

A Roda de choro (pandeiro, cavaquinho e violão de sete cordas) no piano

Evan Megaro

UFMG

evanmegaro@gmail.com

Fausto Borém

UFMG

faustoborem@gmail.com

Resumo: Este estudo discute práticas de performance do pandeiro, cavaquinho e violão de 7 cordas com vistas à sua aplicação no piano. Os procedimentos metodológicos envolveram a escuta de gravações referenciais de choro, uma imersão autoetnográfica em uma roda de choro (ouvir, observar, transcrever e aprender instrumentos correspondentes). Em última análise, esse estudo busca uma aproximação dos pianistas estrangeiros e da música de concerto com um cenário mais realista e mais bem fundamentado desse gênero popular brasileiro.

Palavras-chave: rodas de choro, práticas de performance do choro, pandeiro, cavaquinho, violão de sete cordas, pedagogia da performance do piano.

The Brazilian “roda de choro” (pandeiro, cavaquinho and sete cordas) on the piano

Abstract: This study discusses performance practices of the pandeiro (the Brazilian tambourine), cavaquinho (the Brazilian ukulele) and the 7-string guitar aiming to their application on the piano. The methodological procedures involved listening to reference recordings of choro, an autoethnographic immersion in a “roda de choro” [the typical *choro* group] by listening, observing, transcribing, and learning the basic technique of these three instruments. Ultimately, this study seeks to bring foreign and concert pianists closer to a more realistic and well-founded scenario of this popular Brazilian genre. Keywords: choro groups, performance practices of *choro*, Brazilian pandeiro, Brazilian cavaquinho, Brazilian 7-string guitar, piano performance pedagogy.

Introdução

O primeiro contato do primeiro coautor deste estudo, um norte-americano, com gêneros da música popular brasileira começou com partituras impressas de compositores conhecidos no cenário da música de concerto. Entre eles, a variedade de pianistas-compositores que escreveram peças inspiradas no choro incluiu figuras desde a fase emergente à fase moderna deste gênero popular tipicamente brasileiro, como Henrique Alves de Mesquita (1830–1906), Ernesto Nazareth (1863–1934), Chiquinha Gonzaga (1847–1935), Barrozo Neto (1881–1941), Heitor Villa-Lobos (1887–1957), Darius Milhaud (1892–1974), Luiz Americano (1900–1960), Octavio Maul (1901–1974), e Radamés Gnattali (1906–1988).

Inicialmente, a perspectiva de que todos esses compositores nasceram ou viveram no Rio de Janeiro (berço do gênero no Brasil), sugeriu a reconfortante sensação de que suas músicas impressas estavam próximas o suficiente do que se via e ouvia em uma roda de choro, mais ou menos próxima um encontro informal e um tanto improvisado muito parecido com as *jam sessions* de jazz, ou mesmo tocado no piano. No entanto, uma vez morando no Brasil, mesmo um músico estrangeiro com larga experiência tanto em recitais quanto em música popular pode perceber a grande distância entre uma página impressa de choro e a música que se ouve nas rodas de choro. Ficou claro que, para nos aproximar do “molho” e da natureza improvisatória na realização do acompanhamento,

motivos, linhas melódicas e contraponto, a variedade de articulações e sutilezas da dinâmica não poderia ser reduzida apenas a mero sinais de *staccato* e *legato* ou a outros termos italianos tradicionais, como o *piano* e o *forte*.

Uma imersão autoetnográfica na chamada “cozinha do choro” (a seção rítmica) foi crucial assistir a shows ao vivo, ouvindo gravações exemplares de choro tradicional e moderno, transcrevendo padrões rítmicos de música ao vivo (Ex.1), tendo aulas com especialistas e tocando com os chamados chorões. Três instrumentos de acompanhamento do choro foram escolhidos: o pandeiro de choro (um pandeiro brasileiro de tamanho médio feito à mão), o cavaquinho (que para os estrangeiros, pode ser descrito como pequeno instrumento de 4 cordas semelhante ao *ukulele*) e o chamado “sete cordas”, que é o violão de sete cordas brasileiro com sua corda mais grave afinada em Dó¹ (uma terça maior abaixo da corda Mi¹ grave) ou até mesmo indo mais baixo, em scordaturas chegando ao Si⁻¹ ou, mesmo, Lá⁻¹ (Miranda, 2020).

