

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS (UFAL)
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES (ICHCA)
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA**

WILLBERT YVAN BARBOSA FIALHO

**A CONSTRUÇÃO DE UM ACOMPANHAMENTO PARA VIOLÃO DE SETE
CORDAS NA MÚSICA *RUA DA FRENTE***

Maceió-AL

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS (UFAL)
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES (ICHCA)
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

WILLBERT YVAN BARBOSA FIALHO

**A CONSTRUÇÃO DE UM ACOMPANHAMENTO PARA VIOLÃO DE SETE
CORDAS NA MÚSICA *RUA DA FRENTE***

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao corpo docente do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Alagoas, como requisito avaliativo para a obtenção do título de licenciado em Música.

Orientador: Prof. Dr. Milson Casado Fireman.

Maceió-AL

2022

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Setorial do Espaço Cultural
Bibliotecário Responsável: Valdir Batista Pinto – CRB - 4 - 1588

F439c Fialho, Willbert Yvan Barbosa.

A construção de um acompanhamento para violão de sete cordas na música rua da frente / Willbert Yvan Barbosa Fialho – 2022.

41 f. :il.

Orientador: Milson Casado Fireman.

Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Música) – Universidade Federal de Alagoas. Instituto de Ciências Humanas Comunicação e Artes. Maceió.

Bibliografia: f. 41.

1. Violões. 2. Prática musical. 3. Contraponto. I. Título.

CDU: 780.614.131

AGRADECIMENTOS

A Deus, pois sem Ele nada seria possível;

À Suzana, minha esposa, que me incentivou a fazer o curso e perseverar até seu término;

À minha mãe, pessoa indispensável na minha formação humanística;

Ao meu pai, responsável pela minha formação intelectual e pelo meu despertar para os saberes;

Aos professores do curso que, nas discussões e debates, fizeram com que eu crescesse e enxergasse o que é ser professor diante das dificuldades;

Aos amigos que, de maneira compreensiva, apoiaram e entenderam a necessidade de concluir a graduação;

Ao Cai Dentro, que foi um grande laboratório para desenvolver minhas maluquices de maneira irrestrita e experimentar, musicalmente, muita coisa;

A Wellington Pinheiro, que me ensinou a tocar choro e a gostar do violão de sete cordas, principal motivador e incentivador para que eu crescesse enquanto músico e profissional. Se sou alguém na música, devo a ele. Muito obrigado!

Ao meu orientador, professor Dr. Milson Fireman, que, com seu olhar generoso, conduziu a orientação de maneira serena e compreendeu o momento difícil por que a humanidade está passando. Muito obrigado pelas lições e pelo aprendizado. Obrigado por tudo!

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo analisar um contracanto/baixaria criado espontaneamente para violão de sete cordas na música autoral *Rua da Frente*. Para isso, foram desenvolvidos motivos e frases musicais baseados no estilo choro, utilizando inversão de acordes e condução melódica características do gênero para criar frases e estruturar a harmonia da peça em estudo. Inicialmente, foi criado um contracanto de forma espontânea; esse material foi gravado por meio do celular, em aplicativo nativo de gravação, e depois transcrito, no intuito de observar como o contracanto comporta-se em relação à melodia principal. A estratégia utilizada para observar o comportamento do contracanto no decorrer da peça foi a análise dos motivos, com base no conceito de motivos de Schoenberg, bem como pela questão estilística do sistema de pergunta e resposta, bastante comum no choro. Como resultado, concluiu-se que é possível construir o contracanto inversões de acordes, principalmente de primeira inversão, diversificando a linha melódica entre cromatismos, arpejos e escalas diatônicas, a fim de evitar monotonia em relação à melodia principal. Por fim, desta pesquisa, surgiu um produto: uma partitura contendo melodia para clarinete, cifra para acompanhamento e contracanto para violão de sete cordas.

Palavras-chave: Violão de Sete Cordas; Choro; Performance; Prática Musical; Contraponto.

ABSTRACT

This piece of research aims to create a counterpoint for a seven-chords guitar in my song *Rua da Frente*. For this, I have developed themes and phrases based on choro music, by inverting chords and melody succession typical of the style, to create phrases and conduct the studied piece harmony. At first, I created spontaneously a counter point which was recorded in a cell application and later copied to see how the counter point was in relation to the main melody. The strategy for observing the counter point in the piece was by analyzing Schoenberg's motifs, as well as the system of question and answer very typical of choro music. I have concluded it is possible to create a counter point by inverting chords, diversifying the melodic line between chromaticism, arpeggios and diatonics scales to avoid monotony in relation to the main melodic line. Finally, from this work a new product has come out: a clarinet sheet music, chords and seven-chord guitar counterpoint to publicise the work and suggest creations of counterpoint for choro music.

Keywords: Seven-Chords Guitar; Choro Music; Performance; Musical Practice; Counterpoint.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1 - Dedeira para violão de sete cordas de aço | 19 |
| Figura 2 - Postura do violonista de sete cordas com dedeira | 20 |

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

| | |
|---|----|
| Exemplo Musical 1 - Cinco Companheiros | 15 |
| Exemplo Musical 2 - Exemplo de condução de choro segundo Becker | 17 |
| Exemplo Musical 3 - Exemplo de contorno melódico . Erro! Indicador não definido. | |
| Exemplo Musical 4 - Movimentação do controle melódico misto na peça <i>Rua da Frente</i> | 32 |
| Exemplo musical 5 - Compassos 4 e 5 com a primeira inversão no tempo forte do c.5 | 34 |
| Exemplo Musical 6 - Movimentação cromático-diatônico compassos 19, 20, 21 e 22 | 35 |
| Exemplo Musical 7 - Movimentação de escalas/fragmentos na construção da frase | 36 |
| Exemplo Musical 8 - Escala de Sol menor harmônica | 37 |
| Exemplo Musical 9 - Escala de Gm menor (compassos 6 e 7) | 37 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|--|----|
| Tabela 1 - Movimentação do contorno melódico..... | 31 |
| Tabela 2 - Inversão de acordes na condução do baixo..... | 33 |
| Tabela 3 - Quantidade de inversões presentes na peça. | 34 |
| Tabela 4 - Incidência de arpejo, cromatismo, escala diatônica e mista dentro dos compassos..... | 35 |
| Tabela 5 - Escala mista e sua subdivisão. | 36 |

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 11 |
| CAPÍTULO 1 - ASPECTOS HISTÓRICOS E CONTRAPONTÍSTICOS DO VIOLÃO DE SETE CORDAS | 13 |
| 1.1 A História do Violão de Sete Cordas no Brasil | 13 |
| 1.2 A Condução do Baixo e a Baixaria no Violão de Sete Cordas..... | 16 |
| 1.3 A Improvisação no Violão de Sete Cordas | 20 |
| CAPÍTULO 2 - METODOLOGIA | 22 |
| CAPÍTULO 3 - CONSTRUÇÃO DO CONTRACANTO NA PEÇA <i>RUA DA FRENTE</i> | 23 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 38 |
| REFERÊNCIAS | 41 |

INTRODUÇÃO

Não se sabe ao certo o local de surgimento do violão de sete cordas, porém, foi no Brasil que ele teve grande notoriedade, principalmente por sua inserção nos acompanhamentos do choro e do samba no início do século XX.

