

Zé causando na pista: reelaboração musical para Violão 7 Cordas de aço

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: CHORO NO SENTIDO LATO

Guilherme Lamas

Unicamp – guilamas@yahoo.com

Resumo. O presente artigo propõe discutir o processo de reelaboração utilizado na criação de uma homenagem musical ao violonista Zé Barbeiro, uma composição inédita feita pelo pesquisador. Pretende-se analisar o que podemos chamar de o sotaque musical do violonista, ou seja, as peculiaridades que indicam uma forma de fusão de elementos da tradição do choro com certos hibridismos na concepção de tocar Violão 7 Cordas de acompanhamento que caracterizam o “sotaque” de Zé Barbeiro. Será mostrada, principalmente no processo de reelaboração musical, a utilização de contrapontos como desdobramentos na construção das melodias e as especificações da estrutura formal e do idiomatismo, comuns na concepção musical de Zé Barbeiro.

Palavras-chave: Violão 7 cordas. Choro. Acompanhamento. Composição. Reelaboração musical.

Title: *Zé Causando na Pista: musical reworking for 7-String Steel Guitar*

Abstract. This article aims to discuss the process of re-elaboration used in the creation of a musical tribute to guitarist Zé Barbeiro, an unprecedented composition made by the researcher. It is intended to analyze what we can call the guitarist's musical accent, that is, the peculiarities that indicate a form of fusion of elements of the choro tradition with certain hybridisms in the conception of playing the guitar. 7 Accompaniment strings that characterize Zé's accent Barber. It will be shown, mainly in the process of musical re-elaboration, the use of counterpoints as developments in the construction of melodies and the specifications of the formal structure and idiom, common in Zé Barbeiro's musical conception.

Keywords: Seven-strings guitar. Choro. Accompaniment. Composition. Musical reworking.

1. Introdução

Esse artigo é um recorte da tese doutorado que está em andamento, assim como é também uma continuidade de minha dissertação de mestrado, na qual pesquisei o Violão 7 Cordas de acompanhamento dos músicos gêmeos Valter e Valdir Silva. Algumas das questões que foram aprofundadas na dissertação, e mesmo na pesquisa que desenvolvo sobre a obra dos irmãos Silva há mais de 10 anos, deram início aos questionamentos desse atual artigo. A reelaboração que fiz a partir do sotaque musical de Zé Barbeiro, pode ser considerada uma pesquisa artística que, por definição de López-cano, é um processo de produção de conhecimento a partir da experiência prática (LÓPEZ-CANO, 2015).

No que diz respeito às premissas do violão popular no Brasil, ainda antes da chegada do sete cordas, o violão de seis cordas tem um papel importantíssimo no

desenvolvimento da música brasileira, destacando-se sua relevância como solista e como acompanhador. Segundo Antunes:

... um dos principais instrumentos musicais utilizados para o acompanhamento das canções, participando desde o primeiro registro comercial de que se tem notícia, em 1902, a gravação da canção *Ave Maria*, na voz de Bahiano, e com violonista não identificado. (ANTUNES, 2002, p. 9)

Segundo Taborda, até a década de 1930 o violão exercia três diferentes funções:

Acompanhador solista: o violão harmonizou modinhas e lundus que garantiram a viabilidade das primeiras gravações fonográficas; acompanhador no âmbito dos conjuntos de choro: o instrumento assumiu, ao lado do cavaquinho, o suporte harmônico para a realização dos gêneros instrumentais; o violão popular, solista de obras escritas diretamente para ele ou transcritas de outros instrumentos. (TABORDA, 2011, p. 117)

Relacionando o violão com o Choro no início do século XX, identificamos o músico Pixinguinha (1897 - 1973) como um dos principais incentivadores para a concepção prática do Violão 7 Cordas, fato ocasionado por propor aos violonistas de seu contexto musical que fizessem uso de seus contrapontos elaborados no Saxofone Tenor transpostos para as sete cordas. (PELLEGRINI, 2005, p. 50)

Liderado por Pixinguinha, o grupo de Choro “Os 8 Batutas” realizou por 6 meses sua primeira turnê na França em 1922, período em que Pixinguinha conheceu o Violão 7 Cordas e o trouxe para o Brasil com a proposta de reutilizar o instrumento na música popular brasileira, sobretudo com um estudo fraseológico contrapontístico improvisado, muito próximo ao que era realizado nos instrumentos oficleide de Irineu Batista (1863 - 1914) e saxofone do próprio Pixinguinha.

Como exemplos desses contrapontos de caráter improvisados da música popular brasileira, seguem algumas gravações de Pixinguinha tocando saxofone em quatro momentos de sua trajetória artística. São as músicas¹:

- *Ba-ta-clan*, álbum no Tempo dos 8 Batutas, Victor 78, 1923;
- *Sofres porque queres*, gravada em 1946 e remasterizado no álbum Benedito Lacerda e Pixinguinha 1966;
- *Atraente*, de Chiquinha Gonzaga gravado em 1950;
- *Roxa*, do álbum Gente da Antiga de Pixinguinha, Clementina de Jesus e João da Baiana, 1968.