Exemplo 1

Transcrição de padrões rítmicos de uma roda de choro no Restaurante Redentor em Belo Horizonte.

The image shows two pages of handwritten musical notation. The left page is titled 'Redentor 27/03/18' and lists instruments: '3) violão 7 cordas', 'pandeiro', and 'flauta'. It includes a list of guitar techniques: '1) toca linha de baixo', '2) linha descendente', '3) linha descendente com flauta', and '4)'. There are rhythmic diagrams for the guitar and a diagram for the pandeiro labeled '3) caca de vidro Altam'. The right page is titled 'pandeiro' and shows rhythmic patterns for the pandeiro and flute. The pandeiro patterns are numbered 1) through 5) and include notes like 'P D O O D'. The flute part is numbered 3) and 4) and includes notes like 'Flauta', 'linha estada', and 'stretch'.

Outra motivação para este estudo parte da necessidade de ambos os coautores ensinarem práticas de performance de choro para iniciantes nos currículos acadêmicos. Assim, apresentamos exemplos musicais como algumas das práticas de performance desses três instrumentos nas rodas de choro que podem servir como ponto de partida par serem aplicadas no piano. Apesar das limitações da notação musical para abranger todas as nuances da música realizada, acreditamos que um refinamento da articulação e dinâmica pode ser capaz de expressar e ilustrar melhor gestos mais próximos do choro realizado e resultado de tradições orais do que na música impressa para piano geralmente disponível.

Para ilustrar o aprendizado das práticas performáticas de pandeiro, cavaquinho e sete cordas, foram utilizadas as ferramentas *MaPA* (Mapa de Performance Audiovisual), *EdiP* (Edição de Performance) e *EdiPA* (Edição de Performance Audiovisual) do *mAAVm* (Método para a Análise de Áudio e Vídeos de Música) proposta pelo segundo coautor deste estudo (Borém, 2020; Borém, 2016a; Borém, 2016b).

Práticas de performance do pandeiro, cavaquinho e sete cordas no choro

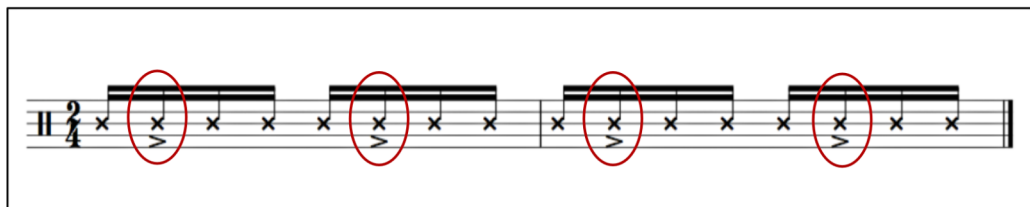
Os instrumentos musicais possuem técnicas sutis que não são percebidas visualmente por não-músicos ou, mesmo, por outros músicos em meio ao público que aprecia uma performance de choro. A produção do som a partir de técnicas instrumentais sutis geralmente são também sutis acusticamente, mesmo para músicos experientes. No choro, a

compreensão de práticas sutis de performance do pandeiro, cavaquinho e sete cordas pode ser a chave para entender as delicadas diferenças em suas fases de envelope sonoro (marcadamente no seu ataque, *decay*, *sustain* e *release*), mas também em termos de dinâmica e registro de altura. Para os pianistas de concerto que desejam tocar piano ou peças de música de câmara inspiradas neste gênero, a chamada “cozinha do choro” é uma oportunidade de aprender essas técnicas e, depois, procurar traduzi-las para a técnica do piano.

Esse conhecimento, que não está disponível nas partituras, geralmente é mantido e transmitido pela tradição oral, seja pela imersão em ambientes de choro, aulas com especialistas e audição de gravações de grandes intérpretes da seção rítmica do choro (neste estudo exemplificados por professores de pandeiro, cavaquinho e sete cordas), mencionados abaixo. Apesar das polêmicas, João Machado Guedes, apelidado de João da Baiana, e Jacob Palmieri (1887-1974; Cazes, 1998, p.77) foram as principais figuras do início da história do choro a consolidar o pandeiro como seu instrumento rítmico central. Ambos tocaram e gravaram com Pixinguinha, responsável pela histórica viagem com seu grupo, os Oito Batutas, para a Europa em 1922. Outras referências importantes (Barbosa, 2015) são Jackson do Pandeiro (1919-1982), Jorge José da Silva, apelidado Jorginho do Pandeiro (1930-2017) e Marcos Suzano (nascida em 1963). A função principal do pandeiro é manter o fluxo de grupos de quatro semicolcheias com diversos tipos de acentuação (ou “levadas” ou *groove*) para os demais músicos acompanhantes e solistas. O Ex.2 mostra uma levada básica cujo *swing* deriva do acento fora do tempo na segunda semicolcheia dos tempos 1 e 2.

