UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

JOÃO FERNANDES DA SILVA NETO

INOVAÇÃO E TRADIÇÃO NAS BAIXARIAS DO CHORO DE ROGÉRIO CAETANO: pós-modernidade e diálogo com Dino Sete Cordas e Raphael Rabello

Goiânia

2017

JOÃO FERNANDES DA SILVA NETO

INOVAÇÃO E TRADIÇÃO NAS BAIXARIAS DO CHORO DE ROGÉRIO CAETANO: pós-modernidade e diálogo com Dino Sete Cordas e Raphael Rabello

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Goiás, como requisito para a obtenção do título de Mestre.
Linha de Pesquisa: Música, Cultura e Sociedade.
Orientadora: Dr.ª Magda de Miranda Clímaco.

Goiânia

2017

JOÃO FERNANDES DA SILVA NETO

“Inovação e Tradição nas Baixarias do Choro de Rogério Caetano: pós-modernidade e diálogo com Dino Sete Cordas e Raphael Rabello**”**

Trabalho final de curso defendido e aprovado em 19 de dezembro de 2017, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

_____

Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG) Presidente

_____

Profa. Dra. Ana Guiomar Rego Souza (UFG)

_____

Prof. Dr. Estércio Marquez Cunha (UFG)

_____

Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus alunos.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar a Deus por me dar saúde e coragem para a realização deste trabalho.

À minha família pelo suporte material, espiritual e emocional nos momentos de maior necessidade.

À minha esposa Waléria Kruger Cardoso.

À minha mãe Maria da Paz Milhomem Silva.

Ao meu saudoso pai, Hamilton Silva que ainda hoje me serve de exemplo e inspiração.

À minha madrinha Maria de Lourdes Milhomem Moreira.

Ao meu padrinho Sebastião Moreira Alves.

À minha saudosa avó Rita Batista Barros pelos primeiros incentivos.

À minha saudosa tia Maria de Jesus Barros Milhomem que em vida nos deu muito apoio.

Aos meus amigos, em especial ao José Reis de Geus, pela preciosa ajuda na informática, sem a qual não seria possível a confecção deste trabalho.

À minha orientadora Magda de Miranda Clímaco, pela orientação segura e pela paciência.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Joaquim Antônio da Silva Callado..... 30
Figura 2. Pixinguinha..... 45
Figura 3. Artur de Souza Nascimento – o Tute..... 50
Figura 4. Violão de 7 Cordas de Nylon..... 52
Figura 5. Violão de 7 Cordas de aço – Modelo Rogério Caetano..... 53
Figura 6. Horondino José da Silva - Dino Sete Cordas..... 53
Figura 7. Raphael Rabello..... 65
Figura 8. Rogério Caetano..... 70

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1: *Cochichando*. Choro de Pixinguinha – Parte A em Re m..... 39
Exemplo 2: *Cochichando*. Choro de Pixinguinha – Parte Bem Fá M 40
Exemplo 3: *Cochichando*. Choro de Pixinguinha – Parte C em Re M..... 41
Exemplo 4: Fragmento de *São João debaixo d'água* de Irineu de Almeida gravada em 1911 pelo próprio Irineu no oficleide e Pixinguinha na flauta..... 47
Exemplo 5: Fragmento do choro *Naquele Tempo*, gravada em 1946 por Benedito Lacerda na flauta e Pixinguinha no sax tenor..... 48
Exemplo 6: Fragmento do choro *Cochichando* de Pixinguinha, gravado em 1976 com Abel Ferreira no sax e Dino no violão de sete cordas..... 55
Exemplo 7: Gadu *Namorando*, de Lalau e Alcyr Pires Vermelho, transcrição da baixaria de Raphael Rabello..... 66
Exemplo 8: Trecho do arranjo para violão de Luiza de Tom Jobim, realizado por Raphael Rabello..... 67
Exemplo 9: Trecho do arranjo para violão de *Lamentos do Morro* de Garoto, em que Raphael Rabello utiliza a técnica alzapúa..... 68
Exemplo 10: Trecho do arranjo para violão de *Odeon* de Ernesto Nazareth Garoto em que Raphael Rabello utiliza trêmulos e arpejos específicos do estilo flamenco..... 68
Exemplo 11: Trechos da transcrição da baixaria de *Amigos*, do próprio Rogério Caetano. Passagens construídas por arpejos e escalas diatônicas (ex. 11 a, 11 b e 11 c) que mostram forte influência de Dino..... 78
Exemplo 12: Trechos da transcrição da baixaria de Amigos, de Rogério Caetano. Passagens construídas por aproximações cromáticas (ex. 12 a, 12 b e 12 c) que mostram a influência de Dino em Caetano..... 79
Exemplo 13: Trechos da transcrição da baixaria de Amigos, de Rogério Caetano. Frases construídas sobre a escala pentatônica com notas de aproximação cromática..... 80
Exemplo 14: Trechos da transcrição da baixaria de Amigos, de Rogério Caetano. Passagens traz a bordadura inferior sobre a nona aumentada..... 81
Exemplo 15: Trechos da transcrição da baixaria de Amigos, de Rogério Caetano. Fraseado construído sobre a escala blues menor..... 81
Exemplo 16: Trechos da transcrição da baixaria de Um chorinho em Cochabamba, de Rogério Caetano e Eduardo Neves. Passagens construídas sobre os modos lídio b7 (ex. 16 a e 16 b) e também sobre o modo frígio (ex. 16 c)..... 83
Exemplo 17: Trechos da transcrição da baixaria de *Um chorinho em Cochabamba* de Rogério Caetano e Eduardo Neves. Passagens construídas sobre escalas simétricas. Ex. 17a sobre a escala de tons inteiros e Ex. 17 b sobre escala diminuta..... 84
Exemplo 18: Trechos da transcrição da baixaria de *Um chorinho em Cochabamba* de Rogério Caetano e Eduardo Neves. Ex. 18a Passagens desenvolvidas por meio de nota pedal e Ex b. ostinato com o ritmo da salsa..... 85
Exemplo 19: Trechos da transcrição da baixaria de *Um chorinho em Cochabamba* de Rogério Caetano e Eduardo Neves. Contracantos realizados na região aguda. Exemplo também do uso de muita contrametricidade, elemento característico da música afro-brasileira..... 86
Exemplo 20: Trechos da transcrição da baixaria/improvisação de *Rogerinho no sete* de Maurício Carrilho. Fraseado desenvolvido com aproximações cromáticas simples (Ex. 20 a e 20 b) e duplas (Ex. 20 c e 20 d)..... 87

Exemplo 21: Trechos da transcrição da baixaria/improvisação de *Rogerinho no sete* de Maurício Carrilho. Fraseado construído sobre a escala meio-diminuta..... 89
Exemplo 22: Trechos da transcrição da baixaria/improvisação de *Rogerinho no sete* de Maurício Carrilho. Fraseado construído sobre a escala diminuta..... 89
Exemplo 23: Trechos da transcrição da baixaria/improvisação de *Rogerinho no sete* de Maurício Carrilho. Fraseado construído sobre a escala diatônica..... 89
Exemplo 24: Trechos da transcrição da baixaria de Dino Sete Cordas em *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim. Imitação local..... 91
Exemplo 25: Trecho da transcrição da baixaria de Dino Sete Cordas em *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim. Baixaria de Obrigação..... 92
Exemplo 26: Trechos da transcrição da baixaria de Dino Sete Cordas em *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim. Notas de aproximação cromática..... 93
Exemplo 27: Trechos da transcrição da baixaria de Dino Sete Cordas em *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim. Variações sobre um mesmo motivo..... 93
Exemplo 28: Trechos da transcrição da baixaria de Dino Sete Cordas em *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim Variações sobre um mesmo motivo..... 95
Exemplo 29: Trechos da transcrição da baixaria de Dino Sete Cordas em *Noites Cariocas*, de Jacob do Bandolim. Variações sobre um mesmo motivo 96
Exemplo 30: Trechos da transcrição da baixaria de Dino Sete Cordas em *Noites Cariocas*, de Jacob do Bandolim. Variações..... 97
Exemplo 31: Trechos da transcrição da baixaria de Dino Sete Cordas em *Noites Cariocas*, de Jacob do Bandolim. Variações..... 98
Exemplo 32: Trechos da transcrição da baixaria de Dino Sete Cordas em *Noites Cariocas*, de Jacob do Bandolim. Variação por diminuição..... 100
Exemplo 33: Trecho da transcrição da baixaria de Dino Sete Cordas em *Noites Cariocas*, de Jacob do Bandolim. Aproximação Cromática..... 100
Exemplo 34: Trechos da transcrição da baixaria de Raphael Rabello em *Noites Cariocas*, de Jacob do Bandolim. Recorrência de frase – uma espécie de baixaria de obrigação..... 102
Exemplo 35: Trechos da transcrição da baixaria de Raphael Rabello em *Noites Cariocas*, de Jacob do Bandolim. Citação *Lamentos do Choro* de Garoto..... 102
Exemplo 36: Trecho da transcrição da baixaria de Raphael Rabello em *Noites Cariocas*, de Jacob do Bandolim. Imitação local..... 103
Exemplo 37: Trechos da transcrição da baixaria de Raphael Rabello em *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim. Fraseado sobre a escala pentatônica..... 103
Exemplo 38: Trechos da transcrição da baixaria de Raphael Rabello em *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim. Escalas em alta velocidade..... 103
Exemplo 39: Trechos da transcrição da baixaria de Raphael Rabello em *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim. Contracantos na região média (Ex. 39a) e contracantos na região aguda (Ex. 39b)..... 104
Exemplo 40: Trechos da transcrição da baixaria de Raphael Rabello em *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim. Frase construída sobre a escala penta-blues..... 105
Exemplo 41: Trechos da transcrição da baixaria de Rogério Caetano em *Noites Cariocas*, de Jacob do Bandolim. Frase construída sobre o modo lídio b7..... 106
Exemplo 42: Trechos da transcrição da baixaria de Rogério Caetano em *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim. Fraseado construído sobre as escalas simétricas..... 107
Exemplo 43: Trechos da transcrição da baixaria de Rogério Caetano em *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim. Frase construída sobre a escala pentatônica..... 107
Exemplo 44: Trechos da transcrição da baixaria de Rogério Caetano em *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim. Frase construída a partir da escala diminuta sobre o

acorde diminuta..... 108
Exemplo 45: Trechos da transcrição da baixaria de Rogério Caetano em *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim. Combinação das escalas pentatônica e menor harmônica..... 108
Exemplo 46: Trecho da transcrição da baixaria de Rogério Caetano em *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim. Baixaria arpejada..... 109

RESUMO

Essa pesquisa teve como escopo investigar as peculiaridades da elaboração e execução da baixaria do violão de sete cordas na interpretação do Choro de Rogério Caetano, visando identificar a forma como interagiu com a diversidade acentuada que caracteriza a pós-modernidade e com os elementos da tradição, aqui representada pelo trabalho de Dino Sete Cordas e Raphael Rabelo, e, nesse contexto, as inovações que trouxe para a histórica do gênero no país. Foram selecionadas para análise, interpretação e comparação, três obras de Rogério Caetano – *Amigos, Um chorinho em Cochabamba* e *Rogerinho no sete* – e três gravações da obra *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim, interpretadas, respectivamente, por Rogério Caetano, Dino Sete Cordas e Raphael Rabello. A trajetória metodológica priorizou: levantamento bibliográfico; levantamento documental (partituras); exploração de fontes orais (entrevistas semiestruturadas), auditivas e audiovisuais; investimento na transcrição de baixarias do choro realizada pelo pesquisador; análise, interpretação e comparação da interpretação das baixarias dos músicos em questão. Por fim, foi possível considerar que Rogério Caetano, apesar de todo o domínio dos elementos tradicionais (no âmbito da baixaria do Choro), aqui representados pelo trabalho de Dino Sete Cordas e Raphael Rabello, utilizou muito materiais melódicos oriundos de outros gêneros musicais, sobretudo o jazz, o blues, música latino-americana, evidenciando que trouxe grandes inovações para o gênero choro. Isto ao dialogar profundamente com a diversidade característica do cenário pós-moderno com o qual interagiu. Em relação ao universo violonístico de sete cordas, tendo em vista os dois outros músicos mencionados, mostrou que tem condições de representar uma terceira escola do violão de sete cordas no Brasil.

Palavras Chaves: Inovação e Tradição; Baixarias do Choro; Rogério Caetano; Cenário pós-moderno; Dino Sete Cordas e Raphael Rabelo.

ABSTRACT

This research had as scope to investigate the peculiarities of the elaboration and execution of the *baixaria* (bass lines) of seven-string guitar in the interpretation of the *Choro* by Rogério Caetano, aiming to identify how it interacted with the marked diversity that characterizes postmodernity and with the elements of the tradition, here represented by the work of Dino Sete Cordas and Raphael Rabelo, and, in this context, the innovations that he brought to the history of the genre in Brazil. Three works by Rogério Caetano – *Amigos*, *Um chorinho em Cochabamba* and *Rogerinho no sete* – as well as three recordings of the music *Noites Cariocas* – composed by Jacob do Bandolim – interpreted, respectively, by Rogério Caetano, Dino Sete Cordas, and Raphael Rabello, were selected for analysis, interpretation, and comparison. The methodological trajectory prioritized: bibliographical survey; documentary survey (musical scores); exploration of oral sources (semi-structured interviews), auditory and audio-visual sources; investment in the transcription of *baixarias* of *choro* music carried out by the researcher; analysis, interpretation and comparison of the *baixarias* performed by each of the three mentioned musicians. Finally, it was possible to consider that Rogério Caetano, despite all the mastery of the traditional elements (in the context of the *baixaria* of *Choro*), represented here by the work of Dino Sete Cordas and Raphael Rabello, used a lot of melodic material from other musical genres like the jazz, the blues, Latin American music, evidencing that it brought great innovations to the *choro* genre. We state that this musician achieved this when he established profound dialogues with the diversity characteristic of the postmodern scenario with which he interacted. In what it concerns to the seven-string guitar universe, still having in sight the other two mentioned musicians, he showed that he is able to represent a third school of the seven-string guitar in Brazil.

Keywords: Innovation and Tradition; *Baixarias* of *Choro music*; Rogério Caetano; Postmodern scenario; Dino Sete Cordas and Raphael Rabelo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13
PARTE 1 26
O Choro: cenário da tradição 26
1.1 A emergência do gênero choro 27
1.1.1 Uma trajetória musical histórica no cenário carioca 30
1.1.1.1 A reforma urbana de Pereira Passos 33
1.2 Aspectos gerais da estrutura do Choro 37
1.2.1 Baixaria 43
1.2.1.1 O violão de sete cordas 49
1.3 Horondino José da Silva - o Dino Sete Cordas 53
PARTE 2 57
O choro de Raphael Rabello e Rogério Caetano: o cenário pós-moderno e inovações 57
2.1 O cenário pós-moderno 57
2.1.1 Cenário pós-moderno e os processos de hibridação cultural 61
2.1.1.1 O violão de sete cordas de Raphael Rabello e de Rogério Caetano nesse cenário 63
PARTE 3 76
"Baixaria" do choro na interpretação de Rogério Caetano no cenário pós-moderno: inovações e diálogo com Dino Sete Cordas e Raphael Rabello 76
3.1 A análise de três obras 77
3.1.1 *Amigos* 77
3.1.2 *Um Chorinho em Cochabamba* 82
3.1.3 *Rogerinho no sete* 86
3.2 Noites Cariocas de Jacob do Bandolim: uma mesma obra e três diferentes interpretações 90
3.2.1 *Noites Cariocas* por Dino Sete Cordas 91
3.2.2 *Noites Cariocas* por Raphael Rabello 101
3.2.3 *Noites Cariocas* por Rogério Caetano 105
3.3 Sobre a improvisação 109
CONSIDERAÇÕES FINAIS 111
REFERÊNCIAS 114
ANEXOS 118

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa tem como objeto de estudo a baixaria na interpretação do choro do violonista Rogério Caetano, visando o seu diálogo com a diversidade que caracteriza a pós-modernidade e com elementos da tradição, aqui representada pelo trabalho de Horondino José da Silva - o Dino Sete Cordas - e Raphael Rabello (1962 –1995).

O ponto de partida deste trabalho foi o meu investimento no violão de sete cordas, seja como instrumentista, como performer em rodas de choro, como profissional e professor do instrumento ou como egresso do Curso de Música – habilitação violão - da *Escola de Música e Artes Cênicas* (UFG). Tal fato tem me propiciado um contato direto com as possibilidades colocadas por esse instrumento, com o seu idiomatismo, assim como tem me despertado cada vez mais no sentido de ouvir e ler sobre ele, levantar a sua história, ouvir, conhecer e executar as obras dos músicos brasileiros que ajudaram a fazer essa história, sobretudo àqueles relacionados ao gênero musical choro. Esse é o caso de Rogério Caetano, um violonista da atualidade que tem evidenciado um trabalho inovador, mas que não deixa de estar em interação com a tradição, com o trabalho de Dino Sete Cordas e Raphael Rabello, dois violonistas de sete cordas reconhecidos nacionalmente pelo seu legado às baixarias características desse instrumento e, nesse contexto, ao desenvolvimento do gênero musical choro. Foram esses primeiros investimentos no objeto e as leituras iniciais que permitiram falar em influências, em tradição e inovação, tendo como referência o trabalho atual de Rogério Caetano.

O choro, segundo Tinhorão (1998), se caracteriza como um gênero instrumental brasileiro que se constitui no cerne de uma prática musical: as rodas de choro. Surgindo da interação do lundu, um dos primeiros gêneros da música popular brasileira, com danças europeias de salão, sobretudo a polca, que chegou ao Brasil em meados do século XIX com as companhias de teatro, se caracterizou primeiro como um “modo de acompanhar” essas danças e depois como um “modo de tocar” em reuniões que também eram chamadas de choro. Mais tarde, através de Antônio Callado, a expressão Choro passou a designar um pequeno conjunto de instrumentos formado por violão, cavaquinho e flauta,

que acabou sendo conhecido como conjunto de “pau e corda”. José Ramos Tinhorão, em seu livro *Música Popular – Um tema em debate*, afirma que:

> Originalmente o choro não constituía um gênero caracterizado de música popular, mas uma maneira de tocar, estendendo-se o nome às festas em que se reuniam os pequenos conjuntos de flauta, violão e cavaquinho. (TINHORÃO, 1997, p. 111).

Já Henrique Cazes, *Choro - do quintal ao Municipal*, assevera que “somente na década de 1910, pelas mãos de Alfredo da Rocha Vianna – o Pixinguinha- o Choro passou a significar também um gênero musical de forma definida” (CAZES, 1998, p. 17).

Dentre as peculiaridades estilísticas do choro, que incluem o cultivo do estilo improvisatório, progressões harmônicas baseadas na centralidade do sistema tonal, uma ambiência de afeto e descontração, espaço para o “outro solar”, o trabalho com as baixarias se apresenta como um elemento importante. São realizadas, sobretudo, pelo violão de sete cordas, que passou a integrar o choro no início do século XX, quando este se tornou um gênero, deixando de ser apenas um modo de tocar. Compreende-se aqui, com Borges (2008) que

> As “baixarias” são melodias independentes que geralmente são executadas na região grave do instrumento. No caso do violão, a “baixaria” é executada pelo polegar da mão direita mediante um recurso técnico violonístico denominado “apoio”. A “baixaria” constitui, pois, a forma típica do acompanhamento polimelódico do violão chorístico. (BORGES, 2008, p. 67).

Na historiografia musical brasileira e entre os violonistas que se dedicam ao estudo do violão de sete cordas, é amplamente conhecido o fato de que Arthur de Souza Nascimento (1886 - 1957) - o Tute – foi um dos primeiros a investir nesse instrumento nas primeiras décadas do séc. XX. Castro (2001) cita um manuscrito de Raphael Rabello, cedido por sua irmã Luciana Rabello, em que esse violonista afirma que:

> O violão de sete cordas foi idealizado por Tute, no início do século XX. Tute era violonista do conjunto Os Oito Batutas, liderado por Pixinguinha... Ele idealizou, desenvolveu e tocou o sete cordas até 1950, quando faleceu. Nesta época o violonista Dino, integrante do conjunto de Benedito Lacerda resolveu continuar a ideia de Tute. (RABELLO *apud* CASTRO, 2001).

Já Marco Pereira, no prefácio do livro *Sete cordas técnica e estilo* de Rogério Caetano (2010), em sintonia com Rabello, observa que "o Tute, foi o mais notável sete cordas de seu tempo, e um dos primeiros, senão o primeiro, a se servir dele de forma eficaz. Tute definiu a afinação da sétima corda (dó) e influenciou diversos violonistas de sua época."

Entretanto, segundo ainda Pereira, foi com Horondino José da Silva - o Dino Sete Cordas - que o violão de sete cordas foi elevado a um nível musical e artístico significativo. Dino Sete Cordas desenvolveu de tal forma a técnica e linguagem do referido instrumento, que, em 1952, ficou estabelecida de forma definitiva a primeira escola do violão de sete cordas no Brasil. Essa trajetória começou, sobretudo, quando Alfredo da Rocha Viana Filho – o Pixinguinha - passou a fazer parte do Regional de Benedito Lacerda, integrado por Dino, circunstância que o levou a absorver as "malícias musicais" de Pixinguinha e "agora, além da função de acompanhador, o violão se coloca em posição de igualdade com a linha melódica principal, por intermédio de contracantos realizados na região grave do instrumento" (LUIZ, 2011, p. 59-60). Segundo o violonista Luís Otávio Braga (2004, p. 07), em seu método intitulado *O Violão de Sete Cordas*,

> Quando Pixinguinha deixou o regional de Benedito Lacerda, Dino, então violonista de seis cordas do grupo assumiu a baixaria e trouxe para o violão de sete cordas tudo o que a aproximação com aquele mestre e sua própria sensibilidade puderam alcançar. É, com toda justiça um pilar do instrumento no Brasil. Além de sua indubitável inventiva musical, Dino fixou o violão de sete cordas na cena profissional.

Sua contribuição está em assegurar um acompanhamento firme e seguro para os conjuntos que viabilizavam as rodas de choro, no seu investimento nas chamadas "baixarias", o que contribuiu com a fixação do conhecido "contraponto brasileiro"[1], hoje uma das peculiaridades da música brasileira (CAZES, 1998).

Esse violonista acompanhou os maiores intérpretes de seu tempo e foi um dos músicos mais requisitados para gravações comerciais. Suas gravações chamaram a atenção de outros músicos e o violão de sete cordas passou a ter um número cada vez maior de

[1]Segundo Henrique Cazes (1998, p, 52), nas primeiras gravações das quais Pixinguinha participou ainda como flautista, uma das novidades era o contraponto desenvolvido pelo oficleide de seu professor Irineu Batina. Esses contrapontos de Irineu foram, segundo o autor, a base do que Pixinguinha realizaria mais de trinta anos depois com o seu sax-tenor nos duos com Benedito Lacerda. Esse trabalho viria a influenciar o de Dino Sete Cordas com as baixarias no violão, sendo importante na trajetória que levaria ao contraponto brasileiro peculiar a essa característica estilística do choro.

adeptos, se tornando um instrumento básico e indispensável no conjunto instrumental dos chorões. Dentre estes adeptos, Raphael Baptista Rabello foi um dos que mais se destacou. Segundo o cavaquinhista e pesquisador Henrique Cazes (1998),

> O mais fulgurante talento da geração de chorões surgida nos anos 70 foi indiscutivelmente Raphael Rabello. Dono de uma técnica estonteante, ele dava a impressão de que onde colocasse a mão no braço do violão sairia uma intervenção genial. Tendo começado profissionalmente muito cedo, antes de completar vinte anos já era um músico experiente.

Acrescenta:

> Apesar de ter morrido tão novo, em 95, com menos de 33 anos, Raphael deixou uma discografia considerável de álbuns solo, com destaque para suas interpretações das obras violonísticas de Radamés e em parcerias com o próprio maestro e com Elizeth Cardoso, Dino, Chiquinho do acordeom, Ney Matogrosso e Paulo Moura. Raphael resumiu o violão brasileiro, namorou com o flamenco e brilhou intensamente como solista e acompanhador. Sua presença foi marcante, sua falta, avassaladora (CAZES, (1998, p.146).

Em entrevista divulgada pela pesquisadora Márcia Taborda (1995), o próprio Raphael Rabello, expondo a sua relação com Dino Sete Cordas, afirmou:

> Quando vi o Dino tocar, tive certeza do que eu queria fazer em música. Tive certeza que eu queria tocar violão; acabaram-se as dúvidas. Eu mudei minha vida. Quis ser igual a ele, me vestir igual a ele; foi a única maneira de mergulhar naquilo e aprender, porque é uma escola que não está escrita e na hora me deu um estalo: isso aí vai morrer com ele; um troço tão genial, tão único, uma maneira de pensar harmonia e baixo cantado, um tipo de harmonização que já não existe mais. Eu tenho mais é que sugar esse troço. **Comecei a andar com o Dino, que me pegava aos finais de semana em casa e me levava para o choro.** Fiquei tendo esse tipo de aula. Ele me deu muita força e eu fiquei sendo o cara que ia continuar o negócio dele. Dediquei-me inteiramente a Dino por muitos anos; uns quinze anos; dediquei-me a estudar tudo o que ele fez; a saber tudo que ele sabia. Hoje em dia, eu e ele é uma coisa só; meu trabalho, mesmo solando, tem influência do Dino. A inflexão é igual, o sotaque [...]" (RABELLO *apud* TABORDA,1995, p.50). [Grifos meus]

No entanto, segundo Caetano (2010), depois de todo esse investimento, Raphael Rabello apresentava uma forma diferenciada de harmonizar e possuía uma sonoridade peculiar. A partir dos anos 80, se responsabilizou pelo estabelecimento de duas

escolas distintas: o sete cordas de aço, também chamado de típico (BRAGA, 2004, p.8), tocado de dedeira, e que "ata-se diretamente à tradição das bandas de música, à linhagem do bombardino, do oficleide ou da tuba, seus velhos antecessores" e o sete cordas de nylon, chamado de solista, "que se ata à natureza de uma sonoridade mais concertante e responde por uma característica da nova geração de violonistas de sete cordas que, normalmente, possuem um amplo repertório solista"(BRAGA, 2004, p.8). Foi um acompanhador autêntico e inovador, além de ter sido o responsável por elevar o violão de sete cordas ao patamar de instrumento solista.

Atualmente, um dos violonistas de sete cordas de maior destaque no Brasil, que se torna conhecido cada vez mais do público brasileiro, é Rogério Caetano (1977-). Este violonista, que interagiu de forma intensa com o "complexo do choro em Brasília"[2]. Buscou ali sua formação musical e profissional, só mais tarde mudando-se para o Rio de janeiro, onde hoje atua profissionalmente realizando apresentações, compondo e acompanhando estrelas da música brasileira como Martinho da Vila, Beth Carvalho, Zeca Pagodinho, Ney Matogrosso e dezenas de outros artistas, conforme mencionado por Fábio Zanon[3]. Referindo-se a Rogério Caetano, esse violonista, em seu programa de rádio chamado *Violão* (2008), disponível na Internet, fez o seguinte comentário:

> Rogério Caetano na verdade nasceu em Goiânia, em 77, onde começou a estudar música em tenra idade. Ele se mudou para Brasília em 95, para cursar música na UNB, mas acabou por se escolar simultaneamente no Clube do Choro e, antes de formado, já despontava como um talento raro. Hoje Rogério Caetano é o acompanhante favorito das maiores estrelas da

[2]A expressão "Complexo do Choro de Brasília" foi utilizada por Teixeira (2007,p.31-32), referindo-se à grande difusão do gênero choro na cidade, percebida como resultado do investimento de duas instituições: *Clube do Choro de Brasília e Escola Brasileira de Choro Raphael Rabelo.* Este investimento levou ao seu cultivo em casas de família, apartamentos funcionais, áreas de lazer de shopping centers, mercado municipal, bares e restaurantes, dentre outros locais e possibilidades de interações. Francisco de Carvalho de Assis – o Six – o cavaquinhista que tinha esse apelido por ter seis dedos nas mãos, foi um dos maiores incentivadores do choro no início de Brasília, criando situações que foram básicas para o estabelecimento desse complexo. Funcionário do Banco do Brasil transferido para a nova capital, segundo Clímaco (2013), foi um dos fundadores e presidentes do Clube do Choro nessa cidade, tinha amizade com muitos músicos cariocas que frequentavam com assiduidade as festas que promovia em sua casa, regada por muita música. Por outro lado, esse músico, que tinha amizade estreita com o Conjunto Época de Ouro e com o seu líder Jacob do Bandolim, com Paulinho da Viola e seu pai, dentre muitos outros, visitava constantemente e promovia rodas com esses amigos no Rio de Janeiro e outras cidades do nordeste brasileiro. Rogério Caetano, na fase muito inicial de sua carreira, também interagiu com Francisco de Carvalho e suas rodas musicais. Outro nome importante desse complexo é o de Henrique Lima Santos Filho – o Reco do Bandolim – que esteve à frente da reconstrução do Clube do Choro na década de 1990, e que ocupa o cargo de Presidente do Clube desde então. Sob a sua direção o *Clube do Choro de Brasília* se transformou em uma das maiores instituições culturais do país, segundo observação do jornalista Sérgio Cabral.

[3]Fábio Zanon é concertista de renome internacional e um dos principais violonistas clássicos brasileiros. Em 1996 se sagrou vencedor do 30º Concurso Tárrega, na Espanha e do 14º GFA *(Guitar Foundation of America) Guitar Competition*, nos Estados Unidos.

> música brasileira, como Martinho da Vila, Beth Carvalho, Zeca Pagodinho, Ney Matogrosso e dezenas de outros. É um privilégio para a nossa música popular contar com um músico deste nível. Rogério Caetano é uma pessoa incomumente estável e modesta e nada deslumbrado com seu talento descomunal e com o decorrente êxito. Ele é uma verdadeira enciclopédia do violão de sete cordas e sabe de cor todas as mais importantes gravações dos mestres do passado, o que se traduz numa arte cultivada, sofisticada, clássica na melhor acepção do termo e ao mesmo tempo espontânea. (ZANON, 2015)[4]

Dominando a técnica do instrumento, Rogério Caetano publicou em 2010 o livro *Sete cordas técnica e estilo,* que tem tido grande repercussão no meio violonístico, prefaciado por outro violonista de renome: Marco Pereira. Caetano tem gravado CDs, DVDs e suas apresentações ao vivo têm atraído um grande público.

Depois de delineado esse contexto inicial, importante mencionar que há algum tempo tenho estudado o trabalho de Dino Sete Cordas e de Raphael Rabello, transcrito e analisado as suas interpretações do choro, sobretudo, a realização das suas baixarias. Por outro lado, tenho interagido muito com o trabalho de Rogério Caetano, não só li o livro que publicou *Sete Cordas técnica e estilo* (2010), como tenho tido oportunidade de conversar com ele e escutar muito sua música, os seus CDs, vídeos e entrevistas disponibilizados no *youtube*. Esse contato tem me deixado impressionado com a técnica e estilo desse violonista, com o diálogo que tem estabelecido com a harmonia e com peculiaridades estilísticas do jazz. No âmbito desse trabalho, portanto, o foco no trabalho de Rogério Caetano na atualidade, na interação desse violonista com a trama sociocultural e musical atual, com a diversidade acentuada que caracteriza a pós-modernidade, conforme definida por Harvey (2005), vem acompanhado da busca da relevância da tradição, sobretudo, aquela legada pelo trabalho dos ícones Dino Sete Cordas e Raphael Rabello.

Foi a interação com esse contexto inicial da pesquisa, a minha dedicação e convivência intensa com o universo musical ligado ao violão de sete cordas como músico e como profissional, junto às informações advindas dos primeiros levantamentos bibliográficos, que propiciaram a circunstância que levou aos questionamentos que direcionam essa pesquisa: Que peculiaridades estilísticas podem ser relacionadas às baixarias elaboradas por Rogério Caetano? Como se dá, estilisticamente, a sua interação com a diversidade acentuada que marca a pós-modernidade? De que maneira pode ser

---

[4]Fábio Zanon - Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com.br/2008/10/144-jaime-ernst-dias-rogrio-caetanotrio.html> Acessado em 25-ago-2015.

percebida a influência de Dino Sete Cordas e Raphael Rabelo nesse trabalho? Como esse músico está influenciando o desenvolvimento do choro no cenário musical brasileiro? Pode-se falar realmente na força da tradição e na marca acentuada da inovação no trabalho de Caetano? Tentando responder essas questões, esse trabalho tem como objetivo investigar as peculiaridades da elaboração e execução da baixaria do violão de sete cordas na interpretação do Choro de Rogério Caetano, visando identificar a forma como interagiu com elementos da tradição, aqui representada pelo trabalho de Dino Sete Cordas e Raphael Rabelo, e com a diversidade acentuada que caracteriza a pós-modernidade, e, nesse contexto, o seu papel na trajetória histórica do gênero musical choro no país.

O recorte de tempo estabelecido vai do final de meados da década de 1990 do século XX ao Tempo Presente, período que marca a consolidação da pós-modernidade que tem como marco inicial a década de 1970, segundo Harvey (2012) e Canclini (2011), e que coincide com a formação musical e a atuação profissional de Rogério Caetano. Parto do pressuposto, portanto, que o trabalho com as baixarias na interpretação do choro de Rogério Caetano tem possibilidade de evidenciar as marcas que recebeu da tradição, assim como tem possibilidades de evidenciar o seu diálogo com o cenário pós-moderno marcado pela diversidade acentuada, o que já aponta para outros momentos de inovação na trajetória histórica do gênero musical choro.

Esse trabalho se justifica pelo papel que o choro tem exercido atualmente no cenário pós-moderno brasileiro das últimas décadas, quando começou a dialogar com o capitalismo contemporâneo, cujas estratégias têm levado bens culturais tradicionais, através de músicos profissionais, para diferentes palcos e locais de rodas de choro (HARVEY, 2012; NICOLAU NETTO, 2009; CLÍMACO, 2008). Nesse cenário, o interesse pelo violão de sete cordas tem crescido muito, e, só mais recentemente estão aparecendo os primeiros trabalhos acadêmicos sobre esse instrumento, que é básico para os conjuntos de choro.

A revisão bibliográfica levou a trabalhos de autores como Márcia Taborda (1995), intitulado *Dino Sete Cordas e o acompanhamento de violão na MPB*, que discorre sobre a trajetória artística de Dino Sete Cordas e sua contribuição para a consolidação da linguagem deste instrumento; autores como Josimar M. Gomes Carneiro (2001), *Baixaria: análise de um elemento característico do choro*, que aborda o caráter contrapontístico das baixarias no choro; como Remo Tarazona Pellegrini (2005), "*Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro*, onde são apresentadas transcrições e análises que servem de base para o estudo sistematizado do violão de sete

cordas; como José Reis de Geus (2009), *Pixinguinha e Dino Sete Cordas: reflexões sobre a improvisação no choro*, que discorre sobre a influência da interpretação de Pixinguinha na performance musical de Dino Sete Cordas; como Luís Fabiano Farias Borges (2008), *Uma trajetória estilística do Choro: o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello*, o que mais se aproxima do que proponho ao discorrer sobre trajetória do choro, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, passando por Dino Sete Cordas e Raphael Rabello. Entretanto, nenhum deles abordou os violonistas e o violão de 7 cordas na contemporaneidade, relacionou esses dois ícones do violão de sete cordas brasileiro com um violonista que tem atuado intensamente no cenário atual, como é o caso de Rogério Caetano.

Acredito, portanto, que esse trabalho de pesquisa vai contribuir não somente para o enriquecimento de uma bibliografia restrita, mas, sobretudo, para a sua atualização e novas abordagens, assim como vai contribuir para a bibliografia relacionada à música popular de um modo geral, que também precisa ser incrementada e mais comentada nos novos diálogos que tem proposto com os gêneros globais como, por exemplo, o jazz e o rock, com a música de outras dimensões culturais e temporais. Aliás, esse tem sido um dos objetos que a nova musicologia vem cultivando, ao buscar ser mais interdisciplinar e investir em novos objetos de estudo, ampliando um universo que até pouco tempo tinha se dedicado praticamente à musicologia histórica, privilegiando a música europeia ligada à dimensão cultural erudita (KERMANN, 1987).

Em termos teórico-metodológicos, a pesquisa se caracteriza como qualitativa. Sem perder de vista essa abordagem, esse trabalho pretende levantar fontes relacionadas ao objeto de estudo e interpretá-las, visando sempre nesse processo enfocar as relações entre o homem e o seu meio, entre o homem e outros homens, entre o homem e as obras culturais que o circundam e com as quais interage de alguma maneira. Antônio Carlos Gil (2004), discorrendo sobre a pesquisa qualitativa, afirma:

> Nas pesquisas de cunho qualitativo, sobretudo naquelas em que não se dispõe previamente de um modelo teórico de análise, costuma-se verificar um vaivém entre observação, reflexão e interpretação à medida que a análise progride, o que faz com que a ordenação lógica do trabalho torne-se significativamente mais complexa, retardando a redação do relatório. (GIL, 2004, p.90).

No contexto dessa abordagem, foram realizados levantamento bibliográfico, levantamento documental, exploração de fontes orais – entrevistas semiestruturadas, além

do investimento na seleção, transcrição, análise e interpretação das obras dos músicos em foco nesta pesquisa.

A pesquisa bibliográfica trouxe autores como Luiz Otávio Braga (2004) e Rogério Caetano (2010), que tem escrito sobre o violão de sete cordas; Márcia Taborda (1995) que discorre sobre a trajetória histórica do violão; José Ramos Tinhorão (1998), Henrique Cazes (1998) e André Diniz (2003) que têm levantado a história do gênero musical choro; Carlos Almada (2006) e Remo Pelegrinni (2005), que abordam a estrutura melódica, rítmica e harmônica desse gênero musical, assim como Ian Guest que se concentra na análise musical; e, finalmente, autores como Hall (2005) e Bakhtin (2003), que oferecem fundamentação teórica. O primeiro, quando trabalha os processos identitários no seu caráter performático e sob o foco do representacional, e o segundo (2003), quando reflete sobre a noção de gênero do discurso.

O choro é aqui percebido, portanto, como a obra de sujeitos que, sem prescindir das suas peculiaridades individuais e das diferentes possibilidades de interação cultural e temporal, integram grupos inerentes a cenários sócio-histórico-culturais, produzindo obras e práticas. Esta circunstância torna o gênero musical choro, as rodas de choro, e o relato dos sujeitos com eles implicados, passíveis de serem percebidos também na sua capacidade de evidenciar processos identitários referentes tanto a esses sujeitos quanto aos grupos que integram. É por isso que tem-se em vista também com Bakhtin (2003) a noção de gênero do discurso, relacionada a matrizes culturais, inerentes a um campo específico de atuação na trama cultural, nesse caso particular o campo de produção da música popular brasileira. Considera-se com esse autor que os choros analisados se constituem em uma matriz cultural inerente a esse campo, que se “atualiza” em diferentes tempos e espaços no cenário musical brasileiro, apresentando sempre uma diferente polifonia de vozes na sua base, diferentes diálogos culturais e temporais. Isto lhe possibilita um conteúdo temático peculiar, uma forma composicional que apresenta características de estilo de índole contextual (do gênero que faz história) e individual (o gênero que se atualiza num determinado tempo, espaço e momento). Pretendo analisar, portanto, uma mesma matriz cultural – o choro – atualizado na sua forma composicional pelos violonistas abordados, sobretudo Rogério Caetano, identificando suas características de índole contextual e individual, as diferentes representações que estão na base da polifonia de vozes que implica em seu conteúdo e peculiaridades estilísticas. Segundo Bakhtin,

> [...] uma determinada função (científica, técnica, publicista, oficial, cotidiana) **e determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo**, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis. O estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas – e o que é de especial importância – de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção do conjunto, de tipos de seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva – com os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro, etc. O estilo integra a unidade do gênero como seu elemento. (Bakhtin, 2003, p.266).

Brait (2005), baseada em Bakhtin, tendo em vista o contexto estabelecido pelo autor, define estilo:

> (…) a concepção de estilo, no sentido bakhtiniano, pode dar margens a muito mais do que a simples busca de traços que indiciem a expressividade de um indivíduo. Essa concepção implica sujeitos que instauram discursos a partir de seus enunciados concretos, de suas formas de enunciação, que fazem história e são a ela submetidos. Assim, a singularidade estará necessariamente em diálogo com o coletivo em que textos verbais, visuais, ou verbo-visuais [acrescento sonoros] deixam ver, em seu conjunto, os demais participantes da interação em que se inscrevem e que, por força da dialogicidade, incide sobre o passado e sobre o futuro (BRAIT, 2005, p. 23)

Abordagem que, entendendo a trama cultural como o resultado de uma articulação simbólica (GEERTZ, 1987), permite observar permanências e reelaborações, diálogos do compositor em foco não só com o outro, representado por Dino Sete Cordas e Raphael Rabelo, mas também com os elementos que integram o cenário brasiliense pós-moderno, com a latência de transformações na trajetória histórica do choro.

Já a abordagem documental, permitiu a pesquisa discográfica, o levantamento de CDs, DVDs, LPs e gravações realizadas pelo pesquisador; o acesso a documentários, matérias de jornais disponíveis online, entrevistas e partituras disponíveis na internet; o acesso a partituras e edições de obras interpretadas por Rogério Caetano, e, para comparação, por Dino Sete Cordas e Raphael Rabello.

As fontes orais – entrevistas – também foram privilegiadas nesse trabalho, assim como a análise e interpretação de obras executadas por Rogério Caetano, por Dino Sete Cordas e Raphael Rabello. As entrevistas, na modalidade semiestruturadas, foram realizadas com os seguintes sujeitos: o músico Rogério Caetano, implicado diretamente com o objeto de estudo em questão; músicos que conviveram ou convivem com Rogério

Caetano em Brasília; músicos que conviveram ou convivem com Rogério Caetano no Rio de Janeiro onde mora atualmente; violonistas de sete cordas reconhecidos no cenário nacional; estudiosos do choro, autores de métodos de violão de sete cordas ou de trabalhos acadêmicos sobre este instrumento. Isso, visando sempre relatos que trouxeram mais informações sobre a atuação, formação musical e profissional de Rogério Caetano, suas peculiaridades estilísticas, sobretudo nos arranjos das baixarias, assim como a visão que os entrevistados têm de sua inserção no cenário chorão brasileiro atual, dos diálogos que tem realizado com a diversidade característica desse cenário e com as influências recebidas de Dino Sete Cordas e Raphael Rabello. Mais precisamente sobre o relato de Rogério Caetano, além dos elementos acima mencionados, buscou-se saber como esse violonista se relaciona musicalmente com os outros músicos que integram as suas formações musicais.

Antônio Carlos Gil observa que a entrevista semiestruturada,

> é guiada por relação de pontos de interesse que o entrevistador vai explorando ao longo de seu curso [...]. Mesmo que as respostas possíveis não sejam fixadas anteriormente. O entrevistador guia-se por algum tipo de roteiro, que pode ser memorizado ou registrado em folhas próprias (GIL, 2004, p. 117)

Quanto às fontes sonoras e audiovisuais é importante ressaltar que, nessa trajetória metodológica, foram selecionadas gravações de três obras (choro) executadas por Rogério Caetano e mais uma obra (choro) executada por Rogério Caetano, Dino Sete Cordas e Raphael Rabello[5], visando as peculiaridades estilísticas de Caetano, as suas interações com o cenário sociocultural com o qual interage e a comparação das peculiaridades estilísticas e performáticas de cada um dos três músicos no momento de execução da baixaria do Choro. Foram observadas também as influências recebidas e interações estabelecidas com o cenário histórico relacionado a esse gênero musical. Essas músicas foram transcritas, analisadas, interpretadas e comparadas, levando-se sempre em consideração não somente as questões relativas à organização sonora, mas também a performance, a análise do material audiovisual e dos dados apreendidos nos relatos colhidos no estudo do cenário histórico e musical com os quais os músicos analisados interagiram, sobretudo, Rogério Caetano.

A análise, interpretação e comparação das obras selecionadas nesse trabalho, portanto, também se constituíram em um recurso metodológico importante. Transcrições

[5]Foi selecionada para análise uma obra interpretada pelos três músicos: *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim.

das baixarias foram realizadas e estiveram sujeitas ao processo de análise, interpretação e comparação descrito. Isso, sem deixar de se estar atento à noção de gênero de discurso de Bakhtin (2003), visando, através da análise de uma matriz cultural (nesse caso o choro e suas baixarias inerente ao campo de produção musical/cultural em questão), a sua "forma composicional" constituída por um "conteúdo temático", as suas "características de estilo de índole contextual e individual", conforme já descritas.

Para atingir os objetivos traçados, tendo em vista essa trajetória teórico-metodológica, este trabalho estrutura-se em Introdução, três capítulos e Considerações Finais. A introdução visa dar uma ideia geral das estratégias estabelecidas e do que se pretende alcançar no desenrolar do trabalho, conforme realizado até aqui.

O primeiro capítulo discorre sobre o contexto histórico-social e alguns elementos dos primórdios do gênero choro, apresentando fatos que são considerados determinantes para o seu surgimento, desenvolvimento e consolidação. Alude a alguns nomes que, pelas suas imensuráveis contribuições, se tornaram imprescindíveis para a compreensão dessa trajetória, destacando-se Antônio Callado e Pixinguinha. Descreve as peculiaridades estilísticas do referido gênero tendo como referência uma obra de Pixinguinha, salientando a baixaria, inicialmente realizada pelos instrumentos de sopro de registro médio grave e mais recentemente pelo violão de sete cordas. Por fim, ressalta a figura de Dino Sete Cordas, que, através do convívio com Pixinguinha e de sua própria criatividade, consolidou a linguagem do referido instrumento, sobretudo no referente às peculiaridades da baixaria que caracteriza o contraponto brasileiro, tornando-se a sua maior referência.

O segundo capítulo trata do cenário pós-moderno consolidado e da inserção do violão de sete cordas nesse cenário. Traz à tona a figura do violonista Raphael Rabello, um dos primeiros a colocar esse instrumento em diálogo com a diversidade cultural que começava a se mostrar de forma acentuada na fase consolidada da pós-modernidade, além de estabelecer consideráveis inovações na linguagem do instrumento e a sua afirmação como solista. Em um momento posterior, esse capítulo evidencia também a figura de Rogério Caetano, violonista que tem desenvolvido intensa atividade musical no cenário pós-moderno mais recente – final da década de 1990 aos dias atuais - e que mostra, além de um trabalho peculiar e inovador, constante diálogo com outras dimensões culturais e com a tradição de seu instrumento, aqui representada pelo trabalho do violonista Dino Sete Cordas e pelos processos de hibridação realizados por Raphael Rabello.

O terceiro capítulo já tem como foco as inovações e diálogos com a tradição realizados na baixaria do choro pelo violonista Rogério Caetano. Através da transcrição e análise do acompanhamento de três choros selecionados no repertório de Caetano e de entrevistas com músicos que tem acompanhado sua trajetória artística, foram apontados fatores que representam tais inovações. Nesse contexto foram estabelecidas também as relações da música de Caetano com a tradição, com o trabalho de Dino sete Cordas e com a experiência de Raphael Rabello com processos de hibridação, através da análise da baixaria da obra *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim interpretada por cada um dos três músicos em questão, com o intuito de comparação. As considerações Finais acabam de estabelecer o resultado das relações investigadas, respondendo as questões colocadas na Introdução.

PARTE 1

O Choro: cenário da tradição

Antes de versar sobre o trabalho e as inovações realizadas nas baixarias do choro pelo violonista Rogério Caetano, faz-se mister abordar o gênero choro, seu histórico e peculiaridades estilísticas. E é disto que esse primeiro capítulo se ocupará, terminando com uma análise musical ilustrativa. O choro é considerado por autores como Tinhorão (2010), Cazes (1999) e Diniz (2003) como um dos primeiros gêneros da música popular urbana brasileira, que começaram a emergir e tomar força, sobretudo no século XIX, quando o país assistiu à emergência e / ou crescimento das suas primeiras vilas, resultantes, sobretudo, dos agrupamentos surgidos com o ciclo do ouro no século XVIII. Até então, a monocultura, o cultivo do açúcar, deixou a vida dos primeiros brasileiros voltada para o campo, para as grandes propriedades rurais que centralizavam a vida política, social e econômica.Sem cidade não tem música popular urbana (TINHORÃO, 2010).

Importante lembrar que nesse capítulo, o choro estará sendo abordado em um primeiro momento como um "modo de tocar" e, depois, como um gênero musical (década de 1910 – CAZES, 1999). Como um gênero musical passa a ser percebido, com Bakhtin (2003), como uma matriz cultural inerente a um campo de produção musical de uma trama sociocultural. Nessa condição, apresenta uma forma composicional, conteúdo temático e características de estilo de índole contextual e individual, conforme já observado na Introdução. O foco nesse momento está nas características de estilo contextuais do gênero, já que está iniciando a sua trajetória histórica na cidade do Rio de Janeiro. O seu conteúdo temático, portanto, que se imbrica com a forma composicional, relaciona-se aos elementos que integram esse cenário cultural e aos primeiros chorões que estão ali se colocando, gerando as primeiras características de estilo do gênero consideradas contextuais no âmbito desse trabalho, exatamente por gerarem os processos identitários iniciais a ele relacionados. Este gênero se "atualizará" inevitavelmente em outros cenários históricos, o cenário de Dino Sete Cordas e de Raphael Rabello, por exemplo, marcando encontro com outras polifonias de vozes e elementos contextuais e composicionais, o que gerará

características individuais em cada uma dessas atualizações. O item que se segue começa a relatar os primeiros passos da trajetória histórica do gênero.

1.1 A emergência do gênero choro

Nos seus primórdios, antes de se tornar um gênero musical, o choro se consistiu num modo de tocar as danças europeias que chegaram ao país em meados do século XIX, conforme já observado. Antes de desenvolver essa afirmação, no entanto, torna-se importante abordar o termo choro, seu sentido e significado no universo desse gênero musical.

Alexandre Gonçalves Pinto (1936, p. 11), um antigo carteiro e chorão carioca, observou: "Os choros... Quem não conhece este nome? Só mesmo quem nunca deu naqueles tempos uma festa em casa. Hoje este nome ainda não perdeu de todo o seu prestígio"(Pinto, 1936). É bastante provável que Pinto não imaginava quão incerta era a sua explicação quando no ano de 1936 escreveu o seu livro *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Tal incerteza tem levado diversos pesquisadores da música brasileira a desenvolver diferentes reflexões e a formular diversos questionamentos buscando esclarecer de forma satisfatória quais fatores contribuíram para o estabelecimento do referido termo. André Diniz em seu livro *Joaquim Callado o pai do choro* traz de forma resumida um panorama do que considera as principais versões sobre as origens do termo choro, admitindo a sua preferência pela versão do maestro Batista Siqueira. Segundo ele, no dizer desse maestro,

> É provável que o termo tenha surgido, na segunda metade do século XIX a partir da "colisão cultural" entre "choro" (de chorar) e "Chorus" (em latim, "coro", "pequeno grupo"). Já para o folclorista **Luís da Câmara Cascudo**, a palavra "choro" vem de "xolo", festa que os negros faziam nas fazendas no período colonial. Por confusão com a parônima em português, passou a ser escrita "xôro" e chegou às áreas urbanas como "choro". O pesquisador **Ary Vasconcelos**, pensa diferente. Para ele, choro vem de "chorameleiros", grupos de instrumentistas famosos na era colonial. Os chorameleiros utilizavam [diversos] instrumentos de sopro [não apenas as charamelas – instrumentos de palheta -, predecessores do oboé, do fagote e da clarineta], o que levou o povo a associar qualquer grupo musical a eles, e o termo acabou sendo encurtado para "choro". O pesquisador **José Ramos Tinhorão** segue outra linha: em sua visão, a palavra vem das baixarias executadas nos graves dos violões (em tom plangente), que possibilitariam o teor melancólico da melodia, como um choro (DINIZ, 2008, p. 29). [Grifos meus].

Entretanto, sem desconsiderar a afirmação do musicólogo Ary Vasconcelos de que seria uma abreviatura da expressão “Choromelleyros” relacionada a alguns grupos de músicos instrumentistas negros do Brasil colonial, tendo a aceitar melhor a versão do cavaquinhista e pesquisador Henrique Cazes, que afirma decorrer o termo da forma “chorosa” e “exacerbadamente sentimental” com que os músicos populares da época executavam as danças europeias, em especial as polcas (CAZES, 1999, p. 19). Em seus primórdios, portanto, o termo choro ainda não designava um gênero, “mas uma forma de tocar”, de frasear, sobretudo de “amolecer” as polcas, tendo se estendido o nome às festas onde se reuniam os pequenos grupos formados por violão, flauta e cavaquinho, também conhecidos como conjuntos de “pau e corda” (TINHORÃO, 2010, p. 197). Somente a partir da década de 1910, através de Pixinguinha, considerado um dos chorões mais importantes do cenário musical brasileiro pelos autores mencionados, é que o termo choro passou a designar uma forma musical definida (CAZES, 1999, p. 19).

No referente a um possível marco inicial da história do choro, pode-se mencionar com base em diversos autores, como Diniz (2008), por exemplo, que foi o mês de julho do ano de 1845, ocasião em que a polca foi dançada pela primeira vez no Brasil, mais precisamente no Rio de Janeiro, no Teatro São Pedro.

A polca se consiste numa dança campestre oriunda da Boêmia. Conforme Diniz (2009, p.37), tem como características principais uma “melodia saltitante, em compasso binário, com andamento *allegreto”.* Na época trazia consigo a novidade do puladinho sobre as pontas dos pés, satisfazendo assim às expectativas de desrepressão da sociedade. Tendo chegado ao Brasil com status de dança de salão, rapidamente caiu no gosto popular. Diniz observa ainda que:

> Não foram poucas as moças e rapazes que, no ano de 1845, passaram a dançar bem juntinho, ao som de uma novidade vinda da Europa que, de compasso binário e melodia saltitante, virou febre no Rio de Janeiro imperial: a Polca! A Polca mudou os hábitos da sociedade patriarcal. Como o costume era dançar separado minuetos e quadrilhas, com a polca veio o calor do corpo e a fala ao pé do ouvido. A polca chegou até a designar nomes de vestidos, chapéus, pessoas e epidemias. O jornal humorístico *Charivari* dizia que se “dançava à polca, andava-se à polca, enfim, tudo se fazia à polca” (DINIZ, 2008, p.15).

Já Cazes, em consonância com Diniz, assevera:

> A chegada dessa dança, vinda da Europa central via Paris, foi cercada de grande expectativa graças ao impacto causado em Lisboa dez meses antes. Por essa época, as danças de salão passavam por um processo de mudança da forma coletiva (quadrilha, minueto) para a de par enlaçado, principalmente a partir do advento em larga escala da valsa. Essa mudança vinha ao encontro do anseio de uma maior liberalização dos costumes e teve na polca seu meio ideal de propagação (CAZES, 1999, p. 19).

É interessante observar que na valsa, a distância regulamentar entre dama e cavalheiro é bastante respeitosa e, mesmo assim, havia pessoas que a tomavam como libertina pelo simples fato de o braço do homem "cingir o talhe" da mulher. A polca reforçou ainda mais a intimidade já proposta pela valsa e foi acusada de licenciosa pelos segmentos mais conservadores da sociedade (DINIZ, 2009, p. 38 e 39). Alterou os costumes da sociedade patriarcal ao possibilitar um maior contato corporal entre os dançarinos e permitir que "dois entes que se querem, mas, que se acham separados, aproveitasse a cadência de uma polka, para os segredinhos da pacificação" (PINTO, 1936, p. 116). Correspondeu assim, aos desejos da população.

Essa dança virou febre no Rio de Janeiro, atingindo todas as camadas da sociedade carioca, desde as casas modestas da Cidade Nova[6], passando pelas salas de visita das famílias da classe média - onde teve maior aceitação - até os salões das elites. Mas foi na Cidade Nova que surgiu a "polca brazileira", ou seja, o choro (o modo de tocar) e o maxixe (o modo de dançar), quando da interação da polca trazida pelos músicos que a acompanhavam nos salões da elite com o gênero afro-brasileiro, lundu, muito praticado nesse bairro. Tinhorão, deixando bem claro um esboço dos habitantes desse bairro carioca, elucida que:

> O bairro da Cidade Nova, situado na paróquia de Santana, era, pelo recenseamento de 1872, o mais populoso da cidade, com seus vinte e seis mil quinhentos e noventa e dois habitantes, e revelava uma particularidade: vinte e dois mil novecentos e trinta e um desses habitantes, a quase totalidade, se declarava fluminense, o que explicava muita coisa. Como a decadência da cultura do café no vale do Paraíba estava no auge, isso queria dizer que o excedente de mão de obra era atraído pelo centro urbano mais importante, que era o da corte, e sua chegada correspondia ao período de formação de uma Cidade Nova, pobre e fedorenta, nascida dos mangais. E tanto isso era verdade que, nessa população, nada menos de três mil oitocentos e trinta e seis pessoas eram de cor preta, sendo mil quatrocentos e quarenta africanos livres e mil trezentos e noventa e seis ainda escravos, empregados por seus

[6]Bairro carioca surgido após o aterramento dos antigos alagadiços vizinhos ao canal do mangue, por volta de 1860. (TINHORÃO, 1991, p. 61).

> senhores em serrarias, em construções e em fundições de metais.A mestiçagem que logo se estabeleceu nesse núcleo de população urbana pobre também poderia ser claramente explicada pelos dados colhidos nesse primeiro censo nacional de 1872: na área da Cidade Nova havia oito mil e dez portugueses, o que indicava a presença de imigrantes recentes, levados logicamente a morar ao lado dos negros pela comodidade dos aluguéis. A promiscuidade que daí resultaria ia explicar em pouco mais de vinte anos o aparecimento de uma área do Rio de Janeiro perfeitamente diferenciada e **portadora de características de comportamento social e de cultura próprias, entre as quais se incluiria um gênero de música e de dança em tudo e por tudo original** (TINHORÃO, 1991, p.61 e 62). [Grifo meu]

Assim, o choro como música instrumental surgiu da fusão dos ritmos e peculiaridades estilísticas europeus, sobretudo da polca, com ritmos e peculiaridades estilísticas afro-brasileiros, em especial do lundu. Em outras palavras, surgiu do "abrasileiramento" presente na forma de execução dessas danças pelos músicos populares. A polca abrasileirada deu origem ainda ao maxixe, "ao receber coreografia própria", e ao samba, "ao ganhar texto literário" (SILVA E FILHO, 1998, p. 253). Joaquim Antônio da Silva Callado (1848-1880) foi um dos primeiros a investir nesse processo de hibridação cultural.

1.1.1 Uma trajetória musical histórica no cenário carioca

Nascido em berço musical, filho de mestre de bandas, Joaquim Antônio da Silva Callado (Fig. 1) aos seis anos de idade já acompanhava seu pai nos desfiles das sociedades carnavalescas.

Fig. 1. Joaquim Antônio da Silva Callado

Fonte: disponível em: <https://music.meo.pt/artist/joaquim-callado-PTcl5hD30zpMdxNjsgTv6g>. Acesso em 22 set. 2017

Diniz (2008, p.18) observa que o pai de Callado “tinha muitos amigos que frequentavam sua casa e adoravam ensinar um pouco de música àquele menino que vivia tocando piano com as mãozinhas desajeitadas”. Já no final de sua adolescência, tendo a flauta como principal instrumento, passou a ter aulas de regência e composição com o renomado maestro Henrique Alves de Mesquita. No que se refere ao seu aprendizado na infância, não se sabe ao certo onde Callado estudou. Diniz (Ibidem, p. 21) afirma que,

> se pairam dúvidas sobre a formação inicial do jovem Callado, sabemos que, do ponto de vista da aprendizagem musical, o que formava mesmo os instrumentistas da época eram os diversos tipos de bandas que se foram constituindo na cidade. A banda era sempre a escola mais acessível à realidade social dos músicos. E, como filho de mestre de bandas, Joaquim Callado frequentava-as desde pequeno.

Callado tronou-se um dos músicos mais populares do Rio de Janeiro ao unir sua familiaridade com o ambiente musical ao seu talento artístico, o que resultou numa linguagem muito particular. No ano de 1871, foi o terceiro flautista a assumir a cadeira de flauta do Conservatório de Música do Rio de Janeiro (Diniz, 2008, p. 63), alcançando notável reconhecimento por parte da população carioca como instrumentista, compositor e organizador dos primeiros grupos de choro da cidade. Morava no Bairro da Cidade Nova, bairro de afrodescendentes considerado o pulmão musical do Rio e tocava nos “forrobodós que aconteciam em estalagens mais modestas, cortiços, pensões e clubes, alegrando estes ambientes até alta madrugada”(DINIZ, 2008, p. 34). Além disso, “o flautista, que também vivia de dar aulas particulares, conseguia manter uma relação um pouco mais profissional, ganhando cachê nas festas que as famílias de classe média faziam para apresentar suas filhas à sociedade” (Ibidem, p.34).Esse mesmo autor observa ainda que “o popular Callado sabia ler música e ainda tinha a malícia do improviso das ruas, foi em torno dele que os músicos começaram a se reunir e em pouco tempo estava formado o conjunto Choro Carioca, ou Choro do Callado” (Ibidem, p. 36). Esse grupo, formado por um cavaco, uma flauta e dois violões, passou a ser um dos mais requisitados na cidade, residida pela corte imperial.

Com o decorrer do tempo, os chorões, como ficaram conhecidos os instrumentistas populares que tocavam choro, se apresentavam nas mais diversas ocasiões festivas populares, tais como aniversários, casamentos e batizados. Atuavam desde as casas mais humildes da Cidade Nova, passando pelas salas de visita das casas de famílias da

nova classe média até os salões da elite imperial, embora fosse na efetivação do calendário religioso onde se faziam mais presentes (Ibidem, p.30). Eram os principais divulgadores das novas composições populares e foram os pioneiros da "nacionalização" de gêneros musicais estrangeiros. Diniz, já permitindo uma abordagem do cenário sócio-histórico e cultural em questão, permitindo a localização dos funcionários públicos nesse cenário (grande parte dos chorões eram funcionários) observa ainda que:

> A música produzida por esses instrumentistas era fruto da diversificação da sociedade carioca, do crescimento das camadas médias e de uma maior demanda por entretenimento. O Rio de Janeiro crescia com investimentos econômicos, ocasionados pelo fim do tráfico negreiro, em 1850. Principal cidade brasileira e centro nervoso vital da política
> Nacional, o Rio da década de 1880 rumou em direção a uma maior especialização do trabalho e ao aumento da burocracia estatal: o número de funcionários públicos mais que dobrou, passando de 2.351 para 5.074. O de advogados triplicou, indo de 242 para 761; o de médicos subiu de 394 para 965; e o de empregados do comércio – lojistas e ambulantes – explodiu de 23.481 para 48.048 (DINIZ, 2008, p.30).

Tinhorão (2010, p. 194), por sua vez, também discorre sobre esse cenário:

> Como não poderia deixar de ser, essa multiplicação de obras e negócios [...] iria implicar a simplicidade do quadro social herdado da Colônia e do Primeiro Reinado. E isso se traduziria no aparecimento, ao lado da moderna figura do operário industrial (às velhas fábricas de chapéus e calçados vinham somar-se outras, como a primeira fábrica de chocolate, em 1864, e a de fumos e cigarros, em 1874), das camadas algo difusas dos pequenos funcionários de serviços públicos – repartições civis e militares, Correios e Telégrafos, Alfândega, Casa da Moeda, Arsenal da Marinha, Estrada de Ferro Central do Brasil – e de empresas particulares (inglesas, belgas e norte-americanas) da área dos transportes urbanos, da produção de gás e da iluminação pública.

É interessante observar que os chorões, sendo em sua maioria pequenos funcionários públicos assalariados de classe média baixa, na Cidade Nova não tocavam por dinheiro, investiam na diversão proporcionada pelas rodas de choro que, desde seus primórdios, revelaram um clima envolvente de brincadeiras, amizade e descontração. Neste ambiente, onde os músicos com um simples gesto ou olhar invertem os papéis de solista e acompanhador, propõem "desafios" entre si e até mesmo se "fazem cair" em certas "armadilhas harmônicas", apreciavam também o imprescindível "pirão", de preferência em abundância:

> Quando eram convidados para um baile sempre arrumavam um jeito de dar um pulinho na cozinha do anfitrião para averiguar se a mesa estava farta de comida e bebida. Caso o "gato estivesse dormindo no fogão", frase que expressava a escassez etílica e gastronômica do lar, inventavam uma desculpa e partiam para outras bandas. Ser chorão era ser boêmio. Os bailes e serenatas acabavam sempre com pãozinho pela manhã. (DINIZ, 2008b, p. 14).

A condição de boêmios não permitia que os chorões tivessem atividades mais rigorosas (serviço braçal), como as de assentadores de trilhos da Central ou de estivadores do cais do porto. Geralmente moravam na Cidade Nova, o bairro construído sobre o mangue, e em vilas que iam do centro antigo até o Estácio e Tijuca, pois pertenciam a uma camada social que os diferenciava dos moradores dos cortiços e dos barracos do morro de Santo Antônio. Mas até que ponto a reforma urbana do Rio de Janeiro interferiu no quadro dos chorões cariocas?

1.1.1.1 A reforma urbana de Pereira Passos

De um modo geral, a historiografia tem abordado a reforma urbana ocorrida no Rio de Janeiro entre os anos de 1906 e 1907, sob gestão do prefeito Pereira Passos, como uma medida arbitrária e excludente, que buscou, sobretudo, a retirada das camadas mais baixas da sociedade do centro da cidade com a finalidade de "melhorar a imagem" da capital federal. Nesse contexto, a expressão "melhorar a imagem" pode representar a adaptação aos padrões de civilização da burguesia europeia, em especial a francesa e a inglesa, pode significar a integração do Brasil no rol das nações civilizadas.

Pesavento (2002, p. 159), refletindo sobre essa representação que, em um processo metonímico remete à cidade/pais modernos, assinala que:

> Vimos como essas representações [...] formam por seu lado, um padrão de referência identitária nacional num viés metonímico que permite a sensação da modernidade introjetar-se no país, através da representação metropolizada do Rio. [...] Se o traço isolado vale pelo todo, a identificação de alguns desses elementos da modernidade estendem-se ao conjunto, configurando uma identidade global que aponta na direção desejada. Aumentando a escala de transferência, a cidade moderna passa a valer pela nação e, com isso, atinge-se o padrão identitário idealizado, que atrelaria o Brasil ao trem da história, no caminho da civilização.

André Nunes Azevedo em seu artigo intitulado *A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana*, traz uma série de argumentos que acrescentam ao que tem sido afirmado pela historiografia no referente aos objetivos de tal reforma, descrevendo em pormenores as alterações efetuadas na então capital federal.

Inicialmente, Azevedo elucida que para a execução da reforma urbana do Rio de Janeiro dois projetos foram realizados concomitantemente na urbe. O primeiro, sob a responsabilidade do governo federal, tinha como escopo a modernização do porto. Já o segundo, sob a responsabilidade da prefeitura, visava integrar as diversas regiões ao centro da cidade. Vale salientar que ambos os projetos resultaram da iniciativa do presidente da república Rodrigues Alves, que anunciara em seu discurso de posse uma grande reforma da cidade tendo como metas a melhoria da imagem, da sanidade e da economia da capital federal.

O projeto conduzido pela prefeitura tinha interesses que iam além de conquistas no plano material, uma vez que na visão do prefeito Pereira Passos, a dimensão material encontrava-se subordinada a um ideal de "construção de uma civilização" – ideal este que seria o elemento orientador da reforma.

> A reforma da cidade do Rio de Janeiro se consistiu fundamentalmente na abertura, prolongamento e alargamento de um conjunto de ruas da cidade, modificando assim o sistema viário da urbe. Foram cinco as operações viárias: 1ª) desafogar o movimento, então intenso, entre os bairros do centro e aqueles localizados no sentido sul da cidade; 2ª) estabelecer ligação entre o litoral da região central e os bairros do oeste da cidade, para onde confluíam diversos caminhos que ligavam o subúrbio; 3ª) ligar o litoral da região central aos bairros localizados no sentido norte e oeste da cidade; 4ª) ligar a região portuária ao centro, uma vez que bairros como Saúde e Gamboa encontravam-se isolados da mesma por uma cadeia de morros; 5ª) articular os bairros da região sul com aqueles no sentido oeste da cidade (AZEVEDO, 2003, p. 49 a 52).

A citação acima permite verificar que Passos, ao contrário do que vem sendo sublinhado, interagindo com o plano de intervenção federal, buscou integrar as mais diversas regiões da cidade, não restringindo suas ações ao centro urbano do Rio de Janeiro, mas estendendo-as às localidades fora do centro urbano e aos bairros do subúrbio. Ao empreender tais ações imaginava que "o carioca, ao frequentar o centro, seja para trabalho ou lazer, levaria de volta ao seu local de moradia a civilidade, a ética urbana e a educação estética necessárias para se disseminar a "civilização" por toda cidade". Para Passos, o

ideal de civilização se baseava em valores desenvolvidos pela sociedade burguesa europeia, sobretudo as já citadas: a francesa e a inglesa. Entretanto, tal ideal era completamente **incompatível** com os costumes de uma cidade de "tradição escravista e culturalmente heterogênea, marcada pela presença de migrantes e imigrantes", conforme observado por Azevedo. Segundo esse autor,

> nesse período, o espaço público do Rio de Janeiro era ocupado por figuras como capoeiras, ex-escravos biscateiros, carroceiros, vendedores de perus, de vísceras, de leite retirado diretamente da vaca, trapeiros, rezadeiras, tatuadores, entre outros. Como cidade tropical e de tradição escravista, era comum ver-se nas ruas estreitas do Rio de Janeiro o contraste entre os "cavalheiros" cariocas trajados de paletó, dividindo o espaço com negros descalços e sem camisa, anunciando seus serviços e produtos. Somava-se a esse cenário a presença de migrantes e imigrantes de diversas partes – quase sempre rurais – do Brasil e do mundo em roupas surradas e não raro de pés descalços (AZEVEDO, 2003, p. 62).