No primeiro exemplo, a música se destaca pela melodia ter sido tocada pelo saxofone tenor na região grave, fator que pode ser considerado como uma mudança de função do instrumento que deixa de ser contrapontístico para ser solista, ressaltando que ao observarmos o arranjo notamos que os instrumentos de acompanhamento estão na região mais aguda que a melodia do saxofone. Em *Sofres porque queres*, identifica-se o uso das “baixarias de obrigação” tocadas no Violão 6 Cordas e alguns contracantos do saxofone em um diálogo com o violão. No terceiro exemplo, Pixinguinha faz todo o contracanto do Choro de Chiquinha Gonzaga, também no Saxofone Tenor, porém nesse caso de uma maneira intermitente, por assim dizer, ou de uma maneira ampla, com mais notas. Sobre o último exemplo, nota-se que Pixinguinha na música *Roxa* estava mais livre para usar os contracantos de uma maneira improvisada.

Todas as discussões sobre esses exemplos podem ser aprofundadas para melhor compreensão e explanação do tema, porém, para esse texto, cabe apenas citar de uma maneira mais geral quais foram as possíveis características que Pixinguinha utilizou na música popular brasileira e, de certa maneira, foi reelaborada pelos violonistas de 7 cordas.

Segundo o documentário “7 vidas em 7 cordas”, produzido pelo violonista Yamandu Costa, existe a hipótese de que o Violão 7 Cordas tenha sua origem na Rússia e de que ele era utilizado na música de câmara como um instrumento contrapontístico. Posteriormente, no início do século XX, o instrumento foi utilizado na cultura europeia e por fim trazido ao Brasil por Pixinguinha, no ano de 1922².

O Violão 7 Cordas e seu papel de acompanhador está presente no Brasil, portanto, desde o início do século XX e é associado aos padrões do Choro, tendo como essenciais características a utilização de harmonias triádicas e a presença de linhas melódicas contrapontísticas nos baixos. Dessa tradição surgiu a maneira de acompanhar que teve como precursores os violonistas China (1888 - 1927), Tute (1886 - 1951), Dino 7 Cordas (1918 - 2006) e posteriormente tantos outros que contribuíram para o processo evolutivo, estendendo-se até os dias atuais nos gêneros do Choro e Samba, como é o caso de Zé Barbeiro; fonte de estudo desse artigo.

Horondino Silva, conhecido como Dino 7 Cordas, estudou e assimilou os contrapontos propostos por Pixinguinha, criando assim sua maneira de tocar e se tornando um dos maiores difusores de seu instrumento; Dino, ao profissionalizar o 7 Cordas, é destacado

como o músico de maior participação em discos da história da música popular brasileira (BRAGA, 2002).

Segundo entrevista de Rafael Rabello, “Dino foi o principal divulgador do 7 Cordas e influenciou várias gerações de violonistas” (PELLEGRINI, 2005, p. 47). Como afirma Borges, Dino com seu instrumento, foi o responsável pela consolidação da inserção de novos padrões rítmicos e melódicos no mundo do Choro, sendo as escalas bem articuladas, as frases sincopadas e a combinação de fusas e sextinas, algumas das características principais de suas inovações (BORGES, 2008, p. 89).

O Violão 7 Cordas tem atuado historicamente na cultura popular brasileira, enquanto instrumento de acompanhamento, na execução da harmonia e das frases nos bordões do violão – conhecidas como “baixarias” – como modo de preparação à melodia (CAETANO, 2010). Em minha pesquisa de mestrado, identifiquei outro fator importante para a consolidação desses novos padrões estilísticos do Violão 7 Cordas, que é a originalidade de seu acompanhamento, notando-se que o contraponto elaborado por Dino acaba por exercer a função de uma segunda linha melódica. Essas novas possibilidades estruturais propostas por Dino acabaram por tornarem-se tão bem aceitas que ocorreu rapidamente uma apropriação de suas sugestões por gerações posteriores seguidas. Dino se tornou, portanto, uma referência incontornável para os músicos do Choro e Samba que depois dele se formaram (LAMAS, 2018, p. 50).

É, portanto, no contexto dessa utilização do contraponto como uma segunda linha melódica que o presente artigo discute e analisa uma reelaboração musical, em que o objetivo principal é caracterizar o sotaque musical de Zé Barbeiro e utilizá-lo num processo criativo.

A nova composição, feita para integrar a pesquisa de doutorado, trata-se de uma reelaboração musical que traz como especificidades: estilos de fraseado; arpejos com diferenças entre a utilização de cordas soltas e presas; tonalidades recorrentes; influência de diferentes linguagens; inversões de acordes; baixos alterados; notas repetidas; padrões de escrita; estrutura (quantidade de compassos); fórmulas de compasso; entre outras características.

Alguns autores utilizam o termo *reelaboração musical*, *borrowing* (empréstimo), *apropriação* ou mesmo *aproximação*, para o processo criativo composicional que reutiliza as

características de uma obra já existente na construção de uma nova peça. Na música, esse processo pode ser utilizado em arranjo, transcrição, adaptação, citação, ou seja, nos diversos processos criativos além da composição “pura”.