Arthur de Souza Nascimento, o Tute, violonista que tocava com Pixinguinha, de forma inicial, fazia um acompanhamento inspirado na tuba, marcando o baixo com semínimas e alguns movimentos de colcheia, estabelecendo suporte rítmico aos instrumentos solistas utilizados na época, a exemplo da flauta e do bandolim (CAZES, 2005).

Com o passar do tempo, houve uma transformação em sua maneira de tocar e acompanhar o solista: em vez de marcar ritmicamente, com os baixos, a acentuação da música, o acompanhamento efetuado pelo violonista de sete cordas foi aprimorado sob o ponto de vista teórico-musical. A compreensão sobre funções harmônicas, contraponto e composição deram ao sete cordas acompanhamentos mais elaborados e expandiram visão do violonista para novos horizontes, sendo um deles a junção do sete cordas com jazz, sob o aspecto da hibridação cultural (CANCLINI, 2003).

Contudo, segundo Luiz Otávio Braga (2002), o grande responsável por essa evolução rítmica, harmônica e melódico/contrapontísticos foi Dino Sete Cordas; com ele, tais funções foram exploradas a ponto de serem identificadas como uma forma de tocar o instrumento, criando uma “espécie de escola”. Conforme depoimento de Braga a Nana Vaz de Castro (2001), Dino

[...] conseguiu criar uma escola curiosa, baseada em audições de seus trabalhos gravados. [...] foi um consolidador da forma através das gravações, nos moldes de uma escola não oficial, de percepção direta, e assim fixou toda uma escola de choro.

Essa “escola” construída por Dino resulta diretamente no desenvolvimento e na utilização das “baixarias”, condução de voz no baixo por meio de contracantos independentes, baseados em pergunta e resposta entre o instrumento solista e o acompanhador que, ao aplicar em sambas e choros, conseguiu criar um senso estético e estilístico para o instrumento que ficou marcado até os dias de hoje.

O material de pesquisa encontrado sobre sete cordas, bem como o processo criativo de construção de contracanto/baixaria, ainda é escasso, elevando a

dificuldade desta pesquisa sob o ponto de vista bibliográfico. Contudo, há vasto material relacionado a gravações e audiovisual que possibilitaram uma fonte documental para o fomento do projeto.

Por fim, esta investigação estabeleceu a análise do contracanto, criado de forma espontânea, apenas possuindo o estilo do choro como balizamento. A intenção é saber como acontecem os movimentos do sete cordas em uma peça de estilo de choro, em forma rondó, utilizada na composição analisada, em que se deu o processo de construção da melodia secundária.

Assim, esta pesquisa possui o objetivo de analisar a atuação do violão de sete cordas sob o aspecto criativo e na formação de um acompanhamento baseado em contracanto, utilizando os elementos rítmicos, melódico/contrapontísticos e harmônicos na composição autoral *Rua da Frente*.

CAPÍTULO 1 - ASPECTOS HISTÓRICOS E CONTRAPONTÍSTICOS DO VIOLÃO DE SETE CORDAS

1.1 A História do Violão de Sete Cordas no Brasil

Existem controvérsias quanto à chegada do violão de sete cordas ao Brasil e, mais especificamente, ao Rio de Janeiro, pois ele teria sido aqui introduzido por Otávio Littleton da Rocha Viana (China), irmão de Pixinguinha, e Arthur de Souza Nascimento (Tute), ambos participantes do conjunto de Pixinguinha que se apresentou em Paris, onde conheceram o instrumento (PELLEGRINI, 2005).

Segundo conta Pixinguinha, a outra hipótese é que o sete cordas tenha entrado na cultura musical brasileira no começo do século XX, por meio de ciganos russos que frequentavam a residência da baiana Tia Ciata. À época, sua casa era utilizada para reuniões musicais (PELLEGRINI, 2005).

Firmado no Brasil, o violão de sete cordas estabeleceu-se como instrumento integrante da formação básica do *regional*¹, sendo, inicialmente, utilizado como acompanhante de marcação rítmica, logo possuindo semelhança com marcação da tuba, instrumento de sopro que normalmente toca na região grave, fazendo os baixos de maneira ritmada.

Uma das características do instrumento é a afinação, sendo a 1ª Mi, 2ª Si, 3ª Sol, 4ª Ré, 5ª Lá, 6ª Mi, 7ª Dó; e a outra em relação à sua atividade no regional, pois atua na região grave com liberdade e característica improvisatória, buscando variação na linha melódica do contracanto, na condução do baixo, devendo conduzir a harmonia e executar a inversão de acordes, peculiar ao violão de sete cordas.

No Brasil, o violão de sete cordas teve por seu primeiro instrumentista Otávio Littleton da Rocha Viana, o China (1888-1927), sendo ele o primeiro violonista de sete cordas na formação original dos Oito Batutas (grupo que tinha Pixinguinha como solista) e o responsável por introduzir o instrumento no âmbito profissional (BRAGA, 2002, p.7).

Outro violonista da mesma época de China foi Arthur de Souza Nascimento, o “Tute” (1886-1957), apelidado pelo bandolinista pernambucano Luperce Miranda

¹ A palavra “regional”, na linguagem musical do choro, é designada para a formação/instrumentação dos grupos de choro, geralmente formados por violões, flauta, cavaquinho, bandolim e pandeiro.

como Pé-de-boi e considerado “o primeiro dos grandes acompanhadores típicos do choro” (CAZES, 2005, p.48).

Tute recebeu o citado apelido por deixar os solistas harmonicamente seguros na execução enquanto tocavam. Acredita-se que, em razão de pertencer à banda do Corpo de Bombeiros da cidade do Rio de Janeiro, Tute tenha observado a maneira como a tuba articula as notas e, por imitação, realizava tal feito com adaptações dessa linguagem para o sete cordas, conforme se observa na gravação *Sonhos de Nair*, do próprio Tute (2021).

Contudo, o encontro entre Pixinguinha e Horondino José da Silva, Dino Sete Cordas, mudou a maneira de tocar do violonista, principalmente em relação ao contraponto (GEUS, 2009), pois o saxofonista foi convidado por Benedito Lacerda para compor seu regional e, nessa época, Dino era violonista de seis cordas e também tocava no regional de Lacerda.

Dino já trabalhava a questão contrapontística igual ao que Tute fazia. Porém, ao observar Pixinguinha tocar, percebeu o quanto aquela melodia nos graves era rica o suficiente para conduzir tanto o instrumento solista (flauta) quanto fazer uma conexão com a harmonia (violão), sem, contudo, invadir o espaço de ambos.

Segundo Dino Sete Cordas,

[...] o Benedito então chamou o Pixinguinha pra [*sic.*] tocar no nosso conjunto e ele aceitou, e veio fazer aquilo que a gente fazia que era, justamente, aquele violão, tipo bombardino, entende [...], aqueles contrapontos e tal... Aí, o Pixinguinha começou a fazer aquilo.

Pixinguinha continuou tocando no conjunto até a década de 1950; quando saiu, deixou os contrapontos a cargo de Dino, que, agora, migrara do violão de seis cordas para tocar sete cordas. Pouco antes dos anos 1950, Dino resolveu estudar teoria musical para melhor aplicar seus conhecimentos ao instrumento, expandindo, assim, a utilização do contraponto no violão.