O prefeito carioca acreditava que era possível "civilizar" os habitantes do Rio de Janeiro e com essa finalidade emitiu uma série de proibições ao longo de sua gestão:

> Proibiu que se cuspa na rua e nos bondes, a vadiagem de caninos, que se fizessem fogueiras nas ruas da cidade, que se soltassem balões, a venda ambulante de loterias, de exposição de carnes à venda nas ruas, o trânsito de vacas leiteiras na cidade, assim como andar descalço e sem camisa. Em uma ação conjunta com tais restrições, Pereira Passos buscou substituir antigas práticas urbanas por novos hábitos tidos como "civilizados"(Ibidem, p. 62).

Não é difícil compreender que tamanha incompatibilidade de costumes acabaria por surtir um efeito contrário ao esperado pelo prefeito. Com Diniz (2007), pode ser constatado que, de fato, as reformas propostas não atingiram as camadas mais baixas da sociedade.

> Com as grandes avenidas, a novidade dos automóveis passou a fazer parte do cotidiano carioca. Até pouco tempo, a locomoção pela cidade era feita por bondes – primeiro de tração animal, depois elétricos -, caleches, charretes e, mais frequentemente, carroças e carros puxados por um ou dois cavalos ou por braços humanos. Isso sem mencionar os burros-sem rabo e os lombos dos animais que, durante muito tempo, carregaram todo tipo de mercadorias vendidas nas ruas. Ao final de 1907, com a reforma urbanística consolidada, o número de automóveis já chegava a algumas Dezenas. Fotografia, fonógrafo, telefone e cinema seguiram-se aos modernos automóveis. Para os contemporâneos, o olhar sobre a cidade nunca mais seria o mesmo depois de tanta inovação. **Porém, deve ficar**

> **claro que a modernização do Rio de Janeiro favoreceu muito pouco a maior parte da população.** Se as mortes por doenças endêmicas foram devidamente reduzidas, os moradores desalojados do Centro não receberam a mesma atenção por parte das políticas pública. Foram jogados à própria sorte. Os luxos dos novos tempos estavam longe da realidade de uma população que passou a ocupar as favelas e foi morar nos longínquos subúrbios. Para eles, restavam, além do peso da labuta diária, a dança e a música – e eles souberam aproveitá-los como poucos povos do mundo (Ibidem, p. 34)

É evidente que a reforma Passos não atingiu todos os seus objetivos, porém, é inegável que Passos pensou em um projeto de integração urbana. Assim, diferentemente do que a historiografia de um modo geral tem afirmado, a reforma de Passos não objetivou simplesmente excluir os pobres do centro, havia o plano, segundo Azevedo, de conectá-los de outra forma com o centro reformado, de aproximá-los através de uma integração centro/subúrbio afim de que estes, inseridos em um ambiente civilizado, disseminassem a "urbanidade desejada pelo prefeito para além dos limites do centro urbano". (AZEVEDO, 2003 p. 71).

Foi nessa cidade e contexto, portanto, nas mãos do povo que apesar das várias "boas intenções" em termos da integração subúrbio/centro continuava acomodado na Cidade Nova e que a seu modo não deixava de circular pelo centro, que se desenvolveu o choro. Na cidade que visava "engessar comportamentos", esse modo de tocar descontraído, que cultivava a improvisação e que acontecia num ambiente de afeto e confraternização (CLÍMACO, 2008) foi ganhando cada vez mais força, sempre regado a muita bebida e comida, integrado por brincadeiras musicais que visavam fazer os companheiros "cair" ao se deparar com complicações harmônicas propositais. A circunstância mencionada por Azevedo, que mostra outros aspectos além do que tem sido narrado sobre a reforma, chama atenção no contexto desse trabalho, já que pode ter se constituído em um elemento que, junto à atuação dos "mediadores do choro"[7], conforme definido por Nolasco Jr. (2017), interferiu no processo de circulação e disseminação do choro por toda a cidade do Rio de janeiro. Circulação de um "modo de tocar" e depois

[7] Segundo o pesquisador Nolasco Jr. (2017), alguns músicos e chorões promoveram de forma intensa a circularidade cultural, transitando por diferentes dimensões culturais, como foi o caso de Antônio Callado, Anacleto de Medeiros, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazatrth, por exemplo. Levaram o choro da Cidade Nova para os cafés da rua do Ouvidor, para o Teatro de Revista, para residências, dentre muitas outras possibilidades. Ao mesmo tempo em que integravam rodas de choro alguns eram professores do Conservatório de Música, outros regiam bandas ou eram professores de música. Daí serem denominados pelo pesquisador, baseado em Michel Volvelle, de "mediadores culturais".

gênero musical que foi se estabelecendo e apresentando uma estruturação sonora chamada por Almada (2016) de sintaxe do choro.

1.2 Aspectos gerais da estrutura do Choro

Já foi dito anteriormente que Pixinguinha se constituiu em um dos principais responsáveis pela consolidação do Choro como gênero musical. As primeiras estruturas de um Choro seguem até certo ponto a forma rondó, que marca uma de suas principais características contextuais de estilo: a repetição da parte A. Marca estilística que remete ao seu convívio no cenário carioca do período em questão com as danças de salão que chegavam da Europa, com as primeiras experiências dos músicos cariocas com essas danças, como o já citado Callado. De acordo com o Dicionário *Grove* de Música, o *rondó* se consiste em uma,

> forma musical em que a seção primeira, ou principal, retorna, normalmente na tonalidade original, entre seções subsidiárias (*couplets*, episódios) e conclui a composição. O*rondó* clássico habitual teve um importante precursor no rondeau francês de Lully, François Couperin e Rameau. Ingleses como Purcell e alemães como Georg Muffat e Bach adotaram formas e técnicas francesas e, em meados do séc. XVIII o rondeau de feição francesa estava amplamente estabelecido. (SADIE, 1994, p.797).

Muitas danças de salão das cortes europeias adotaram a forma rondó, entre elas a polca. No entanto, o universo descontraído da música popular urbana fez com que essa estrutura fosse efetivada de forma peculiar, o que pode ser observado na citação abaixo:

> Sendo as partituras de polca importadas de polca um sucesso na sociedade do Rio de Janeiro do Segundo Império, e sendo a própria polca rapidamente nacionalizada pelas irresistíveis interpretações dos *choros* (quartetos formados por flauta, dois violões e cavaquinho), nada mais natural que a nova polca brasileira (e em consequência o choro) adotasse sua estrutura formal, que se tornaria, a partir de então, uma de suas mais fortes características.O rondó da polca-choro cristalizou-se numa forma-padrão que consiste, geralmente, em três partes com 16 compassos cada. A primeira (ou parte A) é a principal [...]. É apresentada quatro vezes durante a execução de um choro: as duas primeiras em ritornelo, na abertura, as duas outras intercalando as entradas das partes B e C (que também são apresentadas com suas respectivas repetições). (ALMADA, 2006, p. 09).

Vale ainda observar que esses 16 compassos são divididos em frases regulares de 4 compassos. Em resumo: A-A-B-B-A-C-C-A(SÉVE, 2009, p. 19). A execução da música popular, entretanto, mais livre, leva também a combinações diversas dessas partes e sempre renovadas. A partir da década de 1930, no entanto, duas partes passaram a estruturar de forma mais constante o choro.

Por outro lado, os principais elementos de coesão entre as partes são as relações mútuas entre as tonalidades, o cultivo do funcionalismo do tonal, o que já remete a outra característica contextual do gênero. É característico do choro um esquema harmônico "gravitacional", no qual as tonalidades das partes B e C são vizinhas de A, o tom principal. "Com o passar do tempo e com a cristalização da prática composicional, a preferência pelos esquemas de relações de tonalidades entre as partes reduziu-se a um número bastante restrito de possibilidades" (ALMADA, 2006, p. 09). Desconsiderando as exceções e práticas, as principais alternativas são:

- A em tonalidade maior:

1) B no tom da dominante/C no tom da subdominante.

2) B no tom relativo menor/C no tom da subdominante.

- A em tonalidade menor:

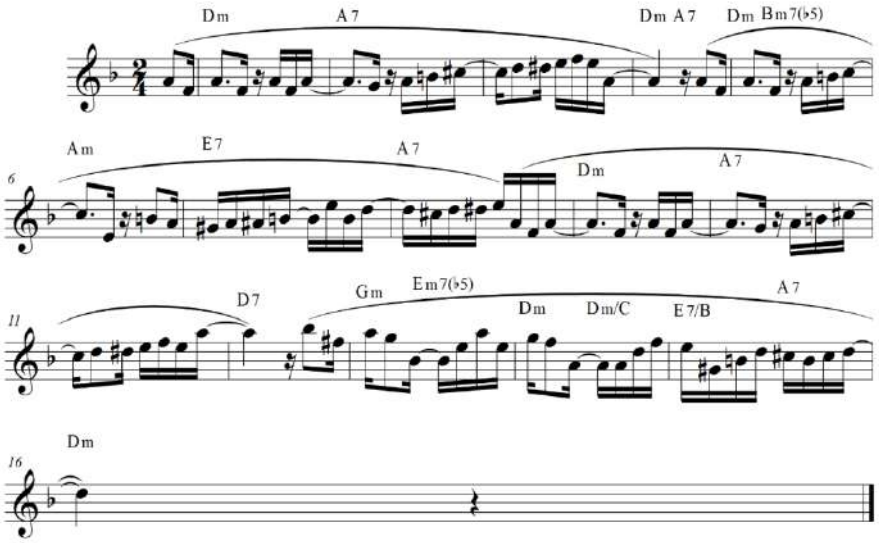
1) B no relativo maior/C no tom homônimo maior.

"Normalmente, adota-se uma tonalidade 'boa' para os principais instrumentos de acompanhamento, violão, cavaquinho e bandolim. [...] Tonalidades essas que forneçam o maior número de notas que coincidam com as cordas soltas desses instrumentos" (Almada, 2006, p. 10). Por este motivo, Séve (2009, p. 21) afirma que existe "uma carência dentro do repertório de choros o uso de tonalidades com mais de três bemóis e sustenidos".

Para maior compreensão do que foi dito, será apresentada uma breve análise da estrutura harmônica e fraseológica da música *Cochichando* (ANEXO 1 A), de Pixinguinha, composta em 1943 e gravada em 1944 pelo cantor Déo[8]. O Ex. 1 ilustra a parte A.

[8]O *Songbook* Choro Vol.1 traz a data de 1943 para a edição da partitura desta composição.

Ex. 1 *Cochichando*. Anexo 1 A. Choro de Pixinguinha – Parte A em Re m

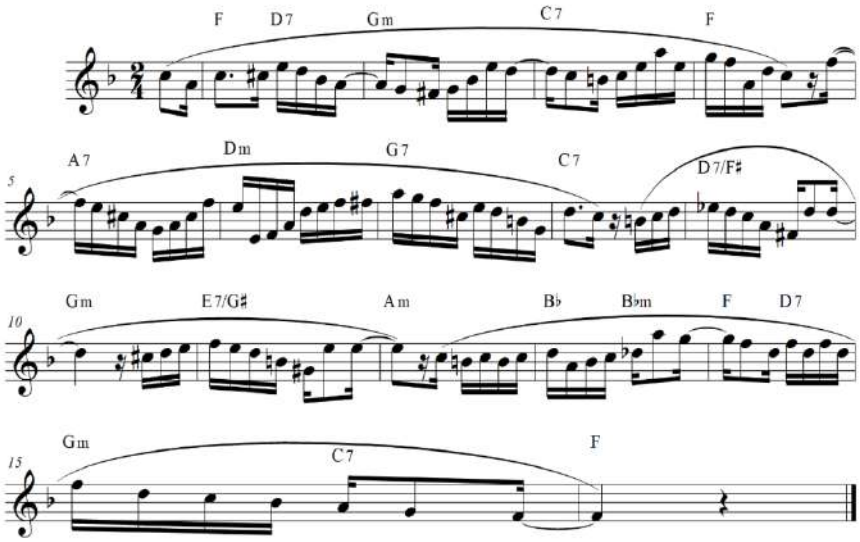


Fonte: *Songbook* Choro, volume 1 (Chediak, 2007, p.110 e 111)**.**

Com base no Ex. 1 pode-se observar que a seção A se encontra na tonalidade de Ré menor (tom principal). Contém dezesseis compassos que integram quatro frases regulares. A primeira frase se inicia na região da tônica – sobre o acorde do primeiro grau (Im) e nos dois compassos seguintes permanece na região da dominante (V7), retornando ao I grau no quarto compasso (resolução). A segunda frase também se inicia na região da tônica. Entretanto, nos dois compassos seguintes (6 e 7) apresenta uma pequena modulação passageira, passando pelo acorde dominante menor (Am) e logo em seguida pelo acorde dominante da dominante (V/V) – E7 – resolvendo-se sobre o acorde do quinto grau (A7). Já a terceira frase apresenta uma estrutura harmônica muito semelhante à da primeira frase, diferindo-se desta apenas em sua resolução, onde em vez de se resolver sobre o primeiro grau (Dm), resolve-se sobre o dominante do quarto grau (V/IV) – D7 – o que leva a uma nova preparação (compasso 12). A quarta frase, a que conclui o período, parte da região da subdominante (IV) (compasso 13), retornando ao primeiro grau no compasso seguinte (14) e no compasso 15 passa pelos acordes V/V, V até a conclusão sobre o acorde do primeiro grau.

A seção B, que pode ser conferida não Ex. 2, encontra-se na tonalidade relativa, ou seja, Fá Maior e também apresenta 16 compassos que integram quatro frases regulares de quatro compassos.

Ex. 2. *Cochichando*. Anexo 1 A. Choro de Pixinguinha – Parte Bem Fá M

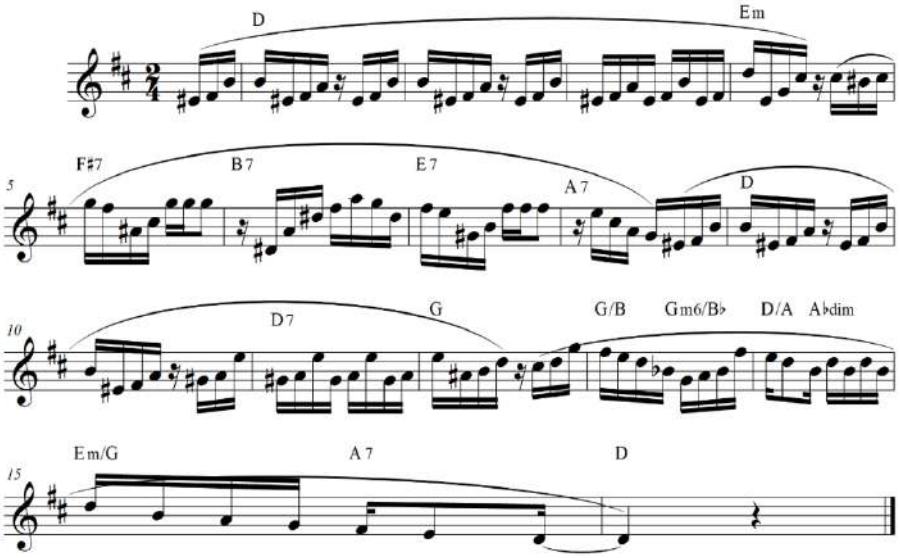


Fonte: Songbook choro volume 1 (Chediak, 2007, p.110 e 111)**.**

A primeira se inicia sobre o acorde do I grau e já no segundo tempo passa pelo acorde V/II. No compasso seguinte, repousa sobre o acorde do IIm e, logo em seguida, no compasso 3, no acorde do V7, formando o par cadencial e concluindo-se no acorde do I grau. A segunda frase parte do acorde V/VI (compasso 5) e no compasso seguinte repousa sobre o VIm. Este acorde, conectando-se com o V/V do próximo compasso forma o par cadencial cuja resolução se dá sobre o acorde do Vgrau. A terceira frase, que se inicia a partir da anacruse do compasso 9 parte da região do V/II, resolvendo-se no compasso seguinte. No compasso 11, parte do V/III, resolvendo-se sobre o IIIm no compasso 12. A frase que conclui o período parte da região da subdominante – IV – e no tempo seguinte apresenta uma acorde de empréstimo modal (IVm). Retorna ao I no compasso seguinte, passando pelo acorde de V/IIm. No compasso 15 aparecem os acorde do IIm e do V7, formando o par cadencial que se resolve sobre o acorde do I, concluindo o período.

Já a seção C evidenciada pelo Ex. 3 está construída sobre o tom homônimo maior, ou seja, em Ré Maior e, novamente, nota-se 16 compassos divididos em quatro frases regulares de quatro compassos.

Ex. 3. *Cochichando*. Anexo 1 A. Choro de Pixinguinha – Parte C em Re M



Fonte: *Songbook* choro volume 1 (Chediak, 2007, p.110 e 111)**.**

A primeira frase está construída sobre o acorde do I, concluindo-se no compasso 4 sobre o acorde do IIm. A segunda frase está construída basicamente sobre dominantes estendidos, partindo do acorde F#7 (compasso 5), seguido por B7, E7 (compasso 7) e A7 (compasso 8). A terceira frase se inicia sobre o acorde do I, com o motivo melódico similar ao da primeira frase. Contudo, a partir de compasso 11, a presença do acorde V/IV leva à resolução sobre o IV. A frase que conclui o período parte do IV, seguido pelo acorde de empréstimo modal IVm. Em seguida passa pelo acorde do I seguido por bVº (diminuto descendente (compasso 14), conectando-se ao acorde do IIm na primeira inversão e este por sua vez, conectando-se com o acorde do V7, formando o par cadencial que se resolve no acorde do I, concluindo o período.

Outro aspecto marcante na performance do Choro, que trouxe outra importante característica de estilo contextual do gênero, é a improvisação. Mais próxima de variações melódicas (ALMADA, 2006), revela também fluência e soltura, as condições e práticas relacionadas à camada social intermediária da trama carioca, que afastada do centro "modernizado" da cidade, evidenciava o seu estilo de vida descontraído e informal, outro modo de ser e de estar nessa sociedade. Circunstâncias que apontam para mais um aspecto do conteúdo temático do choro nesse momento, que se imbrica na forma composicional.

Para Almada (2006), a improvisação se constitui em uma composição espontânea: “ao falarmos de improvisação não podemos deixar que se perca sua principal ascendência: a arte da composição musical [...] o ato de improvisar nada mais é - ou ao menos deveria ser considerado – do que compor instantaneamente” (Ibidem, p. 56). Em consonância com esse autor, a educadora musical argentina Gainza (1983) afirma que a improvisação pode ser compreendida em um sentido mais amplo e em um sentido mais restrito. Essa autora afirma que a improvisação pode definir-se como “toda execução musical instantânea produzida por um indivíduo ou grupo. A improvisação determina tanto a atividade mesma quanto seu produto. [...] Em um sentido mais amplo, improvisar é sinônimo de jogar musicalmente” (Ibidem, p. 14).

Já em um sentido mais restrito e ainda em concordância com Almada, Gainza assevera:

> Num sentido mais profissional, diríamos, a improvisação constitui uma tividade submetida a certas regras que se relacionam tanto com o nível interpretativo (aspectos técnicos expressivos da execução) como com a capacidade criativa (que determina a seleção, organização e manejo dos materiais musicais) do músico que a realiza. Dentro das normas geralmente aceitas se exige então, que o improvisador seja capaz de produzir de maneira continuada materiais válidos que ostentem certo grau de criatividade. (Ibidem).

De um modo geral, a improvisação no Choro se dá através de variações sobre a melodia principal, o que levou Almada (2006) a observar que

> O simples fato da parte A (a principal) na execução de um choro tradicional ser apresentada por quatro vezes fornece uma boa pista das razões pelas quais o instrumentista de maior talento (que sempre existiram em grande quantidade na longa e gloriosa história do choro) tenham se sentido naturalmente impelidos em direção à variação melódica. É inegavelmente mais artístico e mais desafiador tratar sobre diferentes aspectos uma melodia recorrente (a competição entre virtuoses – marca registrada do choro desde suas origens – deve ter, sem dúvida, contribuído ainda mais para o desenvolvimento das improvisações no gênero) (Ibidem, p.55).

Como quase todos os gêneros da música popular brasileira, o choro se apresenta em compasso binário, preferencialmente 2/4, e evidencia como uma das suas principais peculiaridades estilísticas a “baixaria”. Novas interações da forma com o

conteúdo temático, ou seja, com alguns elementos das circunstâncias relacionadas ao cenário sócio-histórico e cultural em questão, se evidenciam nesta característica estilística do gênero que vai marcar um item especial no contexto deste trabalho.

1.2.1 Baixaria

A baixaria do Choro se consiste na prática de contracantos realizados na região grave dos instrumentos. O musicólogo Bruno Kiefer (1976), assim define o conceito de baixaria:

> O baixo contrapontístico e melódico, ou [...] o baixo cantante, tão característico do choro, foi e é amplamente utilizado no maxixe e no samba. Funcionando como uma segunda melodia, a linha do baixo do choro, além de dialogar com a melodia principal define a harmonia conectando os acordes. É um tipo de linha muito ornamentada, com grande quantidade de notas, fazendo o uso constante de semicolcheias e tercinas, executadas entre o c3 e o c1, e por isso soando bem nos instrumentos em que, como o violão e o bombardino, possuem nos registros médio-graves a sua melhor sonoridade. Este tipo de linha ficou conhecido como "baixaria do choro", ou apenas "baixarias". (Ibidem, p. 15)

Não se sabe ao certo quando começou a prática da baixaria no choro. Entre os pesquisadores que têm abordado o tema, existem opiniões bastante divergentes. Para Tinhorão, essa prática remonta aos grupos de "pau e corda". Esse autor concorda com o parecer do maestro Batista Siqueira quando afirma:

> "Esses artistas", escreveu Batista Siqueira, referindo-se aos tocadores de cavaquinho, "aprendiam uma polca de ouvido e a executavam para que os violonistas se adestrassem nas passagens modulatórias, transformando exercícios em agradáveis passatempos". É de compreender-se que, com o correr do tempo, a repetição dessas passagens acabasse fixando determinados esquemas modulatórios, os quais, por se verificarem sempre nos tons mais graves do violão, acabariam se estruturando sob o nome genérico de *baixaria.* (TINHORÃO, 1991, p.103).

Já para o violonista Luís Otávio Braga, a natureza dos contracantos realizados pelos baixos dos violões não foi uma "invenção" dos violonistas. Originaram-se das tradições das bandas de música e do desejo dos violonistas de "ter no instrumento a possibilidade de notas pedais, à semelhança dos instrumentos de sopro como a tuba, o oficleide ou o trombone" (BRAGA, 2004, p. 07). Silva e Oliveira (1998, p. 248), por sua

vez, afirma que a baixaria tem suas origens na folia portuguesa[9] do século XVI. No entanto, concordo mais com Batista Siqueira citado por Tinhorão (1991) e com Braga (2004), achando que houve uma interação das circunstâncias defendidas por estes dois autores no contexto de surgimento da baixaria. Coisa certa, no entanto, é que essa prática, que mostra na sua base uma polifonia de vozes que inclui o trânsito dos chorões com as bandas de música (NOLASCO JR., 2017) e a prática dos esquemas da harmonia das polcas pelos músicos de Callado, com o passar dos anos, se tornou uma das principais peculiaridades da música brasileira. Nas palavras de Séve (2009),

> Uma das maiores características de nossa música é a sofisticação do contraponto popular – que tem no violão de sete cordas seu principal representante, procurando conduzir linhas de baixo por movimentos adjacentes diatônicos ou cromáticos, além de desenhar de maneiras diversas grupos de síncopes e semicolcheias em escalas e arpejos. (Ibidem, p. 18)

Desenhando contrametricidade e semicolcheias em escalas e arpejos ao realizar passagens harmônicas e realizar contracantos entre as partes que integram a formação de um grupo de choro, as baixarias integram o chamado contraponto brasileiro. Integram essa característica de índole contextual do gênero choro, portanto, que aponta para mais elementos de uma polifonia de vozes eclética e densa que está na sua base: além do trânsito com as bandas, a relação da música europeia com a afro-brasileira; da dimensão erudita representada por músicos como Callado com a dimensão popular, com os integrantes das rodas de choro caracterizada pela fluência e improvisação; dos frequentadores dos vários locais da "cidade moderna que engessava compor atamentos" com os músicos que habitavam a Cidade Nova. Um dos nomes mais ligados ao desenvolvimento desse recurso estilístico do choro, que interessa muito de perto a esse trabalho é o de Pixinguinha, um dos músicos mais reconhecidos no cenário nacional pelos autores mencionados.

- **Alfredo da Rocha Viana – o Pixinguinha**

[9]João de Freitas Branco, na História da música portuguesa (Publicações Europa-América, Lisboa, 1959, p.63) informa que "as folias se constituíam em variações assentes sobre uma melodia, ou simples fragmento de melodia, repetindo-se continuamente, em geral nos graves".

Considerado um dos maiores compositores e intérpretes de choro brasileiros, integrado na trajetória histórica do “modo de tocar” e do gênero, Alfredo da Rocha Vianna Filho (Fig. 2), mais conhecido como Pixinguinha, nasceu em 23 de abril de 1897.

Fig. 2. Pixinguinha

Fonte: Disponível em:<https://pt.wikipedia.org/wiki/Pixinguinha>.
Acesso em: 27 set.2017.

Pixinguinha passou sua infância em um ambiente extremamente musical – a pensão Vianna. Situada na rua Vista Alegre, no Catumbi, a pensão Vianna, de propriedade do seu pai– que era flautista amador e funcionário público - possuía oito quartos e quatro salas e era um dos pontos de encontro dos chorões da época. Nomes como Quincas Laranjeira, Luís de Souza, Juca Kalut e Villa-Lobos eram frequentadores do local. Os músicos Sinhô e Irineu de Almeida chegaram a morar no porão da pensão em momentos de dificuldade financeira. Esse último ensinou música ao pequeno Pixinguinha (CAZES, 1999). Referente a essa abordagem Silva e Filho (1998, p. 16 e 17), lembrando Alexandre Gonçalves Pinto ao se referirem a Irineu de Almeida, observam que,

> Irineu de Almeida, conhecido entre os chorões como Irineu Batina, porque usava uma sobrecasaca que o fazia parecer um padre, e entre os carnavalescos como “Lorde Mamoeiro”, tinha muito cartaz entre os músicos da época. Alexandre Gonçalves Pinto conheceu-o bem e nos dá algumas informações: “um tipo gordo, de altura regular, muito bonachão. O seu instrumento preferido era o oficleide no choro: porém, nas companhias líricas, ele era trombonista disputado por todos os mestres estrangeiros. Como componente da Banda do Corpo de Bombeiros, era um exímio executor de bombardino, estimado e admirado pelo inesquecível Anacleto, que tinha por ele muita veneração, pois o Irineu era um artista de muito valor”.

Pixinguinha começou suas atividades de músico profissional antes de completar quatorze anos tocando em uma casa de chope na Lapa e, depois de pouco tempo, o violonista Tute o levou para substituir o flautista Antônio Maria Passos na Orquestra do Teatro Rio Branco sob regência de Paulino Sacramento. Foi ainda nesta época - meados de 1911 - que estreou em disco, tocando com o *Grupo Choro Carioca*, de seu professor Irineu Batina. Essas gravações trouxeram duas inovações importantes se comparadas aos demais grupos de choro daquele período. A primeira, se refere ao aspecto técnico da performance de Pixinguinha, onde se verifica uma sonoridade sem vibrato e com maior fluxo de ar em ataques enérgicos. A outra novidade, que interessa muito de perto a esse trabalho, era o contraponto desenvolvido por Irineu ao oficleide, com frases bem colocadas e de caráter improvisatório. No dizer de Cazes (1999, p. 54), "esses contrapontos de Irineu foram sem dúvida a base do que Pixinguinha realizou mais de trinta anos depois com seu sax tenor, nos duos com Benedito Lacerda". Foi a base do conhecido contraponto brasileiro, uma das marcas estilísticas mais importantes do choro.

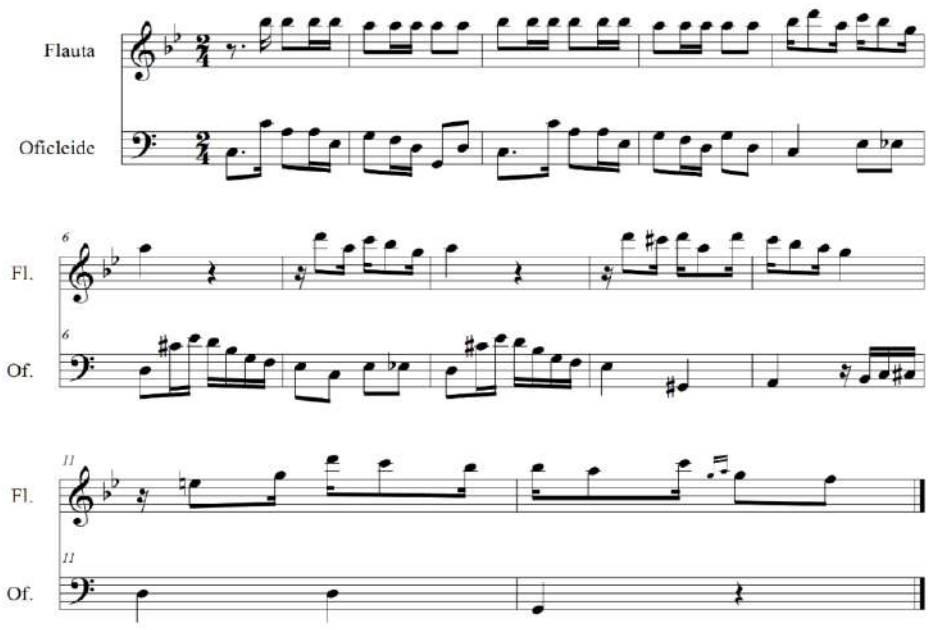
No ano de 1915, Pixinguinha teve sua primeira obra editada e gravada. Tratava-se do tango *Dominante*. Em 1917 ele mesmo gravou duas de suas composições, a valsa *Rosa* e o tango *Sofres porque queres*, já evidenciando inovações, sobretudo, no que tange ao aspecto formal. Em1919 se destacou como membro fundador daquele que pode ser considerado o primeiro conjunto de fama na música popular brasileira – *Os Oito Batutas*. Já em 1922, com o patrocínio de Arnaldo Guinle, o grupo, agora denominado *Os Batutas* em função das modificações que sofreu em sua formação (passou a contar com sete integrantes), realizou uma turnê de seis meses em Paris. Foi durante esta turnê que Pixinguinha foi presenteado com um saxofone por Guinle. Silva e Filho (1998, p. 56) observam que "Pixinguinha domina-o com facilidade e incorpora-o ao conjunto, alternando com mestria sax e flauta". (Ibidem). Em seu retorno ao Brasil, o músico atuou intensamente como instrumentista, arranjador e regente.

Para o presente trabalho, que tem como foco a baixaria do Choro, o ano de 1946 é de extrema importância, porque foi neste ano que Pixinguinha passou definitivamente a tocar sax tenor, realizando contracantos para os solos de flauta de Benedito Lacerda. Desta parceria que durou até o ano de 1950, o resultado foi a gravação de 17 discos que podem ser considerados obras-primas da música popular brasileira. De acordo com Silva e Oliveira Filho, quem mais compreendeu a dimensão do talento de

Pixinguinha ao sax foi o maestro Júlio Medaglia. Medaglia, citado por esses autores, afirma que “ele nos deu [...] um dos poucos e conscientes exemplos de contraponto em música popular. As variações que fazia com seu saxofone em torno das peripécias flautísticas de Lacerda tinham sentido próprio e poderiam – se destacadas – ser ouvidas como uma peça musical constituída” (MEDAGLIA *apud* SILVA E OLIVEIRA FILHO, 1998, p.257).

Nesses contracantos realizados por Pixinguinha, podem ser observadas algumas características herdadas de seu mestre Irineu Batina. Essas características são bem definidas na análise da peça *São João Debaixo d’água* feita por Caldi (2000) e, dentre elas, pode-se destacar os seguintes itens exemplificados pelo Ex. 4: a condução melódica do baixo por graus conjuntos explorando as mais variadas possibilidades de inversão dos acordes; a ornamentação melódica proveniente da utilização de arpejos ascendentes e descendentes; e a ocorrência de maior movimentação melódica do contracanto nos compassos pares, conectando as frases ou membros de frase, durante o repouso da melodia principal.

Ex. 4. Fragmento de *São João debaixo d’água* de Irineu de Almeida gravada em 1911 pelo próprio Irineu no oficleide e Pixinguinha na flauta. Anexo 2A.



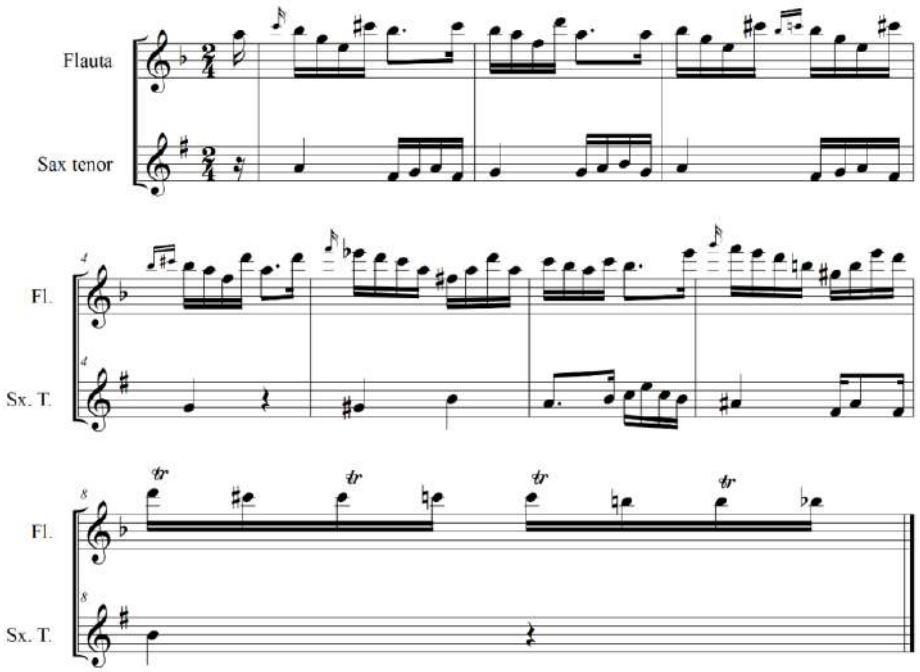
Fonte: Transcrição do pesquisador.

Segundo observações de Caldi, em outras gravações, sobretudo aquelas junto ao regional de Benedito Lacerda, como indicado no Ex. 5, nota-se que Pixinguinha não se

limitou a reproduzir as concepções do mestre. Referindo-se a essa circunstância, comentou:

> Quanto à estruturação, este contracanto de Irineu de Almeida parece ter sido pensado mais contrapontisticamente do que aqueles de Pixinguinha. As consonâncias intervalares predominam e as dissonâncias tendem a ser resolvidas. Irineu "duela" menos com Pixinguinha (inclusive improvisando menos também) do que se faz mais tarde com Benedito Lacerda), os contracantos de Pixinguinha muitas vezes assumem uma interação melódica que se refere mais à harmonia do que a voz principal. Não é o que se vê nesse contracanto de Irineu de Almeida, que se movimenta mais economicamente, pontuando e completando as frases da flauta. (CALDI, 2000, p.82).

Ex. 5. Fragmento do choro *Naquele Tempo*, gravada em 1946 por Benedito Lacerda na flauta e Pixinguinha no sax tenor. Anexo 2 B.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

No entanto, importante mencionar o fato: se o saxofone e outros instrumentos de metal tiveram um papel significativo na história do contraponto brasileiro peculiar ao choro, sobretudo através de Pixinguinha e seu professor Irineu Batina, o instrumento básico para a execução da baixaria seria mais tarde o violão de sete cordas.

1.2.1.1 O violão de sete cordas

Segundo Márcia Taborda (1995, p. 19) “as primeiras referências ao instrumento datam de fins do século XVIII, encontrado nas mãos de Napoleon Coste [violonista francês] e também de Frei Miguel Garcia (Padre Basílio)” [grifo meu].

Já Diniz (2008b, p. 76), afirma ser bem provável que o violão de sete cordas tenha surgido no final do século XVIII na Rússia. Contudo, o que se sabe de fato, é que nesse país o violão de sete cordas ganhou popularidade, muito antes de ser agregado ao Choro, através das mãos do violonista Andreas Ossipovitch Sichra (1772 – 1850), que, além de ter sido um virtuose do instrumento, lhe dedicou um método. Vale salientar que Sichra utilizava a afinação ré-sol-si-ré-sol-si-ré, da corda mais grave para a mais aguda (SILVA E FILHO, 1998, p, 248).

A inserção do violão de sete cordas no Brasil e na música brasileira, sobretudo no Choro, também não foi esclarecida de forma definitiva.

> Há ainda hipóteses de que esse violão possa ter sido trazido da França por Arthur de Souza Nascimento (Tute) – um dos pioneiros na utilização do sete cordas em acompanhamentos de Choro – ou mesmo que ele possa ter sido encomendado a algum luthier por um violonista que teria sentido a necessidade de notas mais graves que as do violão convencional. (PELLEGRINI, 2005, p. 43 e 44).

Provavelmente o violão de sete cordas esteve presente entre os ciganos russos que frequentavam a casa de Tia Ciata[10], localizada na região conhecida por “Pequena África” e reconhecida por autores como Tinhorão (2010) como a provedora de um dos principais locais no Rio de Janeiro em que aconteceram importantes processos de hibridação cultural. Esta comunidade era formada basicamente por negros nordestinos estabelecidos na Praça Onze (BORGES, 2008, p. 72). Os registros disponíveis até o momento, no entanto, apontam Tute e China (Otávio Littleton da Rocha Viana, irmão de Pixinguinha) como os precursores do uso do violão de sete cordas em grupos de Choro. Marco Pereira, no prefácio que redigiu para o livro *Sete cordas técnica e estilo* de autoria

[10]Hilária Batista de Almeida – a Tia Ciata – era uma baiana que teria imigrado para o Rio de Janeiro. Seu marido era um bem sucedido funcionário público, o que fez com que pudesse abrir as portas de sua casa para constantes encontros musicais que cultivavam diferentes manifestações musicais cariocas. Foi entre músicos que participavam em sua casa de um partido-alto que surgiu *O Telefone*, considerado um dos primeiros sambas brasileiros. *O Telefone* foi registrado por Ernesto dos Santos – o Donga – causando polêmicas em torno da sua autoria exatamente pelas condições em que surgiu na casa de Tia Ciata (TINHORÂO, 2010)

de Rogério Caetano, já destaca neste contexto a atuação de Artur de Souza Nascimento – o Tute - (Fig. 3), ao afirmar que foi um dos primeiros violonistas a utilizar um violão de sete cordas de forma eficaz no ambiente musical do Choro, o que, diante do que foi considerado até aqui, faz desta constatação um ponto importante nessa trajetória.

Fig. 3: Artur de Souza Nascimento – o Tute.

Fonte: disponível em: <http://opontodosmusicos.blogspot.com.br/2014/10/**>. Acessado em: 27 set. 2017.**

Em sua carreira Tute participou de diversos grupos musicais, dentre os quais se destacam a *Banda do Corpo de Bombeiros* do Rio de Janeiro, sob regência de Anacleto de Medeiros (onde tocava bombo e pratos), *Grupo de Chiquinha Gonzaga*, *Guarda Velha*, *Cinco Companheiros*, *grupo Gente Boa*, *Orquestra Copacabana* e *Orquestra Victor*. No dizer de Cazes (Ibidem), "Tute foi importante como estilista, como pioneiro e introdutor do violão de sete cordas, que lhe dava condições de fazer um acompanhamento mais encorpado e com fraseado mais rico." (CAZES, 1999). Seu estilo firme de acompanhamento, que tem como características principais "frases curtas em colcheias com notas predominantes na região grave do violão" (Ibidem, p. 49), ficou conhecido como "pé-de-boi" devido à maior liberdade interpretativa que proporcionava ao solista. Todavia, se Tute tem uma reconhecida importância no início do desenvolvimento da trajetória da

baixaria do choro no violão de sete cordas, outro nome se sobressaiu nesse contexto: Horondino José da Silva – o Dino Sete Cordas, cuja atuação e inovações na linguagem do violão de sete cordas serão detalhadas no item seguinte.

Atualmente, o violão de sete cordas tem sido utilizado de modo mais abrangente, excedendo os ambientes tradicionais do Choro e do Samba aos quais está historicamente ligado. Este fato fez com que experimentasse, a partir do início dos anos 1980, uma importante alteração organológica: as cordas de nylon. Violonistas como Dino e Tute tocaram em violões que Braga (2004) denomina de **típico**, encordoado da seguinte forma: a primeira e a segunda cordas de nylon e as demais de aço. Posteriormente, Dino passou a usar como sétima corda um Dó de violoncelo. A estrutura de construção deste instrumento é bem mais reforçada do que a de um violão de concerto, fazendo com que a ressonância de cada nota seja mais curta, o que dá a este instrumento uma sonoridade mais "percussiva". (Pellegrini, 2005). De acordo com Pellegrini,

> A corda de aço foi também uma necessidade da época, já que, no início não havia amplificação para os instrumentos. Essa corda, tocada com dedeira no polegar, produz um volume muito mais intenso, permitindo que seja ouvida mesmo em ambientes como de um circo, entre um flautim e um bombardino. Violonistas como Tute e Dino, de toque firme, também eram admirados pela sonoridade que conseguiam extrair e por poderem ser ouvidos com seus instrumentos em meio ao grupo. (PELLEGRINI, 2005, p. 45).

O primeiro violão de sete cordas de nylon foi construído pelo luthier Sérgio Abreu no ano de 1983, sob encomenda do violonista Luís Otávio Braga. Segundo Braga, então violonista da Camerata Carioca, o motivo de sua "invenção" se deve à,

> A natureza dos arranjos de Radamés e o ecletismo do repertório exigiam um violão que "timbrasse" melhor, dentro das composições e arranjos, com os outros dois violões de seis cordas; a formação e a concepção estética exigiam um melhor equilíbrio entre os três violões, transcendendo as funções corriqueiras no regional típico a três violões, cavaquinho e solista. Tal necessidade me fez tomar a iniciativa de melhorar as condições estruturais do meu sete cordas, de modo a que ele respondesse a funções mais eminentemente camerísticas, em correspondência com a qualidade timbrística do primeiro e do segundo violões. (BRAGA, 2005, p.07).

Este violão encordoado com nylon, de “sonoridade mais concertante” e largamente utilizado pela nova geração de violonistas de sete cordas que possuem amplo repertório solo, foi denominado por Braga de Solista.

Fig. 4. Violão de 7 Codas de Nylon.

Fonte: Disponível em: <https://www.clasf.com.br/q/violao-7-cordas-luthier/> **Acessado em 09 dez 2017**

Ainda hoje não há consenso entre os violonistas no que refere à afinação da sétima corda. Muitos optam pela afinação em Dó porque existem inúmeros Choros ou partes de Choro em Dó, percebem a corda solta como uma vantagem idiomática. Outros optam pela afinação em Si, mantendo assim a relação intervalar de quartas entre os baixos do violão. Há ainda os que afinam em Dó para acompanhamento de Choros e em Si e até mesmo Lá para peças solo. Contudo, os avanços tecnológicos na fabricação de cordas permitem que hoje se encontrem disponíveis no mercado cordas de aço (Fig. 5) e de nylon (Fig. 4), com diferentes tensões, que possibilitam uma timbragem satisfatória em qualquer uma das afinações já citadas.

Fig. 5. Violão de 7 Cordas de aço – Modelo Rogério Caetano.

Fonte: Disponível em: <http://www.lineubravo.com.br/outros-instrumentos/violoes/7-cordas-aco-modelo-rogerio-caetano/> **Acessado em: 09 dez 2017**

Situada a figura e atuação de importantes violonistas nesta trajetória do violão de sete cordas, resta agora enfocar um nome significativo neste desenvolvimento que tem importante relação com o trabalho desenvolvido por Rogério Caetano e foi mencionado no contexto desta pesquisa: Horondino José da Silva – o Dino sete cordas (Fig. 6).

1.3 Horondino José da Silva - o Dino Sete Cordas

Fig. 6. Horondino José da Silva - Dino Sete Cordas

Fonte: disponível em: < http://www.mis.rj.gov.br/blog/dino-7-cordas-o-grande-criador/> **Acessado em 27 set. 2017.**

Horondino José da Silva – o Dino Sete Cordas – tem seu nome ligado também à trajetória histórica das baixarias relacionadas ao violão de sete cordas. Esse violonista nasceu em 1918 no bairro carioca do Santo Cristo, filho de um violonista amador. Começou a praticar violão aos sete anos de idade reproduzindo de ouvido as melodias que seu pai executava. Segundo o maestro Nelson de Macedo (1992), começou sua vida profissional trabalhando em uma fábrica de calçados, onde se reunia com colegas de trabalho para tocar em formação de "regional, o que oportunizou ser visto e reconhecido em seu trabalho por Waldir Frederico Tramontano – o Canhoto – cavaquinista do Regional de Benedito Lacerda. Dino, por sua vez, era admirador do referido regional e costumava frequentar a rádio Tupi para assistir o conjunto tocar. No ano de 1937, segundo ainda Macedo (Ibidem), Ney Orestes, um dos violonistas do regional de Benedito Lacerda, adoeceu gravemente do pulmão e foi substituído por Dino. Este regional tinha a seguinte formação: Ney Orestes e Carlos Lentine nos violões; Russo no pandeiro, Canhoto no cavaquinho e Benedito Lacerda na flauta. Posteriormente, no ano de 1946, Pixinguinha passou a integrar o regional, se responsabilizando pela realização das baixarias. Permaneceu no grupo até o ano de 1950. Dino tirou bastante proveito do contato com este músico Silva e Oliveira Filho (1998) observam:

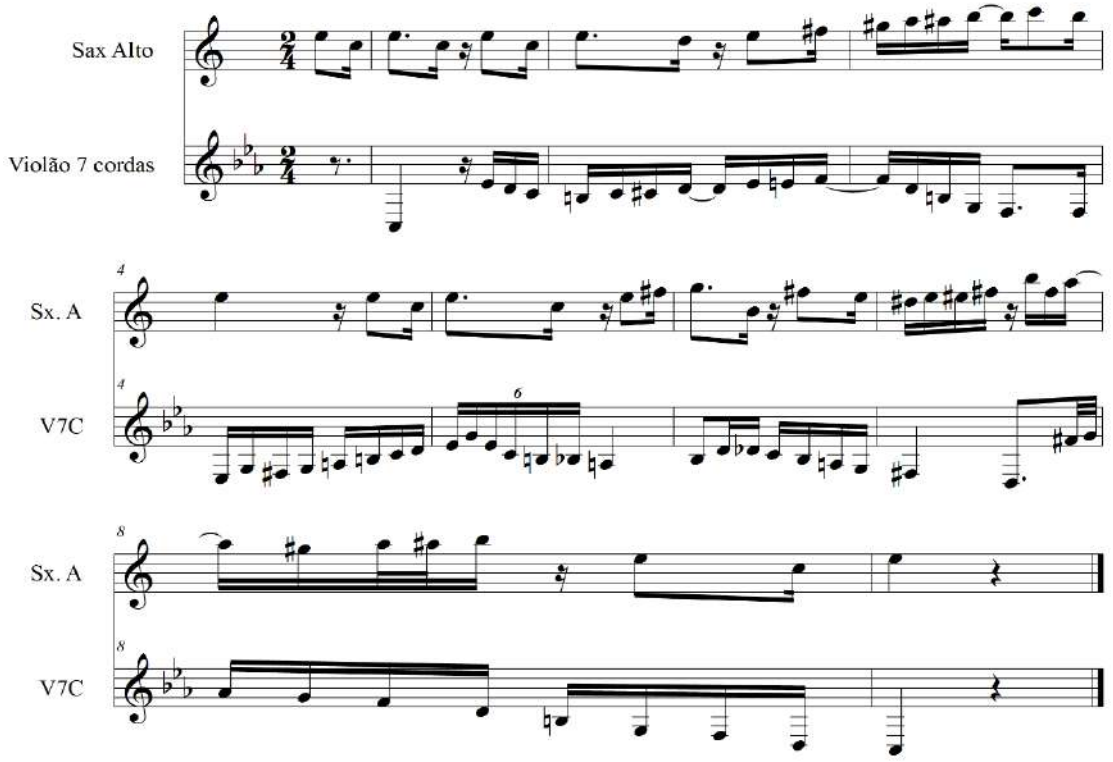
> Quando Canhoto, tendo desfeito o regional de Benedito Lacerda em 1950, organizou seu próprio regional, Dino, violonista do grupo, sentiu que se abria um vazio na região grave, com a falta do saxofone de Pixinguinha. Havia bossas, malícias, contracantos a que Pixinguinha habituara os executantes e os ouvintes, de realização impossível nos violões de seis cordas, embora os executantes fossem gênios como Dino e Meira. Foi aí que Dino começou a tocar sete cordas, só aí, que realmente o sete cordas desenvolveu todas as suas potencialidades contrapontísticas, com base no exemplo de Pixinguinha e na criatividade de Dino. Estava completado o ciclo de integração desse tipo de instrumento Na MPB, como tanto queria e para o que tanto concorreu o trabalho de Arthur Nascimento, o Tute. (Ibidem, p. 249)

Braga (2004) complementa essas observações da seguinte forma:

> Quando Pixinguinha deixou o regional de Benedito Lacerda, Horondino José da Silva (o Dino), então violonista de seis cordas do grupo, assumiu a baixaria e trouxe para o violão de sete cordas tudo o que a aproximação com aquele mestre e sua própria sensibilidade permitiram alcançar. É, com toda justiça, um verdadeiro pilar do instrumento no Brasil. Além de sua indubitável inventiva musical, Dino fixou o violão de sete cordas na cena profissional (Ibidem, p. 7).

Em 1952, já na rádio Mayrink Veiga, com o regional agora sob a liderança de Canhoto (Lacerda e Pixinguinha haviam deixado o regional sendo substituídos por Altamiro Carrilho e Orlando Silveira respectivamente), Dino passou a tocar o violão de sete cordas. Já como violonista de sete cordas, participou também do conjunto *Época de Ouro*, sob a liderança de Jacob do Bandolim. Vale salientar que Dino já gravava com Jacob antes da consolidação do *Época de Ouro*. Começou a estudar teoria musical já depois de atuar profissionalmente no regional de Benedito Lacerda, tendo aulas com o flautista e pianista Veríssimo. Entretanto, essas aulas duraram pouco tempo, porque Veríssimo passou a tocar em navios e em função dos bombardeios ocorridos durante a segunda guerra mundial desapareceu sem deixar notícias. Dino se definia como um músico acompanhador, em outras palavras, como coadjuvante, mas foi ele quem trouxe para o violão de sete cordas uma maior riqueza rítmica na execução dos contracantos realizados na região grave do instrumento, através do uso de semicolcheias e quiálteras. O Ex. 6 mostra uma baixaria realizada por ele atuando junto a Abel Ferreira.

Ex. 6. Fragmento do choro *Cochichando* de Pixinguinha, gravado em 1976 com Abel Ferreira no sax e Dino no violão de sete cordas. Anexo 2 C.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

Atuações semelhantes a essa o diferenciaram de seus predecessores, dentre os quais se destaca Arthur de Souza Nascimento - o Tute - a quem Dino tanto admirava. De acordo com Cazes (1999) Dino acompanhou os maiores intérpretes de seu tempo. Já Caetano (2010), de forma mais detalhada, observa que

> Colaborou com artistas como Augusto Calheiros, na década de 30; Francisco Alves, na década de 40; Orlando Silva na década de 50; e muitos outros, até Zeca Pagodinho, nos anos 90. Foram centenas de músicos solistas e cantores que receberam o luxuoso acompanhamento de Dino durante mais de setenta anos de atividade musical, constante e obstinada. (CAETANO, 2010, p. 07).

Fica claro, portanto, a grande contribuição de Horondino José da Silva Dino no desenvolvimento dessa importante peculiaridade estilística do choro: as baixarias. Os dados e exemplos colhidos na abordagem deste violonista não só mostram diferentes possibilidades de "atualização" do choro nesse recorte de tempo, outras características de estilo consideradas de índole contextual no momento da análise do choro, mas também elementos importantes para a análise das implicações de Rogério Caetano com a tradição. A seguir, outro violonista de sete cordas marcará novas atualizações do gênero, trazendo para o universo de Caetano o diálogo já estabelecido com Dino Sete Cordas e a sua experiência com processos de hibridação: Raphael Rabello.

PARTE 2

O choro de Raphael Rabello e Rogério Caetano: o cenário pós-moderno e inovações

Neste momento das reflexões o foco está no recorte de tempo que abrange a última década de do século XX e as duas décadas iniciais do século XXI, que marca a consolidação do cenário pós-moderno, segundo autores como Harvey (2009) e Canclini (2011). Esse cenário será abordado em algumas de suas peculiaridades, aquelas que interessam a esse trabalho, e depois serão realizadas reflexões sobre a obra e a performance de um violonista de sete cordas que com ele interagiu: Raphael Rabello. Rabello é considerado por Rogério Caetano, objeto de estudo dessa pesquisa, uma das maiores influências que recebeu em sua trajetória musical. A abordagem da interação de Caetano com a pós-modernidade vem a seguir, relacionada com a influência que recebeu de Rabello, e já preparando o caminho para as análises musicais que serão realizadas no terceiro capítulo. Comentários sobre as atualizações do gênero choro nesse contexto, tendo como referência as características de estilo de índole contextual enfocadas no capítulo anterior, levarão sempre à identificação de novas características de índole individual, de acordo com a abordagem de gênero discursivo de Bakhtin (2003). Isso significa que outro conteúdo temático está na base dessas atualizações, objetivando outras formas composicionais do choro.

2.1 O cenário pós-moderno

De acordo com Harvey (2009), o conceito de pós-modernismo não deve ser aplicado somente a uma corrente artística, uma vez que se encontra profundamente enraizado na vida cotidiana, sobretudo, a partir da década de 1970, com o desenvolvimento peculiar do capitalismo e da ciência que propiciaram significativos avanços tecnológicos. Esta circunstância proporcionou uma maior e mais intensa velocidade no desenvolvimento

tanto dos meios de transporte quanto dos meios de comunicação. Marcado pela "compressão tempo e espaço" (HALL, 2011, p.40), resultante desse processo que encurtou distâncias e promoveu encontros frequentes e constantes, esse período histórico tem se caracterizado pelo cultivo de uma diversidade acentuada. Assim, fragmentação, indeterminação e intensa desconfiança de todos os discursos universais ou totalizantes conduziram o pensamento pós-moderno no sentido de privilegiar a heterogeneidade e a diferença, percebidas como forças libertadoras na redefinição do discurso cultural (Harvey, 2009).

É óbvio que o desenvolvimento do capitalismo não é algo recente, mas, em sua versão mais atual, apresenta algumas peculiaridades, dentre as quais se destaca a "convergência de culturas e estilos de vida nas sociedades que ao redor do mundo são expostas ao seu impacto"(WOODWARD, 2000, p. 21). Impacto relacionado também ao desenvolvimento do capitalismo contemporâneo que, dentre outros investimentos, tem privilegiado bens, sentidos e significados culturais, percebidos como molas propulsoras do consumo. No entanto, é importante observar com Hall (2014) que o capitalismo nunca foi uma exclusividade dos estados-nação. Desde seus primórdios foi sempre um elemento da economia mundial e, no dizer deste autor, "o capital nunca permitiu que suas aspirações fossem determinadas por fronteiras nacionais". Bauman (2001), que associa este período a uma "modernidade líquida", corrobora esta afirmativa ao observar que

> a força militar e seu plano de guerra de "atingir e correr", prefigura, incorpora e pressagia o que de fato está em jogo no novo tipo de guerra na era da modernidade líquida: não a conquista de novo território, mas a **destruição das muralhas** que impediam o fluxo dos novos e fluidos poderes globais; a guerra hoje, pode-se dizer, (parafraseando a famosa fórmula de Calusewitz), parece cada vez mais uma "**promoção do livre comércio por outros meios**" (Ibidem, p. 19).

Levando-se em conta o desenvolvimento tecnológico, a velocidade dos transportes e dos meios de comunicação e a "queda" das muralhas que impediam o fluxo do capital que atualmente viaja leve, apenas com bagagem de mão (pasta, notebook e celular), tem-se a sensação de que o mundo encolheu, ou melhor, que o espaço e o tempo foram comprimidos. Com Hall (2014), entende-se que a compressão espaço-tempo consiste na "aceleração dos processos globais, de forma que sentimos que o mundo é menor e as distâncias mais curtas, que os eventos em determinado lugar têm impacto

imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância"(Ibidem, p. 40). Hoje, para quem dispõe de recursos financeiros, é possível se deslocar para qualquer parte do mundo em um curto período de tempo através de um avião a jato. Por outro lado, quem não tem dinheiro para custear passagens aéreas pode "vivenciar a geografia do mundo, ainda que vicariamente, como um simulacro", através de um simples '*Enter*' no teclado de um computador, tendo assim acesso aos mais diversos bens culturais" (Ibidem, p. 270 e 271). Do mesmo modo, a facilidade de comunicação permite aos artistas um contato com a cultura musical de diversas regiões do país e do cenário global, principalmente aquela divulgada pelos países hegemônicos nesse cenário, como é o caso dos Estados Unidos. Interagir com o jazz e o rock, que "se converteram em tendências hegemônicas do mercado, graças à sua difusão na mídia" (ARIZA, 2006, p.45) tornou-se uma realidade. Assim,

> tanto o jazz quanto o rock estão envolvidos diretamente com a era da produção e consumo de massa das sociedades de capitalismo avançado. Seu desenvolvimento tem estado moldado com as condições de expressão e transmissão cultural, ao longo do século XX. Esses gêneros foram difundidos rapidamente nos países industrialmente avançados e refletem, de um modo emocional, as experiências geradas na vida moderna. (Ibidem, p. 256).

Neste contexto, uma das consequências mais importantes da compressão espaço-tempo é o enfraquecimento das identidades culturais, sobretudo dos países menos desenvolvidos, uma vez que estas se tornam cada vez mais expostas a influências externas por parte dos países capitalistas mais desenvolvidos, não sendo possível saírem ilesas do bombardeamento e da infiltração cultural. Hall (2014) lembra que,

> quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares histórias e tradições específicos e parecem "flutuar livremente" (HALL, 2015).

O hibridismo e o ecletismo intensos daí resultantes podem ser entendidos como a fusão entre tradições culturais diferentes que se encontram de forma cotidiana no cenário global (HALL, 2011). "Geralmente nascem de conflitos entre diferentes grupos nacionais, raciais ou étnicos e estão ligados a histórias de ocupação, colonização e destruição" (SILVA, 2000, p.87). Contudo, não se pode afirmar que o enfraquecimento das identidades

nacionais traga em si somente aspectos negativos. Do ponto de vista artístico, que é a perspectiva deste trabalho, a compressão espaço-tempo possibilita alguns benefícios outrora inimagináveis. Uma vez que a identidade cultural formada através de tais processos "não é mais integralmente nenhuma das identidades originais, embora guarde traços delas", traz consigo uma "poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de cultura, mais apropriadas à modernidade tardia que às velhas e contestadas identidades do passado" (HALL, 2015, p. 87). O ecletismo aparece como a "evolução natural de uma cultura que tem escolha" (HARVEY, 2009, p. 86). Ao que tudo indica, essa é a realidade da produção musical de Rogério Caetano, e a mesma que Raphael Rabello também começou a evidenciar, daí o interesse em descrever esse cenário.

Lembro ainda com Nicolau Netto (2009) que essas questões conduzem a um cenário maior de complexidade, no momento de discorrer sobre as "construções simbólicas do nacional" (ANDERSON, 2010; HALL, 2015)[11], o que não exclui as circunstâncias relacionadas ao campo de produção musical. Que material musical integra essas construções, já que o local, o nacional e o internacional estão em constante interação? Segundo esse autor,

> Se o processo de globalização gera um espaço mundial, no qual se apresenta uma identidade que, como vimos, é privilegiada nesse mesmo espaço, e ainda permite a ascensão de identidades restritas, a identidade nacional só pode se manter operante caso ela se abra e se conforme aos sentidos que estão também naquelas identidades. Portanto, a identidade nacional deve se descentralizar, romper com o próprio estado nacional e passar a gerar sentido a partir de uma nova matriz, agora global, onde, então, ela finalmente se centre. Esta nova matriz deve ser capaz de recolher e de selecionar símbolos a partir de diferentes espaços sociais, sendo o nacional apenas um deles (os outros seriam os espaços mundial e regional (das identidades restritas), reordenados a partir da própria mundialização. (NICOLAU NETTO, 2009, p. 207-208)

Hall (2015) acrescenta a essas reflexões observando que

> [...] a globalização em suas formas mais recentes, tem um efeito sobre as identidades, pensaremos esse efeito em termos de novos modos de

[11] Para Hall (2015), fundamentado em (Anderson, 2010), a nação não é apenas uma identidade política, mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da ideia de nação como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu poder de gerar um sentimento de identidade e lealdade (Ibidem: 49). Circunstância que levou Anderson (2010) a falar em "comunidade imaginada", em "construção simbólica da nação". [Grifo meu]

> articulação dos aspetos particulares e universais da identidade ou de novas formas de negociação da tensão entre os dois (Ibidem, p.76)

Pode ser observado, portanto, que a música de Rogério Caetano enfocada nesse trabalho se desterritorializa em um inevitável processo onde se torna difícil falar em construção simbólica da nação, um processo que faz interagir o local com o global e o nacional, mas se reterritorializa de novo quando tem que mostrar um discurso particular nos processos significativos e/ou consumistas do capitalismo contemporâneo que integra a pós-modernidade, uma vez que "a identidade se torna um discurso a ser utilizado dependendo de interesses e oportunidades" (NICOLAU NETTO, 2009). Nesse momento um inevitável lampejo de construção simbólica da nação pode ser vislumbrado junto ao local e ao internacional. Essa música tem circulado nos contextos de produção musical, de gravação, de efetivação de shows e *workshops* pelo país e no cenário internacional, trazendo até certo ponto retorno pessoal e financeiro ao compositor/intérprete e às pessoas diretamente ligadas à circulação da obra. Estabelece-se aí, portanto, um processo identitário que, ao mesmo tempo em que integra o cenário musical brasileiro ao desenvolvimento e à modernização capitalista peculiar ao cenário global, atende também ao aspecto do capitalismo contemporâneo que não perde de vista os sentidos e significados locais para cumprir os seus processos e intenções. Constatação que remete a Endesor, citado por Nicolau Netto, quando afirma que a "identidade está se tornando nacionalmente desterritorializada" (2008, p. 208), e ao próprio Nicolau Netto, quando lembra que o processo de reterritorialização implica em significado (2009, p. 207-208), sem o significado não se cumprem de forma eficiente os processos de divulgação e consumo musical no cenário global, e os significados, neste contexto, não deixam também de passar pelos processos de "construção simbólica do nacional", e estão imbricados com processos acentuados de hibridação cultural.

2.1.1 Cenário pós-moderno e os processos de hibridação cultural

Assim, o cenário pós-moderno, consolidado na década de 1990 e estendido ao Tempo Presente, segundo Harvey (2008) e Hall (2014), tem se caracterizado por uma circunstância que promove encontros e interações temporais e culturais acentuados. Neste cenário, o músico investigado e a sua reconhecida influência, Raphael Rabelo, fazendo

interagir no seu trabalho elementos de outras dimensões temporais e culturais, cultivando tradição, imbricando diferentes culturas e promovendo inovação, cumpriram e tem cumprido processos específicos de hibridação cultural. Importante lembrar que nesse momento histórico em que os processos de hibridação cultural aparecem de forma acentuada e característica, a fundamentação em (CANCLINI, 2011) se faz presente, quando afirma entender por hibridação cultural "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (Ibidem, p. XIX). O autor esclarece logo após essa afirmação que "as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras". Visão reforçada por Burke quando lembra que,

> devemos ver as obras híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicione, novos elementos à mistura quer reforcem os antigos elementos (BURKE, 2003, p. 31)

Vargas (2007) também pode ser lembrado neste momento em que se reafirma que os processos de hibridação cultural não implicam em uma visão "essencialista" de cultura, quando observa que,

> o estado híbrido, de outra forma, não se reduz a dualidades e muito menos a meras interações; por incorporar elementos múltiplos, não se subordina a sínteses rasas. Nem mesmo se coloca como superação de estágios anteriores, pois não anula, necessária e totalmente, os elementos colocados em contato no início de sua formação: o híbrido pode pressupor manutenção ou sobreposição dos elementos que o antecederam, não havendo a dinâmica simplista da superação. Sua complexidade está na manutenção das rebeldias inesperadas de múltiplas e variáveis determinações, e não se fecha em superações de contradições ou sínteses positivas. (VARGAS, 2007, p. 22)

Este autor, fundamentado em Canclini, já se referindo especificamente à obra musical e lembrando a importância de não se deter na busca de origens no entendimento mais amplo desse processo, lembra que "a busca da origem não deve se dar na calcificação de uma raiz, ou no estabelecimento desta ou daquela forma como predominante, porque sendo uma forma musical e cultural produzida em mesclas, é estéril a 'descoberta' de uma origem" (VARGAS, 2007, p. 195). Nessa abordagem, já investindo na obra musical híbrida, menciona uma direção importante para esse trabalho: **o foco deve estar sempre**

no processo, no processo espacial e historicamente localizado, nas mesclas de sentido que o fazem estar em constante ebulição, e não apenas na mera descrição e constatação de elementos que integram a hibridação. Segundo Vargas,

> ...o hibridismo é acima de tudo um processo, um movimento sem centro que promove deslocamentos em vários sentidos conforme as situações históricas e os elementos culturais e de linguagem em amálgama. Não é também da consciência dos povos e muito menos teleológico, mas se dá ao sabor da dinâmica sociocultural em questão. Seu nascedouro e sua evolução estão no livre caminho do contágio, nas triagens e na desobediência mestiça de não ter em consideração a manutenção da pureza e da origem (VARGAS, 2007, p. 195).

Afirmações que se tornam significativas nesse trabalho, onde um estudo da baixaria do violão de sete cordas de Rogério Caetano, influenciado também pelo violão de sete cordas de Raphael Rabelo, revela encontros culturais diversos no cenário pós-moderno com gêneros globais e nacionais. Isto, sem prescindir do encontro com a tradição representada aqui por Dino sete Cordas e de discussões sobre a "construção simbólica da nação". Por outro lado, neste cenário pós-moderno em que o gênero musical choro hoje se atualiza, surge uma questão: o que se deve saber hoje sobre o violão de sete cordas, instrumento ligado de forma tão direta ao desenvolvimento inicial do gênero (CAZES, 1989) e ao objeto de estudo deste trabalho? A abordagem do trabalho e do papel de Raphael Rabello e de Rogério Caetano no cenário pós-moderno ajuda a compreender o desenvolvimento deste instrumento.

2.1.1.1 O violão de sete cordas de Raphael Rabello e de Rogério Caetano nesse cenário

No estudo da trajetória do choro no cenário brasileiro contemporâneo pôde ser constatado com Clímaco (2008) que esse gênero musical, que tem o violão de sete cordas como um dos instrumentos fundamentais na formação das rodas de choro, tem exercido um importante papel, dialogado com os processos acentuadamente híbridos e com o capitalismo contemporâneo, cujas estratégias têm levado bens culturais tradicionais, através de músicos profissionais, para diferentes palcos e locais. Neste contexto, a procura do violão de sete cordas para compor o conjunto de chorões no cenário pós-moderno tem propiciado a sua atuação em diferentes palcos, *shows* e *workshops*, circunstância que mostra outros processos de exploração de suas possibilidades idiomáticas. Como

consequência, o interesse pelo violão de sete cordas tem crescido muito, e, mais recentemente, estão aparecendo os primeiros trabalhos acadêmicos sobre esse instrumento básico para os conjuntos de choro. Dois nomes, no entanto, elevaram este instrumento a outro patamar, exploraram ao máximo as suas possibilidades idiomáticas: Raphael Rabello e Rogério Caetano.

- **Raphael Rabello – tradição e diversidade**

Estabelecidas algumas peculiaridades do contexto histórico ligado à atuação de Raphael Rabello e, sobretudo, de Rogério Caetano, de algumas circunstâncias relacionadas ao instrumento ao qual têm se dedicado, a atenção nesse momento se volta para o primeiro destes músicos que, apesar de ter atuado no início do cenário pós-moderno – décadas de 1970/1980 - atuou também no início da década de 1990, considerada marco inicial da consolidação desse cenário (HARVEY, 2008; HALL, 2015). Essa atuação, anterior à de Rogério Caetano, embora se cruzando com ele no final dessa última década mencionada, junto à afirmação de Rabello de que tinha em Dino Sete cordas grande referência, trouxe esse músico para esse contexto de reflexões. Segundo o cavaquinhista e pesquisador Henrique (Cazes, 1999),

> O mais fulgurante talento da geração de chorões surgida nos anos 70 foi indiscutivelmente Raphael Rabello. Dono de uma técnica estonteante, ele dava a impressão de que onde colocasse a mão no braço do violão sairia uma intervenção genial. Tendo começado profissionalmente muito cedo, antes de completar vinte anos já era um músico experiente. Apesar de ter morrido tão novo, em 95, com menos de 33 anos, Raphael deixou uma discografia considerável de álbuns solo, com destaque para suas interpretações das obras violonísticas de Radamés e em parcerias com o próprio maestro e com Elizeth Cardoso, Dino, Chiquinho do acordeom, Ney Matogrosso e Paulo Moura. Raphael resumiu o violão brasileiro, namorou com o flamenco e brilhou intensamente como solista e acompanhador. Sua presença foi marcante, sua falta, avassaladora (Ibidem, p.146).