Exemplo 2

Levada básica do pandeiro com os acentos deslocados dos tempos na segunda semicolcheia de cada compasso.

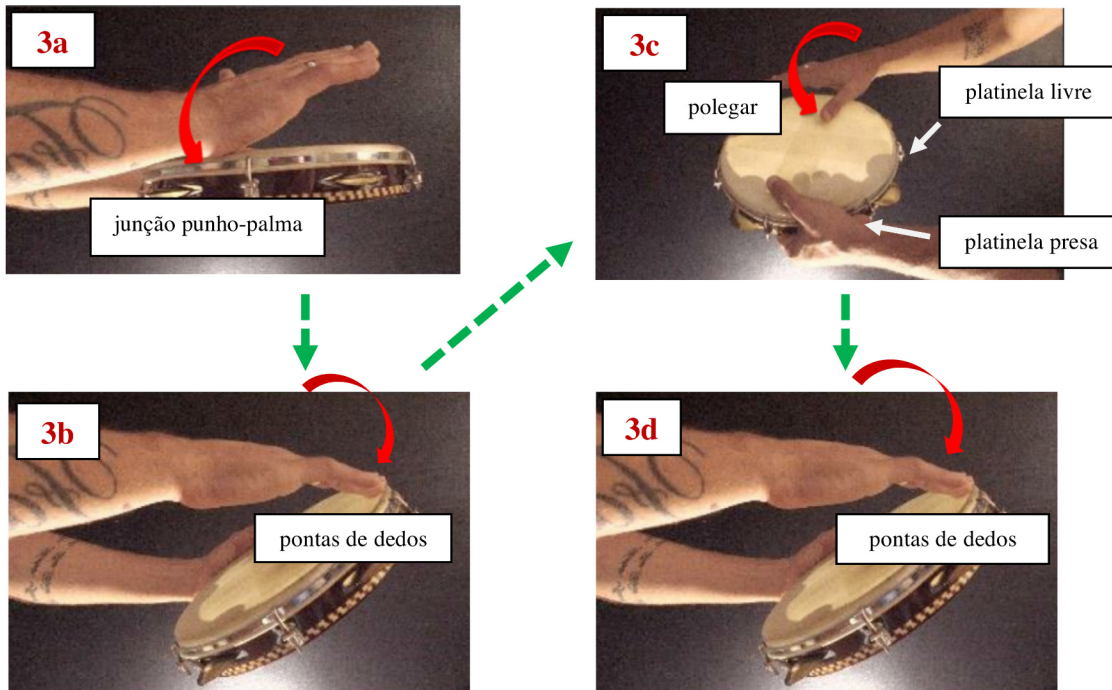


A técnica básica de produção de som do pandeiro baseia-se na percussão da pele de couro com três partes da mão direita: a articulação punho-palma, as pontas (falanges distais) dos dedos indicador-médio-anelar agrupados e as falange distal do polegar. O Ex.3 mostra a sequência típica de movimentos que produz nuances de timbre e dinâmica de acordo com (I) a massa e o peso da parte da mão direita que atinge a pele de couro, (II) a distância do golpe ao aro do pandeiro e (III) a vibração das platinelas do pandeiro em relação à mão esquerda segurando o pandeiro e que pode abafar a pele de couro com o polegar esquerdo. Assim, a articulação punho-palma batendo na pele produz um som mais grave e um tanto abafado (3a), as pontas dos dedos próximas ao aro produzem um som mais agudo (3b e 3d) e o polegar mais distante do aro e ricocheteando na pele produz um som grave mais reverberante (3c).

O pandeiro também inclui a técnica sutil de abafar ou deixar livre a pele para alterar seu timbre, dinâmica e duração das notas. Os quatro passos no Ex.4 mostram o polegar da mão esquerda abafando a pele e evitando-a de vibrar (4a), o que produz um ataque abafado tocado pelo polegar da mão direita (4b); o polegar da mão esquerda liberando a pele (4c) o que permite que o polegar da mão direita toque um som aberto e mais reverberante (4d).