Na tese de Flávia Vieira Pereira (2011, p. 27), ela aprofunda a investigação em torno da questão da originalidade que pode aparecer a partir da noção de “obra”, noção essa que surge com a ideia de uma arte “perfeita, completa e acabada”.

De acordo com Sciarrino³, em seu texto *Après Giovanna D’Arco, deux réflexions*, a originalidade foi inventada por sociedade de autores (e amadores). Para ele:

...se Bach vivesse hoje, os direitos da Oferenda Musical iriam para Frederico o Grande [...], assim como as admiráveis paráfrases de Liszt seriam confinadas em revistas de contrabando. Não importa qual o gênero de variação seria ilegal sem o consentimento do autor. Por outro lado, se as técnicas e invenções pudessem ter sido registradas, um número de música hoje estaria em débito. (SCIARRINO *apud* PEREIRA, 2011, p. 27)

Historicamente temos como exemplo: J. S. Bach além de compor obras originais também reelaborou a escrita composicional de outros compositores como Vivaldi; ou, na música brasileira, a Suíte Retratos de Radamés Gnattali que ao mesmo tempo que homenageia, reelabora as obras de Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga.

Para fazer uma aproximação com o campo literário, Haroldo de Campos, em “*Da tradução, como criação e como crítica*”, levanta a possibilidade da recriação:

...sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. [...] Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim, tudo aquilo que é de certa maneira similar àquilo que ele denota). (CAMPOS, 1967, p. 24)

Através da investigação sobre o sotaque musical de Zé Barbeiro é que considero possível compor a peça idiomática para o Violão 7 Cordas de Aço: *Zé causando na pista*.

2. Recorte biográfico

Zé Barbeiro nasceu em Alagoas no ano de 1952 e aos dois anos de idade mudou-se com a família para São Paulo, até que posteriormente se estabelecerem na cidade de Carapicuíba (SP).

Na década de 70, influenciado pela mídia e pela Jovem Guarda, Zé Barbeiro ganhou de seu vizinho Joel uma guitarra para tocar o iê-iê-iê e, com isso, acabou integrando

um grupo amador com o qual costumava ensaiar na cidade de Mairinque. Segundo Palópoli (2018, p. 58), após algum tempo Zé Barbeiro rompeu bruscamente com o grupo e com a guitarra, fato ocorrido devido seu primeiro e impactante contato com o Choro.

Aos 20 anos de idade aproximadamente ele começou a se aproximar do Choro, tendo como um dos principais incentivadores o músico e amigo João Macacão (1940 - 2020).

Dedicado ao estudo do 7 Cordas, desenvolveu por conta própria um sotaque musical que tem como fonte principal a prática de tirar músicas de ouvido e de tocar nas rodas. Por volta de 1995, dedicou-se exclusivamente à carreira de músico, época que o violonista começou a desenvolver um modo mais próprio de sua performance:

Eu mesmo mudei, foi passando o tempo e vi que poderia fazer mais do que aquelas linhas que eu sempre fazia, igual do Dino ou de outros mestres. Eu sei fazer e faço o tradicional, mas comecei a querer alterar umas coisas, a harmonia, o ritmo. Os antigos não querem que mude nada, é pra tocar igual a gravação, do mesmo jeito. Hoje é diferente, devido ao estudo isso está mudando. E acho mesmo que tem que mudar, a música instrumental está muito avançada hoje. (Entrevista com Zé Barbeiro *apud* VALENTE, 2014, p. 339)

Zé reforça que seu estilo de tocar é fundamentado por pesquisar por conta própria, aprimorando cada vez mais os idiomatismos do Violão de 7 Cordas. Ele começou a compor aproximadamente no ano de 2000 – aos seus 50 anos de idade – tendo hoje em dia em seu acervo mais de 250 obras.

Aos poucos Zé Barbeiro passou a se diferenciar dos outros violonistas, devido sua maneira de tocar, principalmente caracterizada por sua agilidade e pela condução do ritmo-harmônico da mão direita. Músico da noite, ele desenvolveu elementos em seu acompanhamento que o fizessem destacar para ser mais ouvido em meio a ambientes barulhentos a que estava inserido.

O Zé tem aquela mão de pedreiro que tinha João Pernambuco. Mas é capaz de enveredar pelos acordes dissonantes, pelo flamenco. Mais importante: é ligadíssimo no solista, sabendo responder a cada provocação com um repertório de recursos inigualável (NASSIF, 2004, p. 4).

3. Análise

A análise a seguir é do choro *Zé causando na pista*, composto por mim em homenagem ao violonista Zé Barbeiro. Essa música foi composta para ser tocada na formação de quinteto – Violão de 7 Cordas, Sanfona, Cavaquinho, Flauta e Pandeiro – no andamento de 97 bpm e com a forma: introdução; A; BB; ponte; CC; improvisado; e final. O presente artigo analisa mais profundamente as partes A, B, ponte e final.