Assim, dentre os violonistas que podem ser considerados adeptos do estilo de Dino, Raphael Baptista Rabello (1962-1995), que pode ser identificado na Fig. 7, foi o que mais se destacou.

Fig. 7. Violonista Raphael Rabello (1962-1995)

Fonte: disponível em:<http://vcfz.blogspot.com.br/2008/11/152-raphael-rabello.html>**.**

Acesso em 27 set. 2017

Em entrevista divulgada pela pesquisadora Márcia Taborda (1995), o próprio Rabello afirmou:

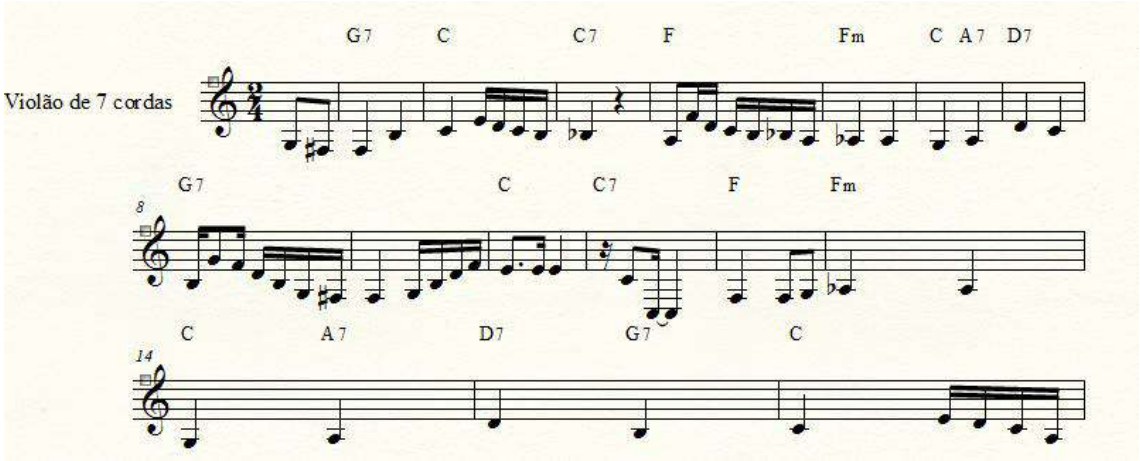
> Quando vi o Dino tocar, tive certeza do que eu queria fazer em música. Tive certeza que eu queria tocar violão; acabaram-se as dúvidas. Eu mudei minha vida. Quis ser igual a ele, me vestir igual a ele; foi a única maneira de mergulhar naquilo e aprender, porque é uma escola que não está escrita e na hora me deu um estalo: isso aí vai morrer com ele; um troço tão genial, tão único, uma maneira de pensar harmonia e baixo cantado. Eu tenho mais é que sugar esse troço. Comecei a andar com o Dino, que me pegava aos finais de semana e me levava para o choro. Fiquei tendo esse tipo de aula. Ele me deu muita força e eu fiquei sendo o cara que ia continuar o negócio dele. Me dediquei inteiramente ao Dino por muitos anos; uns quinze anos; me dediquei a estudar tudo o que ele fez; a saber tudo o que ele sabia. Hoje em dia, eu e ele é uma coisa só; meu trabalho, mesmo solando, tem influência do Dino. A inflexão é igual, o sotaque [...] (RABELLO *apud* TABORDA, 1995, p.80).

Essa afirmação é corroborada pelo violonista Luís Otávio Braga, em depoimento divulgado pelo documentário *Mosaicos – A arte de Raphael Rabello* (2008). Conforme esse violonista brasileiro, “nos primeiros cinco, dez anos de carreira do Raphael,

o espelho dele era o Horondino José da Silva, o Dino Sete Cordas, porque ele sabia tudo do Dino, todas as gravações que o Dino tinha feito, todas as respostas de baixo, ele não perdia uma, ele sabia tudo" (BRAGA, 2004). Comentários que direcionam, neste momento, para a abordagem do início da trajetória artística desse violonista.

Em sua primeira gravação comercial, no disco *Os carioquinhas no choro*[12], (1977) integrado pela Faixa 01, *Gadu Namorando* de Lalau e Alcyr Pires Vermelho, cuja baixaria pode ser conferida transcrita no Ex. 7, Raphael Rabello utilizou um violão de sete cordas de aço. Nessa gravação, é possível perceber, através de sua sonoridade e de seu fraseado, grande semelhança com o estilo de Dino Sete Cordas (Conferir Exemplo 6), o que vem a ser natural devido ao longo período em que se dedicou a estudar a obra desse violonista, já abordado neste trabalho.

Ex. 7 *Gadu Namorando*, de Lalau e Alcyr Pires Vermelho, transcrição da baixaria de Raphael Rabello



Fonte: Disco *Os carioquinhas no choro*, datado de 1977. Faixa 01. Transcrição do pesquisador

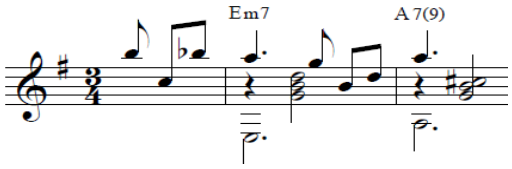
Entretanto, em suas performances e gravações a partir de meados da década de 1980, quando por influência do violonista Luís Otávio Braga passou a utilizar um violão de sete cordas de nylon, nota-se um processo de formação musical e violonística abrangente, que lhe permitiu ir muito além da realização das baixarias do choro. Tal processo envolve um amplo conhecimento das técnicas e do repertório tradicional do violão clássico, profundo conhecimento dos elementos harmônicos utilizados no jazz e um completo

[12] Raphael Rabello. *Os carioquinhas no choro*. LP datado de 1977 – Gravadora Som Livre.

domínio das técnicas do violão flamenco, evidenciando a sua interação com processos de hibridação cultural. Neste ponto pode-se verificar na criação e performance de Rabello, além do diálogo com Dino Sete cordas, o diálogo entre diversas formas de expressão artística, oriundas de diferentes partes do globo, o que já evidencia ecletismo e diversidade acentuada em suas obras, características marcantes da pós-modernidade.

Já a sua relação com o violão clássico, que vai legar outros elementos aos processos de hibridação cultural que já se forjavam na sua obra, supõe-se que cedeu a partir das aulas que teve com o violonista Jaime Florence (1909-1982), o Meira. O próprio Raphael Rabello relatou em 1993, no programa *Ensaio* da *TV Cultura*, que na primeira aula Meira lhe ensinou o *Choro da Saudade* do compositor paraguaio Augustin Barrios (1885-1944). Outra circunstância que mostra a sua interação com esse campo de produção musical é a mestria com que conecta a seção B do *Prelúdio nº 5* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) ao seu arranjo de *Retrato em branco e preto* de Tom Jobim e Chico Buarque, no álbum *À flor da pele* (1991), ao lado do cantor Ney Matogrosso. Marca mais um momento que atesta seu conhecimento acerca deste estilo, que continua se desenvolvendo a partir da relação com outros músicos. Através do contato com os maestros Radamés Gnattali (1906-1988) e Tom Jobim (1927-1994), Raphael Rabello pôde ampliar significativamente seu vocabulário harmônico. Em seu arranjo para violão solo de *Luíza*, composta por Joibim, é interessante observar como consegue artisticamente unir complexidade harmônica e idiomatismo instrumental dando a impressão de que a obra foi criada originalmente para violão. O Ex. 8 mostra um trecho desse arranjo.

Exemplo 8: Trecho do arranjo para violão de Luiza de Tom Jobim, realizado por Raphael Rabello

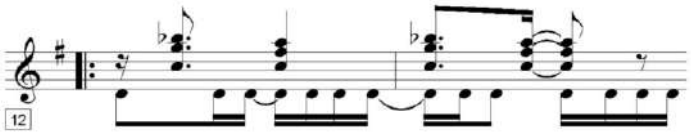


Fonte: Youtube, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_J0FrRCnjKU. Transcrição do pesquisador

Quanto ao interesse pelo violão flamenco é provável que tenha começado na França após o contato com o violonista Paco de Lucia (1947-2014), na ocasião em que se encontraram em um festival de jazz em Córsega. As técnicas do violão flamenco foram bastante empregadas por Raphael Rabello ao longo de sua carreira. Em sua interpretação

de Garota *de Ipanema*, de Tom Jobim, Rabello realiza picados[13] com extrema velocidade. Já na sua interpretação de *Lamentos do Morro*, de Aníbal Augusto Sardinha – o Garoto - (1915-1955), utiliza a técnica chamada alzapúa[14]. Um trecho do arranjo está exemplificado no Ex. 9.

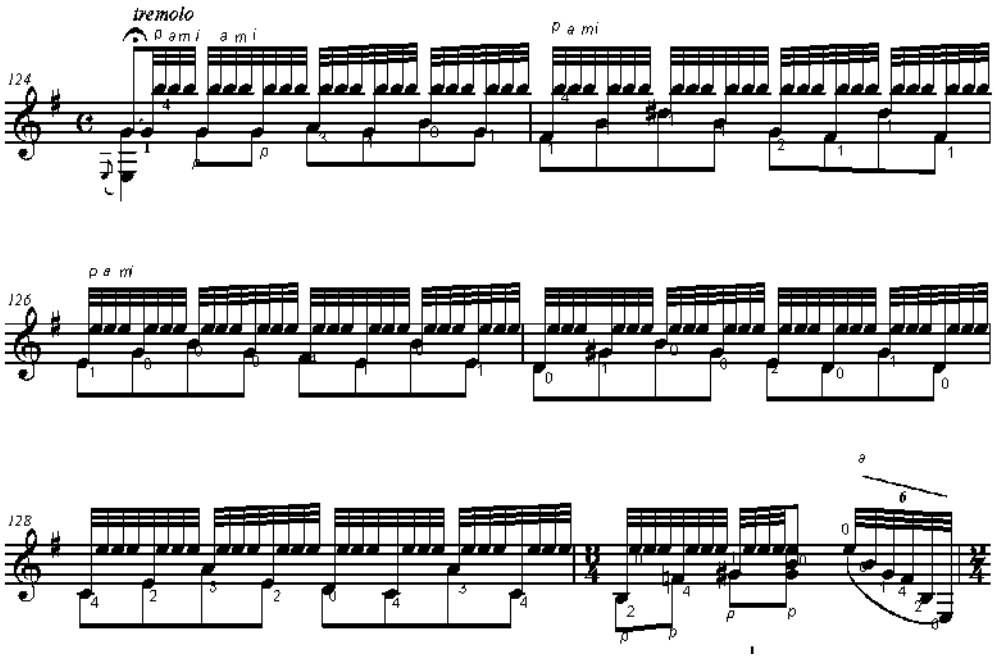
Ex. 9: Trecho do arranjo para violão de *Lamentos do Morro* de Garoto, em que Raphael Rabello utiliza a técnica alzapúa



Fonte: BELLINATI, vol.1, 1991, p.18

Em seu arranjo de Odeon de Ernesto Nazareth (1863-1934), utilizou trêmulos e arpejos específicos do estilo flamenco, o que pode ser conferido na Fig. 10.

Exemplo 10: Trecho do arranjo para violão de *Odeon* de Ernesto Nazareth Garoto em que Raphael Rabello utiliza trêmulos e arpejos específicos do estilo flamenco.



Fonte: NUNES, 2007, p.46

[13]Técnica utilizada pelos violonistas flamencos que consiste da execução de escalas rápidas, utilizando-se predominantemente do toque apoiado dos dedos médio e indicador da mão direita.

[14] Técnica característica do violão flamenco em que o polegar faz movimentos para baixo e para cima na mesma corda.

Ao acompanhar o clarinetista Paulo Moura (1932-2010) no choro *1 a 0* de Pixinguinha, no álbum *Dois Irmãos*, utilizou diversas formas de rasgueados[15].

Os exemplos 8, 9 e 10 mostraram de forma sintética uma pequena parcela dos diversos recursos técnicos empregados por Raphael Rabello na execução de seu vasto repertório, recursos implicados com as diversas influências que recebeu de diferentes dimensões culturais. Elementos que forjaram os processos híbridos que realizou na sua interação com o cenário pós-moderno e que marcaram outras polifonias de vozes na base do gênero choro. Isto, numa circunstância que remete à "atualização" do gênero em outros tempos e espaços, à convivência de estilos de índole individual, resultantes desta atualização, com os já observados estilos de índole contextual. Sua carreira, apesar de ter sido breve, legou ao violão de sete cordas e, de um modo geral, ao violão brasileiro, uma obra significativa tanto pela quantidade de peças como pelo virtuosismo de suas interpretações.

Interessante observar, visando ainda a trajetória do desenvolvimento do violão de sete cordas e do próprio choro, que a partir dos anos 1980 Raphael Rabello se responsabilizou pelo estabelecimento de duas escolas distintas: o sete cordas de aço, também chamado de típico (BRAGA, 2004, p.8), tocado de dedeira, e que "ata-se diretamente à tradição das bandas de música, à linhagem do bombardino, do oficleide ou da tuba, seus velhos antecessores"; e o sete cordas de nylon, chamado de solista (BRAGA, 2004, p.8), "que se ata à natureza de uma sonoridade mais concertante e responde por uma característica da nova geração de violonistas de sete cordas que, normalmente, possuem um amplo repertório solista" (Ibidem). Revelou-se como um explorador da linguagem do instrumento, portanto, além de ter se mostrado um acompanhador autêntico e inovador, responsável por elevar o violão de sete cordas ao patamar de instrumento solista. A influência que recebeu de Dino Sete Cordas nessa trajetória musical e a influência que exerceu sobre o próprio Rogério Caetano, dialogam com as abordagens que se seguem, depois de delineado o perfil de Rogério Caetano.

- **Rogério Caetano – tradição e diversidade**

[15] O termo espanhol *rasgueado*, traduzido em português como rasgado, refere-se à técnica (e ao estilo) de execução da mão direita, na qual os dedos, com movimento em bloco, alternando os sentidos ascendente e descendente, atingem todas as cordas, metaforicamente rasgando-as (TABORDA, 2011, p. 25).

Atualmente, um dos violonistas de sete cordas de maior destaque no Brasil e que tem se tornado cada vez mais conhecido do público é Rogério Caetano (1977), evidenciado pela Fig. 8. Caetano teve sua iniciação musical por volta dos seis anos de idade, tendo como primeiro instrumento o cavaquinho. Aos sete já tocava obras de Waldir Azevedo e Jacob do Bandolim. Tal aconteceu porque desde muito cedo teve um ambiente musical favorável para o desenvolvimento de sua linguagem musical, tendo-se em vista que seu pai sempre gostou de ouvir choro e samba, o que lhe propiciou contato com estes gêneros desde sua primeira infância. Passou a tocar sete cordas aos doze anos de idade e com este instrumento conseguiu se projetar no cenário musical nacional e internacional.

Fig. 8. Rogério Caetano (1977 -)

Fonte: disponível em:<http://www.funarte.gov.br/evento/epoca-de-ouro-recebe-o-musico-rogerio-caetano/>**. Acesso em 27 set. 2017**

Nascido em Goiânia, mudou-se para Brasília em 1995 (ALBIN, 2016), quando passou a frequentar as rodas de choro na cidade e as atividades do Clube do Choro de Brasília. Este Clube tem se destacado por promover projetos culturais que colocam o choro em diálogo com outros gêneros musicais nacionais e internacionais como o samba, a bossa nova, o baião, o jazz, o rock, dentre outros (CLÍMACO, 2008). Interessado nas atividades do clube, Rogério Caetano teve oportunidade de participar de *workshops* e tocar com

músicos como Carlos Althier de Sousa Lemos Escobar – o Guinga -, Hermeto Pascoal, Armandinho Macedo, Dominguinhos, Sivuca, Altamiro Carrilho Carlos Poyares, Paulo Moura, dentre muitos outros nomes reconhecidos nacionalmente, que tem se dedicado a gêneros como o jazz e o rock.

Graduou-se em composição no ano de 2004 na Universidade de Brasília (UnB) e no mesmo ano transferiu-se para o Rio de Janeiro a convite de Leila Pinheiro. Logo em seguida atuou ao lado de Ney Matogrosso, Zeca Pagodinho, Nana Caymmi, Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Beth Carvalho, dentre outros. Por outro lado, através do contato com a obra de grandes mestres que se sobressaíram no campo de produção musical erudito, propiciado pela academia, pôde desenvolver de forma mais ampla sua maneira de tocar, compor e orquestrar. Referente ao uso de escalas simétricas, escalas alteradas, etc., admitiu ter sofrido influência do compositor Oliver Messiaen, de quem ressalta a propriedade na manipulação desse tipo de material.[16] Caetano condensou muito essas informações, e hoje mescla estes elementos, que são também largamente utilizados na vanguarda do jazz, com seu conhecimento prático de música brasileira, em especial o samba e o choro, embora insista em dizer que sua forma de tocar está fundamentada, sobretudo, na tradição brasileira.

Olhando para frente, sem a preocupação com grandes inovações, mas buscando uma identidade própria, um modo particular de tocar, admite ter sonhado sempre com o seu violão reconhecido em “dois compassos”, através de seu fraseado, das harmonizações que incluem esse aglomerado de novas informações musicais. A partir deste contexto eclético e de processos de hibridação cultural, portanto, conseguiu moldar uma identidade forte e já reconhecida pela comunidade musical. Desenvolve suas baixarias como extensão da harmonia, e, nesse contexto, compreende a improvisação como uma composição feita na hora, embora a partir de um material conhecido. Referente a essa observação, fazendo uma analogia com a língua falada, Caetano afirma que “para você falar sobre algum assunto, você tem que ter certo conhecimento pra expor suas ideias”[17]. Outro aspecto relevante de sua performance, é que busca utilizar todo o braço do violão no momento da improvisação.

Rogério Caetano admite ter recebido influência na sua trajetória musical dos músicos Raphael Rabello, Dino Sete Cordas, irmãos Walter e Waldir, Hélio Delmiro e

---

[16] CAETANO, Rogério. Entrevista concedida ao pesquisador na casa do violonista em Goiânia no dia 21 de dezembro de 2016.
[17] Ibidem.

Marco Pereira e, a nível brasiliense, de Alencar Sete Cordas, Fernando César, Hamilton de Holanda e Daniel Santiago. Reconhece que a influência de Dino e Raphael se manifesta, sobretudo, na sua articulação de frases, no "sotaque" relacionado ao seu perfil violonístico, como se tivesse um modo de pronúncia muito semelhante aos dois.

Em seus estudos do violão de sete cordas, nunca transcreveu as frases para partitura, sempre tirou tudo de ouvido e memorizou. Outra parte fundamental de sua formação foi a presença frequente em rodas de choro e de samba. Em Brasília, logo que se mudou, tornou-se um assíduo frequentador do Clube do choro, atuando ao lado dos músicos já mencionados. No *Feitiço Mineiro* (conhecido ponto de encontro de sambistas e chorões da capital), acompanhou artistas como Elton Medeiros, Monarco, Nelson Sargento, Nelson Rufino. Sobressaindo-se como violonista de sete cordas (acompanhador, solista e compositor), tem se destacado também como produtor cultural, produzindo em 2012 o CD *Um abraço no Raphael Rabello: 50 anos* lançado pela produtora Acari Records. O disco reuniu 11 composições de renomados instrumentistas brasileiros inspirados na obra e no estilo de Raphael Rabello.

Ricardo Cravo Albin afirmou sobre Rogério Caetano em seu dicionário: "considerado pela crítica como sendo da linhagem de violonistas do porte de Dino Sete Cordas, Raphael Rabello e Dilermando Reis" (ALBIN, 2016). Já o violonista Fabio Zanonem seu programa de rádio chamado *Violão* (2008), disponível na internet fez o seguinte comentário:

> [...] Caetano é o acompanhante favorito das maiores estrelas da música brasileira, como Martinho da Vila, Beth Carvalho, Zeca Pagodinho, Ney Matogrosso e dezenas de outros. É um privilégio para a música popular contar com um músico desse nível. Rogério Caetano é uma pessoa incomumente estável e modesta e nada deslumbrado com seu talento descomunal e decorrente êxito. Ele é uma verdadeira enciclopédia do violão de sete cordas e sabe de cor todas as mais importantes gravações dos mestres do passado, o que se traduz numa arte cultivada, sofisticada, clássica na melhor acepção do termo e ao mesmo tempo espontânea (ZANON, 2008).

Mas o fato é que sem deixar de lado a tradição (representada aqui pelo legado de Dino e pela experiência inicial de Rabello, duas das principais referências do instrumento), Rogério Caetano tem evidenciado um trabalho muito inovador. O violonista Marco Pereira, no prefácio do livro *Sete cordas técnica e estilo* (2010), de autoria do

próprio Rogério Caetano, traz alguns indícios de como estão se desenvolvendo as inovações propostas por Caetano:

> Discípulo direto dos grandes mestres, [...], Rogério Caetano também está colocando o violão de sete cordas num novo patamar. Sabemos bem da transformação que ele está efetuando na linguagem do seu instrumento [...]. Rogério Caetano tem mente arrojada, desbravadora. Utiliza de maneira fluente e natural elementos musicais **inusitados** nessa linguagem, representando assim a vanguarda do violão de sete cordas neste início de século. Ele é titular de um estilo próprio, de muita profundidade, que olha pra frente **sem jamais perder de vista a tradição** de seu instrumento. Servindo-se de um material instigante como **escalas sintéticas, escalas alteradas e elementos harmônicos modais,** Rogério Caetano **renova** a maneira de expressão do sete cordas nos nossos dias. (PEREIRA, 2010, P.8) [Grifos meus].

Pereira descreve, portanto, elementos diversos presentes na criação e performance do compositor que marcam o seu encontro com diferentes dimensões culturais, permitindo afirmar que o sete cordas de Rogério Caetano traz consigo as principais marcas da pós-modernidade, ou melhor, Caetano personifica a mundialização no momento de sua performance. A assertiva de Pereira foi corroborada por diversos músicos que colaboraram com esta pesquisa através de entrevistas. No dizer do violonista Vinícius Magalhães[18], o Magal Sete Cordas,

> Rogério pegou as informações de escalas e harmonias que não se usava no Choro e no Samba, mas que eram supercomuns em outros gêneros musicais e trouxe pra dentro da linguagem, o que é genial. Ele é esse cara que a galera se prende muito ao jeito "inovador" que ele trouxe de tocar a parada [...]. Mas a galera tem que sempre lembrar que antes disso ele tocou e tirou tudo que os caras fizeram. **O Rogério toca tudo que o Dino gravou, tudo o que o Raphael tocou, tudo que o Walter e o Waldir tocaram. Depois disso ele colocou a visão dele sobre o instrumento, a visão nova. Mas pra isso ele zerou o Dino, zerou o Raphael.** A linguagem nova que ele propõe, nova entre aspas, ela é completamente baseada nessa galera lá de trás. Então se você não conhecer o alicerce, você vai tocar de maneira supérflua, sem saber o que tá tocando, de fato sem entender a linguagem. Rogério, juntamente com Hamilton de Holanda e outros músicos ajudou a consolidar essa nova maneira de se tocar choro [grifos meus] (MAGALHÃES, 2017).

[18] MAGALHÃES, Vinícius. Entrevista concedida ao pesquisador no Hotel Sudoeste em Goiânia no dia 26 de julho de 2016.

Já para o violonista Júlio Lemos[19], professor da *Escola de Música e Artes Cênicas* da Universidade Federal de Goiás, reiterando o relato de Magalhães,

> ele é um virtuose do violão sete cordas. É um cara genial, criativo e que estudou toda linguagem do violão tradicional. Ele sabe as baixarias do Dino do a ao z. Ele criou essa base e concomitantemente estudou [...] a improvisação no jazz. Ele apropriou a linguagem do jazz na música brasileira (LEMOS, 2017).

O contrabaixista e cavaquinhista Nonato Mendes[20], que foi professor de Rogério Caetano, afirmou que até os quatorze anos ele já dominava o diatonicismo. "Rogério é fruto de um ouvido maravilhoso e profundo embasamento teórico". Outro fator destacado por este músico é que "Rogério se especializou em acompanhar. Você enxerga no Rogério esse prazer em ser acompanhador, fazer a cama pro solista. É uma trajetória parecida com a do Raphael" (MENDES, 2017).

Assim, os elementos estilísticos utilizados por Caetano, descritos por Pereira e mencionados nos relatos apresentados, amplamente utilizados no contexto do jazz e em menor escala no rock, dois gêneros que, como dito anteriormente, se tornaram estilos hegemônicos no cenário global devido à sua larga exposição midiática, quando observados na performance do Choro de Caetano, fazem com que a identidade nacional-popular[21] relacionada a este gênero, se converta em popular-internacional. Nas palavras de Netto, "com este termo, pensamos nas manifestações que perdem sua territorialidade, que não se ligam diretamente a uma identidade nacional ou étnica, que perdem sua marca de origem e se reterritorializam na vida cotidiana, sendo assumidas, de maneiras diferentes em cada lugar, como uma cultura comum a todo o mundo" (Ibidem). Ariza pode ser lembrado também neste momento, quando observa que "a prática de intercâmbio de influências entre diferentes estilos musicais se viu favorecida com o avanço da tecnologia na instrumentação musical [...] e também com a difusão dos meios de comunicação que determinaram vários aspectos de forma e de conteúdo" (ARIZA, 2006, p. 32).

---

[19] LEMOS, Júlio. Entrevista concedida ao pesquisador na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG) em Goiânia no dia 14 de setembro de 2016.

[20] MENDES, Nonato. Entrevista concedida ao pesquisador na Escola Veiga Valle em Goiânia no dia 06 de março de 2017.

[21] Segundo Marco Napolitano, citado por Nicolau Netto (2009), a expressão nacional-popular utilizada em relação a gêneros como o samba e o choro, se refere no Brasil "àqueles tipos musicais formados entre os anos de 1920 e 1970 e que se ligam a uma ideia consagrada de brasilidade" (NAPOLITANO, 2005 apud NETTO, 2009 p. 164).

A abordagem realizada até aqui, portanto, torna claro o cultivo que Caetano faz do ecletismo e da diversidade, fornecendo pistas para que possa ser comentada a sua inserção no cenário pós-moderno já abordado. E é exatamente essa abordagem, que também permite observar a sua interação e ligação com o "complexo do choro de Brasília", mais precisamente com o *Clube do Choro de Brasília* e seus produtos. Esse Clube sempre pretendeu, desde a sua reconstrução na década de 1990, fazer dialogar projetos que investiram em diferentes gêneros e atuações musicais, em interagir o choro com a diversidade. Uma circunstância que contribuiu para o rompimento das fronteiras do gênero, para a música instrumental híbrida acima descrita, que não traz mais a fundamentação na funcionalidade do sistema tonal, a preocupação em estabelecer três ou duas partes dentro de uma estrutura simétrica também direcionada para esta funcionalidade, conforme descrita por Almada (2006), em acontecer na ambiência de afeto e ambientação característica de músicos amadores mencionada por Tinhorão (2010; 2012), e sim, o diálogo do regional, do nacional, com o internacional, num processo de desterritorialização e reterritorialização de um bem local no cenário global, de acordo agora com Nicolau Netto (2009). Um contexto em que o Clube do Choro de Brasília, através da criação e atuação, sobretudo, da *Escola brasileira de Choro Raphael Rabello*, do incentivo à atuação de alunos e chorões nos palcos do Clube e de diversos locais comerciais da cidade (CLÍMACO, 2008), foi aos poucos estabelecendo a figura do músico profissional, engajado no mercado de trabalho, onde o diálogo com a diversidade leva à complexa trama de bens locais com o nacional e internacional em um cenário global pós-moderno, cenário em que estes bens locais se tornam também mola propulsora do consumo. Mas que música híbrida é essa de Rogério Caetano forjada e desenvolvida neste contexto do Clube do Choro e no cenário contemporâneo? Que inovações apresenta e que relações estabelece com a tradição, aqui representada pela música de Dino sete Cordas e Raphael Rabello? É o que será abordado a seguir através da análise da transcrição das baixarias dos choros selecionados.

PARTE 3

“Baixaria” do choro na interpretação de Rogério Caetano no cenário pós-moderno: inovações e diálogo com Dino Sete Cordas e Raphael Rabello

Antes de abordar as transcrições e análises das baixarias dos choros selecionados – *Amigos, Um chorinho em Cochabamba, Rogerinho no sete* e três versões de *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim - realizadas por Rogério Caetano, alguns esclarecimentos se mostram necessários para que seja entendida a análise empregada. As baixarias são privilegiadas nas transcrições em detrimento das *levadas*[22] (salvo em alguns casos onde possam revelar particularidades do músico em questão). Entende-se que as cifras dão informações suficientes para que os músicos desenvolvam suas interpretações, preenchendo os espaços vazios entre as intervenções da baixaria. Referente às melodias principais, o pesquisador lança mão de edições já existentes, utilizando-se destas somente para ilustrar o caráter contrapontístico da baixaria. Sendo assim, não são apresentadas transcrições de improvisações e tampouco análises dos eventos melódicos ocorrentes na voz principal.

Ao longo da análise foram selecionados apenas os trechos em que é possível perceber as singularidades estilísticas de Caetano já mencionadas, estando as transcrições completas das obras disponíveis nos anexos. Outro fator importante é que as análises pretendem, por meio de comparação com músicos como Dino sete Cordas e Raphael Rabello, evidenciar as inovações que o músico vem propondo na linguagem do violão de sete cordas e na linguagem do choro, sobretudo no referente ao material melódico empregado. Por esta razão será observada a *análise de escala de acordes*[23], que, para Guest (2006), se constitui em fonte de notas de tensão e de linhas melódicas de improviso. Outros autores que corroboram as análises, fornecendo outras ferramentas são Nelson Faria e Marco Pereira.

---

[22] Conduções rítmicas realizadas pela mão direita dos violonistas.

[23] Neste trabalho as escalas de acorde serão abordadas somente nos momentos de maior intervenção da baixaria.

3.1 A análise de três obras

A seguir serão analisadas as transcrições das baixarias realizadas por Caetano nas três obras selecionadas – *Amigos, Um chorinho em Cochabamba, Rogerinho no sete* e uma das três versões de *Noites Cariocas* apresentadas. Lembrando que as outras duas versões de *Noites cariocas* são análises das transcrições das interpretações de Dino Sete Cordas e Raphael Rabello da mesma música. Isto com o objetivo de comparar as três interpretações e refletir de forma mais direta e comparativa sobre as inovações, e diálogos com a tradição realizados.

Importante Lembrar que cada obra analisada será abordada como uma matriz cultural, a partir das diferentes polifonias de vozes que a constitui em diferentes tempos, espaços e momentos, o que faz com que apresente sempre uma forma composicional diferente, imbricada com um conteúdo temático e com características de estilo de índole contextual e individual, conforme já abordado. Trata-se da percepção de um gênero do discurso, portanto.

3.1.1 *Amigos*

A obra *Amigos*, composição do próprio Rogério Caetano, pode ser definida como um choro-canção[24]. Está presente em seu primeiro álbum – *Pintando o sete*[25] - datado de 2001, Faixa 08. Nesta gravação a peça está assim estruturada: A A_1 B B_1 A_2 e Coda, sendo a melodia principal dividida entre a gaita e o bandolim, o que não traz grandes inovações. Apresenta, portanto, duas seções, estando a primeira em Si menor, contendo vinte compassos divididos em frases irregulares, ora com dois, três e até quatro compassos, ora com apenas um compasso, podendo ser vista como simples motivo, e a segunda, que, apesar da conservação da armadura de clave e das constantes modulações no interior da seção, se inicia e conclui em Lá b Maior, levando a crer que este seja o seu centro tonal. Possui apenas dezessete compassos e, assim como a primeira seção tem o seu fraseado desenvolvido de maneira irregular.

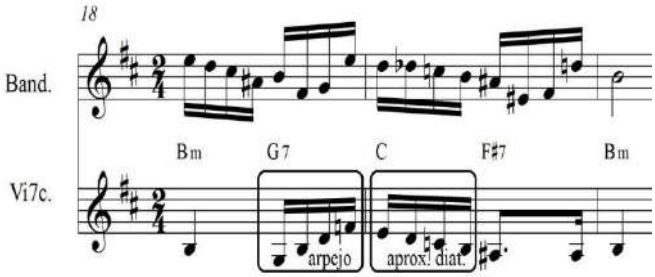
Por outro lado, o fato de não serem preservadas as relações tonais entre as partes (uma vez que não modula para o tom relativo ou para o tom homônimo Maior), bem como a irregularidade do fraseado, já tiram desta composição as características de um Choro tradicional, apresentando características do gênero de índole individual. Contudo, no

---

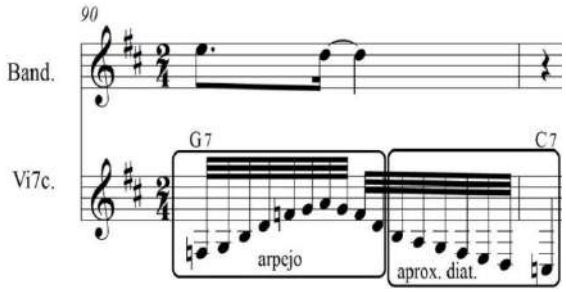
[24] Entende-se por choro-canção um choro de andamento mais lento.
[25] Rogério Caetano. CD *Pintando o Sete* (Rob Digital, 2001).

âmbito da baixaria, em certos momentos verifica-se uma linguagem mais próxima daquilo que entendemos como tradicional - ou seja, procedimentos largamente utilizados por Dino Sete Cordas - no que se refere ao material melódico empregado, como fragmentos da escala diatônica, arpejos e cromatismos. Os trechos selecionados expostos abaixo nos exemplos 11a, 11b e 11c, ilustram de forma clara estes elementos:

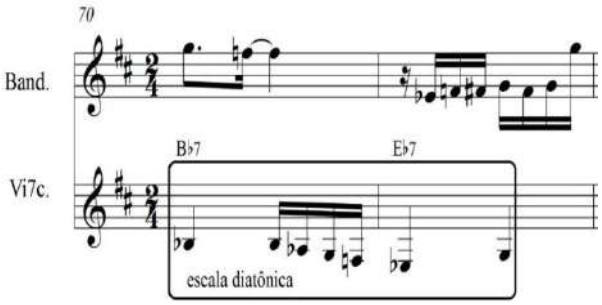
Ex. 11: Trechos da transcrição da baixaria de *Amigos*, do próprio Rogério Caetano. Anexo 2 D. Passagens construídas por arpejos e escalas diatônicas (ex. 11 a, 11 b e 11 c) que mostram forte influência de Dino.



Ex. 11.a



Ex. 11.b

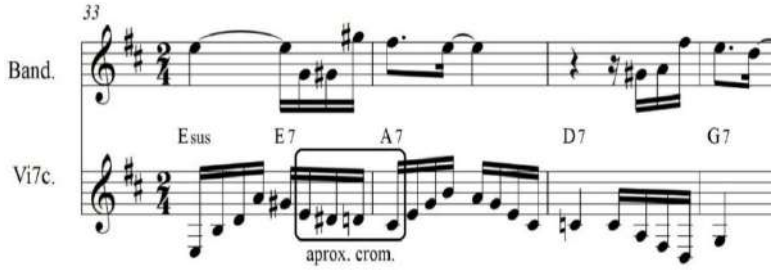


Ex. 11.c

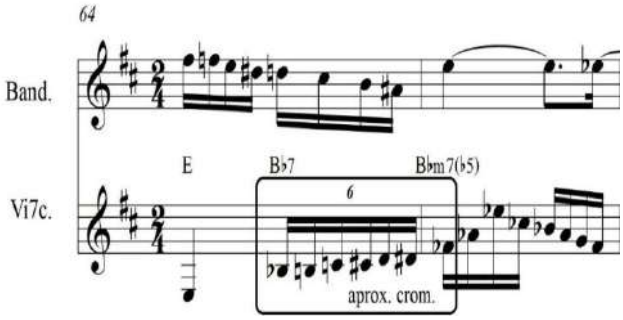
Fonte: Transcrição do pesquisador.

Nos exemplos 12a, 12b e 12c a seguir, ainda pode ser constatada a influência de Dino Sete Cordas em Rogério Caetano através da presença de aproximações cromáticas.

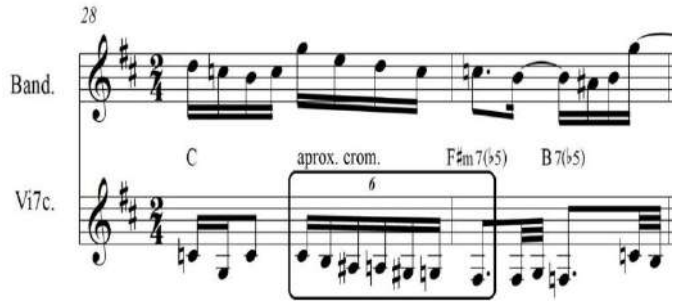
Ex. 12: Trechos da transcrição da baixaria de *Amigos*, de Rogério Caetano. Anexo 2 D. Passagens construídas por aproximações cromáticas (ex. 12 a, 12 b e 12 c) que mostram a influência de Dino em Caetano.



Ex. 12 a.



Ex. 12 b.



Ex. 12 c.

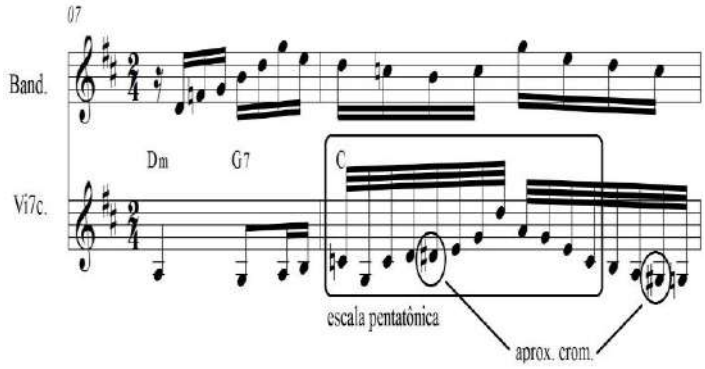
Fonte: Transcrição do pesquisador.

Entretanto, merecem especial atenção os trechos a seguir, onde Rogério faz o uso de elementos não tradicionais, ora se aproximando do estilo de Rabello na fase em que este passou a dialogar com outros gêneros musicais, conferindo maior grau de sofisticação e rapidez à baixaria, ora desenvolvendo suas próprias ideias na linguagem do violão de sete cordas bem como do Choro. O Ex. 13a é construído sobre a escala pentatônica[26] seguida

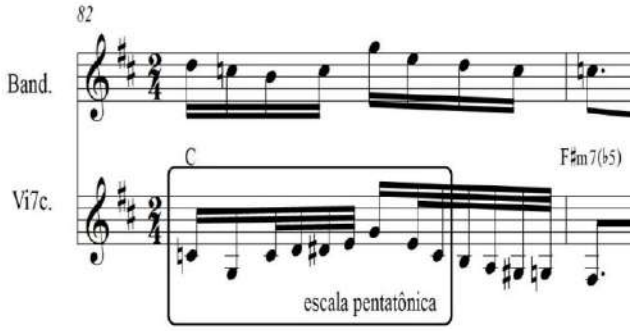
[26] De acordo com BohumilMed (1996, p. 226), escala pentatônica pode ser entendida como uma escala diatônica maior da qual são retiradas as notas do trítono.

por graus conjuntos, sofrendo pequena variação no compasso 82 (exemplo 13 b). É válido observar que em Rabello a escala pentatônica aparece com certa freqüência, mas é utilizada de modo mais incipiente. Os dois exemplos mostram o trabalho com fusas.

Ex. 13: Trechos da transcrição da baixaria de *Amigos*, de Rogério Caetano. Anexo 2 D. Frases construídas sobre a escala pentatônica com notas de aproximação cromática.



Ex. 13 a.

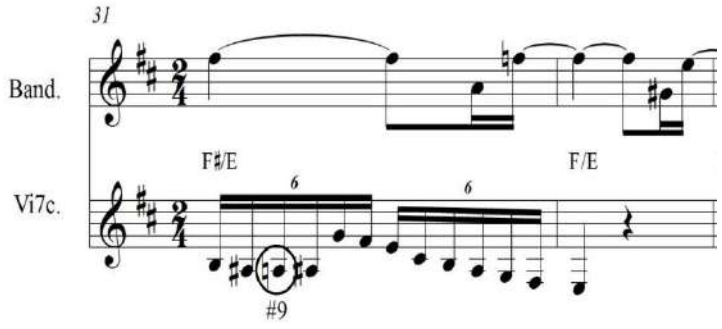


Ex. 13 b.

Fonte: Transcrição do pesquisador.

O fragmento abaixo (Ex. 14) apresenta a bordadura inferior na nona aumentada sobre o acorde de dominante, procedimento este que também pode ser observado em algumas performances de Rabello. Mais uma vez valores curtos caracterizando o trabalho de Caetano, o movimento rápido e virtuosístico de suas baixarias.

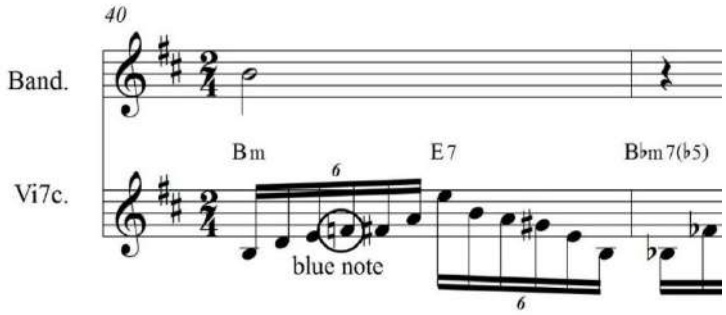
Ex. 14: Trechos da transcrição da baixaria de *Amigos*, de Rogério Caetano. Anexo 2 D. Passagens traz a bordadura inferior sobre a nona aumentada.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

O próximo fragmento, evidenciado pelo Ex. 15, construído sobre a escala blues[27] menor seguida por arpejo, mostra o diálogo de Caetano com outros gêneros musicais, neste caso, o blues.

Ex. 15: Trechos da transcrição da baixaria de *Amigos*, de Rogério Caetano. Anexo 2 D. Fraseado construído sobre a escala *blues* menor[28].



Fonte: Transcrição do pesquisador.

Nesta primeira análise, portanto, pode-se observar a atualização do gênero choro a partir de sua integração com uma nova polifonia de vozes, que inclui agora elementos do blues e do jazz, a utilização de escala pentatônica. Um novo conteúdo temático se apresenta, portanto, trazendo características de estilo de ordem individual, integradas também pelas figuras curtas de caráter virtuosístico da baixaria e pela inclusão de notas de tensão. Características de estilo de ordem individual que passam agora a

[27] Escala pentatônca menor com um cromatismo de passagem entre o III e o IV graus. Esta nota cromática é chamada de *blue note*.

integrar o gênero junto com as características de estilo contextuais resultantes do diálogo com o estilo de Dino Sete cordas, como fragmentos da escala diatônica, arpejos e cromatismos.

3.1.2 *Um Chorinho em Cochabamba*

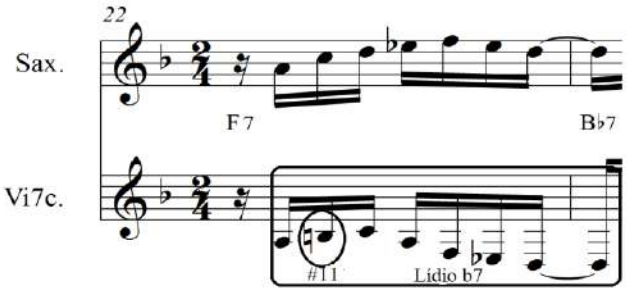
Das peças analisadas, *Um chorinho em Cochabamba* é a que mais se aproxima de um choro tradicional, no referente à funcionalidade do tonal. Integra o álbum *Cosmopolita*[29] (Faixa 02), lançado em 2015 em parceria com o flautista e saxofonista Eduardo Neves. Quanto à macroestrutura (ALMADA, 2006), apresenta duas partes, ambas em Ré menor, cada uma contendo dezesseis compassos divididos em frases regulares de quatro compassos cada, o que marca uma característica de estilo contextual importante do gênero choro. Nesta gravação a peça está estruturada da seguinte forma: Introdução, A, A_1, B, B_1, A_2, A_3, B_2, B_3, A_4, interlúdio e Coda, sendo esta composta pelo mesmo material melódico da Introdução. É importante aqui salientar que nas seções A_2, A_3 e B_2 ocorre o improviso do sax e que, a partir de A_2 o violão desenvolve a levada *Salsa* em todas as entradas de A, conferindo um caráter latino-americano à obra. Evidencia aí um claro processo de hibridação cultural, um elemento importante integrante da polifonia de vozes que está na base da obra. Contudo, Rogério Caetano não deixa de utilizar também uma grande quantidade de acordes alterados e diversos complementos harmônicos, o que confere elevado grau de sofisticação à obra, revelando, agora, características individuais de estilo.

Já no âmbito da baixaria podem ser observados uma grande quantidade de elementos diatônicos como arpejos e escalas e os cromatismos são abundantes, como pode ser facilmente observado ao longo da transcrição, mostrando novamente o diálogo com Dino Sete Cordas e com os elementos contextuais do gênero. Todavia, alguns trechos merecem um olhar especial, levando-se em conta que este trabalho investiga as inovações propostas por Caetano na baixaria do choro. Em Caetano, diferentemente de Dino e Rabello, os modos são constantemente empregados. Os exemplos 16 a e 16 b a seguir trazem o fraseado desenvolvido no modo lídio b7, também chamado de modo lídio dominante, modo este derivado da escala menor melódica e que tem como característica principal o complemento #11. Já o Ex. 16 c mostra o fraseado sobre o modo frígio que tem

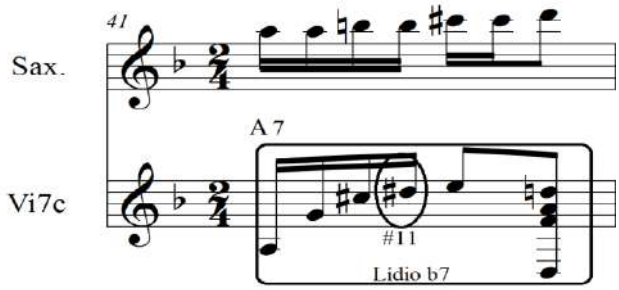
[29] Rogério Caetano; Eduardo Neves. CD *Cosmopolita* (Fibra, 2015).

como característica principal o complemento b2, um modo que não era muito utilizado pelos dois chorões que são referência neste trabalho.

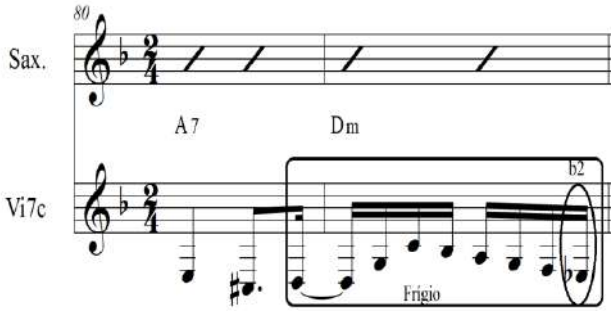
Ex. 16: Trechos da transcrição da baixaria de *Um chorinho em Cochabamba*, de Rogério Caetano e Eduardo Neves. Anexo 2 E. Passagens construídas sobre os modos lídio b7 (Ex. 16 a e 16 b) e também sobre o modo frígio (Ex. 16 c).



Ex. 16 a.



Ex. 16 b.

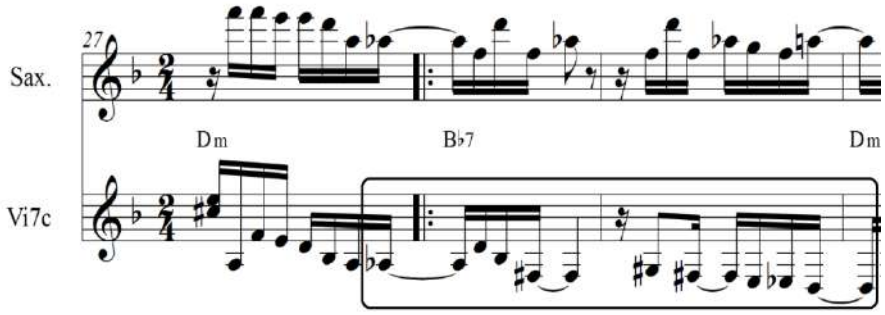


Ex. 16 c.

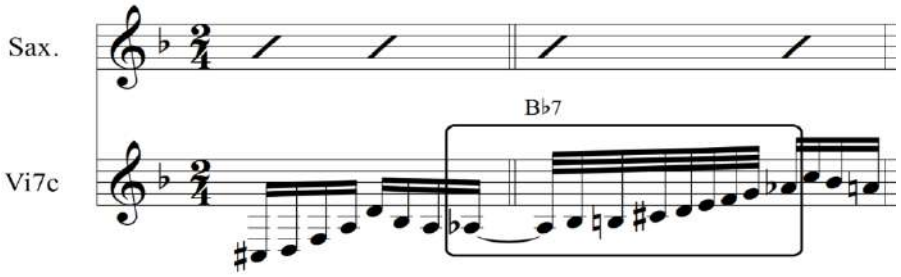
Fonte: Transcrição do pesquisador.

Outra importante característica estilística de índole individual de Caetano é a presença constante das escalas simétricas. O Ex. 17 mostra a frase construída sobre as escalas de tons inteiros enquanto o 17 b indica a frase construída sobre a escala diminuta sobreposta ao acorde dominante (dom dim).

Ex. 17: Trechos da transcrição da baixaria de *Um chorinho em Cochabamba* de Rogério Caetano e Eduardo Neves. Anexo 2 E. Passagens construídas sobre escalas simétricas. Ex. 17a sobre a escala de tons inteiros e Ex. 17 b sobre escala diminuta.



Ex. 17 a.



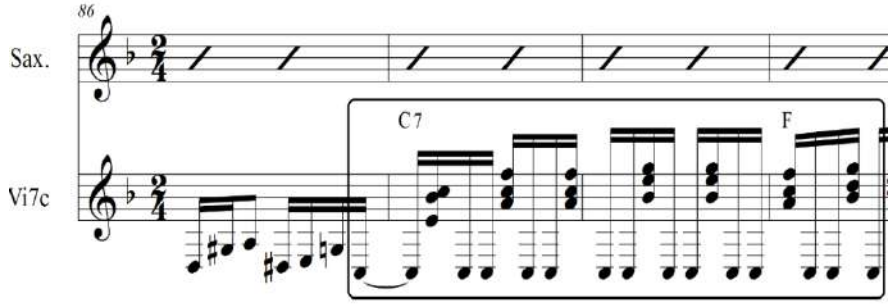
Ex. 17 b.

Fonte: Transcrição do pesquisador.

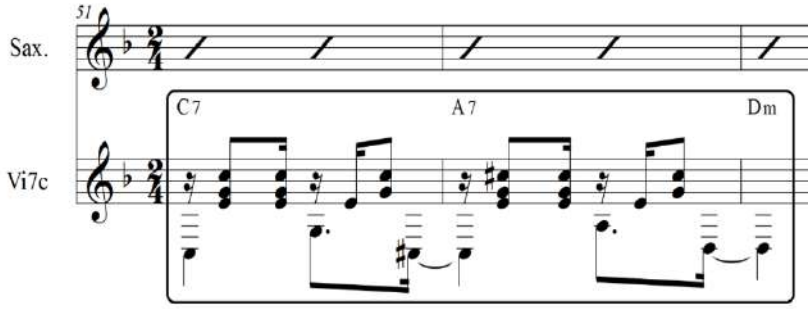
Referente à baixaria, dois outros pontos ainda merecem destaque na análise. O Ex. 18a mostra um desenvolvimento através de nota pedal, enquanto o 18 b traz um ostinato que alude ao ritmo de salsa, trazendo, neste outro momento de atualização do gênero choro, um tempero latino-americano resultante do processo de hibridação do gênero

com uma das matrizes culturais hispano-americanas. Um elemento novo que marca uma nova polifonia de vozes na sua base, portanto.

Ex. 18: Trechos da transcrição da baixaria de *Um chorinho em Cochabamba* de Rogério Caetano e Eduardo Neves. Anexo 2 E. Ex. 18a Passagens desenvolvidas por meio de nota pedal e Ex b. ostinato com o ritmo da salsa.



Ex. 18 a

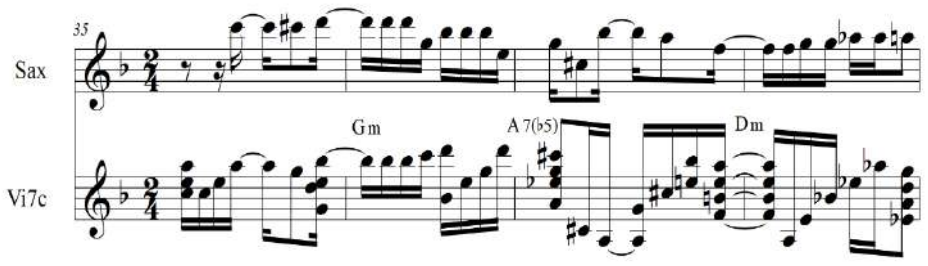


Ex. 18 b

Fonte: Transcrição do pesquisador.

Assim como em Rabello, os contracantos de Caetano não se restringem à região grave do instrumento. Realiza contracantos nas regiões média e aguda explorando todo o braço do instrumento, conforme pode ser observado no Ex. 19. Neste mesmo exemplo pode ser observado também o uso de muita contrametricidade característica da música afro-brasileira

Ex. 19: Trechos da transcrição da baixaria de *Um chorinho em Cochabamba* de Rogério Caetano e Eduardo Neves. Anexo 2 E. Contracantos realizados na região aguda. Exemplo também do uso de muita contrametricidade, elemento característico da música afro-brasileira.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

A análise do choro *Um chorinho em Cochabamba*, portanto, revela outro processo de hibridação cultural sendo realizado por Caetano, que marca seu diálogo agora com matrizes culturais hispano-americanas, como a salsa. Esta polifonia de vozes renovada que está na base da atualização do gênero, junto ao trabalho que marcou a utilização do modo lídio b7, se apresentou integrada também por elementos do trabalho de Dino 7 cordas e Raphael Rabelo. Isto, no referente ao emprego constante ainda de elementos diatônicos como arpejos, escalas e cromatismos, no emprego de uma macroestrutura de duas partes onde as partes A e B, constituídas por 16 compassos simétricos, são trabalhadas com variações e se prestam à funcionalidade do tonal. Peculiaridades estilísticas de ordem contextual do gênero, portanto, que interagem com as características de estilo de ordem individual, revelando a forma composicional e o conteúdo temático resultantes desta atualização.

3.1.3 *Rogerinho no sete*

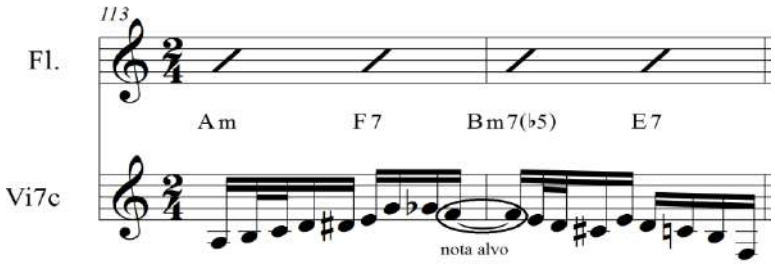
Esta obra é de autoria do violonista Maurício Carrilho e foi dedicada a Rogério Caetano. Está presente no CD *Pintando o sete*[30] (Faixa 02), datado do ano de 2004 e foi escolhida para que a figura de Rogério Caetano fosse ressaltada também como intérprete. Interessa de perto a este trabalho a improvisação desenvolvida por ele que vai dos compassos 113 a 128.

[30] Rogério Caetano. CD *Pintando o sete* (Rob Digital, 2001).

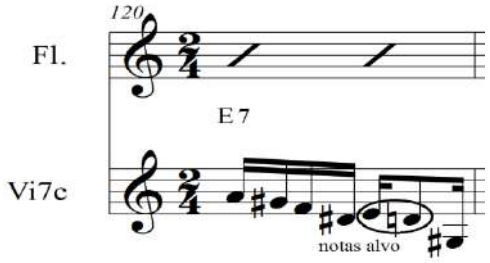
Rogerinho pintando o sete foi composta em duas partes. A primeira está na tonalidade de Mi menor e a segunda predominantemente na tonalidade de Lá menor (levando-se em conta as diversas modulações no interior da seção bem como a finalização em Dó Maior). Ambas as partes possuem dezesseis compassos divididos em quatro frases regulares, o que poderia levar à afirmação de que se trata de um choro tradicional. Entretanto, nesta obra Carrilho utiliza-se de materiais melódicos e harmônicos constantemente utilizados por Caetano, como é o caso da escala alterada, acordes alterados, escala de tons inteiros, escala diminuta, dentre outras. Na gravação que foi tomada como referência, a obra executada por Caetano está assim estruturada: A, A_1, B, B_1, A_2, A_3 (improviso da flauta), B_2, B_3 (improviso do violão), interlúdio (improviso do pandeiro), A_4, A_5e Coda.

Em diversos momentos Rogério Caetano lança mão do fraseado cromático, que, de acordo com Nelson Faria, é "construído por 'alvos' e pode ser aplicado a qualquer tipo de acorde" (FARIA, 1991, p. 64). Segundo este autor, alvos são notas ou tensões do acorde "precedidas de uma ou mais notas cromáticas (inferiores ou superiores)". (Ibidem, p. 63), conforme exemplificado pelo Ex. 20. A aproximação é dupla (Exs. 20c e 20d) quando duas notas estão no percurso rumo ao "alvo". Faz-se necessário aqui esclarecer que o fraseado cromático empregado por Caetano neste momento se aproxima mais da linguagem da guitarra jazz do que dos cromatismos vistos anteriormente no trabalho de Dino Sete Cordas. Em Dino, os cromatismos geralmente ocorrem ascendente ou descendentemente em direção à terça do acorde, descendentemente em direção à sétima, ascendentemente em direção à nona menor do acorde ou longos trechos escalares atingindo notas de acorde.

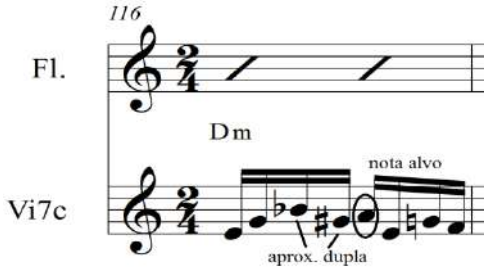
Ex. 20. Trechos da transcrição da baixaria/improvisação de *Rogerinho no sete* de Maurício Carrilho. Anexo 2 F. Fraseado desenvolvido com aproximações cromáticas simples (Ex. 20 a e 20 b) e duplas (Ex. 20 c e 20 d).



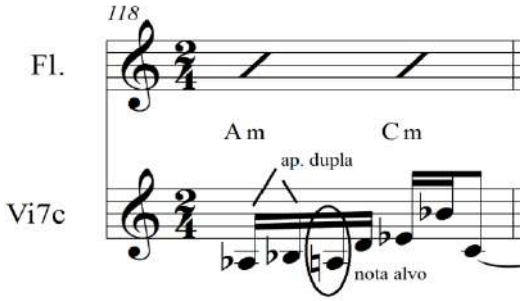
Ex. 20 a.



Ex. 20 b.



Ex. 20 c.



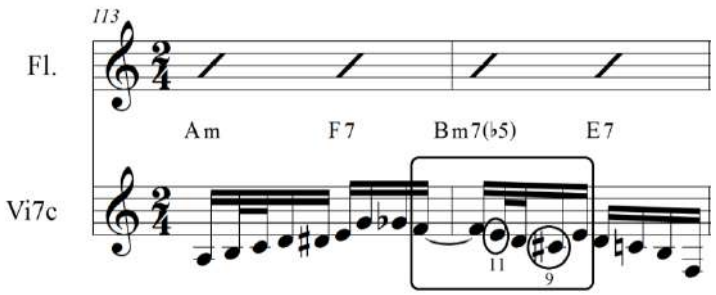
Ex. 20 d.

Fonte: Transcrição do pesquisador.

Merece também destaque nesta análise o uso da escala meio-diminuta (Ex. 21), também conhecida como modo *Lócrio 9M*. De acordo com Marco Pereira,

> A aplicação da nona maior e da décima terceira menor no acorde meio-diminuto subdominante é uma prática corrente na linguagem do jazz, e essas novas estruturas do acorde meio-diminuto subdominante não têm representação nas escalas tonais. Esses novos intervalos representam alterações que aparecem no discurso harmônico tonal de modo a preservar a função subdominante do acorde meio-diminuto. (PEREIRA, 2011 p. 109).

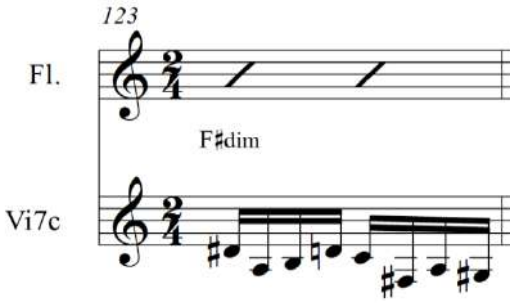
Ex. 21. Trechos da transcrição da baixaria/improvisação de *Rogerinho no sete* de Maurício Carrilho. Anexo 2 F. Fraseado construído sobre a escala meio-diminuta.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

No Ex. 22 a seguir, Caetano faz o uso da escala diminuta sobre o acorde diminuto (dimdim).

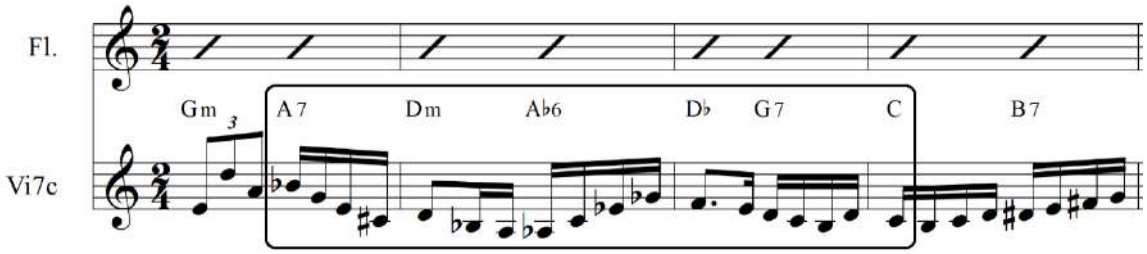
Ex. 22. Trechos da transcrição da baixaria/improvisação de *Rogerinho no sete* de Maurício Carrilho. Anexo 2 F. Fraseado construído sobre a escala diminuta.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

Por fim, não poderia deixar de ser dito que apesar do uso de todo esse material melódico sofisticado, Rogério não descarta o fraseado diatônico, seguindo os moldes de Dino Sete Cordas, conforme pode ser conferido no Ex. 23.

Ex. 23 Trechos da transcrição da baixaria/improvisação de *Rogerinho no sete* de Maurício Carrilho. Anexo 2 F. Fraseado construído sobre a escala diatônica.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

Novamente as características de estilo de índole individual se apresentaram, trazendo o foco outra vez para a formação de Caetano no Departamento de Música da UnB, que possibilitou o seu contato com a música de concerto, de modo especial com a música de Messian, conforme já observado. No entanto, importante lembrar que a escala dim. também é largamente utilizada pelo jazz, que já tinha interagido com a música de concerto desde a década de 1940, mais especificamente com o *free jazz*, conforme Hobsbaw (1990).

Depois de analisadas as três obras de Rogério Caetano, buscando identificar nas diferentes atualizações do gênero choro realizadas por este músico (composição e interpretação das baixarias) as características de estilo de índole contextual e individual do gênero choro, o diálogo de tradição e inovação, foi utilizado o seguinte recurso metodológico: a análise e comparação das baixarias da obra *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim, interpretada por Rogério Caetano, Dino Sete Cordas e Raphael Rabello. Isto, visando, a partir das três gravações com diferentes interpretações de uma mesma obra, novas e mais acuradas condições de observação das inovações e permanências que marcam a obra de Rogério Caetano, e o circuito de influências que isto implica.

3.2 Noites Cariocas de Jacob do Bandolim: uma mesma obra e três diferentes interpretações

O choro *Noites Cariocas*, composto em 1957 por Jacob Pick Bittencourt – o Jacob do Bandolim - apresenta duas partes e coda. A primeira parte, na tonalidade de Sol Maior, contém trinta e dois compassos divididos em quatro frases regulares de oito compassos. Já a segunda, na tonalidade de Dó Maior, embora contenha o mesmo número de compassos, apresenta inicialmente seis frases regulares de quatro compassos cada. A sétima ou penúltima frase, no entanto, contém cinco compassos e a oitava frase apenas três. Quanto à coda (que apresenta um ritornelo) é composta basicamente por arpejos e, na casa um, é finalizada com uma progressão onde um mesmo desenho melódico é repetido em diferentes graus da escala. Na casa dois, é concluída com pequeno trecho em escala ascendente, seguido por arpejo descendente.

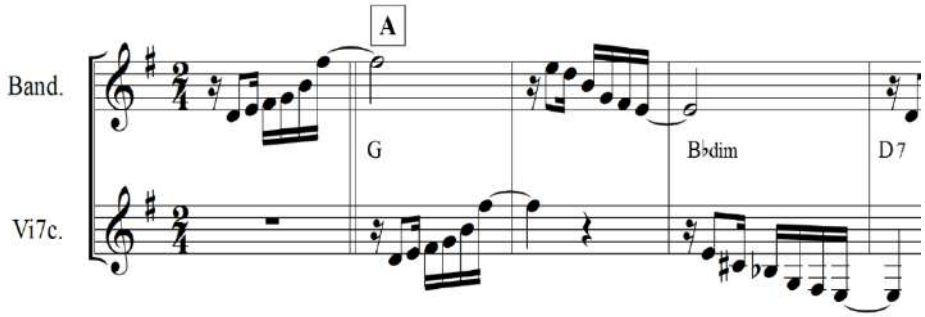
Importante observar aqui que, na prática dos músicos selecionados, a forma rondó do Choro não é seguida rigorosamente, uma vez que estes intérpretes têm total liberdade interpretativa, podendo repetir uma mesma seção inúmeras vezes para desenvolver suas improvisações.

3.2.1 *Noites Cariocas* por Dino Sete Cordas

A performance de Dino Sete Cordas foi transcrita a partir do CD *O melhor do chorinho ao vivo – Época de ouro Armandinho* gravado no ano de 1997 no teatro Jazz Mania – RJ[31]. Nesta gravação a obra está assim estruturada: A, A_1, B, B_1 (improviso do bandolim), A_2, B_2 (improviso do violão de sete cordas), B_3 (improviso do violão de sete cordas), A_3 e Coda.

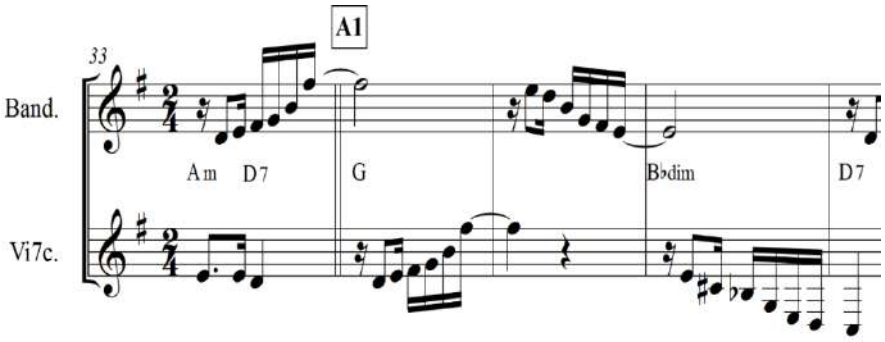
Na performance de Dino nota-se a presença maciça de elementos recorrentes, sejam pequenas células, motivos e até mesmo frases inteiras. Esses elementos são repetidos ora integralmente, ora com pequenas variações rítmicas. Nesta gravação, faz uma imitação local do motivo inicial da melodia principal, fazendo os devidos ajustes para acomodar o contracanto ao acorde em questão. Tal procedimento ocorre em todas as entradas da seção A, conforme pode ser visto nos Exs. 24 a, b e c, sofrendo pequenas alterações no segundo membro de frase, procedimento que não ocorre na interpretação de Raphael Rabello com frequência. Tal procedimento inexiste na performance de Caetano.

Ex. 24. Trechos da transcrição da baixaria de Dino Sete Cordas em *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim. Anexo 2 G. Imitação local.

