



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

JOSÉ DE ANCHIETA RODRIGUES MENEZES JÚNIOR

O VIOLÃO DE SETE CORDAS E O CHORO POTIGUAR: Um panorama do gênero e do instrumento no Rio Grande do Norte.

NATAL – RN
2023

JOSÉ DE ANCHIETA RODRIGUES MENEZES JÚNIOR

O VIOLÃO DE SETE CORDAS E O CHORO POTIGUAR: Um panorama do gênero e do instrumento no Rio Grande do Norte.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na linha de pesquisa “Processos e Dimensões da Produção Artística”, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Ezequias Oliveira Lira.

NATAL – RN
2023

Catálogo de Publicação na Fonte
Biblioteca Setorial Pe. Jaime Diniz - Escola de Música da UFRN

M543v Menezes Junior, José de Anchieta Rodrigues.
O violão de sete cordas e o choro potiguar: um panorama do gênero e do instrumento no Rio Grande do Norte/ José de Anchieta Rodrigues Menezes Junior. – Natal, 2023.
123f.: il.; 30 cm.

Orientador: Ezequias Oliveira Lira.

Dissertação (mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2022.

1. Música Popular – Dissertação. 2. Choro – Dissertação. 3. Violão de sete cordas – Instrumento – Dissertação. I. Lira, Ezequias Oliveira. II. Título.

RN/BS/EMUFRN

CDU 78.067.26(813.2)

Elaborada por: Rayssa Ritha Marques Gondim Fernandes – CRB-15/Insc. 812

JOSÉ DE ANCHIETA RODRIGUES MENEZES JÚNIOR

O VIOLÃO DE SETE CORDAS E O CHORO POTIGUAR: Um panorama do gênero e do instrumento no Rio Grande do Norte.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na linha de pesquisa “Processos e Dimensões da Produção Artística”, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ezequias Oliveira Lira – UFRN
Orientador

Prof. Dr. Julio Cesar De Melo Colabardini – UFRN

Prof. Dr. Thomas George Caracas Garcia – Miami University

*Aos meus pais,
José de Anchieta Rodrigues Menezes (in memoriam)
e Ana Eliza Chagas Menezes,
aos professores, amigos e todos os que,
ao longo da minha trajetória
musical, me ajudaram a chegar a este momento.
Aos grandes mestres que, de forma marcante, contribuíram para a
minha formação acadêmica e minha trajetória artística.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus amados pais, José de Anchieta Rodrigues Menezes (*in memoriam*) e Ana Eliza Chagas Menezes, por acreditarem na escolha de ser músico, pela paciência e compreensão nos momentos de dificuldade e pelo desprendimento durante a realização desta pesquisa.

As minhas amadas irmãs Patrícia Menezes e Débora Menezes por todo incentivo na profissão de ser músico.

Ao Professor Doutor Ezequias Oliveira Lira, pela generosidade e competente orientação desta pesquisa.

Ao Professor Júlio Cesar De Melo Colabardini por sua valiosa co-orientação.

Aos professores do Programa de Mestrado da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EMUFRN), pelos valiosos ensinamentos.

A todos os colegas do Curso Técnico em Violão Popular, Licenciatura e Mestrado, pelo convívio enriquecedor e pelo compartilhamento de estudos, ideias e inspirações.

Aos renomados músicos profissionais potiguares: Alexandre Moreira, Álvaro Barros, Antônio de Souza, João Juvanklin, Fernando Botelho, Raphael Almeida, Carlos Zens, pela generosidade de compartilharem comigo seus conhecimentos em entrevistas que proporcionaram uma contribuição valiosíssima para o êxito deste trabalho.

A Márcio Aurélio, Darcy, Leilinha, Aldivan e Chianca pela prática musical constante e amizade.

A Adriana Brito por todo amor e carinho.

Ao Regional Choro da Terra, grupo do qual faço parte tocando e divulgando o choro Norte-rio-grandense.

Ao amigo Clebson Luiz, que teve papel fundamental na revisão deste trabalho.

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para a concretização desta importante fase de minha vida acadêmica.

A inércia é inimiga dos seus sonhos.

José de Anchieta Rodrigues Menezes

RESUMO

O presente trabalho apresenta um panorama do choro potiguar interligado ao violão de sete cordas, abordando choros potiguares nos quais exista a presença desse instrumento, seja em sua natureza de acompanhamento ou contrapontando a melodia principal, com improvisação, baixos de obrigação, inversão, ornamentos; seja em sua contribuição como solista em cordas mais graves. Visa também a apresentar e a valorizar as composições e compositores de choro, bem como os violonistas sete cordas e regionais que gravaram choros no estado do Rio Grande do Norte. O movimento chorístico potiguar é em suma um amplo leque, que vai de compositores que ainda se encontram no anonimato a outros que já são consagrados. Neste trabalho foram escolhidas algumas composições que mesclam esses compositores e nas quais o violão de sete cordas tem destaque técnico/musical e cujo estudo pode enriquecer as vivências do músico violonista na prática e aprendizagem do choro. Muitos autores ressaltam a valorização da oralidade na aprendizagem do choro. Porém, a oralidade dificulta uma análise precisa das composições e de aspectos relacionados ao estilo, às melodias e à forma musical, aspectos esses que muitas vezes se perdem devido à falta das transcrições das frases de contraponto de forma definida. Assim, frisamos a importância das baixarias escritas para que haja uma melhor descrição e compreensão do saber musical na linguagem do violão de sete cordas no Brasil. Para tanto, nossa pesquisa se fundamentou em repertório, compositores, violonistas e intérpretes ligados a choros gravados no estado do Rio Grande do Norte e em entrevistas com representantes do gênero no estado.

Palavras-chave: Violão de sete cordas; Música popular; Choro potiguar.

ABSTRACT

The work presents an overview of the Potiguar (referring to the State of Rio Grande do Norte) choro and its connections to the seven-string guitar, addressing Potiguar choros in which this instrument is present, whether in melodic counterpoint, improvisation, obligatto bass, inversions and ornamentations, or as a solo instrument. It also aims to present and evaluate choro compositions and composers, as well as the seven-string and regional guitarists who recorded choros in the state of Rio Grande do Norte. The Potiguar choro movement is, in short, wide ranging, from composers who are still unknown to others who are well recognized. In this work, compositions were chosen that present these composers and in which the seven-string guitar has a technical/musical lead, the study of which can enrich the knowledge of the guitarist learning of choro. Many authors emphasize the value given to oral transmission in learning choro. However, oral transmission makes it difficult to accurately analyze the compositions and aspects related to style, melodic and musical form, aspects that are often lost due to the lack of transcriptions of contrapuntal phrases. Thus, I stress the importance of written bass line better describe and understand music in the idiom of the seven-string guitar in Brazil. Therefore, my research was based on repertoire, composers, guitarists and performers linked to choros recorded in the state of Rio Grande do Norte and on interviews with representatives of the genre in the state.

Keywords: Seven-string guitar; popular music; Potiguar choro.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Ingênuo, de Pixinguinha e Benedito Lacerda	27
Figura 2 – Diogo Guanabara grava com Época de Ouro.	34
Figura 3 – Raphael Almeida e Antônio Fernandes (Antônio 7 cordas)	34
Figura 4 – Ainda me Recordo – Pixinguinha e Benedito Lacerda - 1932.....	66
Figura 5 – Adágio Para Dominginhos – Carlos Zens - 2015.....	66
Figura 6 – Baião para Antenor – Luiz Carlos Dantas – 2021.....	67
Figura 7 – Compassos 1-4 da obra: Vibrações, de Jacob do Bandolim.....	68
Figura 8 – Compassos 1-4. Harmonia igual ao choro Vibrações de Jacob do Bandolim.....	68
Figura 9 – Compassos 1 e 2 da obra: Chorinho Faceiro, de João Juvanklin.....	69
Figura 10 – Compassos 1e 3 da obra: Chorinho pra Alexandre, de João Juvanklin.....	69
Figura 11 – Compassos 1-5 da obra: Tenebroso de Ernesto Nazareth.....	70
Figura 12 – Compassos 1-4 da obra: Enigmático, de Altamiro Carrilho.....	71
Figura 13 – Compassos 1-6 da obra: Chorinho do Cezar, de Antônio Fernandes. Solo de violão.....	72
Figura 14 – Compassos 1-5 da obra: Chora, chorão, de Raphael Almeida. Solo de violão.....	72
Figura 15 – Compassos 1-4 da obra: Sete Cordas de Ouro, de João Juvanklin.....	72
Figura 16 – Compassos 10-13 da obra: Chorinho do Cezar, de Antônio Fernandes.....	72
Figura 17 – Compasso finais da obra: Chorinho Faceiro, de João Juvanklin.....	73
Figura 18 – Compasso final da obra: Já Estava Na Hora, de Anchieta Menezes e Raphael Almeida.....	73
Figura 19 – Compassos 1 ao 10 da obra: Bordões para canhoto, de João Juvanklin.....	74
Figura 20 – Compasso 6 aos 10 da obra: Bordões para Canhoto, de João Juvanklin.....	76
Figura 21 – Compasso 40 - 54 da obra: Assanhado, de Jacob do Bandolim.....	76
Figura 22 – Compasso 1 - 13 da obra: Chorinho do Cezar, de Antônio Fernandes.....	78
Figura 23 – Compasso 01 e 03 da obra: Chorinho do Cezar, de Antônio Fernande ...	79
Figura 24 – Compasso 03 da obra: Chorinho do Cezar, de Antônio Fernandes.....	79
Figura 25 – Compasso 04 da obra: Chorinho do Cezar, de Antônio Fernandes.....	79
Figura 26 – Compasso 01 ao 06 da obra: Chorinho do Cezar, de Antônio Fernandes...	80
Figura 27 – Compasso 08 ao 09 da obra: Chorinho do Cezar, de Antônio Fernandes...	80
Figura 28 – Compasso 10 ao 13 da obra: Chorinho do Cezar, de Antônio Fernandes...	81
Figura 29 – Compasso 34 a 68 da obra: Sem Querer, de Raphael Almeida.....	82
Figura 30 – Compasso 39, 55 e 59 da obra: Sem Querer, de Raphael Almeida.....	82
Figura 31 – Compassos 34, 38, 50, 54 e 66 da obra: Sem Querer, de Raphael Almeida.....	84
Figura 32 – Compassos 36 e 51 da obra: Sem Querer, de Raphael Almeida.....	84
Figura 33 – Compassos 56 e 57 da obra: Sem Querer, de Raphael Almeida.....	84
Figura 34 – Compasso 9 da obra: Matando Saudades, de Alexandre Moreira. Frase 1...	86
Figura 35 – Compasso 9 da obra: Matando Saudades, de Alexandre Moreira. Frase 2...	86
Figura 36 – Compasso 9 da obra: Matando Saudades, de Alexandre Moreira. Frase 3...	87
Figura 37 – Compasso 9 da obra: Matando Saudades, de Alexandre Moreira. Frase 4...	87
Figura 38 – Compasso 19 -20 da obra: Bem Brasil, de Altamiro Carrilho.....	88
Figura 39 – Partitura original, compasso 1 ao 8 da obra: Chora,Chorão, de Raphael Almeida.....	89
Figura 40 – Compasso 1 ao 8 da obra: Chora,Chorão, de Raphael Almeida.....	90
Figura 41 – Compasso 1 ao 3 da obra: Chorinho Faceiro, de João Juvanklin.....	91
Figura 42 – Compasso 1 ao 3 da obra: Chorinho Faceiro, de João Juvanklin.....	92

Figura 43 – Compasso 19 ao 23 da obra: Chorinho Faceiro, de João Juvanklin.....	93
Figura 44 – Compasso 1 ao 7 da obra: Odeon, de Ernesto Nazareth.....	93
Figura 45 – Compasso 56 e 57 da obra: Chorinho Faceiro, de João Juvanklin.....	94
Figura 46 – Compasso 1 e 2 da obra: Chorinho para Alexandre, de João Juvanklin.....	95
Figura 47 – Compasso 19 e 20 da obra: Chorinho para Alexandre, de João Juvanklin...	96
Figura 48 – Compasso 27 e 30 da obra: Chorinho para Alexandre, de João Juvanklin...	96
Figura 49 – Compassos finais 59 e 60 da obra: Chorinho para Alexandre, de João Juvanklin.....	97
Figura 50 – Compassos iniciais da obra: Pintor Seresteiro, de João Juvanklin.....	98
Figura 51 – Compassos 26 ao 32 da obra: Pintor Seresteiro, de João Juvanklin.....	98
Figura 52 – Compassos 1 - 2 e 8 – 9 da obra: Já Estava na Hora, de Anchieta Menezes e Raphael Almeida.....	100
Figura 53 – Compassos 18 – 21 e 26 - 29: Já Estava na Hora, de Anchieta Menezes e Raphael Almeida.....	101
Figura 54 – Compasso final, 37: Já Estava na Hora, de Anchieta Menezes e Raphael Almeida.....	101

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CD	Abreviação do inglês <i>Compact Disc</i> [= Disco Compacto]
CLA	Centro de Letras e Artes
ed.	edição; editor(es)
EMUFRN	Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte
<i>et al.</i>	Abreviação da locução latina <i>et alii</i> [= e outros]
f.	Abreviação de folha(s)
IMWA	Instituto de Música Waldemar de Almeida
ISBN	Sigla do inglês <i>International Standard Book Number</i> [= Número Padrão Internacional de Livro]
ISSN	Sigla do inglês <i>International Standard Serial Number</i> [= Número Internacional Normalizado para Publicações Seriadas]
<i>loc. cit.</i>	Abreviação da locução latina <i>loco citato</i> [= no lugar citado]
LP	Abreviação do inglês <i>Long-Play</i> [= Disco fonográfico de vinil]
MIDI	Sigla do inglês <i>Musical Instrument Digital Interface</i> [= Interface Digital para Instrumentos Musicais]
MPB	Música Popular Brasileira
n.	número; nascido em
N.A.	Nota do Autor
n.º	Número
pág.	Página (s)
pp.	Abreviação do inglês <i>pages</i> [= páginas]
RN	Estado do Rio Grande do Norte
<i>s.d.</i>	Abreviação da locução latina <i>sine data</i> [= sem data (de publicação)]
<i>Sesi</i>	Serviço Social da Indústria
UFBA	UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
UFRN	UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1 – PANORAMA HISTÓRICO DO VIOLÃO DE SETE CORDAS NO CHORO, DE DINO SILVA A ANTÔNIO FER NAN DES. ..22	
1.1 Os Violonistas e o choro.....	27
CAPÍTULO 2 – VIOLONISTAS POTIGUARES DE SETE CORDAS	36
2.1 - A presença do violão de sete cordas na música potiguar.....	36
2.2 - Antônio Fernandes de Souza - (Antônio Sete cordas, 1928 - 1999).....	37
2.3 - Francilúzio Martins - (1950 - 2003).....	40
2.4 - Fernando Botelho - (1958).....	44
2.5 - Alexandre de Souza Moreira - (1959).....	47
2.6 - Jubileu Filho - (1973).....	49
2.7 - Anchieta Menezes (1987).....	50
CAPÍTULO 3 – REGIONAIS COM ATUAÇÃO DO VIOLÃO DE SETE CORDAS NO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE E SUA PRODUÇÃO FONOGRÁFICA	52
3.1 - O Regional: Características.....	52
3.2 - Regionais Potiguares.....	53
3.2.1 - Regional Choro Brejeiro – 1979.....	54
3.2.2 - Regional Sonoroso – 1987.....	56
3.2.3 - Oficina Potiguar Choro e Companhia – 1999.....	58
3.2.4 - Choro do Elefante – 2000.....	60
3.2.5 - Regional Sonorosinho (Grupo de Chorinho Solar Bela Vista 2002 – 2015)	61
3.2.6 - Regional Choro Bom – 2014.....	63
3.2.7 - Regional Choro da Terra - 2016.....	63

CAPÍTULO 4 – INFLUÊNCIA DA TRADIÇÃO DO CHORO NAS BAIXA-RIASE ACOMPANHAMENTOS DE VIOLONISTAS SETE CORDAS.....	67
4.1 – Obras representativas para o violão de sete cordas no cenário local.....	73
1 - Bordões para canhoto - João Juvanklin.....	74
2 - Chorinho do Cezar - Antônio Fernandes.....	77
3 - Sem querer - Raphael Almeida.....	81
4 - Matando saudades - Alexandre Moreira.....	85
5 - Chora, Chorão - Raphael Almeida.....	89
6 - Chorinho Faceiro - João Juvanklin.....	90
7 - Chorinho pra Alexandre - João Juvanklin.....	94
8 - Pintor Seresteiro - João Juvanklin.....	97
9 - Já estava na hora - Anchieta Menezes e Raphael Almeida.....	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
REFERÊNCIAS.....	106
ANEXOS.....	110

INTRODUÇÃO

Márcia Taborda relata em seu livro “Violão e Identidade Nacional” que **ciganos russos, ao passar por terras brasileiras, trouxeram consigo o violão de sete cordas**. Pellegrini, em sua dissertação, explica que a chegada do instrumento ao Brasil ocorre após a turnê dos *Oitos Batutas*, na França, trazido por Tute, membro desse regional¹ criado por Pixinguinha.

[...] acredita-se que alguns ciganos russos que freqüentavam a casa da Tia Ciata poderiam ter sido o elo do instrumento com a cultura brasileira. Há ainda hipóteses de que esse violão possa ter sido trazido da França por Arthur de Souza Nascimento (Tute) [...] 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. 43-44).

O que sabemos de fato é que o violão de sete cordas está presente no contexto da música popular brasileira há algum tempo e que muitos músicos que num primeiro momento tocavam violão de seis cordas viraram adeptos daquele instrumento e enveredaram pelo caminho das sete cordas. Como o cerne deste trabalho não é uma busca sobre a história de sua chegada ao país, faremos uma breve introdução dos precursores do seu uso e de referências no instrumento que permanecem até os dias atuais, passando, assim, em revista músicos que, tendo mostrado a sua versatilidade, com certeza serviram e servem de influência para violonistas potiguares.

(Os primeiros violonistas a tocar o violão sete cordas no choro, que se tem registro até hoje, foram Tute (1886 -1957), China (1888- 1927); Otávio Littleton da Rocha Vianna, irmão de Pixinguinha), e Dino Sete Cordas (1918 -2006; Horondino José da Silva) foi quem trouxe uma nova maneira de tocar o instrumento no choro, com frases sincopadas e maior interação com a melodia. (MARQUES, 2017, p. 110).

No século XX houve uma difusão do violão de sete cordas, que, antes utilizado pelos antigos regionais e cantores, passou a ser utilizado em rodas de choro, serestas² e tertúlias. Outro fator importante para essa difusão foi o advento da criação das rádios nacionais. Os antigos regionais passaram a tocar nas rádios, o que fez com que muitos

¹ *Conjunto Regional* é a expressão utilizada para designar o conjunto de choro que toca músicas regionais (CESAR, 2019, p. 23)

² Mário de Andrade toma o termo *seresta* como sinônimo de *serenata*, designando-a como “execução de trechos musicais depois do anoitecer. Termo derivado de sereno, foi empregado também como serenada” (ANDRADE, 1999, p. 471).

músicos que tocavam até então o violão de seis cordas migrassem para o violão de sete. O choro passou da rua para as residências com a chegada daquela nova tecnologia. João Neto (2018, p. 21), em sua dissertação, afirma que:

[...] com a chegada e a massificação da rádio ao Brasil, o número desses ouvintes à distância crescera de modo exponencial. A nova tecnologia provocara mudanças culturais – e musicais – consideráveis [...] Em dias de festa, ainda de acordo com o depoimento de velhos freqüentadores da rádio, os músicos de choro podiam tocar na sala de visitas, bem diante das janelas e da porta de folha dupla que dava para a calçada e a rua. [...].

O uso da sétima corda afinada em *dó* para os tradicionais e em *si* para os mais modernos proporciona o desenvolvimento das famosas baixarias³⁴, dando uma característica e uma sonoridade inconfundíveis às músicas, algo bastante perceptível no universo do samba e do choro, pois possuem uma tessitura composta de notas mais graves. As músicas estudadas neste trabalho foram executadas e gravadas, considerando-se os áudios originais, com a sétima corda afinada em *dó*. Podemos dizer que se tem como pressuposto que a afinação tradicional do violão de sete cordas é: MI SI SOL RÉ LÁ MI DÓ, partindo-se das primas para os bordões.

Atualmente temos um acervo de transcrições, gravações e métodos que servem para o estudo desse instrumento tão utilizado em grupos de choro e de samba, no acompanhamento de cantores (as), gravações etc. No estado do Rio Grande do Norte, existem gravações e partituras de choro, mas não de transcrições e análises escritas e definidas no choro potiguar para o **instrumento** violão de sete cordas. Este trabalho enfatizará transcrições de choros completos e/ou de trechos de choros que, de um lado, tenham relevância para o violão de sete cordas e para nuances da linguagem desse gênero musical e que, de outro, tenham relação com o estado do Rio Grande do Norte e com músicos, compositores, intérpretes e violonistas que gravaram choro potiguar.

Citaremos alguns choros potiguares que tem o violão como solista em cordas mais graves (as baixarias) e que, diferente de outros mais conhecidos, ainda não foram explorados em práticas de conjunto e análise musical. Aqui, cito alguns choros potiguares que estão intrinsecamente ligados à linguagem do violão de sete cordas, como: *Bordões*

³ Indicam, na linguagem técnica do músico popular, a seção de graves de um conjunto, a linha do contrabaixo ou baixo elétrico. E são, no caso específico do choro, as passagens executadas pelo dedo polegar nos bordões do violão do gênero (DOURADO, 2004)

⁴ Melodias independentes que geralmente são executadas na região grave do instrumento (BORGES, 2008, p. 67).

*para canhoto*⁵, de João Juvanklin; *Chorinho do Cezar*⁶, composição de Antônio de Souza; *Inconstante*⁷, obra de Raphael Almeida; e *Bodas de Prata*⁸, choro de Alexandre Moreira, choros estes que serão descritos em capítulo específico mais a frente.

Considerando as gravações do choro potiguar no decorrer da história, gravações nas quais o violão de sete cordas atua como instrumento acompanhador, este trabalho tem como objetivo geral realizar uma análise da interpretação, das técnicas e das nuances utilizadas no violão de sete cordas em choros potiguares, valorizando, desta forma, o compositor, o violonista, o músico e a música do estado. Em suma, tendo como base o estudo de baixarias e de tudo o que se refere ao instrumento aqui contemplado, pretendemos contribuir para a construção de um repertório voltado para o violão de sete cordas potiguar brasileiro.

Isso posto, convém reconstituir, de forma breve, um pouco de minha história de vida com um relato sobre minha trajetória musical, o que pode lançar luz sobre aspectos do meu desenvolvimento como músico e pesquisador e, em especial, sobre a forma como este estudo foi delineado. Desde criança a música está presente na minha vida. Lembrome das reuniões familiares nas quais meus pais faziam encontros regados a boa música e alegria. Eles não são da área de música, mas foram muito importantes para o meu interesse e desenvolvimento musical.

Meus pais são da **geração yeah, yeah, yeah** e, nos anos noventa, anos da minha infância, os discos de vinil estavam ainda no auge. Nessa época, todo entusiasta da boa música que se preze tinha a sua coleção pessoal de discos em casa. Ouvíamos de tudo um pouco: Roberto Carlos, Bee Gees, Folhas, The Beatles, Nelson Gonçalves, Altemar Dutra, entre outros.

Meus pais vieram do estado do Maranhão para tentar uma vida melhor em Natal-RN. Aqui se estabeleceram, de modo que eu e minhas duas irmãs nascemos e fomos criados na capital norte-rio-grandense. Incentivados pelos nossos pais, que gostavam bastante de música, todos nós, os filhos, tivemos uma educação musical e estudamos

⁵ Bordões para Canhoto. João Juvanklin - Tema. Youtube. 20/05/2019. 3,55s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TEoNIIIxwg8>>. Acesso em 25/03/2022.

⁶ Chorinho do Cezar – Antônio Fernandes de Souza (Antônio Sete cordas). Anchieta Menezes. Youtube. 30/11/2021. 2,41s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ouODkp0B3cs>>. Acesso em 25/03/2022

⁷ Inconstante. Universitaria FM 88,9Mhz Natal. Facebook. 04/10/2019. 2,36s. Disponível em: <https://m.facebook.com/watch/?v=683408308846873&_rdr>. Acesso em 25/03/2022.

⁸ Bodas de Prata - Alexandre Moreira. Anchieta Menezes. Youtube. 20/07/2022. 2,38s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GJoK0pbHEkI>>. Acesso em 20/07/2022.

algum instrumento. Minhas irmãs foram para o piano, e eu segui o caminho que, tenho absoluta certeza, estava destinado a trilhar: fui para o violão.

Ouvindo aqueles discos de vinil e conhecendo uma variedade de músicos, cantores, compositores e instrumentos, até então tudo muito novo, me chamaram a atenção dois gêneros específicos. Um deles era a *seresta*, gênero que meu pai adorava ouvir na voz de cantores da época de ouro do rádio, como Orlando Silva, Carlos Galhardo, Nelson Gonçalves, Francisco Petrônio, entre outros. O outro gênero, que veio para completar o meu interesse em aprender música e tocar um instrumento, era o Choro. Em ambos, existe a presença marcante do instrumento que eu toco o violão.

Trata-se de um instrumento que, durante muito tempo, foi tido como boêmio, mas que, com o passar do tempo, ganhou o seu devido reconhecimento e valor. Graças à presença desse instrumento nas músicas ouvidas em casa, me tornei um curioso e, mais tarde, um estudioso do violão. Passei a buscar músicas que tivessem a presença forte desse instrumento e aos nove anos veio o primeiro violão, resultado de um pedido feito por mim e prontamente atendido pelos meus pais. Assim minha vida musical começou a ser trilhada.

Na época, havia uma banda de rock ao lado da nossa casa e os ensaios ocorriam aos domingos. Vendo aquilo tudo, comecei a tentar compreender a função de cada instrumento em uma prática de conjunto e a tentar tocar aquilo quando eu chegasse em casa. Tive quatro aulas com um professor aos dez anos e mais quatro aulas com outro aos onze, aulas essas que foram importantes para a compreensão de alguns recursos que até então eu utilizava de forma automática ao tocar o instrumento.

Depois disso comecei a tocar de forma autodidata até os quinze anos, quando meu pai me matriculou na Escola de Música Santa Cecília, onde tive aulas de guitarra e iniciação à leitura de partitura. Antes disso, tocava em casa e continuava a observar ouvir e aprender com quem eu conhecesse e que tocasse violão. Mais tarde, passei pelo instituto de música Waldemar de Almeida e, depois, pela escola de música Solar Bela Vista, sob a orientação do professor Alexandre Moreira, pessoa que me mostrou os caminhos a serem trilhados no violão.

Aos dezoito anos, eu precisava escolher o rumo que minha vida tomaria e, talvez por desinformação sobre o que fazer na área de música, optei por me formar no curso de Ciências Contábeis e com isso tentar ajudar meus pais, que eram comerciantes. Mais tarde, porém, retornei à música, passando pelo curso técnico em violão popular e, em seguida, pela licenciatura em música, cuja finalização foi concomitante com o ingresso

no mestrado, que se deu antecipadamente graças à graduação anterior em Ciências Contábeis.