Como processo de estudo para melhor compreender o violão de Zé Barbeiro, realizei transcrições de algumas de suas obras (10 músicas) e estudei cerca de 50 de suas composições (partituras cedidas pelo compositor). Contudo a reelaboração a seguir foi baseada em suas composições e na performance sobre suas próprias composições, ao invés de suas interpretações de obras de compositores diversos.

Essa reelaboração foi feita a partir de alguns elementos da obra e do sotaque violonístico de Zé Barbeiro, tendo como principais fontes as músicas *Causando na pista*⁴ e *Koolongo*⁵. Zé Barbeiro tem o hábito de escrever e disponibilizar suas composições, o que facilita o processo para melhor compreensão de sua obra. Descreverei a seguir cada elemento detalhadamente.

No início da minha composição, na frase do primeiro compasso ao terceiro, a melodia tem como principal característica o movimento idiomático do violão em que é toda tocada com o polegar da mão direita, ferindo uma primeira nota e fazendo ligadura nas duas seguintes, sempre utilizando uma corda solta e duas notas presas na mesma corda; com exceção da finalização, ressaltando que o movimento do polegar é sempre com dedeira para baixo.

As notas que procedem as cordas soltas, estão corda a corda, nas casas 2 e 4, e 1 e 3, movimento que acontece da 6^a até a 2^a corda. A digitação da mão esquerda é feita com os dedos 1 e 4, proporcionando uma alavanca do dedinho resultando em menos força do punho esquerdo, além de já estar posicionado nas aberturas de acorde para a construção de fraseado no 7 de aço. Esse estudo técnico do instrumento é baseado em cromatismo, sendo posicionado cada dedo em uma determinada casa (1, 2, 3, 4). Nesse caso, pela questão da pressão do movimento de alavanca, utiliza-se o dedo 4 com mais frequência do que o dedos 2 e 3, na construção de fraseado.

A frase dessa introdução não tem um intuito melódico ou harmônico de tensão ou repouso, é meramente uma função idiomática. É simplesmente uma construção melódica ascendente utilizando cordas soltas e presas, com os dedos 1 e 4 da mão esquerda.

A composição *Zé causando na pista* é um choro, com compasso binário, apresentando também alguns compassos ímpares, como é o caso da introdução que é $\frac{3}{4}$ no compasso 3, porém poderíamos pensar em escrever $\frac{2}{4}$ e na sequência o compasso $\frac{1}{4}$, para manter a quadratura de 4 compassos na introdução.



Figura 1: introdução

Antes da parte A, foi composta e escrita uma seção rítmica em que a movimentação dos dois acordes simétricos, acontecem de meio em meio tom, com o baixo pedal na nota Lá. A síncopa foi pré-determinada, assim como as aberturas de acordes. Essa característica de escrita não é muito usual nas partituras de choro, pois são escritos apenas a harmonia e melodia, porém nesse caso eu me apropriei da escrita em que Zé Barbeiro fez na introdução de *Koolongo* e *Tanga atolada*⁶, embora tenham outra harmonia e intenção rítmica. Observamos também que os andamentos são 100 bpm e 105 bpm, muito próximos ao 97 bpm de *Zé causando na pista*.



Figura 2: Koolongo

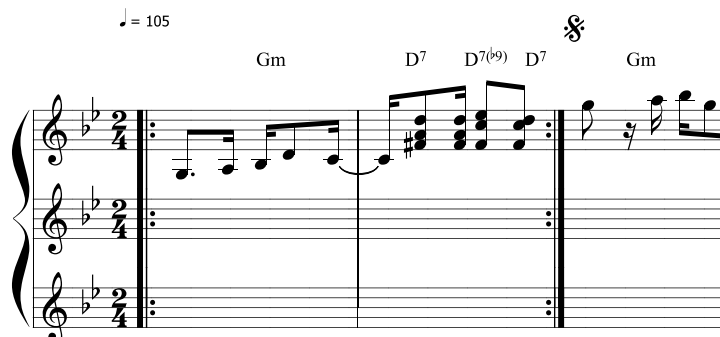


Figura 3: Tanga atolada



Figura 4: Zé causando na pista

A parte A da minha composição tem 16 compassos e a harmonia é repetida a cada dois compassos com acordes dominantes $G\#7(13)/A$ | $G7(13)/A$. Essa harmonia foi cifrada de acordo com a fôrma do violão, porém identifica-se ambíguas possibilidades de função harmônica, como é o caso de $Dm(6/9)/A$ | $D7(\#9)/A$, ainda assim prevalecendo a intenção rítmica cromática com o baixo pedal.

A melodia de A é executada baseada na fôrma do acorde, com o polegar da mão direita tocando da região grave para a aguda numa rítmica mais ágil: em semicolcheias. A síncopa escrita na melodia descendente é também um caráter idiomático na técnica utilizada no Violão 7 Cordas em que o polegar da mão direita, ao ferir as notas apenas para baixo, tem menos mobilidade para saltos de cordas do agudo para o grave; característica essa que foi reelaborada a partir da parte A de *Koolongo* (c:10, 11, 12 e 13)⁷.

No compasso 19 da figura 6, observamos a nota Lá $\#$ ligando os dois acordes, sugerindo a nota de extensão (9^a do $G\#7$) para tensão ($b3$ do $G7$), com intenção *blues*.