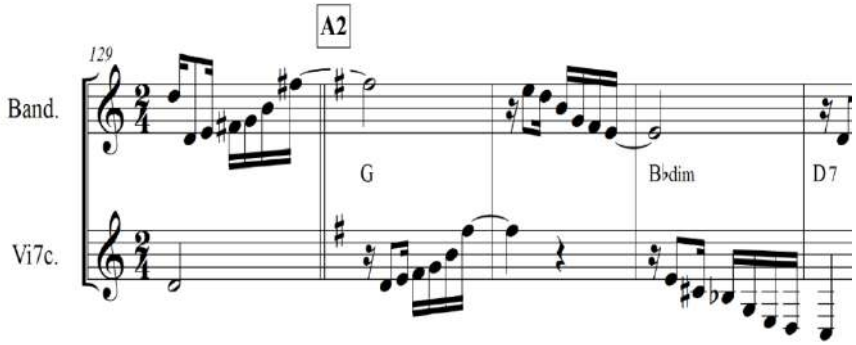


Exemplo 24 a.

[31] ÉPOCA DE OURO. CD *Época de Ouro Armandinho* (CID, 1997).



Exemplo 24 b.

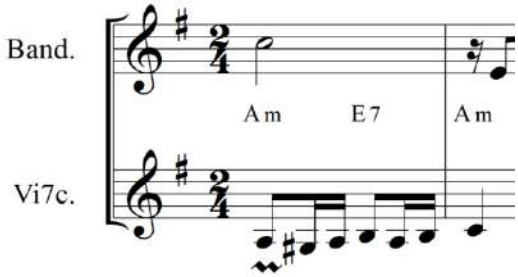


Exemplo 24 c.

Fonte: Transcrição do pesquisador.

O segundo fragmento extraído (Ex. 25) funciona como uma espécie de baixaria de obrigação[32]. É repetido integralmente nos compassos 8 e 9, 24 e 25, 37 e 38, 56 e 57, 136 e 137, 152 e 153, 232 e 233, 248 e 249. Trata-se de um elemento estilístico que pode ser verificado também nas baixarias de *Noites Cariocas* realizadas por Raphael Rabello e Rogério Caetano, conforme indicado pelos Exs. 34 e 46.

Exemplo 25. Trecho da transcrição da baixaria de Dino Sete Cordas em *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim. Anexo 2 G. Baixaria de Obrigação.

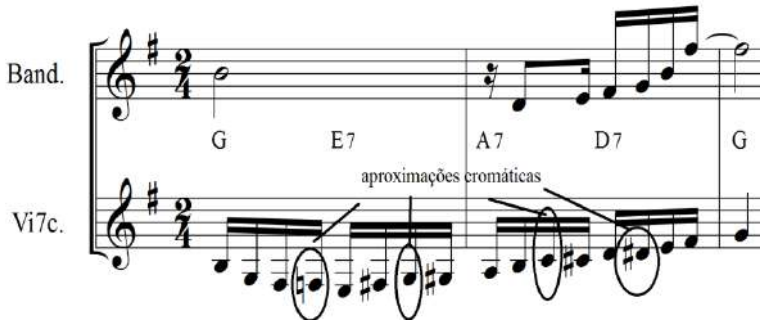


Fonte: Transcrição do pesquisador.

[32] De acordo com Braga (2004), as baixarias de obrigação são baixarias que nascem com a composição.

O terceiro fragmento, que prepara a entrada da terceira frase da seção A, é repetido integralmente em A_1 e A_2 (compassos 16 e 17; 48 e 49; 144 e 145). Constitui-se em um elemento largamente utilizado por Dino, como já mencionado. Essa influência aparece nitidamente nas baixarias de Raphael Rabello e Rogério Caetano.

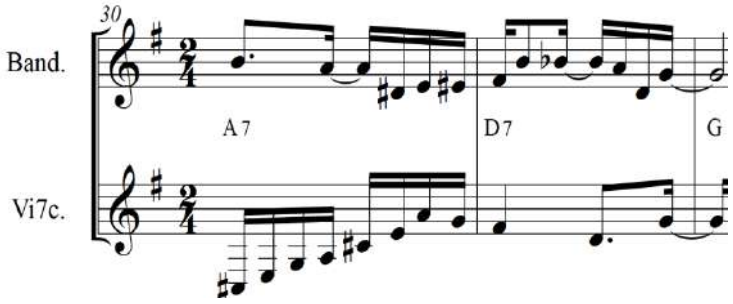
Ex. 26. Trechos da transcrição da baixaria de Dino Sete Cordas em *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim. Notas de aproximação cromática.



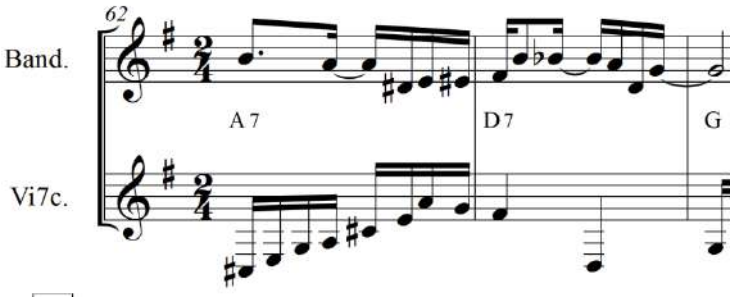
Fonte: Transcrição do pesquisador.

Já o quarto fragmento (Ex. 27), encontrado na quarta frase de A (compassos 26 a 32; 58 a 64; 154 a 160; e 250 a 256) ocorre em todas as repetições com pequenas variações. Este não é um elemento comum que aparece na performance de Rabello e Caetano, que se mostram menos propensos a repetições.

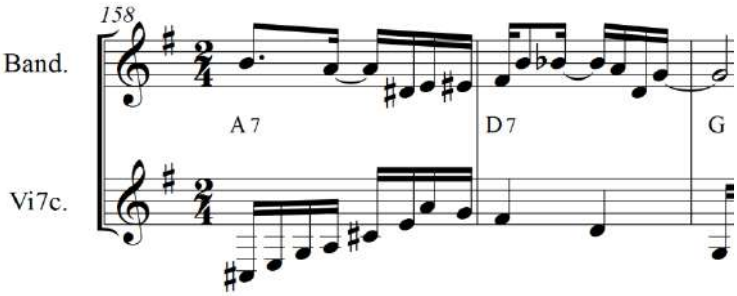
Ex. 27. Trechos da transcrição da baixaria de Dino Sete Cordas em *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim. Anexo 2 G. Variações sobre um mesmo motivo.



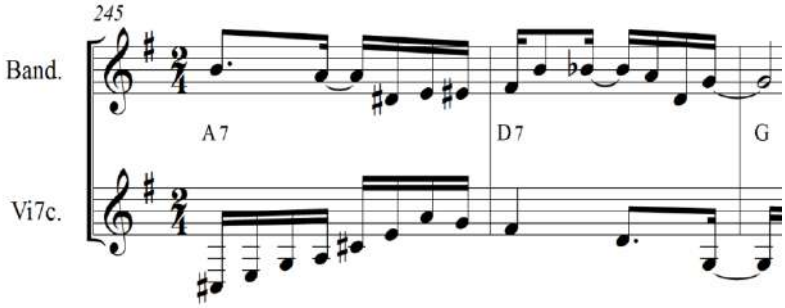
Ex. 27 a



Ex. 27 b



Ex. 27 c

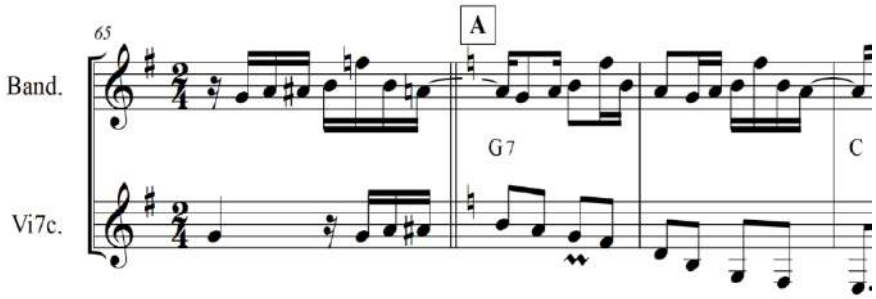


Ex, 27 d.

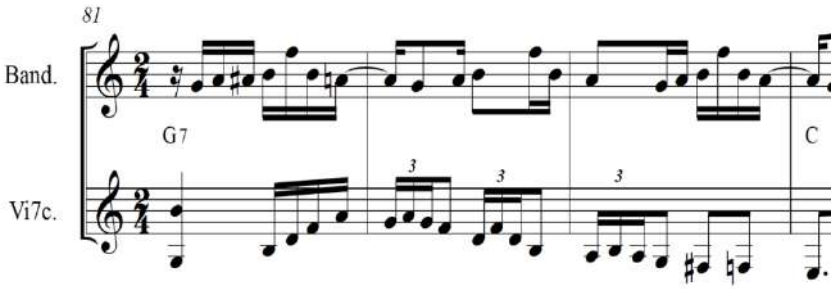
Fonte: Transcrição do pesquisador.

Na seção B Dino desenvolve suas ideias a partir de ornamentações sempre tendo em vista as notas alvo (de acorde), conseguindo interesse melódico através da variedade. Uma ideia musical relativamente simples é tratada de diversas formas. O fragmento a seguir (Ex. 28), formado basicamente pelo arpejo de G7 que se resolve na terça de Dó M, com uma nota de passagem (lá) e seguido por escala diatônica, aparece variado nos compassos 65 a 69; 81 a 85; 161 a 165; 193 a 197; e 203 a 207.

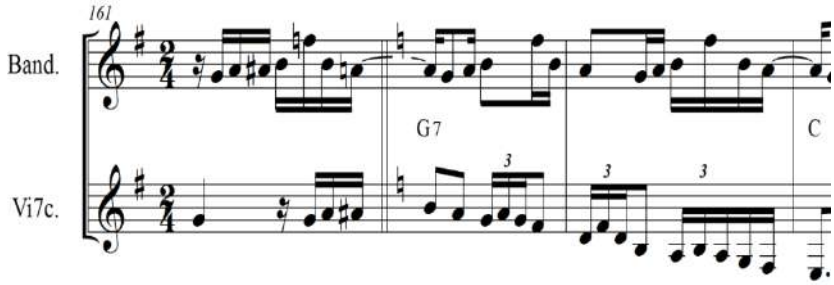
Ex. 28: Trechos da transcrição da baixaria de Dino Sete Cordas em *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim. Anexo 2 G. Variações sobre um mesmo motivo.



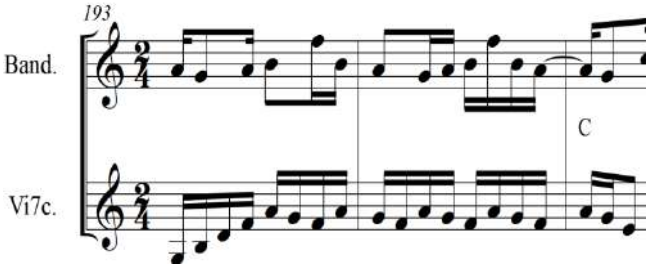
Ex, 28 a.



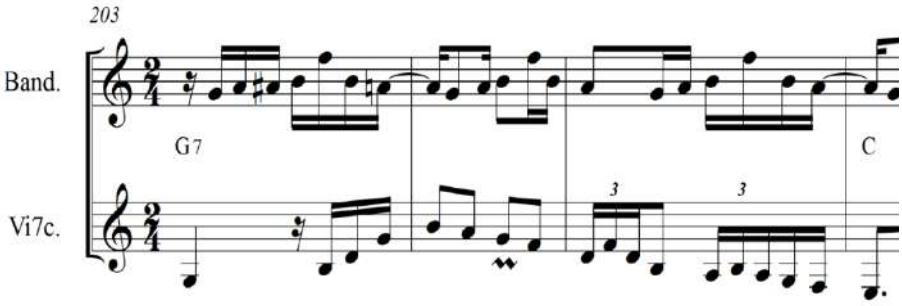
Ex. 28 b.



Ex. 28 c



Ex. 28 d.

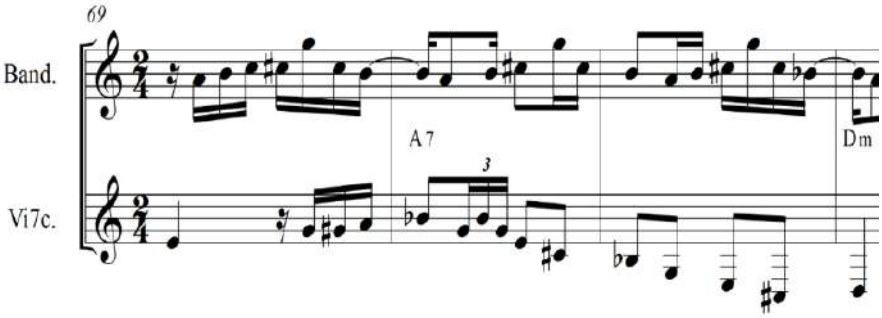


Ex. 28 e

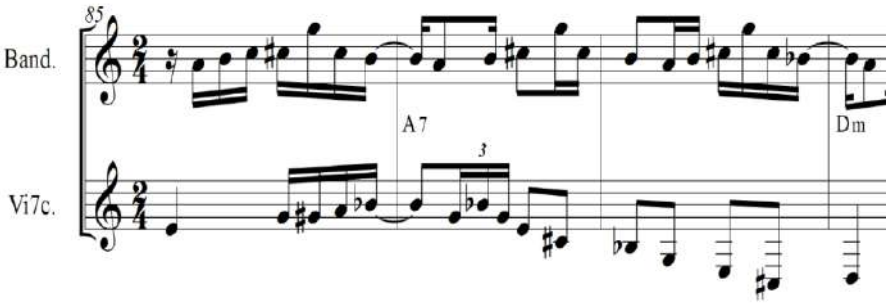
Fonte: Transcrição do pesquisador.

O próximo trecho (Ex. 29), formado pelo arpejo de Dó# Dim sobre o acorde de A7, aparece com pequenas variações em seu início nos compassos 69 a 72; e 85 a 88.

Ex. 29: Trechos da transcrição da baixaria de Dino Sete Cordas em *Noites Cariocas*, de Jacob do Bandolim. Anexo 2 G. Variações sobre um mesmo motivo.



Ex. 29 a.

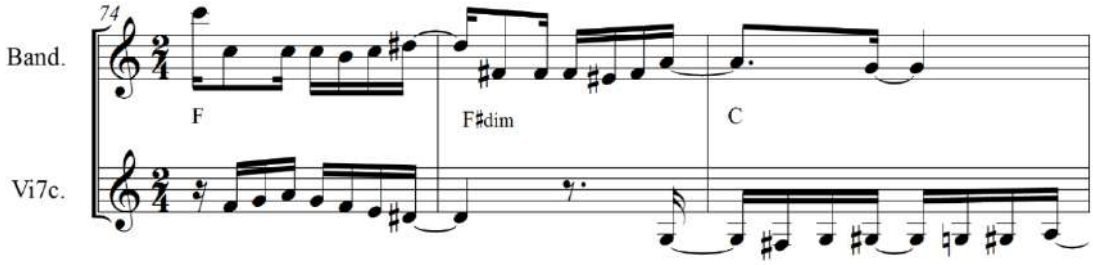


Ex. 29 b.

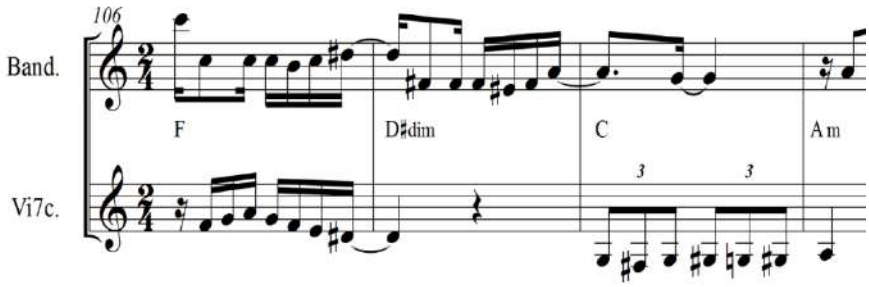
Fonte: Transcrição do pesquisador.

O fragmento a seguir (Ex. 30) ocorre em todas as repetições de B, sofrendo pequenas alterações e evidenciando mais uma vez a repetição, mais comum no trabalho de Dino Sete Cordas.

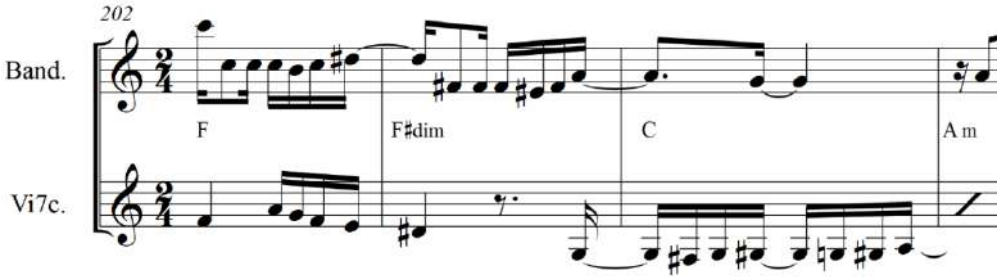
Ex. 30: Trechos da transcrição da baixaria de Dino Sete Cordas em *Noites Cariocas*, de Jacob do Bandolim. Anexo 2 G. Variações.



Ex. 30 a



Ex. 30 b.

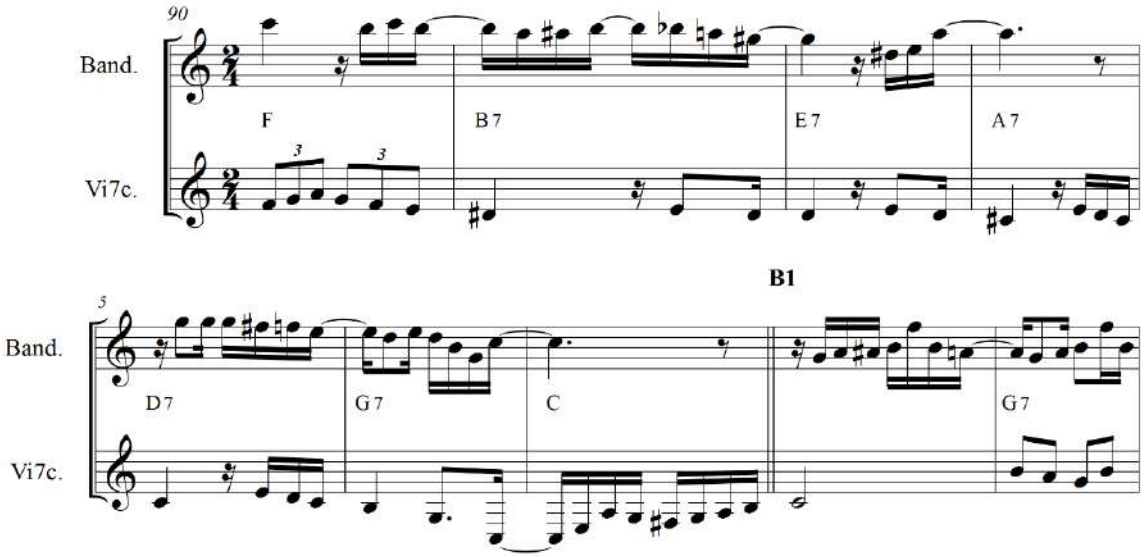


Ex. 30 c

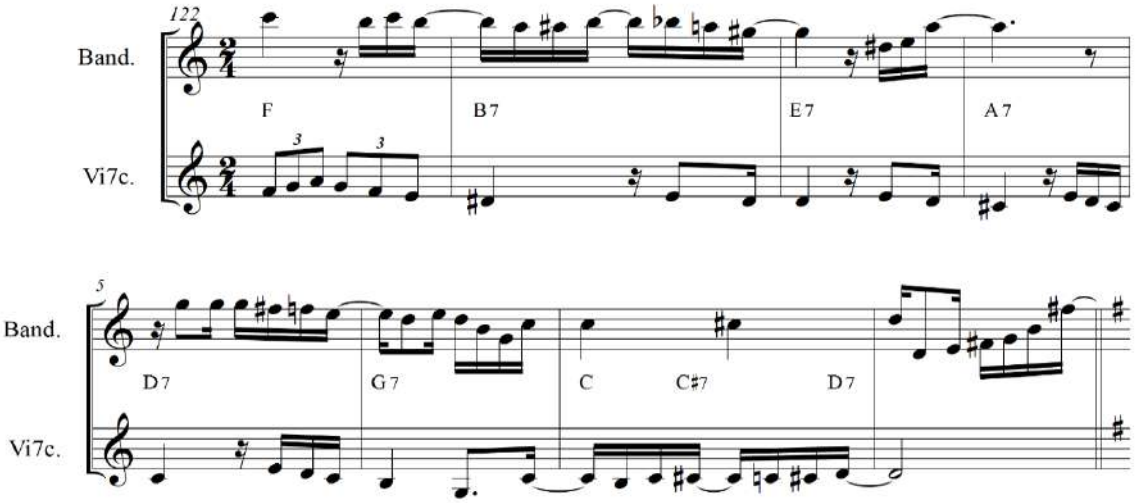
Fonte: Transcrição do pesquisador.

O próximo fragmento, na última frase da seção B, ocorre em todas as repetições com pequenas variações, evidenciando outra vez a repetição.

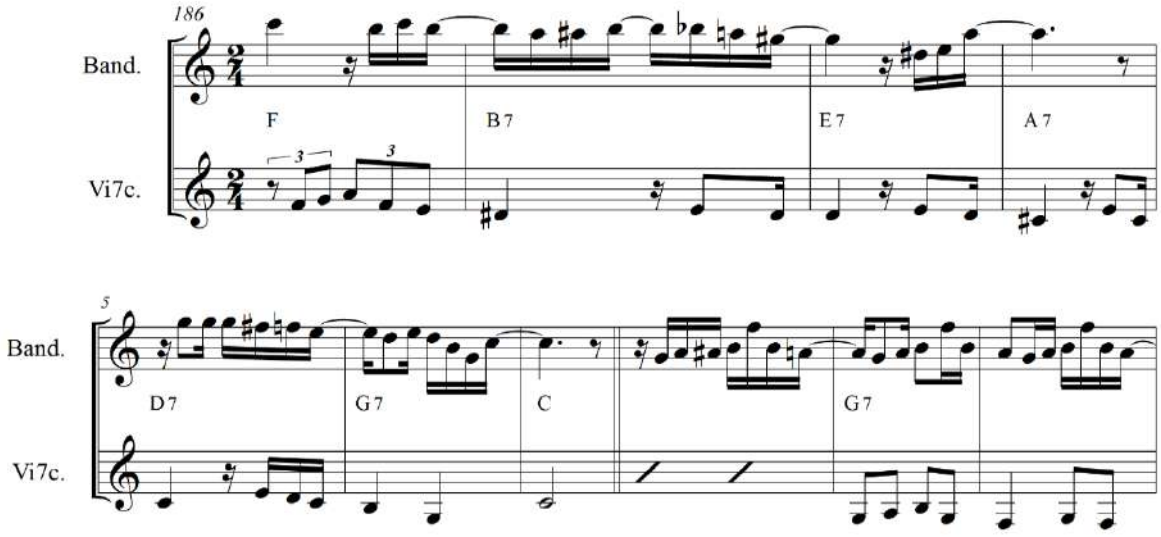
Ex. 31: Trechos da transcrição da baixaria de Dino Sete Cordas em *Noites Cariocas*, de Jacob do Bandolim. Anexo 2 G. Variações.



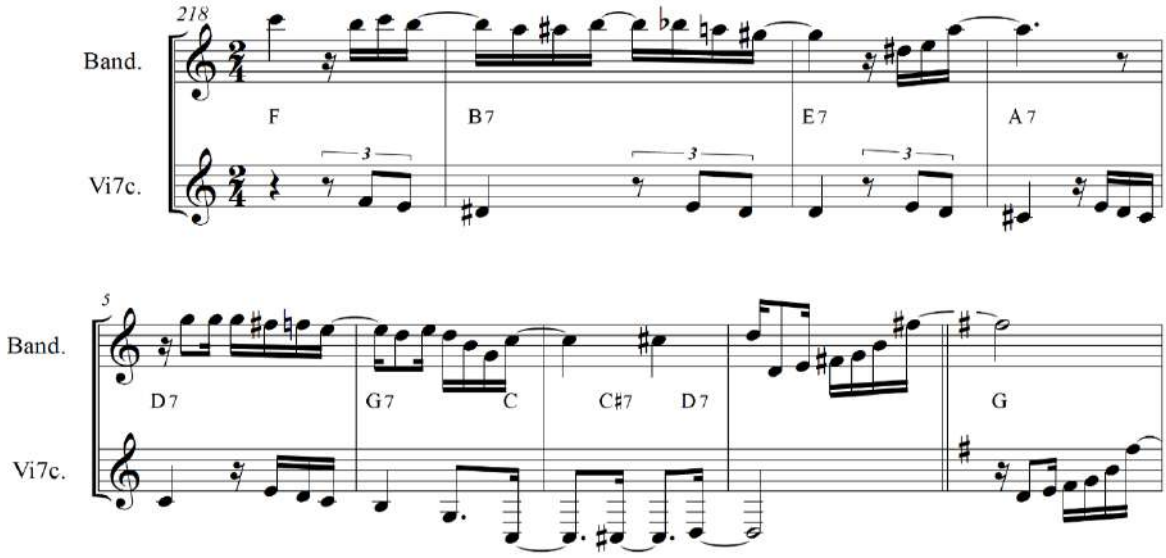
Ex. 31 a



Ex. 31 b



Ex. 31 c.

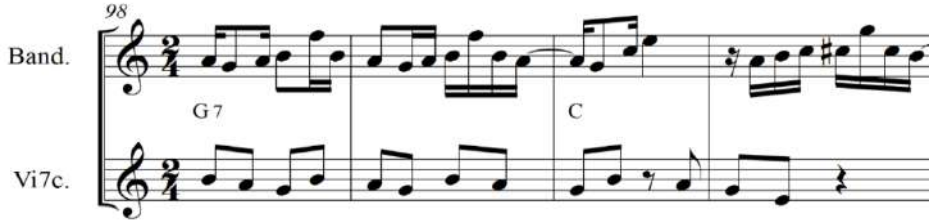


Ex. 31 d

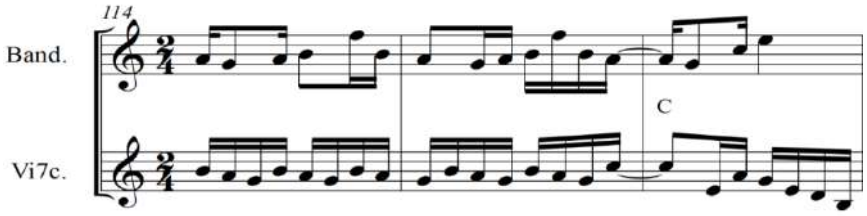
Fonte: Transcrição do pesquisador.

O motivo, que pode ser identificado no Ex. 32 merece especial atenção, pois é a base da improvisação desenvolvida por Dino na seção B. É desenvolvido por diminuição. Dino mantém o mesmo desenho melódico em diferentes graus da escala.

Ex. 32. Trechos da transcrição da baixaria de Dino Sete Cordas em *Noites Cariocas*, de Jacob do Bandolim. Anexo 2 G. Variação por diminuição.



Ex. 32 a

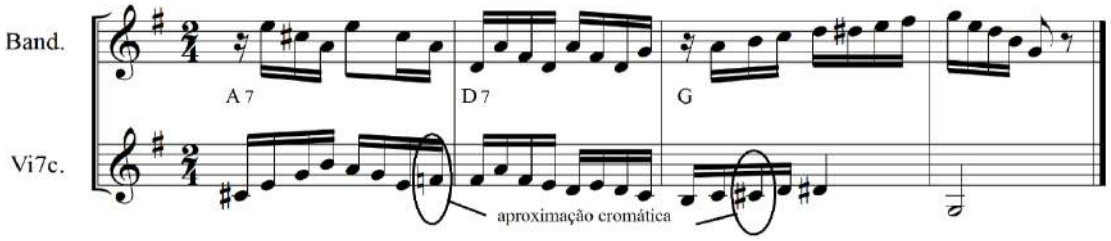


Ex. 32 b

Fonte: Transcrição do pesquisador.

Na coda, nos compassos 262 e 270, Dino utiliza a frase indicada pelo Ex. 33, constituída por arpejos e notas de aproximação cromática, como é bem característico de seu estilo. Elemento estilístico que pode ser encontrado em muitas passagens de Raphael Rabello e Rogério Caetano, conforme já indicado e vai poder ser constatado novamente mais adiante.

Ex. 33. Trecho da transcrição da baixaria de Dino Sete Cordas em *Noites Cariocas*, de Jacob do Bandolim. Anexo 2 G. Aproximação Cromática.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

Para concluir esta análise faço minhas as palavras do violonista Fernando César que afirmou em entrevista concedida a este pesquisador: “O Dino fez tudo com praticamente quase nada. Ele criou uma linguagem de um instrumento com apenas arpejos, escala maior, menor e cromático. São raros os tons inteiros. Se você pesquisar você vai encontrar uns dez, não mais que dez baixos dele fazendo tons inteiros e só” (CÉSAR, 2017). E como pôde ser observado exerceu forte influência sobre Raphael Rabello e Rogério Caetano. Seguem agora as baixarias de Raphael Rabello na interpretação da mesma obra: *Noites Cariocas*.

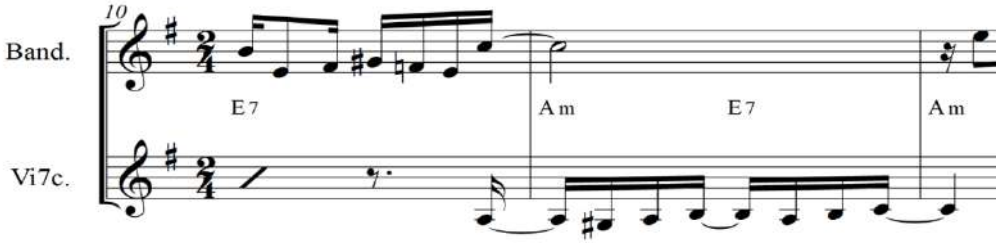
3.2.2 *Noites Cariocas* por Raphael Rabello

A transcrição da performance de Rabello, que acontece juntamente com o bandolinista Armandinho, foi realizada a partir de vídeo disponível no *Youtube* em https://www.youtube.com/watch?v=9G6exz4Q7Bo. Neste vídeo, a peça está assim estruturada: A, A_1, B, B_1, A_2 e Coda. Infelizmente neste vídeo o início da peça se perde.

Na interpretação de Raphael Rabello, nota-se uma grande quantidade de compassos preenchida por “levada”, ou melhor, uma menor quantidade de intervenções da baixaria, o que não acontece em Dino Sete Cordas. Isso pode ser explicado pelo fato de Rabello e Armandinho não estarem acompanhados por um regional completo, ficando Rabello responsável também por todo o preenchimento harmônico. O interessante é que Rogério Caetano faz um trabalho semelhante no que se refere à levada na sua versão da baixaria de *Noites Cariocas*.

Rabello foi um inovador da linguagem do violão de sete cordas, suas contribuições vão além da realização da baixaria. Suas levadas merecem atenção especial. Entretanto, como este trabalho tem como foco a baixaria do choro, não serão abordados aqui pormenores sobre este aspecto. No referente à realização da baixaria, alguns pontos de sua performance despertam especial interesse, como por exemplo a recorrência da frase exposta pelo Ex. 34, repetida integralmente em todas as aparições da seção A, como uma espécie de baixaria de obrigação, o que nesse momento lembra o trabalho de Dino mencionado no Ex. 25.

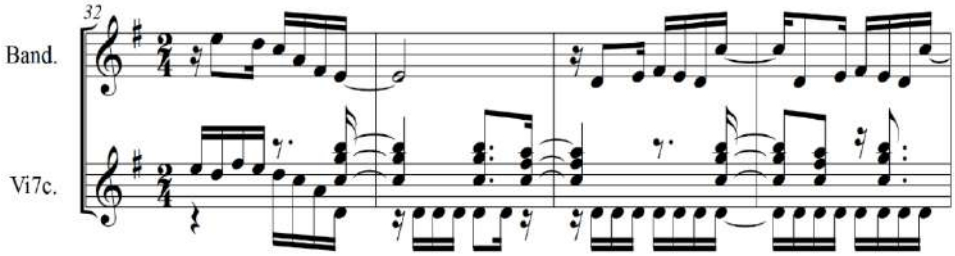
Ex. 34. Trecho s da transcrição da baixaria de Raphael Rabello em *Noites Cariocas*, de Jacob do Bandolim. Anexo 2 H. Recorrência de frase – baixaria de obrigação



Fonte: Transcrição do pesquisador.

Outro ponto importante presente não apenas nesta, mas em várias performances de Rabello, inclusive algumas já mencionadas anteriormente, é a citação (Ex. 35), um aspecto que já mostra sua interação com o cenário pós-moderno. Aqui "cita" a obra *Lamentos do Morro* de Garoto nos compassos 32 a 35, elemento este que não foi encontrado na baixaria de *Noites Cariocas* na interpretação de Dino e nem de Caetano.

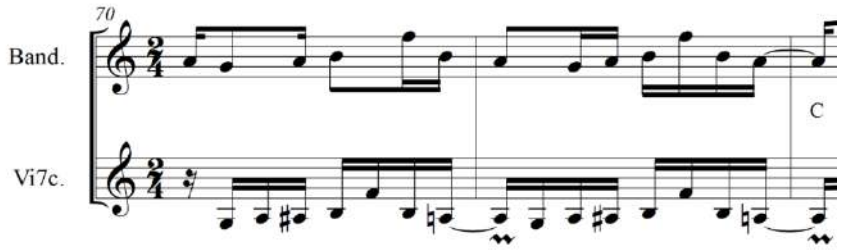
Ex. 35. Trechos da transcrição da baixaria de Raphael Rabello em *Noites Cariocas*, de Jacob do Bandolim. Anexo 2 H. Citação *Lamentos do Choro* de Garoto.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

Já nos compassos 70 a 72, conforme pode ser verificado no Ex. 36, tal qual Dino, Rabello coloca a melodia principal nos baixos, fazendo uma espécie de imitação local.

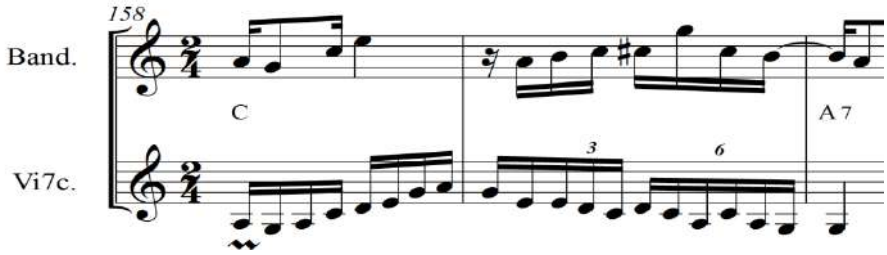
Ex. 36. Trecho da transcrição da baixaria de Raphael Rabello em *Noites Cariocas*, de Jacob do Bandolim. Anexo 2 H. Imitação local.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

Rabello lança mão também do fraseado sobre a escala pentatônica (Ex. 37), procedimento que foi bastante desenvolvido e empregado por Caetano.

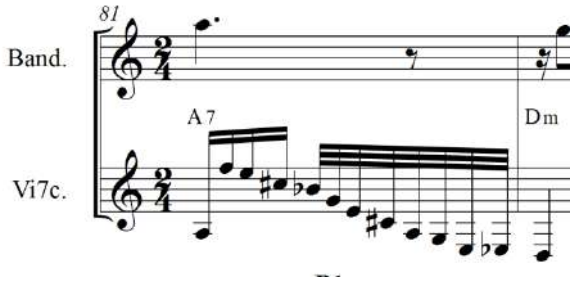
Ex. 37. Trechos da transcrição da baixaria de Raphael Rabello em *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim. Anexo 2 H. Fraseado sobre a escala pentatônica.



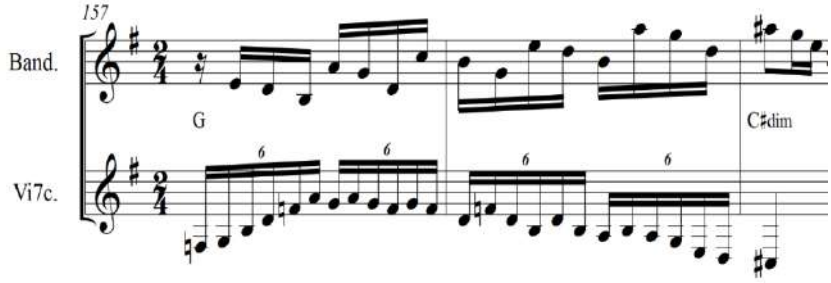
Fonte: Transcrição do pesquisador.

Outra característica marcante da performance de Raphael, que o distingue de Dino, e que evidencia seu virtuosismo, é o uso de escalas em alta velocidade (sextinas e fusas) como pode ser observado no Ex. 37 acima e nos Exs. 38 a e b abaixo. Caetano já apresenta um trabalho semelhante, conforme pode ser verificado nos exemplos 44 e 44b.

Ex. 38. Trechos da transcrição da baixaria de Raphael Rabello em *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim. Anexo 2 H. Escalas em alta velocidade.



Ex. 38 a.

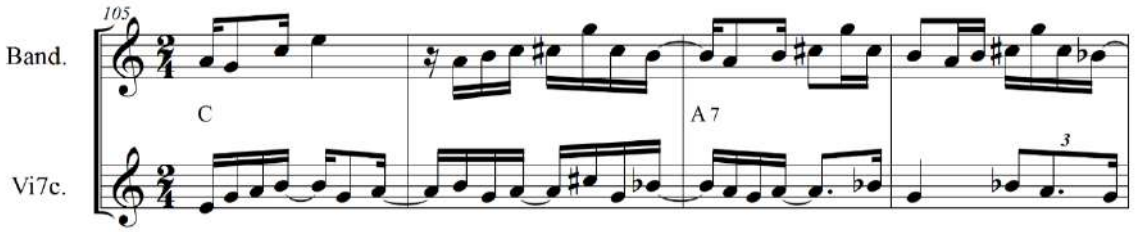


Exemplo 38 b.

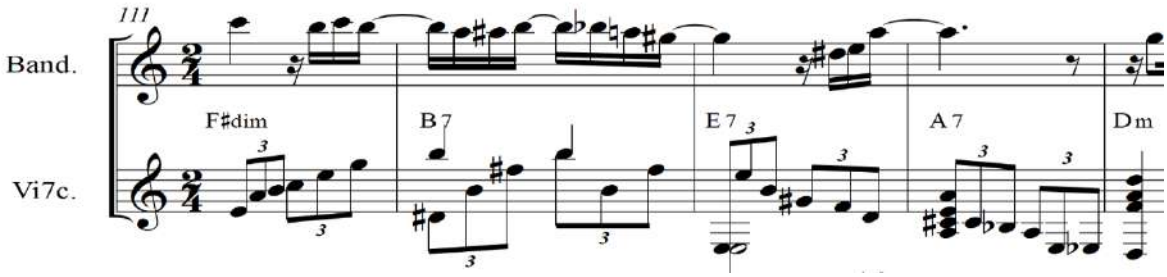
Fonte: Transcrição do pesquisador.

É válido salientar que em Rabello os contracantos não ocorrem somente na região grave do instrumento, como acontecem com Dino. Ocorrem também nos registros médios e agudos (Ex. 39a e 39b, respectivamente). Caetano também apresenta essa característica, conforme pôde ser observado no Ex. 19.

Ex. 39. Trechos da transcrição da baixaria de Raphael Rabello em *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim. Anexo 2 H. Contracantos na região média (Ex. 39a) e contracantos na região aguda (Ex. 39b).



Ex. 39 a.



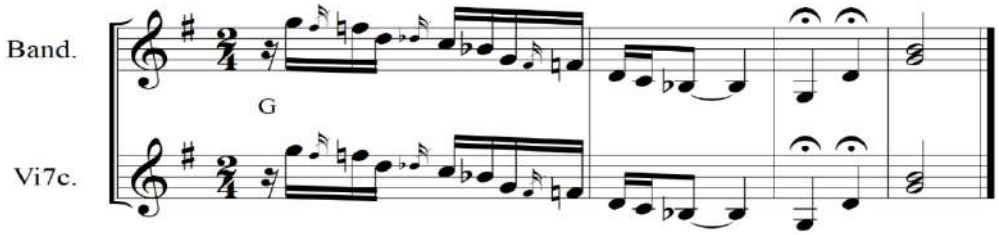
Ex. 39 b.

Fonte: Transcrição do pesquisador.

Outra importante peculiaridade estilística de Rabello é que seus contracantos podem até mesmo adquirir caráter polifônico, desdobrando-se em duas vozes, o que pode ser verificado também no Ex. 39b acima.

Por fim, Rabello e Armandinho finalizam sua performance com a escala penta-blues em uníssono, já evidenciando processos de hibridação cultural mais explícitos, conforme indicado pelo Ex. 40. Caetano também utiliza este recurso no momento de sua improvisação em *Noites Cariocas*, que será analisada no próximo item.

Exemplo 40: Trechos da transcrição da baixaria de Raphael Rabello em *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim. Anexo 2 H. Frase construída sobre a escala penta-blues.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

3.2.3 *Noites Cariocas* por Rogério Caetano

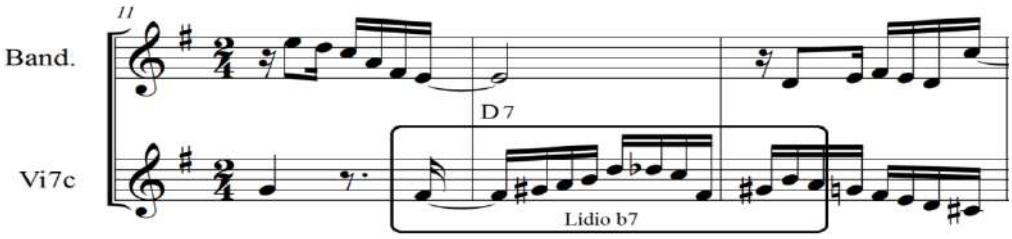
A performance de Rogério Caetano interpretando *Noites Cariocas*, de Jacob do Bandolim, que acontece juntamente com os músicos Hamilton de Holanda e Joel Nascimento, foi transcrita a partir de vídeo disponível em https://www.youtube.com/watch?v=cTw8zlCDZyg. O início deste vídeo está inaudível, devido à fala inicial de Joel Nascimento, mas mesmo assim dá para ser verificado que a peça está assim estruturada: A, B, B_1 (improviso de Joel Nascimento), B_2 (improviso de Rogério Caetano), interlúdio (cujo material melódico se origina da coda), A_2, coda.

Na análise que se segue, serão enfatizados os trechos onde Rogério Caetano faz uso de elementos "não-tradicionais" da linguagem do choro, inclusive trechos em que agrega elementos de outras linguagens musicais à interpretação deste gênero, como o jazz, o blues e até mesmo o rock. Neste contexto, acrescenta novos elementos às características de índole contextual do gênero, que apontam para a sua trajetória histórica, evidencia novas formas e conteúdos temáticos, sobretudo, a sua relação com a diversidade e hibridismo acentuados que caracterizam o cenário pós-moderno, revelando os elementos

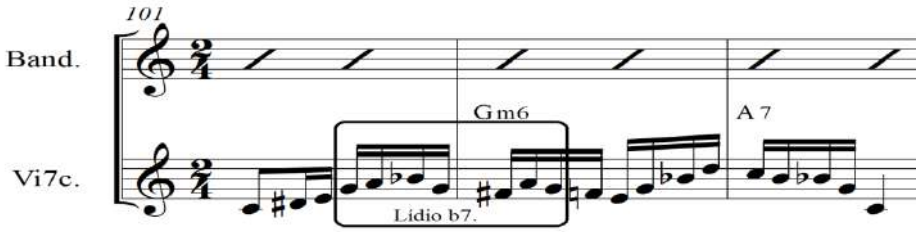
estilísticos de índole individual que marcam a “atualização” da matriz cultural que realiza. Por outro lado, de acordo com Borges (2008, p.5), o termo “não-tradicional” pode se referir tanto à linguagem do violão de sete cordas quanto à linguagem do choro, e se caracteriza pela adoção de elementos soloísticos e inovações nos aspectos timbrístico, harmônico e improvisatório.

Nos trechos da transcrição de sua interpretação de *Noites Cariocas*, que vão do compasso 12 até o primeiro tempo do compasso 13, e do segundo tempo do compasso 101 à primeira metade do compasso 102, Caetano utiliza o modo *lídio b7* (Ex. 41a e 41b), também conhecido como modo *lídio dominante*, derivado da escala menor melódica. É bom lembrar que no contexto deste trabalho, o constante emprego das escalas modais foi considerado um importante elemento estilístico deste músico, que o distingue de seus predecessores.

Ex. 41. Trechos da transcrição da baixaria de Rogério Caetano em *Noites Cariocas*, de Jacob do Bandolim. Anexo 2 I. Frase construída sobre o modo lídio b7.



Ex. 41 a



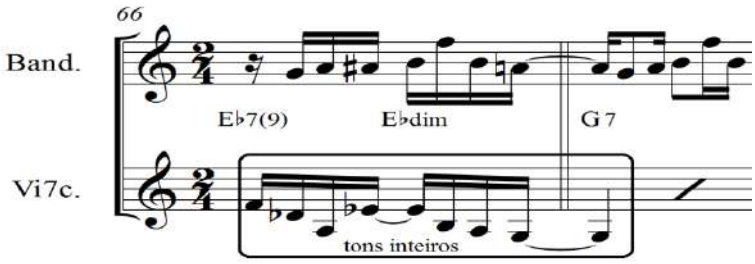
Ex. 41 b.

Fonte: Transcrição do pesquisador.

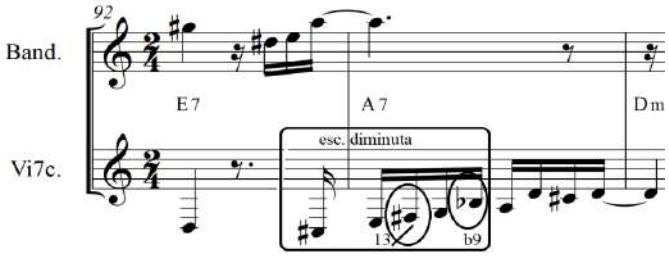
Outro elemento estilístico de índole individual importante de Caetano, que marca a atualização dos choros que realiza, evidenciando novas formas e conteúdos temáticos, sobretudo, a sua relação com o cenário pós-moderno, é a presença maciça das escalas simétricas. No Ex. 48a, do compasso 66 ao primeiro tempo do compasso 67, utiliza

a escala de *tons inteiros*, também conhecida como *hexatônica ou hexafônica*. Já no Ex. 48 b, no trecho que vai do último quarto de tempo do compasso 92 até o primeiro tempo do compasso 93, faz o uso da escala *diminuta dominante* (*dim dom)*, também conhecida como *octatônica ou octofônica*.

Ex. 42. Trechos da transcrição da baixaria de Rogério Caetano em *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim. Anexo 2 I. Fraseado construído sobre as escalas simétricas.



Exemplo 42 a.

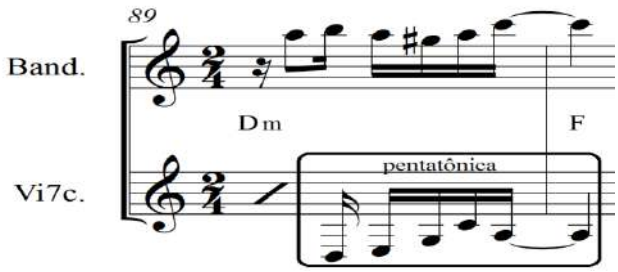


Exemplo 42 b.

Fonte: Transcrição do pesquisador.

No compasso 89 do Ex. 43 faz uso da escala *pentatônica* de lá menor sobre o acorde de ré menor, gerando as tensões 7, 9 e 11. Conforme dito anteriormente, Rabello também se utilizou das escalas pentatônicas (Vide Ex. 37), entretanto de forma mais incipiente, o que não deixa de abrir uma porta para o diálogo entre estes dois músicos. Rabello chegou a interagir com o cenário pós-moderno na década de 1990.

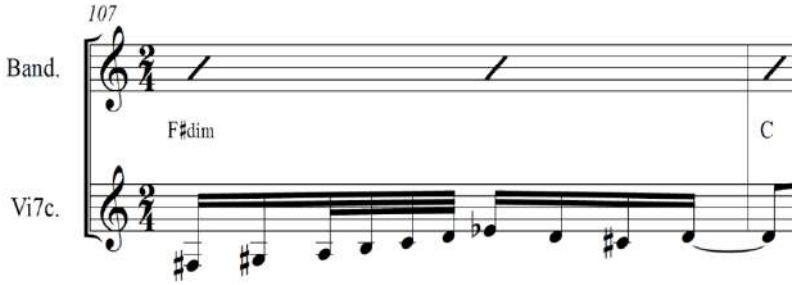
Ex. 43: Trechos da transcrição da baixaria de Rogério Caetano em *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim. Anexo 2 I. Frase construída sobre a escala pentatônica.



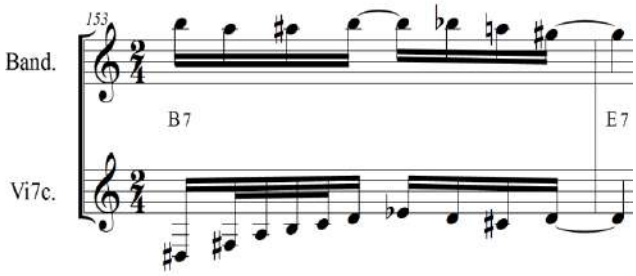
Fonte: Transcrição do pesquisador.

Nos compassos 107e 153 utiliza a *escala diminuta* sobre o acorde diminuto (*dimdim*). Aqui é oportuno observar novamente que, assim como Rabello (Ex. 37), Caetano realiza frases com extrema velocidade. O Ex. 50a traz a escala diminuta sobre o acorde diminuta enquanto o Ex. 50b traz a escala diminuta sobre o acorde de dominante, ambos com extrema velocidade.

Ex. 44. Trechos da transcrição da baixaria de Rogério Caetano em *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim. Anexo 2 I. Frase construída a partir da escala diminuta sobre o acorde diminuta.



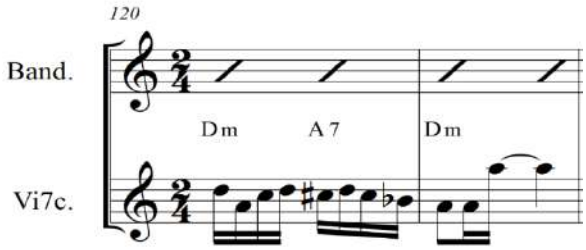
Ex. 44 a.



Ex. 44 b.
Fonte: Transcrição do pesquisador.

No trecho que envolve os compassos 120 e 121 no Ex. 45, faz uma combinação da escala *pentatônica* com a menor harmônica dando um sabor jazzístico à frase, reafirmando o seu grande investimento nesta escala.

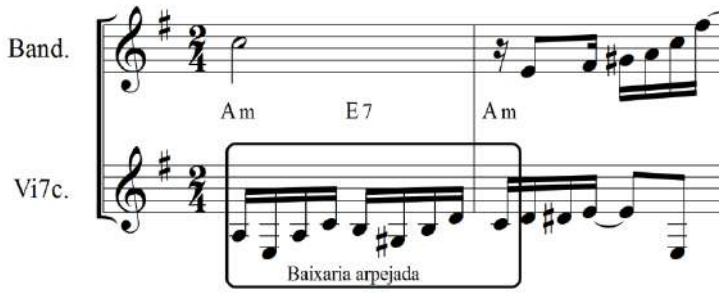
Ex. 45. Trechos da transcrição da baixaria de Rogério Caetano em *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim. Anexo 2 I. Combinação das escalas pentatônica e menor harmônica.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

Embora esta análise tenha destacado o uso de elementos não-tradicionais na interpretação de Rogério Caetano, pôde-se constatar que este músico não descartou os elementos tradicionais, algumas características de estilo de índole contextual que marcaram outras atualizações do gênero que fizeram a sua história. Um bom exemplo é o fragmento que aparece nos compassos 7, 23 e 165 (Ex. 46), construído sobre os arpejos de Lá menor e Mi 7. Neste fragmento faz o uso da *baixaria arpejada* (BRAGA, 2004, p.37) tão característica do gênero.

Ex. 46. Trecho da transcrição da baixaria de Rogério Caetano em *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim. Anexo 2 I. Baixaria arpejada.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

3.3 Sobre a improvisação...

Do mesmo modo, no processo de improvisação, apesar de ser um grande improvisador, Caetano não deixou de utilizar um conhecimento musical prévio como ponto de partida e elaboração. Demonstrou, assim, domínio dos ensinamentos deixados por Dino e Rabello, duas das suas principais referências do instrumento, conforme suas próprias palavras e de acordo com a comparação das análises realizadas. Em entrevista concedida ao pesquisador, Caetano[33] afirmou:

> Olha, eu vejo a minha forma de tocar muito baseada e fundamentada na tradição. Mas eu procuro olhar pra frente, não com a pretensão de fazer algo novo, ou original, mas sempre buscando ter uma identidade própria, de ter uma particularidade. O meu sonho sempre foi o de as pessoas ouvirem dois compassos ouvindo meu violão e me reconhecerem. Hoje

[33] CAETANO, Rogério. Entrevista concedida ao pesquisador na casa de sua família em Goiânia no dia 21 de dezembro de 2016.
[33] VASCONCELOS, Fernando César. Entrevista concedida ao pesquisador por telefone em 16 de abril de 2017.

> graças a Deus isso acontece por causa do fraseado que eu desenvolvi com esse aglomerado de informações musicais. Misturei isso com a linguagem brasileira, o fraseado mais tradicional, o fraseado mais alterado, com novas informações, novas harmonizações. Acho que essa é a principal característica da minha música, da minha maneira de tocar violão. Hoje tenho uma identidade forte e já reconhecida pelos outros músicos. (CAETANO, 2016. Entrevista concedida ao pesquisador em 21/12/2016).

Entretanto, as inovações propostas por Rogério Caetano não foram aceitas de imediato pela comunidade musical. O que hoje soa natural e dentro da linguagem do Choro para grande parcela dos ouvintes já foi duramente criticado. O violonista Fernando César Vasconcelos[34], em relato ao pesquisador, observou:

> Hoje pra você soa, né? Porque ele já tem mais de quinze anos trabalhando nisso. Eu já ouvi gente falar: "o que é isso? O que o Rogério tá querendo fazer? Onde ele quer chegar com isso aí?" eu disse: isso aí você vai ver daqui a um tempo o que é que vai ser. Já teve lugar que o produtor falou: "pô, o Rogério quer fazer um show aqui, mas essas músicas que ele toca...tudo esquisito. Onde ele quer chegar com isso?". Eu respondi: você pode marcar esse show dele aí porque daqui a alguns anos você vai entender o que é isso e a sua casa vai estar no currículo dele. Vai ser importante pra sua casa dizer que ele um dia tocou aqui. (VASCONCELOS, 2017).

Circunstâncias e depoimentos que deixam clara a "atualização" do choro realizada por Rogério Caetano, as novas formas composicionais que foram por ele efetivadas imbricadas com um conteúdo temático que remete à sua interação com a diversidade característica do cenário pós-moderno, à polifonia de vozes que realiza aí, o que inclui também o cultivo da tradição.

[34] VASCONCELOS, Fernando César. Entrevista concedida ao pesquisador por telefone em 16 de abril de 2017.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após rigoroso levantamento bibliográfico e documental, exploração de fontes orais, além do investimento na seleção de obras de Rogério Caetano, transcrição de baixarias, cuidadosa análise, interpretação e comparação com as baixarias executadas por Dino Sete Cordas e Raphael Rabello, foi possível concluir que Caetano se distingue de seus predecessores, de quem admite ter recebido influências, sobretudo no referente à diversidade e ao teor do material melódico que emprega. Embora tenha completo domínio dos elementos tradicionais, ou seja, dos elementos provenientes das escalas diatônicas que o aproximam de Dino e Rabello, é a presença maciça de escalas alteradas e simétricas, dentre outras, largamente utilizadas na música de concerto e na vanguarda do jazz, do blues, o que torna sua performance e execução bastante peculiares. Se Raphael Rabello também lançou mão de alguns destes recursos, não foi com a intensidade e variedade características do trabalho de Rogério Caetano, que mostram também a sua interação maior com a diversidade característica da pós-modernidade consolidada. Rabello só começou a interagir com este cenário, morreu muito jovem na década de 1990.

Esse diálogo com outros gêneros, portanto, se torna factível devido à facilidade de comunicação existente no cenário pós-moderno, que permite aos artistas um contato maior e mais direto com a cultura musical de diversas regiões do país e do mundo, principalmente aquela divulgada pelos países hegemônicos nesse cenário, como é o caso dos Estados Unidos. Assim, interagir com o jazz e o rock se tornou uma realidade. Do mesmo modo que Rabello, mas de forma mais intensa e constante, Caetano faz interagir no seu trabalho elementos de outras dimensões temporais e culturais, tradição e inovação, cumpriu e tem cumprido processos intensos de hibridação cultural, portanto, marcando encontros culturais diversos no cenário pós-moderno. Encontros culturais diversos que não prescindem do encontro com a tradição, conforme já mencionado por Harvey (2009).

Por outro lado, além do estilo inovador mencionado acima, é possível também verificar no seu trabalho a forte influência de elementos estilísticos contextuais presentes na obra de Dino e Rabello. Essa influência se percebe, sobretudo no “sotaque”, que musicalmente pode ser entendido como articulação. Em uma breve analogia à língua

falada, pode ser afirmado que Dino, Rabello e Caetano falam a mesma língua, porém com vocabulários diferentes.

Os músicos entrevistados (Fernando César Vasconcelos, Júlio Lemos, Vinícius Magalhães), bem como as fontes literárias, foram unânimes em afirmar que Dino é o grande sistematizador da linguagem do violão de sete cordas. Linguagem esta estruturada basicamente sobre escalas diatônicas, arpejos e cromatismos. Entendem ainda que é impossível tocar o instrumento sem se conhecer o trabalho de Dino. Com Rabello e Caetano não foi diferente. Ao longo do texto pôde ser observada a forte influência de Dino em momentos em que estes lançaram mão do fraseado diatônico, junto às inovações e processos de hibridação cultural que realizaram. Por outro lado, se em Rabello já pode ser observado um virtuosismo mais exacerbado, marcado por frases realizadas com extrema velocidade, embora ainda dentro, sobretudo, do diatonalismo, em Caetano esse virtuosismo está presente com mais vigor ainda e já lançando mão de materiais melódicos diferentes, oriundos das escalas alteradas e simétricas, dentre outras.

Deve ser observado ainda o aspecto organológico, uma vez que Dino desenvolveu toda sua atividade musical tocando em cordas de aço e Caetano atualmente adota o mesmo procedimento. Rabello em sua fase inicial também tocou em cordas de aço, mas em fase posterior passou a usar cordas de náilon, obtendo assim uma sonoridade mais concertista. Em entrevista concedida ao pesquisador[35], Caetano afirmou que tem uma identidade forte reconhecida pelos outros músicos, exatamente por poder ser reconhecido pelo fraseado que desenvolveu a partir do aglomerado de informações musicais que potencializou. Entretanto, as inovações propostas por Rogério Caetano não foram aceitas de imediato pela comunidade musical, embora atualmente façam dele uma referência importante do violão de sete cordas. O que hoje soa natural e dentro da linguagem do Choro para grande parcela dos ouvintes, já foi duramente criticado, conforme foi observado pelo violonista Fernando César.[36]

No entanto, em seu livro *Sete cordas técnica e estilo*, Rogério Caetano mostra este reconhecimento, ao descrever detalhadamente alguns de seus procedimentos nas mais variadas situações harmônicas. O livro contém diversas frases construídas sobre os moldes mais tradicionais bem como uma série de opções de fraseados mais “modernos”, onde

[35] CAETANO, Rogério. Entrevista concedida ao pesquisador em Goiânia em 21 de dezembro de 2016.
[36] VASCONCELOS, Fernando César. Entrevista concedida ao pesquisador por telefone em 16 de abril de 2017.

podem ser vistas de forma clara as inovações preconizadas por ele, o que mais uma vez remete a inovações e tradição, aqui representada por Dino Sete Cordas e Rapahel Rabello.

Por fim, pode ser mencionado que alguns desses procedimentos indicados em seu livro já estão sendo adotados por diversos violonistas, sobretudo os da nova geração, o que, junto com as peculiaridades estilísticas mencionadas, permite dizer, tendo em vista as contribuições deste músico para a trajetória do choro, que Rogério Caetano representa uma "atualização" do gênero, se consiste em um introdutor de inovações que marcam características de índole individual do choro que realiza, sem deixar de trabalhar as características de índole contextual. Evidencia novas formas composicionais imbricadas com um novo conteúdo temático, portanto, resultante da polifonia de vozes que se apresenta na base de suas composições e interpretações de baixarias. Por outro lado, tendo em vista a trajetória histórica do violão representada pelas atuações de Dino Sete Cordas e Raphael Rabello, pode ser dito que reúne todas as condições para representar uma Terceira Escola do Violão de Sete Cordas no Brasil.

REFERÊNCIAS

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

ARIZA, Adonay. **Eletronic samba: a música brasileira no contexto no contexto das tendências internacionais**. São Paulo: annablume, 2006.

AZEVEDO, A. N. A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana. **Revista Rio de Janeiro**, p. 39–79, 2003.

BAKHTIN, M. Gênero do discurso. **Estética e comunicação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2001.

BELLINATI, Paulo. Livro de partituras **The Guitar Works of Garoto**. Volume 1/2. 1991. EUA. Editora GSP. 1991.

BORGES, L. F. F. **Trajetória Estilística Do Choro: O Idiomatismo Do Violão De Sete Cordas, Da Consolidação a Raphael Rabello**. Brasília: s.e, 2008.

BRAGA, L. O. **O violão de sete cordas**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2004.

BRAIT, Beth. *Estilo.* In: BRAIT, Beth. *Bakhtin. Conceitos Chave.* São Paulo: Contexto, 2005.

BURKE, Peter. Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Unisinos, 2013

CAETANO, R. **Sete cordas técnica e estilo**. Rio de Janeiro: Garbolights, 2010.

CALDI, A. **Contracantos de Pixinguinha: contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo**. Rio de Janeiro: [s.n.].

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Editora da USP, 2011.

CRAVO ALBIN. **Dicionário da música popular brasileira.** Rio de Janeiro: 2016.

CAZES, H. **Choro do quintal ao municipal**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 1999.

CHEDIAK, A. **Songbook Choro volume 1**. 2ª ed. Rio de Janeiro: [s.n.].

CLÍMACO, M. DE M. **Alegres dias chorões: O choro como expressão musical no cotidiano de Brasília Anos 1960 – Tempo Presente. 2008. 398 p. (Tese de Doutorado) Universidade Nacional de Brasília (UnB),** Brasília, 2008**.**

DINIZ, A. **Joaquim Callado o pai do choro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2008a.

_____. **Almanaque do choro**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2008b.

DINIZ, E. **Chiquinha Gonzaga uma história de vida**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2009.

FARIA, Nelson. **A arte da improvisação**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.

GAINZA, Violeta Hensy de. *La improvisacion Musical.* Buenos Aires: Ricordi, 1983.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989

GEUS, José Reis de. **Pixinguinha e Dino Sete Cordas: reflexões sobre a improvisação no choro.** Goiânia: s.e, 2009..

GIL, 2004. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 4ª ed. São Paulo: Atlas S.A, 2002.

GUEST, Ian. **Harmonia método prático.** Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

_____. **Quem Precisa da Identidade**? In SILVA, Thomaz T. (Org.). Identidade e Diferença: a perspectivados estudos culturais. 15ª ed. Petrópois: Vozes, 2014.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. 18a. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

_____. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.

HOBSBAWM, Eric J. **História social do jazz.** Rio de janeiro: Paz e Terra, 1990.

KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira**: dos primórdios ao início do século XX. Porto Alegre: Movimento, 1977.

LUIZ, José Ribamar. *O violão de 7 cordas:* contracantos de Pixinguinha a Dino. 2011. 77 f. Monografia. (Trabalho Final de Curso). Música. Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, 2011.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. São Paulo: Musimed, 1996

NICOLAU NETTO, Michel. **Música brasileira e identidade nacional na mundialização**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

NOLASCO, JR. **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**. 2017. 200p. (Dissertação de mestrado), Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, 2017.

NUNES, Alvimar Liberato. **Interpretação, arranjo e improvisação de Raphael Rabello em *Odeon* de Ernesto Nazareth.** Dissertação de mestrado, UFMG, 2007.

PELEGRINNI, Remo Tarazona. **Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro.** Campinas. (Dissertação de Mestrado) – Instituto De Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

PEREIRA, Marco. **Cadernos de harmonia.** Rio de Janeiro: Garbolights, 2011.

PESAVENTO, **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PINTO, A. G. **O choro: reminiscências dos chorões antigos**. Rio de Janeiro: s.e, 1936.

SADIE, S. **Dicionário Grove de Música**. Rio de Janeiro: [s.n.].

SÉVE, M. **Vocabulário do choro**. São Paulo: Irmão Vitale S.A Indústria e Comércio,

2009.

SILVA, M. T. B. DA; FILHO, A. L. DE O. **Pixinguinha filho de ogum bexiguento**. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

SILVA, T. T. DA; HALL, S.; WOODWARD, K. **Identidade e diferença**. 15ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

TABORDA, M. **Dino Sete Cordas e o acompanhamento de violão na música popular brasileira**. Rio de Janeiro: [s.n.].

_____. **Violão e identidade nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TEIXEIRA, João Gabriel de Lima. ***A Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello:*** um estudo de caso de preservação musical bem sucedida. In Congresso Brasileiro de Sociologia, 12º, 2007, Recife. Recife: UFPE, 2007

TINHORÃO, J. R. **Pequena história da música popular da modinha a lambada**. 6ª ed. São Paulo: ART EDITORA LTDA, 1991.

_____. **História social da música popular brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

VARGAS, Herom. **Hibridismos Musicais de Chico Science e Nação Zumbi**. 1ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In Tomaz Tadeu da Silva (org). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis/RJ: Vozes, 2014.

Sites da Internet

http://opontodosmusicos.blogspot.com.br/2014/10/>**. Acesso em: 27 set. 2017.**

http://vcfz.blogspot.com.br/2008/11/152-raphael-rabello.html>**. Acesso em 27 set. 2017**

http://www.funarte.gov.br/evento/epoca-de-ouro-recebe-o-musico-rogerio-caetano/>**. Acesso em 27 set. 2017**

http://www.lineubravo.com.br/outros-instrumentos/violoes/7-cordas-aco-modelo-rogerio-caetano/> **Acessado em: 09 dez 2017**

http://www.mis.rj.gov.br/blog/dino-7-cordas-o-grande-criador/> **Acesso em 27 set. 2017.**

https://music.meo.pt/artist/joaquim-callado-PTcl5hD30zpMdxNjsgTv6g>. Acesso em 22 set. 2017

https://pt.wikipedia.org/wiki/Pixinguinha>. Acesso em: 27 set.2017.

https://www.clasf.com.br/q/violao-7-cordas-luthier/> **Acesso em 09 dez 2017**

https://www.youtube.com/watch?v=_J0FrRCnjKU>. Acesso em 03/04/2016.
https://www.youtube.com/watch?v=9G6exz4Q7Bo>. Acesso em 10/10/2016.
https://www.youtube.com/watch?v=cTw8zlCDZyg. >**Acesso em 10/11/2016.**

CDs e LPs

CAETANO, Rogério. **Pintando o sete**. Rio de Janeiro: Rob Digital, 2001. CD faixas 02 e 08.

CAETANO, Rogério; NEVES, Eduardo. **Cosmopolita**. Rio de Janeiro: Fibra, 2015. CD faixa 02.

ÉPOCA DE OURO E ARMANDINHO. **O melhor do chorinho ao vivo**. Rio de Janeiro: sonopress, 1997. CD faixa 10.

FERREIRA, Abel. **Brasil, sax e clarineta.** LP MPL-9310. Discos Marcus Pereira, 1976.

MATOGROSSO, Ney; RABELLO, Raphael. **À flor da pele**. Som livre, 1990.

MOURA, Paulo; RABELLO, Raphael. **Dois Irmãos.** Caju Music, 1992.

OS CARIOQUINHAS NO CHORO. **Os carioquinhas no choro**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1977. Disco Faixa 01.

Entrevistas

ALMEIDA, Rogério Caetano de. Entrevista concedida em de dezembro de 2016.

LEMOS, Júlio César Moreira. Entrevista concedida em 14 de setembro de 2016.

MAGALHÃES, Marcus Vinícius da Silva. Entrevista concedida em 26 de julho de 2016.

MENDES, Raimundo Nonato de Moraes. Entrevista concedida em 06 de março de 2017.