Este relato mostra a importância do violão na minha vida. Hoje sou professor de música e de violão. Com isso, é possível fazer uma reflexão sobre como cheguei ao violão de sete cordas. Foi em busca de uma sonoridade mais grave e voltada para o acompanhamento que deixei um pouco de lado as peças musicais eruditas que já estudava para dar vez a esse instrumento com o qual eu me consolido como músico hoje. Ao estudar ritmos e gêneros brasileiros, percebi a necessidade de uma corda mais grave, pois a execução, no violão de seis cordas, de músicas do repertório do choro tradicional que eu tocava não me deixava alcançar algumas extensões de notas que eu desejava e/ou que determinadas músicas exigiam.

É a partir disso que comecei a tocar o violão de sete cordas, instrumento tão importante para a música de forma geral e instrumento do qual me tornaria um estudioso, um pesquisador. Feita essa transição, obtive, no decorrer dos anos, mais conhecimento da escrita musical e, mais tarde, do registro em partituras das composições de que trato neste trabalho, processo graças ao qual inclusive tive uma melhora na escrita, na leitura, no ensino e na prática de conjunto. É esse processo que desemboca na produção do presente trabalho, com o qual espero contribuir para o desenvolvimento de outros músicos, violonistas sete cordas, chorões e entusiastas do gênero choro.

No que concerne à organização deste trabalho, ele apresenta, além desta introdução, quatro capítulos. O capítulo 1 irá discorrer sobre a história do violão de sete cordas no mundo e no estado do Rio Grande do Norte; sobre a sua chegada e a sua popularização com o choro, graças à influência da rádio e dos regionais; e sobre a figura de Dino Sete Cordas, que como se verá, exerceu forte influência sobre os violonistas potiguares. O capítulo 2 irá evidenciar quem foram os violonistas potiguares que gravaram obras de compositores locais voltadas para o gênero choro e, nessas gravações, quais estão mais em evidência para o violão de sete cordas. O capítulo 3 irá mostrar quais foram os regionais de choro potiguar nos quais o violão de sete cordas atuou, regionais esses que, em alguns casos, inclusive se apresentaram em outros estados e até mesmo fora do país, dando destaque aos músicos locais. O capítulo 4 irá abranger uma seleção de obras potiguares do gênero choro de interesse para o violão e violonistas de sete cordas,

obras nas quais em algum momento esse instrumento **atua também** como solista em cordas mais graves⁹.

Sobre a metodologia, os métodos norteiam os procedimentos realizados em uma pesquisa, descrevendo e argumentando o estudo. Orientam e direcionam a coleta de dados, abordagens e técnicas a serem seguidas. Neste trabalho, foi realizada uma análise de trechos e obras voltados para as baixarias em alguns choros potiguares escolhidos. Logo, se torna importante descrever os métodos utilizados para a obtenção de resultados. A qualidade musical de obras potiguares é reconhecida, contudo há uma escassez de material voltado para o violão de sete cordas em choros potiguares.

Considerando isso, a presente pesquisa se fez da seguinte forma: consulta em acervos pessoais de partituras, áudios e vídeos e em trabalhos acadêmicos que, de alguma forma, pudessem contribuir para a construção desta pesquisa; e entrevistas com músicos, professores e entusiastas que viveram o momento das obras pesquisadas, seja tocando as peças ou relatando histórias ligadas a elas. As entrevistas foram feitas presencialmente e também por ligação telefônica, foram registradas através de gravação de áudio e vídeo e finalmente foram transcritas para serem usadas neste trabalho.

Os caminhos utilizados para a análise das obras se deram através de um apanhado de informações que foram digitadas em partituras para fins de observação e melhor compreensão das peças pesquisadas. Através da escrita em notação musical, o leitor terá uma maior dimensão do assunto estudado e compreenderá melhor a utilização de trechos voltados para o violão de sete cordas nos choros potiguares.

O trabalho tem como objetivo geral realizar uma análise da interpretação, das técnicas e das nuances utilizadas no violão de sete cordas em choros potiguares, visando à valorização do compositor, do violonista, do intérprete e da música do estado. A pesquisa tem como objetivos específicos: selecionar obras de maior relevância para o violão de sete cordas; realizar transcrição do todo ou de trechos de obras potiguares gravadas e voltadas para o violão de sete cordas; promover o conhecimento de obras do choro potiguar que possuam cunho violonístico, ampliando o repertório local no gênero;

⁹ Algumas dessas obras estão contidas nos recitais que se referem a este trabalho. Por isso, para uma melhor compreensão do presente estudo, remetemos o leitor ao vídeo dos recitais realizados ao longo deste trabalho: Recital de Mestrado 1 - Anchieta Menezes - Violão - 2021.2. Auditório Onofre Lopes Digital. Youtube. 18/11/2021. 31,38s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TMNYAUJE3Vs>>. Acesso em 09/05/2022.; Recital de Mestrado 2 - Anchieta Menezes - Violão - 2022.1. Auditório Onofre Lopes Digital. Youtube. 08/06/2022. 32,56s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KX7H_OujUSk&t=1378s>. Acesso em 08/07/2022.

e promover a valorização do violonista, dos regionais e dos compositores de choros gravados e escolhidos.

A pesquisa científica deve ser classificada ainda quanto aos seus objetivos, classificação essa que depende do objeto, da metodologia empregada e do problema de pesquisa. Isso significa que não se deve escolher os objetivos de forma aleatória, mas sim ter um fim específico. No presente trabalho, chegou-se à conclusão de que a pesquisa é **explicativa**, ou seja, visa a identificar os fatores que determinam o porquê das coisas. Segundo Gil (2007, p. 43), uma pesquisa **explicativa** pode ser a continuação de uma pesquisa descritiva, posto que a identificação de fatores que determinam um fenômeno exige que ele esteja suficientemente descrito e detalhado.

Quanto à abordagem, a pesquisa em questão é **qualitativa**. Serão apresentados resultados baseados na análise de trechos de acompanhamentos do violão de sete cordas em choros potiguares escolhidos. Neste tipo de abordagem, se busca o entendimento do fenômeno estudado e a compreensão de que ele é dinâmico e complexo, se constituindo a partir de um determinado contexto social, em que se situa, e em uma dada realidade histórica, na qual se insere. Quanto à natureza, o tipo da pesquisa é **aplicada**, ou seja, objetiva gerar conhecimentos para aplicação prática, dirigidos à solução de problemas específicos. Envolve verdades e interesses locais. Esse tipo de pesquisa tem a intenção de ampliar a compreensão de certos fenômenos ou comportamentos

Quanto aos procedimentos, este estudo se caracteriza como uma pesquisa documental e bibliográfica. É documental, porque algumas das músicas estudadas foram editadas e analisadas a partir de materiais que não haviam recebido até então tratamento analítico; bibliográfica, porque foram feitas a partir de materiais já publicados.

CAPÍTULO 1 – PANORAMA HISTÓRICO DO VIOLÃO DE SETE CORDAS NO CHORO, DE DINO SILVA A ANTÔNIO FERNANDES.

O tradicional conjunto de choro, que, posteriormente, foi chamado de regional, tem como formação instrumental básica inicial a flauta, o cavaquinho e o violão de seis cordas, os quais estabeleceram a sonoridade característica do gênero. No choro, um ou mais instrumentos solam, enquanto outros instrumentos acompanham. Como forma musical, o choro tradicional possui duas ou três partes ou seções — A, B e/ou C — delimitadas cada uma em sua maioria por dezesseis compassos e apresentadas sempre com repetição (VALENTE 2014, p. 36). Aprende-se a compor, executar e improvisar baseando-se nas seções ou partes da composição e na harmonia. Conforme Nóbrega, (1973, p. 11), esse gênero musical se subordina, como outras modalidades da música popular, à forma do rondó¹⁰ em cinco seções: A – B – A – C – A. Salek, (1999, p. 40) afirma que embora seja frequentemente representada por: AA, BB, A, CC, A

Mas várias são as explicações sobre o surgimento do choro ou, como é popularmente conhecido, do chorinho, gênero da música popular brasileira que nasce, em sua essência, instrumental. O surgimento do choro está inteiramente ligado à chegada da família real portuguesa ao Brasil. A junção de gêneros europeus com ritmos africanos, inter-relacionados com a nossa forma de tocar, deu origem a esse gênero hoje consolidado, conhecido e tocado em várias regiões do mundo.

A valsa, nascida na França no século XVI, desembarca no Brasil lá por 1387. Uma dança da Boêmia, que surgirá na Europa por 1830, a polca, é dançada pela primeira vez no Brasil, no teatro São Pedro de Alcântara, na noite de cinco de julho de 1845. E virão ainda o Schottish (1851), a habanera, a varsoviana, a quadrilha (em cinco seções), a contradança (uma quadrilha menor, em três seções apenas), a redova, etc. (VASCONCELOS, 1977, p. 19)

Dentre essas danças, a polca teve maior notoriedade e popularidade entre a elite do Rio de Janeiro, popularidade que transforma o próprio nome da dança em rótulo comercial. Logo, o músico brasileiro incorpora a polca, transformando-a em música popular urbana.

¹⁰ 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).

Da mesma forma as danças europeias passariam a ser incorporadas pelas camadas populares de músicos brasileiros, surgindo, a partir disso, o *choro*.

Há diferentes versões para a designação dada a esse novo gênero. Ela pode ter se originado, segundo Tinhorão (1974, p. 95), da maneira melancólica, chorosa de se tocar as músicas estrangeiras no final do século XIX. Para Ary Vasconcelos (1984, p. 17), a origem da palavra pode estar na abreviação de *choromeleiros*, uma corporação de músicos com importante atuação no período colonial brasileiro. Já segundo Câmara Cascudo (1972, p. 275), a designação viria de *xolo*, um tipo de baile que reunia escravos das fazendas e que passou a ser conhecido como *xoro*, palavra que depois passaria a ser grafada com *ch*, como nos explica o folclorista norte-rio-grandense no seu Dicionário do Folclore Brasileiro:

Choro é a denominação de certos bailaricos populares, também conhecidos como assustados ou arrasta-pés. Essa parece ter sido a origem da palavra como explica Jacques Raimundo, que diz ser originária da contracosta, havendo entre os cafres uma festança, espécie de concerto vocal com danças, chamado xolo. Os nossos negros faziam em certos dias, como em São João, ou por ocasião de festas nas fazendas, os seus bailes, que chamavam de xolo, expressão que, por confusão com a parônima portuguesa, passou a dizer-se de xoro, e, chegando à cidade foi grafada choro. (CÂMARA CASCUDO, 1972, p. 275).

Assim, se a origem do nome do novo gênero é controversa, ao menos parecem ser os gêneros europeus unificados a ritmos africanos, como o Lundu¹¹, que deram origem ao que chamamos hoje de *choro*. Como explica Miranda (2009, p. 72): “se a origem do termo *choro* provoca divergências, sua caracterização como um jeito da música instrumental brasileira de interpretar as danças europeias [...] constitui ponto pacífico, o que já era constatado no livro de Alexandre Gonçalves Pinto [...]”. É esse resultado do sotaque dado por brasileiros a músicas não nacionais que, com o passar do tempo, torna-se o consolidado gênero do choro.

Partindo dessa origem, podem ainda ser delimitadas diferentes fases para o gênero. É o que faz Henrique Cazes, cavaquinhista, professor e autor do livro: *Choro do Quintal ao Municipal* (1998), autor esse que descreve, em seu artigo: *As Três Fases da Roda de Choro, dos Pioneiros a Era do Rádio* (2016), três momentos do choro.

¹¹ Inicialmente como forma de dança no século XVIII, seu aparecimento está inicialmente ligado ao processo de formação brasileira e, sobretudo, à confluência das culturas européias, via Portugal e Espanha, e da cultura africana trazida como mão de obra escrava, nos primeiros séculos de colonização. (LIMA, 2000, p. 100)

O **primeiro momento**, datado de 1870 até 1903, seria a fase do “florescimento da música e dos chorões”.

É um tempo de grêmios estudantis e literários, de clubes carnavalescos e ranchos, espaços onde valores de diferentes extratos sociais estiveram convivendo. No livro de Gonçalves Pinto, a roda de choro se mistura com os pagodes, casamentos, bailes, batizados, festas religiosas, Carnaval etc., onde a música dos chorões estará também misturada com modinhas, cançonetas e lundus. Ou seja, a roda de choro originalmente não era um encontro para a prática musical de um só tipo de repertório, mas algo diversificado e desenvolvido em uma ambiência que combinava camaradagem, respeito e humor. (CAZES, 2016, p. 280)

O **segundo momento** do choro vai de 1903 até 1919. É o período em que o violão era tido como um instrumento vulgar, um instrumento típico da boêmia e distante do contexto da música de salão. Isso pode ser observado na referência de Horta (1986, p. 19) ao que narra Lucilla Villa-Lobos sobre seu primeiro encontro, em 1912, com o então jovem compositor Heitor Villa-Lobos, de quem ela seria a primeira esposa:

A noitada de música correu muito bem, extremamente agradável, e para nós foi um sucesso o violão nas mãos de Villa-Lobos. Terminando sua exibição, Villa-Lobos manifestou desejo de ouvir a pianista, e toquei a seguir, alguns números de Chopin, cuja execução me pareceu ter impressionado bem, na técnica e na interpretação. Villa-Lobos, porém, se sentiu constrangido; talvez mesmo inferiorizado, pois naquela época o violão não era instrumento de salão, de música de verdade, e sim instrumento vulgar, de chorões e seresteiros (GUIMARÃES, 1972, p. 223)

Já o **terceiro momento** do choro, de acordo com Cazes (2016, p. 287), ocorre de 1919 até 1932:

Ao longo da década de 1920, músicos cultores do Choro chegam ao Rio de Janeiro, vindos de diferentes regiões do país, especialmente do Nordeste, para serem profissionais, aumentando a gama de sotaques musicais no ambiente do Choro. É o caso do saxofonista e clarinetista sergipano Luiz Americano em 1921, do saxofonista paraibano Ratinho (Severino Rangel) em 1922, e do bandolinista pernambucano Luperce Miranda em 1928, músicos que pouco tempo depois da chegada à capital da República, estarão gravando e se apresentando como solistas e compositores de sucesso. É nessa fase que Pixinguinha assume a liderança do processo profissional do Choro, como compositor, sintetizando o gênero musical de mesmo nome e como intérprete, ao colocar seu virtuosismo de flautista a serviço da improvisação. Ele mesmo vai propor uma alteração no formato do Choro com os históricos lançamentos de “Carinhoso” e “Lamentos” no ano de 1928, compostos em apenas duas partes e não mais três, conforme esquema herdado da polca.

Nessa retomada da origem e da consolidação do estilo, não podemos deixar de mencionar também alguns compositores que são os pilares do mundo do choro, tais como: Joaquim Callado, Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Waldir Azevedo, entre outros. É preciso do mesmo modo fazer referência a repertórios que não podem faltar em uma roda de choro, repertórios estes nos quais o violão de sete cordas se encontra presente, cumprindo sua função harmônica ou melódica. Trata-se de músicas como: *Ingênuo*¹², de Pixinguinha; *O Boêmio*¹³, de Anacleto de Medeiros; *Odeon*¹⁴ e *Brejeiro*, de Ernesto Nazareth; *Gaúcho*, o *Corta Jaca*¹⁵, de Chiquinha Gonzaga; *Cuidado, Violão*¹⁶, de José Toledo; *Enigmático* e *Bem Brasil*¹⁷, de Altamiro Carrilho.

Isso nos leva a imaginar o surgimento do violão de sete cordas no choro. Não é uma tarefa fácil falar sobre a origem do violão de sete cordas. Por isso, sobre a trajetória desse instrumento no mundo, incluem-se aqui apenas fatos cuja validade é reconhecida. Sabe-se que, no século XX, ocorre uma projeção maior do instrumento pelo seu reiterado uso em rodas de choro, em acompanhamento de cantores e grupos da época e em gravações de que se tem registro, algumas das quais mencionadas acima.

Mas há elementos anteriores sobre o instrumento que merecem a atenção nesta breve apresentação da história do violão de sete cordas no choro. Sobre isso vale à pena citar textualmente parte do trabalho de Pauletti (2017, p. 40), que se baseia em diferentes fontes:

Um deles é o violão que foi confeccionado por Francisco Sanguino e está no Museu de Instrumentos do Conservatório de Barcelona. Não se sabe ao certo sua data de fabricação, pois a etiqueta está ilegível, mas especialistas estimam aproximadamente o ano de 1780. Ele possui sete ordens de cordas duplas e tem a caixa de ressonância maior que a de costume para reforçar os graves (EVANS apud TABORDA, 1995, p. 18).

¹² Violão de 7 cordas -Ingênuo (Pixinguinha). Rodrigo Carneiro. Youtube. 23/07/2019. 4,43s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3AMOdhmqUro>>. Acesso em 07/05/2022

¹³ "O boêmio" (Anacleto de Medeiros), com Fernando Alves, Adeildo Pereira e amigos. Quotidiana Música - Adeildo Pereira. Youtube. 22/04/2021. 3,21s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SGhC14BsZLA>>. Acesso em 07/05/2022

¹⁴ Odeon - Ernesto Nazareth. Anchieta Menezes. Youtube. 20/03/2020. 2,41s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ajlp_HXAKQU>. Acesso em 07/05/2022

¹⁵ Corta-jaca / Gaúcho", de Chiquinha Gonzaga, por Clube do Choro de São Paulo | IMS Paulista. Imoreirasalles. Youtube. 23/10/2017. 5,47s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iIekhGiVSkU>>. Acesso em 07/05/2022

¹⁶ Cuidado Violão - José Toledo. Anchieta Menezes. Youtube. 23/01/2016. 2,42s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oRYWHP8jzCc>>. Acesso em 07/05/2022

¹⁷ Ó do Borogodó | Bem Brasil (Altamiro Carrilho) | Instrumental SESC Brasil. Instrumental Sesc Brasil. Youtube. 06/10/2019. 3,16s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8rX7AkYQ7e8>>. Acesso em 07/05/2022

Outro registro importante vem do México, em uma edição de 1776 do tratado de José Antônio Vargas y Guzmán: *Explicación Para tocar la Guitarra de Punteado por Música o Cifra*. Neste método, Guzmán reconhece que também existiam guitarras de cinco e sete ordens, embora seu uso fosse mais restrito (MAY, 2013).

Mais uma referência importante no final do século XVIII é o tratado do italiano Frederico Moretti (1760-1838), *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*, que tem sua primeira edição em 1792. Na edição de 1799, há um relato de Moretti sobre uma guitarra de sete cordas. Moretti conta que, embora tocasse guitarra de sete cordas simples, seria mais oportuno fazer o método para guitarra de seis cordas duplas, que era a que mais se tocava na Espanha (TABORDA, 2011).

Outro registro, ainda no século XVIII, vem da Espanha, com o violão do Frei Miguel Garcia (Padre Basílio – aprox. 1760-1800), que aparece no tratado do seu discípulo Fernando Ferrandine, publicado em 1799. Consta que este instrumento tinha seis cordas duplas e a primeira simples, com a afinação B – E – A – D – G – B – E (TABORDA, 1995).

Mais um registro vem da França, já no século XIX, com o instrumento conhecido como Heptacorde, construído por René Françoise Lacôte. Esse violão foi desenvolvido em conjunto com o violonista Napoleão Coste (1806-1883) para tocar transcrições de obras de Robert de Visée (aprox. 1650-1732) e apresenta uma sétima corda por fora da escala, o que dá a entender que somente era utilizada solta. Um desses exemplares encontra-se no Musée de La Musique em Paris (PEREIRA, P., 2016)

Já o violão de sete cordas no Brasil, pelas mãos de violonistas hoje consagrados no cenário da música popular, alguns dos quais já citados neste trabalho, ganhou notoriedade no decorrer das décadas, sendo bastante utilizado em conjuntos de choro, tornando-se um instrumento acompanhador e também solista. No choro exerce na maioria das vezes, o papel de violão acompanhador, tendo obrigações de violão escritas como parte da melodia de um choro ou criadas na hora através do improviso do violonista. Uma das funções importantes do violão de sete cordas é a condução dos baixos, fazendo ligação entre os acordes. Geralmente essa condução de baixos gera inversões de acordes, algo bastante comum no choro e no samba.

Temos como exemplo, na figura 1, um trecho do choro: *Ingênuo*, de Pixinguinha, que mostra muito bem a condução de baixos executada originalmente pelo violonista Dino sete cordas:

Figura 1 – *Ingênuo*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda

Ingênuo
Pixinguinha

♩ = 60

♩ = 60 F Am/E Dm E7/B E7/G# Eb Bb/D Cm D7/A D7/F# Gm

Fonte: Braga (2020).

Como o intuito deste capítulo não é fazer uma análise propriamente dita das obras, aqui se frisa, no caso do trecho destacado acima, apenas a importância do violão de sete cordas como base harmônica, fazendo com que o solista tenha total liberdade e segurança na execução. A figura 1 demonstra muito bem isso, pois há uma linha de contraponto escrita e definida, bem como acordes invertidos e arpejos, que o violonista deverá executar, dando o suporte necessário de acompanhamento e contraponto para o solista.

O violonista de sete cordas não apenas cria e executa as frases de contracanto. Ele também tem a responsabilidade de harmonizar, fazendo o acompanhamento rítmico (as "levadas"). Além disso, enriquece a condução melódica gerada pela progressão harmônica ao explorar os acordes, fazendo uso das inversões. (DUARTE, 2002 p. 24).

A seguir faremos uma cronologia histórica de alguns instrumentistas que são referências no gênero e no instrumento, destacando a contribuição daqueles que ganharam notoriedade na manutenção do choro através de feitos, de marcos na história do violão brasileiro e que serviram e servem de influência para as próximas gerações.

1.1 Os Violonistas e o choro

Numa retomada de instrumentistas que se notabilizaram pelas contribuições ao choro e ao uso do violão de sete cordas, podemos inicialmente falar de Tute e China. Eles ajudaram a difundir o instrumento.

Arthur de Souza Nascimento, o Tute (1886 - 1957), foi um dos primeiros a investir no violão de sete cordas 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:

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 violão de 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).

No prefácio do livro *Sete cordas técnica e estilo*, de Marco Pereira e Rogério Caetano (2010, p. 6), há a seguinte observação em sintonia com a de Rabello: “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”.

Já Otávio Littleton da Rocha Vianna, o China (1888 – 1927), é considerado, ao lado de Tute, um dos precursores do violão de sete cordas. A importância de ambos para a difusão do instrumento é apontada por Pellegrini (2006, p. 267), que explica:

Tute e China assumiam a função de marcar o tempo com firmeza e de indicar a harmonia em uma linha de baixos que seria posteriormente apelidada de “baixarias”. Suas “baixarias” apresentavam ainda pequenos motivos melódicos não sincopados semelhantes aos executados por bombardinos em grupos da época.

Esses dois brasileiros precursores do violão de sete cordas foram importantes para a difusão desse instrumento, tendo a premissa do alcance de notas mais graves pelo uso da sétima corda. Tratava-se de um instrumento novo para a época, quando predominava o violão de seis cordas, como explica Carrilho (2008, p. 4):

Antes do aparecimento do violão de sete cordas, as funções de harmonização, condução rítmica e contracanto eram divididas entre os violões de seis dos conjuntos regionais. Portanto a linguagem usada pelos violonistas de sete cordas, antes da popularização deste instrumento, já era desenvolvida pelos violonistas de seis. (CARRILHO, 2008, p. 4)

O uso do novo instrumento proporcionou possibilidades diversas, que se propagaram no decorrer das décadas, o que o tornou consolidado e indispensável em todo regional que se preze. O violão de sete cordas surge no Brasil como instrumento acompanhador. Sobre esse papel, Cazes (1998, p. 18) afirma:

[...] 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”, hoje uma das peculiaridades da música brasileira.

Horondino José da Silva, o Dino sete Cordas (1918 – 2006), foi o violonista mais importante para o desenvolvimento e divulgação das típicas linhas melódicas dos baixos, as chamadas “baixarias”, que se tornaram a marca principal do instrumento quando executado por violonistas. Suas gravações servem a todos os violonistas que estudam esse instrumento. Dino Sete cordas, que iniciou no violão de seis e migrou para o violão de sete cordas, foi o responsável pela divulgação da linguagem das baixarias no samba e no choro, tendo gravado centenas de músicas no decorrer dos anos. Sobre ele, Pellegrini 2005, p. 48) diz que:

Horondino José da Silva nasceu em cinco de maio de 1918, no bairro do Santo Cristo, Rio de Janeiro, e, aos oito anos, já havia começado seus primeiros dedilhados no bandolim, que logo seria preterido frente ao violão. Seu pai, seu Caetano, tocava nas horas vagas e Dino, muito atento, ia aprendendo o que podia observando-o. Seu Caetano não deixava de dar algumas dicas também ao garoto que, logo, começou a alternar com o pai como violonista das festas de família.

Horondino José da Silva é o nome central da história do violão de sete cordas no Brasil. Consagrou-se como Dino Sete Cordas e definiu o uso do instrumento no choro. Acompanhou praticamente todos os grandes intérpretes do samba e do choro de sua época e fez parte de vários regionais, entre eles o de maior destaque de atuação e gravação, o regional: *Época de Ouro*¹⁸, fundado por Jacob do Bandolim, atuante até hoje, passando por várias formações. Ainda nos dias atuais têm sido descobertas obras gravadas por ele. Dino criou um padrão de excelência no acompanhamento. Seu legado influencia todo e qualquer estudante desse instrumento, que precisa escutar e conhecer as gravações e transcrições de Dino sete cordas para uma melhor análise e compreensão do estudo do violão sete cordas brasileiro.

Como demonstrado até aqui neste trabalho, o violão de sete cordas está presente no contexto da música popular brasileira há algum tempo. Com isso, muitos músicos que até então tocavam violão de seis cordas viraram adeptos do instrumento e enveredaram pelo caminho das sete cordas. Tendo em vista isso, este trabalho procura entender os fatores que levaram à utilização do violão de sete cordas em terras potiguares. Para isso,

¹⁸ O Conjunto “*Época de Ouro*”, liderado por Jacob do Bandolim, no auge da Era Radiofônica, impulsionou o refinamento camerístico para as performances, alcançando um elevado nível técnico. (cf. RAMOS, 2016, p. 45)

foram colhidos relatos e entrevistas com entusiastas, músicos, chorões e aqueles que conviveram com os chorões da época, algo que será discutido em capítulo posterior.

Haro (1993) fala sobre a importância dos violonistas estrangeiros para o violão brasileiro. Ela afirma que a convivência entre três diferentes grupos de violonistas deu origem ao que ela chama “escola do violão brasileiro”: seriam os violonistas chorões que não liam música; os violonistas chorões que aprenderam música e também executavam os clássicos; e os concertistas estrangeiros que estiveram no Rio de Janeiro.

Os solistas Raphael Rabelo (1962 – 1995) e Yamandu Costa (1980) são recentes comparados a outros já citados neste estudo, mas são, ao lado de Rogério Caetano (1977), responsáveis pela divulgação do violão de sete cordas solo no Brasil e no mundo. Como comenta May (2013, p. 45-46):

Rabelo dominava a linguagem de seus principais antecessores e em diferentes estilos do violão brasileiro. Sua influência está presente nos músicos de hoje e ele é a grande referência para violonistas como Yamandu Costa (n. 1980), Alessandro Penezzi (n. 1974) e para ele mesmo (Caetano).