A partir desse momento, Dino começa seu caminho rumo ao estrelato com o violão acompanhador de sete cordas, desenvolvendo e adaptando técnicas para o polegar da mão direita e articulação por meio de ligados ascendentes e descendentes da mão esquerda. Com isso, consegue expandir o repertório fraseológico do instrumento, criando frases rápidas e sincopadas.

Esse estilo “novo” de tocar fez com que aumentassem as possibilidades de acompanhamento nos mais variados gêneros da música brasileira: de choro, samba e maxixe até o forró de Luiz Gonzaga, o violão vira uma vitrine, uma “escola”, e nasce uma linguagem idiomática própria para o sete cordas.

Algumas inovações trazidas pelo mestre foram o uso recorrente de síncopes (círculo azul) e sextinas (círculo vermelho), que traziam riqueza ao fraseado, construindo uma ponte entre a harmonia e a melodia, o que pode ser observado no exemplo musical a seguir:

Exemplo Musical 1 - Cinco Companheiros

The musical score is for the piece 'Cinco Companheiros'. It is written for three instruments: piano (fl.), seven-string guitar (vl. 7), and bass (bx.). The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The piano part has a melodic line with some syncopation. The guitar part provides harmonic accompaniment with a syncopated rhythm (circled in blue) and a sextina (circled in red). The bass part is a simple accompaniment.

Fonte: Adaptado de PELLEGRINI, 2005.

Sob a ótica do ensino e em razão de ser um instrumento oriundo da música popular, o recurso metodológico empregado foi a oralidade, sendo o aprendizado dado pela “tradição leiga do tocar de ouvido” (CAETANO, 2010, p.6), utilizando gravações realizadas, principalmente, a partir da década de 1950, que serviam como elemento formador e divulgador do violão de sete cordas.

A partir dessa oralidade presente na música popular e ainda sem amparo no ambiente acadêmico, fazia-se necessário que a formação do músico, bem como o conhecimento adquirido, fossem passados de maneira informal, em rodas de choro, como afirma Borges (2008, p.24):

A formação do músico pertencente à comunidade do choro, com efeito, se estabelece através das “rodas de choro”, as quais fornecem alicerces para que o músico absorva a linguagem improvisatória fundamentada, em grande medida, na tradição oral.

É nesse contexto que surge Raphael Rabello, aluno informal de Dino que, convivendo com ele por mais de 20 anos, apreende todo o conteúdo possível – a técnica, a maneira de tocar e a linguagem –, na tentativa de fomentar ainda mais o instrumento.

Rabello ainda destacou-se ao alçar o sete cordas à condição de instrumento solista, utilizando cordas de *nylon* (o violão de Dino era de cordas de aço) e aumentando o repertório do instrumento por meio de arranjos e composições que utilizavam não só a linguagem de acompanhamento, mas também do violão solo erudito, trazendo inovações (fraseado flamenco e rasgueado) e abrindo possibilidades técnicas na maneira de tocar sem a tradicional dedeira no polegar direito, sendo, portanto, um divisor de águas na maneira de tocar o instrumento (SILVA NETO, 2017, p.69).

Por fim, nos últimos anos, surge Rogério Caetano com possibilidades de modificação nos pilares construídos por Dino, principalmente no que se refere ao plano harmônico e melódico, pois traz uma linguagem jazzística, utilizando escalas simétricas e acordes que possuem, em sua formação, notas alteradas (#5, b9, #9), inserindo esses elementos no choro e no samba, criando uma espécie de hibridação cultural ao unir música americana à música popular brasileira (CANCLINI, 2003).

Vale ressaltar que as referências musicais de Caetano influenciaram, sobremaneira, o violão de sete cordas a entrar nesse estágio de hibridação, pois, segundo Silva Neto (2017), a vanguarda do jazz e Raphael Rabello, Dino Sete Cordas, irmãos Walter e Waldir, Hélio Delmiro e Marco Pereira moldaram sua maneira de compor e tocar o instrumento.

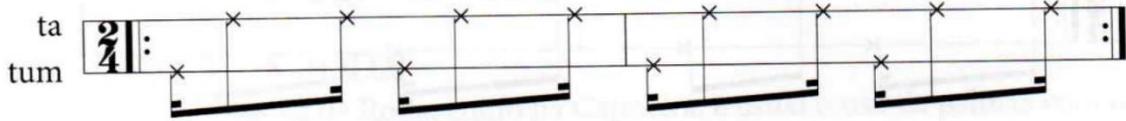
Os elementos trazidos por Caetano, principalmente em relação à utilização de escalas (alteradas, pentatônica, tons inteiros), demonstram o quanto o violonista transformou-se para chegar à modernidade sem, contudo, perder a tradição do choro, gerando uma identidade que cada vez mais traduz, sob o ponto de vista social e musical, a relação direta entre o violão de sete cordas e os gêneros que o acolheram.

1.2 A Condução do Baixo e a Baixaria no Violão de Sete Cordas

Na formação do regional, via de regra, o violão de sete cordas é o responsável pela condução dos baixos. Essa condução pode ser rítmica ou melódica.

A condução rítmica, também chamada de “levada” (BORGES; VOLPE, 2020, p.18), busca ter um caráter percussivo e padronizado, imitando, muitas vezes, instrumentos de percussão, como tamborim ou pandeiro. É utilizada em samba, maxixe, tango brasileiro, samba-canção, no choro e nas próprias variações do gênero.

Exemplo Musical 2 - Exemplo de condução de choro segundo Becker



Fonte: BECKER, 2013, p.9.

Essa nomenclatura (ta/tum) pode ser substituída, por exemplo, por *p* (polegar/tum) e *i* (indicador/ta), para fins de efeito prático, inclusive pode ser utilizada na composição objeto desta pesquisa, pois a rítmica apresentada acima é a estrutura básica do acompanhamento de choro.

A condução do baixo está relacionada à melodia executada nas cordas graves em contracanto com a voz principal, independente de ela possuir um papel estrutural rítmico e harmônico, produzindo a “linha do baixo”. A partir de uma elaboração mais complexa, geralmente improvisada e, em alguns casos, preconcebida, chega-se ao que os chorões apelidaram de “Baixaria”. Inicialmente, a baixaria funciona como elemento dinamizador das partes componentes do conjunto do choro: ritmo, melodia e acompanhamento.

As Baixarias do choro são geralmente improvisadas, mas podem ser preconcebidas e elaboradas sobre inúmeras variações. A improvisação de instrumentos melódicos, muitas vezes, possui a mesma concepção improvisatória do Violão de 7 Cordas acompanhador. Tal concepção pode ser verificada através das variações feitas sobre a melodia e a técnica da “pergunta e resposta”. (BORGES, 2008, p.67-68).

A técnica de pergunta e resposta é um diálogo realizado entre a voz principal e o contracanto executado pelo violão de sete cordas, sendo a prioridade dessa “conversa” gerar continuidade no discurso melódico e conduzir a música adiante.

No início do século passado, de maneira tímida, a baixaria surge ao estilo de “Frases curtas em colcheias, com notas predominantemente na região grave do violão [...]” (CAZES, 2005, p.48), podendo-se fazer relação com o baixo cantante da música barroca.