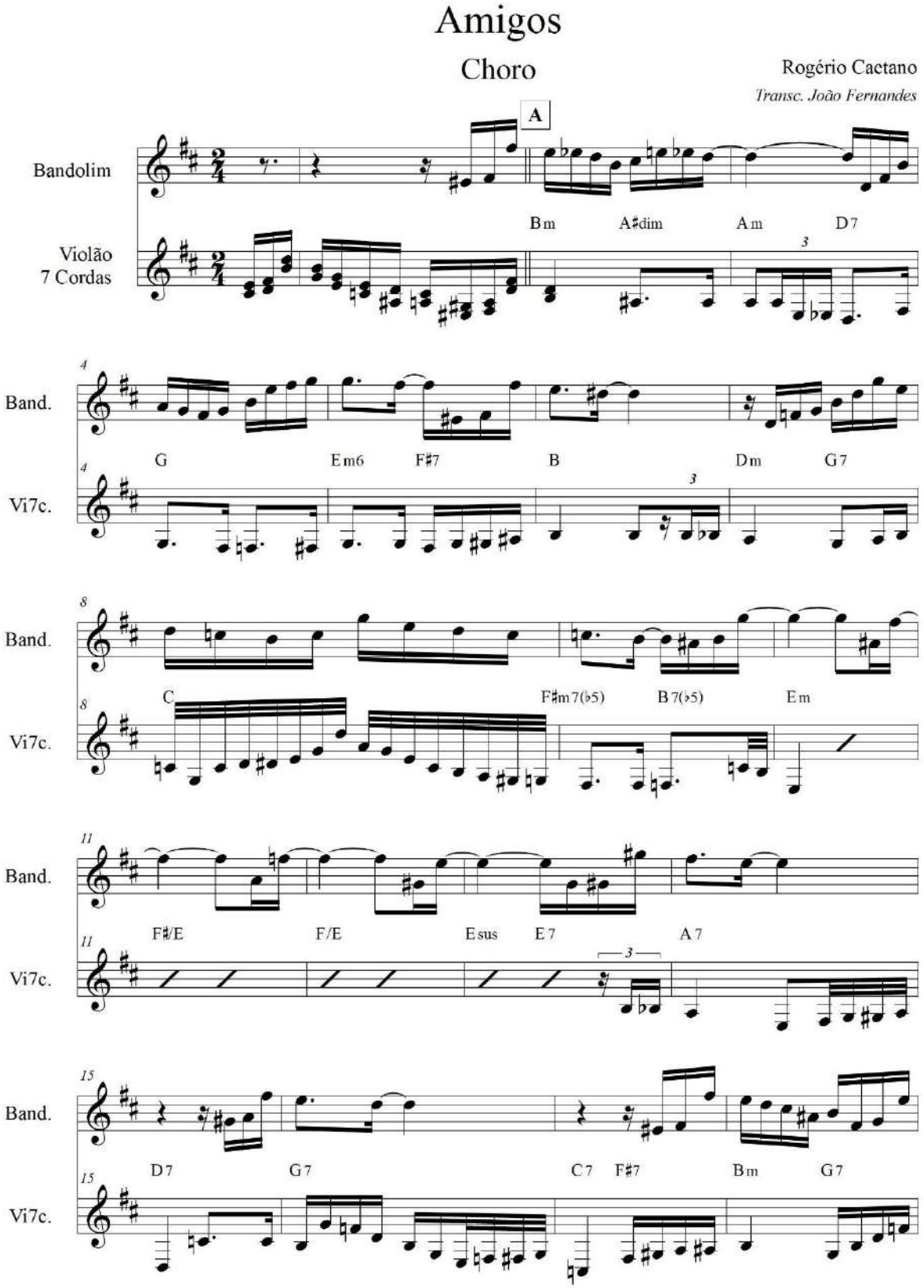
VASCONCELOS, Fernando César. Entrevista concedida em 16 de abril de 2017.

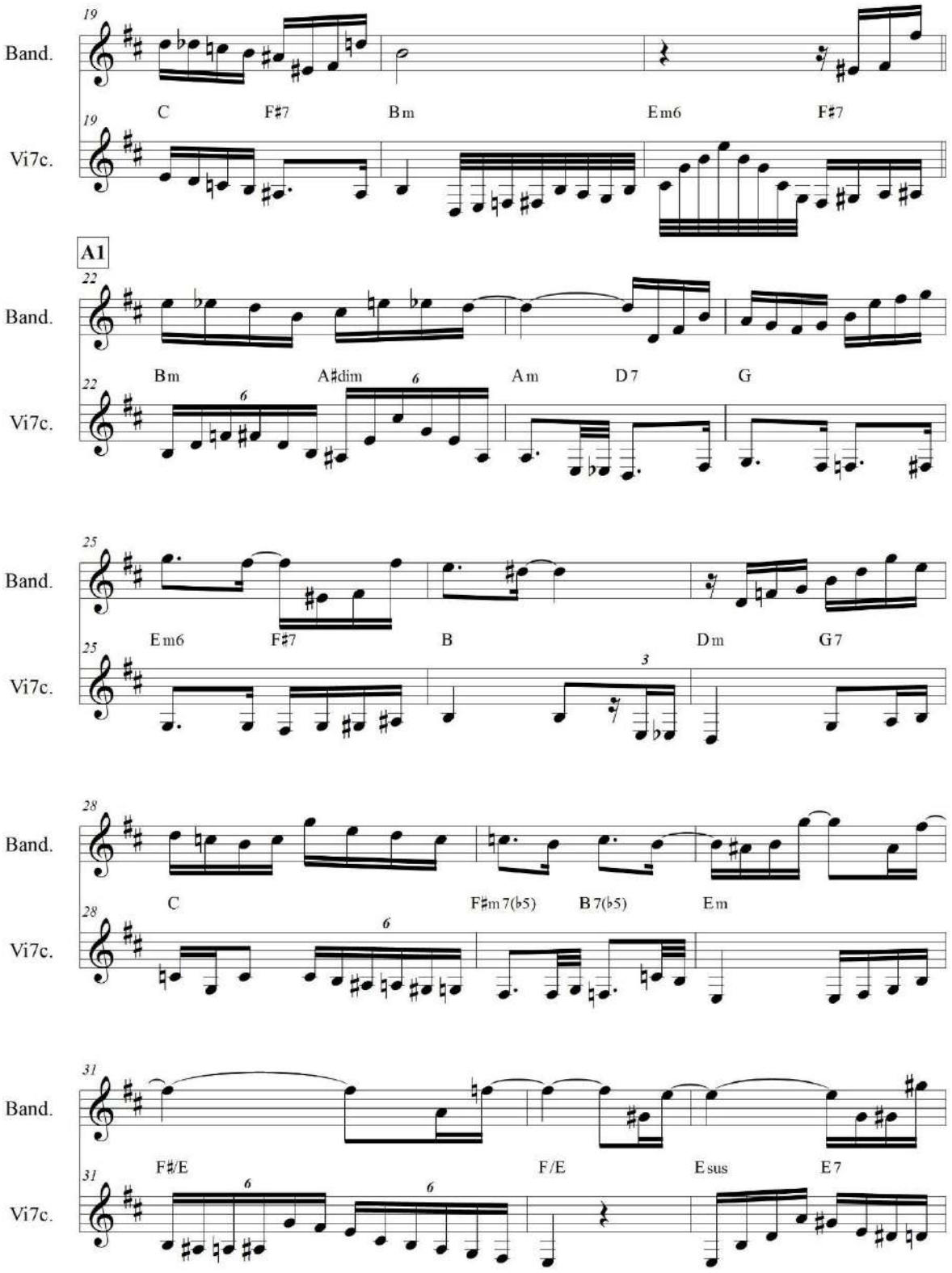
ANEXOS

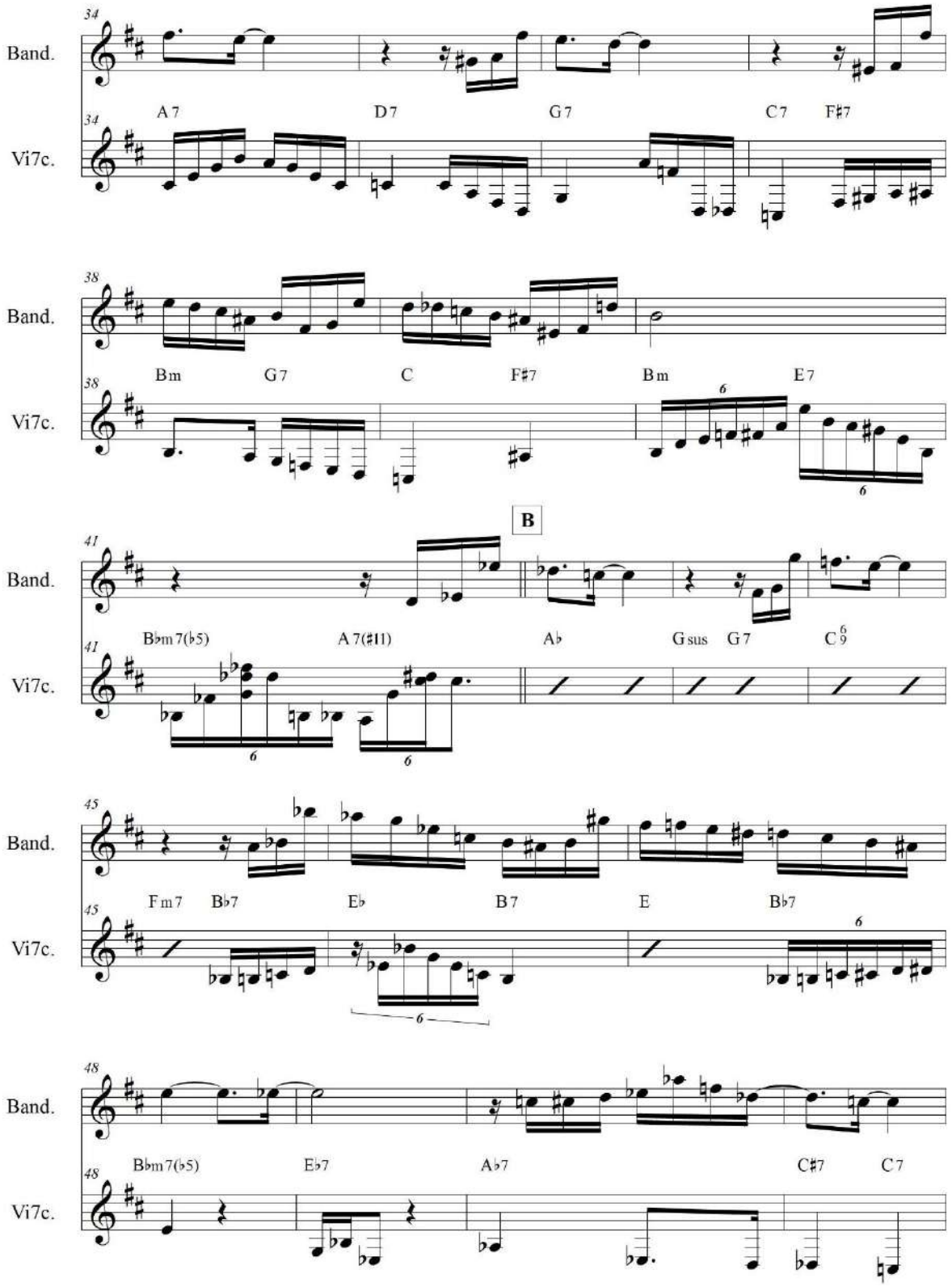
ANEXO 1

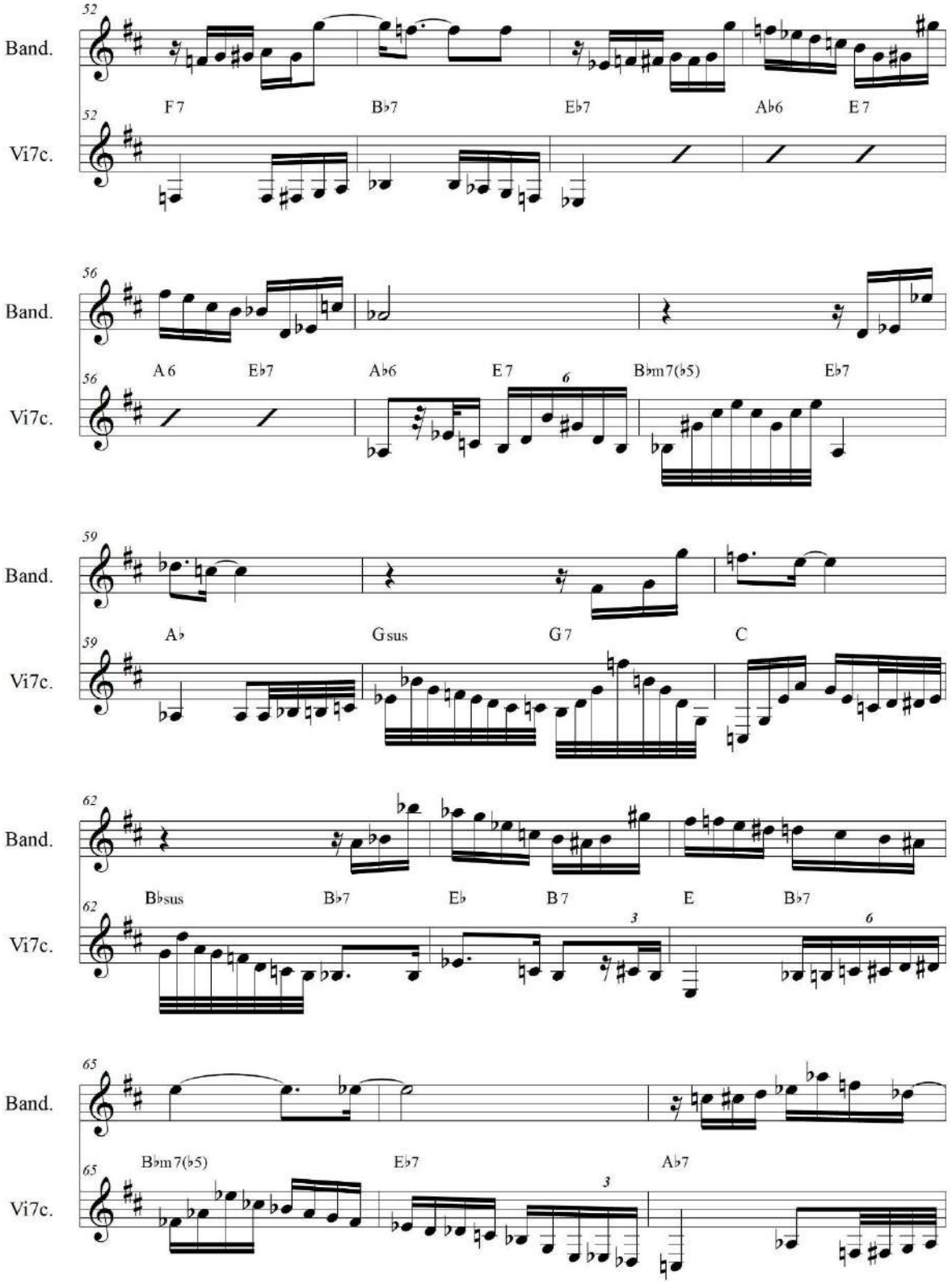
Partituras e Transcrições de Baixarias

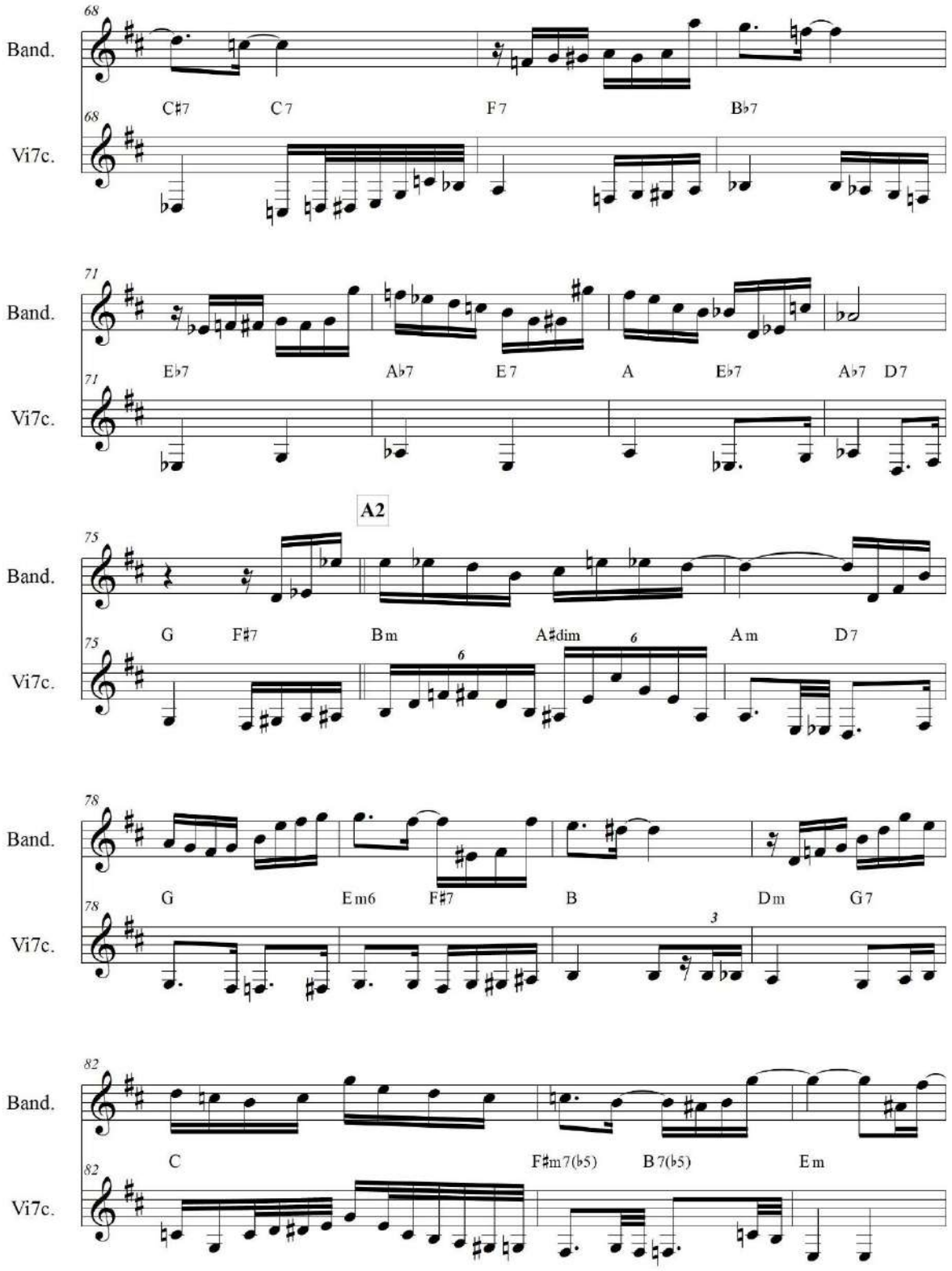
Anexo 1 A

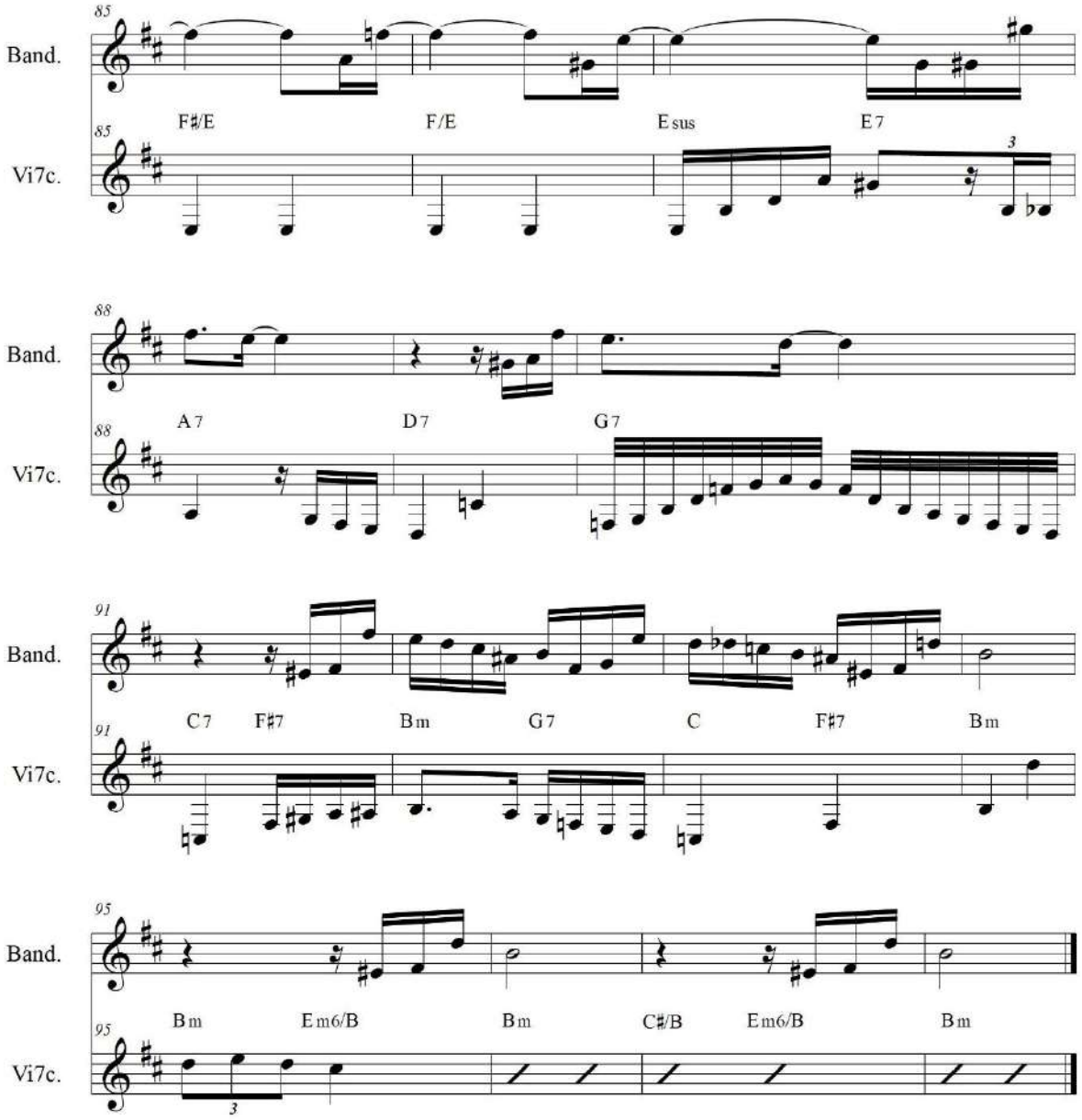

Amigos
Choro
Rogério Caetano
Transc. João Fernandes
A
Bandolim
Violão
7 Cordas
Bm
A♯dim
Am
D7
Band.
Vi7c.
G
Em6
F♯7
B
Dm
G7
C
F♯m7(♭5)
B7(♭5)
Em
F♯/E
F/E
Esus
E7
A7
D7
G7
C7
F♯7
Bm
G7


19
Band.
C
F♯7
Bm
Em6
F♯7
19
Vi7c.
A1
22
Band.
Bm
A♯dim
Am
D7
G
22
Vi7c.
25
Band.
Em6
F♯7
B
Dm
G7
25
Vi7c.
28
Band.
C
F♯m7(b5)
B7(b5)
Em
28
Vi7c.
31
Band.
F♯/E
F/E
Esus
E7
31
Vi7c.


34
Band.
Vi7c.
A7
D7
G7
C7
F♯7
38
Bm
G7
C
F♯7
Bm
E7
B
41
B♭m7(♭5)
A7(♯11)
A♭
Gsus
G7
C6/9
45
Fm7
B♭7
E♭
B7
E
B♭7
48
B♭m7(♭5)
E♭7
A♭7
C♯7
C7


52
Band.
F7
B♭7
E♭7
A♭6
E7
52
Vi7c.
56
Band.
A6
E♭7
A♭6
E7
6
B♭m7(♭5)
E♭7
56
Vi7c.
59
Band.
A♭
Gsus
G7
C
59
Vi7c.
62
Band.
B♭sus
B♭7
E♭
B7
E
B♭7
3
6
62
Vi7c.
65
Band.
B♭m7(♭5)
E♭7
A♭7
3
65
Vi7c.


68
Band.
C♯7
C7
F7
B♭7
Vi7c.
71
Band.
E♭7
A♭7
E7
A
E♭7
A♭7
D7
Vi7c.
A2
75
Band.
G
F♯7
Bm
A♯dim
Am
D7
Vi7c.
78
Band.
G
Em6
F♯7
B
Dm
G7
Vi7c.
82
Band.
C
F♯m7(♭5)
B7(♭5)
Em
Vi7c.


85
Band.
F♯/E
F/E
Esus
E7
85
Vi7c.
3
88
Band.
A7
D7
G7
88
Vi7c.
91
Band.
C7
F♯7
Bm
G7
C
F♯7
Bm
91
Vi7c.
95
Band.
Bm
Em6/B
Bm
C♯/B
Em6/B
Bm
95
Vi7c.
3

Anexo 1 B

Um chorinho em Cochabamba

Choro-latino

Eduardo Neves/Rogério Caetano

Transcrição: João Fernandes

Flauta

Violão 7 Cordas

Dm Gm A7 Dm

Fl.

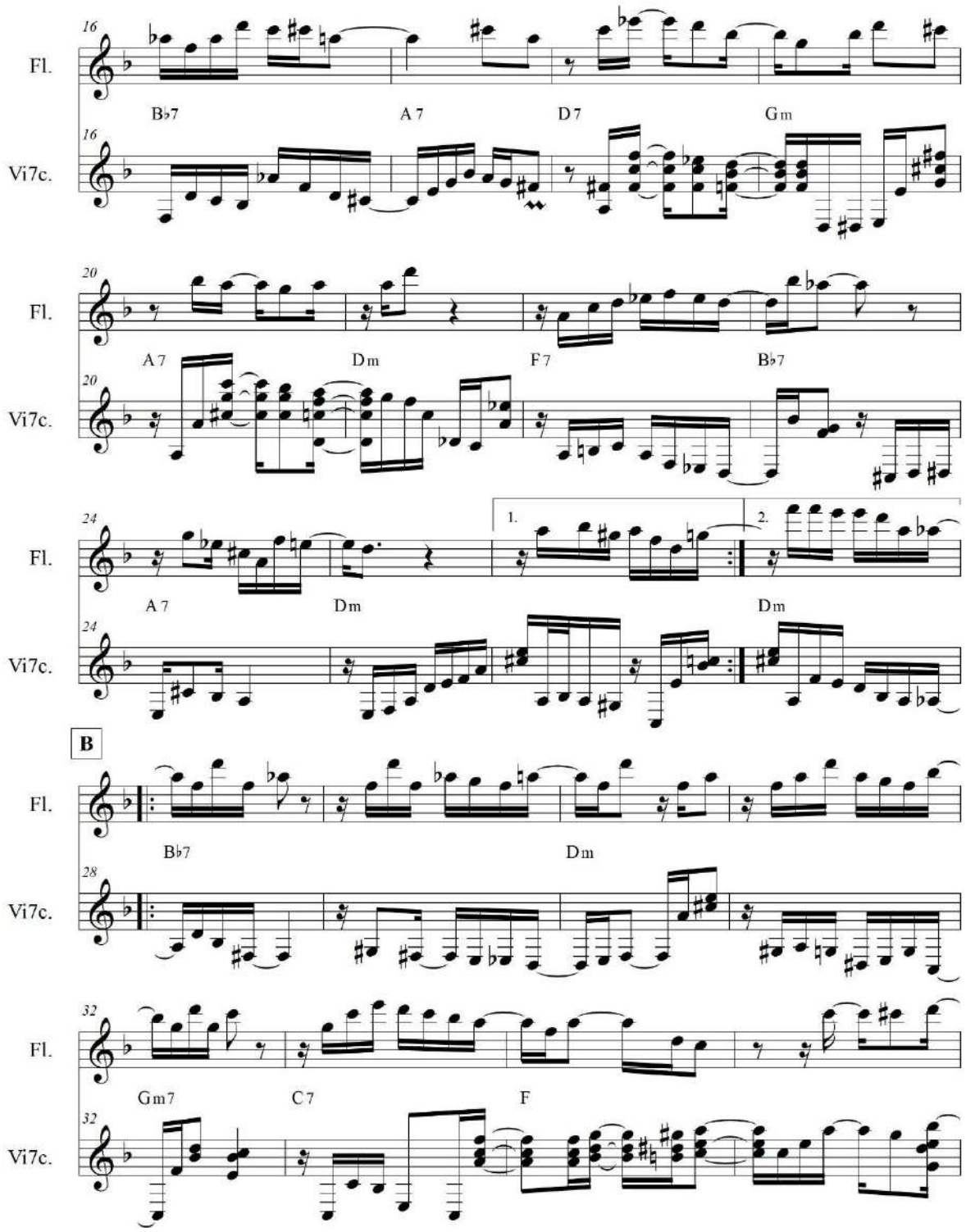
Vi7c.

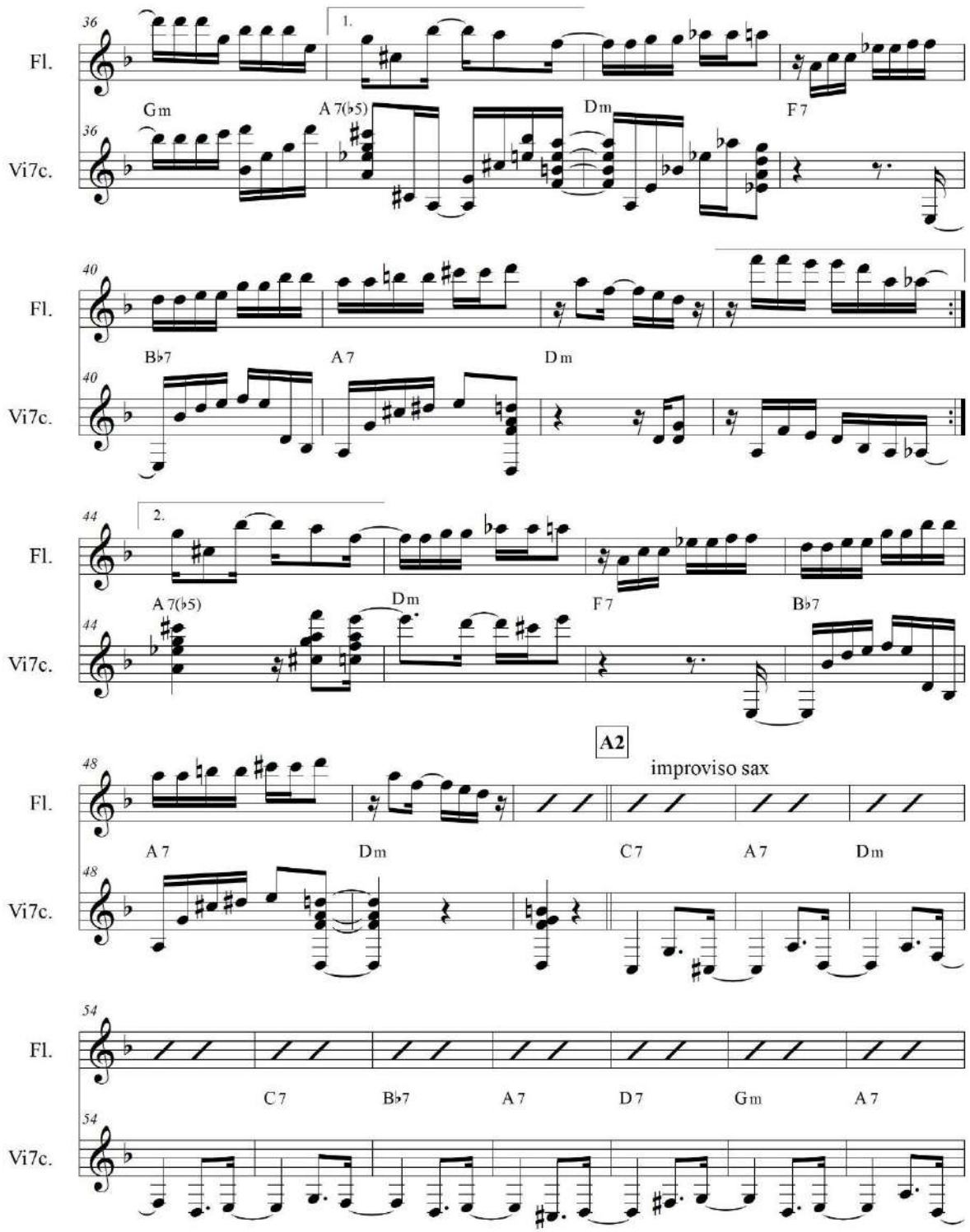
Gm A7 Dm Gm A7 Dm

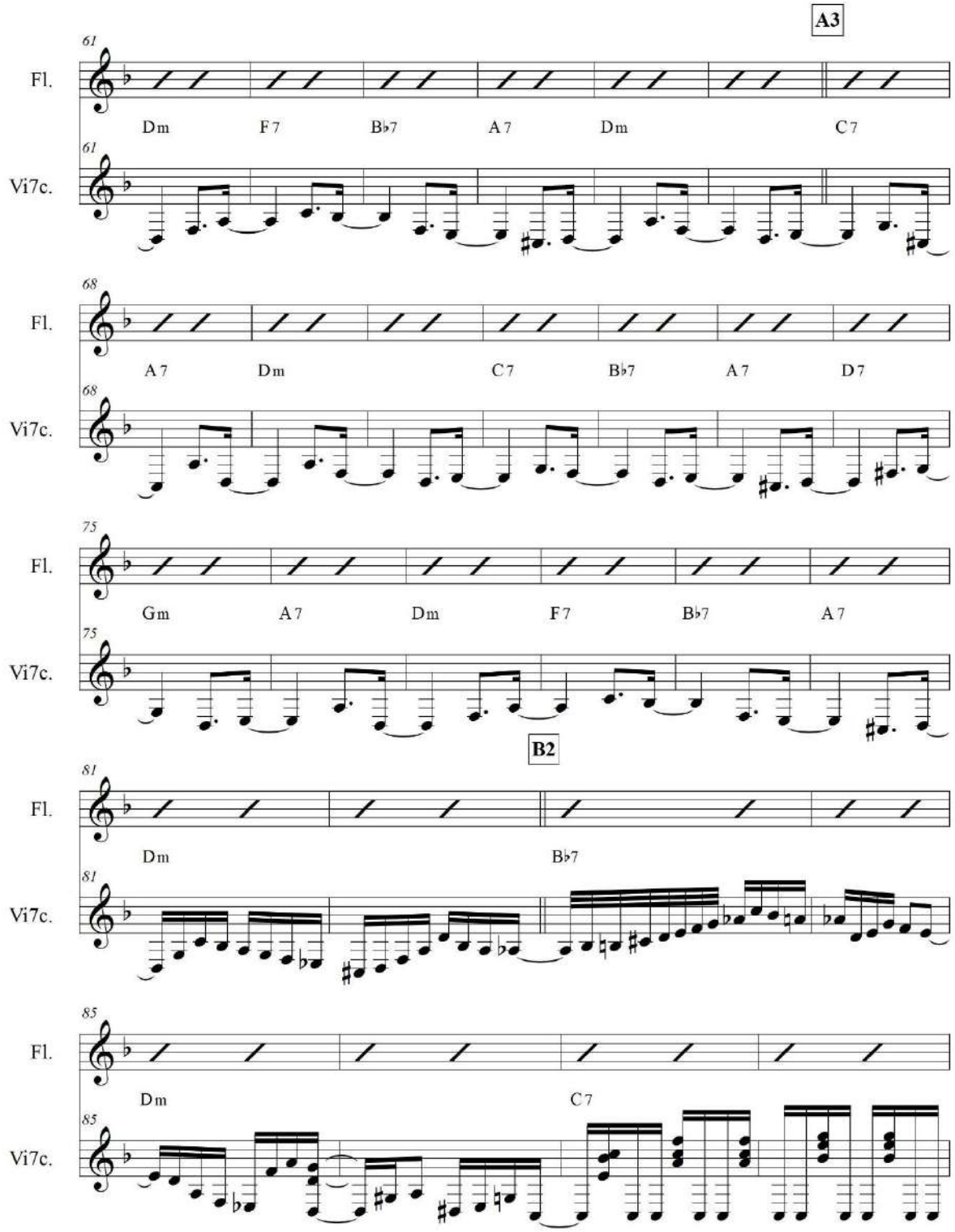
A

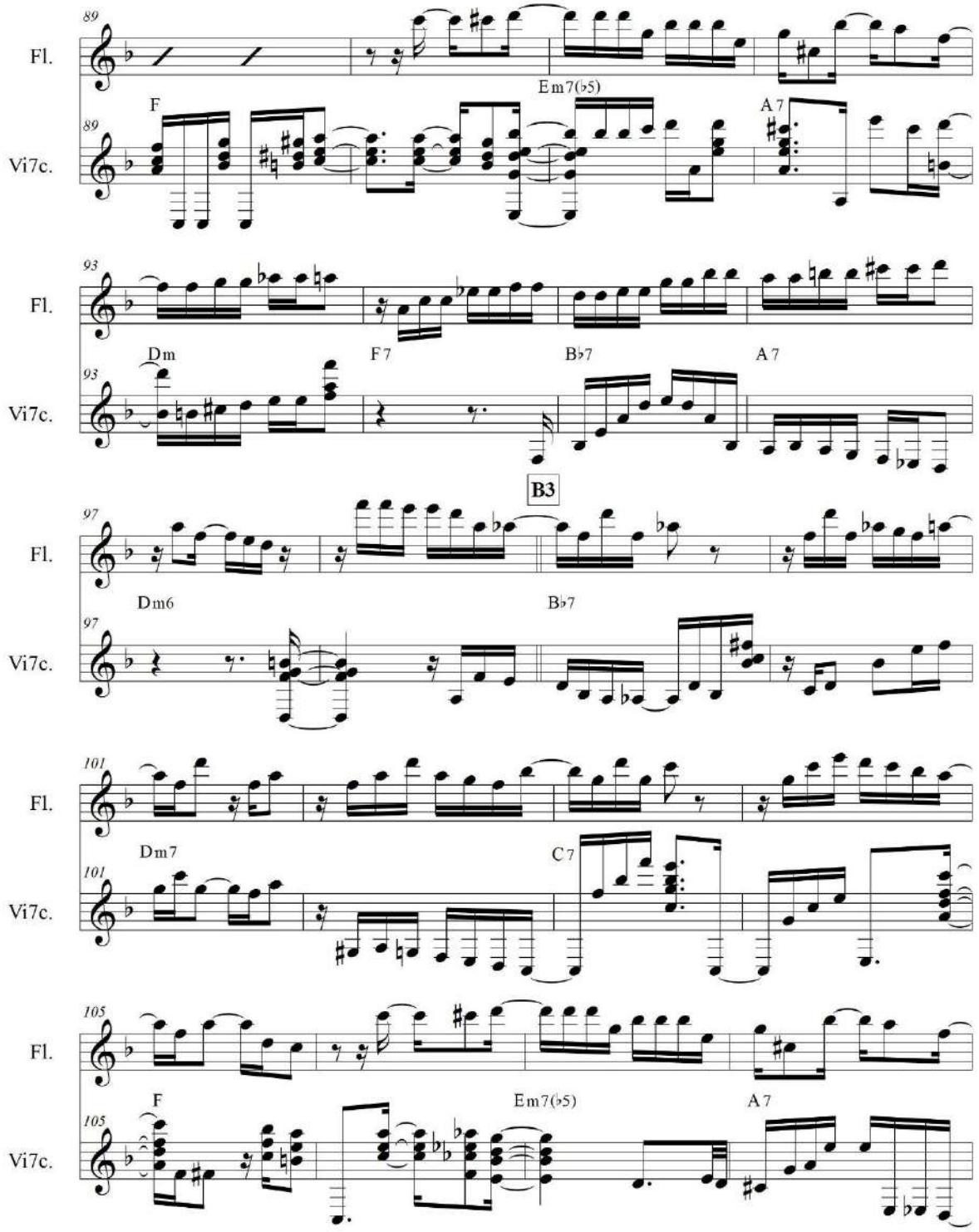
Gm A7 Dm C7

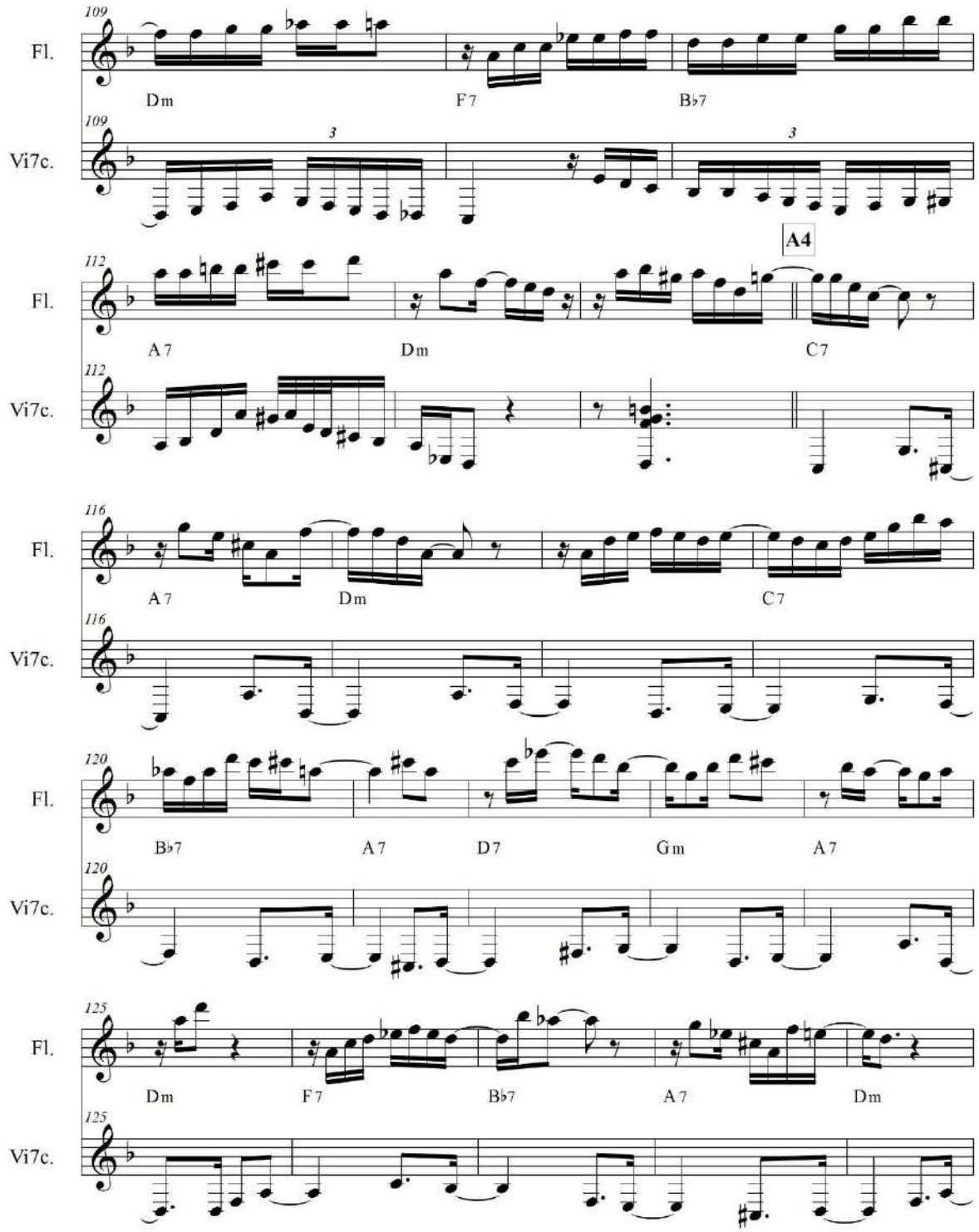
A7/C♯ Dm C7

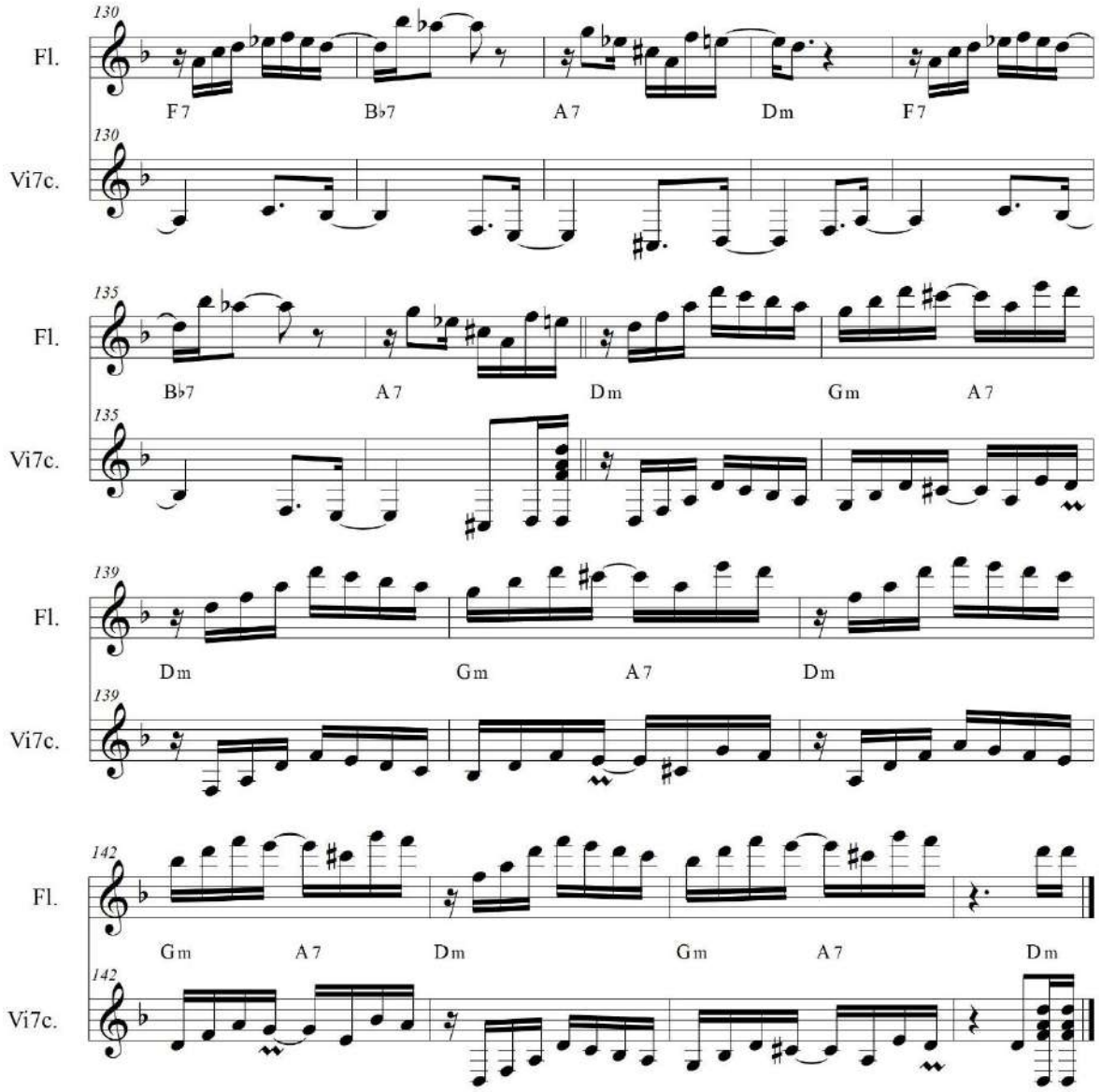

16
Fl.
Bb7
A7
D7
Gm
16
Vi7c.
20
Fl.
A7
Dm
F7
Bb7
20
Vi7c.
24
Fl.
A7
Dm
1.
2.
Dm
24
Vi7c.
B
Fl.
Bb7
Dm
28
Vi7c.
32
Fl.
Gm7
C7
F
32
Vi7c.


36
Fl.
Vi7c.
1.
Gm
A 7(♭5)
Dm
F 7
40
Bb7
A 7
Dm
44
2.
A 7(♭5)
Dm
F 7
Bb7
A2
48
improviso sax
A 7
Dm
C7
A 7
Dm
54
C7
Bb7
A 7
D 7
Gm
A 7


A3
61
Fl.
Dm F7 B♭7 A7 Dm C7
Vi7c.
68
Fl.
A7 Dm C7 B♭7 A7 D7
Vi7c.
75
Fl.
Gm A7 Dm F7 B♭7 A7
Vi7c.
B2
81
Fl.
Dm B♭7
Vi7c.
85
Fl.
Dm C7
Vi7c.


89
Fl.
Vi7c.
F
Em7(♭5)
A7
93
Dm
F7
B♭7
A7
B3
97
Dm6
B♭7
101
Dm7
C7
105
F
Em7(♭5)
A7


109
Fl.
Dm
F7
B♭7
109
Vi7c.
3
3
A4
112
Fl.
A7
Dm
C7
112
Vi7c.
116
Fl.
A7
Dm
C7
116
Vi7c.
120
Fl.
B♭7
A7
D7
Gm
A7
120
Vi7c.
125
Fl.
Dm
F7
B♭7
A7
Dm
125
Vi7c.


130
Fl.
F7
B♭7
A7
Dm
F7
130
Vi7c.
135
Fl.
B♭7
A7
Dm
Gm
A7
135
Vi7c.
139
Fl.
Dm
Gm
A7
Dm
139
Vi7c.
142
Fl.
Gm
A7
Dm
Gm
A7
Dm
142
Vi7c.

Anexo 1 C

Rogerinho no sete

Choro

Mauricio Carrilho

Transcrição: João Fernandes

A

Flauta

Violão 7 Cordas

Em F♯7(♭5) B7 Em F♯7(♭5)

4

Fl.

Vi7c.

Bm7(♭5) E7(♭9) Am F♯m7(♭5) F6 Em7 C7(9) F7

8

Fl.

Vi7c.

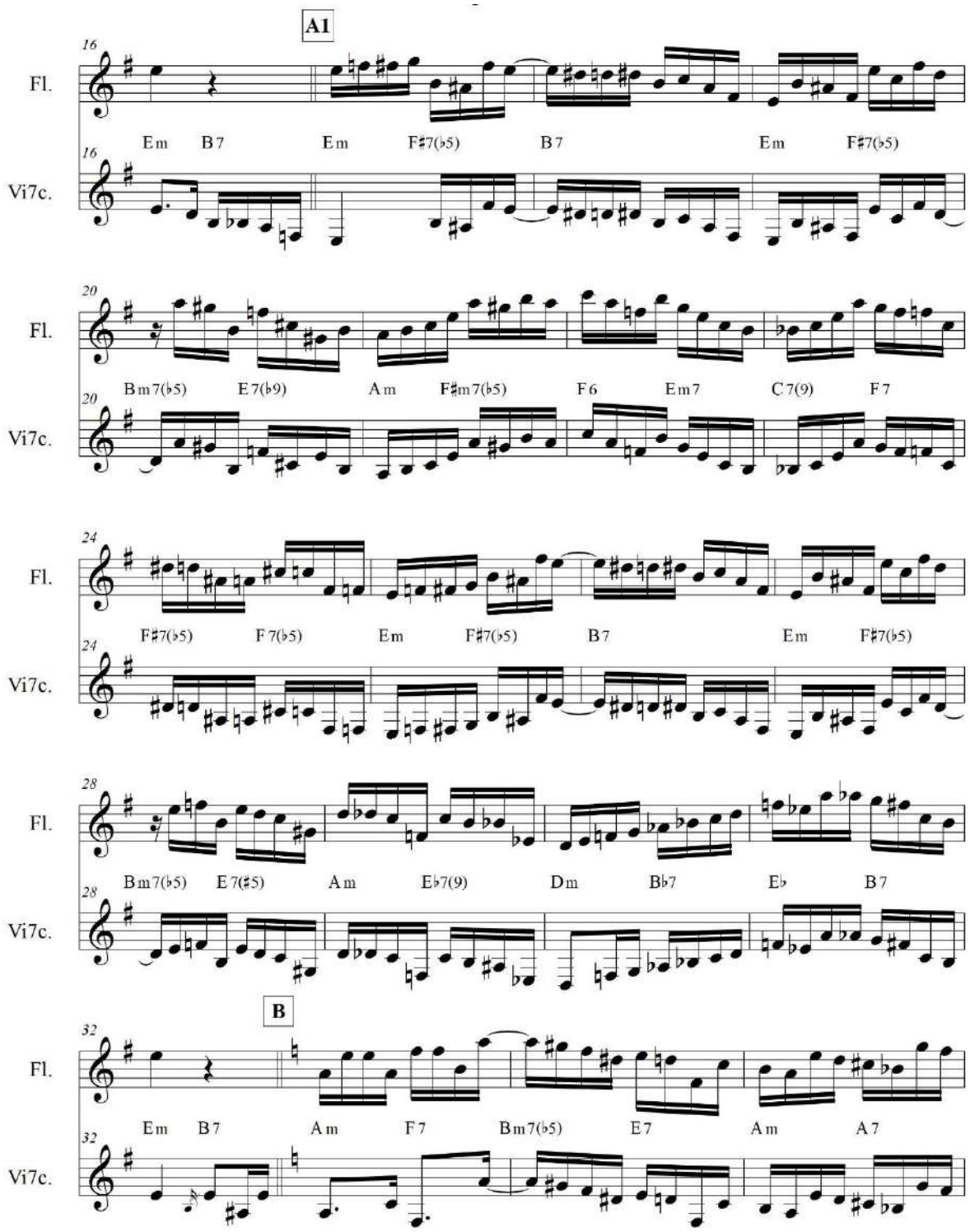
F♯7(♭5) F7(♭5) Em F♯7(♭5) B7 Em F♯7(♭5)

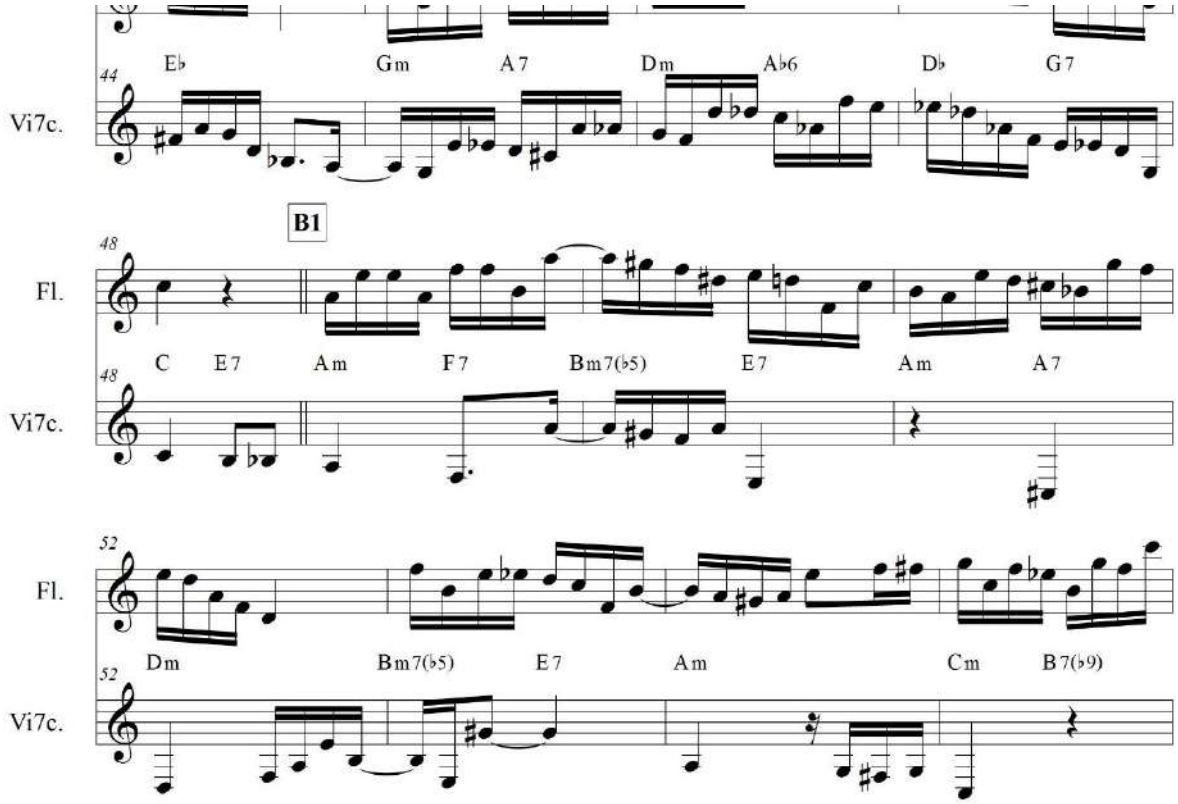
12

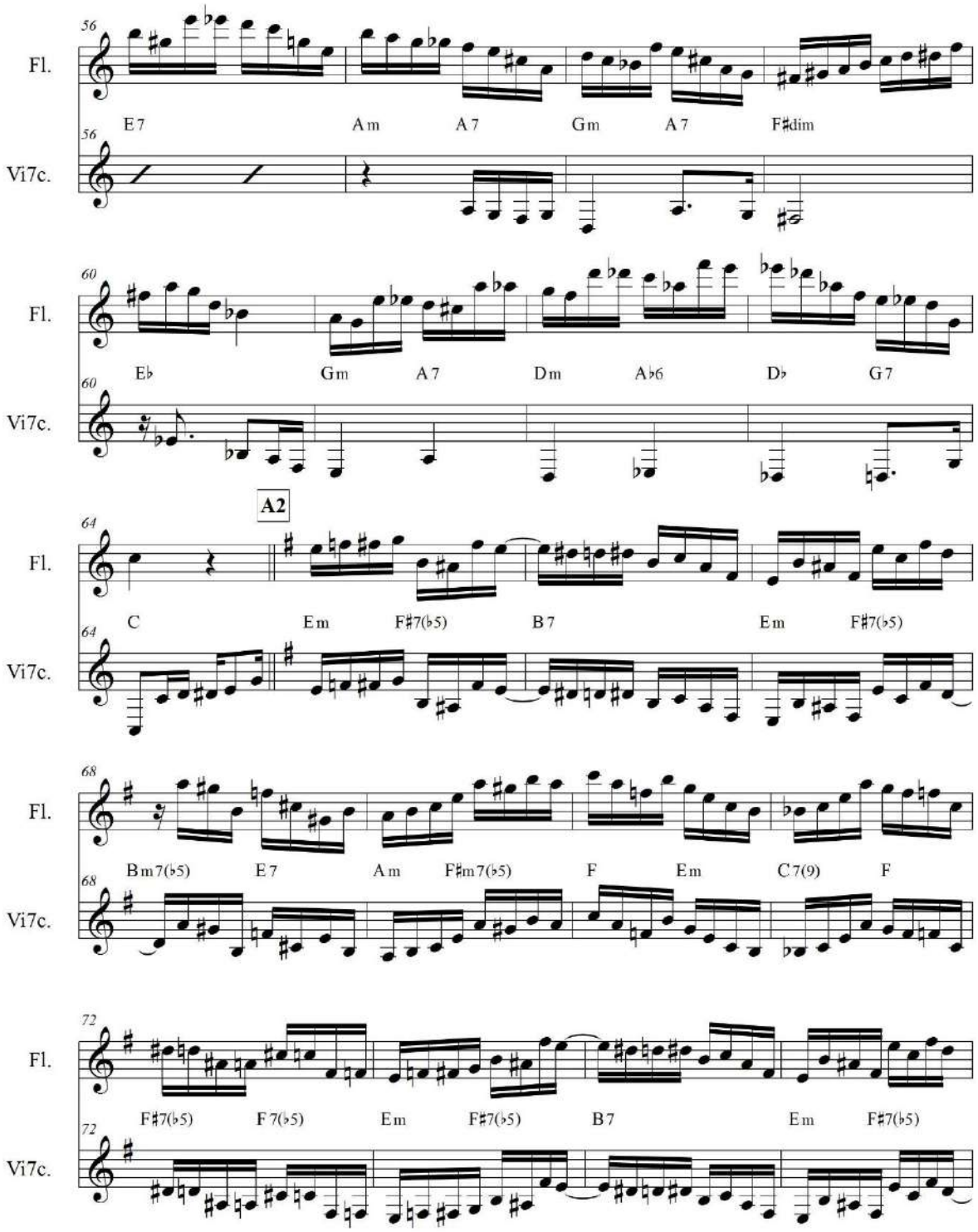
Fl.

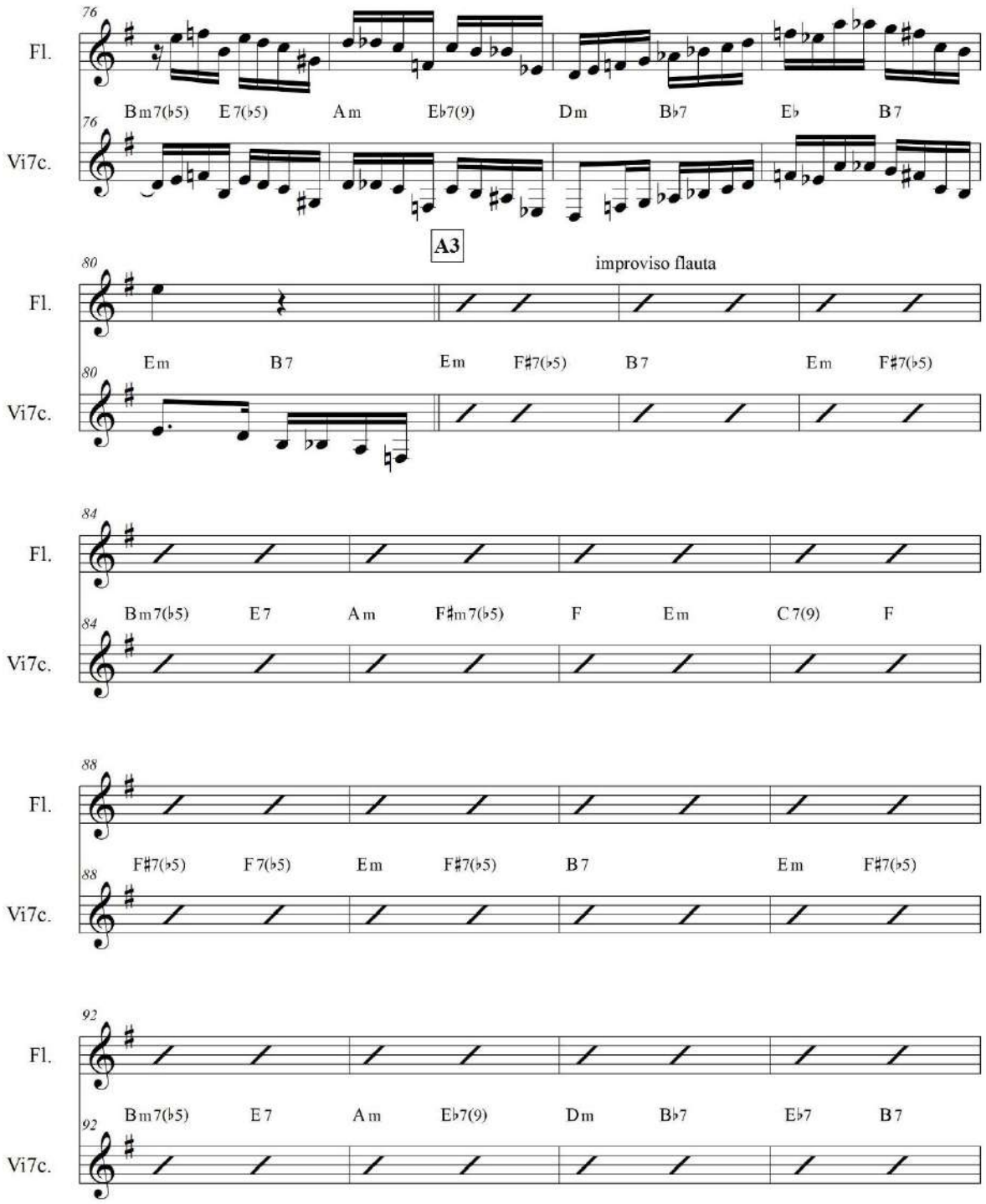
Vi7c.

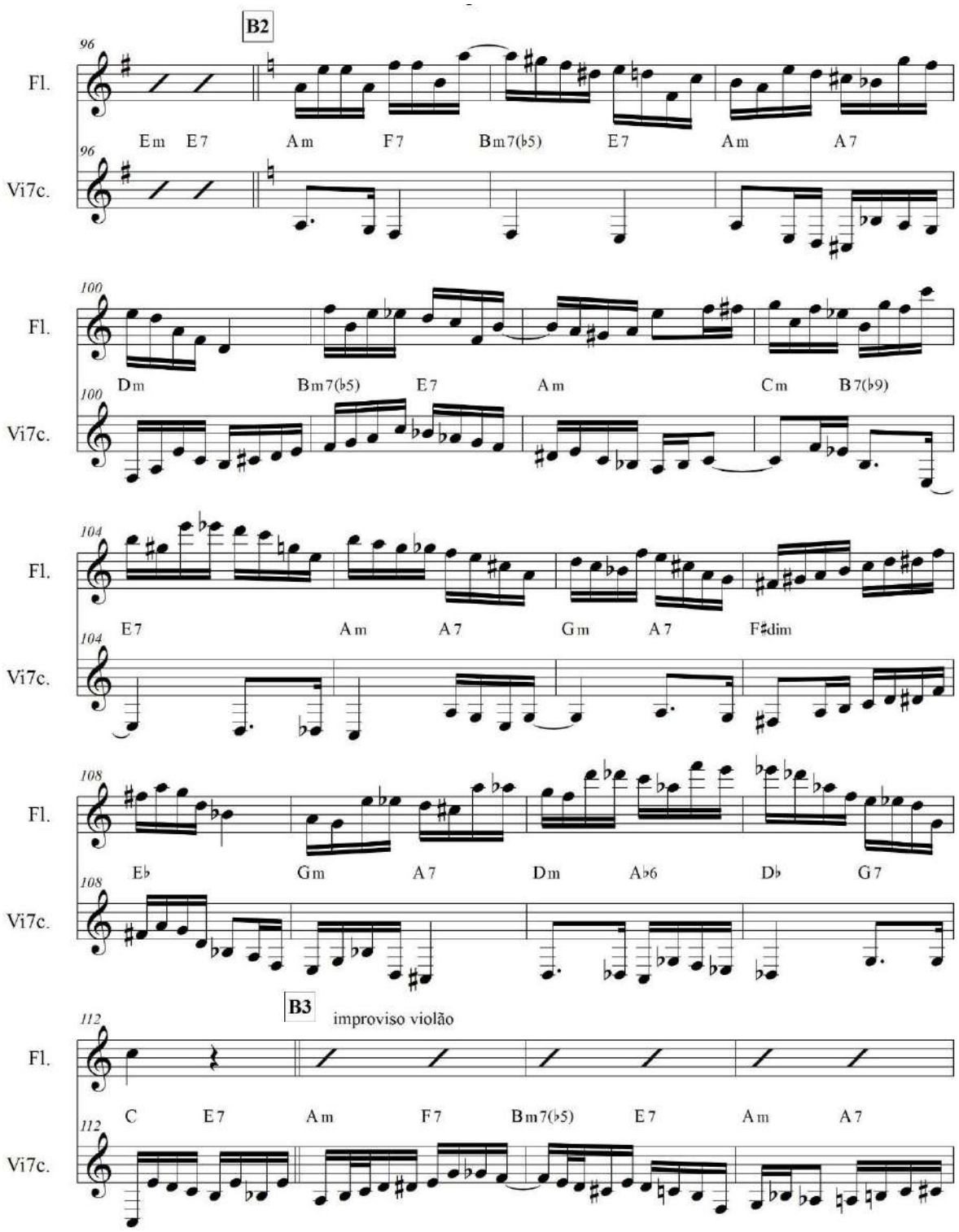
Bm7(♭5) E7(♯5) Am E♭7(9) Dm B♭7 E♭ B7

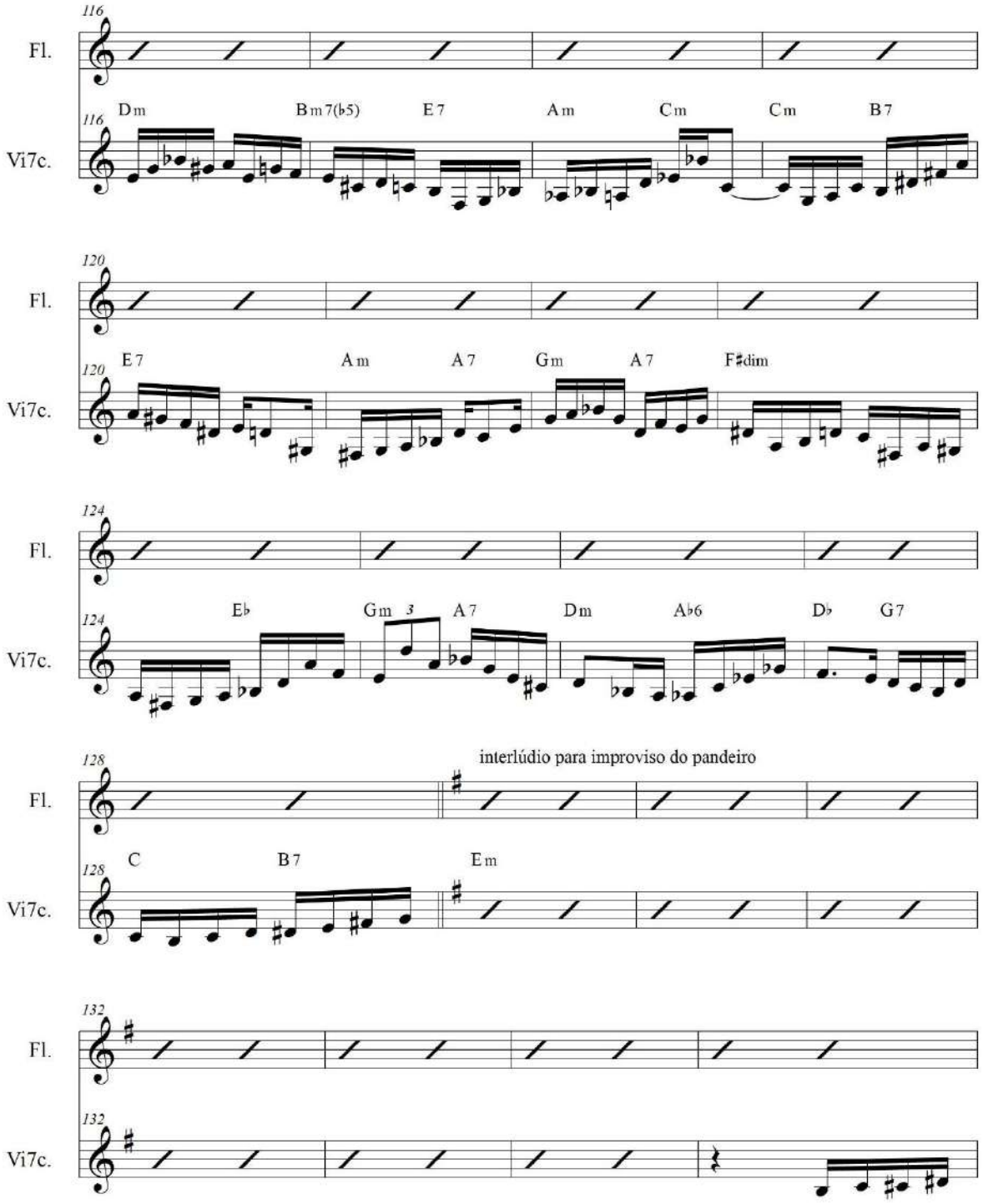

A1
16
Fl.
Em B7 Em F♯7(♭5) B7 Em F♯7(♭5)
16
Vi7c.
20
Fl.
Bm7(♭5) E7(♭9) Am F♯m7(♭5) F6 Em7 C7(9) F7
20
Vi7c.
24
Fl.
F♯7(♭5) F7(♭5) Em F♯7(♭5) B7 Em F♯7(♭5)
24
Vi7c.
28
Fl.
Bm7(♭5) E7(♯5) Am E♭7(9) Dm B♭7 E♭ B7
28
Vi7c.
B
32
Fl.
Em B7 Am F7 Bm7(♭5) E7 Am A7
32
Vi7c.