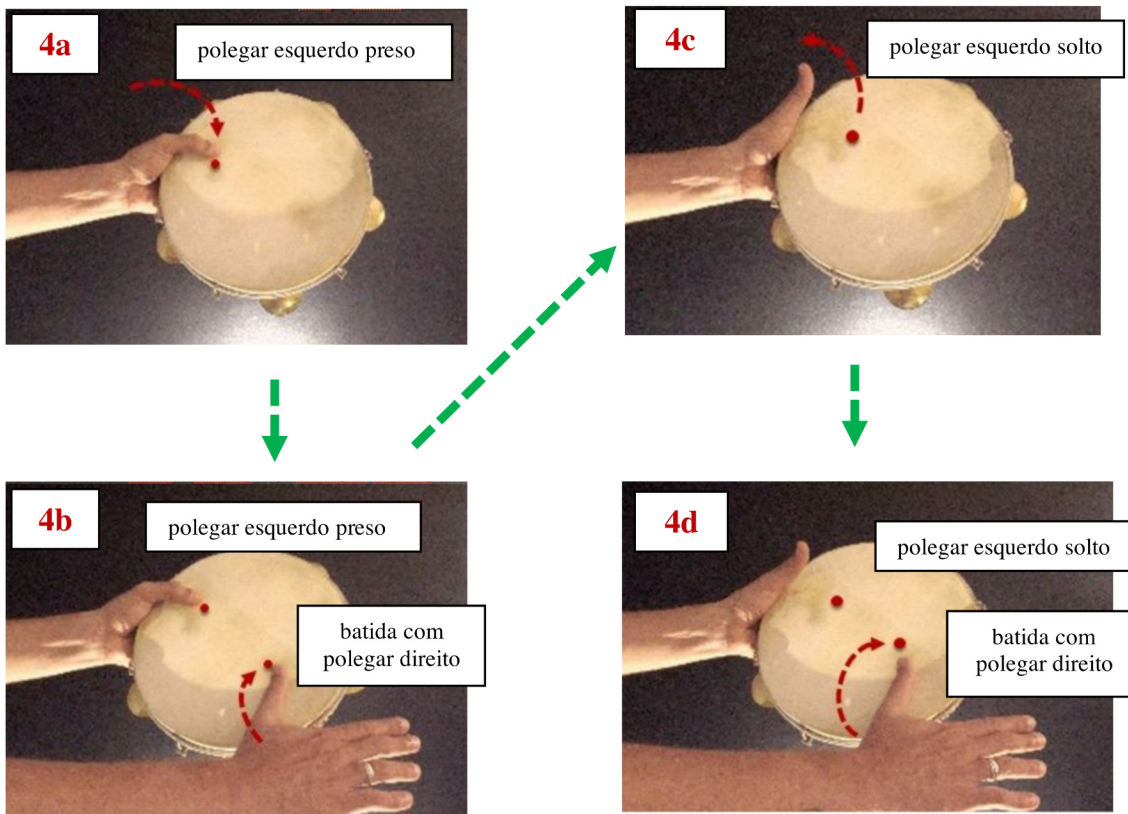
Exemplo 3

Aula com o professor Tullio Araújo de técnica básica do pandeiro mostrando partes da mão batendo na pele, as distâncias do ponto de percussão até o aro, e as platinelas livres ou presas.



Exemplo 4

Aula com o professor Tullio Araújo sobre a técnica no pandeiro de prender (4a e 4b) e liberar (4c e 4d) a pele com o polegar da mão esquerda para produzir sons abafados ou reverberantes.