Com o passar dos anos, o acompanhamento não flutuava tão somente em semínimas e arpejos; a linha do baixo ganhou aspirações inovadoras com o contraponto florido (quinta espécie) e estendeu-se para aproximação cromática (SILVA NETO,

2017), cromatismo (BORGES, 2008), pentatônicas e escalas alteradas (OLIVEIRA, 2018), no intuito de enriquecer o vocabulário fraseológico do violão de sete cordas.

É nesse contexto que a linha de baixo começa a ganhar destaque como melodia independente, surgindo, principalmente, com as inversões no baixo em forma de acompanhamento, muito utilizadas no choro. Neves *apud* Geus (2018) e Carvalho (2006) pontuam:

Nota-se que no acompanhamento do choro a presença quase obrigatória do baixo melódico (baixaria) chega a ser tão desenvolvida que soa como uma segunda melodia, um contracanto que soa como melodia principal. (NEVES *apud* GEUS, p.51).

Visando ao aprimoramento melódico da linha, outras notas são acrescentadas aos baixos dos acordes, e começam a aparecer as notas de aproximação cromática, os arpejos e as inversões. Desta forma a linha torna-se mais cantabile e ganha maior destaque, aí sim atuando como uma segunda melodia, surgindo o baixo melódico. (CARVALHO, 2006, p.23).

A partir da linha do baixo, sua condução está ligada intimamente à inversão dos acordes que, de maneira geral, é a posição do baixo em relação ao acorde: se na primeira, segunda ou terceira inversão. É do estilo de se tocar choro que o instrumento acompanhador movimenta o baixo de maneira cromática ou por grau conjunto, com poucos saltos, gerando muitas inversões comuns do gênero em questão.

A inversão dos acordes correspondente à cifragem da música; via de regra, não precisa ser indicada na partitura, salvo orientação exterior (BRAGA, 2009, p.35-36), ou seja: sob o ponto de vista da baixaria, apesar da liberdade de execução, o contexto harmônico indicado pelo arranjador ou compositor precisa ser respeitado.

Nesse momento, surge a “baixaria de obrigação” (BRAGA, 2009), preconcebida e aparecendo, geralmente, no início ou no fim das seções. Desse tipo de baixaria, tem-se exemplos em *Sofre Porque Queres*, de Pixinguinha, *Ainda Me Recordo*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, *Receita de Samba*, de Jacob do Bandolim, dentre outras.

A baixaria ainda é utilizada para introduzir recursos estilísticos no choro, tais como: baixo pedal, dobra de melodias, *staccato*, *pizzicato*, efeito tuba (a junção de *staccato* com *pizzicato*) que, somados à fraseologia, ajudam a construir a linguagem no violão de sete cordas (OLIVEIRA, 2018).

Por fim, a execução técnica da baixaria pode ser feita de duas maneiras: a primeira delas seria com a utilização de dedeira colocada no polegar da mão direita, muito usada no violão de sete cordas de aço. Com isso, o timbre ganha um caráter mais metálico e de maior volume, com maior projeção. É comum o seu uso em rodas de choro, principalmente quando não há amplificação por meio de caixas de som.

Figura 1 - Dedeira para violão de sete cordas de aço



Fonte: YOUTUBE, 2022.

A segunda é sem a dedeira e, geralmente, para os violonistas que tocam em violões de cordas de *nylon*. É mais utilizada em apresentações solo ou em ambientes fechados. Em razão da menor resistência das cordas de *nylon*, comparadas às cordas de aço, recursos como ligados são mais fáceis de executar, contribuindo para maior agilidade, com pouco esforço.

A postura do violonista de sete cordas também está ligada à maneira como o polegar golpeia as cordas graves para realizar a baixaria, pois o violão é colocado na perna direita e arqueado em um ângulo de 45°.

Figura 2 - Postura do violonista de sete cordas com dedeira



Fonte: FACEBOOK, 2022.

Essa posição faz com que o polegar da mão direita tenha maior apoio na hora de ferir as cordas. Nesse caso, a postura serve tanto para quem toca violão com corda de aço ou *nylon*.

1.3 A Improvisação no Violão de Sete Cordas

A improvisação musical consiste em criar ou manipular o material musical (motivo, frase) de maneira instintiva, com base em suas referências e utilizando os elementos básicos da música (ritmo, melodia e harmonia) para gerar um discurso que possua coerência e forma (SCHOENBERG, 2015), porém em tempo real. Outra maneira seria a manipulação de um material existente, modificando células rítmicas e padrões melódicos para criar um novo material. A última é a preferida entre os chorões (BORGES, 2008).

O choro possui traços que denotam a improvisação. O ato de recriar temas por meio da manipulação melódica dos motivos, para evitar repetições óbvias do material musical tanto para o solista como para os demais instrumentistas, aproveita uma certa liberdade de improvisação.

Segundo Fabris e Borém (2006, p.12-13):

No choro, os temas geralmente apresentam grande invenção melódica e harmônica e, por isso, a improvisação geralmente acontece mais ao nível da variação melódica, da sugestão de alteração da métrica, da realização rítmica com sutilezas que parecem escapar das possibilidades da notação e que imprimem o assim chamado “molho” do choro.

O sete cordas chega como instrumento acompanhador, porém de característica improvisatória; uma linha de baixo condizente com o estilo do choro, sem provocar esvaziamento durante a execução da música.

CAPÍTULO 2 - METODOLOGIA

Este trabalho consiste em uma pesquisa com viés qualitativo e de natureza exploratória. Nele, o pesquisador familiariza-se com o campo da discussão onde o problema musical está inserido.

Inicialmente, reúne-se uma bibliografia-base para a fundamentação das discussões no decorrer da pesquisa. Esse conjunto é formado por livros, teses, dissertações, artigos científicos, ensaios, fonogramas, vídeos extraídos ou pesquisados da internet que possuam relações com o material a ser pesquisado.

Antes de averiguar, por meio de análise, os elementos musicais que compõem o contracanto criado de maneira espontânea para fins desta pesquisa, o pesquisador teve como laboratório o grupo de choro em que toca violão de sete cordas há mais de quinze anos. Esse tempo deu formação sólida para manipular o material abordado na pesquisa, ou seja, a criação de um contracanto para o instrumento em questão no estilo do choro.

A música escolhida foi a peça intitulada *Rua da Frente*, de autoria do pesquisador, e dois foram os motivos para essa tomada de decisão: o primeiro é que o pesquisador tem interesse irrestrito de publicação e divulgação do material no meio acadêmico, mas também nas mídias sociais, assim, caso escolhesse para o trabalho música de autores consagrados do choro, poderia ver seu uso restrito face aos direitos autorais vigentes sobre as obras. O segundo tem natureza didática, pois essa peça é a primeira de uma série que o pesquisador utilizará para aulas do instrumento, com o objetivo de incentivar alunos a criar suas próprias baixarias.

O áudio do material foi captado e gravado por microfone embutido no telefone celular e registrado por aplicativo de gravação nativo do próprio equipamento. Em seguida, o pesquisador realizou a transcrição da performance executada para, ao final, analisar o material colhido.

Por fim, o material transcrito, junto com a linha melódica para clarinete, transformou-se em produto final da monografia. Os interessados poderão acessá-lo por meio do repositório acadêmico da Universidade Federal de Alagoas.

CAPÍTULO 3 - CONSTRUÇÃO DO CONTRACANTO NA PEÇA *RUA DA FRENTE*

Em decorrência de uma prática improvisada na construção dos contracantos, o violão de sete cordas surgiu, no início do século passado, sem nenhum método formal que catalogasse suas frases; possuía apenas a expertise dos violonistas na elaboração dos fraseados, sendo as rodas de choro o ambiente propício para sua elaboração.

