primeira parte (Figura 37). Nos dois compassos seguintes (42 e 43) conclui-se a primeira parte com uma frase sobre o primeiro grau, fá maior, para em seguida, uma frase anunciar a ida para o tom relativo. Nos dois primeiros compassos da segunda parte, usei uma frase cromática indo do compasso 44 para o 45.

2 Classical Guitar

Rosa

41

C7.9 F F A7 Dm7 Dm/C

Figura 37 - Trecho 8 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- i) Do compasso 46 ao 50, procurei rearmonizar a música, a meu gosto. Inseri os acordes de si diminuto e de si bemol com sétima, respectivamente, nos compassos 46 e 47. Nos compassos 48 e 49, usei para o lá com sétima, a quinta e a terça no baixo respectivamente. Sendo o compasso 49 preenchido com o artifício de colocar duas notas na ponta do acorde. O compasso 50 apresenta uma frase sobre ré menor (Figura 38).

46

Bdim Bb7 A7/E A7/C# Dm

Figura 38 - Trecho 9 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- j) No trecho entre os compassos 51 e 55, usei mais frases, imprimindo mais movimento para dialogar com a melodia que oferecia mais pausas para serem ocupadas. No compasso 51, finalizei o contraponto sobre ré menor e conduzi o mesmo para ré com sétima com a terça no baixo no compasso 52, segui com o uso do acorde com duas notas na ponta e no terceiro tempo quatro semicolcheias para alcançar um acorde de ré com sétima do compasso 53, que, em arpejo sobre este acorde, prepara o sol menor do

acorde 54. Aí, inicio uma frase que transpassa o compasso 55 para chegar ao próximo acorde numa aproximação cromática (Figura 39).

The musical notation for Figure 39 shows a melodic line in bass clef. The first measure (51) has a Dm chord. The second measure (52) has a D7/F# chord. The third measure (53) has a D7 chord. The fourth measure (54) has a Gm chord. The fifth measure (55) also has a Gm chord. The melody consists of eighth and quarter notes, with a chromatic approach to the Gm chord in measure 54.

Figura 39 - Trecho 10 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- k) O compasso 56, apresenta o acorde de mi com a sétima no baixo. Mantive o padrão de suavizar o acorde com duas notas na ponta e no terceiro tempo fiz uma frase para mudar o baixo do acorde para a quinta no compasso 57, cujos tempos completei com duas notas na ponta. Nos compassos 58 e 59 fiz uma frase indo de lá com sétima para ré menor, caminhando sobre a mesma divisão da melodia. No compasso 60 inicia-se o segundo motivo da segunda parte e de novo uso a troca de baixo do acorde de ré menor através de uma frase no terceiro tempo do compasso (Figura 40).

The musical notation for Figure 40 shows a melodic line in bass clef. The first measure (56) has an E7/D chord. The second measure (57) has an E7/B chord. The third measure (58) has an A7 chord. The fourth measure (59) has an A7/C# chord. The fifth measure (60) has a Dm7 chord. The melody consists of eighth and quarter notes, with a chromatic approach to the Dm7 chord in measure 60.

Figura 40 - Trecho 11 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- l) Do compasso 61 ao 63, harmonizei conforme fiz no início da segunda parte, só que, desta vez, intercalando uma nota do meio do acorde com as duas mais agudas (Figura 41). No compasso 64, apliquei um arpejo de mi meio diminuto sobre o acorde de sol menor com sexta, pois são intercambiáveis e alcancei o compasso 65, ocupado por um lá com sétima que executei com a terça no baixo. No terceiro tempo fiz uma frase para dó menor com sexta e terça no baixo.

The musical notation for Figure 41 shows a melodic line in bass clef. The first measure (61) has a Dm/C chord. The second measure (62) has a Bdim chord. The third measure (63) has a Bb7 chord. The fourth measure (64) has a Gm6 chord. The fifth measure (65) has an A7/C# chord. The melody consists of eighth and quarter notes, with a chromatic approach to the A7/C# chord in measure 65.

Figura 41 - Trecho 12 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- m) No compasso 66, harmonia. No compasso 67, frase ligando ré com sétima ao acorde de sol menor, usando colcheias, pensei num cromatismo omitindo o mi bemol, que é menos usual. No compasso 68, uma frase que uso bastante, ligando sol menor com mi meio diminuto do compasso 69. No compasso 70, suavizei os acordes, pois Paulo Moura olhou para mim e entendi que era para deixar o final da segunda parte mais doce. Assim, coloquei duas notas na ponta do acorde e caminhei com a nota ré descendente de modo cromático (Figura 42).



Figura 42 - Trecho 13 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- n) Segui com a harmonia bem leve nos compassos 71,72 e 73, fazendo um acompanhamento com diálogo entre duas notas. Percebi que a música voltaria à primeira parte também por sinalização e fiz nos compassos 74 e 75, uma frase que conduzisse para o tom de fá maior (Figura 43).



Figura 43 - Trecho 14 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- o) No compasso 76 instigado pela interpretação dolente do solo, mantive o comportamento dos compassos iniciais da música, alternando nos compassos 77,78 e 79 a harmonia, ora com três, ora com duas notas na ponta dos acordes. Resolvi, no compasso 79, alterar a harmonia, fazendo um dó com quarta e nona e voltei à tônica, fá maior, com a terça no baixo, fazendo na harmonia uma repetição das notas dó e fá na ponta do acorde.

Esse recurso, que usei ao longo da música, em vários momentos, foi algo que decidi na hora (Figura 44).



Figura 44 - Trecho 15 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"

p) Dos compassos 81 ao 85, mantive esse comportamento, acentuando no compasso 84 a quarta suspensa do acorde de lá com quarta e sétima. A intenção foi criar um momento de menos movimento para contrastar com o que faria nos compassos seguintes (Figura 45).



Figura 45 - Trecho 16 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"

q) Nos compassos 86, 87 e 88, então, provoqueei movimento com uma frase em colcheias nos compassos 86 e 87, que se estende ao compasso 88 em semicolcheias (Figura 46). No compasso 89, repouso e no 90, novamente movimento, com uma frase metade arpejo, metade cromatismo, sobre dó com quinta aumentada, que segue em dó com a sétima no baixo, no compasso 91, onde a frase continua para repousar em fá maior no compasso 92. Retomo o acompanhamento com o acorde de ré menor no compasso 93. Do compasso 94 para o compasso 95 uma frase cromática.

Classical Guitar Rosa 3

Figura 46 - Trecho 17 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- r) No compasso 96, uso o subv7 para atingir si bemol. Nos compassos 97 e 98, uma frase em colcheias para si bemol menor no compasso 99, cujo terceiro tempo preenchi com outra frase cromática que chega a mi bemol com sétima e nona, substituindo o si bemol menor, no compasso 100 (Figura 47).

96 B7.9 B^b B^b B^bm7 Eb7.9

F7 E7 Eb7 D7 Gm C7(b9) F

Figura 47 - Trecho 18 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- s) Repeti, no compasso 101, o que tinha feito na primeira vez que a música passou por este trecho. Nos compassos 102, 103 e 104, mantive o padrão de confecção do acompanhamento. No compasso 105, fiz uma frase que conduz à introdução da música atravessando o compasso 106. Nos compassos iniciais da introdução (compassos 107 e 108), mantive o acompanhamento leve e usei o mi bemol com sétima e nona mais uma vez, para ficar diferente da execução do mesmo trecho quando do início da música. Experimentei no 109, movido pela instigação do inusitado, um arraste, ligando si com sétima ao ré com sétima do compasso 110 (Figura 48).