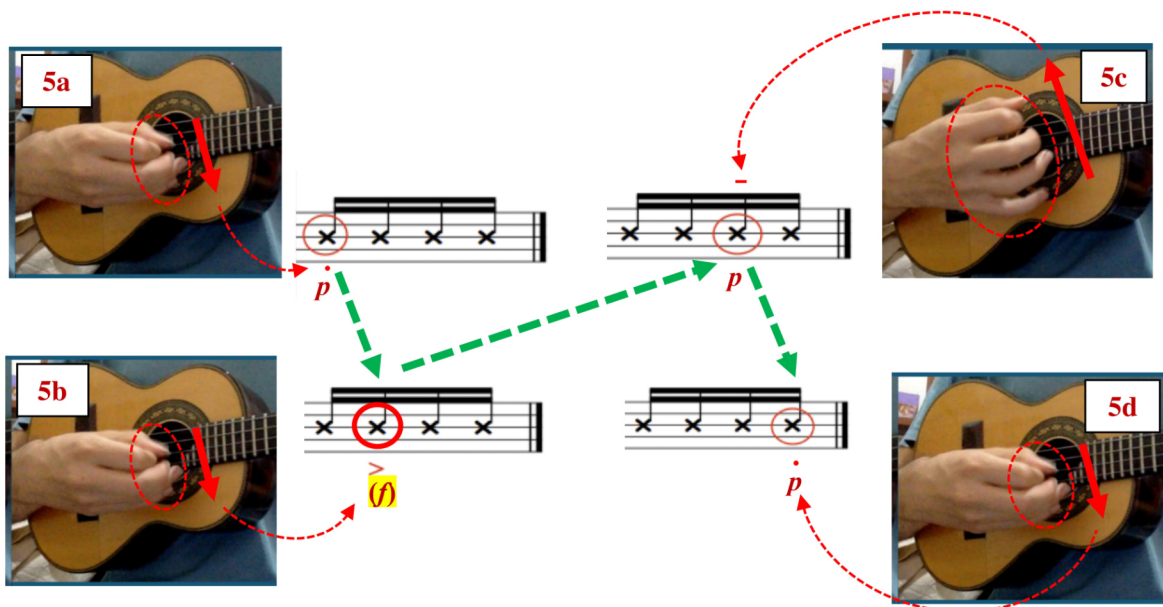


O cavaquinho pode ter sido trazido para o Brasil com os portugueses, mas também tem conexões espanholas (Taborda, 1995, p.31). Ligado à cultura do final do século XIX, ele é mencionado na literatura brasileira já em 1878 como um instrumento popular no conto “O Machete” de Machado de Assis (Nunes, 2008; Avelar, 2011). As principais figuras do instrumento desde o início do choro até o choro moderno (Mitre e Korman, 2016; Ribeiro, 2013) foram Nelson Alves (1895–1960), Canhoto (Waldirio Frederico Tramontano, 1908–1987) e Jonas Pereira da Silva (1934–1997), e Luciana Rabello (nascida em 196), respectivamente.

O fluxo contínuo de semicolcheias é o padrão rítmico mais comum no cavaquinho, que pode ser tocado com a ponta dos dedos ou com palheta (Ex.5). Sem a palheta, os dedos da mão direita são mantidos juntos em uma posição fechada que eles montam uns sobre os outros (fotogramas 5a, 5b e 5c) para deixar os golpes mais precisos. Aos golpes para baixo, mais intensos e percussivos, alternam-se os golpes para cima, que são tocados com uma posição mais relaxada e com os dedos abertos (fotograma 5c). As dinâmicas podem variar de acordo com a força da mão direita nos golpes descendentes, enquanto o *sustain* das notas pode ser encurtado ou até mesmo abafado (semelhante aos efeitos “ghost note” e “dead notes” no jazz) variando-se o grau de pressão dos dedos da mão esquerda nas cordas para cima. A pressão dos dedos da mão esquerda pode ser aliviada até o ponto em que eles mal tocam as cordas, evitando que elas vibrem enquanto são tocadas e soem com alturas definidas.

Exemplo 5

Aula com o professor Cavaco Player, mostrando a técnica básica do cavaquinho no fluxo de semicolcheias: golpes (para baixo e para cima), dedos (agrupados e relaxados), dinâmica (*p* e *f*) e *sustain* (notas mais longas e mais curtas) em uma aula do Cavaco Player.



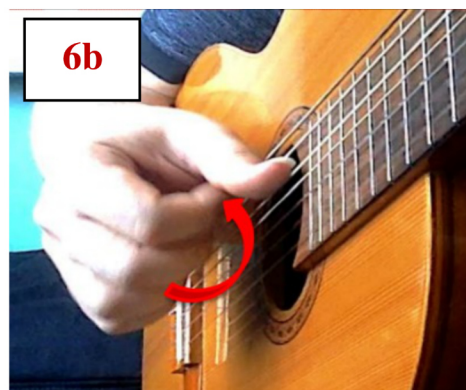
Controvérsias também permeiam o surgimento do violão de sete cordas na cena do choro. Se Pellegrini (2005, p.43) busca suas origens em violões franceses de 7 cordas trazidos da França, Luis Filipe Lima (2018) e Yamandú Costa (2019) falam sobre músicos do grupo de choro Pixinguinha se inspirarem em um grupo cigano russo usando um violão de 7 cordas nas ruas do Rio para acrescentar uma corda extra grave no violão tradicional. Almeida (1999, p.114) aponta três papéis principais do sete cordas: realização