O violonista de sete cordas elabora o fraseado com base no conhecimento adquirido ao longo de sua prática e maturidade musical no estilo do choro, pois, ao tocar, ele é guiado pela tonalidade e a construção do fraseado ocorre de maneira espontânea; sem pensar, apenas toca as frases.

Essa prática, comum ao choro, frequentemente atrai instrumentistas interessados em aprender a maneira de tocar e construir as frases contrapontísticas, sendo o conhecimento transmitido de maneira oral e praticado de forma deliberada aos olhares dos mais antigos. Contudo, com o passar dos anos, o cenário vai agregando outras práticas, tais como:

Transcrever ou somente “tirar”, sem escrever em partitura, trechos ou arranjos completos de gravações (como fazia Dino Sete Cordas com os arranjos de Ney Orestes e Lentine); Ler arranjos transcritos ou criados para o estudo do instrumento [...]; Ler e estudar exercícios criados especialmente para o violão de sete cordas como os de Marco Bertaglia. (PELLEGRINI, 2005, p.54-55).

Essas ações expandiram o estudo e geraram outras formas de se praticar o choro. Com o advento da tecnologia, surgiram o rádio e o toca-discos e o espaço para estudar choro ampliou-se, bem como a necessidade de compreender melhor os aspectos gerais do violão de sete cordas: condução do baixo, inversão dos acordes e ritmo (BRAGA, 2009, p.33-34). Buscou-se uma maneira mais técnica, que culminou no desenvolvimento de um fraseado contrapontístico nos graves – as famosas “baixarias”, que dialogam com a melodia principal.

“A baixaria nada mais é do que uma melodia em contracanto executada na região grave do instrumento acompanhador” (FERNANDES, 2017, p.43). Elaborada a baixaria/o contracanto, para que possamos entender a elaboração do discurso musical realizado pelo violão de sete cordas, devemos analisar a estrutura composicional com base em pequenas unidades, relacionando-as entre si, com o objetivo de formar

estruturas mais complexas (frases) e coerentes. Essa pequena unidade recebe o nome de motivo.

Segundo Schoenberg (2015, p. 35), “Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente”. Ele ainda afirma que “Qualquer sucessão rítmica pode ser usada como um motivo básico, mas não pode haver uma diversidade muito grande de elementos²” (SCHOENBERG, 2015, p.36).

Contudo, é preciso saber que a repetição do motivo sem um desenvolvimento pode gerar monotonia, ou seja, o discurso para de evoluir musicalmente. Para evitar esse efeito, existe a variação motívica, que auxilia no progresso do discurso musical. Assim, “[...] a variação exigirá a mudança de alguns fatores menos importantes e a conservação de outros mais importantes. A preservação dos elementos rítmicos produz, efetivamente, coerência [...]” (SCHOENBERG, 2015, p.36).

É importante frisar que o desenvolvimento do motivo está ligado ao contorno melódico tanto pelo aspecto rítmico quanto com a relação intervalar entre as notas que o compõem e que têm por finalidade formar fragmentos que darão origem à formação das frases e, conseqüentemente, à linha do baixo (CAETANO, 2010).

Exemplo Musical 3 - Exemplo de Contorno Melódico

The musical score consists of two staves. The top staff is for B♭ Clarinet (B♭ Cl.) in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bottom staff is for Guitar (Cl. Gtr.) in bass clef, with a key signature of one flat (B♭) and a common time signature. The guitar part features a complex rhythmic pattern with red lines underlining the notes. The chords are A7, D7, D/C, Gm7, and C7.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

É interessante notar que, no exemplo acima, o contorno melódico atua em movimentação contrária à melodia principal, o que gera mais interesse e diversidade para o ouvinte.

² Não está claro, ao menos para o pesquisador, quais são os elementos aqui tratados pelo autor. Porém, ele faz menção à expressão “elemento rítmico” (SCHOENBERG, 2015, p.36) e a “fatores rítmicos e intervalares” (idem, p.35). Supõe-se que as palavras “elemento” e “fatores” queiram relacionar a mesma coisa, ou seja, ritmo, intervalo e harmonia.

Ainda sobre o contorno melódico, Schoenberg (2015, p.44) afirma:

Uma melodia bem equilibrada progride em ondas, isto é, cada elevação é compensada por uma depressão; ela atinge o ponto culminante, ou clímax, através de uma série de pontos culminantes menores, interrompidos por recuos. Os movimentos ascendentes são compensados por movimentos conjuntos em direção oposta.

Os critérios para analisar os motivos ocorrem por meio do contorno melódico, pois é com base neles que podemos observar o desenvolvimento do contracanto, bem como a existência ou não de monotonia na construção das frases e a utilização de arpejos e escalas (diatônica/cromática).

Em relação à harmonia, à condução de vozes e quando da utilização das inversões dos acordes dentro do compasso, o intuito, aqui, foi investigar a incidência de inversão de acordes no tempo forte e fraco dos compassos, mapeando a frequência que ocorre e se houve equilíbrio na sua utilização.

Um subitem desse tópico seria observar que tipo de inversão foi utilizada – 1ª, 2ª ou 3ª inversão – e pontuar em que momentos ocorre, tanto sob o ponto de vista estrutural, começo, meio ou fim de uma seção, bem como quanto à sua localização no espaço, em que compasso ocorre.

A música escolhida foi *Rua da Frente*, autoral e que tem como inspiração a cidade onde o autor desta pesquisa nasceu e passou parte de sua infância. A peça foi escrita para clarinete e acompanhamento de violão de seis cordas (cifra) e sete cordas e está estruturada em 70 (setenta) compassos e distribuída em 3 seções (todas definidas por ritornelo) em forma rondó, sendo a primeira seção em Fá maior, a segunda em Ré menor e a terceira seção em Si bemol maior.

A peça, sobre quem teceremos considerações a respeito dos motivos musicais empregados, pode ser vista a seguir.

Score
Choro ♩ = 60

Rua da Frente

Choro

Willbert Fialho

The musical score is written for Clarinet in Bb and Classical Guitar. It is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as Choro ♩ = 60. The score is divided into four systems, each with a Clarinet part and a Guitar part. The guitar part includes chord diagrams and chord names. The first system starts with a repeat sign and a key signature change to one flat (Bb). The second system includes a measure with a '5' above the staff. The third system includes a measure with a '9' above the staff. The fourth system includes a measure with a '13' above the staff and ends with 'To Coda'.

Clarinet in B \flat

Classical Guitar

5

B \flat Cl.

Cl. Gtr.

9

B \flat Cl.

Cl. Gtr.

13

B \flat Cl.

Cl. Gtr.

Chords: F, A \dim , F/A, C7, F, D m , A7, D7, D/C, G m 7, C7, F, C7, F, A \dim , F/A, C7, C m 7, F7, B \flat , B \flat , B \dim , A m 7, D7, G m 7, C7

To Coda

2 Rua da Frente

The musical score for "Rua da Frente" is presented in two systems. Each system consists of a Bb Clarinet (Bb Cl.) part and a Clarinet/Guitar (Cl. Gtr.) part. The Bb Cl. part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The Cl. Gtr. part is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The score includes first and second endings for the first system and a final ending for the second system. Chords are indicated below the Cl. Gtr. staff.