101 F7 E7 Eb7 D7 Gm C7(b9) F

106 F7 Bm7(b5) Eb7.9 F/A B7 D7.9

Figura 48 - Trecho 19 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"

- t) No final, escolhi pequenos desenhos para os três últimos compassos, onde criei uma sequência para harmonizar os mesmos. Então fiz lá bemol com sétima maior e décima terceira (compasso 113), sol bemol com sétima maior e décima terceira (compasso 114), uma frase tradicional sobre o fá maior no compasso 115, e finalizei em fá maior. A razão de ter optado por estes acordes, é que fá é uma nota comum a todos eles, sendo, também a nota de fechamento da música.

Figura 49 - Trecho 20 faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas"

Reitero que, pelo fato de estar sozinho na condução da harmonia, procurei dar mais ênfase ao acompanhamento e o fiz em muitos trechos de forma bem leve, optando por acordes com poucas notas na ponta. Esta conduta visava adequar minha execução à interpretação suave que Paulo Moura imprimiu à obra.

3.2. ANÁLISE COMPARATIVA

O violão de 7 cordas tem as funções de condução e apoio aos solistas (BRAGA, 2002 e PELLEGRINI, 2005). Dino explorou o instrumento expandindo sua utilização, de modo que pudesse dialogar com a melodia cantada ou em versão instrumental. Seus contrapontos se tornaram referência e um verdadeiro padrão para os violonistas de 7 cordas.

Na gravação da faixa "Ingênuo", no LP *Vibrações* de Jacob do Bandolim e Conjunto Época de Ouro, sua execução tornou-se um modelo. Transcrevi suas principais frases neste registro, pois são, praticamente, obrigações para quem acompanha essa música.

Das três faixas escolhidas para esta pesquisa, essa é a que possui um caráter quase definitivo quanto a interpretação do violão de 7 cordas, dada por Dino. Por isto optei pela mesma para que se faça uma análise comparativa, sem entrarmos em avaliações estéticas (Quadro 1). O foco é observar opções em cada uma das performances, principalmente nas intervenções onde o fraseado de Dino se tornou padrão, visto que a proposta de Paulo Moura era fugir desses moldes.

Quadro 1 - Análise comparativa

	FRASES	Compassos
1	<p>DINO</p>  <p>JORGE SIMAS</p>  <p>No caso do Dino, a música estava em execução com todos os instrumentistas participando. Já no meu caso, Paulo Moura havia iniciado a peça sozinho e eu esperei um momento adequado para, através de uma frase, sinalizar a entrada de todos os outros músicos.</p>	16, 17
2	<p>DINO</p>  <p>JORGE SIMAS</p>  <p>Nesse ponto há uma mudança de parte. Justamente um dos momentos em que Paulo Moura pediu para fazer algo diferente,</p>	31, 32, 33

	<p>não só do que Pixinguinha escreveu, mas também do que Dino executou no LP <i>Vibrações</i>. Tentei fazer uma frase que lembrasse as duas.</p>	
3	<p>DINO</p>  <p>JORGE SIMAS</p> <p>B\flatm7 B\flatm7/A\flat</p>  <p>Fiz uma frase que atendesse o caminho harmônico pelo qual optamos.</p>	50, 51
4	<p>DINO</p>  <p>JORGE SIMAS</p> <p>A m7 A m7/G B\flat D7/A</p>  <p>A mesma situação anterior.</p>	52, 53
5	<p>DINO</p>  <p>JORGE SIMAS</p> <p>D7 E\flat G\flat7/D</p>  <p>Optei por uma frase em quiálteras para imprimir mais movimento aos contrapontos</p>	56, 57
6	<p>DINO</p> 	63, 64, 65

	<p>JORGE SIMAS</p>  <p>Mudança de parte. Pensei numa frase à altura daquela que Dino celebrizou e saiu essa.</p>	
7	<p>DINO</p>  <p>JORGE SIMAS</p>  <p>Um momento de ousadia. Busquei uma região bem aguda para o início da frase, para contrastar com a tradicional frase criada por Dino.</p>	67, 68, 69
8	<p>DINO</p>  <p>JORGE SIMAS</p>  <p>Pensei numa frase cromática para lembrar a frase 1, que fiz para chamar os outros músicos no começo da peça, no compasso 15.</p>	72, 73
9	<p>DINO</p>  <p>JORGE SIMAS</p> 	89, 90

	Frase com a intenção de registrar uma resposta diferente dos contrapontos já feitos por Dino.	
--	---	--

Fonte: elaborado por Jorge Simas

3.3. ANÁLISE HARMÔNICA

A seguir, através de análises harmônicas, podemos observar as harmonias das músicas alvo de nossa pesquisa, sob duas óticas. A primeira mostra a harmonia sugerida pelo autor ou, como no caso “Rosa”, os caminhos harmônicos que ficaram consagrados para a obra.

Optei pela versão que se tornou difundida para o grande público, a gravação de Orlando Silva (1915 – 1978) feita em 1937 pela RCA Victor, até pelo fato de Paulo Moura ter seguido o formato desta versão, com duas partes e seguindo a melodia proposta por Pixinguinha. Esta valsa, originalmente, tinha três partes, mas as duas que ganharam letra e que Orlando Silva gravou, ficaram para a posteridade.

A versão do autor de “Pelo Telefone”, no que se refere à harmonia, também foi baseada na sua gravação original, de 1916, pela Casa Edison, com o cantor Baiano (1870 – 1944) e coro.

As harmonias de “Rosa” e de “Pelo Telefone” foram extraídas das gravações citadas, enquanto o choro “Ingênuo”, teve na harmonia sugerida pelo autor, o que propôs Pixinguinha no Álbum de Choros 1, em edição da Irmãos Vitale, publicado em 1947, com obras de Pixinguinha e Benedito Lacerda.

3.3.1 Ingênuo

Ingênuo

Pixinguinha e Benedito Lacerda

Transcrição: Jorge Simas

I subV7 **(Mi Bemol Maior)** V7
 F E7 Eb D7

IIIm V7 → (V7) **I** V7 V7 IV V7
 9 Gm G7 F D7 G7 C Eb7

(Lá Bemol Maior)
I V7 V7 V7 IIIm
 17 Ab G7 C7 F7 Bbm

V7 → (IIIIm) **I** V7 IIIm AEM IVm V7 V7
 26 G7 F D7 Gm Bbm7 C7 F7

(Si Bemol Maior)
I V7 V7 IIIm
 33 Bb D7 G7 Cm

V7 → (V) **I** V7 V7 V7 I **(Ré Bemol Maior)**
 41 C7 Bb C7 F7 Ab7 Db

V7 → (IV) **I** V7 → (VI) **IV** **V7** **I** V7
 51 C7 Bb D7 Eb C7 Bb G7

V7 V7 **I** V7 I
 61 C7 F7 Bb C7 F

D. C. ao \emptyset

Figura 50 - Transcrição da faixa "Ingênuo" pelo autor

Observa-se que na harmonia sugerida por Pixinguinha não há, em nenhum momento, a presença do II cadencial (Figura 50)

Ingênuo

Pixinguinha e Benedito Lacerda

Transcrição: Jorge Simas

(Lá Bemol Maior)