Figura 5: parte A, Zé causando na pista

As rítmicas sincopadas com baixos pedais são muito recorrentes nas performances de Zé Barbeiro, o que corroboram para que tais elementos sirvam de subsídios na reelaboração de sua obra. Em *Zé causando na pista* parti da minha vivência musical sobre a

obra do Zé que, além de conhecê-lo pessoalmente, inclui tocarmos juntos, estudar algumas de suas composições, transcrever alguns improvisos e ouvir o álbum *Sem massagem*. Destaco a forte presença rítmica que aparece num vídeo informal intitulado *levada mostra*⁸ postada no canal do *YouTube* no qual é possível observar a técnica das mãos direita e esquerda, além da sonoridade metálica e forte das cordas de aço. As seções rítmicas são muito presentes na performance de Zé Barbeiro, sejam na composição das melodias ou no acompanhamento de levadas da mão direita⁹. Zé comenta:

Tenho o hábito de brincar com o ritmo utilizando a harmonia e a baixaria como forma de dialogar com os solistas. Acredito que a influência esteja aí. Minha maneira de tocar sempre esteve ligada a essa proposta [...]. Na realidade, como sou um autodidata, minhas composições acabam sendo criadas de modo espontâneo. Não faço uso racional dos recursos, simplesmente testo e, se ficou bom, registro. (Entrevista com Zé Barbeiro *apud* CARRILHO, 2010, p. 20)

Seguindo a análise de *Zé causando na pista*, a seção B contém 24 compassos e apresenta 3 principais motivos melódicos que se iniciam nos c:24, c:32 e c:39.

No primeiro motivo melódico, em que a melodia se inicia na anacruse, observamos o movimento contrário – ascendente e descendente – nos dois primeiros compassos. Fraseado que é construído nas cordas 4, 3 e 2, com as rítmicas de semicolcheias ascendentes e síncopas descendentes; favorecendo a técnica do polegar em que o movimento é apenas para baixo; característica reutilizada da parte A de *Koolongo*.

No livro *O Violão de 7 Cordas* de Luiz Otávio Braga está escrito na introdução que os irmãos Valter e Valdir Silva usavam dedeira para cima e pra baixo, movimento similar a uma palheta, no entanto, em entrevista cedida para pelos irmãos (LAMAS, 2018), os irmãos Silva não confirmaram essa prática.

No compasso 26 a melodia segue o padrão intervalar de quartas justas, intercalando a digitação nas cordas 6 e 5, todas com o polegar da M.D., e finalizando na nota Ré da quarta corda solta. Essa frase foi tocada num improviso do Zé Barbeiro, no choro-bossa de sua autoria *Causando na pista*¹⁰, título que serviu de inspiração para nomear minha obra. Cabe ressaltar que o trecho melódico do improviso no c:23 é exatamente igual à minha composição (figura 8, c:26), porém com outra harmonia. Abaixo a figura do improviso do Zé:



Figura 6: improviso Zé Barbeiro

Ressaltamos aqui a importância da transcrição como um processo de estudo de linguagem, que auxilia o processo de identificar e relacionar elementos além da escrita. Identifica-se o sotaque do intérprete e compositor, proporcionando assim possibilidades de aproximação, apropriação e consequentemente de reelaboração.

A frase dos compassos 26 e 27 da minha composição, conforme dito anteriormente, são as mesmas da figura acima, sendo que o compasso 27 na harmonia de Mi meio diminuto e no c:30 são variações de uma baixaria muito recorrente nas frases de acompanhamento do Violão 7 Cordas na cadência V7 I7M, e ironicamente chamada “barrigudão” por Luizinho 7 Cordas (figura 8).

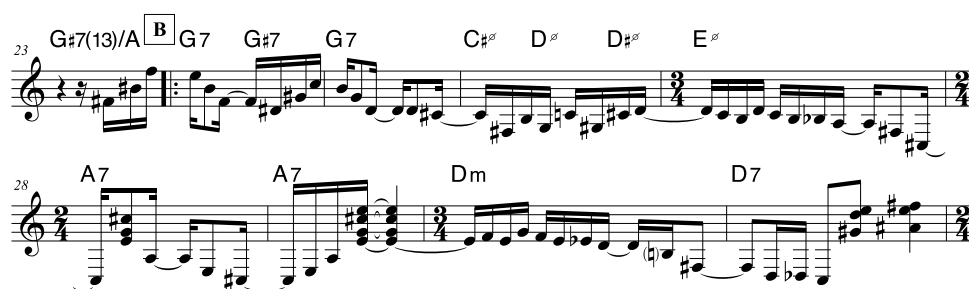


Figura 7: parte B, motivo 1



Figura 8: barrigudão

Notamos também que apesar da denominação choro, do padrão de composição baseado no rondó e do pressuposto de a fórmula de compasso ser binário, apresentam alguns compassos ternários, mantendo dessa maneira a construção fraseológica dentro da quadratura de 8 compassos. Segundo a pesquisadora Cibele Palópoli, essa característica é muito presente na obra do Zé, como podemos observar a seguir:

Embora não haja o uso de métrica mista na versão original da seção A de *Vê se não erra a nota*, é notável a presença de um deslocamento métrico. A utilização de variadas fórmulas de compasso por Zé Barbeiro foi possivelmente descartada porque a somatória de tempos entre dois compassos ternários totaliza no mesmo resultado gerado a partir da soma de valores entre três compassos binários: seis. Assim, observamos uma imparidade métrica 7+9 com presença de métrica mista. (PALÓPOLI, 2018, p.172)

Nos compassos 28 e 29, assim como no 30, a intenção é que os acordes tenham maior sustentação de notas, por isso a utilização de cordas soltas e na harmonia de D7/C o *glissando* do bloco de notas (cordas 2, 3 e 4), que também proporciona mais harmônicos e

maior sustentação. Nos compassos 24 e 25 a progressão harmônica é igual à parte A e apesar de não estar escrito, segue com o padrão do baixo pedal na nota Lá.

No segundo motivo melódico – apresentado na figura 9 –, a frase dos compassos 32 e 33 aparecem com a mesma fôrma e digitação dos c:36 e 37, porém meio tom acima.

Assim como na parte A dessa composição, a cifra dos compassos 33 e 37 são ambíguas, pois pensando na fôrma do violão o G^b seria um F/F[#], conseqüentemente o G^o seria o F[#]/G, no entanto escrevi a harmonia com o intuito cadencial. Essas possibilidades de sensações harmônicas são propositais, embora o que prevaleça é o caráter simétrico do violão. Observamos ainda a ocorrência da frase hexafônica no c:34 e 35, assim como no compasso 31 (figura 8) em que há o deslocamento do bloco de notas em tons inteiros; no final da quadratura.

Trago nesse momento, exemplos dessa característica simétrica, que podem ser observadas em duas peças que fazem parte do violão brasileiro solista¹¹ em períodos diferentes da história do Brasil, como é caso *Estudo n° 12* de Villa-Lobos e da peça *Sargento Escobar* de Guinga (c:7 e 8). Em *Zé causando na pista* a característica simétrica acontece na parte A e no final (figura 9).

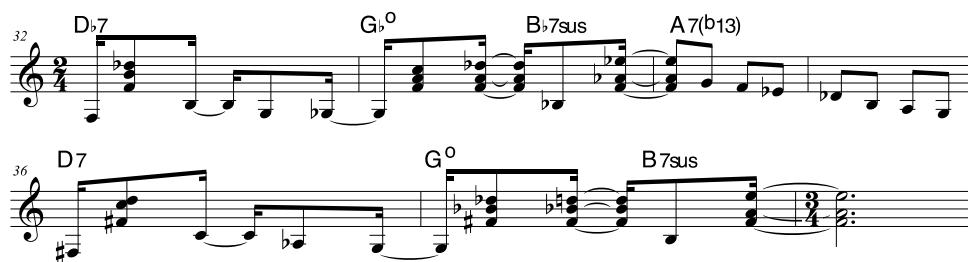


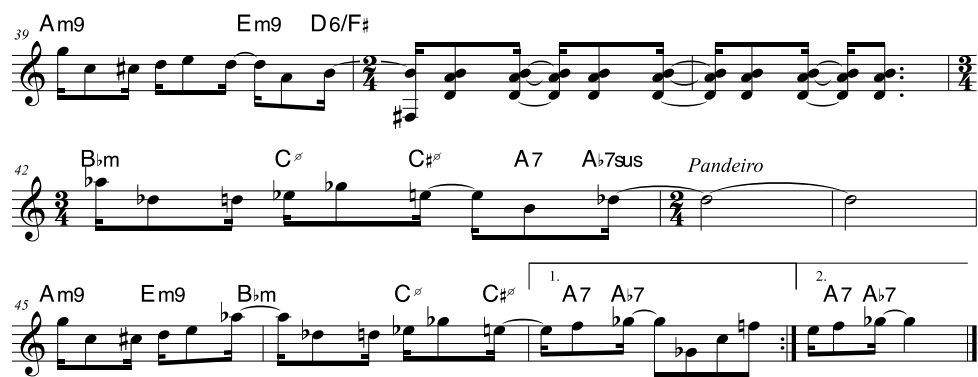
Figura 9: parte B, motivo 2

No terceiro motivo da parte B, a melodia sincopada do compasso ternário é construída a partir da fôrma¹² da escala pentatônica de Lá menor na segunda região do violão (figura 10), resolvendo na sexta do acorde de Ré maior, com referência à levada sincopada do início da composição. O compasso 42 é usado a mesma fôrma do compasso 39, no entanto, uma casa para frente no braço do violão; meio tom acima. Identificando assim, a mesma característica do segundo motivo, no que diz respeito à modulação meio tom acima.