No cenário do choro local, pode-se constatar que Natal possui um celeiro de músicos com certa expressividade musical desde tempos antigos. Alguns artistas ganharam projeção nacional como: Ademilde Fonseca¹⁹, a rainha do chorinho, e K-Ximbinho²⁰, que tocou na orquestra Tabajara, de Severino Araújo, o disco *Saudade de um Clarinete*²¹, disco que, contendo somente músicas de Sebastião de Barros, foi gravado por Raphael Rabelo ao violão de sete cordas e produzido por Paulinho da Viola e Chico Buarque.

Fazendo um paralelo entre o passado e os dias atuais, nas duas situações se tem a rádio como mediador entre o público e o choro potiguar. A rádio Universitária FM, 88,9, talvez seja a única rádio hoje que possua uma programação voltada para a música

¹⁹ Ademilde Fonseca (1921- 2012) considerada “A Rainha do Choro” por sua habilidade técnica ao interpretar com letras os Choros e tornando-se assim uma grande responsável pela popularização deste gênero no Brasil. Nasceu em Pirituba, no município de Macaíba (RN). Sua primeira gravação foi em 1942, num 78 rpm, que trazia o Choro "Tico-Tico no Fubá". No ano seguinte, gravou o Choro "Apanhei-te, cavaquinho", de Ernesto Nazareth, com letra de Darci de Oliveira e Benedito Lacerda⁴¹. (cf. CÂMARA, 2001).

²⁰ Compositor norte-rio-grandense natural de Itaipu (RN), considerado um dos mais importantes compositores de Choro, KXimbinho (1917-1980) atuou como arranjador nas principais gravadoras como: Odeon (1955) e Globo (entre 1965 e 1975). Como instrumentista, teve projeção de destaque e participou das principais orquestras do Rio de Janeiro e São Paulo estando ao lado de nomes como Ciro Monteiro, Francisco Alves, Severino Araújo, Ademilde Fonseca e muitos outros. (cf. CÂMARA, 2001).

²¹ K-Ximbinho - Saudades de um Clarinete (1981) Álbum Completo. janos6675. Youtube. 02/01/2017. 35,54s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OPIm6DjTwho>>. Acesso em 05/05/2022

instrumental de compositores e intérpretes norte-rio-grandenses, sendo o programa *Chorinhos e Canções*, que vai ao ar das 07h00 às 08h00 da manhã, de segunda a sexta-feira, espaço para o choro potiguar. Esse veículo ainda é responsável por divulgar músicas, compositores e intérpretes potiguares, fazendo com que choros que poderiam ficar no anonimato cheguem à população local, que passa a conhecer os regionais e chorinhos potiguares, a se informar mais sobre eles, a tocar as músicas produzidas no estado e assim por diante.

Nos dias atuais, com as diversas possibilidades de divulgação pela internet, existem vários meios pelos quais podemos conhecer, buscar e ouvir choros, mas a rádio, durante bastante tempo, foi o agente transmissor dos antigos regionais. Segundo Peters (2014):

A Rádio Nacional reuniu o maior elenco de talentos, introduziu e consolidou gêneros ainda não tradicionais no rádio, como a transmissão de jogos de futebol. Em breve, impôs seu padrão de qualidade não apenas ao futebol, mas em especial aos shows de auditórios. Para atender a esta demanda, os conjuntos de chorões, conhecidos como *regional* pela associação de sua instrumentação com as músicas regionais, eram a principal mão-de-obra do rádio, que sustentava uma programação com atividades basicamente ao vivo. Inclusive tapavam os furos da programação, quando o regional fazia improvisações a pedido do apresentador, pois sendo um conjunto que não necessitava de arranjos escritos, tinham a agilidade e o poder de improvisar introduções ou acompanhamento para qualquer música interpretada por cantores, cantoras e instrumentistas solistas. Portanto, o rádio era uma empresa que possuía no quadro de funcionários todos os artistas que faziam parte dos programas, nos quais a música contava com uma parcela privilegiada. O regional, o rádio e os programas de auditório: nas ondas sonoras do Choro. “Revista eletrônica de musicologia. (PETERS, 2014, p. 113)

A influência do violão de sete cordas através das rádios na cidade de Natal é bastante conhecida. No século XX, graças ao advento da tecnologia da época, as rádios nacionais, muitos músicos locais, seresteiros, cantores e chorões enveredavam pelo caminho da utilização do violão de sete cordas em seus conjuntos, influenciados pelos regionais, artistas e músicos que tocavam na época de ouro do rádio. Fonseca (2016, p. 05) explica esse contexto:

A década de 30 também é a década em que as rádios passaram a formar os chamados “Programas de auditórios”, onde se apresentavam os grandes cantores e instrumentistas da época, como Carmem Miranda, Francisco Alves, Ary Barroso, e onde maestros como Radamés Gnatalli regiam suas grandes orquestras. Esses músicos, ao longo dos anos 30, passaram a ser contratados fixos das rádios, sendo que a rádio Nacional no Rio de Janeiro chegou a ter mais de 140 músicos contratados entre cantores e instrumentistas. Essa também é a época da grande difusão da Música Popular, ou como afirma DELNERI (2009), da formação da “Música Popular Urbana”. Através dos programas de auditório, com as vozes da “Era de Ouro do rádio”, os

instrumentistas – com programas voltados exclusivamente a música instrumental.

Algumas razões levaram Natal a ser palco de um cenário de prática de choro, Nas primeiras décadas do século passado, a música potiguar estava centrada em modinhas e serenatas tocadas pelos músicos e cantores da época. É o que descreve o pesquisador Claudio Galvão:

A cidade de Natal dos fins do século passado e começo do atual, caracterizou-se pelo número de seus poetas e músicos que puseram melodias em seus versos. Condições ambientais próprias, como o hábito de serenatas estimulado pelas condições do clima tropical proporcionando lares inspiradores e estimulantes, a ingênua beleza da pequena cidade estendida entre o mar, o rio Potengi e o alviverde das dunas e, finalmente, a ausência de outros tipos de divertimento – o que ensejava a realização de saraus familiares -, tudo estimulava o prazer quase necessidade de versejar e cantar. [...] pode-se afirmar, com todas as possibilidades de acerto, que a cidade foi um dos mais importantes centros produtores de canções, comparável aos maiores núcleos do país e superior a muitas outras cidades que hoje são detentoras de destacados lugares na produção da canção urbana. (GALVÃO, 2000, p. 35)

O escritor Potiguar Veríssimo Melo, autor de *Natal há 100 Anos Passados* (2005), também faz menções aos costumes e tradições das serestas e tertúlias que ocorriam em Natal bem antes da década de 1930. Segundo o autor: “As serenatas, há cem anos, nas noites de lua, eram feitas ao som de violões, clarinetas, flautas e pistões. [...] não era só a janela que se abria para os seresteiros, era a porta, para deixar entrar o ‘bando canoro’” (MELO, 2005, p. 28)

Considerando essas informações, fica claro que os violonistas sete cordas em todo o país sofreram a influência do choro carioca, reflexo da produção de discos e propagação das músicas da época tocadas nas rádios. No caso potiguar em específico, isso se confirma também com dados levantados ao longo deste trabalho, dados que provam que Natal sofreu a influência direta dos Chorões da Época, em especial a influência do violonista: Dino Sete Cordas.

É o caso de Antônio Fernandes de Souza, o Antônio Sete Cordas (1928 – 1999)²², conhecido por seu pioneirismo no violão de sete cordas no estado do Rio Grande do Norte. Antônio Sete Cordas foi professor de violão do Instituto de Música Waldemar de

²² Antônio Fernandes de Souza, (Antônio Sete cordas, 1928 – 1999). Compositor e violonista. Nasceu no interior do Rio Grande do Norte, em Santana dos Matos, região central; ainda criança passou a residir na cidade de Natal. Foi o primeiro divulgador do violão de sete cordas no Rio Grande do Norte, instrumento que aprendeu a tocar com Dino Sete Cordas durante o período que residiu no Rio de Janeiro.

Almeida²³. Atuante no gênero samba e choro, chegou a tocar com o cavaquinista Waldir Azevedo, autor de choros clássicos como *Brasileirinho*, *Pedacinho do Céu* e o baião *Delicado*, conforme relatos colhidos para o presente trabalho, relatos que serão explorados no capítulo 2. Foi o primeiro violonista de sete cordas potiguar a se destacar no cenário local e nacional. Teve forte influência de Horondino Jose da Silva, pois foi seu aluno quando morou no Rio de Janeiro.

Consequentemente, Antônio Fernandes foi responsável pela formação de gerações de violonistas e chorões potiguares, os quais serão mais detalhadamente apresentados à frente neste trabalho. Antônio Fernandes participou ativamente, até o seu falecimento no ano de 1999, de praticamente todos os regionais de choro do estado e dos discos de compositores de choro potiguar. A sua contribuição para o ensino do violão foi essencial não só para os violonistas, mas também para os solistas que acompanhou no processo de prática de instrumento na cidade e estado.

Muitos violonistas e chorões potiguares foram influenciados por Horondino José da Silva e Antônio Fernandes. *Toinho*, como era também chamado, tendo obtido conhecimento violonístico com Dino, passou-o adiante, transmitindo-o aos alunos do Instituto de Música Waldemar de Almeida e aos músicos da época. Isso quer dizer que muitos violonistas da cidade estão interligados de alguma forma a Dino por meio de Antônio Sete Cordas, pois muitos foram alunos dele ou tocaram ao lado dele em Natal. Aqui me incluo entre os influenciados por seu trabalho.

Dentre os chorões em atividade que sofreram influência direta desses dois importantes instrumentistas, podemos citar: Alexandre Moreira, bandolinista e professor do Instituto de Música Waldemar de Almeida, o qual conviveu com Antônio Fernandes e com ele gravou inúmeros discos; Álvaro Barros, professor de violão de seis cordas da UFRN, o qual, tendo participado com Alexandre Moreira ativamente do Regional Sonoroso até a sua extinção, gravou discos desse grupo organizado e arranjado por Antônio Fernandes, que faleceria antes da gravação; João Juvanklin, que, autor de mais de 200 obras e 10 discos de choro, conviveu intensamente com todos os outros citados,

²³ Trata-se de instituto que foi “fundado em 1933 pelo maestro Waldemar de Almeida” e que “ficou sob sua direção até 1950 (CÂMARA, 2001, pág, 454). Waldemar de Almeida foi “compositor, maestro e pianista norte-rio-grandense (1904-1975). Professor, fundador do Instituto de Música de Natal e fundador da revista “SOM”, um periódico do Instituto de Música de Natal que circulou, pelo menos de 1936 a 1948, veiculava também propaganda comercial, notícias sobre o movimento musical do Estado, artigos sobre música, músicos, contou com o escritor e folclorista Luís da Câmara Cascudo como presidente”. (CÂMARA, 2001, p. 454)

sendo, nos anos oitenta, co-fundador do grupo Regional Choro Brejeiro juntamente com Antônio Sete Cordas, que também participou de seus discos, gravando muitas faixas até o seu falecimento.

Podemos citar ainda Diogo Guanabara, que conviveu com Antônio Sete Cordas e conseguiu, por intermédio dele, o feito de gravar com Dino Sete Cordas e o Época de ouro quando criança (ver figura 2). Hoje ele leva o choro potiguar a terras lusitanas. Outro que merece ser mencionado é Raphael Almeida, cavaquinista autor de mais de 170 choros e aluno de Alexandre Moreira, conviveu também com Antônio Fernandes.

Figura 2 - Diogo Guanabara grava com Época de Ouro



Gravação do CD *Ao Jacob seus Bandolins* (2003) - em pé: Carlinhos Leite (violonista), Hermínio Bello, Diogo Guanabara (bandolinista), Luiz Otávio Braga (violonista) e Jorginho do Pandeiro; sentados: Dino Sete Cordas e Tiago Prata (cavaquinho)

Fonte: Foto cedida pelo bandolinista Diogo Guanabara.

Figura 3 – Raphael Almeida e Antônio Fernanes (Antônio 7 cordas)



Fonte: Foto cedida pelo Cavaquinista Raphael Almeida.

Francilúzio Martins é outro violonista potiguar a se destacar no cenário do choro local, tendo tocado com Raphael Rabello e Paulinho da Viola. Já Fernando Botelho, também influenciado por Antônio Fernandes, teve igualmente destaque. Gravou e participou ativamente em todos os discos de João Juvanklin e tocou com Wilson Simonal, Amelinha e Nelson Gonçalves.

Todos os violonistas sete cordas que conviveram com Antônio Sete Cordas serão apresentados mais à frente neste trabalho, como já dito. Por ora, cumpre constatar, pelas informações anteriores, que Natal possui uma história de choro datada de tempos remotos, com vários regionais, compositores de choro, violonistas sete cordas e gravações na história da capital potiguar. No decorrer das décadas, a capital Norte-rio-grandense foi palco de muitos eventos relacionados ao choro, capital que tinha alguns locais que propiciavam a utilização do violão de sete cordas.

Geralmente esses locais eram redutos boêmios, bares e programas de rádio espalhados pela cidade, onde se tornou possível o encontro de chorões, entusiastas e violonistas que praticavam, compunham e evidenciavam o choro potiguar. Sobre esses locais e redutos boêmios onde o violão de sete cordas e o choro estavam presentes, Barros (2013, p. 64) afirma que:

A Rádio Cabugi de Natal, um dos mais importantes espaços culturais, onde músicos, compositores e poetas exerciam suas funções: o programa “Mesa de Botequim e a Turma do Sereno” que ia ao ar todos os domingos, das 19 às 22 horas, paralelamente, os seresteiros, boêmios e apreciadores do Choro e do samba, em Natal, tinham no “Café Nice dois” outro importante espaço que servia de ponto de encontro dos músicos e intelectuais da cidade. Enquanto o “Mesa de Botequim” tinha, fundamentalmente, o propósito de difundir a música popular brasileira por intermédio de seus artistas e intérpretes, o “Café Nice 2” proporcionava o deleite de seus freqüentadores, por estarem diante dos próprios músicos e, de certa forma, interagindo com eles. Além do programa “Mesa de Botequim” e do bar “Café Nice 2” a cidade ganhou, em 1987, o seu terceiro e representativo espaço para consagração do Choro, o “Clube do Chorinho de Natal”. Criado por iniciativa do produtor cultural João Mendes da Rocha filho, o Clube incluía em sua rotina, desde as apresentações de músicos e grupos regionais de Choro em encontros semanais efetivos para o público, até shows, palestras e concertos de artistas de reconhecimento nacional. (BARROS, 2013, p. 64)

É de suma importância esta breve histórica sobre o choro, o violão e a rádio para uma melhor compreensão da influência do todo no choro e nos músicos na capital norte-rio-grandense. Natal possui uma história datada de tempos antigos como visto anteriormente em citações e pesquisas para este trabalho. No próximo capítulo falaremos um pouco sobre alguns músicos potiguares que possuem relevância para o violão de sete cordas.

CAPÍTULO 2 – VIOLONISTAS POTIGUARES DE SETE CORDAS

2.1 A presença do violão sete cordas na música potiguar

Serão apresentados aqui alguns violonistas de renome no choro potiguar que deixaram a sua contribuição para a formação de estudo e repertório do choro norte-rio-grandense. Essa apresentação será feita em uma ordem cronológica que leva em consideração o nascimento de cada um e não a ordem de atuação musical. Dessa forma, será possível ter uma dimensão do contexto histórico das gerações mais antigas até as mais novas, pois esses músicos a serem apresentados foram e são responsáveis por influenciar gerações de violonistas potiguares, entre os quais este pesquisador.

Para o levantamento dos dados históricos, esta pesquisa contou com relatos dos que se encontram ainda em atividade no cenário musical do estado. Um deles é o bandolinista Alexandre Moreira, que foi e ainda é sem dúvida o músico mais atuante desse contexto, tendo participado como solista e/ou acompanhador em quase todos os grupos de choro de que se tem registro na cidade de Natal.

Outro é João Juvanklin (ver nota 24), compositor, instrumentista, autor de centenas de chorinhos e de um *songbook*. Ele gravou mais de dez discos com composições autorais e conviveu muito tempo com violonistas sete cordas na cidade de Natal. Continua compondo, gravando e influenciando as gerações posteriores, podendo ser compreendido como uma espécie de “Jacob do Bandolim potiguar”. Suas obras possuem bastante relevância no universo do violão brasileiro, pois existem nelas muitas nuances ligadas ao sotaque do violão no choro.

Outro violonista a ser destacado é Álvaro Barros. Ele forneceu imensa contribuição para o choro potiguar em seus trabalhos de pesquisa sobre João Juvanklin e sobre o choro em Natal. Além de ter participado de alguns regionais no estado, colheu informações e relatos históricos de chorões da época, relatos esses que serviram de base para este trabalho sobre o choro potiguar, por permite traçar um panorama histórico sobre os violonistas e selecionar chorinhos marcados pela presença do violão de sete cordas.

Assim, é possível perceber a importância destes relatos, entrevistas, conversas e anotações sobre o choro para os devidos fins da manutenção da história do gênero em Natal.

Nesse levantamento sobre a história do choro potiguar, como já visto no Capítulo 1 deste trabalho, fica clara a importância da figura de **Antônio sete cordas**, que teve forte

influência nas gerações posteriores, sendo o primeiro a ter destaque no cenário do violão de sete cordas no estado do Rio Grande do Norte. É esse papel que passamos a detalhar na próxima seção.

2.2 - Antônio Fernandes de Souza (Antônio Sete cordas, 1928 – 1999)

Compositor e violonista, Antônio Fernandes de Souza nasceu no interior do Rio Grande do Norte, em Santana dos Matos, região central; ainda criança passou a residir na cidade de Natal. Foi o primeiro divulgador do violão de sete cordas no Rio Grande do Norte, instrumento que aprendeu a tocar com **Dino Sete Cordas** durante o período em que residiu no Rio de Janeiro.

O professor Álvaro Barros (2013) descreve com riqueza de detalhes, em seu trabalho de pesquisa, os momentos vividos com Antônio Sete Cordas, fazendo um relato sobre a sua contribuição para as gerações seguintes de violonistas sete cordas potiguaras:

Antônio Fernandes de Souza, natural de Santana do Matos/RN, nasceu em 15 de maio de 1928, transferiu-se ainda bem jovem para Natal quando já tocava o violão como autodidata. Antônio residiu no Rio de Janeiro no período em que prestou o serviço militar e, naquela ocasião frequentou o meio artístico em parceria com os potiguares Renato Tito ²⁴(clarinetista), Paulo Tito ²⁵(cantor e compositor) e José Luiz²⁶ (violinista e compositor). É a partir dali que conhece **Horondino Silva**, o **Dino**, que lhe apresentou o violão de sete cordas e lhe deu instruções suficientes para que ele exercesse seu ofício de violonista profissional, atuando na rádio Mayrink Veiga²⁷ onde acompanhou cantores famosos e pôde acumular experiência na arte de tocar o seu instrumento. De volta a Natal, no início da década de 1960, Toinho sete cordas, como também era chamado no meio musical da cidade, se tornou o grande divulgador do violão de sete cordas no Rio Grande do Norte. Durante esse período, atuou na Rádio Poti²⁸ em programas de auditório acompanhando não só os artistas

²⁴ Clarinetista nascido no Rio Grande do Norte, em fins dos anos 1950. Fixou-se no Rio de Janeiro. Irmão do músico e produtor musical Paulo Tito. Filho do Poeta e compositor Francisco Tito.

²⁵ Cantor, compositor e produtor musical. Estreou como cantor aos 13 anos na Rádio Educadora de Natal. Atuou como cantor na Orquestra Tabajara. Em 1954 foi para o Rio de Janeiro a convite de Luiz Gonzaga para cantar na Rádio Mayrink Veiga. Em 1955 estreou em disco solo na Copacabana com o samba canção “Missão de amor”, de Renê Bittencourt e a rancheira “No meu sertão”, de Luperce Miranda e Gildo Moreno.

²⁶ Em 1937 José Luiz aparece como violinista do cantor Augusto Calheiros, para quem compôs: “Grande Mágua” e “Vida de Caboclo”. Também atuou com seu violão ao lado do grande astro Vicente Celestino, no Brasil e pela América do Sul.

²⁷ Importante emissora carioca que atuou de meados da década de 1920 até a primeira metade dos anos 1960, se destacando ao longo de sua trajetória como uma das estações mais importantes no âmbito do rádio espetáculo, como uma das pioneiras em uma “tradição do artista do rádio” (TAVARES, 1999, p. 180), e no cenário político brasileiro, sendo em sua última década a “extensão do pensamento” (MOREIRA, 1998, p. 64)

²⁸ Uma das mais importantes emissoras de rádio do Rio Grande do Norte. Criada em Novembro de 1939, inicialmente com o nome de Rádio Educadora de Natal, transformou-se em Rádio Poti de Natal em fevereiro de 1944, por iniciativa do Empresário e Jornalista Assis Chateaubriand. Seu papel foi de extrema

locais, mas também os grandes nomes da música popular brasileira que passavam por Natal em suas turnês, entre eles Nelson Gonçalves, Beth Carvalho, Elza Soares, Ademilde Fonseca. Com uma intuição musical privilegiada, Antônio também se projetou como compositor. Na condição de militante do violão de sete cordas em Natal, Antônio Fernandes se destacou em todas as casas noturnas nas quais trabalhou, tanto como acompanhador, quanto solista, sempre divulgando um gênero que lhe fora bem familiar dos tempos em que morou no Rio de Janeiro, o Choro instrumental. Ao lado do cantor seresteiro Amarílio Barros, o Galego Pintor²⁹, foi protagonista da criação de um dos importantes espaços de consagração do Choro, nas décadas de 1970 e 1980, em Natal, [...] o Café Nice, nesta casa, Antônio foi fundamental ao integrar e liderar o grupo Regional de Choro³⁰, divulgando o repertório do choro instrumental, do samba e dos outros gêneros da música popular brasileira. Nas palavras da cantora potiguar Eliete Regina, podemos constatar a importância desse músico para o Café Nice³¹: O ano de 1987 foi de extrema importância para Antônio Fernandes em sua vida profissional de músico. A professora Deijair Enrique Borges³² - na época, diretora do Instituto de Música Waldemar de Almeida, vinculado à Fundação José Augusto - recebeu, do seu então presidente Woden Madruga³³ a incumbência de criar, naquela instituição, um grupo de choro de referência. Surgiu, então, um dos mais importantes e atuantes grupos de Choro do Rio Grande do Norte, o Regional Sonoroso. Antônio Fernandes é convidado a integrar este Grupo como membro fundador e também a ministrar aulas de violão de sete cordas no referido Instituto, função que exerceu com competência e dignidade profissional até o final de sua vida, em 09 de abril de 1999, aos setenta anos (BARROS, 2013, p. 88)

A contribuição de Antônio Fernandes no ensino do violão foi essencial não só para os violonistas, mas também para os solistas que ele acompanhou no processo de prática de instrumento na cidade e no estado. Em entrevista concedida no dia 30/04/2021, Jeane Fernandes, filha de Antônio sete cordas, também faz um relato sobre as obras e a história musical de seu pai no estado do Rio Grande do Norte. Jeane revelou a existência de obras, ainda não gravadas, que foram compostas pelo pai individualmente e em parceria e cuja composição encontra-se registrada em manuscritos deixados por ele. Foi possível

relevância para o crescimento cultural da cidade de Natal, tornando-se uma espécie de trampolim para os artistas potiguares, que ansiavam por conquistar o sucesso profissional na música (MOURA JR, 1998, p. 454)

²⁹ Amarílio Barros, o Galêgo Pintor - cantor e seresteiro, de invejável memória musical e amplo repertório de sambas e Choros - (BARROS, 2013, p. 71)

³⁰ Regional de choro que a partir de meados da década de 1970 fez com grande sucesso de audiência o programa “Mesa de Botequim” que ia ao ar aos domingos às dezenove horas sob o comando do radialista Adiodato Reis. (Nota de autor).

³¹ Proporcionava o deleite de seus frequentadores, por estarem diante dos próprios músicos e, de certa forma, interagindo com eles. Segundo o compositor e instrumentista João Juvanklin, a existência daquele ambiente cultural foi um forte estímulo para a manutenção e melhoria da música praticada no Rio Grande do Norte. (BARROS, 2013, p. 5)

³² Foi Diretora da EMUFRN no final da década de 1970 e início dos anos 1980 e sob sua administração, entre outros projetos, foi gravado o impressionante conjunto de discos do “Projeto Memória”, referência para o entedimento do passado musical de Natal.

³³ Woden Madruga foi presidente da Fundação José Augusto e teve a incumbência de criar, naquela instituição, um grupo de choro que fora referência no estado do Rio Grande Norte, o Regional Sonoroso.

identificar alguns gêneros nas composições desse instrumentista, tais como: sambas, canções, boleros, toadas e choros.

A obra de Antônio sete cordas é composta de músicas individuais e também em parceria, sobre a última se tem: cinquenta e duas músicas de Antônio Fernandes em parceria com Leocádio T. Araújo. Cinco músicas de Antônio Fernandes com J. R. Martins. Músicas individuais: *Aqui se faz aqui se paga*, samba. *Penei, penei*, samba. *Adeus é o fim*, bolero. *Saudade Mata*, toada, ano: 1975. *Canhoto do Choro*, chorinho. Homenagem ao violonista Canhoto da Paraíba³⁴. Ano: 1996. *Valsa a Wliane*, homenagem a filha de uns amigos, 1994. Música autoral, *Chorinho do Cezar*, gravada no disco do Regional Brejeiro, pelo projeto memória da UFRN – 1983 e composição datada de 1978. *Chorinho pra Deijair*, gravada no disco do Regional Sonoroso, em 2002 e composição datada de 1991 e *Chorinho do Cezar*, uma música de cunho violonístico que será contemplada no capítulo 4 deste trabalho. Trata-se de uma obra na qual o violão de sete cordas exerce sua função de solista em cordas mais graves, transformando-se de instrumento acompanhador em instrumento solista. Uma obra prima para o violão de sete cordas composta por Antônio Fernandes.

Outra curiosidade sobre Antônio Fernandes tem a ver com a música *Sete cordas de Ouro*, do compositor potiguar João Juvanklin”. Ela foi feita especialmente para Antônio Fernandes. Há dois fonogramas³⁵ dessa obra, um gravado pelo próprio Antônio sete cordas no disco do *Regional Choro Brejeiro*³⁶, datada de 1982; e outro gravado mais tarde no disco *A música instrumental de João Juvanklin*³⁷, álbum de 1998.

Dentre as gravações em evidência para o violão de sete cordas gravadas por Antônio Fernandes, temos: *Chorinho pra Alexandre*, de João Juvanklin;³⁸ *Chorinho*

³⁴ Francisco Soares de Araújo, conhecido como Chico Soares ou Canhoto da Paraíba, foi um violonista e compositor paraibano nascido em 1926, passou a maior parte de sua vida adulta em Pernambuco. Canhoto da Paraíba se insere em duas tradições brasileiras que, em certa medida, se misturam, a do gênero choro e a dos violonistas solistas de música popular brasileira. (CÓRDOBA, 2021, p. 1)

³⁵ “Os fonogramas compõem um corpus documental essencial para compreender as características do choro, e, em contrapartida, é no universo dos fonogramas que o choro também moldou suas características. A sonoridade e a maneira de tocar dos regionais mantêm uma relação dialética com as tecnologias de gravação e a indústria fonográfica. Essa relação permite que a performance gravada possa ser reproduzida, ouvida várias vezes, criando, portanto, uma nova forma de escuta do som.” (PESSOA, 2019, p. 165)

³⁶ Choro Brejeiro (Lp completo). Youtube. 30/03/2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VeS7m4Hhopw>>. Acesso em 07/04/2022.