I IIIIm7/5VIIm VIm/7 V7/5

A^b Cm7/G Fm Fm/E^b G7/D

∕

16

21

V7 C7 V7 C7/B^b subV F V F# V F7 IIm7 B^bm7 #II^o B^o

(Fá Maior) (AEM)

I/5 IIIIm/5 Vm6 V7 IIm7 IVm7 V7 I V7

F/C Am/E Cm6 D7 Gm7 B^bm7 C7 F F7

(Si Bemol Maior)

I V7 V7/3 subV V7

B^b ∕ D7 D7/F# D7 Dm7(^b5) G7

39

IIm IIm7/9 IIm7 #II^o #IV^o I V7 VIIm

Cm Cm7/D Cm7 C#^o E^o B^b D7 Gm

45

V7(9) V7 IIm7 subV7 subV7 V7

C7(9) ∕ F7 Cm7 F7 F#7 G7 A^b7

(Ré Bemol Maior) (Dó Maior)

I IIIIm/5 VIm7 VIm7/7 I IIIIm7/5 VIm7 VIm7/7

D^b Fm/C B^bm7 B^bm7/A^b C Em7/B Am7 Am7/G

(Si Bemol Maior)

I V7/5 VIIm7VIIm7/7 V7 (VIIm) IV #IV^o

B^b D7/A Gm7 Gm7/F D7 ∕ E^b E^o

59 $V7/5$ $V7$ $V7(9)$ $V7$ I $Im7$ (AEM)
 $D7/A$ $Dm7(b5)/Ab$ $G7$ $C7(9)$ $F7$ Bb $Bbm7$

65 (Fá Maior) (Mi Bemol Maior)
 I $IIIIm7/5$ $VIIm7$ $VIIm7/7$ $V7$ $(IIIIm7)$ I $IIIIm/5$ $VIIm7$ $VIIm7/7$
 F $Am7/E$ $Dm7$ F/C $E7/B$ $\cancel{}$ Eb $Gm7/D$ $Cm7$ $Cm7/Bb$

71 (Fá Maior)
 $V7/5$ $V7$ $IIIm7$ $\#II^o$ $Imaj7$ $IIIIm/5$ $IIIm7$
 $D7/A$ $D7$ $Gm7$ $G\#^o$ $Fmaj7$ $Am7/E$ $Dm7$

77 (Lá Bemol Maior)
 $V7$ $V7$ $V7$ $IIIm7$ $V7$ $Imaj7$ $IIIIm7/5$ $VIIm$ $VIIm/7$
 $G7$ $\cancel{}$ $C7$ $F7$ $Bbm7$ $Eb7$ $Abmaj7$ $Cm7/G$ Fm Fm/Eb

83 $V7/5$ $V7$ $V7$ $V7/7$ $V7$ $subV$ $V7$ $IIIm7$
 $G7/D$ $G7$ $C7$ $C7/Bb$ F $F\#$ F $F7$ $Bbm7$

89 (Fá Maior)
 $\#II^o$ I $IIIIm/5$ $VIIm6/b3$ $V7$ $IIIm7$ $IVm7/b3$ $V7$ I
 B^o F Am/E $Cm6/Eb$ $D7$ $Gm7$ $Bbm7/Db$ $C7$ F

Figura 51 - Transcrição da faixa "Ingênuo", CD Paulo Moura e os Batutas

A harmonia, apresenta um uso maior de acordes e, também, inversões nos baixos, o que não era tão comum na época em que a peça foi composta (Figura 51). A aplicação do II cadencial se faz presente, como um recurso de embelezamento harmônico, como nos compassos 37 e 38, 47 e 48, 59 e 60, 80 e 81. Os compassos tiveram maior preenchimento de acordes, mas busquei a manutenção da essência do original.

De modo geral não há grandes alterações na harmonia, nem houve tempo para que pensássemos nisto. Então, seguimos um caminho harmônico bastante usado pelos músicos quando executam esta peça, mas colocando em lugares específicos uma pitada de novidade, como no compasso 64, onde o acorde de sí bemol menor substitui o acorde dominante que conduz ao fá maior, ou seja, um dó com sétima.

E como violão e cavaquinho executavam esses acordes, já que não estavam lendo e não houve ensaio para se combinar algo? Simples. Nós falávamos o nome do acorde. Não havia vazamento de áudio, pois nossos instrumentos estavam com captação conectada diretamente à mesa de som. Isto também ocorreu nos compassos 49,50,51 e 52.

3.1.2“Pelo telefone”

Pelo Telefone

Donga e Mauro de Almeida

Transcrição: Jorge Simas

The musical score for 'Pelo Telefone' is presented in a 2/4 time signature. It consists of several systems of guitar chords and a corresponding treble clef staff with rhythmic notation. The chords are as follows:

- System 1: I (C), V7 (A7), IIIm7 (Dm7), V7 (G7), I (C), V7 (A7), IIIm7 (Dm7), V7 (G7), I (C), C.
- System 2 (starting at measure 6): I (C), /, /, IIIm (Dm), /, /, V7 (G7), I (C).
- System 3 (starting at measure 14): I (C), /, /, IIIm (Dm), /, V7 (G7), /, I (C).
- System 4 (starting at measure 22): IIIm (Dm), V7 (G7), I (C), V7 (A7), IIIm (Dm), V7 (G7), I (C), C.
- System 5 (starting at measure 26): I (C), IIIm (Dm), V7 (G7), I (C), V7 (A7), IIIm (Dm), V7 (G7), I (C), C.
- System 6 (starting at measure 35): IV (F), /, I (C), /, IIIm (Dm), V7 (G7), I (C), V7 (C7).
- System 7 (starting at measure 43): IV (F), V7 (G7), I (C), /, IV (F), V7 (G7), I (C), I (C), C.
- System 8 (starting at measure 51): I (C).

Figura 52 - Transcrição da faixa "Pelo telefone", gravação original

Das três peças, sem dúvida, esta tem a harmonia mais simples (Figura 52). Não há mudança de tonalidade entre partes e a harmonia serve aos propósitos da melodia, que era destinada às animadas reuniões com os pioneiros do gênero que passamos

a chamar de samba. Tanto que a música se tornou um sucesso estrondoso no carnaval de 1917. Diferentemente do choro “Ingênuo” na versão do autor, o vínculo cadencial (IIm V7) está bem presente.

Pelo Telefone

Donga e Mauro de Almeida

Transcrição: Jorge Simas

I/3 \flat III $^\circ$ \flat VII/3 $\overbrace{V7/3}$ $\overbrace{V7}$ $\overbrace{V7}$ I I/3 \flat III $^\circ$ \flat VII/3
 C/E Eb $^\circ$ B \flat /D A7/C# D7 G7 C C/E Eb $^\circ$ B \flat /D

7 $\overbrace{V7/3}$ $\overbrace{V7}$ $\overbrace{V7}$ I $\overbrace{\text{II}m7}$ $\overbrace{V7}$ I/3 $\overbrace{V7/3}$ $\overbrace{\text{II}m7}$ $\overbrace{V7}$
 A7/C# D7 G7 C Dm7 G7 C/E A7/C# Dm7 G7

13 I I I \times $\overbrace{\text{II}m}$ \times
 C C C \times Dm \times

19 $\overbrace{V7_4}$ $\overbrace{V7}$ I I I \times
 G 7_4 G7 C C C \times

25 $\overbrace{\text{I}m}$ $\overbrace{\text{II}m7}$ $\overbrace{V7_4}$ $\overbrace{V7}$ I \times
 Dm Dm7 G 7_4 G7 C \times