do baixo harmônico, repetições em pedais harmônicos e a realização das chamadas baixarias, ou seja, linhas de baixo melódicas contrapontísticas. Horondino José da Silva, apelidado de Dino Sete Cordas (1918-2006), foi a principal figura a estabelecer o instrumento no âmbito do choro, consolidando as baixarias inspiradas nos contracantos de Pixinguinha (Pellegrini, 2005 p.43-44).

O sete cordas tem a dupla função de prover notas graves e acordes ao mesmo tempo, como ilustrado no Ex.6. O polegar inclina e sustenta a corda para produzir fortes articulações marcadas nas cordas mais baixas (6a), enquanto que os outros dedos tocam as cordas mais agudas (6b), agindo contra a força da gravidade para tocar acordes não tão marcados.

Exemplo 6

Aula com o professor Lucas 7 Cordas, mostrando a técnica do violão de sete cordas alternando notas graves marcadas com o polegar (6a), e notas não tão marcadas agrupadas em acordes com os outros dedos (6b).



O Ex.7 mostra três técnicas sutis do violão de sete cordas: deixar as cordas soltas ressoarem em harmonias estacionárias, exemplificado aqui por um pedal realizado na corda solta Lá (7a); um *hammer on* com os dedos da mão esquerda percutindo as cordas e que pode soar como um *martellato* no piano (7b), e o efeito *pull off* que cria um *legato* de duas notas puxando e soltando a corda lateralmente contra a pestana no início do braço do sete cordas (7c).