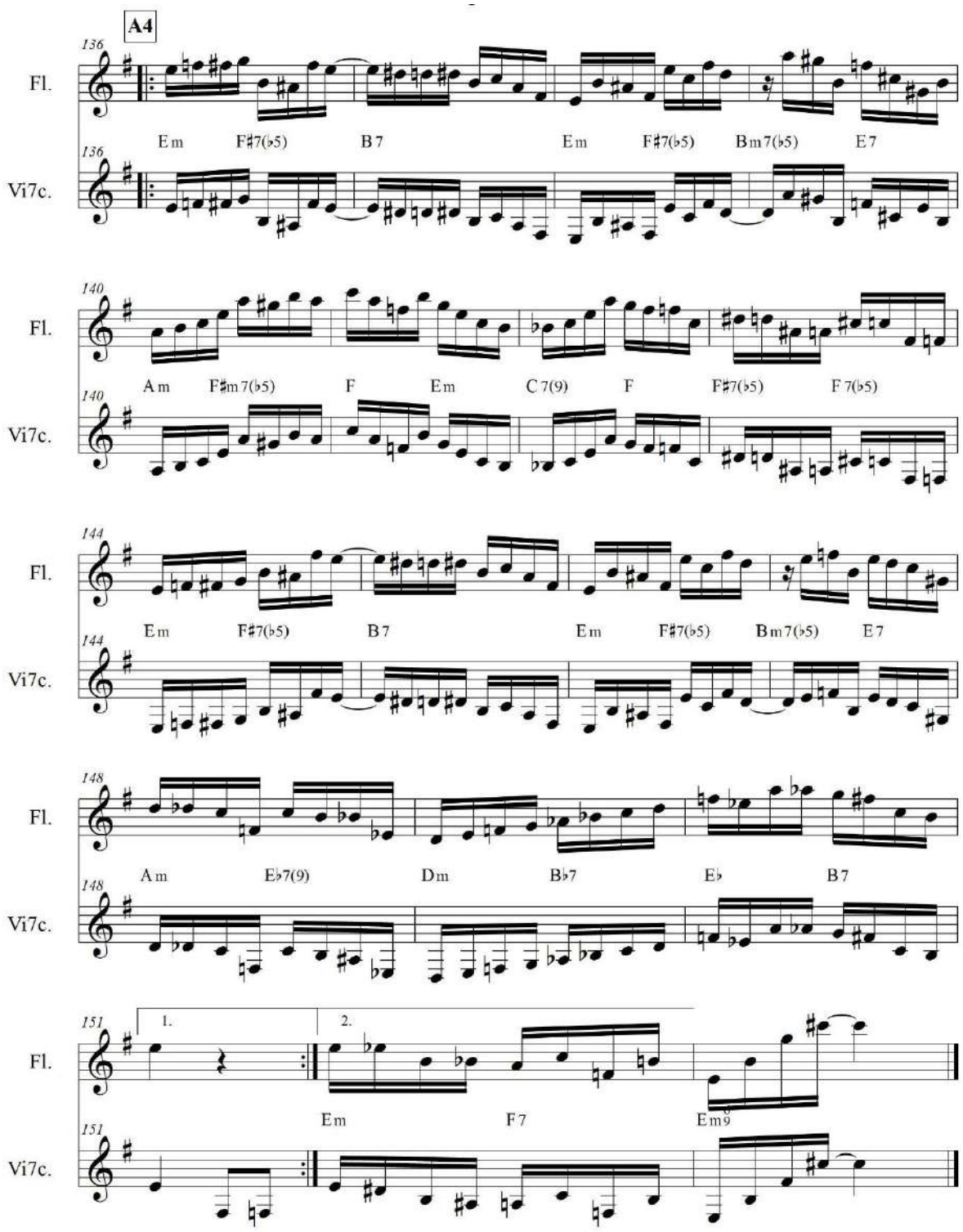

44
Vi7c.
E♭
Gm
A7
Dm
A♭6
D♭
G7
B1
48
Fl.
C
E7
Am
F7
Bm7(♭5)
E7
Am
A7
48
Vi7c.
52
Fl.
Dm
Bm7(♭5)
E7
Am
Cm
B7(♭9)
52
Vi7c.


56
Fl.
E7
Am
A7
Gm
A7
F♯dim
56
Vi7c.
60
Fl.
E♭
Gm
A7
Dm
A♭6
D♭
G7
60
Vi7c.
A2
64
Fl.
C
Em
F♯7(♭5)
B7
Em
F♯7(♭5)
64
Vi7c.
68
Fl.
Bm7(♭5)
E7
Am
F♯m7(♭5)
F
Em
C7(9)
F
68
Vi7c.
72
Fl.
F♯7(♭5)
F7(♭5)
Em
F♯7(♭5)
B7
Em
F♯7(♭5)
72
Vi7c.


76
Fl.
Bm7(♭5) E7(♭5) Am E♭7(9) Dm B♭7 E♭ B7
Vi7c.
A3
80
improviso flauta
Em B7 Em F♯7(♭5) B7 Em F♯7(♭5)
84
Bm7(♭5) E7 Am F♯m7(♭5) F Em C7(9) F
88
F♯7(♭5) F7(♭5) Em F♯7(♭5) B7 Em F♯7(♭5)
92
Bm7(♭5) E7 Am E♭7(9) Dm B♭7 E♭7 B7


B2
96
Fl.
Em E7 Am F7 Bm7(♭5) E7 Am A7
Vi7c.
100
Dm Bm7(♭5) E7 Am Cm B7(♭9)
104
E7 Am A7 Gm A7 F♯dim
108
E♭ Gm A7 Dm A♭6 D♭ G7
B3
improviso violão
112
C E7 Am F7 Bm7(♭5) E7 Am A7


116
Fl.
Vi7c.
Dm
Bm7(♭5)
E7
Am
Cm
Cm
B7
120
E7
Am
A7
Gm
A7
F♯dim
124
E♭
Gm
3
A7
Dm
A♭6
D♭
G7
128
interlúdio para improviso do pandeiro
C
B7
Em
132


A4
136
Fl.
Vi7c.
Em F♯7(♭5) B7 Em F♯7(♭5) Bm7(♭5) E7
140
Am F♯m7(♭5) F Em C7(9) F F♯7(♭5) F7(♭5)
144
Em F♯7(♭5) B7 Em F♯7(♭5) Bm7(♭5) E7
148
Am E♭7(9) Dm B♭7 E♭ B7
151
1.
2.
Em F7 Em9

Anexo 1 D

Noites Cariocas

Choro

Jacob do bandolim

Transcrição: João Fernandes

A

Bandolim

Violão 7 Cordas

G B♭dim

5

Band.

Vi7c.

D7 G E7 Am E7

9

Band.

Vi7c.

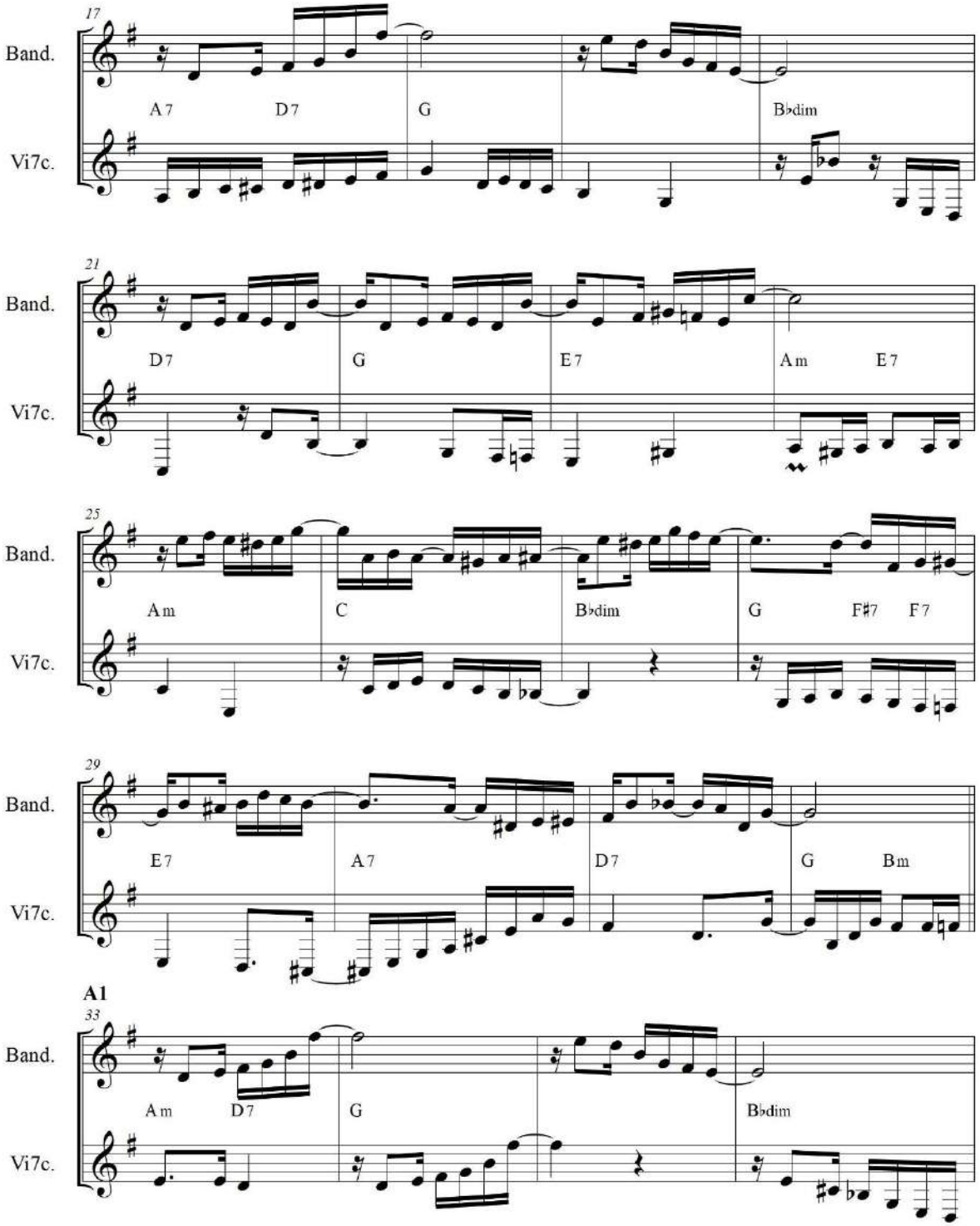
Am Am Am(7M) Am7 Am7

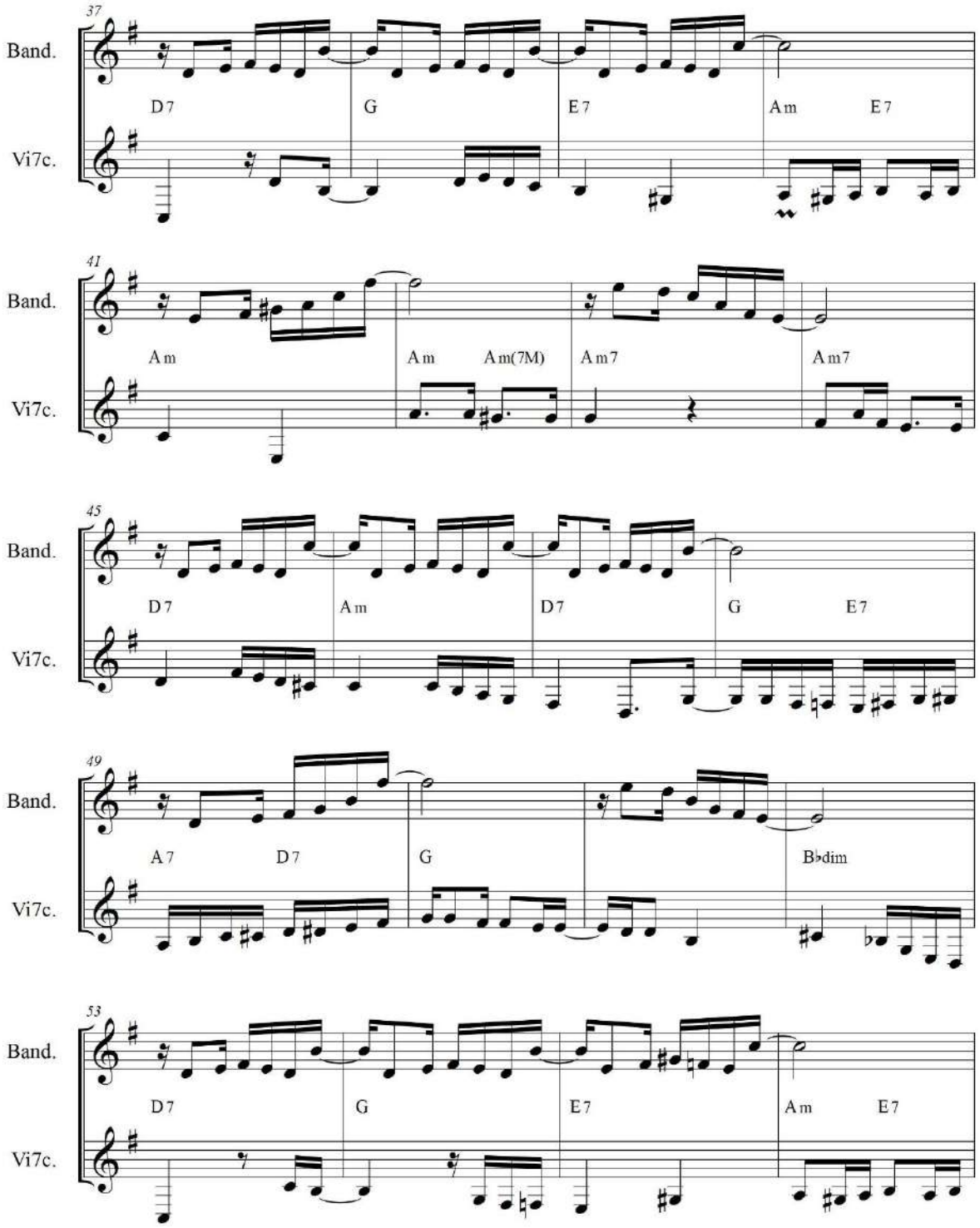
13

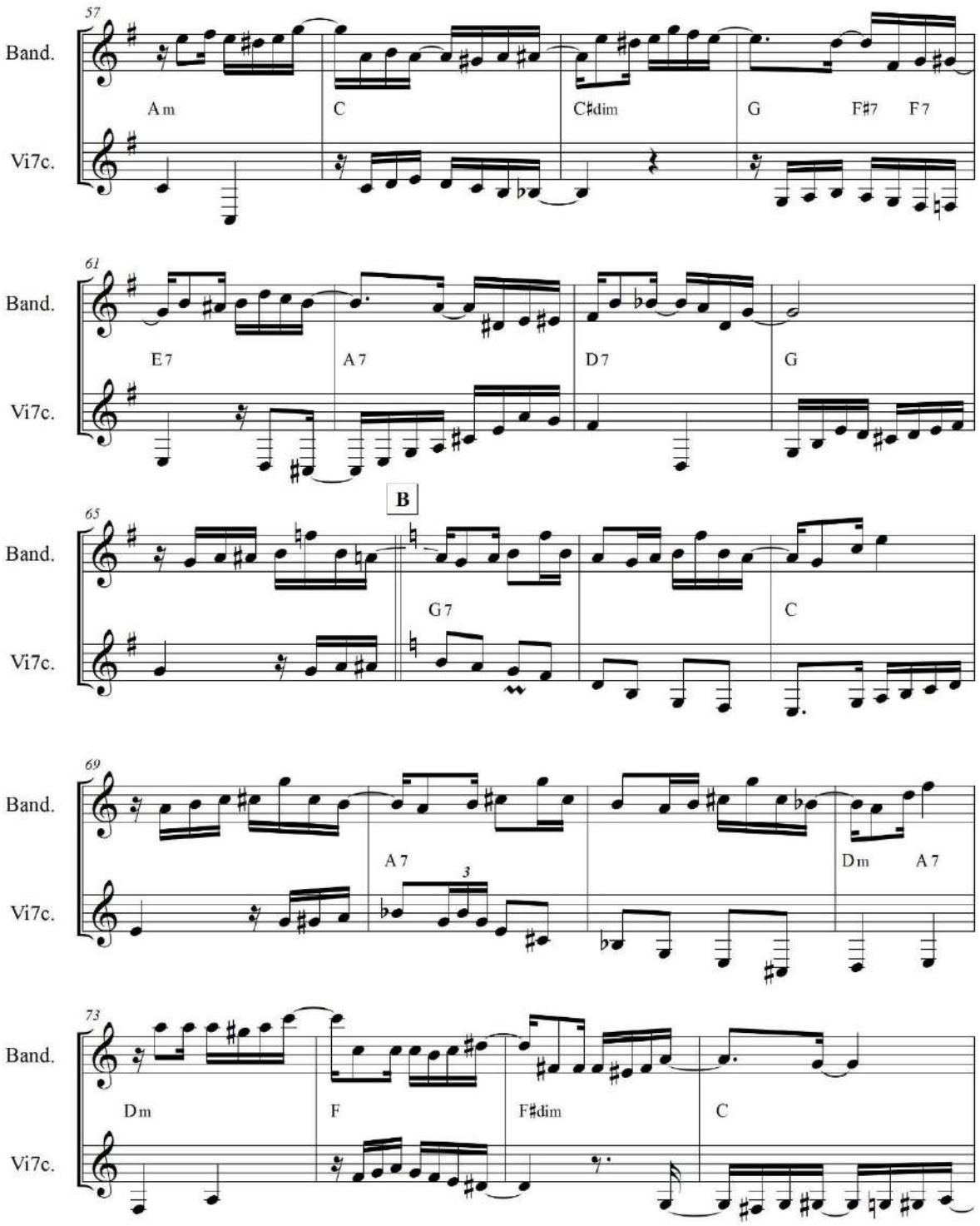
Band.

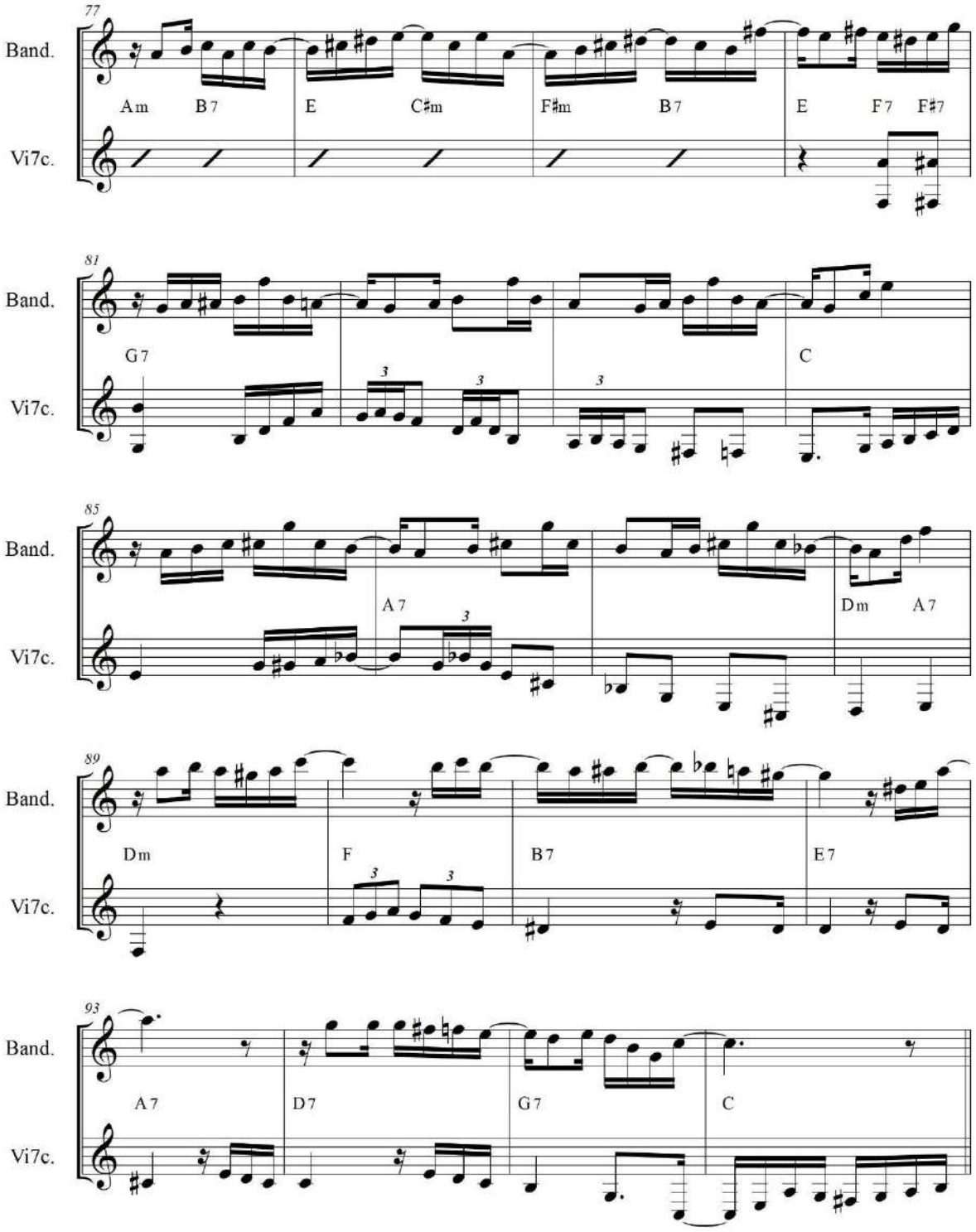
Vi7c.

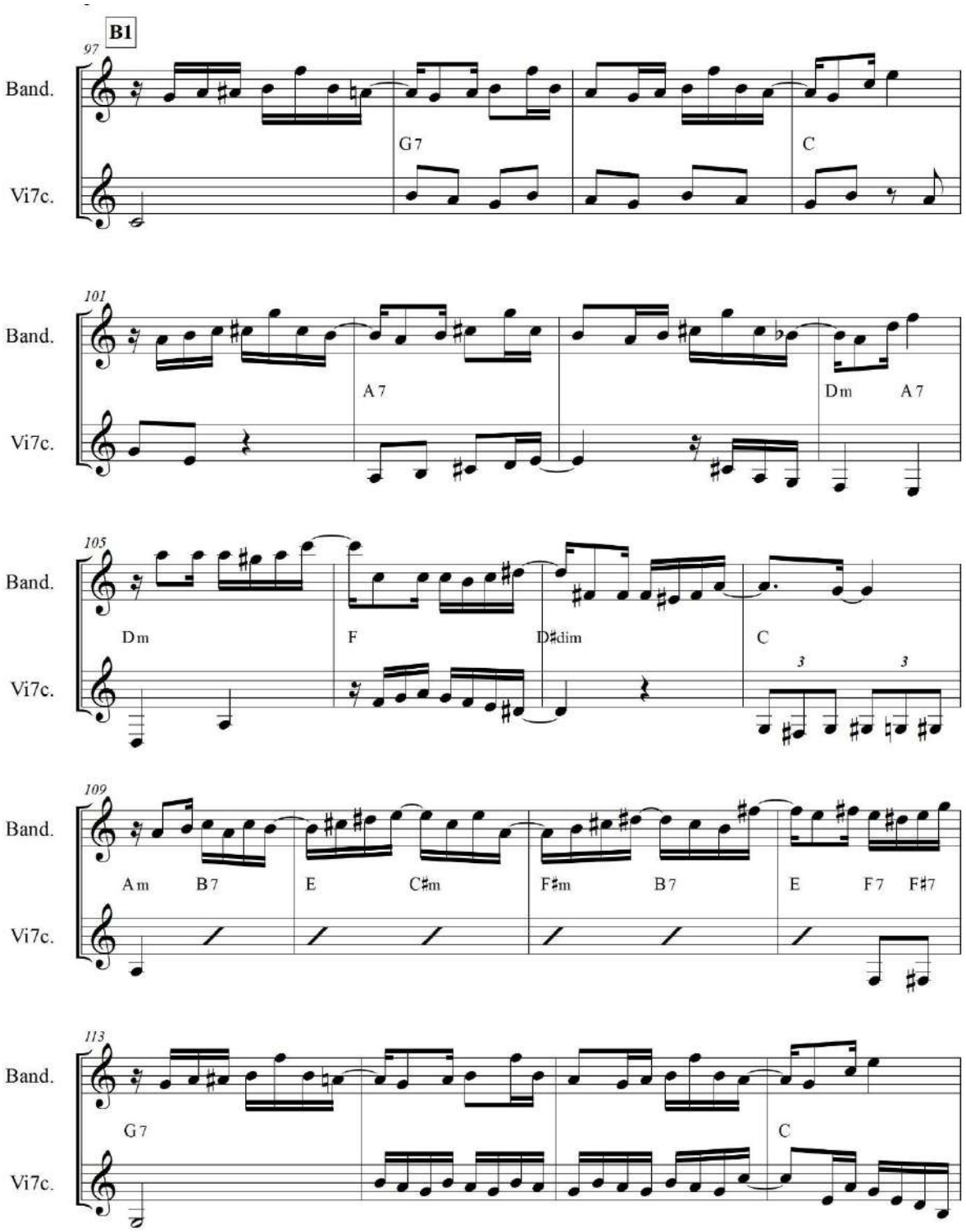
D7 Am D7 G E7

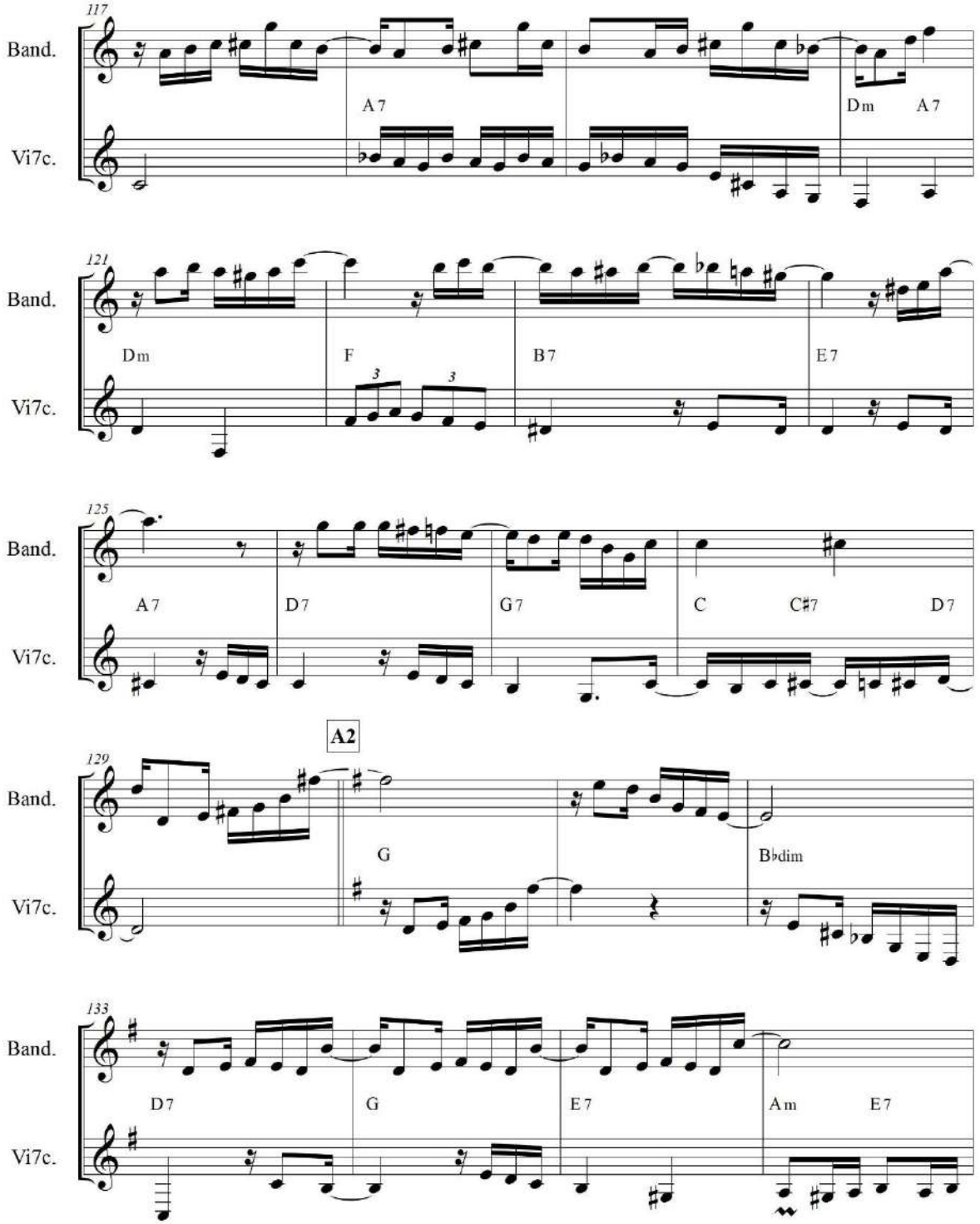

17
Band.
Vi7c.
A7 D7 G B♭dim
21
Band.
Vi7c.
D7 G E7 Am E7
25
Band.
Vi7c.
Am C B♭dim G F♯7 F7
29
Band.
Vi7c.
E7 A7 D7 G Bm
A1
33
Band.
Vi7c.
Am D7 G B♭dim

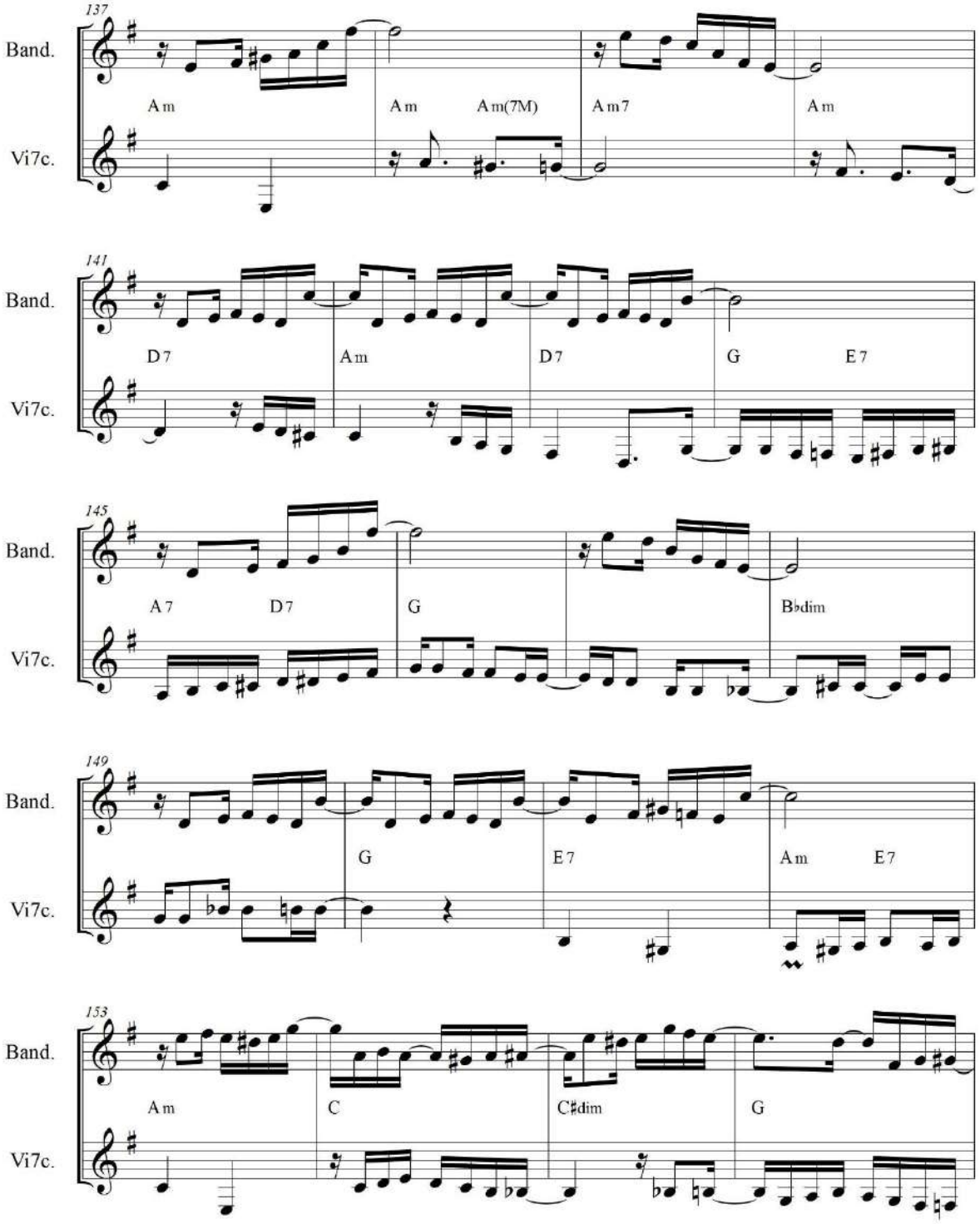

37
Band.
D7
G
E7
Am
E7
Vi7c.
41
Band.
Am
Am
Am(7M)
Am7
Am7
Vi7c.
45
Band.
D7
Am
D7
G
E7
Vi7c.
49
Band.
A7
D7
G
B♭dim
Vi7c.
53
Band.
D7
G
E7
Am
E7
Vi7c.

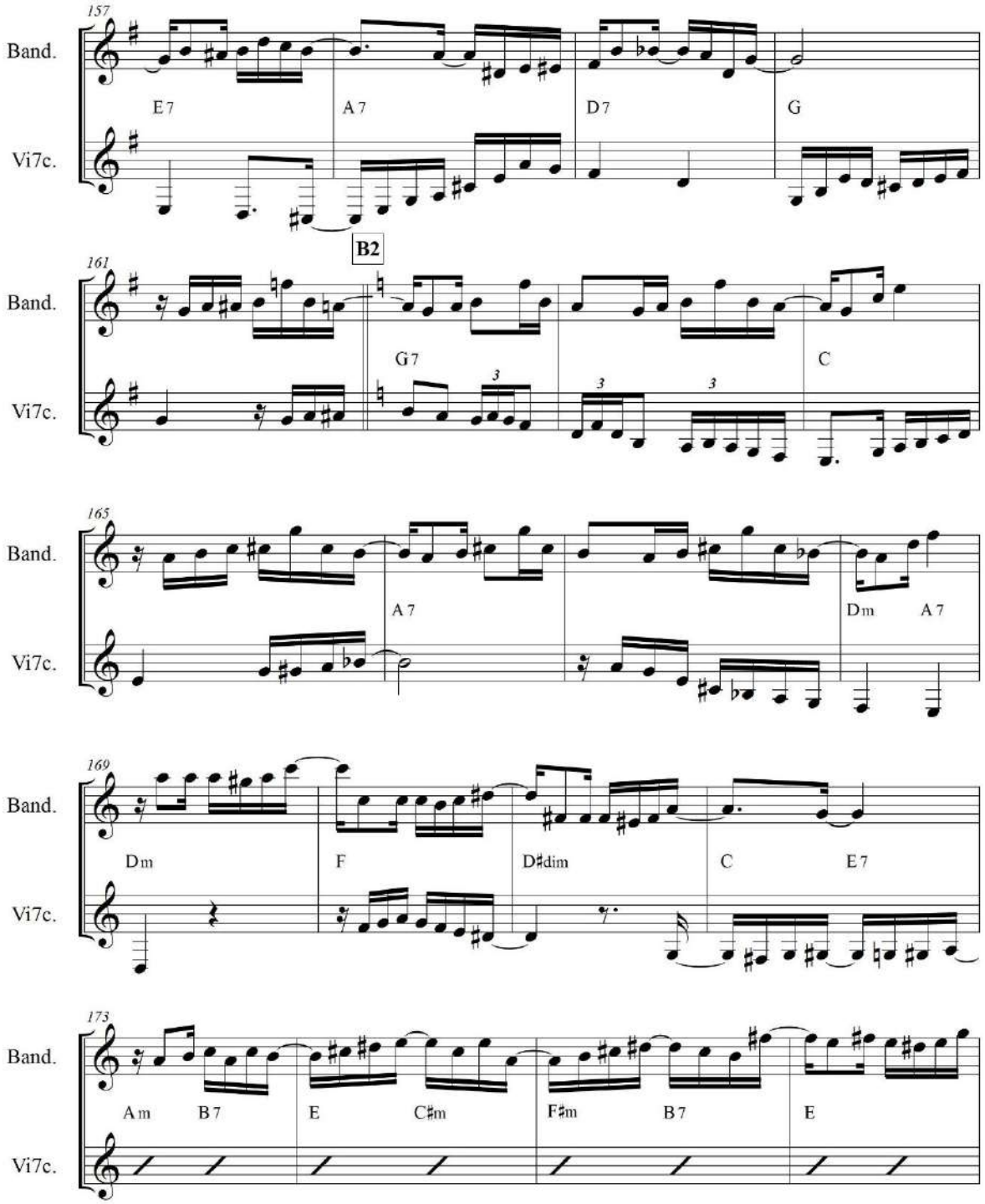

57
Band.
Vi7c.
Am
C
C♯dim
G
F♯7
F7
61
Band.
Vi7c.
E7
A7
D7
G
B
65
Band.
Vi7c.
G7
C
69
Band.
Vi7c.
A7
3
Dm
A7
73
Band.
Vi7c.
Dm
F
F♯dim
C

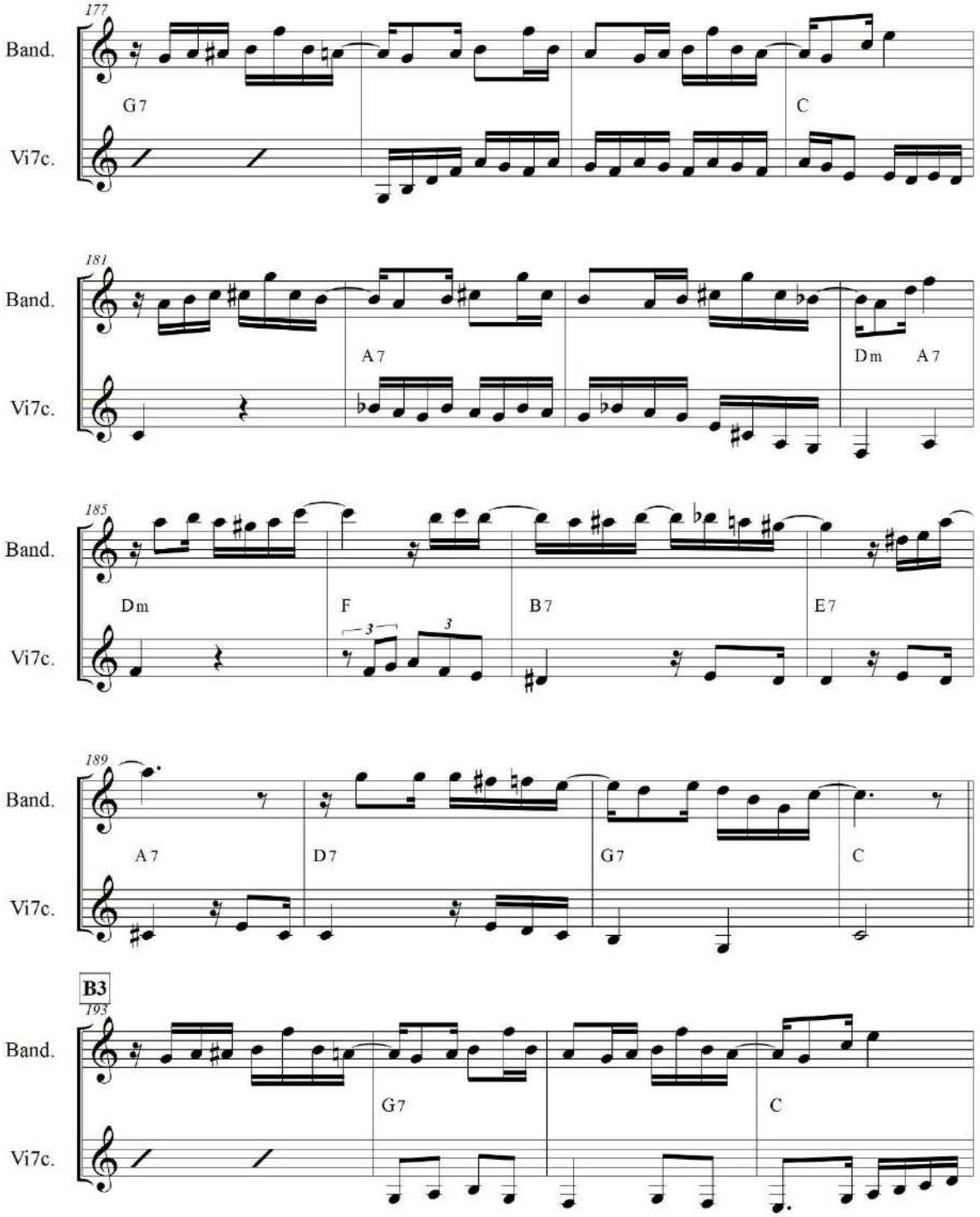

77
Band.
Am B7 E C#m F#m B7 E F7 F#7
Vi7c.
81
Band.
G7 C
Vi7c.
85
Band.
A7 Dm A7
Vi7c.
89
Band.
Dm F B7 E7
Vi7c.
93
Band.
A7 D7 G7 C
Vi7c.

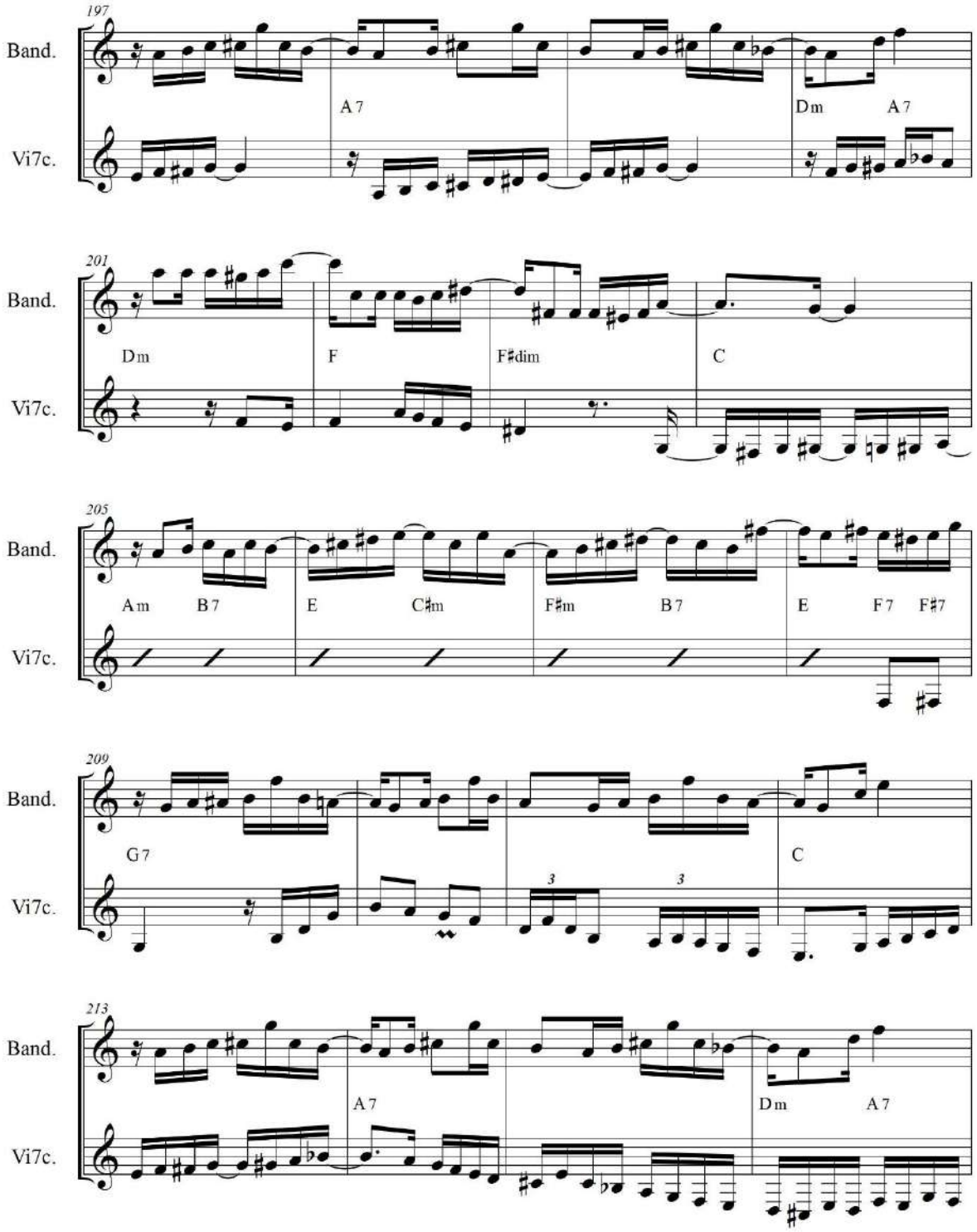

B1
97
Band.
Vi7c.
G7
C
101
Band.
Vi7c.
A7
Dm
A7
105
Band.
Vi7c.
Dm
F
D♯dim
C
3
3
109
Band.
Vi7c.
Am
B7
E
C♯m
F♯m
B7
E
F7
F♯7
113
Band.
Vi7c.
G7
C

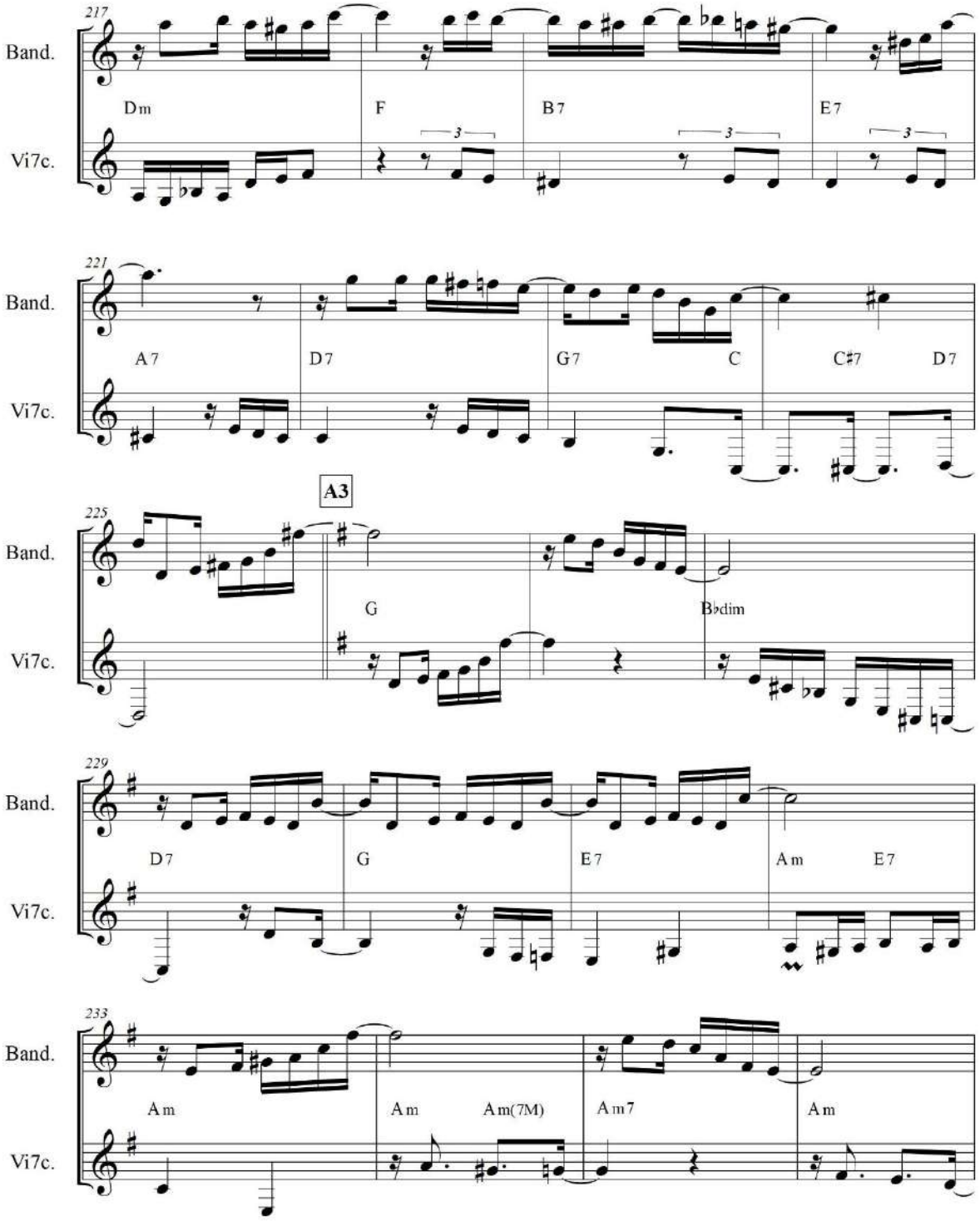

117
Band.
Vi7c.
A7
Dm
A7
121
Band.
Vi7c.
Dm
F
B7
E7
125
Band.
Vi7c.
A7
D7
G7
C
C♯7
D7
A2
129
Band.
Vi7c.
G
B♭dim
133
Band.
Vi7c.
D7
G
E7
Am
E7

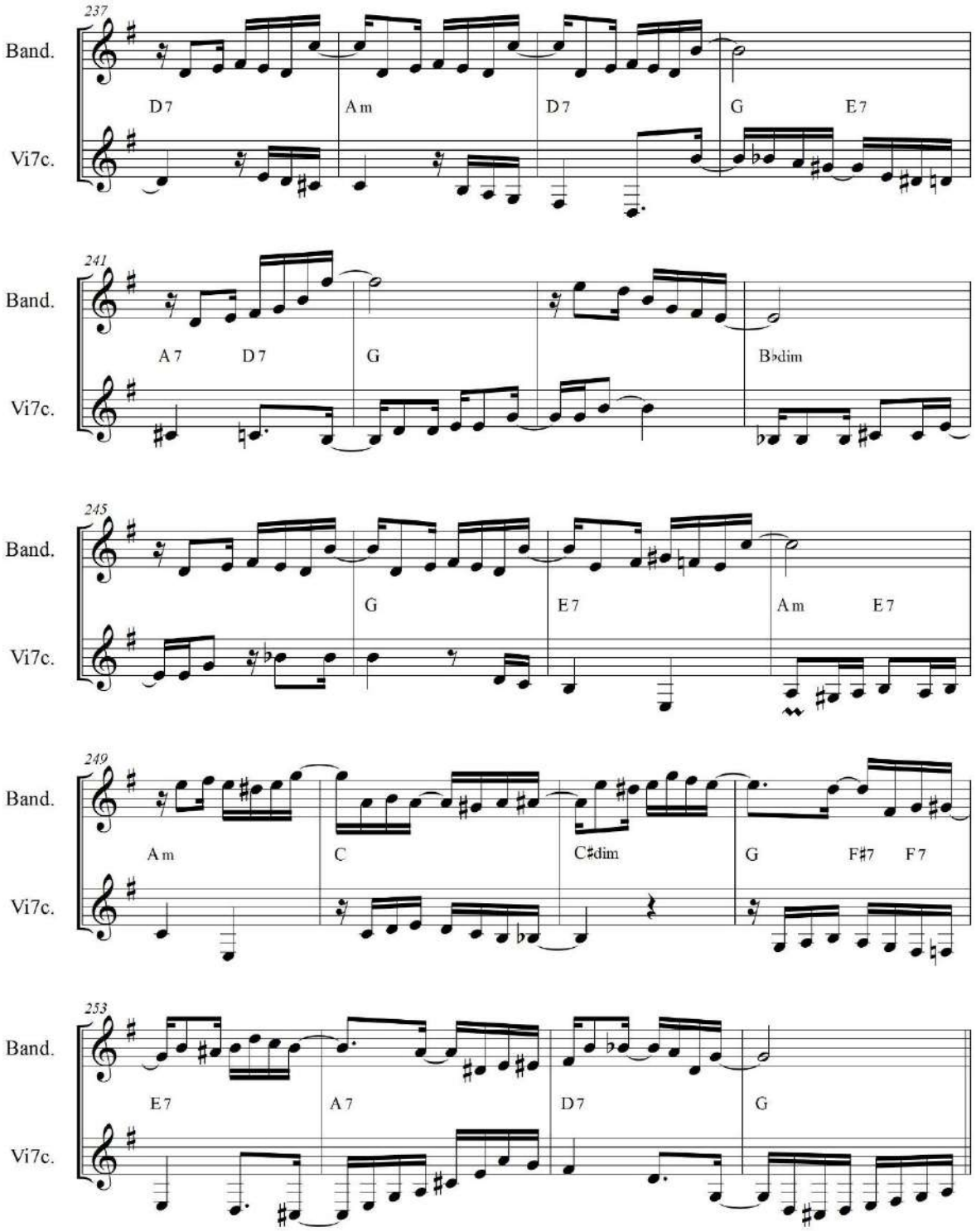

137
Band.
Am
Am
Am(7M)
Am7
Am
Vi7c.
141
Band.
D7
Am
D7
G
E7
Vi7c.
145
Band.
A7
D7
G
B♭dim
Vi7c.
149
Band.
G
E7
Am
E7
Vi7c.
153
Band.
Am
C
C♯dim
G
Vi7c.

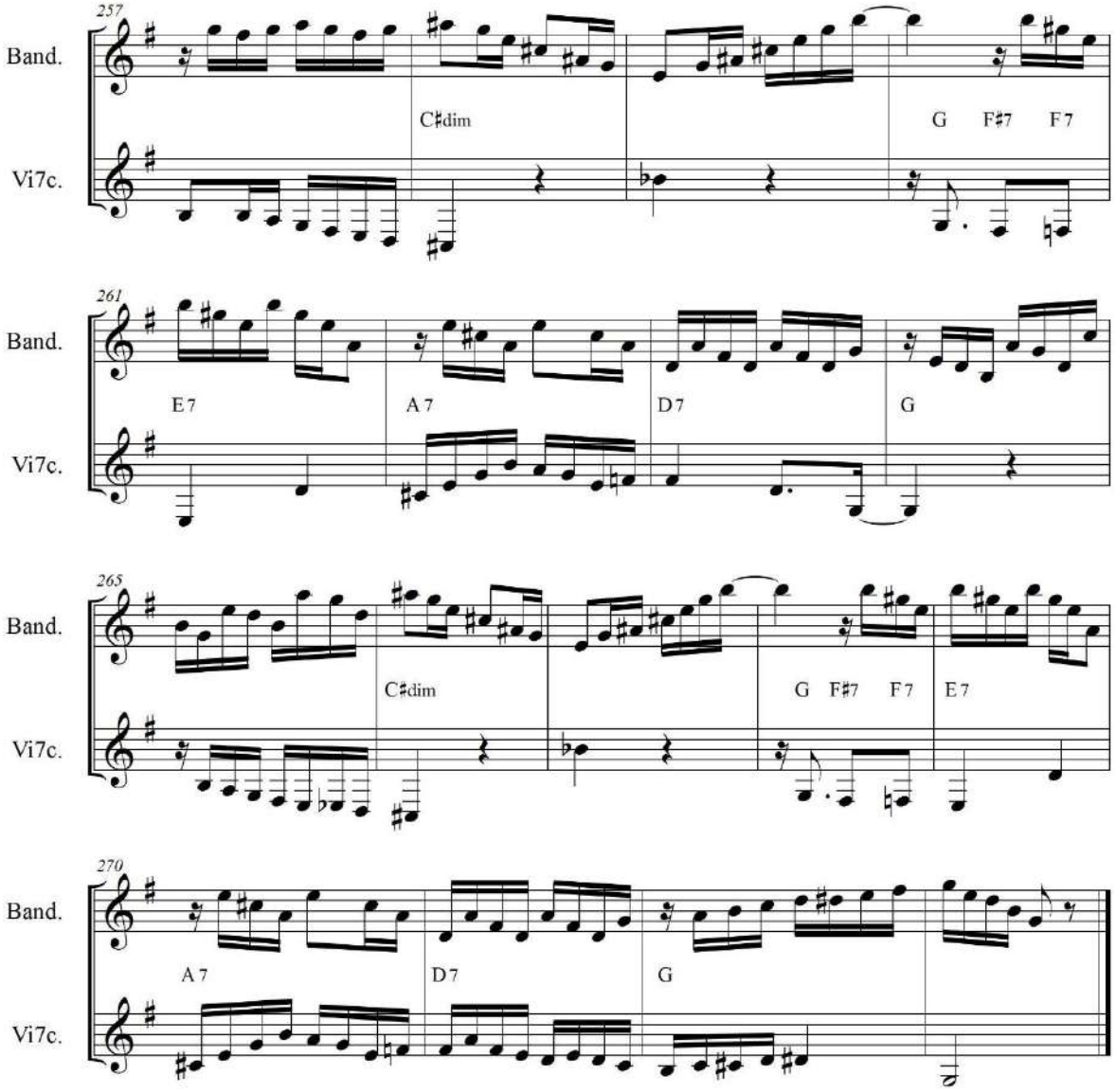

157
Band.
E7
A7
D7
G
Vi7c.
B2
161
Band.
G7
C
Vi7c.
165
Band.
A7
Dm
A7
Vi7c.
169
Band.
Dm
F
D♯dim
C
E7
Vi7c.
173
Band.
Am
B7
E
C♯m
F♯m
B7
E
Vi7c.


177
Band.
G7
C
Vi7c.
181
Band.
A7
Dm
A7
Vi7c.
185
Band.
Dm
F
B7
E7
Vi7c.
189
Band.
A7
D7
G7
C
Vi7c.
B3
193
Band.
G7
C
Vi7c.


197
Band.
Vi7c.
A7
Dm
A7
201
Band.
Vi7c.
Dm
F
F♯dim
C
205
Band.
Vi7c.
Am
B7
E
C♯m
F♯m
B7
E
F7
F♯7
209
Band.
Vi7c.
G7
C
3
3
213
Band.
Vi7c.
A7
Dm
A7


217
Band.
Dm
F
B7
E7
Vi7c.
221
Band.
A7
D7
G7
C
C♯7
D7
Vi7c.
A3
225
Band.
G
B♭dim
Vi7c.
229
Band.
D7
G
E7
Am
E7
Vi7c.
233
Band.
Am
Am
Am(7M)
Am7
Am
Vi7c.