31 \times I \flat III $^\circ$ $\overbrace{\text{II}m7}$ $\overbrace{V7}$ \times $\overbrace{V7_4}$ $\overbrace{V7}$
 \times C Eb $^\circ$ Dm7 G7 \times G 7_4 G7

37 I I I I \flat III $^\circ$ $\overbrace{\text{II}m7}$ $\overbrace{V7}^{(1)}$ $\overbrace{V7/3}$
 C C C C Eb $^\circ$ Dm7 G7/F D7/F#

43 $\overbrace{V7}$ $\overbrace{V7_4}$ $\overbrace{V7}$ I \times $\overbrace{\text{II}m7}$ $\overbrace{V7/3}$
 G7 G 7_4 G7 C \times Dm7 C/E

98 I I II^m7 V7 I³ II^m7 V7 I
 C C Dm7 G7 C/E Dm7 G7 C

(Mi Bemol Maior) (Dó Maior)
 104 IV^m VII⁷ III Im II^m7 V7 I I³ V7/7 V7
 Fm Bb7 Eb Cm Dm7 G7 C C/E C/Bb C7

109 IV V7 I / V7 / I II^m7
 F G7 C / G7 / C Dm7

116 III I³ IV V7/3 I V7/3 II^m7 V7/3
 Eb° C/E F G7/B C A7/C# Dm7 G7/B

123 I / II^m/7 / IV^m/5 / I⁶
 C / Dm/C / Fm/C / C6

130 / / / II^m/7 / IV^m/5 /
 / / / Dm/C / Fm/C /

137 I⁶ / VI^m7 / V7 / V⁷₄⁹
 C6 / Am7 / D7 / G⁷₄⁹

144 / I / / / / / /
 / C / / / / / /

Figura 53 - Transcrição da faixa “Pelo telefone”, CD “Paulo Moura e os Batutas”

Nos 8 compassos que antecedem a introdução característica da música (Figura 53), há um apêndice criado por Paulo Moura onde se destaca na harmonia, um cromatismo descendente nos baixos dos quatro acordes iniciais. Esse trecho poderia ser feito ao longo da música em ordem inversa em relação à introdução consagrada, como nos compassos de 47 a 67. Tínhamos que manter a atenção ao que Paulo Moura executasse.

Em vários momentos usei o acorde de sol com quarta e sétima para suavizar o vínculo cadencial, que se repete bastante. Vide os compassos 19,27,36, 44, 72, 80 e 143.

Do compasso 123 ao compasso 138, usei todos os acordes com baixo pedal em dó. Vale notar que neste trecho o compasso dois por quatro se transforma em quatro por quatro. O rimo harmônico também muda e traz uma nova concepção para a peça.

3.1.3 “Rosa”

No caso de Rosa, optamos pela versão que se tornou difundida para o grande público, a gravação de Orlando Silva (1915 – 1978) feita em 1937 pela RCA Victor, até pelo fato de Paulo Moura ter seguido o formato desta versão com duas partes e seguindo a melodia proposta por Pixinguinha (Figura 54). Esta valsa, originalmente, tinha três partes, mas as duas que ganharam letra e que Orlando Silva gravou, ficaram para a posteridade.

Rosa

Pixinguinha (1897-1973)

Transcrição: Jorge Simas

Introdução

IV/3 AEM(sdm) I/5 V7 II^m V7 I V7

B \flat /D B \flat m/D \flat F/C D7 Gm C7 F C7#5(9) C7(#5)

9

I II^m V7 I II^m V7

F Gm C7 F Gm C7

17

V7/3 V7 VI^m V7 II^m/5 IV V II^m VI^{#0} V/3 V7/5

A7/C# A7 Dm D7 Gm/D B \flat C Gm D \sharp^0 C/EC7/G

25

I V7 II^m V7 IV

F C7 Cm F7 B \flat

33

AEM(sdm) AEM(sdm) I/5 V7 II^m V7 I I V7

IV^m IV^m/3 \flat F/C D7 Gm C7 F F A7

B \flat m B \flat m/D \flat F/C D7 Gm C7 F

(Ré menor)

41

I^m I^m/7 V7/5 IV^m/3 \flat V7 I^m

Dm Dm/C E7/B Gm/B \flat A7 Dm

49

V7 IV^m V7 V7

D7 Gm E7 A7

57

I^m IV^m V7 V7

Dm Gm A7 D7

The image shows a musical score for the piece "Rosa" by Orlando Silva. It consists of two staves of music, both in 2/4 time and featuring a key signature of one flat (B-flat major). The first staff begins at measure 65 and contains the following chord progression: Gm (IVm), a rest (marked with a slash and a diagonal line), Dm (Im), another rest, Gm (IVm), A7 (V7), Dm (Im), Dm, and C7 (V7). Above the first staff, Roman numeral analysis is provided: IVm, Im, IVm, V7, Im, and V7. A curved arrow connects the V7 and Im above the A7 and Dm chords. Above the final Dm and C7 chords, the text "(Fá Maior)" is written with an arrow pointing to the C7 chord. The second staff begins at measure 73 and contains the following chord progression: F7 (V7), Bb/D (IV/3), Bb/Db (IVm/3b), F/C (I/5), D7 (V7), Gm (IIIm), C7 (V7), F (I), and a final rest (marked with a slash and a diagonal line). Above the second staff, Roman numeral analysis is provided: V7, IV/3, IVm/3b, I/5, V7, IIIm, V7, I, and a final rest. A curved arrow connects the V7 and I above the C7 and F chords. The final rest is marked with "Do" and a symbol resembling a stylized 'S' or a similar character, followed by "ao" and another symbol.

Figura 54 - Transcrição da faixa “Rosa” da gravação de Orlando Silva em 1937, feita por Jorge Simas.

Esta harmonia da gravação de Orlando Silva é creditada ao arranjador da faixa, Radamés Gnattali (1906 – 1988). Esta faixa foi escolhida, tendo em vista o fato de ser um modelo eternizado para esta valsa. A harmonia serve de apoio para as cordas que emolduram a melodia.

Rosa

Pixinguinha (1897-1973)

Transcrição: Jorge Simas

3

#IVm7(b5) IVm6 I3 V7(b9)
 Bm7(b5) Bbm6 F/A D7(b9)

8

IIIm7 V7(#5)(b9) I V7(#5)(9)
 Gm7 C7(#5)(b9) F C7(#5)(9)

12

I VIm7 IIIm7 IIIm7(11) subV7(#11) I I3
 F Dm7 Gm7 Gm7(11) Gb7(#11) F F/A

18

IIIm7 /: IIIm7 subV7(9) VIm VIm7
 Gm7 /: Em7 Eb7(9) Dm Dm7

24

IIIm/3 V7/3 V7 V7(#5) V7 I6 VIm7
 Gm/Bb G7/B C7 C7(#5) C7 F6 Dm7

30

IIIm7 V7 IIIm7 subV7(9)(#11) IV /:
 Gm7 C7 Cm7 B7(9)(#11) Bb /:

36

AEM IIIm7 V7(9) (I) subV7 subV7 subV7 V7 V7/7 IIIm7/3
 Bbm7 Eb7(9) F7 E7 Eb7 D7 D7/C Gm7/Bb

41

V7(9) I I V7 Ré Menor Im/7 VII0
 C7(9) F F A7 Dm7 Dm7/C B°

47 $V7/5$ $V7/3$ **Im** $\cancel{V7/3}$ $V7/3$
 $B\flat7$ $A7/E$ $A7/C\sharp$ Dm $\cancel{D7/F\sharp}$ $D7/F\sharp$