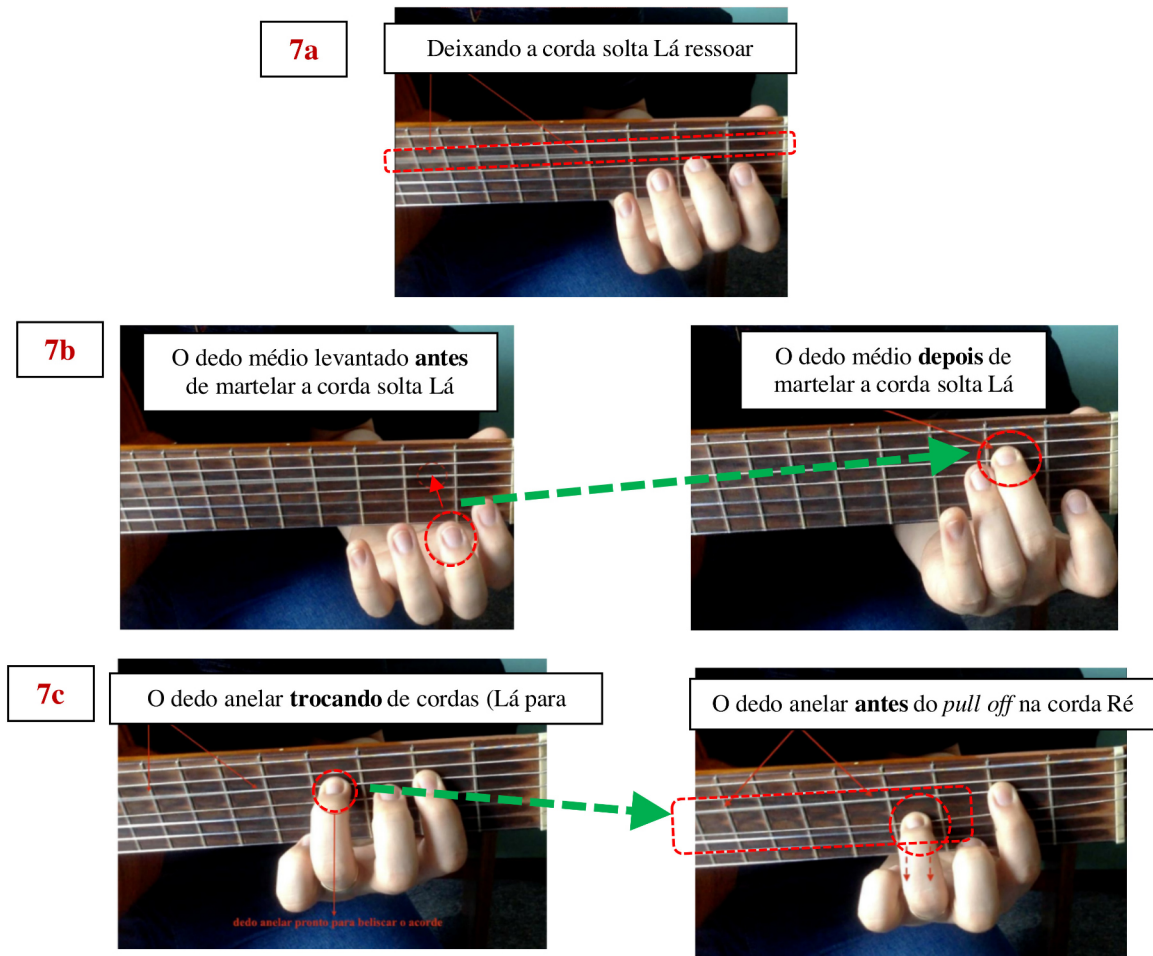
Conclusão

Os desafios para tocar de forma mais idiomática o choro brasileiro ao piano são especialmente evidentes no caso de pianistas estrangeiros e pianistas de tradição musical de concerto, uma vez que seu primeiro contato com o gênero ocorre geralmente por meio de música impressa publicada por compositores de música de concerto. Este estudo propôs um processo de aprendizagem de elementos idiomáticos da linguagem da roda de choro com vistas a sua aplicação ao repertório publicado de música baseada no choro, como forma de aproximar dois mundos: o do público circunspecto nos teatros e o da música informal de bares e restaurantes.

Após a conclusão desta pesquisa, sugerimos fortemente a imersão de pianistas de formação clássica no ambiente próprio da roda de choro para compreender as funções de instrumentos de acompanhamento do choro, aqui representada pelo pandeiro, cavaquinho e violão de sete cordas. Isso inclui não apenas transcrever sessões de choro ao vivo,

Exemplo 7

Aula com o professor Lucas 7 cordas mostrando três técnicas sutis do violão de sete cordas: a reverberação das cordas soltas (6a); a percussão do *hammer on* (6b); e o ligado do *pull off* (6c).



mas também receber aulas de especialistas para aprender as práticas de performance desses instrumentos. Essas experiências podem ser fundamentais para os pianistas abrirem uma perspectiva mais ampla sobre a variedade de articulações e timbres praticados por músicos do gênero. No piano, essas práticas podem ser exploradas nas articulações do envelope sonoro (ataque, sustentação e decaimento), bem como nas dinâmicas e timbres sutis.

No pandeiro, práticas de performance importantes incluem o uso de ataques com a articulação entre punho e mão direita, com as falanges distais dos dedos direitos e a polpa do polegar direito. Por outro lado, há também a reverberação da pele aberta do pandeiro que pode ser aberta ou fechada com a falange distal do polegar esquerdo.

No cavaquinho, destacamos as diferenças nas articulações e dinâmicas resultantes de palhetadas ou rasgueados nos golpes para baixo e para cima com a mão direita e o uso da mão esquerda “mutando” as cordas, o que pode servir de ponto de partida para o pianista explorar no seu instrumento.

No violão de sete cordas, há na mão direita uma oposição entre as articulações mais intensas do polegar conduzindo a linha do baixo harmônico e os outros dedos da mão direita tocando acordes de acompanhamento com menos intensidade. Não menos importante, há as técnicas de mão direita, como a ressonância de cordas soltas, a natureza percussiva do *hammer on* e a articulação legato-staccato dos *pull-offs*.

A variedade rítmica e de articulações é um elemento-chave do choro para manter a imprevisibilidade e desafios típicos do gênero tanto para os músicos quanto para os ouvintes. Estas variações que não aparecem nas partituras podem ser exploradas evitando-se repetições literais de seções formais (um traço muito comum nos choros impressos, muito distantes da realidade das rodas de choro) usando os padrões de acompanhamento de pandeiro e cavaquinho como modelos para diferenças de articulação e mudanças bruscas de dinâmica e timbres. Além disso, a condução do violão de sete cordas conduzindo as mudanças de acordes podem ser usadas como modelo para introduzir variações na linha do baixo e articulações como os sons mais percussivos do *hammer on* e o movimento passo a passo do legato do *pull off* envolvendo cordas soltas.