237
Band.
Vi7c.
D7
Am
D7
G
E7
241
Band.
Vi7c.
A7
D7
G
B♭dim
245
Band.
Vi7c.
G
E7
Am
E7
249
Band.
Vi7c.
Am
C
C♯dim
G
F♯7
F7
253
Band.
Vi7c.
E7
A7
D7
G


257
Band.
Vi7c.
C♯dim
G
F♯7
F7
261
Band.
Vi7c.
E7
A7
D7
G
265
Band.
Vi7c.
C♯dim
G
F♯7
F7
E7
270
Band.
Vi7c.
A7
D7
G

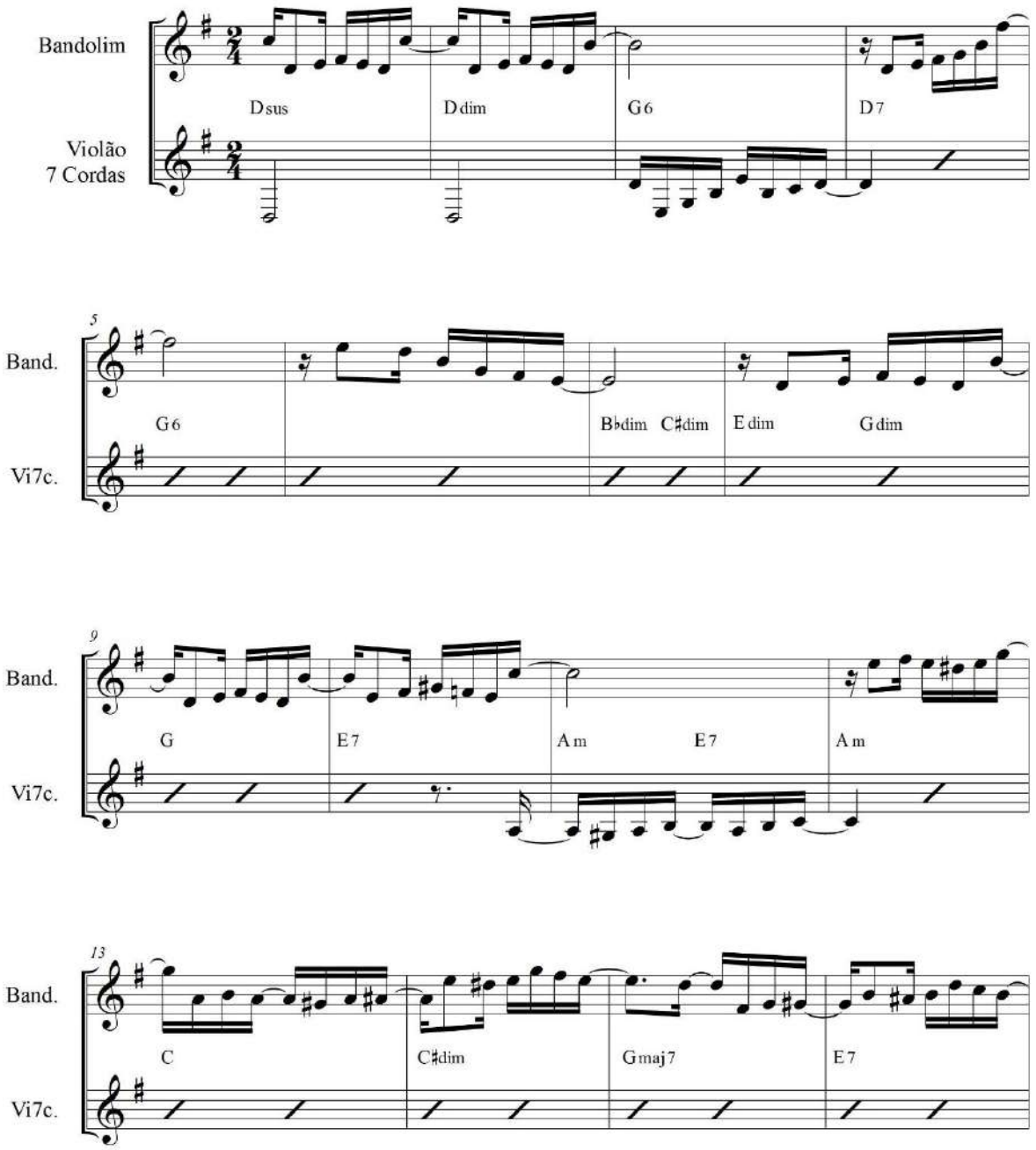
Anexo 1 E

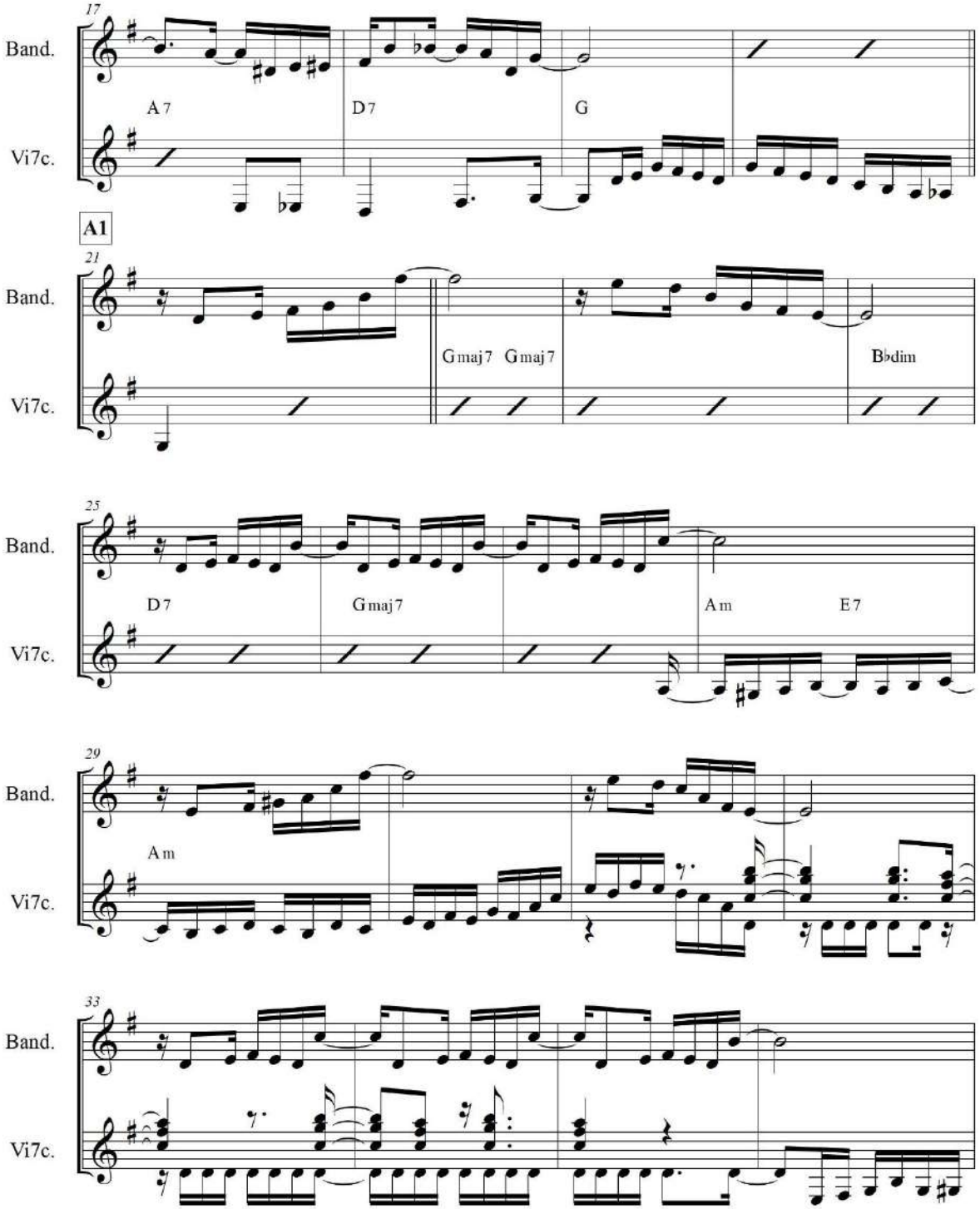
Noites Cariocas

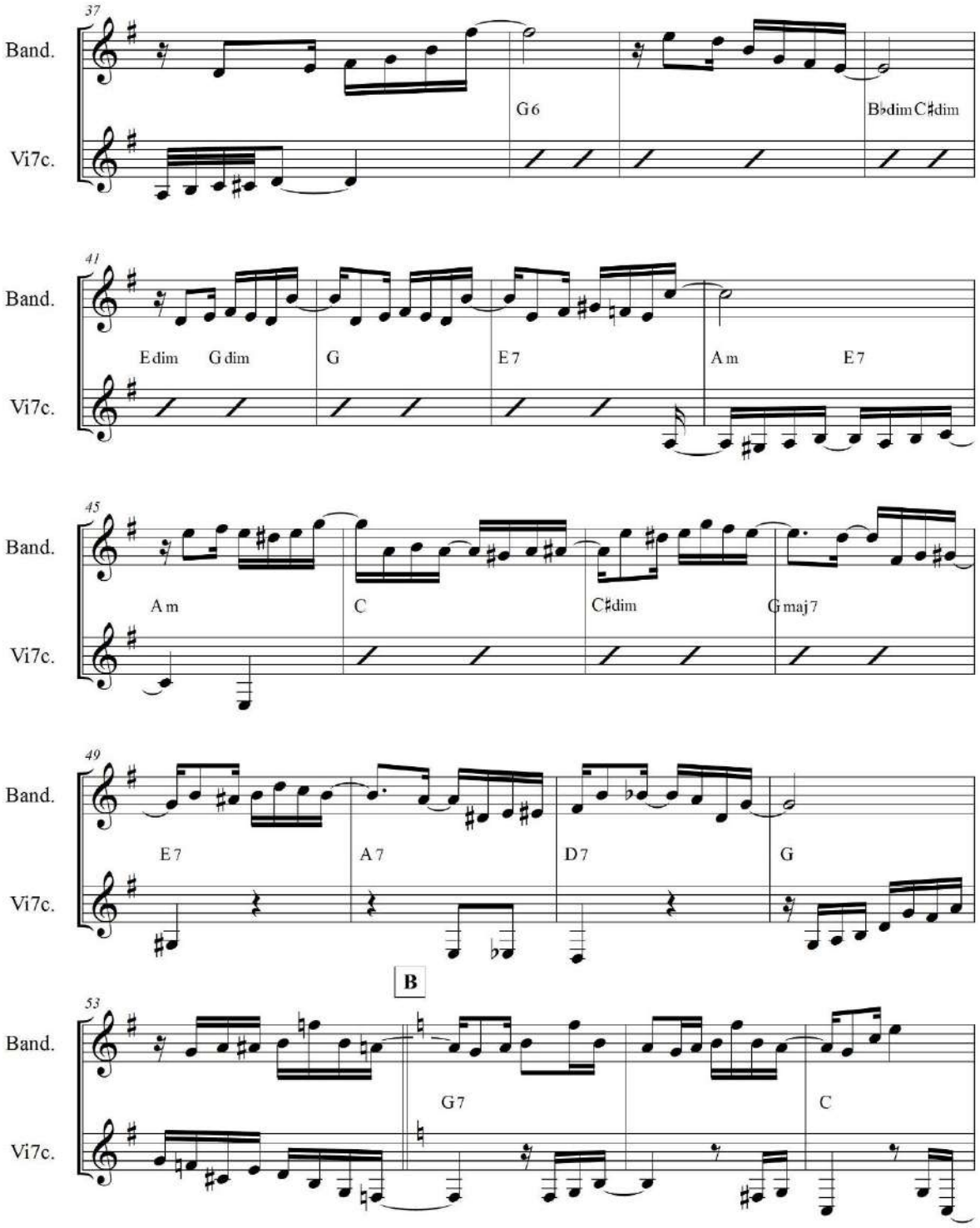
Choro

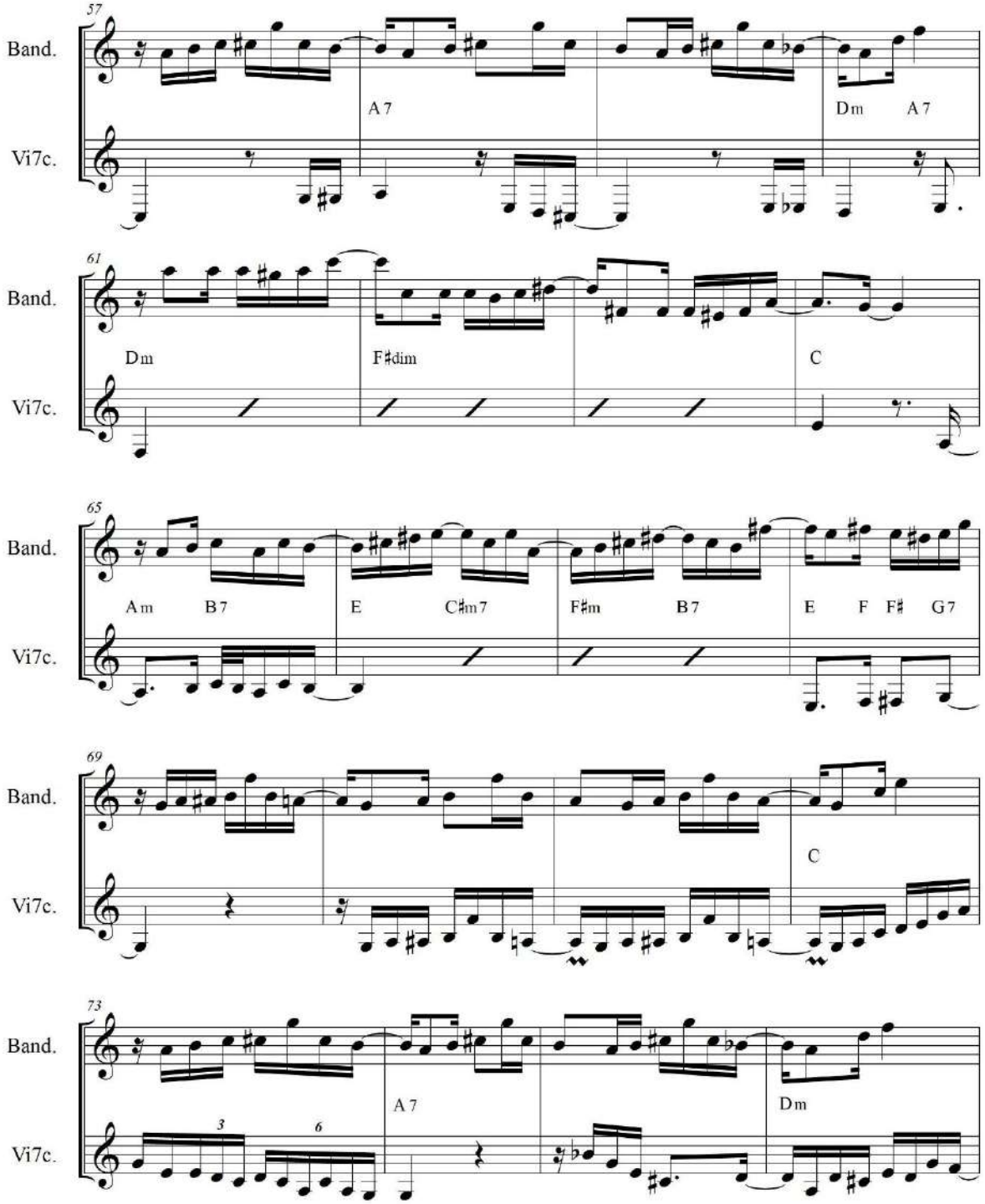
Jacob do Bandolim

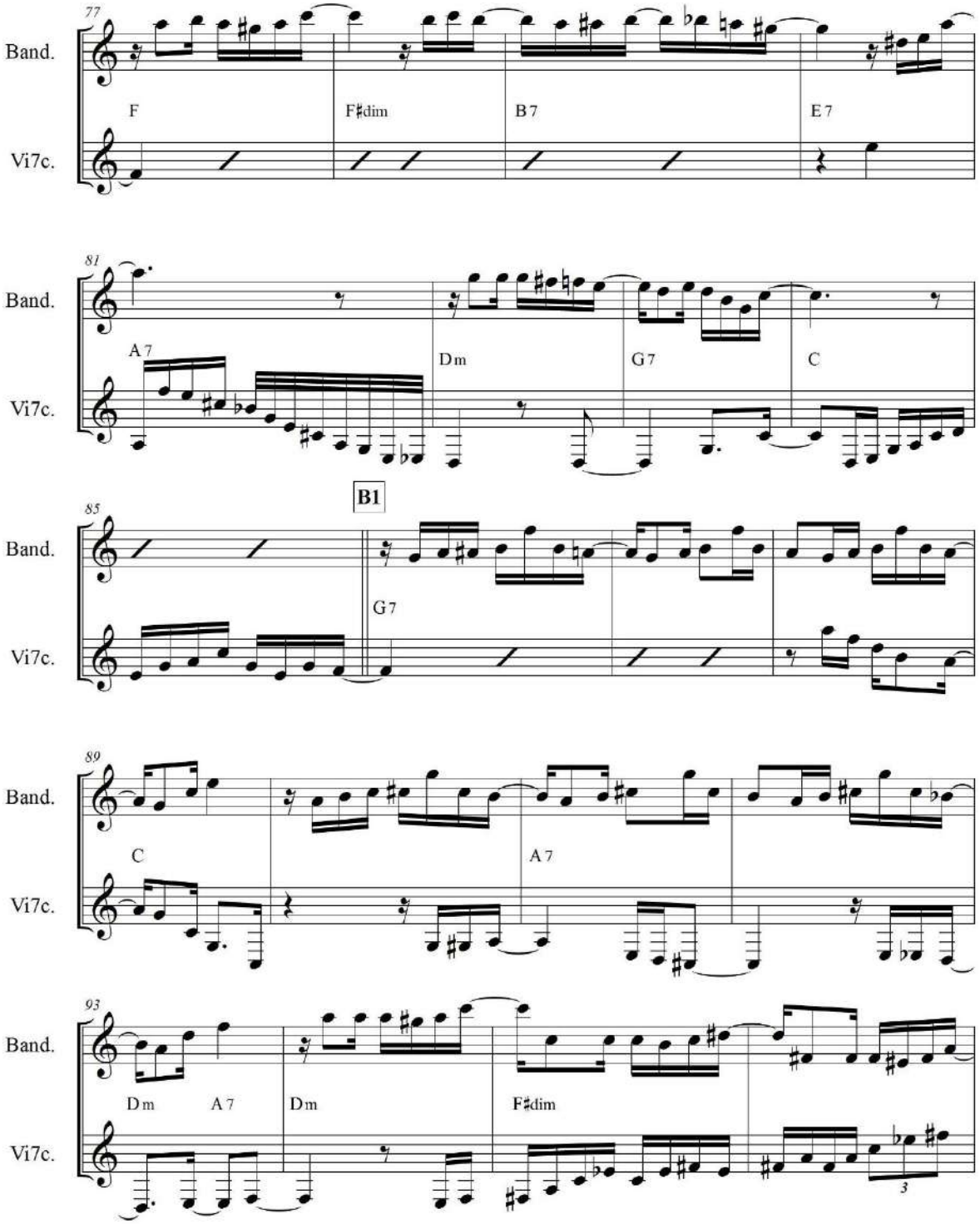
Transcrição: João Fernandes

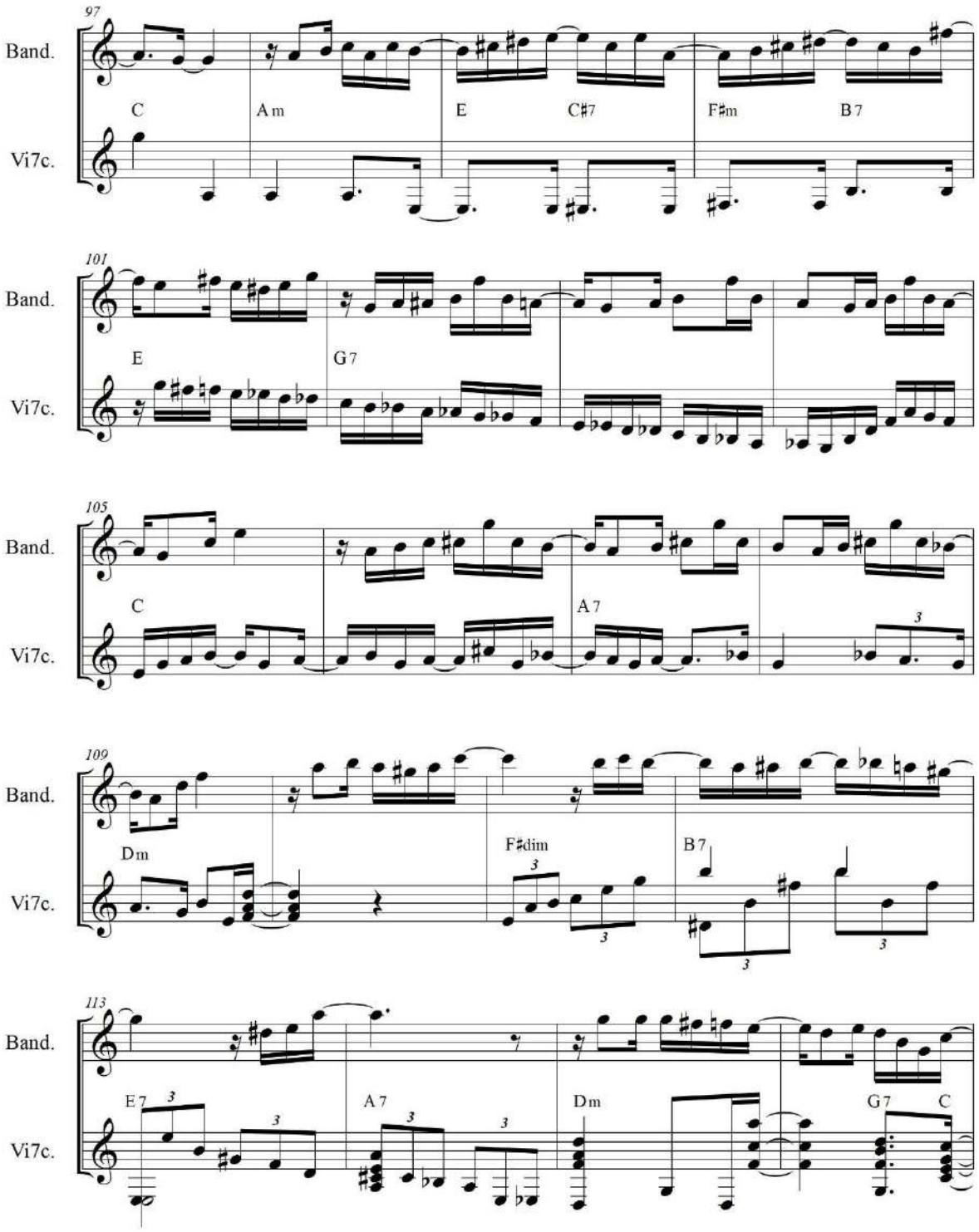


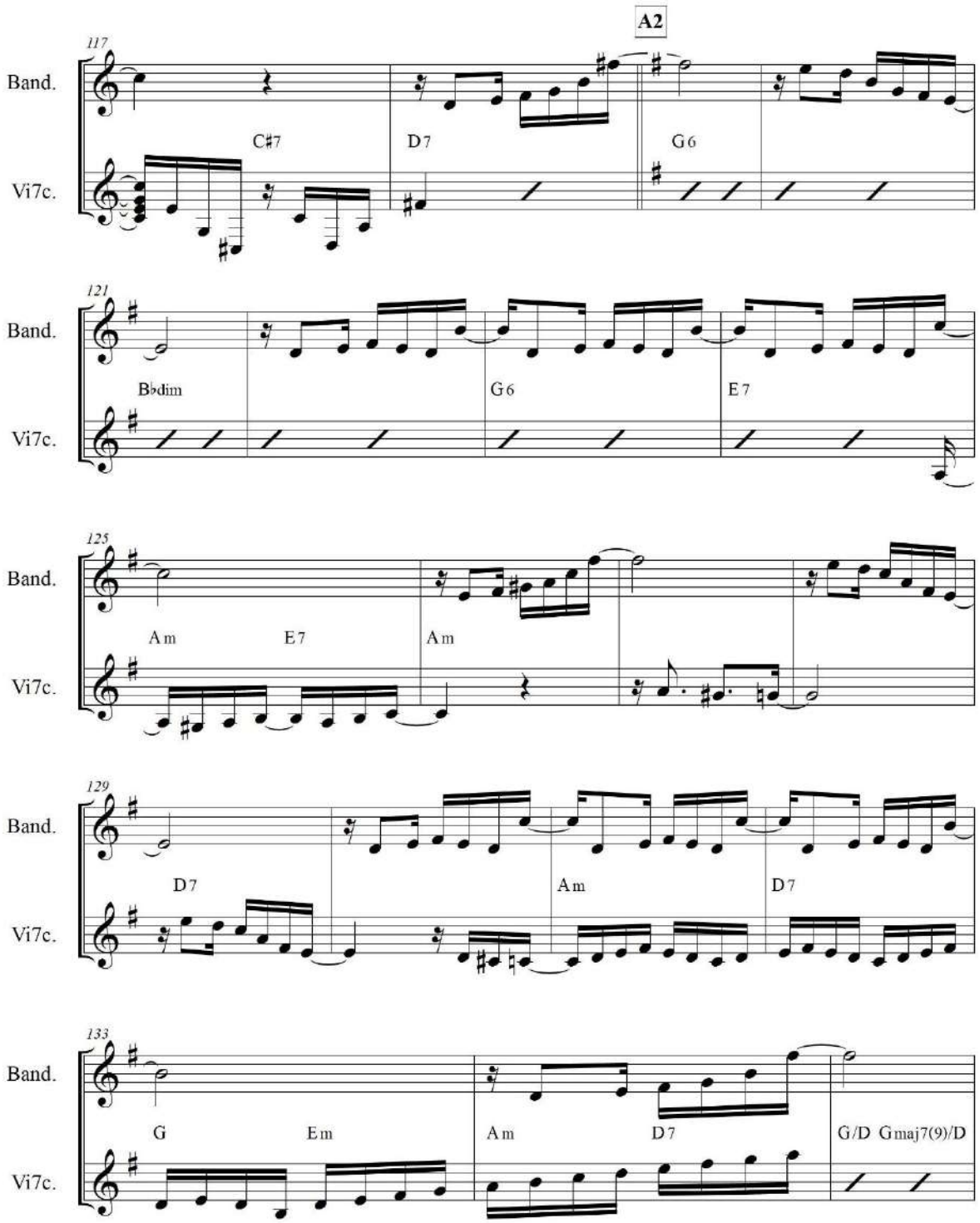

17
Band.
Vi7c.
A7
D7
G
A1
21
Band.
Vi7c.
Gmaj7 Gmaj7
B♭dim
25
Band.
Vi7c.
D7
Gmaj7
Am
E7
29
Band.
Vi7c.
Am
33
Band.
Vi7c.

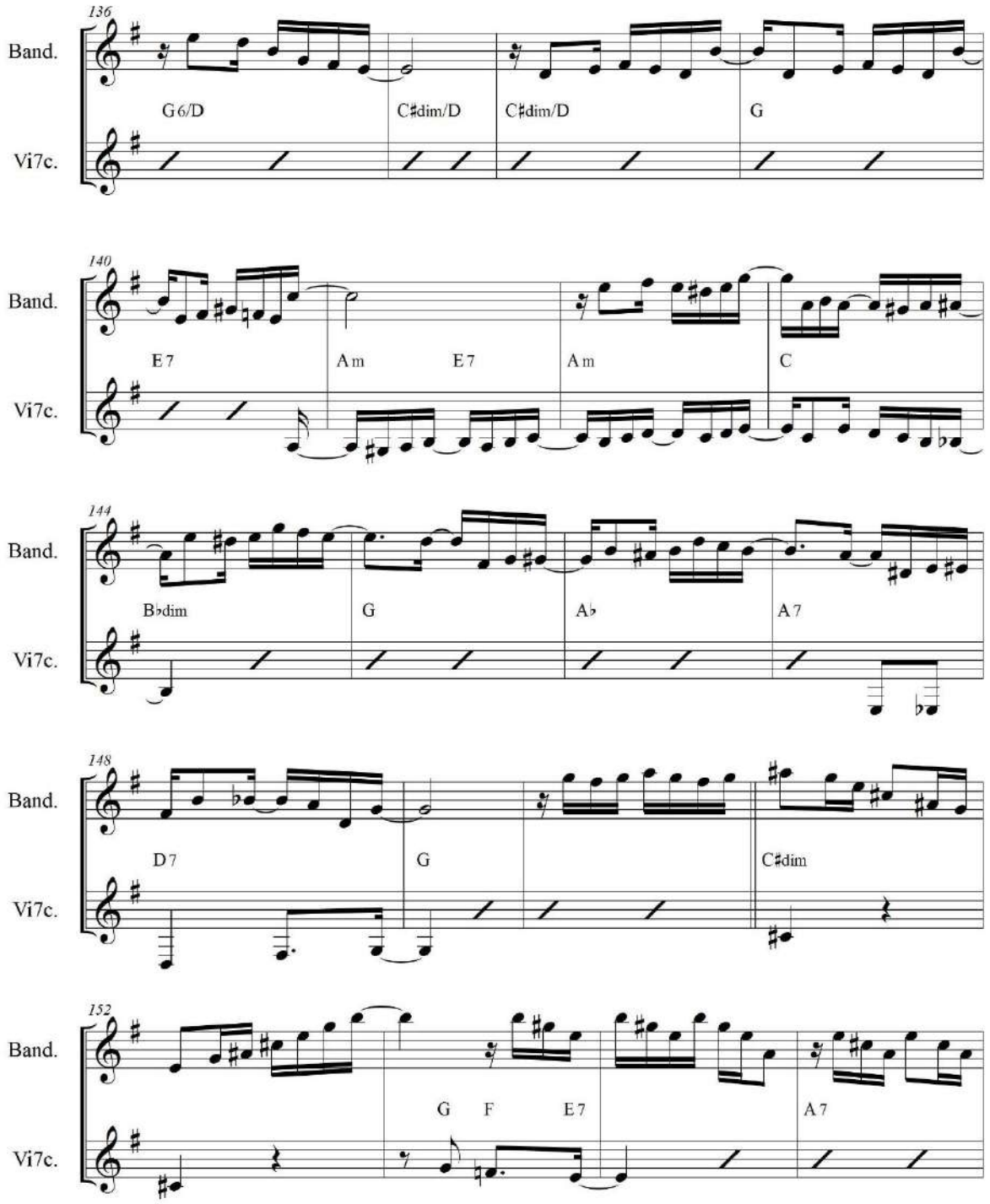

37
Band.
Vi7c.
G6
B♭dim C♯dim
41
Band.
Vi7c.
Edim
Gdim
G
E7
Am
E7
45
Band.
Vi7c.
Am
C
C♯dim
Gmaj7
49
Band.
Vi7c.
E7
A7
D7
G
B
53
Band.
Vi7c.
G7
C

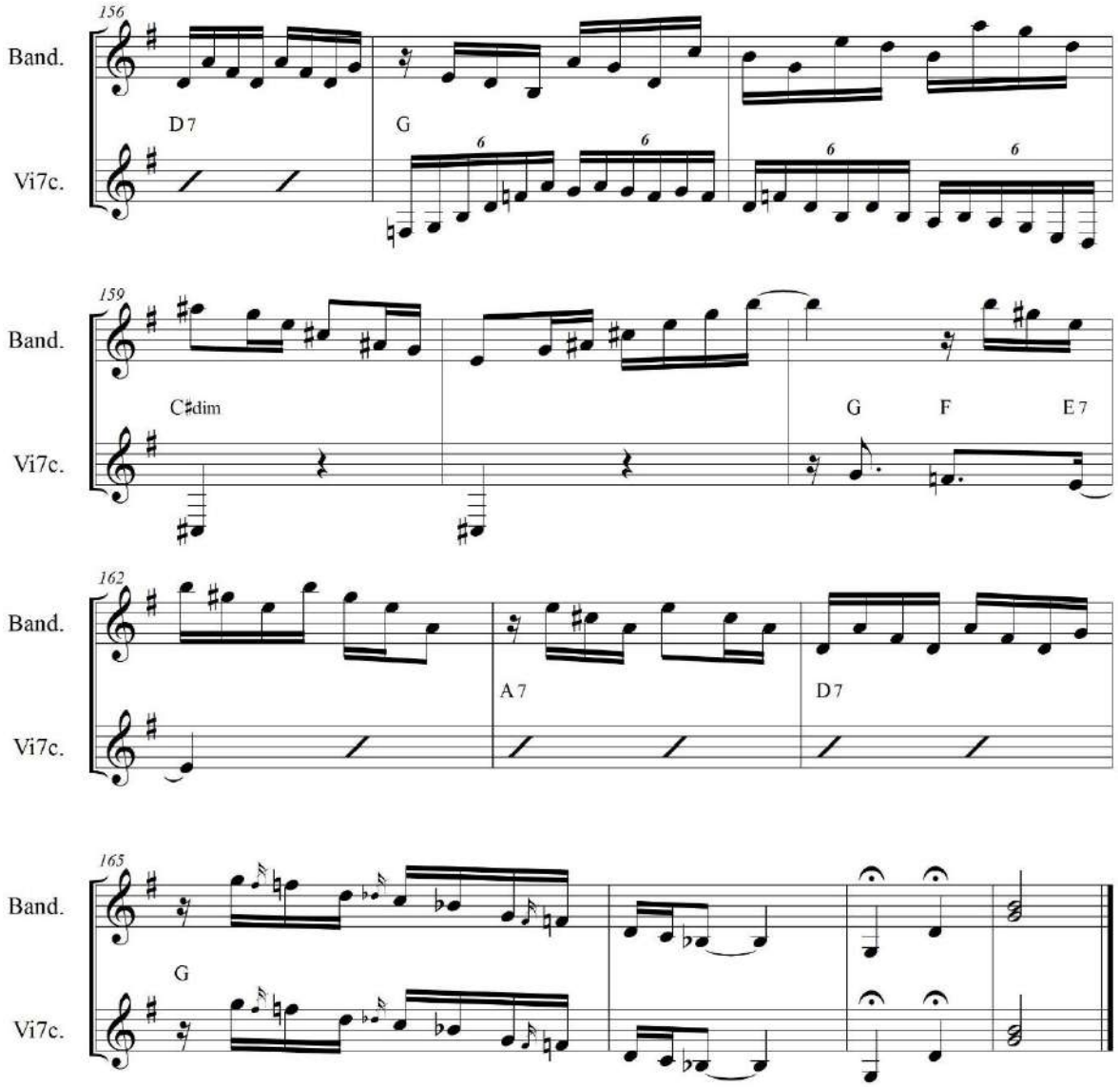

57
Band.
Vi7c.
A7
Dm A7
61
Band.
Vi7c.
Dm
F♯dim
C
65
Band.
Vi7c.
Am B7
E C♯m7
F♯m B7
E F F♯ G7
69
Band.
Vi7c.
C
73
Band.
Vi7c.
3 6
A7
Dm


77
Band.
Vi7c.
F
F♯dim
B7
E7
81
Band.
Vi7c.
A7
Dm
G7
C
85
B1
Band.
Vi7c.
G7
89
Band.
Vi7c.
C
A7
93
Band.
Vi7c.
Dm
A7
Dm
F♯dim
3


97
Band.
Vi7c.
C
Am
E
C#7
F#m
B7
101
Band.
Vi7c.
E
G7
105
Band.
Vi7c.
C
A7
109
Band.
Vi7c.
Dm
F#dim
B7
113
Band.
Vi7c.
E7
A7
Dm
G7
C


A2
117
Band.
Vi7c.
C♯7
D7
G6
121
Band.
Vi7c.
B♭dim
G6
E7
125
Band.
Vi7c.
Am
E7
Am
129
Band.
Vi7c.
D7
Am
D7
133
Band.
Vi7c.
G
Em
Am
D7
G/D
Gmaj7(9)/D


136
Band.
Vi7c.
G6/D
C♯dim/D
C♯dim/D
G
140
Band.
Vi7c.
E7
Am
E7
Am
C
144
Band.
Vi7c.
B♭dim
G
A♭
A7
148
Band.
Vi7c.
D7
G
C♯dim
152
Band.
Vi7c.
G
F
E7
A7


156
Band.
Vi7c.
D7
G
159
Band.
Vi7c.
C♯dim
G
F
E7
162
Band.
Vi7c.
A7
D7
165
Band.
Vi7c.
G

Anexo 1 F

Noites Cariocas

ChoroChoro

Jacob do Bandolim

Transcrição: João Fernandes

A

Bandolim

Violão 7 Cordas

G B♭dim

5

Band.

Vi7c.

D7 G E7 Am E7

9

Band.

Vi7c.

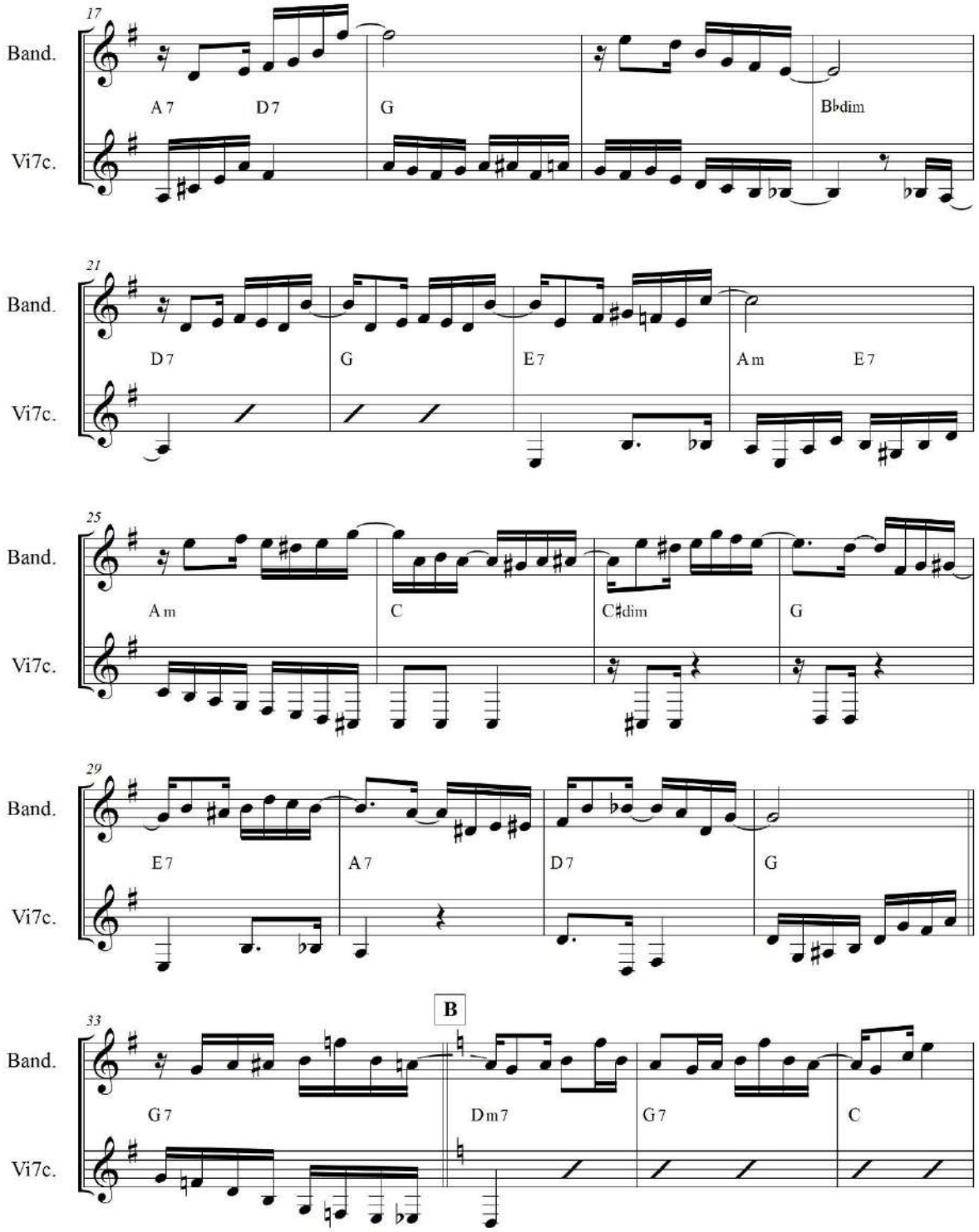
Am D7

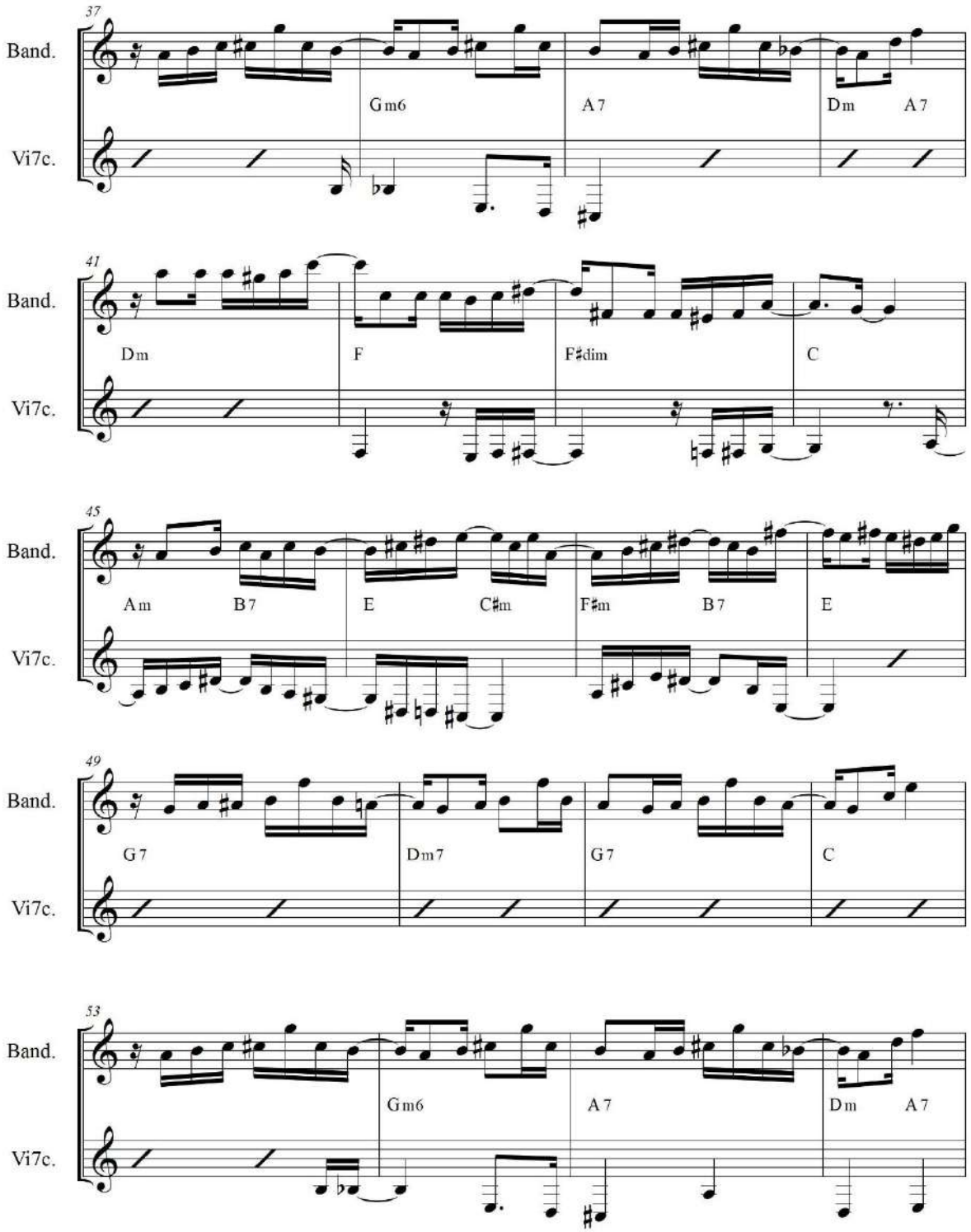
13

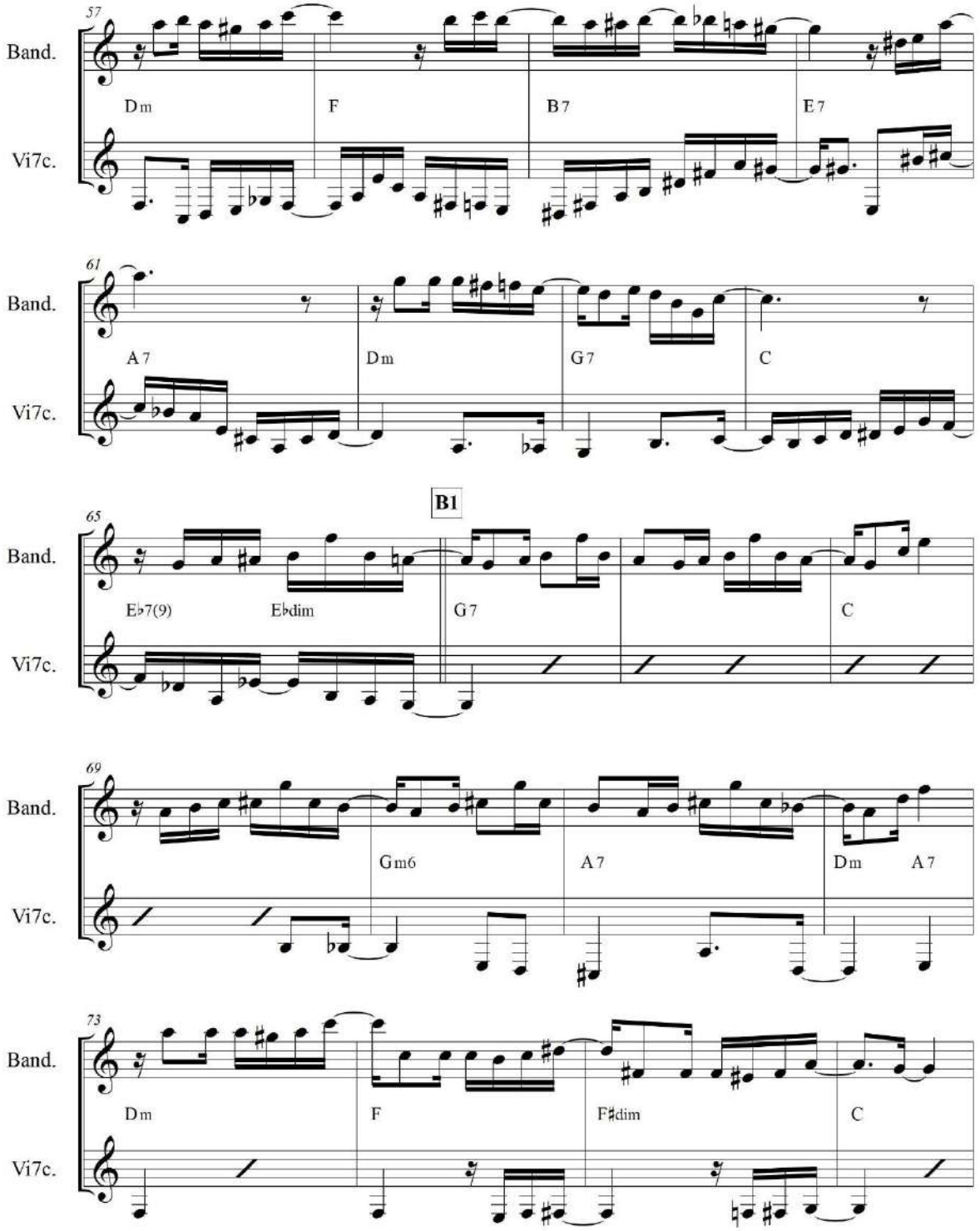
Band.

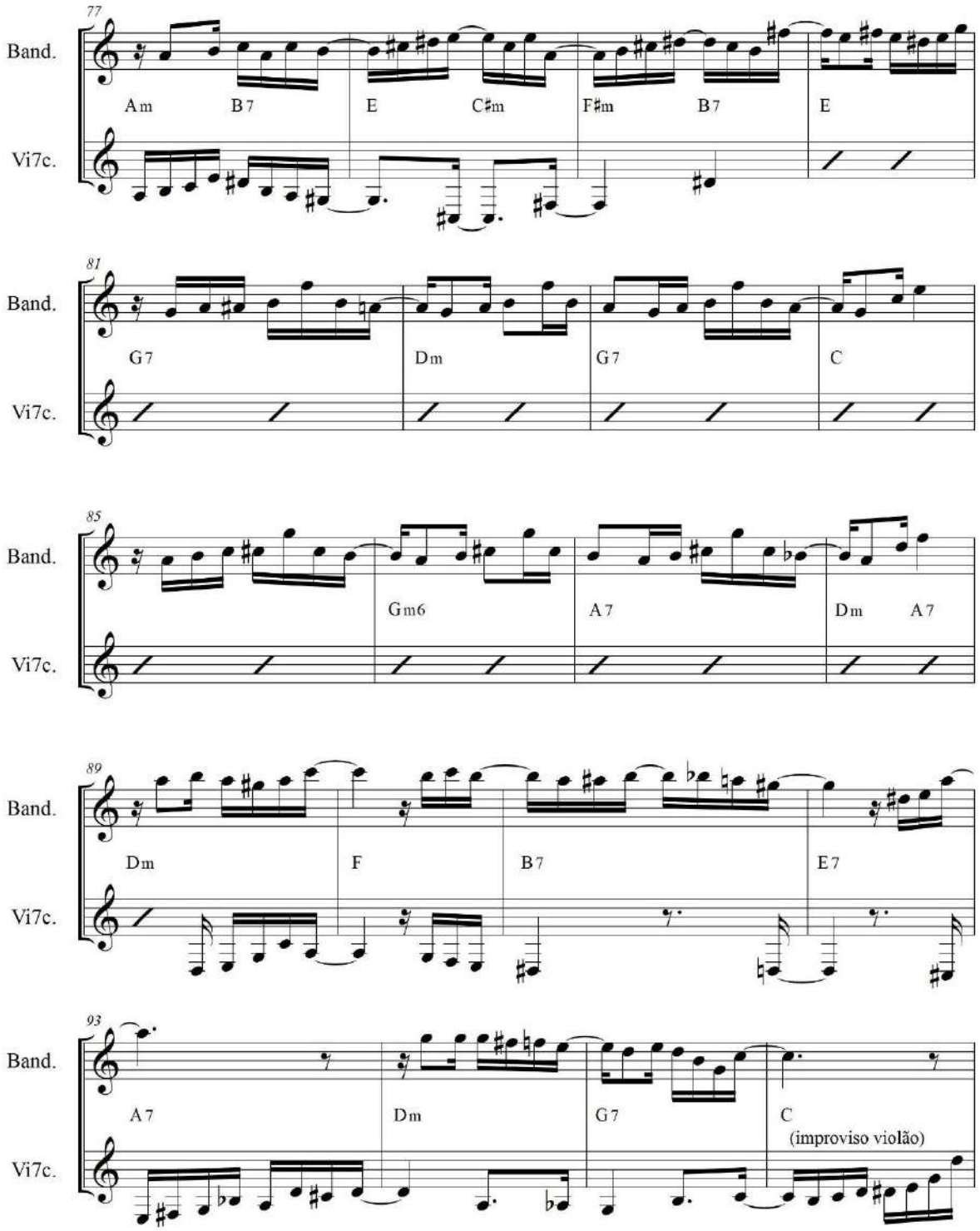
Vi7c.

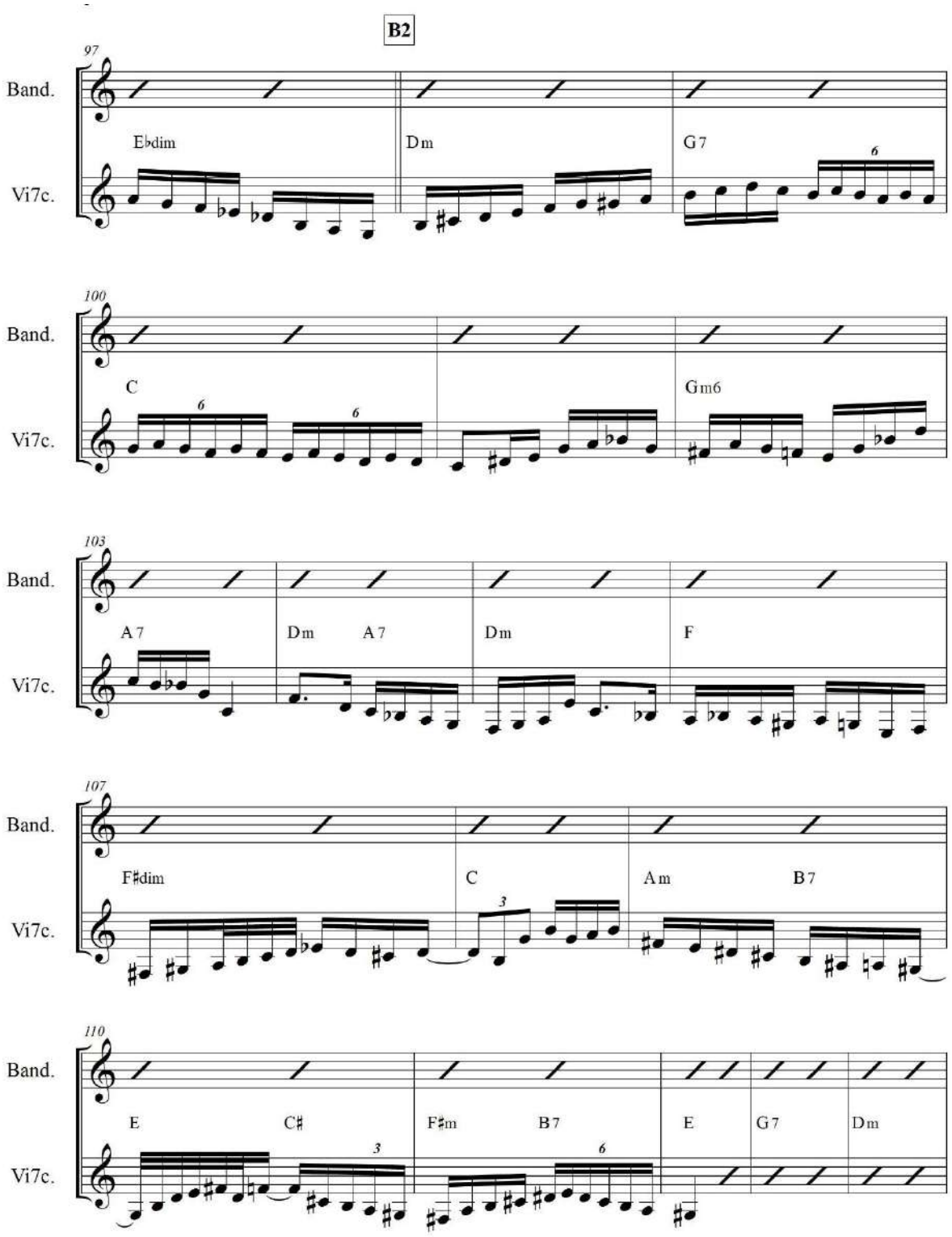
Am D7 G E7


17
Band.
A7
D7
G
B♭dim
Vi7c.
21
Band.
D7
G
E7
Am
E7
Vi7c.
25
Band.
Am
C
C♯dim
G
Vi7c.
29
Band.
E7
A7
D7
G
Vi7c.
33
B
Band.
G7
Dm7
G7
C
Vi7c.


37
Band.
Gm6
A7
Dm
A7
Vi7c.
41
Band.
Dm
F
F♯dim
C
Vi7c.
45
Band.
Am
B7
E
C♯m
F♯m
B7
E
Vi7c.
49
Band.
G7
Dm7
G7
C
Vi7c.
53
Band.
Gm6
A7
Dm
A7
Vi7c.


57
Band.
Dm
F
B7
E7
Vi7c.
61
Band.
A7
Dm
G7
C
Vi7c.
B1
65
Band.
E♭7(9)
E♭dim
G7
C
Vi7c.
69
Band.
Gm6
A7
Dm
A7
Vi7c.
73
Band.
Dm
F
F♯dim
C
Vi7c.


77
Band.
Am
B7
E
C♯m
F♯m
B7
E
Vi7c.
81
Band.
G7
Dm
G7
C
Vi7c.
85
Band.
Gm6
A7
Dm
A7
Vi7c.
89
Band.
Dm
F
B7
E7
Vi7c.
93
Band.
A7
Dm
G7
C
(improviso violão)
Vi7c.


B2
97
Band.
Vi7c.
E♭dim
Dm
G7
100
C
Gm6
103
A7
Dm
A7
Dm
F
107
F♯dim
C
Am
B7
110
E
C♯
F♯m
B7
E
G7
Dm

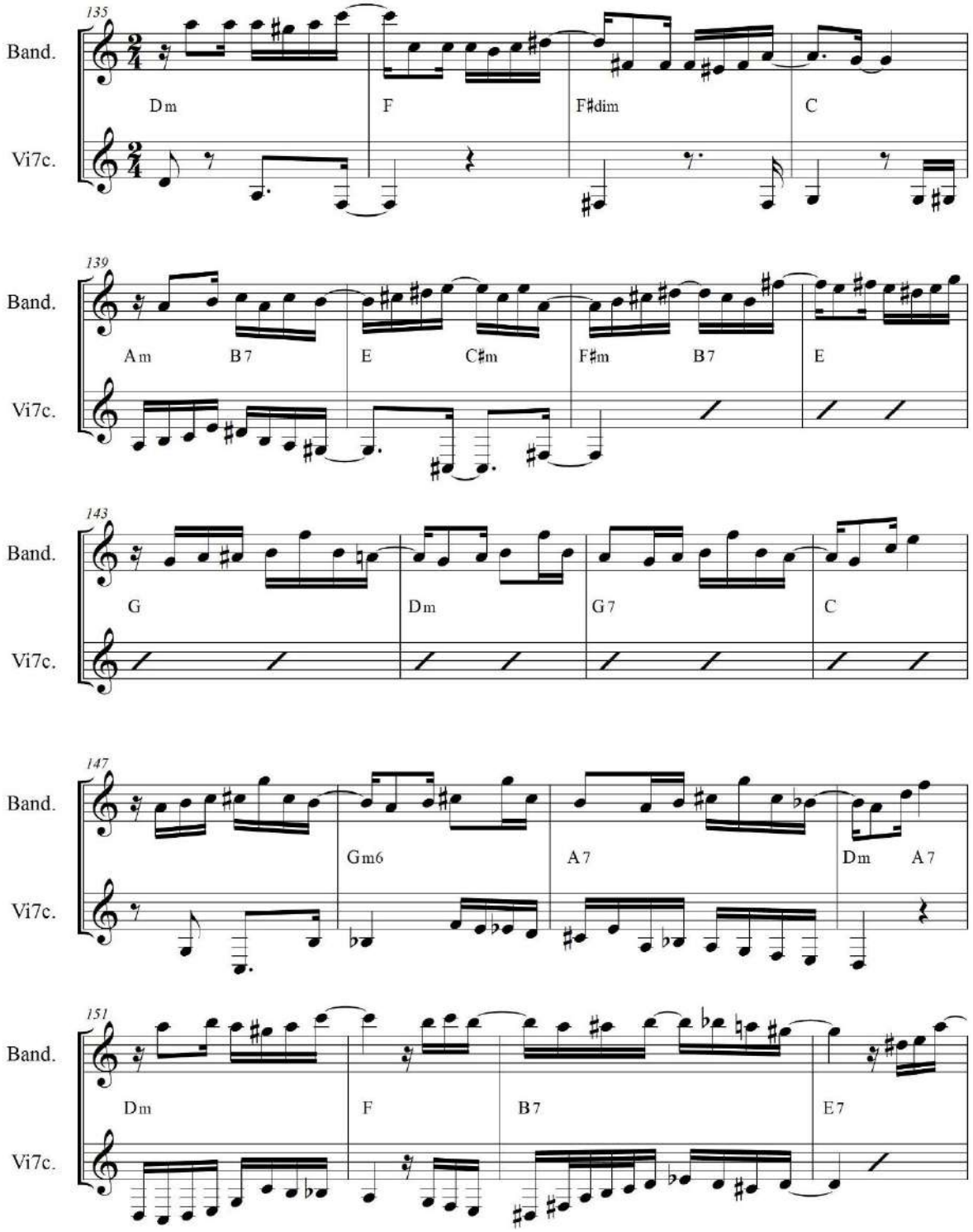
115
Band.
G7 C Gm6
Vi7c.

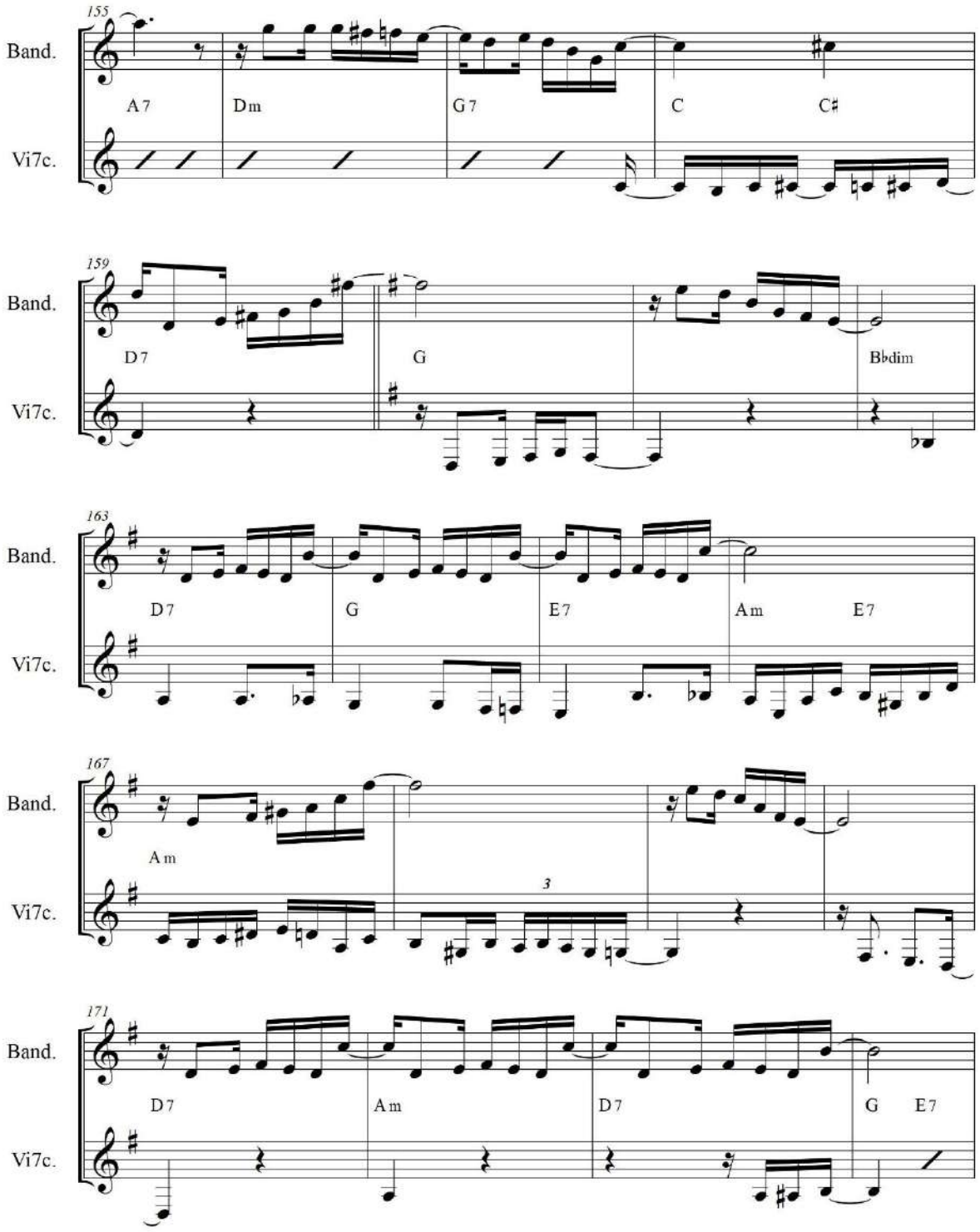
119
Band.
A7 Dm A7 Dm F
Vi7c.

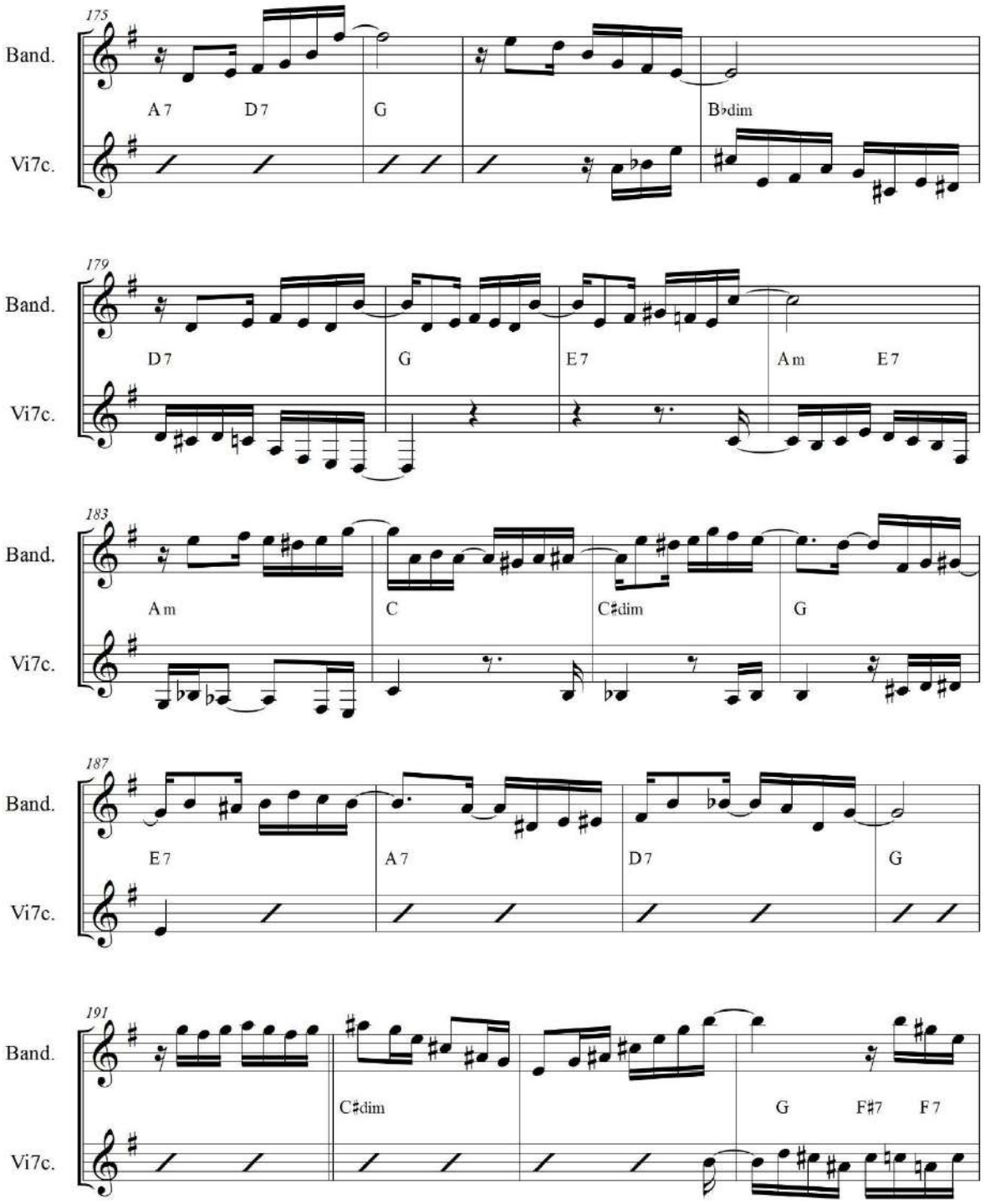
123
Band.
B7 E7 A7 D7
Vi7c.

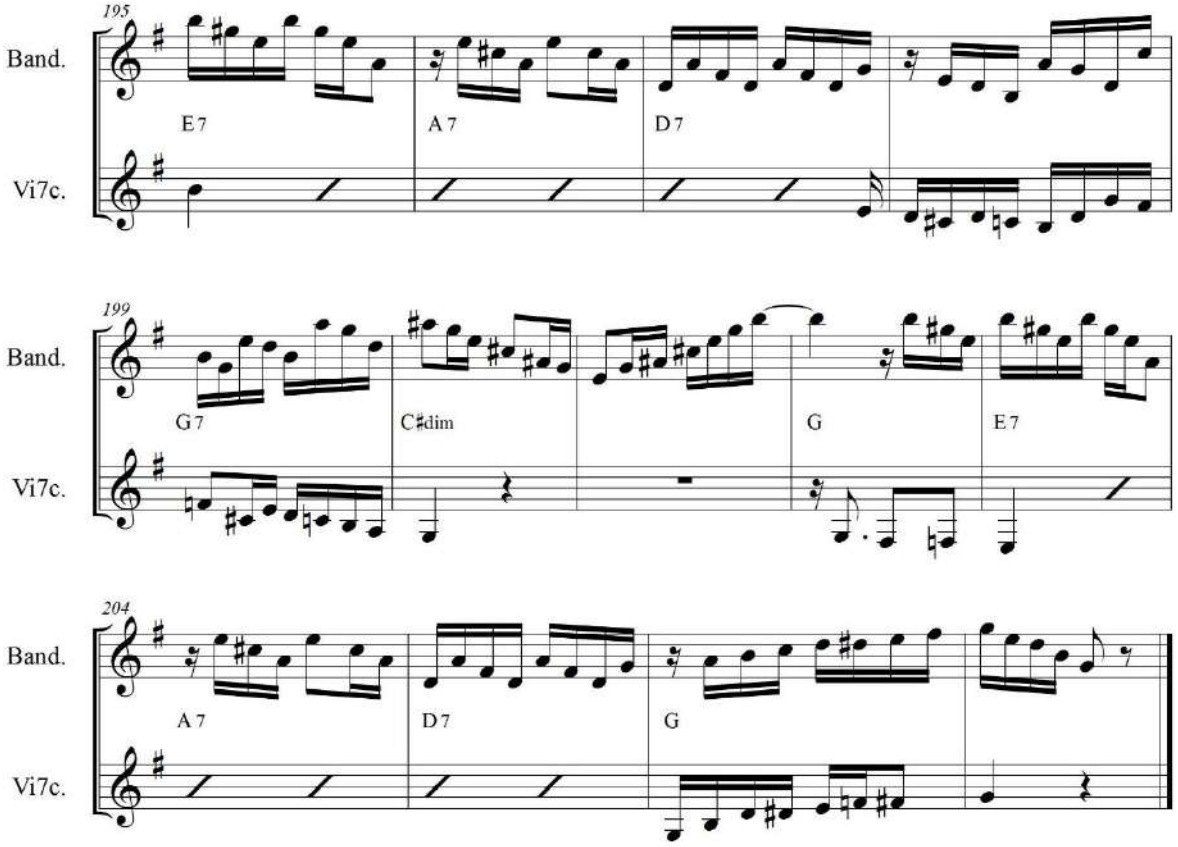
127
Band.
G7 C G7(9) interlúdio
Vi7c.

131
Band.
D♭7 C A7
Vi7c.


135
Band.
Dm
F
F♯dim
C
Vi7c.
139
Band.
Am
B7
E
C♯m
F♯m
B7
E
Vi7c.
143
Band.
G
Dm
G7
C
Vi7c.
147
Band.
Gm6
A7
Dm
A7
Vi7c.
151
Band.
Dm
F
B7
E7
Vi7c.


155
Band.
A7
Dm
G7
C
C♯
Vi7c.
159
Band.
D7
G
B♭dim
Vi7c.
163
Band.
D7
G
E7
Am
E7
Vi7c.
167
Band.
Am
3
Vi7c.
171
Band.
D7
Am
D7
G
E7
Vi7c.


175
Band.
A7
D7
G
B♭dim
Vi7c.
179
Band.
D7
G
E7
Am
E7
Vi7c.
183
Band.
Am
C
C♯dim
G
Vi7c.
187
Band.
E7
A7
D7
G
Vi7c.
191
Band.
C♯dim
G
F♯7
F7
Vi7c.


195
Band.
E7
A7
D7
Vi7c.
199
Band.
G7
C♯dim
G
E7
Vi7c.
204
Band.
A7
D7
G
Vi7c.

ANEXO 2

Cd de áudio e vídeo

ANEXO 3

Transcrições de entrevistas

Anexo 3 A

Magal 7 Cordas

Nome artístico: Magal 7 Cordas

Nome completo: Marcos Vinícius da Silva Magalhães

Atuação: Violonista 7 cordas, professor.

Data e local de nascimento: 12/03/1989. Duque de Caxias, RJ.

Data e local da entrevista: 26/07/2016 no hotel Sudoeste, em Goiânia.

Entrevista

João Fernandes (JF): Gostaria de primeiramente agradecer a você pela colaboração com a minha pesquisa. Aproveito também pra externar minha admiração pelo seu trabalho.

Magal 7 Cordas (M7): Valeu.

JF: Me fale sobre sua iniciação musical, desde o primeiro instrumento até a opção pelo sete cordas.

M7: Minha iniciação musical foi dentro de casa. Meu pai é um músico, cantor e compositor de samba. Desde novo eu sempre tive esse contato. Meu pai tocava um pouco de violão e daí eu comecei a me interessar pelo instrumento. Acho que eu tinha uns dez, onze anos. Eu comecei a aprender tocar sozinho. Depois que eu aprendi os primeiros acordes meu pai me passou algumas coisas.

Depois eu abandonei um pouco o violão e ganhei um cavaco de presente. Estudei um pouco de cavaquinho mas não foi pra frente. Fiz aula de teclado na minha escola, mas também não foi. Aí eu acabei voltando pro violão. Quando eu voltei já estava mais focado, mais interessado. Comecei a tirar música de ouvido. Desde essa época eu já tocava pra linha do sete cordas, mesmo tocando no seis ainda. Ficava tirando aquelas gravações do Dino, imaginando como é que acabaria na sétima cordas. Essa foi minha iniciação musical.

Depois comecei a estudar com o Fernando César no Clube do Choro de Brasília e posteriormente tive um longo período de aulas particulares com ele. Entrei lá em 2006 e fiquei lá durante um ano e meio.

JF: E sobre o Rogério Caetano no cenário de Brasília especificamente? O que você pode dizer?

M7: Bem, Brasília é um lugar que todo mundo sabe que sempre aparecem músicos excepcionais de tempos em tempos. É impressionante. Creio que aquele lugar tem uma energia diferente. Isso é fato. Tem também o lance da linguagem, o jeito de tocar que é muito diferente e que não se resume ao choro ou ao violão, mas também em diversos segmentos musicais, como no samba e no jazz, enfim.

No caso do nosso instrumento, o sete cordas, o Rogério é o cara que mais representa essa linguagem diferente, essa maneira diferente de enxergar o instrumento, de enxergar a música.

JF: Como você teve contato com o trabalho do Rogério?

M7: Através do Fernando César e do Rafael dos Anjos. Eles que me apresentaram. Fui ouvindo algumas coisas e me chamou a atenção a maneira de tocar. Até então eu estudava Dino, Raphael, Walter e Waldir e o Fernando César. O César para mim é uma grande referência até hoje. Através deles conheci algumas coisas do Rogério tocando. Me lembro de uma gravação que o Rafael dos Anjos me mostrou, *Choro das meninas*. Acho que foi nessa gravação que conheci o trabalho do Rogério. Aí fui me interessando pelo trabalho dele, indo atrás de gravações.

JF: Na ocasião do workshop do Rogério em Goiânia, eu observei que você estava na plateia e ele acabou chamando você para ajudar a exemplificar algumas situações de harmonia e de fraseado. Você já chegou a ter aulas com o Rogério? Já desenvolveram algum trabalho em conjunto?

M7: Na verdade o Rogério é um grande amigo meu. A gente tem uma amizade muito "maneira" e se fala com muita frequência. Nunca trabalhamos juntos. Mas nós temos essa relação de amizade. Eu tive uma aula particular com ele. Eu fui até o Rio fazer aula com ele. Passei uma tarde lá na casa dele e ele me passou o material que eu estudo até hoje. Isso já tem uns quatro anos. Acho que por morarmos em cidades diferentes e tocar o mesmo instrumento ainda não fizemos nenhum trabalho juntos.

A minha experiência de aula com ele é essa particular e depois um curso de verão que eu fiz com ele lá em Brasília. Não me lembro bem o ano. Acho que 2013 ou 2014.

JF: Você sempre atuou em Brasília?

M7: Sempre. Sempre estudei e trabalhei em Brasília. Fiz pouquíssimos trabalhos no Rio, como pequenos shows e gravações e agora em Goiânia tenho tocado com certa frequência. Mas sempre foi em Brasília que tudo aconteceu.

JF: É bom salientar que essas vindas de vocês pra cá tem enriquecido bastante o movimento do Choro aqui em Goiânia. Tem dado vida nova.