53 **V7** **IVm** $\cancel{V7/7}$ $V7/7$ $V7/5$ **V7**
 $D7$ Gm $\cancel{E7/D}$ $E7/D$ $E7/B$ $A7$

59 $V7/3$ **Im7** **Im7/7** VII^0 **V7** (I) **IVm6**
 $A7/C\sharp$ $Dm7$ $Dm7/C$ B° $B\flat7$ $Gm6$

65 $V7/3$ $IVm6/\flat3$ $V7/7$ **VIIm7** **IIIm7(\flat5)**
 $A7/C\sharp$ $Cm6/E\flat$ $D7/C$ $Gm7$ $Em7(\flat5)$

70 **Im** **Im7(7M)** **Im7** **Im6** **Im** $\flat VI$ **V7**
 Dm $Dm(maj7)$ $Dm7$ $Dm6$ Dm $B\flat$ $A7$

74 **Im** **V7** **I** **Fá Maior** **VIIm** **IIIm** $V7_{49}$
 Dm $C7$ F Dm Gm $C7_{49}$

80 **I/3** **V7** **IIIm** **IV7** $V7_4$ $V7(\flat13)$
 F/A $D7$ Gm $B\flat7$ $A7_4$ $A7(\flat13)$

86 **VIIm** $\cancel{V7/5}$ **IIIm** $V7/5$ **I** **VIIm**
 Dm $\cancel{G7/D}$ Gm $G7/D$ $C(\sharp5)$ F Dm

The image displays four systems of musical notation for the piece "Rosa". Each system consists of a staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), and a corresponding line of chord symbols with arrows indicating voice leading.

- System 1 (Measures 93-98):** Chords: IIIm (Gm), V7 (C7), IIIm7 (Cm7), subV7(9) (B7(9)), IV (Bb), and a final measure with a double slash (//).
- System 2 (Measures 99-103):** Chords: IIIm7 (Bbm7), V7(9) (Eb7(9)), I (F), subV7 (F7), subV7 (E7), subV7 (Eb7), V7 (D7), and IIIm (Gm).
- System 3 (Measures 104-109):** Chords: V7(b9) (C7(b9)), I (F), V7 (F7), \#IVm7(b5) (Bm7(b5)), V7(b9) (Eb7(9)), I/3 (F/A), and \#IV7 (B7).
- System 4 (Measures 110-114):** Chords: V7 (D7), IIIm7 (Gm7), V7 (C7), $\text{AEM } \flat\text{III(7M)(13)}$ (Abmaj7(13)), $\text{AEM } \flat\text{II(7M)(13)}$ (Gbmaj7(13)), and I (F).

Figura 55 - Transcrição da faixa "Rosa", CD "Paulo Moura e os Batutas", feita por Jorge Simas.

Pelo fato de, nesta faixa, ser o único instrumento a harmonizar, me senti mais livre e inclinado a ousar um pouco mais na harmonia. Ressalto os seguintes pontos:

- Compassos 20 e 21, onde recorri ao subv7 para chegar ao relativo de fá maior, ou seja, o acorde de ré menor.
- Compassos 32 e 33, onde usei o mesmo artifício harmônico para chegar a si bemol maior, o quarto grau da tonalidade.
- No compasso 37 o acorde de mi bemol com sétima e nona substitui o acorde de si bemol menor.
- Nos compassos 70 e 71 crio um cromatismo descendente dentro dos acordes, indo da nota ré à nota si.
- Nos compassos 95 e 96, uso novamente o recurso do subv7 , no caminho para o quarto grau.

- f) No compasso 100, mi bemol com sétima e nona é o acorde para substituir o quarto grau menor. Escolhi esse acorde porque traz um movimento de baixo interessante.
- g) No compasso 107 usei o acorde de si meio diminuto para dar um novo colorido harmônico à repetição da introdução indo para o final.
- h) No compasso 108, outra vez o mi bemol com sétima e nona com função de quarto grau menor antes de voltar ao primeiro grau.
- i) No compasso 109, algo que jamais havia feito antes, passei por si com sétima antes de chegar ao acorde de ré com sétima.
- j) Nos três acordes finais, como a nota de sustentação era fá, usei três acordes que caminhavam descendentemente para o acorde final de fá maior, com a peculiaridade de todos possuírem a nota fá em sua estrutura: lá bemol com sétima maior e décima terceira e sol bemol com sétima maior e décima terceira para finalmente fazer o acorde final de fá maior.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desenvolver a pesquisa foi uma tarefa muito enriquecedora pelo tanto que ela me devolveu em conhecimento e entendimento de situações similares a que descrevi ao longo deste trabalho.

A escolha pelo processo de criação ao violão de 7 cordas neste show/gravação com Paulo Moura e os Batutas, passou pelo lado afetivo e pela paixão por esse instrumento que me levou ao ofício de ser músico e pelo compromisso de alcançar interessados nos temas que permeiam o projeto.

Antes, vale pontuar que o concerto/gravação sob as condições já descritas anteriormente surgiu do ímpeto criativo de Paulo Moura; não foi um experimento planejado nem monitorado. Os músicos envolvidos em nenhum momento se colocaram neste empreendimento como cobaias a serem observadas. Para nós, os vínculos musicais e fraternos que nos uniam não deixaram que racionalizássemos o experimento, mesmo porque nem houve tempo para tal conceituação.

Desse modo os relatos que aqui foram registrados resultam de sentimentos e observações do momento de realização do evento, feitas com algum distanciamento temporal. As intercorrências e as percepções que resultaram no álbum que contém as três peças sobre as quais trabalhamos, são vistas sob minha ótica. Mas, ainda nessa perspectiva, levo em conta as consequências que o concerto, da forma como ocorreu, provocou nos demais instrumentistas durante sua realização.

Entendemos que a música vai além da experiência com som e suas características de timbre, altura, duração e intensidade, colocando em cena outras variáveis que são, também, fundamentais para sua absorção, como a interação entre os executantes, a conexão com o público, a escolha do repertório etc.

Os laços que unem os músicos quando se apresentam são importantes, pois o diálogo, a criatividade e a confiança vêm através de uma ligação que se estabelece entre eles. Essa percepção é diferente para cada músico quando algumas circunstâncias mudam. Numa “roda” informal, isso tudo pode estar presente, mas não há a presença formal de público, como numa apresentação que será gravada, com alguma pressão sobre os músicos com relação a erros que possam ocorrer. Se trata de entes psicológicos, subjetivos, difíceis de serem mensurados e de caráter individual e relativo, mas que não podem ser desprezados.

Entre Paulo Moura e os outros músicos, e entre estes, havia uma via de várias mãos que promovia uma provocação, um chamado à inovação e, neste evento específico, um convite ao inesperado. Todos estávamos engajados nessa proposta. Isso explica por que minha preocupação não era com “o que seria”, mas sim no “como seria”. Ou seja, que mecanismos eu tinha para direcionar minha participação de modo a contribuir com o processo proposto? E mais, poderia eu, ser um agente instigador, também? Isso aconteceu. Ainda bem.

Evidente que quando soubemos que o concerto seria gravado, subiu um frio pela espinha, mas uma coisa nos tranquilizou, Paulo disse: - “eu não colocaria meu nome em jogo se não soubesse quem está junto comigo. Façam o que a experiência de vocês e a intuição mandarem” (relato oral). E posso assegurar que, de minha parte, a vivência em rodas de choro e de samba, contou muito. Acho que para qualquer músico em situação semelhante à minha, os bares e os quintais trazem uma boa base para superar “surpresas”. A essa bagagem agregam-se o talento específico para o improviso e o controle emocional.