³⁷ A Música Instrumental de João Juvanklin. Youtube. 29/03/2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCFjMXDdo95M7Coz3XDAz>>. Acesso em 07/04/2022.

³⁸ Chorinho Pra Alexandre (feat. Regional Sonoroso). João Juvanklin - Tema. Youtube. 29/03/2021. 3,23s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kUnh6sa6HAM>>. Acesso em 25/03/2022.

Faceiro, de João Juvanklin;³⁹ *Pintor Seresteiro*, de João Juvanklin⁴⁰ e *Sete Cordas de Ouro*, de João Juvanklin⁴¹.

Chorinho pra Alexandre, *Chorinho Faceiro*, *Pintor Seresteiro*, *Sete cordas de Ouro* são músicas que foram gravadas no disco: *A música Instrumental de João Juvanklin*, de João Juvanklin. Já a música *Chorinho do Cezar*, composição datada de 1978, foi gravada no disco do Regional Brejeiro pelo projeto memória da UFRN – 1983.

Antônio Fernandes foi o primeiro violonista a deixar um marco de gravações direcionadas ao violão de sete cordas, no cenário do choro local, seguindo a cronologia deste capítulo, temos outro grande músico, o violonista Francilúzio Martins que também contribuiu fervorosamente para a manutenção do gênero choro, registrada dentre tantas gravações, em especial, às do disco do Regional Sonoroso.

2.3 - Francilúzio Martins - (1950 - 2003)

Em entrevista realizada no dia 01/06/2021, Marcos Alexandre, filho de Francilúzio Martins, faz um relato das histórias do pai. Francilúzio Martins nasceu em 1950, no sítio Pai João, no município de Carnaubais, estado do Rio Grande do Norte, filho de Luiz Martins Filho e Alice Martins Fernandes, em uma família com mais quatro irmãos, sendo que todos se tornaram músicos: Antônio Martins (violonista), José Martins Sobrinho (Zezinho do Bandolim), João Martins (Dandan do violão) e Toinho Martins (Violonista e guitarrista). Francilúzio Martins foi o último filho do casal.

Na adolescência se mudou para a cidade de Macau, município localizado no Polo Costa Branca, também no estado do Rio Grande do Norte. Nesse período, foi escoteiro da Igreja Católica, foi também barbeiro, foi radiotécnico e atuou como professor de inglês e músico. Francilúzio se iniciou na música tocando violão, mas deixou o instrumento de lado para tocar cavaquinho, violino, bandolim, sax e acordeom em conjuntos de Pastoril⁴².

³⁹ Chorinho Faceiro - João Juvanklin. Anchieta Menezes. Youtube. 23/09/2022. 3,10s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Mm8tzl0nMUE>>. Acesso em 23/09/2022.

⁴⁰ Pintor Seresteiro - João Juvanklin. Anchieta Menezes. Youtube. 01/02/2022. 2,37s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZnTaC89dknw>>. Acesso em 25/03/2022.

⁴¹ Sete Cordas de Ouro (feat. Regional Sonoroso & Rodrigo Gouveia). João Juvanklin - Tema. Youtube. 29/03/2021. 3,49s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Wm8lsyBDx7Y>>. Acesso em 25/03/2022.

⁴² “Um folguedo popular com gestos e dramaticidade próprios, configurados numa estética das danças medievais, mas que atravessa o tempo e o espaço com um estilo visível nos códigos gestuais licenciosos e nas cançonetas, criando uma linguagem própria em dança que pode vir a ser celebrada no corpo através do olhar e da escuta, dos movimentos do corpo e da gestualidade” (VIEIRA, 2010, p. 53)

Ganhou notoriedade na cidade de Macau ainda adolescente, mas já tocando com excelência. Recebeu uma guitarra de presente do Padre João Penha Filho⁴³, conhecido sacerdote da região, que sabia da familiaridade de Francilúzio com outro instrumento de mesma afinação, o violão.

Como guitarrista, Francilúzio integrou o grupo: Sempre Alerta⁴⁴, conjunto pioneiro que gravou um dos primeiros discos na cidade de Macau no ano de 1968. Nesse trabalho, haviam oito músicas instrumentais e quatro músicas cantadas, sendo a maioria dessas composições de autoria de Francilúzio. Posteriormente ele recebeu o convite para participar da Banda Tártaros⁴⁵, na cidade de Santo Antônio do Salto da Onça, dessa vez tocando teclado e também guitarra. A banda se mudaria depois para Currais Novos, onde, ganhando notoriedade, atingiria seu ápice nos anos 80 e 90. Saindo da Banda Tártaros, Franciluzio formou na sequência o grupo Francilúzio Show, cujo carro chefe eram o gênero rumba e o teclado sintetizador tocado por ele. Nos anos 80 e 90 o grupo fez bastante sucesso.

Até aqui, podemos observar uma longa trajetória musical, passando por vários estilos e vários instrumentos, pelo fato de Francilúzio ter tocado em vários conjuntos musicais no estado. Por causa disso, inclusive, durante muito tempo o violão foi deixado de lado na carreira desse músico, dando prioridade, nas bandas de que participava, a outros instrumentos harmônicos, como guitarra e teclado.

A partir de certo momento, porém, o violão volta a ser privilegiado na carreira de Francilúzio, que passou a se apresentar como violonista sete cordas. Com esse instrumento, tocou no programa que tinha o seu nome: Francilúzio Show, na Rádio AM Ouro Branco, de Currais Novos. Nesse programa, que era especializado em Choro, as pessoas pediam uma música e o grupo tocava ao vivo.

⁴³ João Penha Filho (Touros, 23 de junho de 1926 - Natal, 17 de janeiro de 2011), mais conhecido como Monsenhor Penha, foi um padre católico brasileiro pertencente ao clero da Arquidiocese de Natal. Recebeu a ordenação sacerdotal no dia 7 de janeiro de 1953. (WIKIPEDIA, 2019, Online)

⁴⁴ O padre Penha acompanhava os meninos desde o tempo que eles eram escoteiros da Igreja Católica na cidade que fica no Norte do estado. (...) começaram a tocar durante as missas. Assim este grupo quebrou aquele estereótipo que a capital era mais pioneira que no interior. Seus componentes foram: Francilúzio (guitarrista), Tônico (guitarra base), Simão (bateria). Jose Tavares (“vocaís”) e Chagas (sax). O grupo já era famoso em Macau. Por isso a contra-capa diz que o disco foi “uma exigência” do povo da cidade. Nome do disco: “Feito pra você”. (PAIVA, 2018, Online)

⁴⁵ Fundada na cidade de Santo Antônio do Salto da Onça, a Banda Tártaros conquistou todo norte-nordeste nos anos 80 e 90. Com sede em Currais Novos, cidade escolhida pelo seu fundador para morar, a banda logo se transferiu e criou laços, arrastando seguidores. Encerrando suas atividades em 1994. (ISMAEL MEDEIROS, 2019, ONLINE)

Já na cidade de Natal, Francilúzio também ganhou notoriedade. Com o violão de sete cordas, participou de dois grandes regionais da cidade: o Regional Sonoroso, substituindo, a convite de Álvaro Barros e Alexandre Moreira, Antônio Fernandes, após o seu falecimento; e o Choro do Elefante, do qual foi fundador, no ano 2000, e que contou ainda com Chico Bethoven, Miguel Bezerra Cavalcante (Chumbinho do Cavaco) e Deo do Pandeiro.

Francilúzio, por intermédio dos amigos Geraldo Luiz de Azevedo e Celso Cruz, conheceu Canhoto da Paraíba e Paulinho da Viola, com os quais fez alguns shows em cidades do Nordeste brasileiro — Marcos Alexandre afirma ter as fitas dos shows em que Francilúzio acompanha Canhoto e Paulinho. Tocou também com Moraes Moreira, Gilberto Gil, Fagner, Wilson Simonal, Noite Ilustrada e Núbia Lafayette. Ele também teve contato com Raphael Rabelo, com quem tocou no Rio de Janeiro, a convite de seu amigo Celso Cruz. Raphael Rabelo tinha um parente no estado da Paraíba e, quando vinha ao estado vizinho do Rio grande do Norte, se comunicava com Francilúzio, com quem fazia encontros regados a boa música. Infelizmente, segundo Marcos Alexandre, não há registro fonográfico nem fotográfico desses históricos encontros.

Em entrevista dada no dia 26/08/2021, o saxofonista Chico Bethoven relata que conheceu Francilúzio Martins em meados de 1985, quando integrou a sua banda de baile: Francilúzio Show. Ele afirma que, nos anos oitenta, Franciluzio fez várias turnês, entre as quais uma na Europa, ao lado de Canhoto da Paraíba e Raphael Rabelo. Chico Bethoven tocou várias vezes com Francilúzio no programa de rádio que ele comandava, atuando ao lado dele como solista. Assim começou a paixão do saxofonista Bethoven pelo gênero. Está nessa relação também a forte influência de Francilúzio para a posterior formação do grupo Choro do Elefante, grupo de choro potiguar que, ainda atuante, será mais bem apresentado à frente neste trabalho. Chico Bethoven ainda gravou juntamente com Francilúzio, em formato duo, a música *Catita*⁴⁶, de K-ximbinho, no disco Nação Potiguar⁴⁷.

Em entrevista dada no dia 20/03/2021, Alexandre Moreira explica que conheceu Francilúzio em Currais Novos quando foi visitar Acrísio Gomes, seu parente.

⁴⁶Catita. K-Ximbinho – Tópico. Youtube. 15/04/2020. 4,05s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NH5M-2GxUQ>>. Acesso em 10/03/2022.

⁴⁷ O Nação Potiguar é um projeto multicultural surgido há dez anos com objetivo de suprir uma profunda carência de registro de importantes bens imateriais, como a música de raízes populares, as manifestações folclóricas e artistas que trabalham com sonoridades brasileiras. (PROJETO NACÃO POTIGUAR, 2022, ONLINE)

Francilúzio, assim como Alexandre Moreira, tocava nas rádios nacionais. Aquele violonista tocava no programa de rádio intitulado Francilúzio Show, na Rádio AM “Ouro Branco”, como violonista sete cordas e também como bandolinista. O programa tinha bastante audiência na região do Seridó. Alexandre se tornou amigo de Francilúzio e, mais tarde, eles tocaram juntos no Regional Sonoroso quando Francilúzio passou a residir em Natal anos depois.

Em entrevista dada sobre Francilúzio Martins, no dia 15/02/2022, o flautista Carlos Zens afirma que conheceu aquele músico em Natal, através de Celso Cruz, que tinha um restaurante no Natal Shopping chamado Deguste. Para a praça de alimentação desse shopping, Celso Cruz criou um evento semanal intitulado: Quinta do Choro. A partir desse projeto, entre 1996 e 1997, se formou um grupo de choro composto por Carlos Zens, na flauta transversal; Celso Cruz, no pandeiro; Chumbinho, no Cavaquinho; Ricardo Menezes, no violão de seis cordas; e Francilúzio Martins, no violão de sete cordas.

Francilúzio participou do disco *O Tocador de Flauta*, de Carlos Zens, gravando as músicas: *K-Ximbinho Sempre*, do próprio Carlos Zens, e a música *Levanta Bebo*, de Chiquinho Felipe. Francilúzio gravou também com Zens no disco em comemoração aos 400 anos de Natal: *Eu quero é sossego*, de K-ximbinho, pelo selo Nação Potiguar, pela Fundação José Augusto. Um detalhe interessante dessa gravação é que foi feito um arranjo especial de harmonia por Francilúzio Martins para a parte inicial da peça, arranjo que difere bastante da partitura original do compositor K-Ximbinho.

Dentre as gravações em evidência para o violão de sete cordas gravadas por Francilúzio Martins, temos: Todas as músicas do disco do *Regional Sonoroso*, gravadas em 2001, *Mestre Francilúzio*, de Carlos Zens, gravada no disco Carlos Zens no Choro Potiguar 2013⁴⁸, *Catita*, de K-ximbinho, gravada no disco *Nação Potiguar 2002*⁴⁹ e *Eu quero é sossego*, de K-ximbinho, gravada no disco Nação Potiguar 2009⁵⁰.

⁴⁸ Carlos Zens - Mestre Francilúzio. Carlos Zens. Youtube. 21/08/2017 3,52s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W1HpWOxtMoY>>. Acesso em 25/03/2022.

⁴⁹ Catita. K-Ximbinho - Tema. Youtube. 15/04/2020 4,05s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NH5M-2GxUQ>>. Acesso em 25/03/2022

⁵⁰ Carlos Zens - Eu quero é sossego. Carlos Zens. Youtube. 08/02/2021 3,11s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mv_89PYROIs&list=RDmv_89PYROIs&index=1>. Acesso em 08/03/2022.

2.4 - Fernando Botelho (1958)

Em entrevista concedida no dia 05/05/2022, Fernando Botelho afirma que nasceu em Natal, Rio Grande do Norte, e que teve seus primeiros passos na música no seio familiar. Advindo de uma família de poetas, instrumentistas e seresteiros, ouvia polcas, maxixes, modinhas e valsas nas reuniões familiares. Vendo seus pais, primos e tios tocarem violão, adquiriu consciência musical e iniciou sua trajetória artística no final dos anos setenta, a convite de Wolney Siqueira Monte Santo ⁵¹ para participar do Regional Brejeiro, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Realizava, assim, seu desejo de tocar choro, “gênero por meio do qual externou todo um sentimento de quem traz do berço sangue de um instrumentista do choro” palavras do músico.

Botelho conta que ouviu bastante as gravações deixadas pelo violonista Horondino José da Silva. Ele explica que esse violonista carioca tinha um violão moderno, tendo sido a sua maior referência e influência no violão. Explica ainda que não o conheceu pessoalmente, mas que conviveu com Antônio Sete cordas, que, tendo sido aluno de Dino, lhe repassou o conhecimento adquirido com esse violonista carioca. Desta forma, se vê mais uma vez a grande influência de Dino para toda uma geração de violonistas sete cordas espalhados pelo Brasil.

Fernando Botelho conta também que a primeira vez que pegou em um violão de sete cordas foi através do compositor potiguar Chiquinho Filipe, autor da música: *Levanta Bebo*⁵², gravada pelo próprio Botelho e por Carlos Zens no disco *Carlos Zens - No Choro Potiguar*³. Chiquinho, como era conhecido, possuía um violão de sete cordas, que foi, então, apresentado a Fernando Botelho.

Como profissional, Botelho iniciou sua trajetória na Casa da Música, ambiente que, além de ter boa música, era também o ponto de encontro de universitários da época. Por lá, desfilavam grandes expoentes do meio artístico local e nacional. Segundo Botelho, ainda nessa época e ainda jovem, teve a alegria de acompanhar o grande Nelson Gonçalves, além de artistas como Wilson Simonal, Ruy Mauriti e outros. Fez-se presente ainda em vários festivais de música brasileira em Natal, no estado e no país e desbravou

⁵¹ Wolney Siqueira Monte Santo é professor Licenciado em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte e formado em violino pelo Conservatório de Música de Sergipe. Atuou como professor de música do COEPD/CAP dando aulas aos deficientes visuais entre 1998 e 2019, ano em que ele se aposenta e sai da instituição.

⁵² Carlos Zens - Levanta Bebo. Carlos Zens. Youtube. 05/04/2020. 2,41s. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=wzfphAxHKPs>>. Acesso em 10/03/2022.

fronteiras ao participar do Festival de Música Brasileira na cidade de Sanary, na França, como integrante da oficina potiguar Choro e Companhia, ao lado da cantora Lucinha Lira e Diogo Guanabara. Em 2000, participou do Primeiro Encontro Nacional de Choro na cidade de Vitória, no Espírito Santo, e em 2006, após a morte de Francilúzio Martins, passou a integrar o Regional Sonoroso.

Botelho escreveu algumas composições instrumentais e teve presença marcante em diversas gravações. Na sua trajetória musical, além de ter tido vários parceiros de violão, esteve ao lado de grandes expressões da música norte-rio-grandense, tais como: Lucinha Lira, Glorinha Oliveira, Rodolfo Amaral, João Juvanklin, Raphael Almeida, Diogo Guanabara, Ricardo Menezes, Carlos Zens, Catita Choro e Gafieira e tantos outros.

Reconhecido como violonista de sete cordas, Botelho defende que esse é um instrumento inteligente, que propõem ideias em suas execuções. Fervoroso e admirador da música potiguar, defende a bandeira do choro, do samba e de outros gêneros, integrando-se a diferentes projetos ao lado de expoentes da música potiguar.

Foi violonista sete cordas dos seguintes conjuntos musicais potiguares: Grupo de Choro Brejeiro – 1980 a 1983; Grupo Musical Som Cristal 1984 – 1988; Grupo Regional Oficina Potiguar Choro e Companhia – 1999 a 2008; Grupo Regional Sonoroso – 2004 a 2008; e Grupo Regional Choro do Elefante – 2014 até os dias atuais.

Atuante também em inúmeras gravações no choro Potiguar, Botelho participou dos discos *Fuxico de Feira*, de Carlos Zens; *Velhas Oiticistas*, em homenagem a Pery Lamartine; *Projeto Nação Potiguar*, com Diogo Guanabara e Carlos Malta (Pife moderno); e *Projeto Nação Potiguar*, com Luizinho Calixto. Marcou presença ainda no disco do *Encontro Nacional do Choro*, realizado em Vitória, Espírito Santo, em 2005; no *Disco do Fifa FAN FEST*; no disco *Natal em Natal*, com o grupo de choro Catita Choro e Gafieira; e em praticamente todos os discos de João Juvanklin.

Há um fato interessante narrado com alegria por Fernando Botelho que diz respeito a Nelson Gonçalves. Ele conta que, como violonista de sete cordas, fazia parte Regional Choro Brejeiro, que acompanhava o cantor em uma apresentação em no fim dos anos setenta na Casa da Música. Era uma quinta-feira, e Nelson Gonçalves o convidou, juntamente com Wolney Santo e Mazinho, que tinha vindo com o próprio cantor para acompanhá-lo, para formarem um quarteto e tocarem com ele na sexta e no sábado seguintes no mesmo local. Botelho afirma ter sido uma alegria enorme ter recebido esse convite e ter nesses outros dias, acompanhado Nelson Gonçalves, de quem era fã.

Outro fato relevante na vida do violonista em Natal foi o seu contato com o Grupo Época de Ouro e seus integrantes, na década de 1980. Nessa ocasião, quando o grupo veio a Natal para um show no Teatro Alberto Maranhão, pelo projeto *Seis e meia*, Botelho conheceu o pandeirista Jorginho do Pandeiro; o cavaquinhista Jonas da Silva; Ronaldo do Bandolim; o violonista Raphael Rabelo; e o violonista Benedicto Cesar Farias, pai do cantor, compositor e instrumentista Paulinho da Viola.

Conheceu também o flautista Altamiro Carrilho e o violonista sete cordas Ventura Ramirez, em um show promovido pelo SESC: o *Projeto Brasileirinho*, organizado por Erivonaldo Galvão⁵³. Aqueles dois músicos haviam passado por Natal, e Botelho pôde conhecê-los, mantendo depois contato com eles. Ventura Ramirez foi um grande músico, tendo feito parte do grupo de samba Demônios da Garôa. É dele a famosa baixaria de *Trem das Onze*, música de Adoniran Barbosa popularizada pelo famoso grupo de samba paulistano.

Tendo conhecido Ventura Ramirez no contexto do *Projeto Brasileirinho* Botelho reencontra seu colega violonista justamente quando o Demônios da Garôa vem a Natal para um show também pelo projeto *Seis e meia*. Nessa ocasião, conheceu outro violonista de sete cordas: Wolter, que foi à casa de Erivanaldo para participar de um Sarau. Ali eles tocam juntos.

Botelho relata ainda que, nesse encontro, João Juvanklin, que também estava no local, apresentou a Ventura Ramirez dois choros de sua autoria: *Chorinho Faceiro* e *Sete Cordas de Ouro*. Dessa oportunidade, Fernando Botelho diz guardar também, até os dias atuais, uma dedeira que lhe foi dada de presente pelo violonista Ventura Ramirez.

Outro fato marcante do choro potiguar ligado a Fernando Botelho é aquele que envolve a cantora norte-rio-grandense Ademilde Fonseca, conhecida como a *Rainha do Chorinho*. Ele a acompanhou inúmeras vezes em shows pelo Rio Grande do Norte. Na época Ademilde residia no Rio de Janeiro, mas, sempre que vinha a Natal, convidava Fernando Botelho e Alexandre Moreira para tocarem com ela em eventos pela cidade com o Regional Sonoroso.

⁵³ Nascido em Natal em 1948, Erivonaldo Galvão atuou como radialista e apresentou programas de sucessos nacionais e internacionais no rádio potiguar e por dois anos conduziu um dos primeiros programas de música e entrevista da televisão do Rio Grande do Norte “Painel musical”, na TV Universitária canal 5. Na década de 1970, transferiu-se para o Rio de Janeiro. Em 1983 a banda Impacto 5 gravou em Portugal “Te logo” (c/ Paulinho Lemos) e “Mariola” (c/ Sergio Bezerra) no LP “Rio Potengi”. A partir de 1988 participou como julgador da LIESA (Liga das Escolas de Samba) no quesito samba-enredo no desfile das Escolas de Samba do Grupo Especial do Carnaval do Rio de Janeiro. Trabalhou no SESC Nacional, elaborou o “Projeto Brasileirinho”, trabalhando como Produtor. <https://blogdafuncarte.com.br/musica-potiguar-de-luto-com-a-morte-de-eri-galvao/>

Dentre as gravações em evidência para o violão de sete cordas gravadas por Fernando Botelho, temos as seguintes músicas de João Juvanklin: *Bordões para canhoto*⁵⁴, *Arrastando a Asa*⁵⁵, *Momentos*⁵⁶, *Só Agora*⁵⁷, *Sem Perceber*⁵⁸, *Elita*⁵⁹, *Horas iguais*⁶⁰, *Por Enquanto e*⁶¹ *Sétimo Solo*⁶²

2.5 - Alexandre de Souza Moreira (1959)

Nascido em Natal, Estado do Rio Grande do Norte, Alexandre Moreira, começou suas atividades musicais aos 14 anos de idade. De 1976 a 1986, participou como solista de cavaquinho, bandolim e violão de sete cordas dos programas *Mesa de Botequim*⁶³, na Rádio Cabugi⁶⁴; *Seresta do Coração*, na Rádio Nordeste; e *Ciranda da Vida*, na rádio Trairi. Também foi componente solista do Regional Sonoroso, do Regional Potengi e do Regional Choro e Companhia. Na sua trajetória musical, acompanhou grandes artistas do cenário nacional, tais como Sílvio Caldas, Ademilde Fonseca, Nelson Gonçalves, Noite Ilustrada, Núbia Lafayette, Roberto Silva e Nequinho da Beija Flor.

Cursou Teoria e Solfejo na escola de música da UFRN, graduando-se em Educação artística – Licenciatura na Universidade Potiguar. É professor do Instituto de

⁵⁴ Bordões para Canhoto. João Juvanklin - Tema. Youtube. 20/05/2019. 3,55s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TEoNIIIxwg8>>. Acesso em 25/03/2022.

⁵⁵ Arrastando a Asa. João Juvanklin – Tópico. Youtube. 20/05/2019. 3,45s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AVs9OSRN2Ec>>. Acesso em 25/03/2022.

⁵⁶ <https://acervo.casadochoro.com.br/works/view/6700>

⁵⁷ Só Agora. João Juvanklin – Tópico. Youtube 14/05/2019. 2,52. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xmAFzoMmf8k>>. Acesso em 25/03/2022.

⁵⁸ Sem Perceber. João Juvanklin – Tópico. Youtube. 14/05/2019. 3,43s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SFu_d0Pn5pM>. Acesso em 25/03/2022.

⁵⁹ Elita. João Juvanklin – Tópico. Youtube. 23/05/2019. 2,37s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sfz26A_BWTQ>. Acesso em 23/03/2022.

⁶⁰ Horas Iguais. João Juvanklin – Tópico. Youtube. 14/05/2019. 3,44s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=J9-TKAPmANE>>. Acesso em 23/03/2022.

⁶¹ Por Enquanto. João Juvanklin – Tópico. Youtube. 23/05/2019. 2,33s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j9-GGKNSSYS>>. Acesso em 23/03/2022.

⁶² Sétimo Solo (feat. Macaxeira Jazz). João Juvanklin – Tópico. Youtube. 19/10/2020. 3,33s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9eqaIUoBwto&list=OLAK5uy_nKxHbooifu6p2pgJBar4sVAzSwiZFX7js&index=2>. Acesso em 17/08/2022.

⁶³ “Na primeira metade da década de 1970, surge, através da Rádio Cabugi de Natal, um dos mais importantes espaços culturais, onde músicos, compositores e poetas exerciam suas funções: o programa “Mesa de Botequim e a Turma do Sereno” que ia ao ar todos os domingos, das 19 às 22 horas, transmitido para todo nordeste, sob o comando do radialista Adiodato Reis, tinha como principal propósito divulgar a música popular brasileira através dos seus mais significativos gêneros, no qual o Choro encontrou um valioso ambiente para sua prática”.(BARROS, 2013, p. 5).

⁶⁴ “Foi a primeira emissora a fazer uma transmissão externa, cobrindo a visita do presidente Café Filho num evento realizado no porto de Natal.” (NETO, 2005, p. 6)

Música Waldemar de Almeida (ver nota 23), no qual ministra disciplinas de cavaquinho, bandolim, violão de sete cordas e prática de conjunto. Foi coordenador do projeto Chorinho na Praça, pela fundação José Augusto, tendo também ensinado música no Solar Bela Vista (SESI). É o autor de *Método Didático para Cavaquinho*, livro composto de sessenta e cinco estudos melódicos voltados para leitura melódica e harmônica ao cavaquinho.

Alexandre talvez seja o mais antigo instrumentista em atuação no cenário do choro no estado. Seu instrumento principal é o bandolim, com o qual se destaca nacionalmente como professor, solista, compositor e arranjador. É responsável pela formação de muitos músicos atuantes no cenário do choro, tendo gravado inúmeras músicas como bandolinista e também como violonista sete cordas.

Dentre as gravações em evidência para o violão de sete cordas gravadas por Alexandre Moreira, temos: *Baião do Potengi*, de Alexandre Moreira⁶⁵, *Bela vista*, de Alexandre Moreira.⁶⁶, *Matando Saudades*, de Alexandre Moreira.⁶⁷ e *Choro e Companhia*, de Carlos Zens.⁶⁸

Baião do Potengi, *Bela Vista* e *Matando Saudades* foram gravadas no Disco: *Grupo de Chorinho Solar Bela Vista*, no ano de 2007. *Choro e Companhia*, por sua vez, gravada no disco: *Carlos Zens – No Choro Potiguar*, no ano de 2013.