M7: Que bom, cara. Goiânia tem muito músico bom. Fico feliz e poder ajudar. Acho muito bom esse movimento que vocês fazem de estarem tocando e fazendo as rodas. E se a gente pode ajudar e dar uma força no movimento isso é ótimo.

JF: Como você enxerga a interação do Rogério com o complexo do choro de Brasília? E a sua própria interação?

M7: O Rogério é uma grande referência para o choro de Brasília. Ele atuou muito tempo, inclusive como cavaquinhista do *Dois de ouro*. Temos grandes referências de violonistas de choro, como Alencar, Fernando César, o Augusto. Mas o Rogério, em relação ao choro de Brasília, eu vejo como esse cara que, juntamente com Hamilton e outros ajudou a consolidar essa linguagem nova, essa nova maneira de se tocar. Dentro do universo do sete cordas ele foi o principal representante nesse aspecto de modernização.

Ele sempre esteve envolvido com o choro. Foi professor do clube do choro e estava sempre presente nas rodas e gravações que tinham na época. Mas sobretudo, ele foi esse cara que ajudou a pegar o choro e dar uma transformada.

JF: Como você vê a atuação dele hoje no Rio de Janeiro? Mais na área da performance ou você acha que ele tem formado alunos lá e acaba por transmitir essa nova maneira de tocar?

M7: Eu acho que após a chegada dele ao Rio e a trabalhar bastante em gravações, alguns violonistas começaram a mudar um pouco o jeito de tocar. Ouvi recentemente algumas gravações e pensei: "a galera já tá tocando um pouco diferente". Eu não sabia nem era quem era o violonista. Mas me atinei para esse detalhe, porque é um negócio muito forte e também imponente, no bom sentido da palavra. Pode ser que até inconscientemente a galera vai se deixando influenciar e vai mudando modo de tocar.

JF: O que você nota de mais peculiar no trabalho dele? Tenho transcrito e analisado algumas de suas interpretações e noto que ele tem usado um material melódico diferente, que não consigo observar com frequência no trabalho de seus predecessores, tal como escala alterada, escala diminuta, tons inteiros. Fale sobre isso.

M7: É justamente isso. Ele pegou a linguagem que já existe do sete cordas, consolidada por Dino e que não tem como mudar. A linguagem vai ser essa sempre. Mas, lá atrás, Waldir, Walter e Raphael começaram a acrescentar algo diferente. Raphael já tocava algumas coisas de pentatônica, tons inteiros. Mas de modo bem incipiente. Não chegou a desenvolver. O Rogério desenvolveu tudo. Ele pegou as informações de escalas e harmonias que não se usava no samba e no choro, mas que eram bastante comuns em outros estilos musicais e trouxe para o universo do choro, o que é genial. Tem um exercício que ele passa que consiste em pegar uma frase simples e tocar primeiramente a frase com notas diatônicas e depois com as notas alteradas. Ou seja, a linguagem é a mesma, o fraseado é o mesmo. O que muda é a escala que ele está usando.

JF: Na ocasião do workshop eu perguntei a ele se este era um bom caminho, você pegar uma frase tradicional e depois jogar as alterações.

M7: Acho que foi por aí que ele começou. Quando ele vai dar aulas esse é um dos primeiros exercícios que ele passa.

JF: Você percebe no trabalho dele o diálogo com outros estilos musicais?

M7: Sim, em relação ao tipo de recurso que ele usa, a exemplo dessas escalas já ditas. Essa é a ligação dele com outros gêneros. Esses recursos eram muito usados em outros gêneros musicais, mas não no samba e no choro. Ele pegou aquilo e trouxe pra dentro da linguagem.

JF: Quais seriam estes estilos?

M7: O jazz. Talvez esse seja o estilo que mais usa essas informações.

JF: Esse é um ponto em que eu tenho refletido muito. Normalmente atribui-se o uso dessas escalas ao jazz. Mas na esfera da música erudita encontramos o uso desse material muito antes do surgimento do jazz.

M7: O próprio Rogério já me mostrou peças de música erudita contendo esse material. Não me lembro agora o nome do compositor. Talvez seja porque na esfera da música popular o jazz é o estilo onde mais se utiliza essas informações. Sei que o Rogério pegou muita coisa do jazz. Mas pegou também muita coisa da música erudita, provavelmente quando ele estudou composição na UNB. Deve ter estuados obras que continham essas informações.

JF: Talvez essa atribuição se deva ao constante uso. Você vê influência do Dino no trabalho do Rogério?

M7: Com certeza. Não tem como não se influenciar pelo Dino. Eu costumo dizer que o Dino é o culpado. Tudo o que for tocado de sete cordas vai ser baseado no que o Dino desenvolveu. Raphael dizia: "o Dino não se compara, o Dino se separa". Não tem como. Pode ser o Rogério, o Walter, Waldir, a gente, depois a galera que virá depois. Não tem como tocar o instrumento sem se influenciar pelo Dino. Foi o Dino que criou a "parada". Não tem como fugir disso. Toda a linguagem que se tem do instrumento, sua concepção, o jeito de tocar veio do Dino. Não tem como fugir disso.

JF: E Rabello? Você vê influência no trabalho dele?

M7: Muita. Rogério pegou duas vertentes. Primeiro a da baixaria, pois o Raphael já veio trazendo novos elementos e, como morreu muito novo, Rogério continuou o que ele já havia começado a fazer. Foi muito influenciado também como solista, pois Raphael foi o solista de sete cordas e, como o Rogério também é um solista de sete cordas, existe aí uma grande influência. Portanto ele sofreu influência de Rabello tanto como acompanhador quanto solista do instrumento.

JF: Essa questão envolve também a próprio sonoridade. Ele tem se apresentado predominantemente com o sete de aço, que nos remete diretamente ao trabalho do Dino. Ele tem uma sonoridade mais próxima do Dino pelo uso do aço, mas, tecnicamente está mais próximo do Rabello, como solista, lembrando que ele também é solista.

M7: Demais. Ele tem vários trabalhos solo, dois discos se não me engano. E, realmente essa coisa de solar no aço não é algo tão comum. O Raphael já fazia isso. Tem uma gravação de um show que é o Paulo Moura, Zé da Velha, Jacques Morelembaum e o Raphael de aço nesse show. Ele solava direto. Mas trabalho de solista mesmo, talvez o Rogério seja um pioneiro.

JF: O Yamandu é um solista de sete no náilon e que está em grande evidência.

M7: Mas o Rogério leva a bandeira do aço pra tudo, inclusive para os solos. Ele faz questão de ressaltar isso. E ele desenvolveu uma sonoridade bonita de solar no aço, o que é difícil. Outra pessoa que faz isso também, mas não sei se veio antes ou depois do Rogério é o Félix Júnior, lá de Brasília. Inclusive eu gravei uma faixa com ele no seu último cd sendo dois sete cordas de aço.

JF: Aquela corda sol de aço tem um brilho especial.

M7: Essa é a melhor parte do violão de aço.

JF: Você conhece o livro *Sete cordas técnica e estilo*?

M7: Conheço. É um “livraço”. O grande lance do Rogério é que ele expõe tudo. Não fica escondendo. Nesse livro ele colocou tudo o que ele pensa, seu modo de tocar, o tipo de material que ele usa, suas aplicações.

JF: Esse seria o material que ele te passou naquela aula do Rio de Janeiro?

M7: Parte dele sim. Nessa aula que eu tive com ele nós conversamos muito sobre aplicação das escalas, como usar, como estudar. E é disso que o livro trata. Mas estudamos várias outras coisas, tal como linguagem, ideias de realização das melodias principais nos baixos. Foram acontecendo outras coisas na aula, mas boa parte da aula foi o que está contido no livro. Eu nem sei se o livro já tinha saído na época. Enfim, abordamos boa parte do material presente no livro durante esta aula.

JF: No estudo do sete cordas não podemos abrir mão de tirar músicas de ouvido. Pode-se adquirir um grande vocabulário através do material escrito. Mas, se não tivermos o hábito de ouvir o estilo, tocar junto com a gravação, acabamos por não conseguir conectar as frases. Como você observa isso?

M7: Essa pergunta foi muito boa. Estou chegando a essa conclusão e tenho falado muito com meus alunos. Quando você vai tocar qualquer coisa o primeiro passo é ouvir. Não tem como eu querer tocar sete cordas se eu não ouvir gravações que tenham sete cordas. E ouvir atentando para a sonoridade do instrumento, o jeito que o instrumento se porta na música. Esse é o principal fator pra se aprender qualquer instrumento ou gênero musical. A pessoa tem que ouvir. Não adianta eu querer aprender sete cordas e não ouvir gravação. Eu não vou saber. Vou aprender uma frase, e daí? O que eu vou fazer com essa frase?

JF: Ela nunca vai ter aquele sotaque.

M7: Nunca vai ter. Exatamente. Até mesmo antes de tirar de ouvido temos que ouvir o gênero. Aos poucos as informações vão ficando guardadas na sua mente. Música funciona assim, acúmulo de informação. Você vai ouvindo e estudado e aquilo vai ficando guardado até que chega uma hora em que você aos poucos vai colocando pra fora.

JF: É similar ao aprendizado da língua falada. De tanto ouvir aprendemos a falar e somente depois aprendemos a ler e a escrever.

M7: Claro. A gente aprende a falar ouvindo desde cedo. Então é isso. Essa pergunta foi boa. Tenho falado muito disso com meus alunos. Não exijo que tirem as músicas num primeiro momento, só que escutem. Tem pessoas que nem tocam sete cordas mas sabem como o sete cordas se porta na música do tanto que escutam. Sabem seu modo de pronúncia, seu comportamento na música, sua função. Acho que isso é o principal e somente depois disso você começa a tirar as coisas e aprender as frases.

JF: Naquele workshop você observou durante a explanação que a frase que ele usou de exemplo estava presente no livro. E ele respondeu: “pois é. Está no livro e até hoje o pessoal não está usando”. Como você vê a interferência desse livro, que ainda pode ser considerado novo no panorama do violão de sete cordas no Brasil e/ou Brasília?

M7: Creio que essa nova maneira de tocar ainda vai levar um tempo a ser assimilada. O pessoal não está usando porque ainda não consegue conceber essa ideia

nova. Pode ser também que não estejam dispostos porque exige muito estudo. Não que a maneira tradicional não exija. O esforço é o mesmo. Mas não sei se a "galera" não está na disposição de estudar ou se ainda não está aceitando essa nova linguagem. Isso levará tempo. Como você disso, trata-se de um material novo. Deve ter uns quatro ou cinco anos que ele fez o livro. Daqui a dez ou quinze anos ainda vai continuar sendo novo.

JF: Alguns músicos, sobretudo no Rio de Janeiro, lutam pela manutenção do tradicionalismo. Me parecem que não aceitam muito bem o termo inovação. Pode haver aí um resistência a esse novo material por parte desses músicos?

M7: Com certeza. Principalmente por parte do pessoal da velha guarda. Mas mesmo nos músicos mais novos há uma tendência em se tocar no "modo mais antigo". O pessoal novo não toca de "maneira nova", tocam do "jeito antigo", o que também é legal. Mas a proposta de Brasília é um pouco diferente. Não que não haja esse pessoal tradicionalista em Brasília mas lá existe um predomínio dessa "nova proposta" de se tocar o choro. Talvez essa resistência não seja de todo ruim pois pode ajudar a se preservar as raízes. Mas tem algumas rodas em Brasília que são mais tradicionais.

Não acredito que esse "jeito novo" tenha partido de Brasília ou coisa assim, mas lá talvez tenha ganhado mais força e mais uso. O Pixinguinha tocava. O *Ingênuo* é um com exemplo do uso da escala de tons inteiros.

JF: No ano de 1946 Pixinguinha passou a fazer parte do Regional do Benedito Lacerda. O Dino já fazia parte do grupo tocando violão de seis cordas. Ele teve muito contato com Pixinguinha e, quando este deixou o grupo, passou a realizar as baixarias ainda no violão de seis cordas. Em 1952 ele passou a tocar sete cordas e consolidou a primeira escola do violão de sete cordas.

M7: Não tem como fugir. Dino foi genial.

JF: Tem mais algumas considerações que você queira fazer?

M7: Só pra reforçar, falando do Rogério agora, ele é esse cara que a "galera" se prende ao jeito inovador, aos recursos que ele usa. Mas tem sempre que lembrar que antes disso, ele tocou e tirou tudo que os caras fizeram. Ele toca tudo que o Dino gravou, tudo o que o Raphael tocou, tudo que o Waldir e o Walter tocaram. Depois disso ele colocou a visão dele sobre o instrumento, a visão nova. Mas pra isso ele "zerou" o Dino, "zerou" Raphael. A mesma coisa acontece com o Hamilton. Todo mundo já quer tocar como o Hamilton, mas não sabem que ele toca todas as músicas do Jacob, do Lupércio do Pixinguinha. Com o Rogério é a mesma coisa. Quer tocar que nem o Rogério, massa. Mas antes disso tem que estudar o Dino, o Raphael, o Walter e o Waldir e outras referências como o Luizinho lá de São Paulo. Para mim, outra grande referência que pouca gente conhece é o Sombrinha, ex *Fundo de quintal*. Então tem que se ouvir muito e se tocar todo esse pessoal pra depois você partir pra essa linguagem nova que o Rogério propõe. Até mesmo porque a linguagem nova que ele propõem está totalmente baseada nesse pessoal lá de trás. Então se você não tiver esse alicerce você vai tocar de maneira supérflua, sem saber o que tá tocando, tocando sem entender a linguagem.

JF: Eu te agradeço pelas preciosas informações e espero poder te apresentar os resultados ao término do trabalho. Muito obrigado.

M7: Com certeza. Vou esperar. Eu que agradeço e estou sempre à disposição quando precisar.

Anexo 3 B

Júlio Lemos

Nome artístico: Júlio Lemos

Nome completo: Júlio César Moreira Lemos

Atuação: Violonista de 6 e 7 cordas e professor.

Data e local de nascimento: 13/09/1986. Goiânia, GO.

Data e local da entrevista: 14/09/2016 na Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.

Entrevista

João Fernandes (JF): Primeiramente, gostaria de agradecer a sua participação no projeto de pesquisa. Acho que vai ser muito enriquecedor para o trabalho.

Júlio Lemos (JL): O prazer é meu, João, por estar participando. Obrigado pelo convite.

JF: Primeira coisa: gostaria que você discorresse sobre a sua iniciação musical. Conte-me desde a sua iniciação até a transição para o violão de sete cordas.

JL: Bom, o meu início foi a partir de uma coisa bem intuitiva, amadora, no sentido de tocar com colegas de escola na época. Queríamos tocar em banda de rock e precisávamos de um baterista. Meu pai já tocava bateria como músico amador e isso despertou em mim a vontade de tocar bateria. Pensei: meu pai me ensina o básico e eu vou tocar com meus colegas. Daí eu tomei gosto pela música.

Quando procurei um professor de bateria em uma escola, meu pai me convenceu a estudar guitarra em vez de bateria porque na opinião dele já havia um baterista em casa e não havia a necessidade de mais um. Além disso, bateria já faz muito barulho. Aceitei a sugestão do meu pai mas pedi que ele continuasse me dando umas dicas na bateria, pois eu não queria sair da banda da escola.

Passei então a estudar guitarra, tendo uma aula de prática e uma de teoria por semana em uma escola particular. Meu professor de guitarra podia ser considerado um professor de Heavy Metal, apesar de ter me ensinado as músicas populares e pop rock da época. Tomei muito gosto pela guitarra quando descobri que um Lá Maior podia fazer música. Depois que aprendi o primeiro acorde descobri que a música era um universo fantástico e decidi me aprofundar. A partir deste momento minha carreira começou.

Logo em seguida a banda da escola se dissolveu e formei uma banda com meus primos. Eventualmente tocava também com meu pai e uns amigos dele.

Quando descobri que existia o curso (superior) de música procurei o Gustav Ritter e o Veiga Valle, escolas de conservatório. Ingressei no Ritter aos 16 anos, onde tive aulas com o professor Clévio, que foi nosso mestre, seu professor também. Este foi o meu primeiro contato com o violão clássico, já tendo em vista o ingresso na faculdade de música, uma vez que na época ainda não havia graduação em guitarra. Se houvesse, provavelmente eu não estaria tocando violão de sete cordas e sim jazz e fuzzion, esta linguagem que não é a linguagem da música brasileira.

A partir do violão clássico entrei na faculdade de música em 2005 e me formei em 2008. Em 2010 comecei o mestrado. Foi dentro do curso de música que comecei a descobrir o universo da música brasileira, mais especificamente do samba e do choro e, a partir das audições em bares que tive em Goiânia vendo o João Garoto tocar fiquei impressionado com aquela musicalidade que eu nunca tinha visto antes.

Ninguém nunca tinha me apresentado um Dino Sete Cordas antes, um Raphael Rabello. O João Garoto foi de certa forma um passo inicial no sentido de estimular o meu interesse pela música brasileira, do violão brasileiro.

JF: Como acompanhador, né? ...

JL: Isso, porque meu contato com o violão era como solista até então. Vendo o Garoto tocar me interessei pelo estudo do acompanhamento e consequentemente pela linguagem do violão de sete cordas que ele fazia no seis e faz até hoje, as famosas baixarias. Contudo, eu nunca abandonei o estudo do violão clássico, apesar de não tê-lo mais como prioridade. Ele é algo que eu estudo, trabalho, levo junto, mas a música brasileira vem hoje de forma paralela. Foi uma espécie de transição, pois fiquei um tempo tocando só violão clássico para poder concluir meu curso. Consegui concluí-lo em quatro anos porque no terceiro e quarto anos eu só tocava violão clássico e mais nada. Cheguei a sair das bandas que eu tinha. Antes disso, até em banda de reggae toquei, o que me serviu como experiência, me possibilitando escutar outras linguagens dentro desse universo da música pop mundial.

Depois desses dois anos de intenso contato com o violão erudito eu me formei e passei a ter aulas em Brasília com o professor Alencar Sete Cordas, que foi o grande mestre dessa geração atual de violonistas de sete cordas de Brasília e também de Goiânia.

Que eu saiba, o Rogério foi o primeiro de Goiânia que começou a ter aulas com ele. Depois eu fui e depois você. Não sei se teve alguém mais que chegou a fazer esse bate e volta.

JF: Talvez o Gleysson Andrade.

JL: Não sei, acho que não, viu? Tem que perguntar pra ele.

Enfim, aí tive essas aulas com o mestre Alencar, o que foi muito enriquecedor no meu ponto de vista, no sentido de aprofundar na linguagem, de discorrer, de pesquisar as possibilidades de se trabalhar o violão de sete cordas.

JF: Quando você foi pra Brasília você já estava com o sete?

JL: Não, ainda não. Eu usei muito tempo o seis cordas fazendo baixaria, inspirado no João Garoto. Quando descobri o violão de sete cordas comecei a ter aulas com o Alencar e a acompanhar o trabalho do Rogério Caetano. Aí veio aquele empurrão a mais pra eu poder aderir mesmo ao sete cordas e comprar o instrumento.

JF: Você falou sobre Alencar e Caetano. Isso nos leva falar sobre Brasília, nessa relação da cidade com o Choro. Gostaria que você discorresse sobre o violonista Rogério Caetano. Como você o conheceu? Qual a sua relação com ele?

JL: Só um parêntese aqui pra fechar essa parte, cheguei a ter de oito a dez aulas com o Alencar durante um ano. Foi muito bom, muito produtivo. Gostaria de ter tido mais aulas com ele. Foi muito bom ter estudado a *Teoria das Árvores Harmônicas*, além de algumas concepções de possibilidade de baixaria. Ele pensava de forma muito livre, com muita espontaneidade na improvisação. Ele era um grande improvisador, tinha uma grande quantidade de frases embaixo do dedo, muitas cartas na manga.

Sobre o Rogério, a primeira vez que eu o vi tocar foi no Clube do Choro de Goiânia, quando era na ASEG, sob a gestão do Toninho. Na ocasião ele tocou solo. Ele é um exímio violonista acompanhador mas também toca solo. Mas ele se tornou mais conhecido como acompanhador. Não tive contato pessoal com ele naquele primeiro momento. Isto se deu através de amigos em comum de Goiânia.

JF: Nesta apresentação solo dele tocou sete ou seis?

JL: Não me lembro. Me lembro que arrebentou uma corda em uma das músicas e mesmo assim ele continuou tocando. A genialidade dele é tamanha que, apesar desta corda que faltou ele conseguiu improvisar. Até mesmo porque o trabalho solo do Rogério não é aquele trabalho chapado, formado, tudo escrito. Não sei se ele toca coisas escritas, acho que não. Ele tem o tema na cabeça dele e sai improvisando em cima daquele tema ali criando na hora. É claro que há um estudo sistematizado prévio. Ele tem esse

poder de improvisação, inclusive fazendo melodia e acompanhamento. Enfim, ele se desdobrou e conseguiu chegar ao fim da peça faltando uma corda. Não me esqueço desse episódio. Esse foi meu primeiro contato com o Rogério.

Passado um tempo eu fui ao Rio e o Nonato Mendes, com quem eu tocava muito e que é amigo de infância do Rogério - inclusive foi seu professor, introduzindo Rogério nessa linguagem jazzística que ele incorporou - foi crucial nesse momento. Quando eu estava indo pro Rio o Nonato já ligou pro Rogério e disse: "tem um amigo meu indo aí pro Rio. Receba ele aí por favor". E já me passou o contato do Rogério.

Liguei pro Rogério para avisar que estava indo e ele disse: "legal, amanhã a gente vai tocar no bar *Lapinha*, situado na Lapa." Isso foi em 2010. No dia seguinte fui ao bar juntamente com minha namorada da época e me impressionei com o público que estava assistindo Rogério tocar: numa mesa Yamandu, na outra Marco Pereira, enfim, uma galera da pesada sentada assistindo ele tocar. Esse foi o primeiro contato que tive com o Rogério. Ninguém havia me apresentado pessoalmente a ele. Foi um apresentação prévia por telefone. Através do Nonato o Rogério me recebeu muito bem. Disse a ele que havia vindo ao Rio pra entrevistar o Marco Pereira em função da minha pesquisa de mestrado e logo o Rogério me apresentou pessoalmente ao Marco. O Rogério é um pessoa espetacular. A partir daí fizemos amizade. Frequentei o apartamento dele, saímos juntos, tocamos juntos informalmente. Ele foi super receptivo comigo. Quando ele vem a Goiânia eu o encontro.

JF: Ultimamente tenho observado que você tem tocado com o pessoal de Brasília que tem vindo a Goiânia, em especial o Márcio Marinho, o Valerinho e o Dudu, etc. gostaria que você falasse sobre sua interação com o complexo do Choro de Brasília? O que você percebe de peculiar no Chorão de Brasília?

JL: Bom, Brasília é um celeiro do Choro. Como a própria história diz, os músicos saíram do Rio de Janeiro e foram pra Brasília. Então essa linhagem de músico que se desenvolveu principalmente a partir dos filhos do Seu Américo – o Césão e o Hamilton – mais especificamente dos últimos trinta anos criou uma forma brasiliense de se tocar Choro. É diferente do Rio. Eles pegam pesado. É um choro mais de vanguarda. Eles não prezam tanto pelo tradicionalismo. A própria música do Hamilton mostra muito isso, essa mistura de linguagens como o jazz e o rock. Você percebe que a música brasileira pode ir além daquela levada básica do violão do Choro. Eles abrem um leque de várias possibilidades sem perder a essência da música brasileira. Esse que é o grande lance. São músicos antenados com o aspecto da globalização na música popular. Enfim, o meu contato com esses músicos foi primordial pra eu estar tocando o que toco hoje e também

para as coisas que eu almejo tocar. Esses caras me inspiraram a tocar muita coisa. Fui em muita roda de Choro em Brasília, em especial na Vila Madá e toquei ao lado de músicos da nova geração como Yan Coury e Thiago Tunes bem como ao lado de músicos mais experientes como o Márcio Marinho e o Valerinho. O Valerinho principalmente é um cara muito completo. É dessa geração do Césão e do Hamilton. Foi criado junto com essa galera e sofreu forte influência do Alencar e do Seu Américo, a velha guarda do Choro. Esse contato com esses músicos me despertou o desejo de fazer uma música mais atual, mais contemporânea. Não me prender somente às raízes do Choro.

JF: Eu tenho observado que em suas últimas composições você tem explorado esse lance mais moderno, como escala alterada, escala diminuta, tons inteiros. Isso pode ser visto inclusive nos arranjos que você fez para o disco do *Quarteto Pixinga.* O Rogério também está nesse time de vanguarda e tem atuado muito no Rio, onde percebemos um Choro mais tradicional. Como você compreende essa atuação?

JL: Sobre a questão do uso dessa linguagem, teve uma época que toquei guitarra jazz. Estudei com o Fabiano Chagas um período e me atentei muito pra isso. Sempre gostei muito de Bossa Nova também, que vem a ser uma linguagem harmônica do jazz, e, a partir de então tenho pesquisado bastante tudo isso, mas sempre aplicado à música brasileira. Eu nunca me considerei um guitarrista de jazz. Sempre fui um apreciador. Então tentei aproximar ao máximo do que eu poderia chegar no sentido de melhor compreensão do que venha a ser a linguagem do jazz. Hoje acho que estou começando a compreender melhor essa linguagem.

Sobre a atuação do Rogério no Rio, ele mora no Rio. Ele é um virtuose do violão de sete cordas. Um cara genial e criativo e que estudou toda a linguagem do violão tradicional. Ele sabe as baixarias do Dino de A a Z. Ele criou essa base e, concomitantemente ou até mesmo antes disso ele estudou com o Nonato e compreendeu a improvisação na linguagem do jazz. O fato dele estar morando no Rio foi uma coisa que, como ele mesmo me disse, “caiu na hora certa no lugar certo”. Já entrou no mercado do samba. Então eu vejo a atuação dele no Rio mais ligada ao samba e não ao Choro. O vejo como um chorão de Brasília mas como um sambista do Rio de Janeiro. É um dos músicos mais requisitados pra acompanhar os sambistas. Quanto ao Choro, ele tem atuado ao lado de músicos como Luís Barcelos (bandolim), Celsinho Silva (pandeiro) e Eduardo Neves (sax e flauta). O Hamilton de Holanda também está morando lá. Pode-se dizer que é Brasília dentro do Rio. Vejo no rio a maioria dos músicos seguindo uma linha mais tradicional. Entretanto, existe esse núcleo formado por Hamilton, Rogério, dentre outros

ligado mais nessa linguagem de vanguarda do Choro. O fato de eles morarem no Rio não significa que tenham que cultivar o tradicionalismo. Por outro lado, não se pode afirmar que no Rio sempre haverá o predomínio dessa linguagem mais tradicional. Pode ser que a qualquer momento ocorra uma inversão no sentido de grande parte dos músicos novos começarem a tomar a frente por meio de trabalhos mais sólidos com essa linguagem de vanguarda que tem em Brasília.

JF: Você disse que o Rogério estudou tudo do Dino. Você vê também alguma influência de Rabello nele também?

JL: Sim. Sobretudo no trabalho solo. Na elaboração do arranjos, na improvisação, no ineditismo de ideias no momento da performance ao vivo. O próprio Rogério afirma que Rabello tem um peso imenso na sua forma de tocar.

JF: O que você vê de mais peculiar no trabalho do Rogério? Qual seria sua assinatura?

JL: Bom, o livro *Sete cordas técnica e estilo*, dele em parceria com
Marco Pereira traduz a linguagem do Rogério Caetano. A linguagem de improvisação está analisada naquele livro. Ele contém várias possibilidades harmônicas, tipo: em tal sequência de acordes ele aplica tal baixaria. Acho que aquele livro responde a sua pergunta: qual é o estilo do Rogério Caetano tocar? Ele apropriou a linguagem do jazz na música brasileira. Assim que eu vejo a maneira do Rogério Caetano tocar.

JF: Pra gente finalizar, como você vê a interferência deste livro no panorama do violão de sete cordas?

JL: Bom, eu vi esta obra praticamente nascer. Na verdade eu recebi em mãos do Marco e do Rogério em 2010. Eu estava no curso de verão de Brasília e tive aulas como os dois. Cheguei a dizer que era o melhor livro de sete cordas surgido até então. Posso até ter sido meio exagerado falando daquela forma. Na verdade é uma abordagem do estilo do Rogério. Então não dá pra falar que é “melhor livro de sete cordas”. Mas eu acho que foi o mais bem elaborado e bem estruturado em termos didáticos, numa progressão de baixarias tonais, escalas alteradas, tons inteiros, modulações. Não se restringe ao diatonalismo. Nesse sentido achei fenomenal.

Mas até então eu já conhecia o livro do Marcos Bertaglia, que se chama *O violão de sete cordas* e o do Luís Otávio Braga, que também se chama *O violão de sete cordas.* Ambos são muito didáticos e muito interessantes. Contudo, não acredito que exista um livro de violão de sete cordas cem por cento, que consiga abordar tudo. Talvez o do Rogério, se ele colocar transcrições completas de obras e um outro volume tratando do

Dino. Tem que falar do Dino e depois do Rogério. O antes e o depois, o tradicional e o moderno.

Hoje temos também o Gian Corrêa, que é um cara fenomenal. Está colocando uma linguagem harmônica moderníssima em seus discos, que pega o que o Rogério fez e já está recriando em cima. Não significa dizer que seja melhor ou pior que o Rogério mas traz outros elementos diferentes do que a gente já ouviu. Aí entra aquele aspecto do vem a ser moderno. O que é moderno? É o que a gente não viu antes. Aquela concepção harmônica.

Voltando ao livro, estive na Europa recentemente e conheci outros violonistas que estão tocando lá. Os caras já conhecem o livro. O livro tá rodando o mundo. Isso é muito bacana. Hoje com a globalização, através da internet, se você tem um material que é de interesse para alguém que está no Japão ele fica sabendo rápido e já encomenda e recebe rapidamente. Se você pôr no *Youtube* roda de choro na Alemanha, você vai ver alguém tocando uma frase que está no livro. Esse livro está influenciando vários violonistas a tocar no estilo do Rogério, porque o que está no livro não é a linguagem do Dino, é a linguagem do Rogério, mas que tem influência do Dino e do Rabello, inclusive tem algumas frases que já ouvi em gravações do Rabello. Não é que o Raphael fez parecido com o Rogério, o Rogério é quem fez parecido com o Raphael, que é influência dele.

Então tem fraseados ali no livro que não são exclusivamente do Rogério, você vai encontrar ali coisas que o Raphael gravou e que o Dino também gravou.

JF: No próprio livro ele fala sobre o Dino, o Raphael, Waldir e Walter...

JL: Esses são dois caras que eu ainda quero parar pra pesquisar. São muito importantes na fixação da linguagem. Mas o Dino é o rei das sete cordas.

JF: Cara, excelente. Agradeço muito a sua participação e ao final do trabalho espero que você possa apreciar. Muito obrigado.

JL: valeu, João. Que eu agradeço. Sucesso aí no trabalho. Vai ficar bom e vai ajudar os alunos a tocarem violão de sete cordas. Espero que possa contribuir e que sirva de material para a posteridade, beleza? Sucesso aí no trabalho. Um abraço.

Anexo 3 C

Rogério Caetano

Nome artístico: Rogério Caetano

Nome completo: Rogério Caetano de Almeida

Atuação: Violonista 7 cordas, compositor, arranjador e produtor.

Data e local de nascimento: 26/09/1977. Goiânia, GO.

Data e local da entrevista: 21/12/2016 na casa de sua família em Goiânia.

Entrevista

João Fernandes (JF): Primeiramente gostaria de te agradecer pela gentiliza de colaborar com a minha pesquisa e dizer que é uma felicidade estar aqui junto com você e os demais colegas participando deste encontro tão agradável.

Rogério Caetano (RC): Foi um prazer estar com vocês aqui e para mim é uma alegria participar do seu trabalho. Pode contar comigo sempre.

JF: Fale sobre a sua iniciação musical, passando pelo violão de sete cordas e também pela sua passagem pela academia, uma vez que você se graduou em composição.

RC: Bem, eu comecei a tocar muito criança. Meu primeiro instrumento foi o cavaquinho ao seis anos de idade. Com sete, eu já tinha um repertório com alguns choros de Waldir Azevedo e Jacob do Bandolim. Meus pais gostam muito de música. Aqui na minha casa meu pai adorava ouvir samba, choro e assim esse universo está presente desde a minha primeira infância. Como doze anos eu passei a tocar o violão de sete cordas e estou aí até hoje.

Me formei em composição pela Universidade de Brasília no ano de 2004, ano em que eu me mudei pro Rio. E estou aí até hoje.

JF: Você sente a influência da academia na sua forma de tocar? Principalmente o choro?

RC: Olha, a academia contribuiu muito pra eu desenvolver a minha forma de tocar. O contato com a obra de grandes mestres, a forma de compor, de escrever, instrumentação e orquestração eu aprendi bastante. E com algumas figuras até aprendi essas escalas simétricas, alteradas, escala diminuta, tons inteiros, essas coisas. E tive contato com obra do compositor francês Oliver Messiaen, genial, que se apropriava muito bem desse tipo de material. Então a academia tem uma importância fundamental na minha maneira de tocar atual. Eu condensei todas essas informações com todo meu conhecimento

prático da música brasileira, sobretudo no universo do samba e do choro e condensei tudo de uma forma só. Hoje eu toco me apropriando de todos esses materiais, da vanguarda do jazz, mas incluindo dentro da nossa linguagem, tocando com a nossa linguagem brasileira.

JF: Que peculiaridades estilísticas você atribui à sua música hoje? O que a difere das obras e execuções tradicionais?

RC: Olha, eu vejo a minha forma de tocar muito baseada e fundamentada na tradição. Mas eu procuro olhar pra frente, não com a pretensão de fazer algo novo, ou original, mas sempre buscando ter uma identidade própria, de ter uma particularidade. O meu sonho sempre foi o de as pessoas ouvirem dois compassos ouvindo meu violão e me reconhecerem. Hoje graças a Deus isso acontece por causa do fraseado que eu desenvolvi com esse aglomerado de informações musicais. Misturei isso com a linguagem brasileira, o fraseado mais tradicional, o fraseado mais alterado, com novas informações, novas harmonizações. Acho que essa é a principal característica da minha música, da minha maneira de tocar violão. Hoje tenho uma identidade forte e já reconhecida pelos outros músicos.

JF: Comente sobre seu processo de elaboração/criação das baixarias.

RC: O processo de criação das baixarias tem tudo a ver com a harmonia. Então eu procuro elaborar tudo baseado na harmonia. Eu procuro conhecer profundamente a harmonia das músicas e a baixaria vem a ser um complemento da harmonia. Então funciona mais ou menos dessa forma.

JF: E como a improvisação entra nesse processo?

RC: Em penso o improviso como se fosse uma composição feita na hora. Muitas pessoas acham que o improviso é um milagre mas não é bem por aí. Na minha forma de pensar o improviso é como se fosse a gente falando. Pra você falar sobre um determinado assunto você tem que ter um certo conhecimento para poder expor suas ideias. E a improvisação é mais ou menos dessa forma. Eu penso desse jeito e procuro utilizar todo o braço do violão, me apropriar do instrumento por inteiro, explorar todas as regiões e é isso.

JF: Quais foram suas principais influências musicais?

RC: As minhas principais influências são Raphael Rabello, Dino Sete Cordas, os irmãos Walter e Waldir, Hélio Delmiro e Marco Pereira. Com certeza essas são minhas maiores influências. Também alguns amigos de Brasília que eu tive contato muito próximo que foram o Alencar Sete Cordas, o Fernando César, o Hamilton de Holanda e o Daniel Santiago. Com certeza eles me influenciaram bastante.

JF: Como você vê a influência de Dino e Raphael no seu trabalho?

RC: No sotaque, né? No meu fraseado, na maneira de tocar, na maneira de ligar as notas, na maneira de atacar. É como se a gente falasse o mesmo sotaque. Eu, o Dino e o Raphael cada um tem sua maneira de tocar, é claro. Mas quem ouve o Dino, vê que no trabalho do Raphael o Dino era um influência muito grande. Comigo acontece a mesma coisa. Que ouve o meu trabalho vai ver que o Dino e o Raphael estão presentes ali.

JF: Até pouco tempo ainda não existia literatura específica sobre o violão de sete cordas, tais como métodos, trabalhos acadêmicos, partituras. Como você estudava o instrumento? Tirava de ouvido? Transcrevia?

RC: Não. Eu nunca transcrevi nada. Mas eu ouvia muitos discos e ia marcando cada disco que eu tirava. Então eu tirei muitos discos. Muitos mesmo. Me dediquei ao Dino mais de dez anos da minha vida. Mas tirando porque eu queria aprender e queria saber o que ele sabia.

Então meu pai me ajudava. Ajuntava os discos e eu ia aprendendo de ouvido. Fita cassete, lp. Voltava os lps, botava pra tocar e meu pai muitas vezes falava: "uai meu filho, tá no tempo certinho aí do disco". De uma faixa pra outra o violão de sete cordas entrava e eu já tocava o tempo certinho de tanto ouvir aquele disco. Então foi assim a minha vivência. E também, claro, com as rodas de choro e de samba, que é onde a gente se arrisca, experimenta e aprende bastante também, com os erros e com os acertos.

JF: O que o levou a escrever o livro *Sete cordas técnica e estilo*?

RC: Foi a vontade de disseminar a cultura desse instrumento, essa maneira de pensar harmonia, de pensar o contraponto, essa maneira de tocar muito brasileira. Então surgiu essa oportunidade dessa parceria com o Marco Pereira, com toda experiência acadêmica que ele tem além de já ter vários métodos também. Ele me convidou pra fazer esse trabalho com ele e eu fiquei muito feliz. A gente estabeleceu essa parceria baseada no meu conhecimento prático e na organização didática do Marco Pereira, que tem profundo conhecimento dentro do universo acadêmico. Ele organizou todo o material. Nossa intenção é de disseminar o violão de sete cordas. Encurtar a distância de quem tem interesse em aprender este instrumento.

JF: O que você acha da possibilidade de estudo sistematizado do violão de sete corda?

RC: Eu acho ótimo. O nosso método é exatamente isso. A gente sistematizou essa linguagem. Então eu acho que é superavaliado qualquer tipo de método, de material de cunho didático ou não que venha a difundir essa arte do violão de sete cordas que está

tão presente na fonografia brasileira e que no caso particular do sete cordas de aço, que só existe aqui no Brasil, ou seja, é tipicamente brasileiro e de raiz forte dentro da nossa música. Então eu acho de fundamental importância qualquer tipo de material que venha a ser publicado e que trate do violão de sete cordas.

JF: Fale sobre a cena profissional. Quando você começou a tocar profissionalmente?

RC: Eu comecei tocar com sete anos. Profissionalmente eu tocava na feijoada do *Castros*, aqui em Goiânia. Eu tocava com meu amigo Pão Veios, tocava violão de seis. Todo sábado eu tocava com ele lá e já ganhava uma graninha. Depois, aos catorze, quinze anos passei a tocar em lugar chamado Primeira Estação. Também cheguei a tocar na Tapera do Paim, ali na Ricardo Paranhos, no Cedro. Depois eu me mudei pra Brasília quando eu comecei a estudar na UNB e me tornei um assíduo participante do Clube do Choro. Tive a oportunidade de tocar, conviver e acompanhar grandes mestres da nossa música. Fiz shows com Hermeto Paschoal, Dominguinhos, Sinuca, Altamiro Carrilho, Carlos Poyares, Paulo Moura, enfim. Pra mim foi de fundamental importância participar do Clube do Choro de Brasília e lá também tive oportunidade de participar de grandes shows de samba, que era no Feitiço Mineiro. Eu acompanhei Elton Medeiros, Monarco, Nelson Sargento, Nelson Rufino.

Depois me mudei pro Rio a convite da Leila Pinheiro. Foi a primeira pessoa com quem trabalhei. Depois fiz trabalhos com Ney Matogrosso e até que comecei a trabalhar com Zeca Pagodinho e todas as portas foram se abrindo. Gravei com a Nana, Maria Bethânia, Caetano Veloso Gil. Gravei com muita gente boa. Beth Carvalho, enfim. Estou gravando bastante até hoje. É uma das coisas que eu mais amo fazer. Atualmente minha carreira está indo muito bem. Muitos shows, muitos workshops e muitas gravações. São coisas que eu adoro fazer e graças a Deus tenho feito bastante.

JF: Você atuou também como professor lá no Clube do Choro de Brasília, né?

RC: Sim. Eu pui professor na Escola Raphael Rabello e também na escola de música de Brasília. Lecionei violão de sete cordas. Atualmente eu tenho atuado pouco como professor, apesar de ter ministrado bastante curso de verão, de inverno, esses workshops que acontecem em festivais como o festival de Brasília, de Curitiba, Domingos Martins, de Pelotas, Canto da Primavera, em Pirenópolis. Enfim, já participei de inúmeras oficinas de música sempre ministrando aulas de violão de sete cordas, que é uma coisa que me deixa muito feliz.

JF: Obrigado. Agradeço sua participação na pesquisa. Desejo-lhe sucesso na carreira e saúde.

RC: Valeu. Muito obrigado, João. Pra você também. Muito sucesso aí com seu trabalho e que você continue tocando seu violão de sete cordas sempre. O que precisar de mim, a qualquer momento, qualquer hora é só dar um toque que eu estou à disposição, beleza?

JF: Valeu.

RC: Um abraço.

Anexo 3 D

Nonato Mendes

Nome artístico: Nonato Mendes

Nome completo: Raimundo Nonato Moraes Mendes

Atuação: Contrabaixista, cavaquinhista, arranjador e professor.

Data e local de nascimento: 07/04/1965. Goiânia, GO.

Data e local da entrevista: 06/03/2017 no ITEGO Basileu França.

Entrevista

João Fernandes (JF): Hoje a entrevista é com músico Nonato Mendes que teve grande influência sobre o violonista Rogério Caetano, objeto desta pesquisa. Primeiramente gostaria de agradecer a sua generosidade em colaborar com este trabalho e dizer que é uma satisfação poder estar contigo aqui neste momento porque sou um admirador do seu trabalho.

Nonato Mendes (NM): Bacana, João. O prazer é meu. E quero dizer a você que falar do Rogério é uma honra pra mim. Além de amigos e parceiros na música somos quase compadres. Conheço o Rogério desde criança e a trajetória dele é interessante. É um cara que cristalizou a musicalidade dele dentro da música brasileira e isso é muito interessante. Hoje em dia você encontra essa rapaziada nova preocupada com o jazz, com o pop, com o fusion e até mesmo com a música extremamente comercial dentro do Brasil. Porém, o Rogério realmente é um chorão que inevitavelmente se tornaria um dos violonistas mais requisitados para gravar samba. Ele inclusive é um especialista em violão aço e é uma pena que o aço seja pouco utilizado atualmente. Ele realmente tem uma pegada diferente e tem uma timbragem muito interessante do samba e do choro.

O próprio Raphael Rabello utilizou muito o sete cordas de aço no início de sua carreira. Depois de se tornar um solista foi que passou a usar o sete de náilon. Mas dentro desse padrão de violão sete cordas acompanhador o Rogério realmente é um craque. É um formador de escola, de gerações e isso me deixa feliz demais porque nossa música precisa ser resgatada em todos os sentidos. E essas pessoas que levantam a bandeira da verdadeira música brasileira – do choro, do bom samba e da mpb que tenham valor – realmente merecem um destaque extra na mídia. A gente percebe que o Rogério consegue isso. Então é animador saber que a música instrumental, sobretudo o choro, estão em alta – inclusive nas rádios e nos festivais de música. Então, enfim, é um prazer falar desse cara.

JF: Maravilha. Para podermos iniciar, gostaria que você falasse um pouco sobre você, sobre sua iniciação musical, sobre os vários instrumentos que você domina...

NM: Bem, assim como o Rogério a minha história começou como o choro. Eu sou um dos próprios fundadores do Clube Do Choro de Goiânia, que não existe mais

fisicamente, mas enquanto entidade e empresa continua funcionado. Impressionantemente tem muita gente que não acredita nisso. Mas o Clube do Choro existe sim. Seria ótimo, aliás, abrindo um parêntese aqui, que a gente pudesse voltar os olhos pra isso.

De qualquer forma, eu comecei no choro mesmo. Meu primeiro instrumento foi o cavaquinho, depois violão e consequentemente o contrabaixo.

Mas eu não segui os passos do Rogério integralmente no sentido de me dedicar somente à música brasileira. Realmente eu gosto muito do jazz e da música erudita também. Enfim, acabei tendo olhos pra outras coisas, até mesmo porque o contrabaixo elétrico, que eu passei a estudar favorece esse tipo de repertório.

Mas eu diria que posso até mesmo ter sido um dos primeiros a utilizar o contrabaixo elétrico no choro. Tínhamos um grupo na época do Clube do Choro formado por mim, Enéias, Paulo Amazonas e o Moretti, um bandolinista muito bom da época. Usávamos baixo elétrico, o violão, o pandeiro e o bandolim. Eventualmente o Moretti tocava guitarra também. Então, eu sempre tive essa preocupação, às vezes não muito compreendida, de influenciar na estética do choro. Apesar de sempre acreditar que como arranjador não devemos deturpar a melodia – coisa que nunca fiz e não aconselho ninguém a fazer – temos que mexer na harmonia, rearmonizar, fazer arranjos, criar situações, improvisar. São coisas que o choro precisa para se manter vivo. Sempre acreditei nisso, lá em 1987 quando eu estava fazendo isso. Hoje você pode ver que o choro tomou uma dimensão muito grande, com Hermeto Paschoal, Hamilton, Rogério, enfim, essa galera toda aí...Yamandu e tudo mais, né?

Quanto ao choro, acho que realmente é bacana as novas gerações o visitarem, sobretudo quem está em formação musical. Temos que ter o cuidado de não tocarmos o choro como se fosse música clássica. Acho que o choro é uma música viva, que respira. Não devemos ficar reproduzindo os mesmos velhos arranjos. Sou um incentivador das mudanças.

JF: Sair do formalismo...

NM: É, porque às vezes você vai num show de chorinho e o cara diz "vamos tocar o *Brasileirinho*". De repente os caras tocam o arranjo do Waldir Azevedo. Nada contra, porque o arranjo é lindo e a própria música se sustenta independentemente de arranjo. Mas eu acho que pra essa música respirar, se manter viva, a gente tem que mexer nesse material. Acho que o chorinho deve ser tratado como um standard de jazz. Nos Estados Unidos os standards são a maior riqueza da música americana. Os grandes compositores compuseram melodias maravilhosas, singelas, lindas. Tudo certo com as músicas. Mas, nenhum músico de jazz reproduz os arranjos dos criadores. Já virou um modus operandi do jazzista recriar essa música, reinventar, fazer essa releitura. Voltando ao choro, acho que ele precisa disso. De pessoas ousadas que queiram fazer isso e não permanecer numa zona de conforto, tocando os arranjos já pré-concebidos, em sua maioria com mais de sessenta anos. Por que não fazer outras coisas?

Voltando ao Rogério, quando ele já estava tocando violão, mas a pouco tempo, quando ele migrou do cavaquinho para o violão, ele me procurou nessa ânsia de ter mais informações para incorporar ao violão. Ele chegou exatamente onde eu pensei que ele ia chegar. Ele partiu de um princípio teórico para descobrir o som dele.

O pai dele, o Seu Caetano, é um colecionador de discos, um aficionado. Uma vez eu fui na casa dele e ele me mostrou discos que eu nem imaginava que existia. Não podemos deixar de ressaltar isso aqui, que o pai dele foi o cara. Proporcionou-lhe todos os discos, estava tudo na mão. Inclusive teve uma época interessante, quando o Rogério já estava dominando o diatonicismo, campo harmônico, tocando escalas no braço inteiro do violão com uma supertécnica, o pai dele me mostrou os discos que ele tirava. Ele marcava esses discos com um x. Era impressionante a dedicação dele àquilo. Todos os discos estavam marcados.

Então eu falo pra você que ele, naquele dado momento, já tinha esgotado o diatonicismo. Isso com seus catorze, quinze anos. Tem gente que passa a vida inteira e não consegue fazer, que é tirar as guias do Dino, compreender aquilo e incorporar no seu som.

Então quando ele me procurou, ele estava querendo aquela cereja do bolo, aquele algo mais, que pudesse levá-lo a descobrir o seu som. Não estou falando de timbre, postura ou sonoridade. Me refiro à estética musical dele, de como as composições e baixarias dele iriam soar. Ele sentiu mesmo essa necessidade. E aí, - me desculpe a expressão, que é uma expressão verdadeira e que ele mesmo reproduz até hoje – quando ele me procurou eu falei pra ele: "Rogério, você está tocando demais, mas tá muito papai e mamãe". Essa foi a expressão que eu usei, pois na minha juventude eu era um pouco irreverente. Acho que essa simples expressão moveu ele. Disse que ele precisava variar, fazer outras coisas, procurar outros caminhos, outros campos harmônicos, escalas. E ele ficou muito curioso.

A aula que eu dei pra ele foi muito rápida, acho que uma manhã. Eu anotei umas coisas pra ele e primeiramente falei sobre duas escalas que para mim são divisoras de água, que são a escala menor melódica, que implica vários padrões e também a escala diminuta. Posteriormente falei sobre a escala de tons inteiros e sobre a escalas pentatônica. Aí o Rogério fritou a cabeça. Ele ficou maravilhado. Depois de uns seis meses ele me procurou de novo, só que aí ele já veio tocando tudo. Aí foi complicado. Aí já é o lado genial do cara.

Até hoje eu converso com ele sobre essas questões, sobre outros músicos e ele fala: "os caras não usam. Os caras não pensam assim." Então, em tese, eu diria que o Rogério é fruto de um ouvido maravilhoso e de um grande preparo teórico. Assim ele desenvolveu o fraseado dele. No livro dele isso é demonstrado em vários exemplos interessantes.

JF: Só pra deixar claro, o próprio Rogério, em entrevista concedida à professor Fernanda Furtado na Rádio Universitária fala que você foi o cara que abriu a cabeça dele para todas essas novidades que ele tem proposto na linguagem do violão de sete cordas e até mesmo na linguagem do choro. Me parece que essa explanação que você fez pra ele naquela manhã o acompanha até hoje.

NM: Acredito que sim. Tem uma frase que gosto muito do guitarrista americano Pat Mattheny que diz o seguinte: "primeiro você estuda tudo. Depois você esquece tudo." Isso vale pra todos os estudantes de música. Quer dizer que na hora que você vai tocar, gravar, enfim, você não pode ficar pensando muito. Você deve deixar o seu inconsciente atuar. Agora o fato é, essa questão da memória muscular no sentido de você

praticar e isso ficar incorporado em você. Se você fizer uma prática consciente, séria e concentrada você não vai esquecer aquilo. Você pode ficar um pouquinho enferrujado mas você não vai perder aquilo.

Atualmente o Rogério se tornou um dos embaixadores dessa nova linhagem da música brasileira que tem mais orgulho de compor. Os caras são músicos mesmo e estão escrevendo, sabe? Temos que sair do empirismo, tirar da cabeça que música popular é empírica, só no ouvido. Temos que colocar no papel, igual você está fazendo. É um bonito trabalho. Vamos sistematizar. Nos Estados Unidos o ensino do jazz se encontra sistematizado, presente em todas as faculdades, porque é a música deles assim como o choro é a nossa música.

JF: Além de ter lecionado para o Rogério você já teve a oportunidade de desenvolver algum trabalho musical com ele, tipo gravações, eventos, shows...?

NM: Cara, não foram muitas depois que ele ficou famoso. Mas na época da revirada cultural aqui em Goiânia em que o chorinho estava bastante exposto lá na avenida Goiás nós acabamos fazendo um show juntos lá. Ele me convidou. E antes disso também ele acabou gravando no meu cd solo. Gravou três faixas e arrebentou. Fizemos alguns shows também com a Karine e o pessoal do Clube do Choro na época. Não tem muita coisa não mas pelo menos eu consegui registrar isso aí e foi bem legal.

JF: Como você vê a atuação dele no mercado fonográfico atual?

NM: Uma coisa que eu acho interessante na trajetória do Rogério é que ele se especializou em acompanhar. Você não pode dizer a mesmo coisa do Yamandu. entendeu? Você pode pegar o Yamandu e colocar pra acompanhar alguém que vai ficar lindo e maravilhoso. Mas ele tem essa característica do solista mesmo e talvez não queira se desprender disso. No Rogério você já pode perceber aquele prazer em ser o acompanhante, em fazer a cama pro solista. É interessante observar que é uma trajetória bem parecida com a fase inicial do Raphael Rabello. Ele dominou esse nicho do mercado.

Certa vez estávamos na casa do Toninho, o nosso querido Toninho Sete Cordas. Ele é padrinho do Rogério. O Rogério estava aqui na cidade e fomos pra lá fazer churrasco. Nesse dia eu percebi esse lance do Rogério, esse lado acompanhante. Eu tinha parado de tocar e fiquei assistindo ele. Tinha várias cantoras, umas cinco...muita gente querendo cantar para o Rogério acompanhar. Aquele dia eu falei: que cara foda. Ele sozinho proporcionou o acompanhamento. Minha própria esposa, a Karine disse: “nunca fui tão bem acompanhada. Acho que nunca cantei tão bem assim”. O acompanhamento dele estava perfeito. Naquela hora ele estava criando, rearmonizando, improvisando e ao mesmo tempo estava sustentando a cantora. Ele não estava simplesmente tocando somente os acordes da música. Isso não é pra qualquer um. Foi nessa época que eu percebi isso nele.

Até então eu acho que ele ainda não tinha gravado com o Zeca Pagodinho. Depois que ele gravou com o Pagodinho ele virou um sete cordas de banda. Ele tá no meio dos caras e você ouve nitidamente o sete dele. Depois ele apareceu tocando naqueles moldes. Eu disse: Rogério, é isso aí que você tem que fazer. Fazer violão e voz com esses artistas famosos. E foi exatamente isso que aconteceu. Ele gravou com Nana Caimmy, Maria Bethânia. Não me lembro de todo mundo agora. Acho que até Chico Buarque. Os

caras gravam o disco e convidam ele para fazer violão e voz. Ele tem isso, que talvez seja a ausência de ego ou o balance de ego com a criação e com a generosidade de sustentar alguém.

JF: O que você nota de mais peculiar no trabalho dele? Qual seria a assinatura dele? O que faz você ouvir aquele violão e saber que é ele?

NM: Uma das coisas é o fraseado. Ele desenvolveu um fraseado próprio que é bem interessante. Lembro-me que uma vez eu estava fazendo arranjos pro cd dos Heróis de Botequim e o Rogério tocou. Foi engraçado, ele não quis tocar nada daquilo que eu escrevi, bicho, sabe? E eu não acredito é que é porque estava ruim, entende? É por causa da linguagem, do sotaque. De certa forma é assim que eu ajo. Eu não fico segurando músico bom. Deixa o craque jogar bola. Quando vamos produzir ou fazer um arranjo devemos ter cuidado com isso. Não podemos amarrar as pernas do craque.

Mas de qualquer forma temos que achar um balance entre o que você quer dizer com o seu arranjo e a performance do cara. Mas, voltando à sua pergunta, eu acho que o fraseado dele é o grande diferenciador. Você vê todos esses caras como Zé Barbeiro, Luisinho Sete Cordas, os caras estão tocando pra caramba, sempre tocaram, mas não têm aquele fraseado.

JF: Você acha que cabe aí a palavra modernidade? O violão dele é totalmente diferente desse violão tradicional tocado por esses caras que você acabou de citar.

NM: Eu acho assim cara, o Rogério é muito esperto. Ele consegue tocar no tradicional também. Isso é interessante. Ele é um homem de estúdio e tem muita experiência com aquilo que o cliente quer ouvir. Mas se deixar ele tocar à vontade ele vai demonstrar essa modernidade. Acho que essa modernidade vem daquele assunto que a gente falou no começo, onde o cara já tinha dominado o diatonicismo e passou a estudar outros materiais.

JF: Estamos chegando bem na problematização da pesquisa. Você enxerga diálogo com outros gêneros musicais no trabalho do Rogério?

NM: Tem um aspecto muito interessante no trabalho composicional do Rogério que é uma tendência bem visível em trabalhos como o do Hamilton, do Yamandu. Os caras estão tendendo a tocar sem percussão. Isso é uma coisa muito relevante. E isso é uma tendência porque isso leva você diretamente pros palcos onde estão Duo Assad e outros gênios do violão erudito. Você joga esses caras dentro de um caldeirão onde não caberia um pandeiro. Não estou aqui desmerecendo o pandeiro, mas é uma questão de estética musical. Quando se coloca a percussão dentro deste contexto eu acho que ela ocupa muito mais espaço do que ela deveria. Então eu acho que a contribuição mais relevante é essa questão da orquestração dos violões. O que esses caras podem fazer com esses violões, ou bandolim ou até mesmo o contrabaixo? Mas os caras querem tirar esse som sem instrumentos de ritmo. Querem ter o suporte do próprio arranjo. E na maioria das vezes é mais do que suficiente. Você viu aquele disco em duo com o Rogério e o Yamandu? Você imagina um pandeiro lá no meio? Às vezes não cabe nem o sopro.

Nesse aspecto eles estão conseguindo fazer coisas modernas só com cordas ou formações menores. Modernas até mesmo no sentido de economia. Como você vai viajar

com uma banda toda vez que você for tocar? Então a coisa veio a calhar, esse tipo de estética, até mesmo pros caras conseguirem entrar nessas salas que a gente estava falando, nesses festivais.

Lembro que o Rogério me ligou no ano passado muito feliz falando que estava num festival no qual estava presente o Duo Assad. Tinha violonistas de diversos países e ele chegou lá tocando o nosso sete cordas com essa linguagem toda diluída do choro, da modernidade e do samba. Acho que a contribuição dele é pra sempre.

JF: Foi muito esclarecedor o seu depoimento. Deseja complementar com mais alguma coisa?

NM: O Rogério é um cara muito fiel às suas origens. Ele gosta de vir pra cá, valoriza as amizades, ele tem uma boa relação com as novas gerações, é supergeneroso, não sonega informação. Realmente é um cara exemplar.

JF: Te agradeço pela magnífica colaboração. Precisando de mim pode contar sempre comigo. Valeu.

Anexo 3 E

Fernando César

Nome artístico: Fernando César

Nome completo: Fernando César Vasconcelos

Atuação: Violonista de 7 cordas, professor.

Data e local de nascimento: 18/09/1970. Rio de Janeiro.

Data e local da entrevista: 16/04/2017 por telefone.

Entrevista

Fernando César (FC): Alô.

João Fernandes (JF): Alô**.** Bom dia. Tudo bem?

FC: Tudo bem.

JF: Podemos começar?

FC: Vamos lá.

JF: Primeiramente eu quero te agradecer, pois minha professora tem falado muito sobre você. E também, outros músicos aí de Brasília, com os quais tenho convivido tem você como uma das principais referências aí. Eu estive frequentando Brasília um certo tempo, estudei com o Alencar e sempre ouvi falar muito bem do seu trabalho. Creio que isso dá um peso maior à pesquisa e por isso tenho insistido pra colocar suas palavras no meu trabalho. Te perguntarei basicamente sobre o Rogério Caetano, que é objeto dessa pesquisa e ele mesmo me falou sobre você.

FC: Tá joia, João. Estou à disposição.

JF: Me fale sobre sua iniciação musical.

FC: Meu pai começou a frequentar o Clube do Choro de Brasília no final da década de 70 e passou a comprar muito disco de choro e comprou cavaquinho. Ele já tocava violão. Tocou também contrabaixo, bateria. Sempre tivemos muitos instrumentos em casa. À medida que ele começou a frequentar o clube eu e meu irmão começamos a nos interessar por música através de instrumentos de brinquedo. Como meu pai estava com muita sede de choro, muitos lps em casa, sempre ouvindo aquilo, foi a música que a gente

assimilou de cara. A partir disso, como sempre tínhamos muitos instrumentos em casa e meu pai via a gente brincando e conseguindo fazer música, começou a nos ensinar.

JF: Seu pai tinha formação musical?

FC: Não. Tinha formação da vida. Nunca estudou formalmente. Somos uma família de músicos. Desde o meu bisavô.

JF: Nesse primeiro contato com a música você estava com qual idade?

FC: Dez anos.

JF: E como você chegou ao violão de sete cordas?

FC: Meu pai comprou um sete cordas também pra ele, além do cavaquinho. E eu não sei como eu fui pro sete cordas. Quando eu vi eu já estava tocando. Não sei qual foi a motivação principal.

JF: Fale-me sobre sua relação com o Rogério Caetano. Como você o conheceu? Já desenvolveu algum trabalho com ele?

FC: Ele veio a Brasílio trazido pela padrinho dele, o Toninho Sete Cordas. Bateram lá em casa. O Rogério fazia aula como o Alencar. O Toninho disse: "nós somos lá de Goiânia. Tocamos choro e viemos aqui conhecer vocês". A partir desse dia nós nos tornamos amigos. Irmãos mesmo, pois nossa afinidade foi muito grande. Nós somos irmãos. Um irmão que eu encontrei pela vida. Depois começou a conviver muito. A gente teve em Goiânia no aniversário dele. Não me lembro se foi de dezessete ou dezoito anos. O engraçado é que a Dona Rose achava que eu e o Hamilton éramos uns coroas. Pelo que o Rogério falava ela não sabia que a gente tinha a mesma faixa de idade mais ou menos. A partir de então a gente conviveu muito. Nas folias, nas rodas. Tocamos muito mesmo. Viajamos juntos. O Rogério depois veio estudar em Brasília. Morou com a gente. Uma convivência mesmo de família.

JF: E em termos de trabalho, já desenvolveram algumas coisas?

FC: Quando ele veio morar em Brasília ele também tocava cavaquinho. E no *Dois de Ouro* ele tocou muito tempo cavaquinho. Não s ei precisar quanto tempo, mas acredito que de três a quatro anos.

JF: Foi um tempo considerável.

FC: Ele gravou o último disco do *Dois de Ouro.* Ele que fez o cavaco.

JF: Na sua trajetória musical você sempre teve mais ligado à Brasília ou você também tem atuado com regularidade em outros centros como o rio de Janeiro?

FC: Quando eu saio daqui eu saio pra fazer shows específicos. E me mantenho basicamente com os salários que eu faço aqui. Uma vez, antes de eu casar passei uma temporada no Rio. Passei umas férias lá. Um mês. Fui pra ver se seria legal ir morar no Rio. Fui viver o dia a dia lá, pois já saí daqui com alguns trabalhos armados pra quando chegar lá ter trabalho, poder me manter. Fiz uma temporada de shows como Nadinho da Ilha e no final gravamos um disco que saiu pela Hobby digital com a obra do Geraldo Pereira. Sempre andando lá pelas rodas de choro. Sempre andando. Passei um mês vivendo no Rio, procurando tocar em rodas, encontrando pessoas.

Nessa época o Sombrinha me chamou pra fazer uns shows com ele mas eu já estaria de volta em Brasília. A Beth Carvalho também me chamou pra tocar na banda dela, pois ela estava precisando de um violão de seis e ela me chamou pra fazer. Eu falei que não poderia fazer porque eu não estava morando no Rio. Realmente, nesse período que eu fiquei lá eu descobri que não tinha nada a ver comigo o Rio de Janeiro.

JF: E no modo de tocar? Tenho observado nos violonistas de sete de Brasília uma linguagem diferente dos violonistas de sete do Rio. O que você acha que caracteriza essa diferença? Onde reside essa diferença que não se manifesta apenas no sete cordas, mas na própria performance dos demais instrumentistas de um modo geral?

FC: Em Brasília o choro tem ousadia. Não tem medo de arriscar, não tem medo de errar, não tem medo de misturar. O choro aqui se despe do tradicionalismo.

JF: Você percebe uma tendência mais tradicional no Rio? Me parece que os músicos lá são um pouco mais ortodoxos, não sei se seria exatamente essa a palavra.

FC: O pessoal mais novo já está começando a mudar. O choro de Brasília já está virando uma referência. Os músicos de Brasília estão virando uma referência. Essa galera mais jovem que está por aí está vendo isso que acontece por aqui. Está vendo que é possível sair desse modo tradicional. Experimentar. No rio uma época teve um grupo bem experimental, o *Tira Poeira*. Era um grupo que tocava choro de uma maneira bem contemporânea. Tem o *Nó em pingo d'água* também, que é mais antigo.

JF: Mas esse pessoal recebe constantemente críticas do tipo: isso não é choro, entendeu. Ainda tem muito esse tipo de comentário.

FC: Mas isso aí é um ranço antigo, que foi erroneamente cultivado pelos chorões. O Jacob que encabeçava essa coisa, de deixar tudo sempre tradicional. Mas na minha opinião ele tinha um discurso "faça o que eu digo mas não faça o que faço". Ele mudou muita coisa. A música está em constante mudança. Os músicos estão recebendo novas informações o tempo todo. Eles assimilam essas informações e colocam na música. Não tem como fazer essa manutenção a ferro e fogo.

O choro que o Jacob fazia já era uma evolução do choro que se tem notícia do início, como Callado, Chiquinha Gonzaga. Já é uma evolução também o que ele fez com a obra do Nazareth, de adaptar pro bandolim e colocar na roda de choro. Já é uma mudança. É lógico que você não pode querer reinventar a roda. Você não vai reinventar o choro, mas ele está em transformação.

JF: Ele está vivo, né?

FC: O tempo vai dizer se aquilo ali é bom ou não é, se aquela transformação valeu ou não.

JF: E no caso específico do Rogério? O que você nota de mais peculiar no que ele toca referente à baixaria do choro? o que você acha que ele tem proposto?

FC: Ele tá trazendo uma nova linguagem, uma nova maneira de se tocar o violão de sete cordas, fugindo das informações tradicionais, que todo mundo teve, que foi o que o Dino fez. O Dino fez tudo com praticamente quase nada. Ele criou uma linguagem de um instrumento com apenas arpejo, escala maior, menor e cromática. São raros os tons inteiros, raríssimos. Se você pesquisar você vai encontrar no máximo uns dez baixos dele fazendo tons inteiros. E só. Muito pouco.

JF: Um exemplo clássico é o *Ingênuo*, e mesmo assim é baixaria de obrigação, né?

FC: É. Então é muita coisa com pouca coisa.

JF: Você percebe no trabalho do Rogério o diálogo com outros estilos? Você acha que ele tem agregado informações do rock, do jazz.

FC: Não. Eu acho que o lance do Rogério é que ele estudou muitas escalas. Muito conhecimento de inúmeras escalas e sempre o estudo dele foi pegar essas escalas e desenvolvê-las dentro da harmonia do choro e do samba. Então não é uma linguagem de um outro gênero. É uma nova linguagem mesmo. Apesar de serem escalas muito aplicadas no jazz. Não tem nada a ver. São criações dele mesmo. Ele vê o que funciona bem e começa a utilizar.

JF: Eu penso o seguinte: ele se apoderou desse material e tem aplicado ao choro e ao samba. Eu transcrevi algumas coisas dele e vi que ele domina completamente as escalas alteradas, de tons inteiros, diminuta. Tudo isso está muito presente no trabalho dele. E soa dentro da linguagem. É impressionante.

FC: Outra coisa: hoje pra você soa, né? Porque ele já tem mais de quinze anos trabalhando nisso. Eu já ouvi gente falar: "o que é isso? O que o Rogério tá querendo fazer? Onde ele quer chegar com isso aí?" eu disse: isso aí você vai ver daqui a um tempo o que é que vai ser.

Já teve lugar que o produtor falou: "pô, o Rogério quer fazer um show aqui, mas essas músicas que ele toca...tudo esquisito. Onde ele quer chegar com isso?". Eu respondi: você pode marcar esse show dele aí porque daqui a alguns anos você vai entender o que é isso e a sua casa vai estar no currículo dele. Vai ser importante pra sua casa dizer que ele um dia tocou aqui.

JF: Quando entrevistei o Rogério lá na casa do pai dele e, apesar de todas essas inovações que ele tem proposto, ele é um cara que domina com perfeição a linguagem do Dino e do Rabello. Ele tocou tanta coisa junto com os discos que me impressionou. Ele domina a linguagem tradicional do sete.

FC: Ele passa o dia todo tocando. E nessa época que era solteiro, não tinha filhos, era o dia inteiro mesmo. Impressionante. Ele ficava assistindo televisão e tocando violão. O dia inteiro de verdade mesmo. O tempo todo grudado com o violão. E ele tirou tudo isso aí mesmo.

JF: Você conhece o livro *Sete cordas técnica e estilo*? Como você vê a interferência dessa obra no cenário do violão de sete cordas?

FC: Eu acho que é uma obra importante, uma vez que não se tem muito essa cultura de se ter literatura na música popular, tanto dos instrumento quanto dos gêneros.

Então tudo o que chega é sempre de bom tom. E livro do Rogério ainda tem a parceria com o Marco que é um cara muito importante para o violão brasileiro. Então ele vem respaldado com essa parceria e trazendo a nova linguagem do sete cordas, facilitando a vida dos estudantes e dos amantes do sete cordas.

JF: Tem mais alguma coisa que você gostaria de acrescentar? Algo que porventura eu não o tenha perguntado?

FC: Não. Mas se você quiser perguntar mais coisas aí, focar em alguma coisa...

JF: Essa é uma entrevista semiestruturada. Eu já tenho essas questões elaboradas e eu acho que foi bastante enriquecedor.

FC: Claro.

JF: Então eu faço meus agradecimentos e espero ao final do trabalho poder apresentar pra você o material.

FC: Legal, João.

JF: Um forte abraço aí pra você e espero um dia poder conhece-lo pessoalmente. Já tentei algumas vezes mas ainda não pintou a oportunidade.

FC: Legal, João. Será um prazer.

JF: Valeu. Abraço.

FC: Abraço, cara.