Ao chegar ao palco, confesso que a sensação que eu tinha, era de que todos os músicos sabiam o que fazer. E como eu os conhecia muito bem, acreditava cegamente na capacidade que eles tinham de superar surpresas. Em vista do resultado da análise realizada agora, feitas sobre o show/gravação, percebo que a segurança de cada um, a experiência e o equilíbrio emocional são fatores determinantes para um bom desempenho individual e coletivo em situações similares a esta que focamos.

Analisando o que o violão de 7 Cordas executou, percebi que na valsa “Rosa”, o processo de criação teve mais liberdade na harmonia que nas outras faixas. Acredito que isto se deve ao fato de que o violão estivesse mais livre para trabalhar nas harmonias; algumas rearmonizações realmente ocorreram ao longo da peça, inclusive, em alguns momentos, de um modo que eu não faria novamente por não as achar tão boas. Talvez tenha influenciado para tal, o equilíbrio mental ou uma desconcentração momentânea.

Nas outras obras, “*Ingênuo*” e “*Pelo Telefone*”, eu conduzia a harmonia e fazia frases. Daí, nota-se um desempenho menos ousado na harmonia, embora as análises mostrem, em alguns trechos, inovações. Já nas frases, me permiti uma liberdade

maior, até pelo fato de ser um pedido do Paulo Moura, principalmente nas passagens entre partes, ocasiões em que ele queria algo diferente. Isso fica evidente no choro “Ingênuo”, conforme vimos. Ressalte-se o início da peça, que foi totalmente inesperado, sendo um daqueles momentos em que a atenção e a perspicácia nos trouxeram a solução adequada.

O samba “*Pelo Telefone*” tem uma harmonia menos sofisticada que as outras duas peças e o acompanhamento transitou com mais independência pelo ritmo harmônico, dando sustentação aos solos. Há que se ressaltar que, embora sendo dentre as peças em tela, a mais simples, tanto melódica quanto harmonicamente, foi nela que Paulo Moura mais ousou na concepção, alterando trechos melódicos, concebendo harmonizações em modulações inesperadas e introduzindo uma releitura com intenção jazzística no final da obra.

Não é uma tarefa fácil para o músico acompanhador buscar caminhos harmônicos ou contrapontos diferentes quando ele já está acostumado a executar uma peça de um certo modo que apresenta clichês consagrados, ou certas convenções que o autor estabeleceu, ou outras gravações consolidaram. Muitas vezes, outros instrumentistas cunharam determinadas frases ou harmonias que se tornaram quase que obrigações a serem seguidas e o público espera por elas. Sob as circunstâncias que a ocasião impunha, manter a atenção flutuante era uma boa estratégia. Isso consistia em estar conectado aos outros músicos, sem perder a fluidez e a naturalidade para criar, dentro do meu universo musical, usando o vocabulário que eu tinha para atender às expectativas minhas, do Paulo Moura e de cada música, sem violar limites estéticos.

Hoje, olhando para aquele momento, posso racionalizar ou teorizar sobre os resultados musicais que ocorreram. Parece-me que foi mais fácil, naquelas circunstâncias, recriar sobre as frases do que sobre as harmonias das músicas. Evidentemente que alguma coisa se perde e, além do mais, não se pode explicar tudo. Nem é esta a proposta da pesquisa, mas sim, relatar de forma objetiva, o mais abrangente possível, o processo de criação ao violão de 7 cordas no CD *Paulo Moura e Os Batutas*, considerando variáveis que interferiram na execução desse instrumento, sem desprezar o fato de que havia um contexto no qual o concerto gravado estava inserido e, também, que Paulo Moura formatou, dentro de uma concepção bem particular, aquilo que ele esperava que acontecesse.

Para levar suas ideias adiante, acreditou no potencial dos músicos, transformou suas intuições em música e testou algumas de suas convicções, a principal delas, a de que o Samba é mais generoso quanto a sofrer transformações que o Choro ou a Canção, por exemplo. Até nisso ele nos presenteou, deixando para outros pesquisadores a oportunidade de contestar ou corroborar seu pensamento. Como afirmei antes, considero, por isto, o projeto em parte finalizado. Esperamos estar juntos nessa empreitada. Até lá.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álbum de Choros Pixinguinha e Benedito Lacerda.** Editora Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1947.
- ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música.** São Paulo: Livraria Martins Editora, 1942.
- AUTRAN, Margarida. “Renascimento” e descaracterização do choro” in **ANOS 70.** Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora, 1979-80.
- BECKER, Howard. “A cultura de um grupo desviante: o músico de casa noturna”, in **Outsiders: Estudos de sociologia do desvio.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p.89-110.
- VIBRAÇÕES. Jacob do Bandolim e Conjunto Época de Ouro. Rio de Janeiro, RCA Victor, 1967, disco vinil.
- BORGES, Luís Fabiano Farias. **Transformações Estilísticas do Choro: o Idiomatismo do Violão de Sete Cordas, da Consolidação a Raphael Rabello.** Dissertação de Mestrado em Música. Universidade de Brasília, 2008.
- BRAGA, Luiz Otávio. **O Violão de sete cordas.** Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2002
- BRASILEIRINHO. Direção Mika Kaurismaki. Produção Mika Kaurismaki. Distribuidor não informado. Ano 2005. Disponível em <http://institutopaulomoura.com.br>
- CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha; vida e obra.** Rio de Janeiro: Fundação Nacional do Livro, 2007.
- CARVALHO, Márcio Gonçalves de. “**Catulo da Paixão Cearense: memórias e histórias de músicos populares no Rio de Janeiro no final do século XIX e no início do século XX**”. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense (UFF), 2006.
- CAZES, Henrique. **CHORO: do quintal ao municipal.** São Paulo: editora 34, 1998.
- ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio.** Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978.

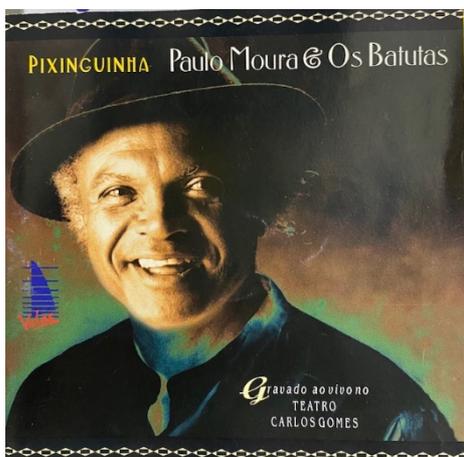
- GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.
- KORMAN, Clifford. A importância da improvisação na história do choro. In: Congresso Latino-Americano da Associação Internacional para o estudo da música popular, V, 2004, Rio de Janeiro. **Anais do V Congresso Latino-Americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular**. p. 1-7.
- MEYER, Leonard B. **Style and music – theory, history and ideology**. Chicago, USA: The University of Chicago Press 1989. Edition, 1989.
- MOURA, Paulo. Apresentação dos músicos na gravação do concerto. Rio de Janeiro: Teatro Carlos Gomes, 1996.
- MOURA, Paulo. Paulo Moura e os Batutas.
- NASCENTES, Antenor. **Dicionário Etimológico Resumido**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1966.
- NOLASCO JUNIOR, Sebastião. **O choro e suas interações com a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro: uma via de mão dupla nas décadas de 1870 a 1940**. Goiânia: UFG, 2017.
- PAULETTI, Ricardo Capra. **O violão de 7 cordas no Brasil e sua trajetória de acompanhador a solista**. Florianópolis, 2017.
- REZENDE, Gabriel Sampaio Souza Lima. **A história (des)contínua: Jacob do Bandolim e a tradição do choro**. São Paulo: Alameda, 2020.
- PELLEGRINI, Remo Tarazona. **Análise dos acompanhamentos de Dino 7 cordas em samba e choro**. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Estadual de Campinas, 2005.
- SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira – das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- TABORDA, Márcia Ermelindo. **Dino 7 Cordas e o acompanhamento de violão na música popular brasileira**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Música, 1995.
- TABORDA, Márcia. O violão na agenda musical carioca oitocentista. **Opus**, v.25, n.1, p. 56-71, jan./abr.2019. <http://dx.doi.org/10.2054/opus2019a2503>