Em entrevista concedida no dia 29/04/2021, Alexandre Moreira faz o seguinte relato sobre violonistas sete cordas que atuaram no choro potiguar:

Lembrando um pouco de nossos grandes mestres sete cordas, em primeiro lugar, Antônio de Souza, mais conhecido como Antônio sete cordas. Foi o primeiro violonista sete cordas que eu tive contato, a convivência com Antônio foi ao começo da minha vida como músico, precisamente no ano de 1978. Antônio participava também do programa da Rádio Cabugi chamado Mesa de Botequim, fez parte também do Regional Sonoroso, onde atuei como solista e ele como violonista, esse regional foi formado em 1986. Antônio de Souza foi o primeiro violonista do Regional Sonoroso, chegamos a fazer vários shows, apresentações; naquela época, tocávamos bastante no teatro Alberto Maranhão, no projeto ``seis e meia``. Antônio sete cordas, tinha uma bagagem muito rica, ele morou no Rio de Janeiro, trabalhou naquela cidade como músico, chegou a acompanhar **Waldir Azevedo**, segundo ele me falou uma vez, a apresentação se deu em um programa de televisão que não me recordo o nome, a música que foi tocada pelo cavaquinista Waldir Azevedo foi o choro

⁶⁵ Baião do Potengi - Alexandre Moreira. Anchieta Menezes. Youtube. 25/03/2022. 3,12s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=doStPdUa5gU>>. Acesso em 25/03/2022.

⁶⁶ Bela Vista - Alexandre Moreira. Anchieta Menezes. Youtube. 25/03/2022. 3,17s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gPb83JVb16Q>>. Acesso em 25/03/2022.

⁶⁷ Matando Saudades - Alexandre Moreira - Composição 1978. Anchieta Menezes. Youtube. 20/01/2022. 3,31s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QJFn0M4xWxs>>. Acesso em 25/03/2022.

⁶⁸ Carlos Zens - Choro e Companhia. Carlos Zens. Youtube. 22/02/2021. 4,20s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7jmfCXq0-xs>>. Acesso em 25/03/2022.

Brasileirinho e Antônio o acompanhou. As preparações do disco do **Regional Sonoroso**, se tratando de arranjos e algumas composições, foram feitas por ele. Infelizmente ele não chegou a gravar todas, pois o mesmo veio a falecer aos 70 anos. No lugar de Antônio, entrou outro grande violonista no regional, também de suma importância no cenário do choro potiguar, Francilúzio Martins. Francilúzio tocava outros instrumentos também, como teclado e bandolim, nascido em Macau. Francilúzio foi o segundo violonista do regional sonoro, tendo participado de inúmeras apresentações e gravações no decorrer da história do choro potiguar (MOREIRA, 2021).

2.6 – Jubileu Filho (1973)

Em entrevista concedida por Jubileu Filho no dia 07/04/2022 sobre a sua trajetória artística. Jubileu Filho é multi-instrumentista, guitarrista, percussionista, violonista, baixista, trompetista, compositor, cantor e arranjador. Nasceu no ano de 1973 na cidade de Currais Novos/RN e iniciou sua carreira musical no ano de 1984 na banda municipal sinfônica Maestro Santa Rosa, tocando trompa de harmonia e migrando para o trompete em seguida. Começou sua carreira de guitarrista profissional aos onze anos de idade na banda de baile Arco Íris no ano de 1985. No período de 1985 a 1993 tocou em várias bandas de baile do Rio Grande do Norte. Nesses trinta e quatro anos de carreira acompanhou vários artistas regionais e nacionais, como Babal, Pedro Mendes, Galvão filho, Valéria Oliveira, Khrystal, Isaque Galvão, Walquíria Santos, Nelson Gonçalves, Trio Irakitan, Joana, Tânia Alves, Joyce, Ademilde Fonseca, Eline Julião, Eliane, Beto Barbosa, Jair Rodrigues, Leila Pinheiro, Daúde, Benito de Paula, Velha Guarda da Portela, Monarco, Xangai, Alcimar Monteiro, Waldonis, Dorgival Dantas, Armandinho Macêdo.

Participou em gravações com Dominginhos, Oswaldinho do Acordeom, Lenine, Elba Ramalho, Fagner, Marinês, Alceu Valença, Toni Garrido, Maestro Spok, Margareth Menezes, Rildo Hora e muitos outros.

Na área instrumental tocou e gravou com Arthur Maia, Ricardo Silveira, Jozué Lopes, Rafal Castilhol, Celso Pixinga, Wilson Prateado, Eduardo Taufic, Roberto Taufic, Manoca Barreto, Marcio Resende, Di Istéffano, Sérgio Groove, Junior Primata, Celso Pixinga, Fábio Costa, Ebinho Cardoso, Fred Andrade, Luciano Magno, Marcelo Martins, Zé Canuto, Zé Filho, Zé Hilton do Acordeom, Chico Bethoven, Antonio de Pádua, Cássio Duarte e vários outros grandes instrumentistas.

Já se apresentou em vários festivais de música instrumental em diversas partes do Brasil, como Musifest (RJ), Festival de Jazz e Blues de Guaramiranga (CE), Festival de Jazz Cascavel (PR), Jam Pajés (PB), Festival de Música Instrumental do BNB (CE), Fest

Bossa Jazz (RN), Amostra de Arte em Cuiabá (MT), Festival de Música Instrumental do Conservatório Pernambucano de Música (PE). No ano de 2018 fez uma turnê com a cantora potiguar Valéria Oliveira pela Europa, onde se apresentou no lendário festival de Jazz de Montreux (Suíça) como violonista de sete cordas, se apresentou também em Lisboa (Portugal) e Viena (Áustria). Ainda em 2018 ganhou o prêmio Hangar de Música na categoria Produtor musical do ano. Atualmente trabalha em sua carreira solo de música instrumental.

É líder da Banda Perfume de Gardênia há 19 anos e também faz parte do trio Candeeiro Jazz, ao lado de Zé Hilton (acordeon) e Sérgio Groove (contrabaixo)

Jubileu Filho também atua como violonista sete cordas em gravações de samba e choro na cidade de Natal e adjacências. É, por exemplo, violonista sete cordas do Regional Choro do Elefante. Entre seus trabalhos com esse instrumento, está também a produção e a gravação em choros do cavaquinista e compositor Raphael Almeida. Algumas dessas gravações enfatizam bem o violão de sete cordas como solista em cordas mais graves ou executando contrapontos em relação à melodia principal.

Dentre as gravações em evidência para o violão de sete cordas gravadas por Jubileu Filho, temos: *Inconstante*, de Raphael Almeida⁶⁹, *Chora, Chorão*, de Raphael Almeida⁷⁰.

Chora chorão foi gravada no disco *Raphael Almeida e o Choro autoral* no ano de 2021. Já *Inconstante* foi gravada especificamente para participar do Festival da Música Potiguar Brasileira da rádio universitária no ano de 2019.

2.7. – Anchieta Menezes (1987)

José de Anchieta Rodrigues Menezes Júnior é natural de Natal/RN. Iniciou seus estudos de Violão aos nove anos de maneira autodidata. Aos 15 anos passou pela escola de música Santa Cecília, depois pelo Instituto de Música Waldemar de Almeida e Solar Bela Vista. É Tecnólogo em violão popular, curso concluído em 2019, e Licenciado em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, título obtido em 2022. É violonista sete cordas atuante na cidade de Natal, tendo acompanhado importantes artistas

⁶⁹ Inconstante. Universitaria FM 88,9Mhz Natal. Facebook. 04/10/2019. 2,36s. Disponível em: <https://m.facebook.com/watch/?v=683408308846873&_rdr>. Acesso em 25/03/2022.

⁷⁰ Chora, Chorão. Various Artists - Topic. Youtube. 09/03/2021. 2,41s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UGJGoUpve4&list=OLAK5uy_la0VEUJJobqYt15zCXcJso2-LNoOJUPg54&index=2>. Acesso em 25/03/2022.

do cenário nacional, como Diogo Nogueira, Dudu Nobre, Roberta Sá, João Cavalcanti, Teresa Cristina, Neguinho da Beija Flor, Xande de Pilares, entre outros.

Atuante no cenário do choro e samba, participou em gravações de discos de artistas potiguares, como: João Juvanklin, Carlos Zens, Priscila Mattos, Carlos Ponta Negra, Alexandre Moreira, Silvana Martins, Ribeira Boêmia. Além disso, com o grupo Regional Choro da Terra, idealizado por ele, gravou o disco duplo: *Choros da Quarentena*⁷¹, tocando o violão de sete cordas.

Dentre as gravações em evidência para o violão de sete cordas gravadas por Anchieta Menezes, temos: *Sem Querer*, de Raphael Almeida⁷², *Se eu Pudesse*, de Anchieta Menezes⁷³, *Enclausurado*, de Raphael Almeida⁷⁴, *Já Estava na Hora*, de Anchieta Menezes e Raphael Almeida⁷⁵ e *Lua*⁷⁶, de João Juvanklin.

⁷¹ Regional Choro da Terra – Tópico. Youtube. 12/05/2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCC9RWspOaYxGo817vc7tbaA>>. Acesso em 25/03/2022.

⁷² Sem Querer. Regional Choro da Terra - Tema. Youtube. 12/05/2021. 3,39s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yEF51qm3CE0>>. Acesso em 25/03/2022.

⁷³ Se eu pudesse - Anchieta Menezes. Choro da Terra. Youtube. 08/03/2021. 3,17s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QGuW0JBv9nY>>. Acesso em 25/03/2022.

⁷⁴ Enclausurado. Regional Choro da Terra – Tópico. Youtube. 12/05/2021. 2,30. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=am2hlpilv24>>. Acesso em 07/04/2022.

⁷⁵ Já estava na hora – Anchieta Menezes e Raphael Almeida. Anchieta Menezes. Youtube. 18/01/2022. 2,54s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xWqAljXLMdg>>. Acesso em 25/03/2022.

⁷⁶ Lua. João Juvanklin – Youtubemusic. 2020. 2,53s. Disponível em: <<https://music.youtube.com/watch?v=Q1tUsturx0KA>>. Acesso em 30/09/2022.

CAPÍTULO 3 – REGIONAIS COM ATUAÇÃO DO VIOLÃO DE SETE CORDAS NO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE E SUA PRODUÇÃO FONOGRÁFICA

Neste capítulo, traçaremos um perfil histórico do processo de atuação de alguns Regionais de Choro Potiguares e dos violonistas sete cordas que tocaram e participaram desses grupos. Trata-se de uma perspectiva fundamentada nos fonogramas existentes em discos, músicas gravadas, entrevistas concedidas, publicações e notícias históricas e relatos daqueles que participaram desses regionais ou que com eles contribuíram de alguma forma.

3.1 Regional: Características

Em uma explicação breve, pode-se dizer que um Regional de Choro é um grupo de músicos que utilizam instrumentos de uma determinada região e no qual um ou mais solistas é ou são **acompanhado(s)** por um ou mais instrumentos harmônicos e um ou mais instrumentos percussivos. Sobre esse tipo de grupo, Alves (2011) nos explica que:

A formação inicial dos regionais de choro era composta por violão, cavaco e instrumento solista, geralmente a flauta transversal, esses instrumentos eram também encontrados em alguns países como Cabo verde e Indonésia, entretanto o desenvolvimento do modo de tocar e algumas características e convenções são encontradas somente aqui no Brasil, posteriormente implantadas em regionais pelo mundo afora (ALVES, 2011, p. 113)

Tendo por base esse relato e observando aspectos da música regional mundo afora, podemos entender melhor o que caracteriza os Regionais de Choro no Brasil. Neles, o violão de sete cordas atua “costurando”, para usar o termo utilizado por alguns violonistas mais antigos da área do choro, isto é, “fazendo baixarias”, melodias ou improvisações. Trata-se de uma marca do choro, talvez influenciado pelo contraponto de instrumentos de sopro com alcance de notas mais graves, ou pelo jazz estadunidense com toda a sua liberdade expressiva de improviso e criatividade. Mas pode ser também apenas resultado da criação dos chorões, pelo uso de notas ao violão, que não somente harmoniza, mas também contraponteia.

Como já se disse neste trabalho, os regionais de choro têm uma história muito ligada ao rádio. À medida que esse meio de comunicação ganhava força no começo do século XX, conjuntos se formavam para atender a demanda dos ouvintes da época e,

consequentemente, muitos grupos surgiram. No Rio de Janeiro, por exemplo, existiu o Regional do Benedito Lacerda, que, nos anos de 1930 a 1940, começou um serviço profissional de apresentação em rádios, influenciando o surgimento de outros regionais e ajudando, com isso, a propagar o choro, o samba e outros gêneros da época (PESSOA, 2019, p. 171.)

No Brasil, o choro é uma prática musical urbana iniciada no século XIX na cidade do Rio de Janeiro, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho. O gênero está ligado à própria formação da sociedade brasileira, sendo uma espécie de junção de danças européias com ritmos africanos que se espalhou por vários lugares do mundo. Segundo Pessoa (2019), os primeiros instrumentos utilizados na prática foram a flauta, o cavaquinho e o violão:

A flauta, o cavaquinho e o violão, de tradição portuguesa, aparecem em documentos desde o início do choro, sendo Joaquim Callado e seu conjunto Choro Carioca, de 1870, considerados as bases de sua sonoridade entre os músicos de choro contemporâneos. Esse conjunto é encontrado em festas e serestas dos chorões amadores, também chamado de terno, como descreve Alexandre Gonçalves Pinto. (PESSOA, 2019, p. 166)

Inicialmente, o choro era aprendido pela transmissão oral, mas em seguida passou por um processo de escrita em partituras, com estruturas e regras a serem seguidas. Esse processo tornou possível o oferecimento de um suporte para se tocar uma determinada música, mesmo que nunca vista antes, pois a partitura a torna compreensível para o músico que tenha uma boa leitura.

3.2 Regionais potiguares

Aqui destacamos alguns regionais de choro existentes ou que existiram no estado do Rio grande do Norte, regionais que foram e são importantes para a construção de um repertório voltado também para o violão de sete cordas. É importante falar um pouco sobre eles, pois, sem esses regionais, compositores e violonistas que executaram essas músicas, não seria possível um estudo detalhado de pesquisa, tendo em vista que muitas dessas gravações são de discos de novos e antigos grupos de choro formados no estado.

O bandolinista e violonista de sete cordas Alexandre Moreira, já apresentado neste trabalho, é o mais antigo músico em atuação no universo do choro potiguar. Tendo convivido e aprendido com grandes chorões, ele dedicou a sua vida ao choro norte-rio-

grandense, tendo participado de vários regionais pela cidade, estando inclusive presente em quase todos os grupos destacados neste trabalho. Em entrevista concedida em 10/06/2021, Alexandre Moreira fez um relato sobre cada grupo de choro em que tocou no estado, algo fundamental para o panorama que será apresentado a seguir. Além do relato desse músico, temos o de Fenando Botelho, também já apresentado neste trabalho. Esse músico também participou ativamente destes regionais, contribuindo para a apresentação que será feita a seguir

Colocaremos as apresentações em ordem cronológica para um melhor entendimento da contribuição de cada regional no decorrer das décadas.

3.2.1 – REGIONAL CHORO BREJEIRO – 1979

Regional muito importante que fez história e influenciou gerações de professores e alunos foi o Regional Choro Brejeiro. Esse grupo teve o incentivo do Projeto Memórias⁷⁷, da Escola de Música da UFRN, que, na época dirigida por Deijair Henrique Borges⁷⁸, selecionou e publicou trinta long-plays com músicas, compositores, instrumentistas e cantores potiguares. Graças a esse projeto, o regional em questão gravou dois discos instrumentais com obras de músicos potiguares nos anos 80. O projeto objetivava a fixação das expressões culturais e artísticas do Rio Grande do Norte com o aporte de recursos financeiros para gravação e preservação de obras de compositores potiguares. Hoje esses Lps nos servem de material para, além de apreciação musical, estudo para prática coletiva.

Algumas músicas desse projeto foram gravadas nos recitais referentes a este trabalho. São músicas de cunho violonístico voltadas para o sete cordas, com gravação original de Antônio Fernandes: *Chorinho Faceiro*, de João Juvanklin; *Chorinho do Cesar*,

⁷⁷ Criado na gestão do ex-reitor Diógenes da Cunha Lima, o projeto foi muito importante dentro da universidade, tendo cinco vetores principais: Memória Musical do Rio Grande do Norte, coordenado por Deijair Borges; Memória Musical Brasileira, coordenado por Grácio Barbalho; Memória Viva pela TV Universitária, coordenado por Carlos Lyra; Memória da Literatura de Cordel, coordenado por Veríssimo de Melo; Memória de teses e estudos universitários, coordenado por Pedro Simões; e ainda Memória do Cinema Brasileiro, que teve vida efêmera, coordenado por Aldo Medeiros.

⁷⁸ Deijair foi Diretora da EMUFRN no final da década de 1970 e início dos anos 1980 e sob sua administração, entre outros projetos, foi gravado o impressionante conjunto de discos do “Projeto Memória”, referência para quem precisa entender nosso passado musical. A Professora Deijair também dirigiu a Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte e o Solar Bela Vista (SESI) e foi a primeira diretora do Instituto de Música Waldemar de Almeida (RN), no qual criou um dos melhores regionais de choro do país, o “Regional Sonoroso”. (ESMURFRN, 2022, Online)

Antônio 7 Cordas; *Sete Cordas de Ouro*, de João Juvanklin; e *Matando Saudades*, de Alexandre Moreira.

O Conjunto de Choro Regional Choro Brejeiro era formado por alunos e professores da UFRN. Seu nome é uma homenagem ao grande compositor e pianista Ernesto Nazaréth. Em 1979 o chefe de departamento do Centro de Ciências Humanas Letras e Artes da UFRN, Cláudio Galvão, decidiu criar um grupo de música popular composto de professores, funcionários e alunos da UFRN com o propósito de atender a eventos culturais na própria universidade. A coordenação do grupo, por sua vez, ficou a cargo da Escola de Música, na pessoa de Deijair Borges e Wilma Sampaio, esta última na época diretora do Núcleo de Arte e Cultura (NAC). Estava criado assim um dos mais importantes grupos militantes do gênero, que passaria a divulgar obras de autores nordestinos, inclusive de seus integrantes.

Em sua pesquisa sobre o Regional Choro Brejeiro, Barros (2013) explica que:

[...] apesar de um tempo relativamente curto de atuação em Natal (três anos), deixou um importante registro fonográfico da música instrumental potiguar em 1982, integrando a coleção de LPs gravados pelo “Projeto Memória” da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Este LP contempla em todo repertório somente compositores potiguares, incluindo alguns Choros de alguns de seus integrantes. Tiveram participação como solistas especialmente convidados neste disco os compositores e instrumentistas Antonio Fernandes de Souza (violão de 7 cordas), João Juvanklin de Souza (bandolim) e o percussionista carioca Ratinho (pandeiro) que gravou todos os Choros com o grupo. (BARROS, 2013 p. 107).

Fernando Botelho, em entrevista concedida no dia 05/05/2022, nos conta que o Regional tocava choro, mas que também tocava samba e forró toda sexta e sábado na Casa da Música. Tocava também em teatros, abrindo shows para vários artistas como a cantora Anastácia, Marinês, Luiz Gonzaga, Dominginhos, Elba Ramalho, João Bosco, Ruy Maurity, Nelson Gonçalves e outros.

Botelho afirma que a primeira formação do grupo foi com os músicos: Wolney Siqueira Monte Santo (Bandolim), Jailson Farias (Violão 7 Cordas), Jeferson Wilian, (Violão de 6, cordas e voz), Piauí (Pandeiro), Carlinhos (Surdo), Leocárdio (Percussão) e Jorge (Cavaquinho). O grupo teve muitas mudanças, apresentando variadas formações. Em 1982, sai Jeferson Wilian e Jailson, e entram os violonistas Milton Pereira e Eugêlio Lima; mais à frente, sai Eugêlio Lima, e entram Álvaro Barros, o cavaquinista Prêntice Bulhões, o flautista Carlos Zens, que também fez parte do grupo durante um período de

tempo, e o clarinetista Luiz de França. Os músicos recebiam uma ajuda financeira mensal para o custeio dos ensaios e, quando acionados pela universidade, também dos eventos.

Gravações do choro potiguar importantes para o violão de sete cordas contidas no primeiro disco do regional e gravadas por Antônio Sete Cordas são: *Chorinho Faceiro*, de João Juvanklin; *Chorinho do Cezar*, de Antônio Fernandes; *Matando Saudades*, de Alexandre Moreira; *7 Cordas de Ouro*, de João Juvanklin; e *Chorinho pra Alexandre*, de João Juvanklin.

Já os componentes que gravaram o disco Regional Choro Brejeiro 1982 foram: violão de seis cordas: Eugenio Lima; bandolins: Wolney Monte Santo e João Juvanklin; clarinete: João Luiz de França; pandeiro: Ratinho; cavaquinho: Prêntice Bulhões; e violões de sete cordas: Fernando Botelho e Antônio Sete Cordas.

3.2.2 REGIONAL SONOROSO – 1987

Segundo Alexandre Moreira, o Regional Sonoroso foi o principal grupo de choro em Natal. Ao fazer essa afirmação, ele se baseia na formação do grupo, que era constituído de professores e músicos experientes, alguns deles do Instituto de música Waldemar de Almeida, outros da escola de música da UFRN, onde os integrantes davam o que chamamos de “expediente de ensaio”. Os integrantes tinham uma carga horária de ensaio semanal, geralmente duas vezes por semana, às segundas e quartas-feiras.

O regional tinha uma ligação com a fundação José Augusto, através do Instituto de música Waldemar de Almeida, que lhe oferecia suporte financeiro para ensaios e transporte para eventos, além de cachês de apresentação. A finalidade do projeto era difundir choros de músicos nacionais e potiguares, evidenciando e valorizando o artista local.

O regional Sonoroso se formou em 1987, começando a sua atuação efetiva em 1988 e tendo ao todo uma trajetória de vinte e dois anos de música. A sua formação inicial contava com os músicos: Alexandre Moreira (bandolim), Antônio de Souza (violão de sete cordas), Álvaro Barros (violão de seis cordas), Prêntice Bulhões (Cavaquinho), Nazareno Vieira (Pandeiro) e Evilásio Roberto (Surdo, ganzá, tamborim e Caixa). Com o tempo, outros solistas entraram no regional, como é o caso de músicos de sopro como Ronaldo Lima (Clarinete e Saxofone), em 1994, e, posteriormente, José Roberto e Rodrigo Gouveia, que eram músicos da orquestra sinfônica cedidos pela fundação para tocarem no Regional Sonoroso. Outro músico que participou do grupo foi o fagotista e

saxofonista Péricles Johnson. Por fim, quando Prentice Bulhões ficou impossibilitado de tocar, assumiu a cadeira de cavaquinho o multi-instrumentista Antônio de Pádua, outro a integrar o grupo.

O grupo contou com três violonistas de sete cordas, sendo Antônio Sete Cordas o primeiro deles. Ele participou de toda a construção do disco do Regional Sonoroso, organizando ensaios, arranjos e, juntamente com outros, escritas de partituras. Por isso, o disco foi dedicado a ele *in memoriam*. Com a sua morte, entrou para o regional Francilúzio Martins, que pegou todo o repertório do disco e efetivou a gravação que seria feita por Antônio de Souza. Depois, com o falecimento do próprio Francilúzio, entrou para o grupo Fernando Botelho, o terceiro violonista sete cordas do Regional Sonoroso.

O Regional Sonoroso se apresentava em audições do Instituto de Música Waldemar de Almeida e tocava em outros locais da cidade. Atuava também em eventos de grande porte em outras cidades, quando o estado solicitava música à fundação José Augusto para festas no interior, festas de padroeira entre outros. Chegou a participar ainda de eventos em outros estados, como, por exemplo, um festival de regionais de choro ocorrido em Vitória, Espírito Santo, como conta Alexandre Moreira. O Regional Sonoroso foi o único grupo nordestino da época a ser convidado a participar desse evento, que durou três dias. Na ocasião, tocaram o repertório do disco, levando a cultura e os choros norte-rio-grandenses àquela cidade. O violonista que foi para esse evento foi Francilúzio Martins, segundo violonista sete cordas a participar do Regional. O Regional tocou bastante também nos projetos no Teatro Alberto Maranhão, em shows como o Projeto seis e meia, e algumas vezes na cidade de Fortaleza.

O Regional Sonoroso acompanhou também grandes cantores(as), entre os quais Ademilde Fonseca, potiguar que fez fama no Rio de Janeiro como a rainha do choro cantado. Como já dito neste trabalho, ela vinha com frequência a Natal para rever os parentes, ocasiões em que participava de shows de choro acompanhada pelo Regional Sonoroso. Em sua entrevista para este trabalho, Alexandre Moreira conta que o Sonoroso fez no mínimo dez apresentações com a Rainha do Chorinho.

Outras informações sobre o Regional Sonoroso podem ser apresentadas aqui a a partir do trabalho de pesquisa do violonista Álvaro Barros (2013), também participante do grupo. No estudo desse músico-pesquisador, percebe-se o papel fundamental de Antônio sete cordas para o Regional Sonoroso e a valorização do choro potiguar promovida por esse grupo:

Do grupo “Regional Sonoroso”, Antonio Sete Cordas foi fundador e integrante durante doze anos. A ele coube, por muitas vezes, **a elaboração das frases contrapontísticas**, características da linguagem do Choro, nos arranjos para os violões de seis e sete cordas. Em 2002, quando o grupo gravou o seu primeiro CD, privilegiou-se, em mais de cinquenta por cento de seu repertório, os compositores norte-rio-grandenses. Naquela ocasião, o compositor fez questão de registrar Chorinho pra Deijair, que havia feito em 1991 e que ele guardara como uma surpresa para dedicar a Deijair Henrique Borges por todo o apoio dado ao grupo durante o todo tempo que esteve à frente do Instituto de Música Waldemar de Almeida (Fundação José Augusto), órgão do Estado do Rio Grande do Norte, ao qual o grupo sempre foi vinculado. (BARROS, 2013, p.127)

O disco do Regional Sonoroso apresenta releituras de choros conhecidos no cenário nacional, como: *Carioquinha*⁷⁹, de Waldir Azevedo, e *Espinha de Bacalhau*⁸⁰, de Severino Araújo, inclusive com um arranjo de violão solo gravado pelo violonista Álvaro Barros. O disco possui também composições de chorões potiguares, como *Chorinho pra Deijair*, de Antônio Sete Cordas; *Sete cordas de Ouro*, de João Juvanklin; *Não sei se posso*, de Antônio Rosalino, entre outras. O disco conta também com a participação do acordeonista paraibano Waltinho, do flautista Roberto e do fagotista e saxofonista Péricles Johnson.

No referido disco, as gravações do choro potiguar importantes para o violão de sete cordas contidas no disco e gravadas por Franciluzio Martins são: *Não sei se Posso*, de Antônio Rosalino; *Sete Cordas de ouro*, de João Juvanklin, *Chorinho pra Deijair*, de Antônio Fernandes; *Rio Potengi*, de Antônio Rosalino; e *Chorinho Faceiro*, de João Juvanklin. Já os componentes que gravaram o disco *Regional Sonoroso 2002* foram: Violão de seis cordas: Álvaro Barros; bandolim: Alexandre Moreira; cavaquinho e Trompete: Antônio de Pádua; pandeiro: Nazareno Pereira; surdo/Ganzá/Tamborim e caixa: Evilásio Roberto; saxofone e Fagote: Péricles Johnson; e violão de sete cordas: Francilúzio Martins.