A harmonia do c:39 é modal e com levada sincopada e antecipada, junto com a melodia, já no c:42, ao invés de transpor a harmonia junto melodia, os acordes progridem de forma simétrica, resolvendo no *sus* do Lá bemol com sétima. No compasso 43 e 44 a melodia se estende do compasso anterior e o compasso binário propõe um solo de pandeiro nesses dois compassos. No que diz respeito ao arranjo e à forma de escrita, sobre o solo de pandeiro, não

foi escrita a rítmica pois pressupõe que o músico possa criar livremente dentro da linguagem. Faço referência aqui à música *Rasgueira*¹³ em que há solo de pandeiro de 4 compassos do C para o A.

No terceiro sistema da figura a seguir a melodia é uma junção das duas frases anteriores, porém com resolução na sétima menor do Lá bemol. As duas últimas notas do compasso 42, que finaliza no dominante Lá bemol com sétima, aparece também no compasso 47, no entanto com outra melodia (Fá e Sol bemol). Nesse caso o fraseado e digitação de M.D. e M.E. foram iguais, com a diferença de que a melodia ao invés de tocada na 4ª corda, foi tocada na 3ª; portanto com outras notas. Ambas as notas foram tocadas nas cordas de aço do violão, ressaltando o som metálico.



The figure shows three systems of musical notation. The first system (measures 39-41) has chords Am9, Em9, and D6/F#. The second system (measures 42-44) has chords Bbm, C, C#, A7, and A7sus, with the label 'Pandeiro' above the notes. The third system (measures 45-47) has chords Am9, Em9, Bbm, C, C#, A7, A7, and A7. The notation includes treble clefs, a 2/4 time signature, and various rhythmic values and accidentals.

Figura 10: parte B, motivo 3

A forma de *Zé causando na pista* ao invés de voltar para a parte A, após a parte B tem uma ponte que segue para a parte C¹⁴. Nessa ponte, após a casa 2 do B, começa com a anacruse na harmonia de Sol menor e em seguida os 4 compassos apresentam acordes com função subV7, exceto o Lá maior com sétima.

No compasso 49, o cromático ascendente aparece no 1º e 2º tempos, sendo que no 1º não são notas estruturais. Os cromatismos com notas estruturais também aparecem nos 2ºs tempos do c:50 e 51.

Após a anacruse, os dois compassos seguintes são tocados com a mesma digitação, porém em cordas diferentes, ou seja, c:50 cordas 7, 4, 5, 6 e no c:51 cordas 6, 3, 4 e 5, caracterizando um idiomatismo de salto de cordas com o mesmo motivo melódico. Outra característica idiomática aparece na finalização da ponte de *Zé causando na pista*, porém, nesse caso, com movimento nas mesmas cordas do F#7 até o Eb7, destacando a melodia realizada na 2ª corda do violão.

Segundo entrevista com Zé Barbeiro, identifica-se em sua vivência musical a forte influência das composições de Ernesto Nazareth (PALÓPOLI, 2018, p.184), tanto em sua

interpretação quanto em suas composições; o que corrobora a composição dessa ponte na música aqui analisada. Segundo o pesquisador Berry (1996), a ponte ocorre entre as seções com o intuito de auxiliar na modulação ou apenas conectar episódios.

Se a transição é modulatória, depende principalmente da tonalidade da primeira digressão. Se essa seção que se aproxima representa, por exemplo, apenas uma mudança de modo, o ajuste tonal é obviamente desnecessário. Mas a digressão também pode se inserir em uma tonalidade diatonicamente relacionada sem preparação modulatória, procedendo de uma harmonia final diatonicamente relacionada do tema. (BERRY *apud* PALÓPOLI, 2018, p.115)



Figura 11: ponte

Após a parte C e improvisação – discussões a serem realizadas em outros trabalhos acadêmicos – a música segue para o final, em que foi utilizada a mesma frase da introdução e, em seguida, uma cadência harmônica com finalização na tônica Ré bemol maior.

Observamos que nesse trecho o dedo 4 da mão esquerda faz o *glissando* na 2ª corda, nos compassos 77 e 78. O último acorde da música é um Db9/F, porém a partir fôrma do violão pode ser caracterizado como uma harmonia quartal. Observamos também que o *glissando* ocorre nas três primeiras cordas das harmonias do compasso 69.



Figura 12: final

4. Considerações finais

Zé causando na pista é uma composição em homenagem ao violonista Zé Barbeiro. As análises musicais corroboram a presença marcante de recursos idiomáticos que Zé Barbeiro utiliza em seu violão, seja no acompanhamento ou em suas composições. Das características presentes em sua obra, podemos destacar como seu sotaque a forte presença rítmica – levada –; inovação e criatividade em seus contracantos; e utilização de compassos irregulares.

A construção crítica, as abordagens sobre a reelaboração musical e processos composicionais são iniciativas para a concretude desse artigo. Essa construção dialoga com a história do instrumento e a cristalização da linguagem, que vem sendo aprofundada em pesquisas acadêmicas há pouco mais de uma década. A demanda de músicos que estão se dedicando ao instrumento e aos gêneros Choro e Samba, é também um dos fatores que reforçam a relevância da discussão desse artigo, favorecendo também as discussões acadêmicas e suas práxis artísticas.

