

O Violão de Sete Cordas na Música Nativista: um ensaio etnográfico

Fernando Borges Barcellos
Universidade Federal de Pelotas
Mário de Souza Maia
Universidade Federal de Pelotas

Resumo: Esta pesquisa busca, pelo método etnográfico, analisar os processos de apropriação e uso do violão de sete cordas em um contexto musical específico – a música nativista. A incorporação de um novo instrumento ao instrumental tradicionalmente utilizado pelos artistas denominados nativistas, passa por processos de ressemantização sonora, ao carregar junto procedimentos técnico musicais advindos de outros contextos. Com a revisão bibliográfica, pretende-se expor um fio condutor apresentando o percurso percorrido pelo instrumento, da vinda da Rússia, provável local de origem, a sua chegada ao Brasil pelas mãos de ciganos russos, estabelecidos no Rio de Janeiro, no século XIX; da apropriação de músicos cariocas executantes do choro, como Dino 7 Cordas, nas primeiras décadas do século XX, a Yamandu Costa, o qual teve fundamental papel na disseminação do instrumento na música nativista. Com trabalho etnográfico pretende-se demonstrar, primeiro, como acontece a construção de um violão de sete cordas, através da observação dos métodos e técnicas utilizadas pelo *luthier* Eduardo Cordeiro, na cidade de Pelotas; complementando, em segundo lugar, pretende-se analisar o processo de apropriação do instrumento e a ressemantização operada por músicos executantes do sete cordas. Como universo etnográfico, a pesquisa tem como colaborador principal o violonista Egbert Parada, juntamente com os músicos integrantes do grupo que acompanha Luiz Marengo, além de outros músicos participantes dos festivais nativistas. Desta maneira, a pesquisa pretende mostrar a expansão do violão de sete cordas na música regional gaúcha, interligando sua contribuição às formas composicionais e interpretativas, analisando a implicância dessas novas concepções na música nativista.

Palavras-chave: Etnomusicologia; Nativismo; Violão de sete cordas.

O violão é, provavelmente, o instrumento musical mais popular no Brasil, podendo ser observado em todas as regiões, executando os mais variados ritmos e gêneros da música brasileira. No Rio Grande do Sul, possui forte relação com a cultura tradicional regionalista e, neste contexto, o Movimento Nativista¹ destaca-se pela ampla disseminação dentro do estado. Iniciado na década de 1970, o movimento se fortaleceu através da realização de inúmeros festivais, nos quais a cultura gaúcha é a temática dominante. Cabe lembrar a enorme influência que este movimento recebe da cultura *gaúcha* vinda do Uruguai e da Argentina. Ao contrário da expressão tradicionalista, o nativismo aceita e convive de maneira relativamente tranquila com estas influências. O acompanhamento e participação nestes festivais desde 2009 nos levou a refletir sobre o uso do violão, e principalmente sobre as transformações ocorridas no instrumento e os reflexos destas transformações nas

¹ O Movimento Nativista é um movimento musical de caráter urbano, que busca referências na cultura gaúcha rural tradicional, iniciado a partir do festival Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana, em 1971. Desde então, ocorreu uma multiplicação de festivais em todo o estado. A grande repercussão deste movimento gerou uma rede de consumo que vai de vestimentas a música, produzindo uma quantidade de produtos culturais entre os quais destacamos aqueles relacionados a indústria fonográfica.

técnicas de execução e na estética resultante. A transformação comentada, refere-se a aparentemente simples adição de mais uma corda – a sétima. De fato, é uma transformação não produzida no contexto citado, mas sim apropriada por este contexto, como veremos na sequência.

O objetivo desta pesquisa é analisar estas transformações, especialmente os reflexos na técnica (a partir do uso do violão de sete e até mesmo de oito cordas) e na estética musical nativista, (com a introdução de procedimentos musicais vindos de outros gêneros, como, por exemplo, do choro ou do jazz). A pesquisa tem como método principal a etnografia, alicerçada teoricamente nos pressupostos da etnomusicologia, e encontra-se em andamento.

A revisão bibliográfica sobre a história do instrumento nos informa que, na Renascença, os violões, chamados de quitaras, contavam com quatro pares de cordas afinadas em uníssono². Durante o período Barroco, cinco pares de cordas começaram a ser usadas e, durante o século XVIII, firmou-se o uso de seis pares. A partir dos anos 1800 se estabeleceu como padrão o uso de seis cordas simples para os violões (Abrahão e Finamore, 2006).

Ainda, segundo os mesmos autores,

O violão de 7 cordas nasceu, com alguma certeza, na Rússia do século XIX a partir da kobza, instrumento típico do Leste Europeu, muito semelhante ao alaúde barroco [...] Atribui-se ao lituano Andrei Sychra (177?-1850) a "invenção" do violão de 7 cordas. De fato, Sychra escreveu inúmeras peças para o instrumento que se tornou mais popular na Rússia que o violão de 6 cordas usado na Espanha. Ao migrarem para outros países [...] os lituanos saudosos de sua terra transformavam os violões de seis cordas, [...] adicionando improvisadamente uma corda para, poderem tocar suas canções prediletas da maneira original que as conheciam. A afinação do 7 cordas pelos russos era um acorde de sol maior aberto (DGBDGBD), proporcionando uma sonoridade característica e facilitando a formação de acordes para o acompanhamento de canções e a utilização de linhas de contra-baixo simples, alternando-se entre as cordas. (2006, disponível em http://www.apgomide.com/Instrumentos/Classic_Guitar_Special/7cordas.html).