System 1 (Measures 17-20):

- Measures 17-18: 1. ending
- Measures 19-20: 2. ending
- Chords: F, C7, F, A7, Dm, A7/C#

System 2 (Measures 21-24):

- Measures 21-22: D/C, Gm7
- Measures 23-24: Em7(b5), A7, Dm7

System 3 (Measures 25-28):

- Measures 25-26: E/G#, E7, A7
- Measures 27-28: Dm7, A/E

System 4 (Measures 29-32):

- Measures 29-30: D7/F#, Gm7
- Measures 31-32: Em7(b5), A7, Dm7, Dm/C

Rua da Frente

The musical score for 'Rua da Frente' is arranged for B♭ Clarinet and Clarinet/Guitar. It consists of six systems of staves. The first system (measures 33-36) features a first ending for the B♭ Clarinet and a corresponding guitar accompaniment with chords E7/B, A7, Dm7, A7, Dm, C#, and C7. The second system (measures 37-40) includes a key signature change to B-flat major and a common time signature, with guitar chords Dm7, F7, Bb, Bdim, Cm7, Cm7, and F7. The third system (measures 41-44) continues with guitar chords Bb, Bb, A7, D, B7, Em7, and A7. The fourth system (measures 45-48) features guitar chords F7, Bb, Bdim, Cm7, D7/F#, and D7. Performance instructions include 'D.S. al Coda' at the end of the first and second systems.

4 Rua da Frente

49

B \flat Cl.

G $m7$ B $\flat7$ E \flat E dim D $m7$ G 7 C $m7$ F 7

Cl. Gtr.

53

B \flat Cl.

1. 2.

B \flat F 7 B \flat B 7 C 7 F A dim F/A C 7

Cl. Gtr.

57

B \flat Cl.

F D m A 7 D 7 D/C G $m7$

Cl. Gtr.

61

B \flat Cl.

C 7 F C 7 F A dim F/A C 7

Cl. Gtr.

6

Rua da Frente

5

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 65 to 71. The Bb Cl. part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Cl. Gtr. part starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The first system includes a sixteenth-note melodic line for the Bb Cl. and a rhythmic accompaniment for the Cl. Gtr. Chords are indicated below the Cl. Gtr. staff: Cm7, F7, Bb, Bb, Bdim, Am7, and D7. The second system covers measures 69 to 71. The Bb Cl. part continues with a melodic line. The Cl. Gtr. part continues with a rhythmic accompaniment. Chords are indicated below the Cl. Gtr. staff: Gm7, C7, and F.

Em relação à movimentação melódica, classificamos, na Tabela 1, os motivos por movimentos ascendente, descendente e misto. Ascendente é quando a nota de chegada é mais alta do que a nota de partida (dentro do mesmo compasso); descendente é quando a nota de chegada é mais baixa do que a nota de partida (dentro do mesmo compasso); misto é quando ocorre variação de altura dentro do mesmo compasso.

Tabela 1 - Movimentação do contorno melódico

| Movimento | Vezes em que aparece | Locais onde aparece (compasso) |
|--------------------|-----------------------------|---|
| Ascendente | 21 | 2, 5, 7, 10, 11, 14, 21, 23, 27, 28, 31, 38, 46, 50, 51, 55, 58, 60, 63, 64, 67 |
| Descendente | 22 | 4, 6, 8, 12, 15, 17, 19, 20, 24, 32, 33, 35, 43, 48, 49, 53, 57, 59, 61, 65, 68 |
| Misto | 26 | 1, 3, 9, 13, 16, 18, 22, 25, 26, 29, 30, 34, 37, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 47, 52, 54, 56, 62, 66, 69 |

Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

Como pode ser observado na tabela acima, os movimentos dos motivos foram distribuídos de maneira equilibrada durante a peça, o que demonstra coerência na construção do contracanto, não ocorrendo monotonia durante a execução.

Alguns pontos merecem ser observados: primeiro, as repetições tanto em movimento ascendente como descendente acontecem por, no máximo, dois compassos (a exemplo dos compassos 10 e 11), com exceção dos compassos 39, 40, 41 e 42, que operam a repetição por movimentação mista. Porém, apesar da frequência, nesse momento da peça, o contorno enfatiza a melodia principal ou atua em movimento contrário, exceto pelos compassos 39 e 42, que fazem movimentos alternados de subida e descida dentro do próprio compasso, como pode ser visto no exemplo a seguir.

Exemplo Musical 4 - Movimentação do controle melódico misto na peça *Rua da Frente*

The musical score for 'Rua da Frente' is presented in two systems. The first system (measures 37-40) features a Bb Clarinet (Cl.) and Cl. Gtr. (Guitar). The Cl. part has blue arrows indicating melodic movement, and the Gtr. part has red arrows. The second system (measures 41-44) continues with the same instruments. The Cl. part has blue arrows, and the Gtr. part has red arrows. The guitar part includes chord symbols: D_m7, F7, B_b, B_{dim}, C_m7, G7, C_m7, F7 in the first system, and B_b, F, B_b, A7, D, B7, E_m7, A7 in the second system.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

O segundo ponto é que os motivos de final de seção ocorrem em movimentação descendente, o que é uma característica muito comum nos acompanhamentos de choros e sambas. Como exemplos, temos as gravações de Dino Sete Cordas em *Ele* e *Eu*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda (75); *Cheguei*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda (75), e *Cuidado, Violão*, de José Toledo (75).

Quanto à estrutura de condução do baixo, foi organizada a Tabela 2, com a finalidade de observar em quais momentos ocorrem as inversões no tempo 1 (forte) e no tempo 2 (fraco) do compasso; assim, podemos sistematizar a aplicabilidade da inversão, enfatizando a condução ou destacando a melodia.

Tabela 2 - Inversão de acordes na condução do baixo

| Condução de vozes | Momento dentro do compasso (Tempo) | Quantas vezes ocorre | Local onde acontece (compasso) |
|--------------------------|---|-----------------------------|--|
| Fundamental | Forte | 41 | 2, 7, 8, 9, 10, 14, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 26, 27, 30, 31, 32, 34, 35, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 60, 61, 62, 63, 67, 69 |
| Inversões | Forte | 28 | 3, 4, 5, 6, 11, 12, 13, 20, 21, 25, 28, 29, 33, 37, 48, 51, 56, 57, 58, 59, 64, 65, 66, 68 |
| Fundamental | Fraco | 41 | 2, 3, 5, 6, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 18, 21, 23, 24, 25, 29, 31, 34, 35, 38, 42, 43, 44, 46, 48, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 69 |
| Inversões | Fraco | 20 | 4, 7, 12, 15, 22, 26, 30, 32, 33, 37, 40, 45, 47, 49, 51, 57, 60, 65, 68 |

Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

Nessa peça, a condução dos baixos, em sua maioria, deu-se por caminhos diatônicos, com poucos arpejos e cromatismos, sendo raros os saltos empregados.

É importante frisar que a inversão é considerada um recurso de estilo no choro e deve ser empregada com cautela, visto que seu excesso pode prejudicar o discurso melódico da condução, atraindo a atenção para o contracanto, e não para a melodia principal.