3.2.3 – OFICINA POTIGUAR CHORO E COMPANHIA - 1999

Segundo Fernando Botelho, integrante do grupo, é no ano de 1999 que surge a Oficina Potiguar Choro e Companhia, ideia da Cantora Lucinha Lira e do advogado e

⁷⁹ Waldir Azevedo - Carioquinha. Canal do Choro. Youtube. 19/02/2017. 2,55s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yIhcpjdLkM8>>. Acesso em 07/05/2022.

⁸⁰ Espinha de Bacalhau" - Proveta e Penezzi no Atelier de La Musique. Atelier de La Musique Ensino de Música. Youtube. 31/03/2016. 14,37s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cX-Ddw3EsQs>>. Acesso em 07/05/2022.

violonista Domilso Damázio, com apoio do empresário Paulo de Paula. Tratava-se de um projeto de resgate do choro instrumental pela sua difusão em escolas públicas, universidades e por meio de eventos culturais com atuação de músicos, intérpretes e compositores potiguares. Ou seja, a proposta era fomentar o cenário musical norte-riograndense ligado ao gênero, abraçando o repertório de choro local e também nacional, razão pela qual recebeu o nome de *Oficina Potiguar Choro e Companhia*.

O grupo era formado inicialmente por Cesar Augusto Costa Sampaio, conhecido como Pirata do Bandolim (bandolim); Fernando Botelho (violão de 7 cordas); Domilso Damázio (Violão de 6); Nazareno Pereira (Bossa do Pandeiro); Gustavo Medeiros (Cavaquinho); e Zanone Dantas (Surdo). Com o passar do tempo, Pirata deixou o grupo e entraram dois outros grandes músicos: o bandolinista potiguar Wendell Ferreira de la Salles —hoje residente no estado do Maranhão, onde levanta a bandeira do choro potiguar por lá — e o flautista Carlos Zens. Houve também o ingresso do seresteiro Liznildo Nôga, de Alexandre Moreira (bandolim), de Rodrigo Gouveia (flauta transversal), entre outros. A última formação do grupo foi com Del (Pandeiro), Raphael Almeida (Cavaquinho), Fernando Botelho (Violão de Sete Cordas), Marcelo Tinôco (Bandolim) e Domilson Damázio (Violão de Seis). Como se vê, o grupo teve várias formações musicais, contando com quatro bandolinistas e diferentes músicos até o seu término, no ano de 2008.

Sobre a atuação do grupo, Botelho nos conta que, em 2000, o grupo viajou para Sanary, no sul da França, para o evento intitulado: *Quarto Festival da Música Brasileira Sud a Sul*, permanecendo na cidade durante vinte e três dias. Ali, dividiu palco com grandes artistas brasileiros como, Gilberto Gil, Renato Borghetti, Ana Carolina. Grupo Yiê Ayê, Chico Cesar, Jorge Bem Jor. A viagem foi possível graças a uma verba concedida ao grupo através do Ministério da Educação.

A viagem internacional deu bastante visibilidade ao grupo, que, com isso, pôde se apresentar na capital potiguar em alguns ambientes que abraçavam a causa do choro, em especial o restaurante Veleiros, onde o grupo se apresentou por dois anos consecutivos, tocando e recebendo chorões de renome no cenário nacional, como o cavaquinista Henrique Cazes, o bandolinista Luis Nassif, o trompetista Silvério Pontes e o Trombonista Zeca do Trombone. Como ressalta Alexandre Moreira, que tocou durante 8 anos nesse regional, o grupo tinha a finalidade de difundir o choro, tocando clássicos brasileiros e também composições locais em espetáculos pela cidade.

3.2.4- CHORO DO ELEFANTE – 2000

O Choro do Elefante nasce no ano 2000, encabeçado pelo músico Chico Bethoven, Saxofonista e Flautista do grupo. A primeira formação desse regional contava com Deo (Pandeiro); Miguel Bezerra Cavalcante, o Chumbinho (Cavaco); Francilúzio Martins (Violão de 7 cordas); e o já citado Chico Bhetoven (Sax e Flauta Transversal). Com a morte precoce de Francilúzio, passaram a integrar o grupo os violonistas potiguares de sete cordas Fernando Botelho e Jubileu Filho, mantendo-se os demais músicos da formação original do grupo.

O Choro do Elefante apresentou-se em diversos locais da capital potiguar, locais que abraçaram a causa do choro nos anos dois mil. Entre eles, podem ser citados o bar Liberdade Provisória e o Natal Shopping, onde existia um projeto intitulado: Quartinha da Cultura da Petrobrás. Mas o grupo também se apresentou no BNB Cultural, em Fortaleza-CE, e em festas particulares e corporativas.

Em relação a gravações, segundo Chico Bhetoven, o Choro do Elefante gravou um disco, que, embora não tenha sido lançado, é executado na rádio Universitária FM 88,9 na capital potiguar. Nesse disco, o grupo interpreta clássicos do choro nacional, sendo a maior influência do grupo o compositor potiguar K-Ximbinho. Também há uma participação de Chico Bethoven e Francilúzio Martins no disco: *Coletânea Tributo a K-ximbinho*, gravando a música *Catita*, do compositor norte-rio-grandense Sebastião de Barros.

O Regional Choro do Elefante ainda liderou o disco *Eternamente K-Ximbinho*⁸¹, projeto organizado pela empresa BEJU produções, em homenagem ao clarinetista e compositor potiguar Sebastião de Barros. Vários grupos de choro da cidade de Natal participaram do projeto, gravando músicas do homenageado. Na participação do Regional Choro do Elefante no disco, o violonista sete cordas atual é Jubileu Filho, que tocou com todos os outros componentes originais do grupo, gravando as músicas: *Catita* e *Chorinho pra Vó Teresinha*.

⁸¹ LEI DJALMA MARANHÃO APRESENTA: ETERNAMENTE K-XIMBINHO. Prefeitura do Natal. Youtube. 06/05/2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NNd0t-rz0hk>>. Acesso em 07/04/2022

3.2.5- REGIONAL SONOROSINHO (Grupo de Chorinho Soar Bela Vista - 2002 – 2015)

No ano de 2002, ocorre a fundação do Regional Sonorosinho, nome que faz referência ao **Regional Sonoroso**, carinhosamente chamado de Sonorosinho. Naquele ano, Alexandre Moreira trabalhava como professor do Solar Bela Vista e também do Instituto de Música Waldemar de Almeida (IMWA), atuando em prática de conjunto de choro em instrumentos de cordas dedilhadas e ministrando aula de violão de sete cordas, Cavaquinho e Bandolim. No Solar Bela Vista, havia o ensino também de outros instrumentos, como flauta transversal, clarinete, pandeiro entre outros. Com certa quantidade de alunos e um leque de instrumentos diferentes nos dois locais de trabalho, surgiu a ideia de criar o grupo de choro Regional Sonorosinho. Era formado por alunos de Alexandre Moreira e de outros professores que ensinavam tanto no Solar Bela Vista como no Instituto de Música Waldemar de Almeida.

Com uma bagagem musical ampla, Alexandre Moreira, responsável pela formação de vários instrumentistas que hoje dão continuidade ao choro na capital potiguar, capitaneou o projeto desse regional formado por alunos do Solar Bela Vista e IMWA. A proposta era estudar o choro, com cada aluno fazendo as nuances do gênero em seu respectivo instrumento. O estudo/roda de choro acontecia às quintas-feiras pela manhã, sob a forma de ensaio/ensino coletivo de prática de choro. O processo dava-se da seguinte forma: era escolhido um determinado choro, que era estudado pelos músicos, os violonistas presentes criavam contrapontos, frases em terças, quintas, ornamentos, arranjos, improvisação sobre o tema. O resultado desses ensaios, por sua vez, era mostrado em audições didáticas e apresentações culturais.

Em entrevista dada para este estudo no dia 21 de abril de 2021, Alexandre Moreira explica a contribuição do regional em questão:

Acredito que desse grupo surgiram grandes músicos hoje atuantes no mundo do choro, o Regional Sonorosinho serviu de escola, de estímulo para alguns participantes, posso citar alguns exemplos de músicos que hoje possuem seus regionais, alguns se tornaram professores e estão dando aula em seus respectivos instrumentos ou atuando em diversas áreas na música, cada um com sua particularidade, estão propagando e enaltecendo a cultura do choro local, são eles: Anchieta Menezes, violonista sete cordas o qual encabeça o **Regional Choro da Terra**, Neto violonista sete cordas, Bruno Barros, violonista sete cordas, fundador do **Regional Choro Bom**, que será falado mais adiante, Diego Carvalho, violonista de seis cordas atuante no samba e no choro em grupos representativos da capital potiguar, o bandolinista Diogo Guanabara, músico potiguar residente em Portugal que gravou inúmeras faixas

dos discos de João Juvanklin e foi o representante do Grupo **Macaxeira Jazz**⁸², grupo que mescla o Choro e o Jazz. O cavaquinista Raphael Almeida, compositor de mais de cento e setenta choros, dentre eles o “Chora, Chorão” e “Inconstante”, os quais possuem um cunho voltado para o violão de sete; Hudson Ribeiro, Clarinetista potiguar, hoje atuante na UFBA. O percussionista David Silva, atuante em vários grupos pela cidade. (MOREIRA, 2022, Entrevista)

Sem dúvida o Regional Sonorosinho, influenciado pelo Regional Sonoroso e por Alexandre Moreira, foi um divisor de águas na história dos atuais nomes do choro potiguar, tendo sido essencial para formar a nova geração de chorões existentes na cidade de Natal.

Alexandre Moreira ensaiava com o grupo as músicas contidas no disco do Regional Sonoroso, músicas cujas harmonias e melodias ele levava manuscritas para que pudessem ser estudadas e executadas em ensaios e apresentações.

O Regional Sonorosinho não chegou a gravar disco próprio, mas, em 2006, participou do lançamento de um disco em homenagem aos cem anos do prédio histórico do Solar Bela Vista, lançamento intermediado pela sua então diretora Selma Bezerra e patrocinado pelo Sesi. O disco foi intitulado: *Grupo de Chorinho – Solar Bela Vista* e contou com treze músicas de compositores potiguares, foi uma grande contribuição para o repertório de chorinhos potiguares, além de um presente para a cidade de Natal.

Choros desse disco, inclusive, serão abordados no quarto capítulo deste trabalho. Na prática, esse projeto foi gravado pelo Regional Sonorosinho, porém teve a titularidade vinculada ao centenário do Solar Bela Vista. São gravações do choro potiguar importantes para o violão de sete cordas contidas no disco e gravadas por Alexandre Moreira: *Matando Saudades, Bela Vista, Baião do Potengi*, de Alexandre Moreira e *Chorinho pra Alexandre*, de João Juvanklin.

Os componentes que gravaram o disco Grupo de Chorinho Solar Bela Vista - 2007, por sua vez, foram: Violão de seis cordas: Benício Almeida e Manoel Campos; bandolim: Alexandre Moreira; pandeiro: David Silva; cavaquinho: Luiz Américo; clarinete: Hudson Ribeiro; e violão de sete cordas: Alexandre Moreira.

⁸² Músicos de Natal/RN e formação desde 2006, fizeram várias turnês nacionais e internacionais. A assinatura musical do conjunto é a união de ritmos populares internacionais – como jazz, blues e rock – com ritmos nacionais brasileiros como o choro, o samba e o baião. Diogo Guanabara (bandolim), Henrique Pacheco (baixo), Raphael Bender (bateria), Marco Antônio da Costa (violão acústico, cavaquinho, piano) e Ticiano D’Amore (guitarra) criaram nas últimas duas décadas uma extensa quantidade de composições originais, além disso, mostram uma criatividade excepcional, incluindo interpretações ousadas dos chamados “clássicos” da música pop. Bandas como “The Beatles” e artistas como “Michael Jackson” e “Astor Piazzolla” ganham versões inusitadas, em ritmos tipicamente brasileiros, que agradam aos públicos mais exigentes do Brasil e do exterior. (MARCOS DA COSTA, 2022, Online)

3.2.6 REGIONAL CHORO BOM -2014

O violonista sete cordas Bruno Barros é o idealizador do Choro Bom. Em entrevista dada por esse músico potiguar, ele faz as seguintes afirmações: “Seu início se deu em Março de 2014, a primeira apresentação foi no dia 27 de março do mesmo ano, no Espeteco, bar localizado no CCAB Sul, ali foram realizadas várias apresentações e em algumas delas Alexandre Moreira participou como bandolinista convidado.” (BARROS, 2022, Entrevista)

A formação do grupo, que teve atuação muito breve, era: Bruno Barros: Violão sete cordas; Diego Carvalho: Violão seis Cordas; Allyson Alexandre: Cavaquinho; Raphael Almeida: Bandolim e Cavaquinho; Jane Eyre: Flauta Transversal; Iatagam Ribeiro: Clarinete; Emanuel Martins: Percussão e Bruno Pessoa: Percussão. Tinha na Direção Musical: Raphael Almeida e Diego Carvalho.

Reunindo na sua formação músicos estudantes e formados em música com especialidade nos seus respectivos instrumentos, o regional pretendia abranger um vasto repertório devido à variedade de solistas existentes no grupo. O regional foi bastante atuante nos anos de 2014 a 2016, período em que o grupo teve apoio institucional da Capitania das Artes, que cedia o espaço para ensaios.

Em seu repertório constavam clássicos de compositores do gênero, como Waldir Azevedo, Jacob do Bandolim, Altamiro Carrilho, e também choros de compositores locais, tais como: K-Ximbinho, João Juvanklin, Alexandre Moreira, Rafael Almeida, dentre outros. Apesar do pequeno tempo de atividade, o Regional Choro Bom deu uma importante contribuição para o incentivo e a valorização do choro potiguar.

3.2.7 – REGIONAL CHORO DA TERRA – 2016

Sendo o mais recente grupo potiguar dedicado ao gênero, o Regional Choro da Terra é um grupo de choro ao estilo tradicional que tem como fiel compromisso valorizar e divulgar compositores e músicos que fizeram e fazem o acervo da música brasileira nesse gênero musical tipicamente brasileiro, o Choro. O grupo foi formado em 2016 a partir de um encontro de amigos com um desejo em comum, divulgar e difundir o choro autoral potiguar e também os clássicos.

O grupo, formado por músicos da cidade de Natal, tem como componentes: Anchieta Menezes (Violão 7 Cordas), Raphael Almeida (Cavaquinho), Fernando Regis (Bandolim), Jonathas Marques (Clarinete) e David Silva (Pandeiro). O Regional Choro da Terra contribui tocando e resgatando gêneros como: Polcas, Maxixes, Choros Canção, Valsas, entre outros. Seus integrantes interpretam composições consagradas, deixando espaço também para os choros autorais.

O repertório do grupo é composto de obras de grandes representantes do Choro, isto é, autores que contribuíram de forma significativa para a cultura popular instrumental do gênero, o grupo divulga nomes como: João Juvanklin, Alexandre Moreira, Joaquim Calado, Alexandre Moreira, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Antônio Sete Cordas, Pixinguinha, K-ximbinho, Patápio Silva, Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo e muitos outros.

O grupo se apresenta em redutos boêmios da capital potiguar, divulgando o choro por onde passa e aproximando do público esse gênero tão brasileiro. “É um trabalho de valorização da música, do gênero Choro e da cultura brasileira”, aponta o grupo, que busca manter-se em constante renovação a cada obra que executa.

Todos os integrantes desse regional fizeram parte do Regional Sonorosinho e foram alunos do professor Alexandre Moreira, que influenciou o grupo com sua experiência em prática de choro. Mesmo sendo um grupo relativamente novo no cenário do choro local, possui um vasto repertório de músicas autorais, pois seus componentes também são compositores do gênero. Algumas dessas músicas serão inclusive estudadas no próximo capítulo.

Sobre essa produção, cabe dizer ainda que o ano de 2021 foi um divisor de águas para o Regional Choro da Terra. Tendo três compositores, o grupo gravou o seu primeiro disco com composições autorais, um disco duplo contendo 15 músicas cada um. Essas músicas foram compostas no período da quarentena, razão pela qual o disco é intitulado *Regional Choro da Terra - Choros da Quarentena. Volume 1 e volume 2*. Isso foi possível porque o processo de produção do grupo durante o período pandêmico aumentou, com cada compositor aplicando o seu estilo e as suas influências nas composições. Pela internet, os integrantes conseguiram compartilhar entre si, durante o período de isolamento social, as partes das obras produzidas, em um processo composicional em conjunto. Assim, cada um em sua residência fazia a sua parte, criando músicas em parcerias e/ou composições individuais. Com isso pôde dar-se na sequência a gravação de choros produzidos no período em questão, resultando no referido disco.

Sobre o processo composicional ligado ao instrumento violão de sete cordas, constata-se que há muitas músicas de cunho violonístico entre as composições do grupo. Algumas, já citadas no capítulo anterior, serão analisadas no capítulo seguinte. As gravações do choro potiguar importantes para o violão de sete cordas contidas no disco e gravadas por Anchieta Menezes são: *Já Estava na Hora*, de Anchieta Menezes e Raphael Almeida; *Sem querer*, de Raphael Almeida; *Misteriosa*, de Anchieta Menezes; e *Enclausurado*, de Raphael Almeida

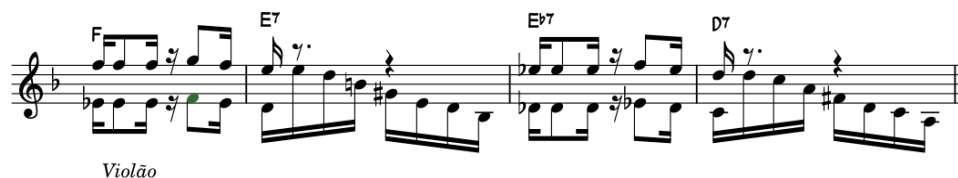
Componentes que gravaram o disco Regional Choro da Terra - Choros da Quarentena: Todos anteriormente citados.

CAPÍTULO 4 – INFLUÊNCIA DA TRADIÇÃO DO CHORO NAS BAIXARIAS E ACOMPANHAMENTOS DE VIOLONISTAS SETE CORDAS POTIGUARES

Pelo exame da obra, conseguimos traçar uma análise de seus elementos constitutivos, tais como: forma, motivos melódicos, motivos rítmicos e harmônicos. Mas, para, além disso, toda obra revela o estilo do compositor, mostrando suas influências e seu conhecimento presentes na composição. É o que se pretende demonstrar aqui a propósito da influência da tradição do choro em baixarias e acompanhamentos de violonistas sete cordas potiguares.

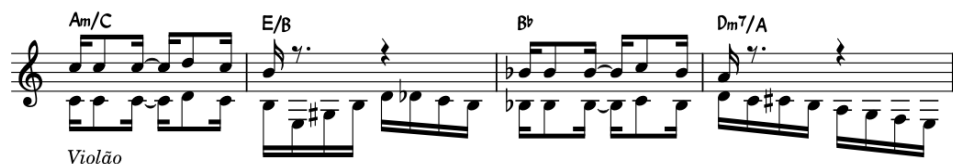
Pode-se começar a desnudar essa influência observando a célula rítmica da síncope,⁸³ motivo rítmico existente na música *Ainda me Recordo*, composição de Pixinguinha e Benedito Lacerda. No cenário do choro local, existem duas obras com célula rítmica semelhante: *Adágio Para Dominginhos*, de Carlos Zens, e *Baião para Antenor*, de Luiz Carlos Dantas. Faremos uma breve análise das nuances existentes nessas obras para os devidos fins de entendimento das obras que se seguem.

Figura 4 - *Ainda me Recordo*⁸⁴ – Pixinguinha e Benedito Lacerda - 1932



Fonte: Partitura Choro duetos - Pixinguinha & Benedito Lacerda - Volume 1 – Mário Séve e David Gane, 2020. Irmãos Vitale.

Figura 5 - *Adágio Para Dominginhos*⁸⁵ – Carlos Zens - 2015



Fonte: Digitação da partitura original manuscrita do acervo de Carlos Zens.

⁸³ Síncope brasileira, é constituída pela célula rítmica composta por semicolcheia, colcheia e semicolcheia seguidas. (BRAGA, 1985, p. 3)

⁸⁴ Ainda me recordo (Pixinguinha e Benedito Lacerda) Fernando César e Regional. Fernando César 7 cordas. Youtube. 23/04/2017. 3.43s. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=tZmdLtKGiK8>>. Acesso em 01/09/2022.

⁸⁵ Adágio para Dominginhos - Carlos Zens e Tomaso Albinoni. Anchieta Menezes. Youtube. 02/05/2020. 4,33s. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=vW3oKlraRqg>>. Acesso em 01/09/2022.

Figura 6 - Baião para Antenor⁸⁶ – Luiz Carlos Dantas – 2021



Fonte: Digitação da partitura original manuscrita do acervo de Luiz Carlos Dantas.

Os trechos destacados acima evidenciam a influência da composição mais antiga nessas mais atuais. Sabe-se que o compositor, em certas situações, se utiliza conscientemente de referências no ato da composição e que, em outras, essa influência ocorre de forma mais natural, não consciente, levando a similaridades entre trechos de diferentes obras. Com o compositor Carlos Zens se deu o segundo caso. Ele afirma que fez a música e só depois se deu conta de que o trecho inicial parece bastante com a música: *Ainda me Recordo*, de Pixinguinha. Carlos Zens nos conta que ficou muito feliz ao perceber isso, pois, assim, conseguiu homenagear dois grandes músicos brasileiros, Pixinguinha e Dominginhos.

Gravada pelo violonista Ricardo Menezes no disco de Carlos Zens: *O Pescador de Sons do Brasil*, a obra *Adágio para Domiguinhos* apresenta um trecho interessante para o violão de sete cordas, assim como ocorre com a música: *Baião para Antenor*, de Luiz Dantas, gravada ao vivo no Festival Mulheres pelo Regional Choro da Terra.

Comparando as duas composições potiguares com a música: *Ainda me Recordo*, é possível perceber que, no primeiro compasso desta, temos a nota mi bemol, formando o acorde de fá com sétima, terceira inversão, F/Eb; já na música *Adágio Para Dominginhos* temos o acorde de Am/C, dando ênfase ao baixo na nota dó, primeira inversão; em *Baião para Antenor*, por sua vez, o acorde inicial é o da própria tonalidade, a nota sol, que está sendo enfatizada e, assim, a harmonia começa com o acorde de: Gm7.

Nos três choros citados, emprega-se a forma rondó, ABACA, com 16 compassos definidos em cada parte. O motivo rítmico é muito parecido nessas três obras aqui descritas, havendo baixarias escritas que evidenciam um diálogo entre solo e contraponto. As três obras apresentam, portanto, nuances da linguagem do violão de sete cordas no choro: cromatismos, arpejos, notas do campo harmônico e inversões.

⁸⁶ Suzete Santos e Regional Choro da Terra - Baião para Antenor (Luiz Carlos de Lima Filho). Festival MulhAres. Youtube. 08/04/2021. 2,02s. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=vvTowBxfCRA>>. Acesso em 01/09/2022.

Outra evidência de como a tradição do choro tem influenciado os músicos potiguares do gênero pode ser percebida no caso do uso das inversões de acordes. É comum pensarmos em inversão ao tocar choro. Geralmente existe uma nota bordão do violão que caminha em paralelo à melodia, rumo a uma direção de conclusão até um determinado acorde. Podemos chamar esse fato de progressão de acordes e suas cadências (tipos de progressão).

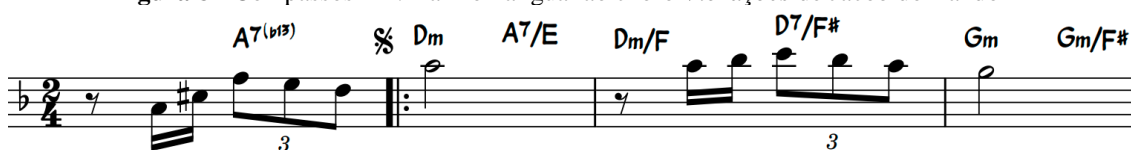
No chorinho *Vibrações*⁸⁷, de Jacob do Bandolim, o violonista Dino Sete Cordas executa uma progressão de acordes em semínimas com baixos invertidos, que culminam em um efeito conclusivo tonal. Pode-se fazer um paralelo desse recurso da música de Jacob do Bandolim com o que ocorre na música *Se Eu Pudesse*⁸⁸, de Anchieta Menezes. **Trata-se de uma música autoral local que, gravada no segundo recital ligado a este trabalho, possui o mesmo caminho de acordes invertidos (harmonia) que a música *Vibrações*, porém com melodia diferente. Foi intencional a composição dessas inversões de baixos na música *Se eu pudesse*, inversões que remetem àquelas realizadas no choro *Vibrações*, gravada por Dino Sete Cordas pelo regional Época de Ouro.**

Figura 7 – Compassos 1-4 da obra: *Vibrações*, de Jacob do Bandolim.



Fonte: – *Vibrações*⁸⁹ – Jacob do Bandolim – Trecho inicial da partitura digitada do Caderno de Composições de Jacob do Bandolim – Volume 2, (2011, pag. 132). Irmãos Vitale S.A.

Figura 8 - Compassos 1-4. Harmonia igual ao choro *Vibrações* de Jacob do Bandolim



Fonte: Edição digitada da partitura original do autor.

Partindo dessas explicações sobre nuances e influências da linguagem do choro no violão de sete cordas e também de dados históricos sobre o tema já apresentados em

⁸⁷ Vibracoes. Unique Kabaddi Media. Youtube. 06/11/2014. 4,22s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Hu2FOB0bnC4>>. Acesso em 22/09/2022..

⁸⁸ Se eu pudesse - Anchieta Menezes. Choro da Terra. Youtube. 08/03/2021. 3,17s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QGuW0JBv9nY>>. Acesso em 25/03/2022.

⁸⁹ Vibracoes. Unique Kabaddi Media. Youtube. 06/11/2014. 4,22. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Hu2FOB0bnC4>>. Acesso em 01/09/2022.

capítulos anteriores, chegamos ao momento das análises das músicas voltadas para o violão de sete cordas no choro potiguar. Antes, porém, para uma melhor compreensão dos trechos a serem analisados, cabe explicitar ao leitor as principais funções executadas pelo violonista de sete cordas, que são: **baixaria de Introdução**; baixarias de preparação ou obrigação; baixo invertido; baixarias de finalização.

Baixaria de Introdução: trata-se de uma frase utilizada para começar a música. É uma introdução feita pelo violonista, introdução esta que geralmente se torna parte da música como *baixaria de obrigação* (próximo tópico). Geralmente terminada em uma das notas do acorde do primeiro compasso, não há regra sobre cair em inversão ou em nota principal do acorde, tendo como pressuposto a livre composição. Exemplos de baixarias de introdução no repertório do choro local podem ser observadas nas músicas:

- *Chorinho Faceiro* – João Juvanklin
- *Chorinho pra Alexandre* – João Juvanklin

Figura 9 – Compassos 1 e 2 da obra: *Chorinho Faceiro*, de João Juvanklin.