TACUCHIAN, Ricardo. A criação dos cursos de violão na UFRJ e na UNIRIO. In: **Cronos, Publicação cultural da UNIRIO**, n. 7, ano 4, 2010, p. 11-18.

APÊNDICE A: entrevista com o cavaquinista Márcio Almeida

Entrevista realizada no dia 6 de fevereiro de 2021, às 15 horas, pela plataforma Google Meet e gravada sem cortes. O músico, além de trabalhar com Paulo Moura em outros projetos, fez parte do grupo que participou da gravação do CD *Paulo Moura e os Batutas*.

Márcio nasceu em 11 de dezembro de 1964, no Rio de Janeiro. Começou a trabalhar como músico aos 14 anos de idade, tendo destacada atuação no samba e no choro.



A escolha do referido músico, se dá pelo fato de ele ter participado da gravação do CD *Paulo Moura E Os Batutas*, onde no referido álbum, o processo de criação ao violão de 7 cordas é o tema escolhido para ser desenvolvido. Para situarmos o evento no tempo, registramos que o CD foi gravado ao vivo, no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, em 10 de agosto de 1996. Assim, o que se buscou com as perguntas formuladas, foi a memória de um cenário

musical, para estudo, levando-se em conta as condições estabelecidas para que os músicos desempenhassem suas funções. O relato do entrevistado se reveste de suma importância para a descrição dos fatos e a compreensão do processo de elaboração do repertório, bem como do espírito artístico que foi dado ao trabalho. Informações como liberdade de criação, ensaio, interação entre os participantes e colaborações advindas deste trabalho para os gêneros musicais contemplados no CD, são importantes para a pesquisa proposta.

Trata-se de uma pesquisa qualitativa, de caráter descritivo, que busca a descrição de fatos e a relação entre eles no que diz respeito ao propósito da dissertação, registrando as conexões entre o sujeito e a realidade.



Da esquerda para a direita: Marçal, Joel do Nascimento, Zé da Velha, Jorge Simas, Paulo Moura, Jorginho, Marcio e Jovi. (Hall do Teatro Carlos Gomes, ago/1996)

Selecionamos as perguntas mais importantes para o desenvolvimento da pesquisa,

definindo para cada questão, o objetivo desejado, a resposta obtida e uma análise resumida que pode trazer colaborações para o projeto. O resultado deste processo seletivo está disposto num quadro, a seguir.

Pergunta	Objetivo	Resposta	Análise
O que você tem a dizer do modo do Paulo Moura trabalhar? Era diferente das outras pessoas? Pelo menos no gênero choro?	Investigar/registrar o modo de trabalho de Paulo Moura e relacioná-lo a outros nomes significativos que trabalham de modo distinto.	Então, certamente foi uma das experiências melhores que eu tive. Nós trabalhamos com artistas que nós admiramos musicalmente, às vezes, pessoalmente nem tanto. Mas ele conseguiu	Investigar esse antagonismo colocado, no que se refere aos modos como Paulo Moura e Altamiro Carrilho, norteavam seus trabalhos com grupos de músicos. Oposição Dionisíaca x Apolínea.

		<p>unir essas duas coisas. Ao mesmo tempo, eu trabalhava com uma pessoa que era completamente antagônica a ele: Altamiro Carrilho. Acho que devem ser da mesma geração. Mas com o Paulo nós ficávamos muito mais livres e ele aceitava isto. Isso é que é o grande barato. Não tinha amarras, não tinha censura a nada. Altamiro era diferente. Altamiro era um virtuose. Trabalhei com ele dezesseis ou dezessete anos. Era diferente. Ele criava, mas nós tínhamos que manter uma certa base ali, pra ele poder fazer as</p>	<p>Procurar autores que tratem desse tema na música.</p>
--	--	--	--

		coisas. O Paulo não. O Paulo aceitava. O Paulo tinha uma cabeça muito mais livre pra isto. Isso me deixou curioso em conhecê-lo melhor.	
Esse projeto começou com um ensaio, onde vocês prepararam inícios e finais das músicas, apenas. Queria que você falasse sobre esse encontro.	Buscar conexões entre a proposta de trabalho estabelecida por Paulo Moura e os músicos que ele escolheu para o referido trabalho.	É. Mas eu acho que dentro da espontaneidade dele, ele já previu isso, porque ele chamou músicos acostumados com a roda de choro. Não tem como fugir. Você chamar Zé da Velha, Joel do Bandolim, juntando com ele, Jorge Simas, Jorginho do Pandeiro, esse era o esqueleto. Era a base. Eu posso me incluir, porque, também, sempre trabalhei com o choro. Mas você chamando	Investigar a proposta de Paulo Moura quanto ao estabelecimento claro, de um projeto de interpretação mais livre para os instrumentistas

		<p>esse “povo”, a coisa do improviso vai rolar nesse tipo de música. Essa linguagem é dominada por eles facilmente. Então não tem que ter amarras.</p>	
<p>Você acha que o violão trouxe alguma contribuição, frases novas ou uma interação nova contigo?</p>	<p>Investigar o processo de criação do violão neste trabalho.</p>	<p>Sim. Verdade. Tanto é que tem músicas, eu posso citar pra você o “Ingênuo”, por exemplo. O “Ingênuo” tem o que nós chamamos de obrigações escritas, que o violão fez diferente e somou. Isso é importante pra linguagem do chorista e pra quem toca. Estou citando essa, mas tem outras músicas, “Lamento”,</p>	<p>Investigar se as frases no violão acabaram por gerar “novas obrigações” neste choro de Pixinguinha. Aqui, a liberdade concedida, através dos improvisos, por Paulo Moura, contribuiu para transformar a linguagem do violão, pelo menos no acompanhamento do repertório de Pixinguinha.</p>

		<p>“Naquele Tempo”, etc... E ele criava frases, e algumas eu conseguia fazer em uníssono. Isso era muito legal, isso se torna um material novo pra quem quer tocar, quem ouve e quer tocar. Isso é o mais importante, porque a minha geração aprendeu as coisas ouvindo gravações. Hoje já se tem material. Eu já ouvi fazerem frases daquele CD, que não estavam escritas nas partituras. Quer dizer, aquilo despertou uma coisa boa.</p>	
O jeito de Paulo Moura tocar	Investigar as características de	Sim. Você pode ver que o	Essa faixa “Um Chorinho Pra