Na tabela, é possível observar que a proporção foi de quase 50%, se comparada ao emprego da fundamental do acorde no tempo 1 (forte); a inversão, também em tempo forte, foi de 50% quando a fundamental e a inversão estavam em tempo fraco no compasso. Assim, observa-se que o violão de sete cordas agiu como instrumento acompanhador e de maneira criativa, destacando-se, mas, sobretudo, realçando a melodia principal.

Ainda foram extraídas da peça as quantidades de primeira, segunda e terceira inversões.

Tabela 3 - Quantidade de inversões presentes na peça

| Inversões | Quantidade de inversões |
|-------------------|-------------------------|
| Primeira inversão | 30 |
| Segunda inversão | 2 |
| Terceira inversão | 6 |

Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

A utilização da primeira inversão é bem comum na música ocidental, pois “serve para melhorar o contorno da linha do baixo e sortir a linha do baixo com uma maior variedade de notas” (KOSTKA, 2012, p.107). Na peça, há um exemplo claro, nos compassos 4 e 5, em que as notas das cabeças dos tempos (com exceção do tempo 2 do quinto compasso) são de primeira inversão, evitando saltos de mais de uma terça e melhorando a linha melódica.

Exemplo Musical 5 - Compassos 4 e 5 com a primeira inversão no tempo forte do c.5

The musical score for Example 5 consists of four staves. The top staff is for Clarinet in B \flat , the second for Classical Guitar, the third for B \flat Clarinet, and the fourth for Clarinet in G. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score shows measures 4 and 5. Above the Classical Guitar staff, the chords are F, A \flat dim, F/A, C7, F, and Dm. Above the B \flat Cl. staff, the chords are A7, D7, D/C, Gm7, and C7. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

Para a terceira inversão, foi empregado o caminho “cromático-diatônico”, pois seu desenvolvimento inicia no compasso 19 (Dm em estado fundamental). Nos compassos seguintes, ocorrem a primeira inversão (movimento cromático) e a terceira inversão (diatônico), de maneira cromática.

Somente após esse movimento, e em direção contrária, ocorre a resolução da frase pela escala de Sol menor harmônico, no compasso 22. Tal caminho é para evitar

saltos, fazendo o baixo conduzir a voz pelo caminho mais curto (RAMOS, 2016, p.121), como pode ser observado no exemplo abaixo:

Exemplo Musical 6 - Movimentação cromático-diatônico nos compassos 19, 20, 21 e 22

The image shows two musical staves. The top staff contains four measures of music with notes and rests. The bottom staff shows the bass line with arpeggios for four chords: D_m, A₇/C_#, D/C, and G_m7. The bass notes for the first three chords are circled in blue, showing a chromatic descent: D, C_#, C, B.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

Acontece algo parecido nos dois casos de segunda inversão, porém, o movimento não é cromático-diatônico, mas apenas diatônico.

Sobre o ponto de vista melódico, foram extraídas da peça e classificadas as escalas em: diatônicas, cromáticas, arpejos (acordes em forma de escala) e de uso misto, sendo que, dessa combinação, surgem frases para a construção do discurso do sete cordas.

Antes de seguir para a tabela, faz-se necessário explicar a classificação cromatismo e mista³ no contexto das escalas. A primeira diz respeito a qualquer nota fora da escala dos acordes em que está sendo executada; já a segunda surge quando existe uma combinação dentro do mesmo compasso de arpejo com cromatismo, escala diatônica com arpejo e, por fim, cromatismo com diatônica. Para facilitar o entendimento, organizou-se outra tabela com essa subclassificação.

Tabela 4 - Incidência de arpejo, cromatismo, escala diatônica e mista dentro dos compassos

| Escalas e Arpejos | Quantidade de vezes que aparece na peça |
|--------------------------|--|
| Arpejo | 6 |
| Cromatismo | 13 |
| Diatônica | 27 |
| Mista | 19 |

Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

³ É importante salientar, para facilitar o entendimento, que, ao inserir a classificação “mista” na organização das escalas, ela não está fazendo referência a uma nova escala ou a uma escala pré-existente, mas tão somente à junção, por exemplo, de fragmentos de uma escala diatônica com um arpejo ou um cromatismo.

Em razão da música abordada ser tonal, aplicou-se um número maior de escalas diatônicas, deixando a utilização de arpejos e cromatismos para complementar a formação das frases com maior diversidade entre seus fragmentos. Vejamos o exemplo abaixo:

Exemplo Musical 7 - Movimentação de escalas/fragmentos na construção da frase

The musical score consists of two staves. The top staff is for Bb Cl. and the bottom staff is for Cl. Gtr. Both staves start at measure 13. The Bb Cl. staff has a melodic line with a '6' above the first measure. The Cl. Gtr. staff has a rhythmic accompaniment. Chords are indicated below the Cl. Gtr. staff: Bb, Bb, Bdim, Am7, D7, Gm7, C7. The score ends with 'To Coda'.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

No compasso 13, temos um arpejo de Bb maior iniciando a primeira inversão, sendo que, logo em seguida (compasso 14), temos uma movimentação cromática até a nota Dó do compasso 15 para, após, iniciar um movimento diatônico até fá#. Mesclando a movimentação e os tipos de escalas, chega-se a um resultado bastante coerente na construção das frases, possuindo caráter próprio e distinto, sem prejudicar o discurso da melodia principal.

Ainda sobre esse ponto, faz-se necessário abordar a formação mista das escalas. Vejamos:

| Tabela 5 - Escala mista e sua subdivisão | |
|---|-------------------|
| Mista | Incidência |
| Arpejo e Cromatismo | 4 |
| Diatônica e Cromatismo | 10 |
| Arpejo e Diatônica | 5 |

Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

No compasso 21, não se optou pelo cromatismo em face da escala empregada ser uma menor harmônica, pois a conclusão da mesma dá-se no compasso seguinte, sendo o Fá# a sensível de Sol menor.

Exemplo Musical 8 - Escala de Sol menor harmônica

21

B♭ Cl.

21

C1. Gtr.

D/C G_m7 E_m7(b5) A₇ D_m7

Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

Existem, ainda, alguns fragmentos de escalas que preparam para o acorde seguinte. É o caso do fragmento de escala do compasso 6, final do primeiro tempo e segundo tempo inteiro, que, apesar de o Mib ser nota cromática ao que vem depois, no caso o Ré, a escala em que está inserido não faz parte dos acordes de D nem de D/C (3ª inversão); ele prepara para o compasso seguinte, no caso, o Gm7, fazendo com que a escala seja diatônica e pertencente ao campo harmônico de Sol menor.

Exemplo Musical 9 - Escala de Gm menor (compassos 6 e 7)

D₇ D/C G_m7

Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

A utilização de fragmentos de escala diatônica e cromática estabelece que o processo de criação de frase pode ser o mais variado possível, caso a intenção seja destacar o contracanto e a melodia principal no discurso melódico como um todo. O arpejo deve ser utilizado com cautela e com outros fragmentos melódicos, para não gerar monotonia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa propôs, como objetivo geral, analisar um acompanhamento que tivesse um contracanto/baixaria para o violão de sete cordas na música autoral *Rua da Frente*. Para isso, partiu-se de aspectos históricos do instrumento e de seus principais *performers*, que mudaram e desenvolveram maneiras de tocá-lo, superaram a limitação do estudo de música formal por meio da tradição oral presente nas rodas de choro e conseguiram, por meio da prática, desenvolver suas próprias baixarias.