Maurício Carrilho (2009) cita o fato de a maioria dos historiadores afirmar que os responsáveis pela chegada do sete cordas no Brasil foram ciganos russos que viveram no bairro do Catumbi, Rio de Janeiro, em meados do século XIX. Mas foi a partir de Tute (Arthur de Souza Nascimento, R.J. 1/7/1886 – 15/6/1957) e de seu contemporâneo China (Otávio Vianna, irmão mais velho de Pixinguinha), que o violão de sete cordas entrou na música brasileira para não sair mais. Tute adaptou

² As cordas duplas eram usadas como artifício contra as precárias caixas de ressonância dos instrumentos.

uma corda (dó) de violoncelo em seu violão de seis cordas, pois sentia a necessidade de frases graves de contraponto nas rodas de choro, além de observar, segundo Sandroni (2001), um certo desequilíbrio entre instrumentos agudos (flauta, cavaquinho) e graves (violão), visto que o choro, como proposta de seresta, não comportava um contrabaixo acústico devido à dificuldade de deslocamento. O violão de sete cordas, como conhecemos hoje, está associado a uma pessoa em especial: Horondino José da Silva, o Dino 7 Cordas (R.J. 5/5/1918 — R.J. 27/5/2006). De acordo com Pellegrini (2005), Dino teve um papel fundamental na fixação da ordem de baixos e contrapontos no violão de sete cordas e participou dos regionais (grupos de choro) mais importantes para a história da música brasileira, como o de Pixinguinha e Benedito Lacerda e o de Jacob do Bandolim.

A ampliação do contexto de uso do sete cordas, de acompanhador nos regionais de choro para um instrumento autônomo com várias possibilidades musicais se deu através de Raphael Rabello (Petrópolis, 31/10/1962 — 27/04/1995). Discípulo de Dino, Raphael é considerado um gênio no que fazia e trouxe o violão de sete cordas para uma posição de destaque na música brasileira. Auto declarado discípulo de Rabello, o violonista Yamandu Costa (Passo Fundo, 24/1/1980) projetou o instrumento no Rio Grande do Sul e internacionalmente. Por ter crescido e se educado musicalmente no meio da música tradicionalista e nativista, Yamandu acabou exercendo forte influência entre os instrumentistas participantes destes contextos, especialmente o nativista. Como consequência desta influência, pode-se dizer que, entre os músicos nativistas o violão de sete cordas é visto como um instrumento completamente diferente do violão de seis cordas, e que amplia as opções composicionais dentro dos ritmos nativistas.

O trabalho de campo etnográfico proporcionou constatar o interesse e a preferência de violonistas por instrumentos feitos por luthiers, ao invés dos feitos em série, por fábricas. Entre os luthiers atuantes no Rio Grande do Sul, Eduardo Cordeiro tem sido um dos procurados por violonistas para atender esta demanda por violões especiais e, mais especificamente, violões de sete e oito cordas. Expandindo a rede de colaboradores, ele foi procurado pela pesquisa. Em sua oficina de trabalho, localizada no bairro Areal, na cidade de Pelotas, nos recebeu para uma conversa. Indagado sobre a “febre” por violões de sete e oito cordas, Cordeiro comentou que “...a onda do sete cordas começou com o Yamandu [Costa], que teve influência do Raphael Rabello, que teve do Dino, e assim por diante. Meu primeiro

violão de sete foi feito em 98, hoje em dia eu praticamente só faço sete cordas” (CORDEIRO, 2012). Apesar desta pesquisa ter iniciado formalmente no começo de 2012, a participação em festivais nativistas desde 2009 permitiu recuperar experiências pela memória, estendendo o volume de informações etnográficas. Assim, se em 2009 já era possível constatar a utilização do violão de sete cordas de maneira relevante, daquela data até hoje, observou-se uma ampliação bastante significativa no uso deste instrumento, o que coincide com a fala de Cordeiro. Muitos foram os fatores que contribuíram para a recente incorporação do violão de sete cordas no Movimento Nativista. Entre esses estão as novas possibilidades



Fig. 1 Trecho de uma Milonga, ritmo originário da Espanha e popularizado, principalmente, no Uruguai e Argentina. Aqui se percebe a condução dada pela voz grave e pode ser executada em um violão de seis cordas. Entretanto, a nota Si, que está assinalada, poderia ser tocada uma oitava abaixo em um violão de sete cordas, dando mais densidade ao tema.

relacionadas a harmonia, como inversões de acordes e preenchimento sonoro, em ritmos como Milongas, por exemplo, onde a condução de baixos é um fator de considerável importância (fig. 1).