Fonte: Partitura do Songbook de João Juvanklin. (2019, Vol.1. p. 60). Execução e criação: Antônio Fernandes

Figura 10 – Compassos 1e 3 da obra: *Chorinho pra Alexandre*, de João Juvanklin

The image shows the musical notation for the first and third measures of 'Chorinho pra Alexandre'. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Violão 7' and contains a melodic line starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked as '♩ = 70'. The bottom staff is labeled 'Violão 7' and contains a bass line. The word 'Solo' is written at the end of the second measure of the top staff. A chord symbol 'D' is written above the second measure of the top staff, and an '8' is written above the third measure of the top staff.

Fonte: Partitura Songbook de João Juvanklin. (2019, Vol.1. p. 64). Execução e criação: Antônio Fernandes

Baixaria de Preparação ou Obrigação: são melodias escritas e definidas na música, utilizadas nos bordões, de forma obrigatória em um determinado trecho, evidenciando um diálogo entre solo e contraponto. Uma baixaria de introdução pode se tornar uma baixaria de obrigação, que pode ser criada pelo próprio compositor ou pode

surgir em forma de improvisação na hora de gravar. Geralmente nas gravações, o violonista fornece uma ideia à música, criando um trecho introdutório que passa a se tornar parte da obra. O trecho criado pelo violonista ou escrito pelo compositor deve obrigatoriamente ser tocado no momento de execução da obra.

Temos como exemplo de emprego desse recurso as músicas: *Sete Cordas de Ouro*, *Chorinho pra Alexandre* e *Chorinho Faceiro*, nas quais, como afirmou o compositor João Juvanklin em entrevista concedida no dia 15/04/2021, Antônio Sete Cordas criou todas as baixarias de obrigação ao serem tocadas em ensaios com o compositor.

São exemplos de baixarias de preparação ou obrigação no cenário do choro brasileiro as músicas:

- *Tenebroso* – Ernesto Nazareth
- *Enigmático* – Altamiro Carrilho

Já no cenário do choro local, além das apontadas mais acima, temos como exemplo de músicas com baixarias de preparação ou obrigação:

- *Chorinho do Cézar* – João Juvanklin;
- *Chora, Chorão* – Raphael Almeida

Figura 11 – Compassos 1-5 da obra: *Tenebroso*⁹⁰ de Ernesto Nazareth



Fonte: Transcrição do Global Choro Music (USA) and Choro Music Brasil 2007, Produções Artísticas LTDA(Brasil). Violão de sete cordas.

⁹⁰ *Tenebroso*, **tango brasileiro** publicado em 1913 pela Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araújo & Cia.). Dedicado "ao bom e velho amigo Satyro Bilhar", compositor e um dos pioneiros do violão no Brasil. A melodia da parte A é feita pela mão esquerda, na região grave do piano (assim como em *Odeon* e *Remando*). Segundo o biógrafo Luiz Antonio de Almeida, isto pode ser uma referência aos bordões do violão, em homenagem ao amigo, ou segundo alguns, à voz rouca do próprio Bilhar. *Tenebroso* é uma das composições mais populares de Nazareth, tendo recebido até 2012 pelo menos 56 gravações. (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2022, Online)

Figura 12 – Compassos 1-4 da obra: *Enigmático*, de Altamiro Carrilho⁹¹

Fonte: Transcrição do manuscrito de Altamiro Carrilho, partitura da casa do choro (2022).

No choro *Tenebroso*⁹², os compassos introdutórios de 1 a 6 evidenciam bem o assunto em questão. A parte A é voltada para os bordões, como baixarias de introdução. Acontece o mesmo no choro *Enigmático*, de Altamiro Carrilho, músico que gostava bastante desse diálogo entre baixarias de obrigação e melodia principal. Muitas de suas composições mostram diálogo entre solo e baixaria, tais como: *Caco de vidro*⁹³.

Antônio Sete cordas também criava e utilizava obrigações de violão, principalmente nas músicas do bandolinista João Juvanklin. Pode-se indicar como exemplo disso a obra *Chorinho do César*, de Antônio Fernandes, choro que possui nos compassos de 1 a 6 obrigações de violão muito interessantes.

Figura 13 – Compassos 1-6 da obra: *Chorinho do Cesar*, de Antônio Fernandes. Solo de *violão*

Fonte: Manuscrito de Raphael Almeida. 01/02/2022. Baixarias de obrigação: Parte A. Execução e criação: Antônio Fernandes

⁹¹ Altamiro gravou mais de cem discos, compôs cerca de duzentas canções, tendo se apresentado em mais de quarenta países difundindo o Choro brasileiro. É o flautista com maior número de gravações registradas na história do disco no Brasil, além de ser considerado por críticos e especialistas da área, como um dos maiores flautistas da história do instrumento. (MASCOLO, 2022, Online)

⁹² TENEBROSO (Ernesto Nazareth) - Regional Alencarinos. Lucas de Campos. Youtube. 28/11/2018. 3,30s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BlrtjPeJFL4>>. Acesso em 07/05/2022.

⁹³ Caco de Vidro - Altamiro Carrilho. Arruma o Coreto. Youtube. 20/08/2020. 2,10s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CRUilreLgtU>>. Acesso em 07/05/20

Figura 14 – Compassos 1-5 da obra: *Chora, chorão*, de Raphael Almeida. Solo de **violão**



Fonte: Transcrição da partitura manuscrita de Raphael Almeida. 2022. Execução: Jubileu Filho e criação: Raphael Almeida

Baixo Invertido: O acorde invertido se dá pela troca do primeiro grau no baixo por outra nota contida no acorde. Como o acorde se forma em graus: I^o, III^o e V^o respectivamente, pode haver inversões com o III^o e o V^o graus como nota do baixo, além de acordes invertidos com baixo no VII^o grau. São exemplos de baixos de inversão no cenário do choro local:

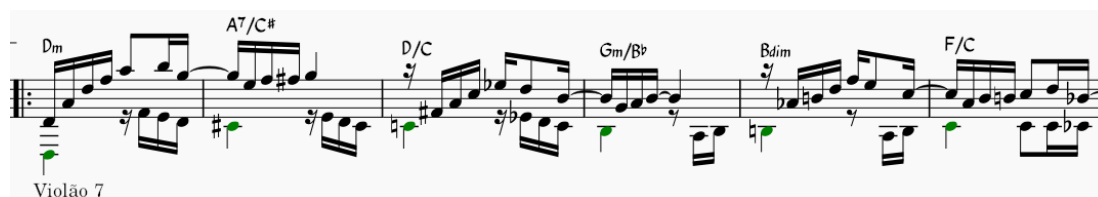
- *Sete Cordas de Ouro* – João Juvanklin
- *Chorinho do Cezar* – Antônio Fernandes

Figura 15 – Compassos 1-4 da obra: *Sete Cordas de Ouro*, de João Juvanklin.



Fonte: Partitura digitada do Song book de João Juvanklin. (2019, vol.1. Pág. 176). Execução e criação: Antônio Fernandes

Figura 16 – Compassos 10-13 da obra: *Chorinho do Cezar*, de Antônio Fernandes



Fonte: Digitação do manuscrito de Raphael Almeida. 2021. Execução e criação: Antônio Fernandes

Baixo de Finalização: como o próprio nome diz, é utilizado para finalizar a música. São exemplos de baixarias de finalização no cenário do choro local:

- *Chorinho Faceiro* – João Juvanklin
- *Já Estava na Hora* – Anchieta Menezes e Raphael Almeida

Figura 17 – Compasso finais da obra: *Chorinho Faceiro*, de João Juvanklin.



Fonte: Partitura digitada do Song Book de João Juvanklin. (2019, Vol. 1. Pág 61). Execução e criação: Antônio Fernandes

Figura 18 – Compasso final da obra: *Já Estava Na Hora*, de Anchieta Menezes e Raphael Almeida.



Fonte: O autor. 2022. Execução e criação: Anchieta Menezes

4.1 – Obras representativas para o violão de sete cordas no cenário local

Nesta seção, apresentaremos uma seleção de obras potiguares que se destacam por particularidades inerentes às baixarias, no intuito de proporcionar ao leitor uma compreensão mais detalhada desse recurso e de sua utilização no violão de sete cordas. Trata-se de obras nas quais esse instrumento atua de forma mais contundente, não apenas no contexto de acompanhamento, mas também de contraponto em relação à melodia principal. Esperamos que as obras abordadas, algumas já conhecidas no cenário local e outras ainda inéditas, sirvam de base de estudo para os violonistas e façam parte de um celeiro de obras potiguares direcionadas ao violão de sete cordas.

Frise-se ainda a importância da escuta dos áudio e a visualização dos vídeos das músicas destacadas neste trabalho para uma melhor compreensão dos aspectos analisados. Por isso mesmo, todas as obras que serão abordadas aqui foram editadas e revisadas exclusivamente para esta pesquisa. São disponibilizados também, em notas de rodapé deste capítulo, os dados sobre o registro de áudio ou os link da gravação do trecho, além das respectivas partituras integrais nos anexos deste trabalho, para que se tenha uma melhor compreensão do todo. Alguns vídeos e áudios analisados são de execuções deste

músico-pesquisador no âmbito dos recitais ligados a este trabalho, e outros são da extração de trechos de gravações que já estavam disponíveis.

1. Bordões para Canhoto⁹⁴ – João Juvanklin

O título deste choro faz referência às cordas graves (bordões) do violão. Foi gravado pelo violonista Fernando Botelho no disco do compositor potiguar João Juvanklin, intitulado: *Conversa de Bandolim*, de 2005. Foi composto em homenagem ao violonista Canhoto da Paraíba, amigo de João Juvanklin. O choro em questão exemplifica o violão de sete cordas de contraponto, apresentando, no trecho que vai do início até o compasso 10, um solo de violão nos bordões, violão que quase não toca nas primas.

Figura 19 – Compassos 1 ao 10 da obra: *Bordões para canhoto*, de João Juvanklin.

Fonte: Partitura digitada do Song Book de João Juvanklin. (2019, Vol.1. Pág40)

A partir do compasso 11, João Juvanklin executa o outro momento da peça em violão solo, dando seguimento à execução nas cordas mais agudas (primas). A gravação foi feita em duo de violão seis e sete cordas e a forma da música se encontra dividida em duas partes: II: A :II: B :II: A :II.

O choro foi gravado na tonalidade de lá menor, tendo o compositor se utilizado da escala menor harmônica⁹⁵ em alguns momentos da obra. Nos compassos iniciais,

⁹⁴ Bordões para Canhoto. João Juvanklin - Tema. Youtube. 20/05/2019. 3,55s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TEoNIIIxwg8>>. Acesso em 25/03/2022.

⁹⁵ As escalas menores harmônicas possuem uma alteração ascendente no sétimo grau que as diferenciam das escalas menores naturais, alteração que provoca uma sensação aos ouvidos bem diferente da escala menor natural.

podemos ver que existem algumas alterações ascendentes no sétimo grau dos acordes diatônicos. Por exemplo, no compasso 1 temos a nota ré sustenido (nota de passagem), enfatizando a ideia de uma sétima maior no acorde de E7. O mesmo acontece no compasso 3 com a nota sol sustenido (nota de passagem) dando a ideia de uma alteração ascendente no acorde de lá menor, Am.

Há também sucessão de acorde dominante sobre outro acorde do campo harmônico da peça, ocorrendo o que chamamos de *dominante secundário*, isto é, um acorde que exerce função de dominante sobre acorde que não a tônica de uma obra, recurso muito comum em música popular brasileira. Segundo Koentopp (2010, p. 143), “a razão de existirem estas dominantes é de proporcionar um novo colorido e variedade à harmonia através dos acidentes”.

Acordes dominantes secundários: acordes dominantes que podem preceder qualquer grau da escala. Na tonalidade de C maior, o dominante secundário do acorde do segundo grau, no caso, Dm7, é o A7; já o dominante secundário do acorde do terceiro grau, Em7, é o B7 e assim por diante (Valente, 2014, p. 40).

Podemos observar na partitura da figura 19 que a obra se encontra na tonalidade de lá menor e se vale de acordes dominantes e dominantes secundários, fazendo uso inclusive de empréstimos da escala menor harmônica. Veja-se que, no compasso 4, há os acordes de A7 e Dm, respectivamente: V7/IV. O primeiro acorde vem da escala menor harmônica de ré menor, que tem como quinto grau um V7. O mesmo ocorre com E7 e Am, V7e Im7, cujo dominante vem da escala menor harmônica de lá menor, dando uma ideia de conclusão, o que não existe na escala menor natural, que tem como quinto grau um acorde Vm7.

Outra curiosidade sobre a obra potiguar em análise é a utilização pelo compositor do recurso do ciclo das quintas⁹⁶, fazendo com que ocorra o que chamamos em música de dominantes estendidos, ou seja, dominantes que preparam outros dominantes. Esses dominantes estão sempre uma quinta justa ascendente ou descende do acorde tonal, o que faz com que as notas da melodia caminhem pelos acordes em dominante dos dominantes, ciclos sucessivos em quintas justas durante um percurso da obra, conhecido popularmente como quinto do quinto e escrito na forma: V7/V7. O recurso pode ser visto em *Bordões para Canhoto*, de João Juvanklin, na figura 19:

⁹⁶ “ciclo das quintas, que trata-se de um ciclo com intervalos de quintas justas (formada por 3 tons e um semitom) entre as notas. Por exemplo, entre dó e sol há um intervalo de quinta justa, entre sol e ré também, e assim por diante. (CABRAL, 2015, p. 34)

Figura 20 – Compassos 6 - 10 da obra: *Bordões para Canhoto*, de João Juvanklin



Fonte: Partitura digitada do Song Book de João Juvanklin. (2019, Vol. 1. Pág. 61).

Nos compassos de 6 a 9, identificamos a progressão em ciclo de quintas a partir do acorde de G7, passando por C7, que por sua vez desce uma quinta justa até F7 e mais 3,5 tons descendentes até Bb7, dando sempre a sensação de resolução da resolução. Essa sensação se dá porque, na composição desses acordes, existe o fenômeno do trítono, um intervalo de três tons inteiros que fornece a eles a sensação de que precisam ser resolvidos em outro através de aproximação cromática.

O recurso apontado acima pode ser observado no choro *Assanhado*, de Jacob do Bandolim, o que nos leva a pensar se há, na obra potiguar em análise, uma influência desse choro gravado em 1961 ou se se trata de mera coincidência.

Figura 21 – Compassos 40 -54 da obra: *Assanhado*, de Jacob do Bandolim.

Fonte: Partitura da Casa do Choro. 2022

O mesmo trajeto observado na composição de João Juvanklin ocorre na harmonia da música de Jacob do Bandolim, que passeia pelo círculo das quintas de forma descendente, repousando na tônica em um dado momento para então recomeçar o ciclo até a próxima parte da música. As notas da melodia estão em forma homogênea, quase sempre em semicolcheias. Arpejos, notas do campo harmônico e notas de passagem são recursos bastante presentes na música. Representativos para o violão de sete cordas, os

compassos de 1 a 10 apresentam notas em sua maioria em semicolcheias e há neles a utilização de arpejos, notas de passagem e escala menor harmônica. As partes da música estão sempre na tonalidade de Lá menor, o Im7, e ocorre em alguns momentos empréstimo modal e utilização do círculo das quintas.

No que diz respeito ao violão de sete cordas, *Bordões para Canhoto* não apresenta somente baixaria de obrigação, mas também uma parte solo da música que deve ser tocada pelo violonista. É uma obra em que o violão de sete cordas passa de acompanhador a solista em cordas mais graves.

2. Chorinho do Cezar⁹⁷ – Antônio Fernandes

Chorinho do Cezar é uma música gravada em 1982 no LP *Choro Brejeiro*, do Projeto Memória (UFRN), que, como já explicado neste trabalho, objetivava a fixação das expressões culturais e artísticas do Rio Grande do Norte. A música é uma composição do violonista Antônio de Souza (Antônio Sete Cordas) para o filho do bandolinista João Juvanklin, Cezar.

Em entrevista dada para esta pesquisa, Jeane Fernandes, filha de Antônio Sete Cordas, quando perguntada sobre a partitura da única gravação desta obra, feita no LP do Choro Brejeiro, explica que não há nenhuma anotação sobre essa música em arquivos deixados pelo seu pai, mas somente o registro do áudio do disco. Por isso a escrita aqui empregada não é a daquele músico, mas sim uma transcrição do áudio original desse choro realizada pelo professor Raphael Almeida, que prontamente se dispôs a contribuir para que fosse tocado no primeiro recital de mestrado referente a este trabalho.

A composição de Antônio Sete Cordas foi a primeira a ser gravada no primeiro recital referente a este trabalho. O choro em questão é repleto de obrigações de violão e merece total atenção por parte dos violonistas de sete cordas, pois se trata de uma obra prima para o violão solista em cordas mais graves.

A sua composição segue o padrão tradicional do choro, o *rondó*: AA, BB, A, CC, A, com três partes bem definidas, sendo que cada uma delas conta com 16 compassos marcados por motivos melódicos e rítmicos que se repetem quase sempre em semicolcheias (ver partitura completa nos anexos deste trabalho). Sua introdução começa

⁹⁷ Chorinho do Cezar – Antônio Fernandes de Souza (Antônio Sete cordas). Anchieta Menezes. Youtube. 30/11/2021. 2,41s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ouODkp0B3cs>>. Acesso em 25/03/2022.

com baixos de obrigação, com o violão de sete cordas tornando-se solista nos compassos de 1 a 6 e de 10 a 13. Trata-se de uma peça bastante interessante por evidenciar bem a linguagem do violão de sete cordas no choro. Veja-se o trecho em questão na figura a seguir:

Figura 22 – Compasso 1 -13 da obra: *Chorinho do Cezar*, de Antônio Fernandes.

Edição: Anchieta Menezes Antônio Fernandes (Antônio 7 Cordas)

♩ = 80

Violão 7

5

10

Violão 7

Violão 7

Fonte: Digitação do manuscrito de Raphael Almeida 2022.

O que acontece no trecho em questão é uma sucessão de notas do campo harmônico de Fá maior e também de notas que compõem o referido acorde durante os compassos, caindo algumas vezes em acordes invertidos. Esse choro exige uma atenção à digitação, pois a utilização dos quatro dedos da mão esquerda do violonista é essencial para uma boa execução do trecho analisado.

No compasso dois, observado na figura a seguir, temos as duas últimas notas ligadas. A digitação proposta para o momento de estudo prático da obra nesse caso é com o dedo três fazendo o ligado entre as duas últimas semicolcheias do compasso, notas dó e lá corda solta, pois trata-se de notas em graus conjuntos.

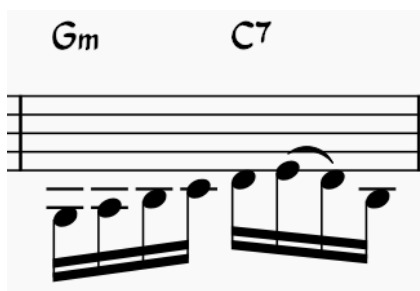
Figura 23 – Compasso 01 e 03 da obra: *Chorinho do Cezar*, de Antônio Fernandes



Fonte: Digitação do manuscrito de Raphael Almeida 2022.

Já no compasso 3, o ligado entre as notas mi e ré, segunda e terceira semicolcheias do segundo tempo, é mais bem realizado com o dedo 2, por serem igualmente notas em graus conjuntos.

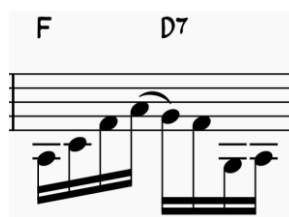
Figura 24 – Compasso 03 da obra: *Chorinho do Cezar*, de Antônio Fernandes



Fonte: Digitação do manuscrito de Raphael Almeida 2022.

Uma sugestão interpretativa para esse compasso é a utilização no compasso 4 do dedo 4 na nota fá (quarta corda), proporcionando uma melhor execução das baixarias de obrigação e das notas ligadas, lá e sol, que podem ser tocadas pelo dedo dois; já o segundo fá do segundo tempo e o sol (da sexta corda), para facilitar a baixaria de obrigação, podem ser mais bem aproveitados se tocados, respectivamente, com os dedos 3 e 2, por serem notas em graus conjuntos.

Figura 25 – Compasso 04 da obra: *Chorinho do Cezar*, de Antônio Fernandes



Fonte: Digitação do manuscrito de Raphael Almeida 2022.

Sobre os acordes para a criação das baixarias, a harmonia nos compassos de 1 a 6, parte do trecho aqui analisado, gira em torno dos acordes de F, D7, Gm e C7, progressão bastante utilizada no samba e no choro. O Fá é a tônica, o primeiro grau (I); Gm é o segundo grau menor do campo harmônico de Fá maior (II_m); D7 é o acorde dominante, sendo o quinto de Gm — D7 que não faz parte da escala menor natural, sendo emprestado de outro campo harmônico (V7/II_m) —; e C7 é o acorde dominante no campo harmônico de Fá maior (V7/I).

Figura 26 – Compassos 01 - 06 da obra: *Chorinho do Cezar*, de Antônio Fernandes

Fonte: Digitação do manuscrito de Raphael Almeida 2022.

No compasso 8 há uma modulação para a tonalidade de A maior, empréstimo modal, que se resolve no compasso seguinte, com o acorde C7 (dominante), voltando para a tonalidade de Fá.

Figura 27 – Compasso 08 ao 09 da obra: *Chorinho do Cezar*, de Antônio Fernandes

Fonte: Digitação do manuscrito de Raphael Almeida 2022.

Os compassos de 10 a 13 da referida obra possuem também obrigações de violão, conforme a transcrição do áudio original executado pelo próprio compositor Antônio Fernandes. Para facilitar o processo de execução das semicolcheias no compasso doze, entre as notas fá e mi corda solta, há um ligado que é mais bem realizado com o uso do dedo um, que finaliza o cromatismo que vai de fá a ré bemol, baixo na sétima corda para o acorde de Bbm em sua primeira inversão: o Bbm/Db.

Figura 28 – Compassos 10 - 13 da obra: *Chorinho do Cezar*, de Antônio Fernandes

The image shows a musical score for a seven-string guitar (Violão 7) covering measures 10 to 13. The chords indicated above the staff are F, D7, Gm, D7, Gm, and Bbm. The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs and accents. The final measure is marked 'Solo' and features a prominent Bbm chord.

Fonte: Digitação do manuscrito de Raphael Almeida 2022.

Há também empréstimo modal no compasso 13 com o aparecimento do acorde de Bbm, que não faz parte da tonalidade de fá. O recurso, de modo geral, serve para dar à música sonoridades advindas de outros campos harmônicos. No caso da música analisada aqui, usou-se o acorde homônimo do quarto grau da tonalidade de fá maior, que seria o acorde de Bb. Após baixaria de obrigação advinda do compasso 11, o compositor fez com que o solo caísse na nota ré bemol, enfatizando o acorde de Bbm/Db.

Chorinho do Cezar, em resumo, apresenta como representativos para o violão de sete cordas os compassos: de 1 a 6 e de 10 a 13. O seu perfil melódico é marcado por notas em sua maioria em semicolcheias, com utilização de arpejos e notas de passagem. Já o seu perfil harmônico pode ser sintetizado assim: parte A na tonalidade de Fá maior (I grau); parte B na tonalidade de Ré menor (VI grau, o relativo menor); e parte C na tonalidade de Si bemol (IV grau), e em alguns momentos ocorre empréstimo modal.

3. Sem Querer ⁹⁸– Raphael Almeida

Sem querer é uma obra composta por Raphael Almeida no ano de 2020 e gravada pelo violonista de sete cordas Anchieta Menezes no disco do Regional Choro da Terra: *Choros da Quarentena*⁹⁹. A obra foi concebida na tonalidade de ré menor e, quanto à forma, se constrói em uma única parte, que é executada pelo cavaquinho e repetida pelo violão de sete cordas uma oitava a baixo, propiciando um solo em cordas mais graves na tessitura limite do violão de sete, até a nota dó 2. Ela foi composta exclusivamente para

⁹⁸ Sem Querer. Regional Choro da Terra - Tema. Youtube. 12/05/2021. 3,39s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yEF51qm3CE0>>. Acesso em 25/03/2022.

⁹⁹ Regional Choro da Terra – Tópico. Youtube. 12/05/2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCC9RWspOaYxGo817vc7tbaA>>. Acesso em 25/03/2022.

Anchieta Menezes gravar e foi inspirada na música *Cavaquinho Seresteiro*¹⁰⁰, de Waldir Azevedo.

Figura 29 – Compasso 34 a 68 da obra: *Sem Querer*, de Raphael Almeida.

The musical score for 'Sem Querer' by Raphael Almeida, measures 29 to 68, is presented in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (G minor). The time signature is 3/4. The score includes a first and second ending. The chords are: Bb, Gm, A7, Dm, A7, A7, Dm7(9), A7, Gm6, A7, Dm, Cm, D7, G7(9), G, C7, F, A7, Dm7(9), A7, Gm6, A7, D7, Gm6, C7, F, Bb, Gm, A7, Dm, A7, Dm7M(9), and ends with 'Fine'.

Fonte: O autor

Raphael Almeida conta que, no momento da execução da obra, quis fazer referências à música do cavaquinista carioca. Por isso, é possível identificar na música *Sem Querer* a utilização de elementos existentes também na performance da gravação de *Cavaquinho Seresteiro*, tais como: o uso de harmônicos, valorização de notas, rubatos, grupettos, improvisos, escala menor harmônica. Dessa forma, faz-se menção à música inspiradora. A obra de Raphael Almeida foi composta na mesma tonalidade da música *Cavaquinho Seresteiro*, em ré menor, com a diferença de que na repetição desta, que também é executada pelo violão de sete cordas, existe uma modulação para a tonalidade de lá menor, sendo executada uma oitava abaixo e gravada pelo violonista do Regional de Waldir, chamado de Carlinhos 7 Cordas.

¹⁰⁰ Cavaquinho Seresteiro. Waldir Azevedo – Tópico. 08/11/2014. disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n9dx1tu0itc>>. Acesso em 16/09/2022.

A música *Sem querer* foi utilizada em atividades didáticas na disciplina de Prática de Docência Assistida do ano de 2022, no âmbito deste trabalho de mestrado. Foi trabalhada em prática de conjunto e tocada em instrumentos não usuais no choro, como, por exemplo, o contrabaixo acústico, evidenciando uma pluralidade de possibilidades em instrumentos não pensados pelo compositor para a execução da obra. A música possui apenas uma parte e foi gravada com três repetições, sendo a primeira parte solo de cavaquinho, a segunda parte solo de violão sete cordas e a terceira parte uma mescla de violão e cavaquinho em compassos alternados. Da mesma forma que foi gravada pelo Regional Choro da Terra, foi também ministrada em sala de aula na disciplina para a prática coletiva de choro no ano de 2022.