Por fim, com este estudo de natureza autoetnográfica e pedagógica, esperamos encorajar pianistas estrangeiros e de formação clássica a diminuir a distância entre a música de concerto e a música popular, procurando realizar pesquisas mais robustas em pedagogia da performance instrumental e práticas de piano historicamente informadas.

Referências

- Almada, Carlos. *A Estrutura do choro: com aplicações na improvisação e no arranjo*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.
- Avelar, Ildeber. (2011) Entre o violoncelo e o cavaquinho: música e sujeito popular em Machado de Assis. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.37. DOI: <https://doi.org/10.1590/2316-40183711>
- Barbosa, Katiusca Lamara dos Santos. (2015) Marcos Suzano: inovações técnicas, tecnológicas e influências na performance do pandeiro. In: https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/18433/1/KatiuscaLamaraDosSantosBarbosa_Dissert.pdf. João Pessoa: UFPB (Thesis in Master of Music).
- Borém, Fausto. (2016a) "... Fucking Good!": Bossa Nova in Caetano Veloso's Words, Music and Images. *Art Research Journal*. Natal: UFRN/Abrace/Anpap/Anppom, p.113-156.
- Borém, Fausto. (2016b) MaPA and EdiPA: two analytical tools for text-sound-image relations in music videos. *Musica Theorica*. Salvador: Thema, v., n.1, p.1-37.
- Borém, Fausto; Nogueira, Ilza. (2020) A Narratividade da cantora-atriz Martha Herr em Cantos, de Tim Rescala. *Revista Música*, v.20, n.1. DOI: [10.11606/rm.v20i1.168887](https://doi.org/10.11606/rm.v20i1.168887). São Paulo: USP, p.1-18.
- Cazes, Henrique Leal. (2019) O improviso no choro: ferramenta da fluência. In: Anais do 29º Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Pelotas: UFPel, p.1-8.
- Costa, Yamandú. (2019) *Herança russa*. In: https://www.youtube.com/watch?v=oLKpj-0_CEU (posted by Yamandú Costa in June, 21, 2019. Direção de video de Pablo Francischelli. (Posted on June, 21, 2019; accessed in July, 22, 2022).
- Lima, Luis Filipe de. (2018) A História do violão de sete cordas, entre Brasil e Rússia. *O Globo*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=RcEbmRJobs> (Posted on February, 16, 2018; accessed in July, 22, 2022).
- Mitre, Luísa Camargo de Oliveira; Korman Clifford Hill. (2016) Elementos idiomáticos do cavaquinho acompanhador aplicados ao piano no choro. In: Anais do 27º Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. In: <file:///D:/OneDrive/0%20TRANSFERENCIA/ABRAPEM%202022/Gringo%20choro/4103-14297-1-PB.pdf>. Belo Horizonte, AMPPOM/UFMG. 9 pages.
- Nunes, Jordão Horta (2008) O Machete e o violoncelo: gêneros musicais e identidade social na prosa de Machado de Assis. *ArtCultura*. Uberlândia, n.10, n.17.: Universidade Federal de Uberlândia, p.73-88.

- Megaró, Evan Alexander. (2020) Choro "Choro" de Octavio Maul e o gênero choro: da análise e etnografia à edição de performance e composição. Belo Horizonte: UFMG (Tese de Doutorado).
- Miranda, Igor (2020). *Violão de 7 cordas: a origem do instrumento russo, adorado no Brasil*. In: <https://guitarload.com.br/2020/10/07/violao-de-7-cordas/> . (Posted on October, 7, 2020; accessed in July, 22, 2022).
- Pellegrini, Remo Tarazona. (2005) *Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro*. 2005. In: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284798>. Campinas, Unicamp (Thesis in Masters of Arts).
- Ribeiro, Jamerson Farias (2013) O cavaco rítmico-harmônico na música de Waldirio Frederico Tramontano (Canhoto): a construção de um estilo "centro" no choro: abordagens metodológicas. In: Anais do 23º Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. In: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2013/2274/public/2274-6900-1-PB.pdf. Natal: ANPPOM/UFRN. 9 pages.
- Taborda, Marcia Ermelindo. (1995) *Dino Sete Cordas e o violão de acompanhamento na música popular brasileira*. Rio de Janeiro: UFRJ. (Thesis in Master of Arts).