Referências

- ALMADA, Carlos. *A estrutura do Choro: com aplicações na improvisação e no arranjo*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.
- ANTUNES, Gilson Uehara. *Americo Jacomino Canhoto e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo*. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- BRAGA, Luiz Otávio. *O Violão de 7 Cordas*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2002.
- CAETANO, Rogério. *Sete Cordas; técnica e estilo*, organizado e dirigido por Marco Pereira, 2010.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook Choro*. Organizado por Mario Sève, Rogério Souza e Dininho. Rio de Janeiro. Editora Lumiar. Volume 1 2007, Volume 2 2011, Volume 3 2011.
- CARRILHO, Fábio. Barba, cabelo e bigode. *Revista Cover Guitarra*, [S.l.], v. 178, p. 19-21, fev. 2010.
- LAMAS, Guilherme. *O violão de sete cordas dos irmãos, Valter Silva e Valdir Silva*. (Mestrado em Música). UNICAMP, Campinas, 2018.
- LAMAS, Guilherme. *O Violão 7 Cordas de Valdir Silva na música Exemplo*. Artigo apresentado na ANPPOM, Manaus, UFAM, 2018.
- LÓPEZ-CANO, Rubén. *Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade*. ESMUC, 2015.
- NASSIF, Luís. *Notas para encarte do CD Baba de Calango*. São Paulo: Maritaca, 2004.
- PALÓPOLI, Cibele. *Violão velho, Choro novo: processos composicionais de Zé Barbeiro*. Tese (Doutorado em Música), USP, São Paulo, 2018.
- PALÓPOLI, Cibele. *Mais quebrado que macarrão na cesta básica, de Zé Barbeiro: re-contextualização da obra através do uso de métrica mista*. Artigo apresentado na ANPPOM, Campinas, UNICAMP, 2017.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. *Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro*. (Mestrado em Música). UNICAMP, Campinas, 2005.

PEREIRA, Flavia Vieira. *As práticas de reelaboração musical*. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

TABORDA, Marcia. *Dino Sete Cordas: a genial criatividade de um acompanhador*. Rio de Janeiro 2002.

TABORDA, Márcia. *Violão de Identidade Nacional*. Ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2011.

VALENTE, Paula V. Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação. Tese (Doutorado em Música) USP, São Paulo, 2014.

Notas

¹¹ Acesso em 27/05/2021:

Ba-ta-clan: https://www.youtube.com/watch?v=6OD9IScC0Yg&ab_channel=AdaLeiraAdaLeira

Sofres porque queres: https://www.youtube.com/watch?v=9_qU2TPKqaM

Atraente: <https://www.youtube.com/watch?v=FUM-Ov7ei-E>

Roxa: <https://www.youtube.com/watch?v=JcWdHa9gqX8>

² Mais discussões sobre a origem do Violão de 7 Cordas podem ser aprofundadas em PELLEGRINI, 2005, p. 43.

³ Salvatore Sciarrino (1947) é natural de Palermo (Itália), onde é professor de composição do Conservatório de Milão, autor de diversas transcrições e arranjos.

⁴ Composição de Zé Barbeiro, faixa 3 do álbum: *Ó vida, ó azar*, 2020. Segue o link para escuta da obra: https://www.youtube.com/watch?v=tUWyKTBBpj8&ab_channel=Z%C3%A9Barbeiro-Topic, acesso em 29/04/2021.

⁵ Composição de Zé Barbeiro, faixa do álbum: *No salão do Zé Barbeiro*, 2011. Segue o link para escuta da obra: https://www.youtube.com/watch?v=r2Xtmiv0oGo&ab_channel=Z%C3%A9Barbeiro-Topic, acesso em 29/04/2021.

⁶ *YouTube*: https://www.youtube.com/watch?v=TP_w1FN_HK4&ab_channel=Z%C3%A9Barbeiro-Topic, acesso em 04/05/2021.

⁷ Figura sem numeração de compasso, a figura é um recorte da partitura cedida pelo Zé Barbeiro.

⁸ Link do *YouTube* postado em 27/04/2019

https://www.youtube.com/watch?v=4k8jI7WDgqM&ab_channel=OVIOLAO7C, acesso em 29/04/2021.

⁹ Para a melhor compreensão sugiro a escuta dos álbuns: *Segura a bucha* (2009) e *Sem Massagem* (2017).

¹⁰ Faixa 3 do álbum: *Ó vida, ó azar* (2020), instante 01min57s, compasso binário e andamento 80 bpm.

¹¹ Exemplos:

- *Estudo nº 12* do compositor Heitor Villa-Lobos. Partitura publicada no *Suite Populaire Bresilienne*, Editions Max. Copyright 1952.
- *Sargento Escobar* do compositor Guinga. Partitura publicada no *songbook A música de Guinga*, Grypus Editora, 2003, p. 165.

¹² LAMAS, 2018, p. 95.

¹³ Faixa 3 do álbum: *Segura a bucha*, instante 01min55s, link do *YouTube*:

https://www.youtube.com/watch?v=juRxEbye780&ab_channel=Z%C3%A9Barbeiro-Topic, acesso em 30/04/2021.

¹⁴ A parte C não será analisada nesse artigo.