Nessa questão, foram abordados o conceito de baixaria e a importância do sistema de pergunta e resposta para a condução e construção melódica da linha do baixo dentro do contexto do choro em âmbito geral. Por fim, a improvisação por meio da baixaria, dentro da coerência e do estilo, respeitando, quando escrita, os limites e o contexto harmônico da peça.

Já a análise motivica foi importante para compreender a estrutura melódica nos seus mínimos detalhes: como funciona a rítmica, a inversão dos acordes e a movimentação escalar dos motivos, com a finalidade de criar fraseados mais elaborados na linha do baixo. Com isso, observou-se que o desenvolvimento do contracanto dá-se, inicialmente, por variação rítmica e melódica dos motivos, principalmente na primeira seção, pois ali se encontra a síntese do que será nas seções posteriores.

Verificou-se que a maioria dos motivos utilizados foram de ordem mista, movimento ascendente e descendente dentro do mesmo compasso, não gerando monotonia no discurso musical e nem movimentos paralelos entre o contracanto proposto e a melodia principal, como pode ser visto no Exemplo Musical 3.

Outro ponto abordado para entender como funcionavam as inversões dos acordes dentro da música foi observar os momentos em que ocorriam, se no primeiro ou no segundo tempo do compasso. Assim, foi possível identificar qual inversão era mais comum acontecer no tempo forte e no tempo fraco e sua consequência dentro do movimento escalar.

Foram utilizadas um total de 38 inversões, sendo que 30 foram de primeira inversão. A justificativa para o uso tão alto está relacionada à função de condução do baixo que o violão de sete cordas tem pelo sistema cromático-diatônico, o que torna essa estratégia uma espécie de recurso para evitar saltos e ativar o contracanto.

Em relação à segunda inversão, aparece uma no tempo fraco (compasso 28) e outra no tempo forte (compasso 33), e as duas com características de passagem diatônica sem resolução; acontece a mesma situação de passagem sem resolução na terceira inversão.

Sendo assim, é razoável afirmar que, ao construir um contracanto, pode-se usar mais a primeira inversão como forma de resolução. Já a segunda e terceira inversão possuem características de não resolver a harmônica, sendo utilizadas como passagem para a tônica ou para a primeira inversão.

Sob o ponto de vista melódico, ficou caracterizado o uso da escala diatônica em face de o choro ser predominantemente tonal e seu uso adequar-se ao discurso melódico do contracanto. O cromatismo foi utilizado como recurso para evitar a monotonia do arpejo. Já o arpejo pode reforçar um local onde haja maior movimentação da melodia principal ou gerar um movimento seguido de um breve repouso no contracanto, para permanecer apoiando a melodia.

Esta pesquisa mostra que, dessa maneira, é possível criar uma estrutura de condução melódica por motivos e variá-los dentro do discurso musical. É possível construir uma baixaria que atenda aos requisitos da música sob os aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos sem prejudicar a melodia principal, principalmente se for utilizado o sistema de pergunta e resposta. Familiarizado com esse sistema, o violonista de sete cordas pode construir um contracanto usando as inversões e as frases com cromatismos, arpejos e escala diatônica no exercício da improvisação.

Apesar de o tema ser discutido em âmbito acadêmico, o material de pesquisa relacionado ao sete cordas e ao processo criativo de construção de contracanto/baixaria ainda é escasso, o que elevou a dificuldade da pesquisa sob o ponto de vista bibliográfico.

Porém, quando se tratam de gravações e material em audiovisual, observa-se uma riqueza de tradição oral enorme, que precisa ser documentada e catalogada, destacando elementos passíveis de ser pesquisados dentro da Academia, podendo, no futuro, fomentar o estudo do violão de sete cordas no Brasil.

Sendo assim, esta pesquisa não exauriu as possibilidades oferecidas no tocante à construção de um contracanto para um choro. Ela reflete apenas ideias e decisões interpretativas, baseadas em elementos musicais amplamente citados neste trabalho e que motivaram o pesquisador a buscar uma abordagem coerente com o estudo de sua própria performance musical.

REFERÊNCIAS

- ALMADA, Carlos. **A Estrutura do Choro**. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.
- BECKER, Zé Paulo. **Levadas Brasileiras para Violão**. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- BORGES, Luís Fabiano Farias. **Trajectoria estilística do choro: o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello**. 2008. 177f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008.
- BORGES, Luís Fabiano Farias; VOLPE, Maria Alice. O Violão Sete Cordas no Choro Tradicional e no Choro Não Tradicional. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.8, n.3, p.1-37, 2020. Disponível em: <https://tinyurl.com/setecordas>. Acesso em: 10 jun. 2022.
- BRAGA, Luiz Otávio. **O violão de 7 cordas: teoria e prática**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009. 144p.
- CAETANO, Rogério. **Sete Cordas: técnica e estilo**. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2010.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 3.ed. São Paulo: Edusp, 2003. 392p.
- CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. 2006. 170f. **Os alicerces da folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao municipal**. 3.ed. São Paulo: Editora 34, 2005.
- FABRIS, Bernardo Vescovi; BORÉM, Fausto. Catita na leadsheet de K-Ximbinho e na interpretação de Zé Bodega: aspectos da hibridação entre o choro e o jazz. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.13, p.5-28, 2006.
- GEUS, José Reis de. **Pixinguinha e Dino Sete Cordas: reflexões sobre improvisação de choro**. 2009. 161f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.
- KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. **Harmonia Tonal**. Tradução de Jmary Oliveira e Hugo L. Ribeiro. 6.ed. Salvador: Edufba, 2012.
- LIMA, Luciano. A linguagem do violão de 7 cordas: uma palestra com Luiz Otávio Braga e Maurício Carrilho. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.6, n.3, p.1-31, 2018.
- NASCIMENTO, Arthur de Souza (Tute). **Sonhos de Nair**. Brasil: Museu 7 Cordas, 2021.
- OLIVEIRA, Guilherme Augusto Lamas de. **O Violão de Sete Cordas, dos irmãos Valter Silva e Valdir Silva**. Campinas: Editora Unicamp, 2017.

OLIVEIRA, Guilherme Augusto Lamas de; SCHROEDER, Jorge Luiz. Valter Silva no violão de 7 cordas: reflexões sobre a construção dialógica do discurso musical. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 9., 2019, Pelotas. **Anais...** Pelotas, 2019.

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

PIXINGUINHA. **No tempo dos Oito Batutas**. Produção: Acervo da Música Brasileira. Brasil: [s.n.], 2021.

RAMOS, Lucas de Campos. 2016. 177f. **O Violão de 6 Cordas e as habilidades de acompanhamento no Choro**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Brasília, 2016.

SETE CORDAS, Dino. **Pandeiro Carioca**, 2016. Transcrição do vídeo do YouTube de 8'56" até 9'12". [S.l.], 2016.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. 3.ed. São Paulo: Edusp, 2015.

SILVA NETO, João Fernandes da. **Inovação e tradição nas baixarias do choro de Rogério Caetano: pós-modernidade e diálogo com Dino Sete Cordas e Raphael Rabello**. 2017. 207f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

VALENTE, Paula Veneziano. A improvisação no choro: história e reflexão. **Da Pesquisa**, Florianópolis, v.7, p.281-292, 2018.