<p>choro, poderia, de uma certa forma, mostrar alguma influência de outros gêneros, quando ele tocava? Por exemplo, influências do jazz ou do pop, apareciam quando ele tocava choro?</p>	<p>execução de Paulo Moura.</p>	<p>repertório de Severino Araújo começou a ser muito mais explorado. Isso se deve a ele, porque Severino Araújo é da orquestra, daquela roupagem. E por exemplo você vê o Paulo naquele disco <i>Mistura e Manda</i>, tocando “Um Chorinho Pra Você”, completamente diferente. Completamente solto, completamente dado aos improvisos. Isso desperta uma curiosidade muito grande pra quem quer tocar, muito grande.</p>	<p>Você” deve ser ouvida, pois pode ser explorada, depois, na pesquisa, já que, segundo, Márcio, ela sintetiza um dos aspectos importantes do estilo de Paulo Moura.</p>
<p>Você acha que experiências,</p>	<p>Contextualizar a experiência</p>	<p>Sim, mas eu acho que cada</p>	<p>Parece que ele está querendo</p>

<p>como esta, proposta e realizada por ele com o grupo, deveriam ser mais frequentes no âmbito do choro e do samba?</p>	<p>levada a termo nessa gravação e investigar sua importância para os músicos executantes.</p>	<p>vez está mais difícil, porque se está muito preocupado com performance. Eu não sei se há muito mais informação, eu acho que falta uma coisa de interagir mais. Desculpe eu não saber definir, mas eu acho que cada vez está ficando mais difícil isso. Hoje, as pessoas, em pouco tempo já se acham donos de si. Eu não sei o termo, perdão. Mas acho que hoje é mais difícil.</p>	<p>dizer nas entrelinhas, que um modo de tocar música de forma coletiva, de verdade, onde as potencialidades de cada músico somam-se ao trabalho final, parece perder espaço para uma prática musical mais individualizada dos tempos atuais.</p>
---	--	---	---

APÊNDICE B: Entrevista com Joviniano César da Silva (Jovi, no meio musical)

Entrevista realizada em 12 de abril de 2022. Além de músico participante em vários grupos junto com Paulo Moura, foi seu amigo e esteve presente em inúmeras gravações com ele. Nasceu no Rio de Janeiro em 02/08/1958, estudou no Conservatório de Música de Ramos, no bairro de mesmo nome na capital carioca. Integrou o Conjunto de Gafieira de Paulo Moura, tendo viajado com esta formação para Portugal, onde o grupo representou o Brasil no Festival de Música FOLKTEJO, em 1990. Fez parte do projeto *Paulo Moura e os Batutas*.

Pergunta	Objetivo	Resposta	Análise
O que você tem a dizer do modo do Paulo Moura trabalhar? Era diferente das outras pessoas? Pelo menos no gênero choro?	Investigar/registrar o modo de trabalho de Paulo Moura e relacioná-lo a outros nomes significativos que trabalham de modo distinto.	O Paulo era muito eclético. Você mesmo sabe, que ele ouvia de tudo, inclusive música contemporânea, experimentos com música eletro-acústica e muito jazz, samba, choro, gafieira, música clássica. E muito mais. Ele nos disse uma vez, você deve lembrar, que uma das boas sensações que	Investigar esse antagonismo colocado, no que se refere aos modos como Paulo Moura e outros músicos que transitavam pelos mesmos gêneros, norteavam seus trabalhos com grupos de músicos.

		<p>tinha, em qualquer gênero, era a liberdade para experimentar. Desde os primeiros contatos que tive com ele, ficou claro que se tratava de um músico diferente dos padrões que normalmente encontramos por aí. Ele se mudou para o subúrbio de Ramos, no Rio de Janeiro e se tornou meu vizinho. Seu endereço era em frente à quadra da Imperatriz Leopoldinense, Escola de Samba que ele acabou abraçando como sua. Frequentava as rodas de samba do Cacique de Ramos e na sua</p>	
--	--	---	--

		<p>cabeça habitavam gêneros distintos. Ele gostava de inserir padrões de um gênero em outro. Fez isso no choro, onde talvez a resistência imediata por parte de tradicionalistas tenha sido maior.</p>	
<p>Esse projeto começou com um ensaio, onde vocês prepararam inícios e finais das músicas, apenas. Queria que você falasse sobre esse encontro.</p>	<p>Buscar conexões entre a proposta de trabalho estabelecida por Paulo Moura e os músicos que ele escolheu para o referido trabalho.</p>	<p>Lembro que ensaiamos apenas o “Mistura e Manda”. Eu, Jorginho do Pandeiro e Marçalzinho, passamos muitas vezes a música com ele. Interessante que ele trazia umas leituras bem diferentes e inesperadas para as músicas. Normalmente os solistas deixam</p>	<p>Investigar a proposta de Paulo Moura quanto ao estabelecimento claro, de um projeto de interpretação mais livre para os instrumentistas</p>

		<p>os improvisos para o meio das músicas, para as repetições de partes. Ele começava essa e outras músicas com um improviso. Quem ouvia, às vezes nem tinha ideia do que se tratava. Mas uma coisa ficou clara: a presença de uma percussão mais próxima do samba. Você deve lembrar que ele achava o samba mais flexível ao improviso que o choro.</p>	
<p>Você acha que o violão trouxe alguma contribuição, frases novas ou uma interação nova contigo?</p>	<p>Investigar o processo de criação do violão neste trabalho.</p>	<p>Essa liberdade de interpretar que ele sentia mais presente no samba que no choro, creio que se estendia a todos nós. E ele contava com</p>	<p>Investigar a questão dos diálogos do violão com os demais músicos, a partir da liberdade criativa trazida no</p>

		<p>isso. Havia um diálogo mais intenso do cavaquinho e do violão com a percussão. Eu sentia isso. As frases do violão conversavam com solistas e com a percussão. A gente curtia muito.</p>	<p>trabalho proposto.</p>
<p>O jeito de Paulo Moura tocar choro, poderia, de uma certa forma, mostrar alguma influência de outros gêneros, quando ele tocava? Por exemplo, influências do jazz ou do pop, apareciam quando ele tocava choro?</p>	<p>Investigar as características de execução de Paulo Moura.</p>	<p>Com certeza. Ele brincava com o ritmo, com as acentuações, de um modo diferente. Nos instigava. Acho que trazia isso do samba. Por outro lado, o seu fraseado mostrava, também, fragmentos do jazz. A gente percebia isto claramente. Ele já trazia isto em discos anteriores.</p>	<p>Suas colocações reforçam a importância dos trabalhos de Paulo Moura, em que ele trouxe elementos novos à cena do samba e do choro.</p>

<p>Você acha que experiências, como esta, proposta e realizada por ele com o grupo, deveriam ser mais frequentes no âmbito do choro e do samba?</p>	<p>Contextualizar a experiência levada a termo nessa gravação e investigar sua importância para os músicos executantes.</p>	<p>Sim, pois são enriquecedoras e trazem novas contribuições. Além de proporcionar ao músico que transite por universos diferentes. Mas para chegarmos a resultados que não sejam apenas experimentos infrutíferos os músicos têm que ter uma sintonia muito nítida com a proposta e recursos musicais para acrescentarem algo ao projeto.</p>	<p>Ele reconhece que práticas desse tipo, propostas por Paulo Moura são ricas em informações novas, mas necessitam de um grupo de músicos que além de abraçarem a ideia, tenham conteúdo para interagirem nesse contexto.</p>
---	---	--	---