A partir dos anos 2000, a internet passou a desempenhar um papel fundamental na troca de informações entre músicos, interligando estudos e métodos de execução. Estudantes puderam assimilar e aplicar novas formas de interpretação graças a ferramentas como sites de compartilhamentos de arquivos e hospedagem de vídeos. Para jovens músicos, por exemplo, poder assistir a performances de Raphael Rabello, e observar seus métodos e modos de tocar o violão de sete cordas seria, certamente, mais complicado sem a internet.

O violonista Egbert Parada³ diz que “... a gente leva o que a gente ouve em casa pra cima do palco. É claro que mantemos a raiz, mas mudamos os arranjos de tempos em tempos pra não enjoar, e têm alguns bordoneios de choro, por exemplo, que entram automaticamente” (PARADA, 2012). Do mesmo modo que instrumentistas como Dino Sete Cordas e Raphael Rabello influenciam músicos

³ Egbert Parada é músico, possui um violão de sete cordas Eduardo Cordeiro e é integrante no grupo do cantor Luiz Marengo, artista de amplo reconhecimento no meio Nativista.

Brasil afora, também o meio Nativista oferece seus modelos. O trabalho de Parada, assim como o de outros instrumentistas reconhecidos e legitimados em seus contextos de atuação, também influencia novas gerações de músicos. Não só o uso do violão de sete cordas, mas a aplicação de procedimentos próprios de outros gêneros – “os bordoneios de choro”, vai sendo incorporada pelas novas gerações atualizando a expressão Nativista, o que pode representar, ao final, a permanência do gênero.

Assim, a atual assimilação, pelo músico nativista, de um extenso campo harmônico, com elementos característicos do jazz, da bossa nova e do choro diz respeito não somente à busca por novas concepções e modos interpretativos, mas também por um lugar de destaque em um cenário musical mais amplo. Esta situação gera uma reflexão sobre o crescimento da música nativista instrumental, chamada por muitos de “música sem fronteiras”. Uma vez que as letras das canções Nativistas tratam de temas específicos, relacionados a cultura pampeana, estas tem seu alcance limitado àqueles que conhecem e compartilham esta cultura. Já a música instrumental atinge um campo maior, no qual o discurso sonoro predomina sobre o literário.

O uso dos elementos de outras vertentes musicais no violão de sete cordas aplicados à música nativista pode proporcionar um vasto leque de possibilidades composicionais. Alguns grupos utilizam formas estruturais que libertam o músico para que este improvise à vontade durante certo número de compassos. Essas estruturas, encontradas no jazz e no choro, foram incorporadas ao Nativismo recentemente como uma forma de dar visibilidade aos instrumentistas no grupo, uma vez que a figura do cantor solista é a de maior visibilidade. Esteticamente, este espaço de improviso complexifica as partes instrumentais, oferecendo uma outra relação de equilíbrio entre os discursos sonoros e literários.

O material apresentado aqui corresponde aos primeiros cinco meses de realização desta pesquisa. Desta maneira, são dados preliminares ainda não plenamente refletidos e trabalhados. Novas investidas de campo etnográfico trarão novas informações com a ampliação da rede de colaboradores. Com isso, pretendemos oferecer subsídios para uma melhor compreensão da dinâmica observada dentro do contexto nativista, no que diz respeito a incorporação de novos discursos sonoros, com a conseqüente transformação estética do gênero.

Referências:

ABRAHÃO, Christovão; FINAMORE, Luiz. *Violão de Sete Cordas*. Disponível em: <http://www.apgomide.com/Instrumentos/Classic_Guitar_Special/7cordas.html>. Acesso em 18/08/12.

BLACKING, J. *Música, cultura e experiência*. Cadernos de Campo, v.16, n.16, p.201-218. 2007.

CARRILHO, Maurício. *Violão de Sete Cordas*. Ensaio elaborado especialmente para o projeto Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia, patrocinado pela Petrobras através da Lei Rouanet. Rio de Janeiro, 2009.

CORDEIRO, Eduardo. *Concepções na Música Nativista Pelo Violão de Sete Cordas: Entrevista concedida a Fernando Borges Barcellos e Mário de Souza Maia em 04/07/2012*.

FINEGANN, R. *Por qué estudiar la música: reflexiones de una antropóloga desde el campo*. Revista Transcultural de Música, n.6. 2002.

MERRIAM, A. P. *The anthropology of music*: Northwestern University Press, 1964.

PARADA, Egbert. *Concepções na Música Nativista Pelo Violão de Sete Cordas: Entrevista concedida a Fernando Borges Barcellos em 27/06/2012*.

PELINSKI, R. *Etnomusicologia em La edad posmoderna*. disponível em <http://www.candela.scd.cl/docs/pelinski.htm> acesso em 15/08/2012 2000.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. *Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro*. / Remo Tarazona Pellegrini. – Campinas, SP: [s.n.], 2005.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SEEGER, A. Music ethnography. In: MYERS, H. *Ethnomusicology: an introduction*. London: The MacMillan Press, 1992.

VEGA, C. *Mesomúsica*: un ensayo sobre la música de todos. Revista musical chilena, v.51, n.188, p.75-96. 1997.