Sem querer possui motivos melódicos construídos em sua maioria em semicolcheias e algumas vezes em colcheia pontuada e semicolcheia. Nela, temos acordes mais tensões em relação ao choro tradicional, como por exemplo acordes com sexta, sétima maior e nona. Esse não é o perfil composicional de Raphael Almeida, que se intitula um chorão tradicional. De maneira geral, suas composições possuem acordes mais simples, mas, nessa música especificamente, Almeida quis preencher a harmonia, o que se percebe pelas notas características dos compassos e também pelo embelezamento dessa obra como um todo. Por se tratar de um choro lento, há acordes estáticos em sua maioria, razão pela qual o compositor procurou incrementar a música em alguns momentos adicionando tensões para enriquecê-la harmonicamente. É o que ocorre, por exemplo, no compasso 59, no qual há a utilização do acorde de Gm⁶. A sexta do acorde, a nota mi, não está contida nesse compasso, mas é tocada na harmonia para fins de embelezamento e também para dar seguimento a compassos anteriores, como os compassos 39 e 55, nos quais ocorre a nota mi (sexta) e se toca o acorde de Gm⁶.

Figura 30 – Compasso 39, 55 e 59 da obra: *Sem Querer*, de Raphael Almeida.



Fonte: O autor

Existe também uma constância na utilização da escala menor harmônica, geralmente com o uso de acordes dominantes, como é o caso, por exemplo, do acorde lá com sétima, A7, nos compassos 34, 38, 50, 54 e 66. Existe aí também a nota sol sustenido

como nota de passagem, dando sensação de alteração ascendente no sétimo grau. O mesmo acontece nos compassos 36 e 51, que se encontram em ré menor. Nesse caso, a nota dó sustenido está sendo tocada como nota de passagem, enfatizando também o sétimo grau alterado descendente. A partitura completa segue em anexo.

Figura 31 – Compassos 34, 38, 50, 54 e 66 da obra: *Sem Querer*, de Raphael Almeida.

The image displays five measures of musical notation for guitar. The first measure is marked with a '2.' and an 'A7' chord symbol. The second measure is also marked with an 'A7' chord symbol. The third, fourth, and fifth measures are each marked with an 'A7' chord symbol. The notation consists of a single melodic line on a six-line staff, with various rhythmic values and accidentals (sharps and naturals) indicating the notes.

Fonte: O autor.

Figura 32 – Compassos 36 e 51 da obra: *Sem Querer*, de Raphael Almeida.

The image displays two measures of musical notation for guitar. The first measure is marked with a 'Dm7(9)' chord symbol. The second measure is also marked with a 'Dm7(9)' chord symbol and has the number '51' written above it. The notation consists of a single melodic line on a six-line staff, with various rhythmic values and accidentals (sharps and naturals) indicating the notes.

Fonte: O autor 2022.

Em uma visão geral, a música apresenta nuances muito pertinentes ao violão de sete cordas ligadas ao choro, como cromatismo, arpejo e nota de passagem que remete ao próximo acorde e/ou compasso, dando a ideia de antecipação da nota alvo. Um exemplo disso é o compasso 56, no qual, em A7, se toca a nota fá sustenido como nota de passagem, caindo no compasso 57 no acorde de D7/F#.

Figura 33 – Compassos 56 e 57 da obra: *Sem Querer*, de Raphael Almeida.

The image displays two measures of musical notation for guitar. The first measure is marked with an 'A7' chord symbol. The second measure is marked with a 'D7' chord symbol. The notation consists of a single melodic line on a six-line staff, with various rhythmic values and accidentals (sharps and naturals) indicating the notes.

Fonte: O autor.

Em resumo, os compassos representativos para o violão de sete cordas no choro analisado são os de 34 a 68. Quanto ao perfil melódico, a composição apresenta notas em sua maioria em semicolcheias e colcheia pontuada, com utilização de arpejos, notas de passagem e harmonia toda em ré menor, I grau.

4. Matando saudades¹⁰¹ - Alexandre Moreira - Composição 1978.

O choro *Matando Saudades*, de Alexandre Moreira, é uma composição do ano de 1978 e que foi gravado inicialmente no disco do *Choro Brejeiro* - 1982 e depois no disco dos 100 anos do Solar Bela Vista pelo *Grupo de Chorinho Solar Bela Vista* - 2007. Em entrevista dada para esta pesquisa, Alexandre Moreira conta que precisou fazer uma cirurgia nos olhos e passou mais de um mês na casa de sua tia no estado do Ceará. Ele estava no começo de sua carreira como bandolinista e, recuperando-se da cirurgia nesse outro estado brasileiro, compôs esse choro, cujo título remete à saudade de tocar com os músicos e amigos da Rádio Nordeste, no programa Serestas do Coração, e também na Rádio Cabugi, no programa Mesa de Botequim. Assim, nasceu a primeira composição de Alexandre Moreira.

A música que possui quatro momentos bem interessantes em que o violão atua fazendo quatro frases diferentes sempre na parte A da composição, no compasso 9. A gravação dessas baixarias findou em baixarias de obrigação, que devem ser executadas tais como na gravação original. Essas baixarias não foram contempladas no manuscrito do compositor, tendo sido escritas no âmbito desta pesquisa. A partitura se encontra anexa a este trabalho.

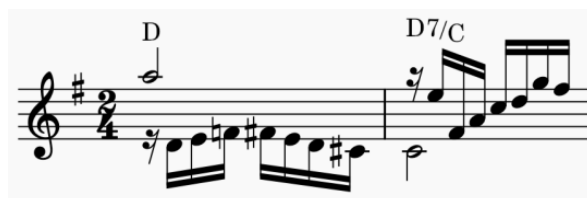
A música segue a forma tradicional do choro, o rondó: AA, BB, A, CC, A. O violão de sete cordas foi gravado por Alexandre Moreira. As frases dessa música estão sempre caindo em acordes invertidos, evidenciando uma dinâmica na harmonia e uma pluralidade em opções de frases criadas por Moreira. Assim são gerados quatro motivos rítmicos e melódicos na obra.

O perfil melódico do choro em análise é composto em sua maior parte de grupos de semicolcheias em compasso binário, sendo o solo composto por notas do campo harmônico, notas de passagem e arpejos. Alexandre Moreira é um chorão tradicional e,

¹⁰¹ Matando Saudades - Alexandre Moreira - Composição 1978. Anchieta Menezes. Youtube. 20/01/2022. 3,31s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QJFn0M4xWxs>>. Acesso em 25/03/2022

por isso, suas composições, na maioria das vezes, se valem de acordes naturais, sem muitas notas de tensão. Nessa música especificamente, nos trechos estudados, as baixarias caminham sempre para acordes invertidos.

Figura 34 – Compasso 9 da obra: *Matando Saudades*, de Alexandre Moreira. Frase 1



Fonte: Transcrição do áudio original do autor. Grupo de Chorinho Solar Bela Vista 2007

A primeira das quatro frases voltadas para o violão de sete cordas na obra em análise se baseia em notas do campo harmônico, com motivo melódico em semicolcheias. A última nota do primeiro tempo do compasso 9, a nota fá natural, é nota de passagem, pois a música se encontra na tonalidade de sol maior. Nesse primeiro tempo do compasso, utiliza-se o cromatismo ascendente como recurso de baixaria, indo da nota ré até a nota fá sustenido. A última semicolcheia do segundo tempo, um dó sustenido, é uma nota de passagem para a nota dó no segundo compasso, caindo no acorde de D7/C, terceira inversão do acorde de D7 - V, acorde dominante com resolução na tônica da tonalidade de G.

Interessante notar a tessitura das quatro frases criadas por Alexandre Moreira, que explora diferentes notas de extensões e ocasiona sons diferentes na execução, começando pelas notas ré 3, mi 3, fá 3, fá# 3, dó# 3 e indo até o dó 2.

Figura 35 – Compasso 9 da obra: *Matando Saudades*, de Alexandre Moreira. Frase 2



Fonte: Transcrição do áudio original do autor. Grupo de Chorinho Solar Bela Vista 2007

A segunda das quatro frases voltadas para violão de sete cordas na obra em questão baseia-se em notas do campo harmônico em semicolcheias. O lá sustenido no primeiro tempo do compasso 9 é nota de passagem, mostrando um cromatismo

ascendente que parte da nota lá natural e vai até a nota dó natural, que volta, dessa vez, com salto de notas, em segunda maior. Não ocorre, assim, o movimento cromático completo, pois não é tocada novamente a nota lá sustenido e sim a nota lá natural, caindo no segundo tempo no acorde de D7/F# - V quinto grau, acorde dominante com resolução na tônica na tonalidade de G em graus conjuntos.

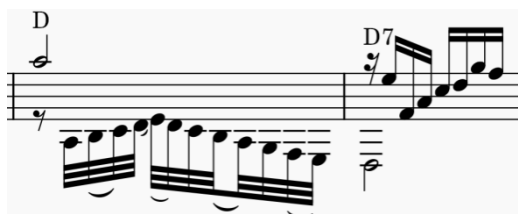
Figura 36 – Compasso 9 da obra: *Matando Saudades*, de Alexandre Moreira. Frase 3



Fonte: Transcrição do áudio original do autor. Grupo de Chorinho Solar Bela Vista 2007

A terceira das quatro frases voltadas para o violão de sete cordas na música de Alexandre Moreira baseia-se em notas do campo harmônico em semicolcheias. Aqui temos a repetição da primeira frase uma oitava a baixo, tendo as mesmas nuances como: cromatismo ascendente como recurso de baixaria no primeiro tempo do compasso, indo da nota ré até a nota fá sustenido. Agora se faz movimento cromático descendente até a última semicolcheia do segundo tempo, um dó sustenido, nota de passagem para a nota dó no segundo compasso, caindo no acorde de D7/C, terceira inversão do acorde de D7 - V, acorde dominante com resolução na tônica da tonalidade de G. Explora-se, assim, extensões diferentes para a mesma frase, ocasionando sons diferentes na execução, começando pelas notas ré 2, mi 2, fá 2, fá# 2, dó# 2 e indo até o dó 2.

Figura 37 – Compasso 9 da obra: *Matando Saudades*, de Alexandre Moreira. Frase 4



Fonte: Transcrição do áudio original do autor. Grupo de Chorinho Solar Bela Vista 2007

A quarta frase da análise proposta baseia-se somente em notas do campo harmônico, executadas em fusas, o que requer habilidade do executante, pois trata-se de notas muito rápidas, mesmo em andamento lento. Após as três frases anteriores caírem

em acordes invertidos, nessa última repetição da parte A, Alexandre Moreira executa a baixaria com efeito conclusivo na nota ré, tônica do acorde de D7. Para uma melhor execução do trecho em análise, utiliza-se a técnica do ligado ascendente com o dedo dois entre as notas si e dó no primeiro grupo de fusas do primeiro tempo. No segundo grupo de fusas, há um movimento cromático: ré, mi e ré, com ligados com o dedo dois. No último grupo de fusas, há outro ligado, dessa vez entre as notas si e lá e fá e mi com o dedo dois, caindo no acorde de D7 com o bordão no ré 2, na sétima corda. Trata-se de notas graves e tessituras que transitam entre as extensões de notas 2 e 1 descendentes.

Cabe ressaltar que fusas não são muito comuns em baixarias para o violão de sete cordas, que em geral apresenta frases construídas em semicolcheias ou, no máximo, quiálteras em sextinas, que são geralmente as mais rápidas. De todo modo, pode-se fazer um paralelo entre o choro em análise e um choro nacional: *Bem Brasil*¹⁰², de Altamiro Carrilho.

Figura 38 – Compassos 19 -20 da obra: *Bem Brasil*, de Altamiro Carrilho.

Fonte: Playbacks e partituras de choro da Global Choro Music: "Altamiro Carrilho 2a Ed (CARRILHO, 2012).

No choro de Altamiro Carrilho existe uma baixaria escrita não em fusas, mas em sextinas, de execução rápida, guardando similaridade com o choro de Alexandre Moreira. Essa baixaria de obrigação em quiáltera de sextina, notas rápidas como as do choro aqui analisado, requer um estudo de técnica de ligados para que seja tocada de forma clara. Justamente para exemplificar a técnica de ligados para a execução das duas obras, elas foram gravadas nos recitais ligados a esta pesquisa: *Matando saudades* no primeiro recital e *Bem Brasil*¹⁰³ no segundo.

¹⁰² Bem Brasil - Altamiro Carrilho. Anchieta Menezes. 16/09/2022. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=TLZdtP2V0-w>>. Acesso em 16/09/2022.

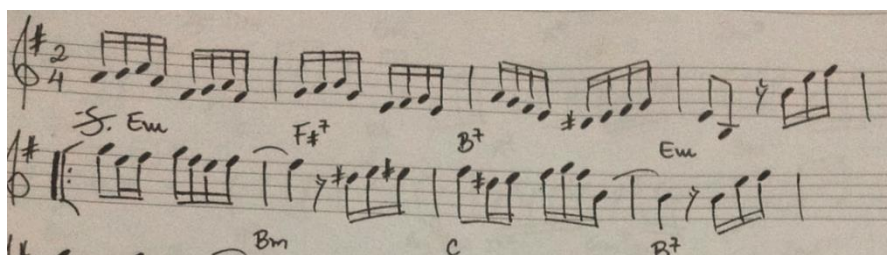
¹⁰³ Ó do Borogodó | Bem Brasil (Altamiro Carrilho) | Instrumental SESC Brasil. Instrumental Sesc Brasil. Youtube. 06/10/2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8rX7AkYQ7e8>>. Acesso em 07/05/2022

Em síntese, o choro aqui analisado é muito interessante para o violão de sete cordas, pois há uma diversidade de nuances que podem ser utilizadas, praticadas e aprendidas, desde notas do campo harmônico a notas de passagem, cromatismo e frases oitavadas, proporcionando ao violonista um repertório de frases que podem ser utilizadas em outras obras. Nessa composição, os compassos representativos para o violão de sete cordas são os das baixarias de obrigação: Compasso 9. O perfil harmônico é composto de parte A na tonalidade de Sol maior - I grau; parte B na tonalidade de Mi menor (relativo menor) - VI grau; e parte C na tonalidade de Dó maior - IV grau.

5. Chora, Chorão¹⁰⁴ - Raphael Almeida

Em entrevista dada para este trabalho no dia 17/02/2022, o compositor Raphael Almeida explicou que *Chora, Chorão* é uma música composta no ano de 2009 e gravada em 2010 pelo grupo *Nem Choro Nem vela*, encabeçado pelo próprio músico. O cavaquinista conta que a música originalmente não tinha a introdução voltada para o violão de sete cordas, tendo sido composta, como se vê na partitura original abaixo, para o cavaquinho, instrumento que possui quatro cordas e que não possui extensão de notas mais graves como um violão.

Figura 39 – Partitura original, compasso 1 ao 8 da obra: *Chora, Chorão*, de Raphael Almeida.



Fonte: Arquivo pessoal de Raphael Almeida

A música foi composta toda como um chorinho tradicional, com solo de cavaquinho de forma simples e sem a intenção de o violão de sete cordas ser solista na introdução. Raphael Almeida, ao colocar no ano de 2013 a música no Festival da Música Potiguar Brasileira (FMPB), da Rádio Universitária, ocasião em que a música foi campeã, teve a ideia de transpor a frase inicial uma oitava abaixo e também de colocar

¹⁰⁴ Chora, Chorão. Various Artists - Topic. Youtube. 09/03/2021. 2,05. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=U-GJGoUpve4>>. Acesso em 10/03/2022.

contratempos de percussão nas harmonias da introdução e finalização. Com isso o violão de sete cordas faz a frase inicial, modificando a tessitura melódica da composição original uma oitava abaixo.

Figura 40 – Compassos 1 - 8 da obra: *Chora, Chorão*, de Raphael Almeida.



Fonte: Partitura digitada da obra manuscrita uma oitava abaixo, *Chora, Chorão*, de Raphael Almeida

A introdução é o trecho mais importante para a análise deste trabalho, pois há uma particularidade importante nela. A música foi gravada pelo violonista Jubileu Filho, que utilizou a afinação da sétima corda em si para fazer uma execução melódica e harmônica meio tom a baixo apenas na última colcheia do primeiro tempo do compasso 4, como se pode ver na partitura que se encontra nos anexos deste trabalho. O que acontece nessa introdução é uma sucessão de notas do campo harmônico em intervalos de segunda maior e menor, graus conjuntos, sempre nas primeiras duas semicolcheias de cada tempo dos compassos de 1 a 3, passando sempre por uma mesma nota, a nota lá. O solo é composto em sua totalidade por notas do campo harmônico de mi menor, exceto pela nota ré sustenido, no segundo tempo do terceiro compasso, nota essa que aparece dando ênfase ao acorde de B7/D#, acorde em sua primeira inversão. A execução do trecho em destaque se dá sempre com os dedos dois e três da mão esquerda, com a harmonia sendo tocada quase sempre em acordes invertidos.

Em suma, o choro analisado apresenta como compassos representativos para o violão de sete cordas: baixarias de introdução/Obrigação 1 – 4. Ele se compõe de duas partes II: A :II: B :II: A :II. Seu perfil melódico é composto por notas em sua maioria em semicolcheias, com utilização de arpejos, notas de passagem, cromatismo e ligaduras de prolongamento. O perfil harmônico, por sua vez, é composto por parte A na tonalidade de Mi menor - I grau e parte B na tonalidade de Mi maior (Homônimo).

6. Chorinho Faceiro - João Juvanklin

Chorinho Faceiro faz parte de um conjunto de composições do período de 1961 a 1996 do bandolinista potiguar João Juvanklin. O Violão de sete cordas é executado por

Antônio de Souza (Antônio 7 cordas) nas duas gravações. Segundo Barros, esse choro foi composto em 1978, para o bandolim, através da cobrança de chorões que frequentavam o Café Nice 2¹⁰⁵, na década de setenta em Natal. Foi gravada inicialmente no LP *Choro Brejeiro*, do Projeto Memória (UFRN) – 1982, que, como já informado, objetivava a fixação das expressões culturais e artísticas do Rio Grande do Norte. Depois foi gravada também no disco: *A música instrumental de João Juvanklin - Cavaquinho, Bandolim e Violão* – 1998.

A obra em questão se estrutura na forma do rondó: II:A:II:B:IIA:II:C:IIA:II. É interessante salientar que as duas gravações apresentam versões diferentes para a introdução, evidenciando nesse parte duas opções de baixarias de obrigação, ambas criadas por Antônio Fernandes. Na primeira gravação, aquela registrada no disco *Choro Brejeiro* de 1982, o violonista faz a frase introdutória representada na figura 40:

Figura 41 – Compassos 1 - 3 da obra: *Chorinho Faceiro*, de João Juvanklin.

Fonte: Fonte: Transcrição do áudio original do autor. Grupo Chor Brejeiro 1982.

A música se encontra na tonalidade de Gm, e logo na introdução podemos constatar a utilização de notas referentes ao acorde de D7, criando com isso a intenção, a princípio, de resolução. No segundo compasso, porém, acontece o que chamamos de dominantes estendidos; a resolução em sol menor não ocorre, e as baixarias culminam no acorde de G7, uma quinta justa abaixo de D7. O G7, por sua vez, no compasso três, termina no IV grau da escala de sol menor natural, começando, assim, a parte solo da obra.

¹⁰⁵ Situado à Rua Agostinho Leitão s/n, no bairro do Alecrim e de propriedade do Sr. José Raimundo Filho. O bar tinha como filosofia, a exemplo do Café Nice no Rio de Janeiro, congregar os artistas da música e intelectuais de áreas diversas, no propósito de celebrar a música popular brasileira, em especial o samba e o choro. Durante a sua existência (início da década de setenta até o final dos anos oitenta), tornou-se o lugar predileto dos artistas nacionais, que ao passar por Natal em suas turnês e shows, encontravam ali um ambiente descontraído, onde se apresentavam por puro prazer e amor a música. (BARROS, 2002, p. 21)

Trata-se de uma obra prima voltada para o violão de sete cordas. No primeiro compasso, a primeira nota utilizada é a nota ré na sétima corda, e há um movimento ascendente que vai passando por notas da escala de sol maior até a primeira semicolcheia do segundo compasso, a nota ré. A partir dessa nota acontece o movimento descendente, passando pelas notas si natural, referente ao acorde estático de G7, pela nota lá bemol como nota de passagem e, já no segundo tempo do segundo compasso, pelas notas da tonalidade de Gm, sol, fá, mi, ré e dó natural.

Figura 42 – Compassos 1 - 3 da obra: *Chorinho Faceiro*, de João Juvanklin.

Fonte: Transcrição do disco: A música instrumental de João Juvanklin – Cavaquinho, Bandolim e Violão – 1998

Outro aspecto interessante da obra em análise é que, especificamente na repetição da parte B, Antônio Fernandes criou cinco compassos de baixarias de obrigação, transformando o violão acompanhador em solista. Cabe explicar que essas baixarias não foram escritas no songbook de João Juvanklin, mas foram feitas no âmbito deste trabalho a partir do áudio das gravações da obra em questão. A partitura completa da música se encontra anexa ao presente texto. Há também uma gravação em forma de vídeo¹⁰⁶ no primeiro recital referente a este trabalho, vídeo que pode ser visualizado para uma melhor compreensão da análise.

¹⁰⁶ Chorinho Faceiro - João Juvanklin. Anchieta Menezes. Youtube. 23/09/2022. 3,10s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Mm8tzl0nMUE>>. Acesso em 23/09/2022.

Figura 43 – Compassos 19 - 23 da obra: *Chorinho Faceiro*, de João Juvanklin.

Fonte: Transcrição do disco: A música instrumental de João Juvanklin - Cavaquinho, Bandolim e Violão – 1998

Nesse ponto da obra, após a parte B ser tocada por João Juvanklin (bandolim), Antônio Fernandes cria essas obrigações de violão, no compasso 19, começando no seu segundo tempo com o acorde de Gm. O violonista utiliza notas do campo harmônico de Bb para construir um motivo rítmico parecido com o solo, em semicolcheias, desta vez nos bordões. No trecho há baixos passando por acordes invertidos, mostrando uma progressão de acordes da seguinte forma: Bb, D7/A, Gm, G7/F, Cm/E, G7/D e Cm. Os baixos caminham em direção a uma nota alvo: a nota dó no acorde de Cm, quinto compasso da figura acima.

Isso permite observar uma aproximação desse choro de João Juvanklin com *Odeon*, de Ernesto Nazareth. Ambos guardam relação no que se refere à continuidade intervalar na linha dos baixos em direção a um determinado acorde, sendo que, no caso da música de Ernesto Nazareth, a nota alvo é a nota G no acorde Gm.

Figura 44 – Compassos 1 - 7 da obra: *Odeon*, de Ernesto Nazareth.

Fonte: O Violão de sete Cordas, Marco Bertaglia (1999). Pág. 112

Observando a partitura da obra acima, percebemos que o compositor pratica o que chamamos de Cadência Imperfeita¹⁰⁷. O compositor se vale de acordes invertidos que caminham em terças, quintas e/ou sétimas até certo momento, empregando, no quinto compasso, após a série de inversões, o que chamamos em cadência harmônica de

¹⁰⁷ Sensação de ponto continuativo, como se estivéssemos terminando uma ideia, mas não de modo tão enfático. Ela é menos conclusiva que a cadência perfeita, pois ocorre também quando temos um acorde de função dominante indo para um acorde de função tônica, contudo um dos dois acordes (ou até os dois) estão invertidos, ou seja, com baixo sem ser na fundamental.

Cadência Deceptiva¹⁰⁸. Na música *Chorinho Faceiro*, emprega-se também a cadência imperfeita, que ocorre nos compassos 2, 3 e 4, diferentemente do compasso 5, no qual acontece o que chamamos de Cadência Perfeita¹⁰⁹.

No final da música acontece uma baixaria de finalização também criada e gravada por Antônio Fernandes. Ela se dá por notas do campo harmônico de Gm, porém a última nota é um F#, que não faz parte desse campo harmônico. Assim temos a ideia de uma sétima maior, com um acorde de Gm7M escolhido para conclusão da música.

Figura 45 – Compassos 56 - 57 da obra: *Chorinho Faceiro*, de João Juvanklin.

The image shows a musical score for two parts: 'Violão 7' (guitar) and 'Gm7M' (chords). The key signature is G minor (one flat) and the time signature is 2/4. The 'Violão 7' part consists of a melodic line with eighth and quarter notes, ending with a final note. The 'Gm7M' part consists of a harmonic line with a final chord. The score is labeled 'Finalização' at the beginning and 'Fine' at the end.

Fonte: Transcrição do disco: A música instrumental de João Juvanklin – Cavaquinho, Bandolim e Violão – 1998

Em síntese, o choro analisado apresenta como compassos representativos para o violão de sete cordas: baixarias de introdução: 1, 2; baixarias de obrigação: 19 – 23; e baixarias de finalização: 56 e 57. O perfil melódico é composto de notas em sua maioria em semicolcheias, com utilização de arpejos, notas de passagem, cromatismo, ligaduras de prolongamento e empréstimo modal. Já o perfil harmônico é composto por parte A na tonalidade de sol menor - I grau; parte B na tonalidade de Si Bemol (Relativo menor) – VI grau; e parte C na tonalidade de Sol maior (Homônimo).

7. Chorinho pra Alexandre¹¹⁰ - João Juvanklin

Gravado no LP *Choro Brejeiro*, do Projeto Memória (UFRN) - 1982, e remasterizado no disco de *João Juvanklin, Bandolim, Cavaquinho e Violão, Chorinho pra Alexandre* é uma composição do bandolinista João Juvanklin. Foi composto em

¹⁰⁸ Ocorre um movimento de preparação, porém, ele não é concluído, levando o ouvinte a sentir uma “decepção” e “surpresa” no momento em que a escuta. Para termos uma cadência deceptiva, é necessário que um acorde dominante caminhe para algum acorde que não seja de função Tônica.

¹⁰⁹ Efeito conclusivo, acorde de função dominante indo para um acorde de função tônica.

¹¹⁰ Chorinho Pra Alexandre (feat. Regional Sonoroso). João Juvanklin - Tema. Youtube. 29/03/2021. 3,23s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kUnh6sa6HAM>>. Acesso em 25/03/2022.

homenagem ao seu sobrinho, também bandolinista, que naquele momento era um garoto: Alexandre Moreira.

Trata-se de uma obra interessante para o violão de sete cordas e de difícil execução para o solista, pois é repleta de quiálteras e fusas em sua melodia principal. Ela apresenta duas partes: AA, BB, sendo A na tonalidade de ré maior e B na tonalidade em ré menor (homônimo).

Sua introdução começa em compasso anacrústico e com baixos de introdução/obrigação em frases criadas e a gravadas por Antônio de Souza (Antônio Sete Cordas). No trecho, o violonista emprega, além das notas do campo harmônico de ré, a nota lá sustenido, que, no contexto de harmonia, podemos dizer que forma um acorde de D(#5), ré com quinta aumentada, e que, no contexto melódico, serve de nota de passagem entre as notas do campo harmônico de D.

Figura 46 – Compassos 1 e 2 da obra: *Chorinho para Alexandre*, de João Juvanklin.



Fonte: Partitura Songbook de João Juvanklin. (2019, Vol.1. p. 64). Execução e criação: Antônio Fernandes

É importante salientar a utilização de fusas nas baixarias de obrigação do choro em análise, algo que não é muito comum em baixarias de obrigação no repertório do choro brasileiro, como já explicado. Aqui as baixarias utilizadas foram criadas para enfatizar a melodia do choro, que, no contexto geral da obra, está repleta de fusas em sua melodia principal.

A parte B da obra permanece na tonalidade principal. Antônio Fernandes utiliza, além de notas do campo harmônico, as notas ré sustenido e dó natural. Essas notas, do ponto de vista do contexto melódico-harmônico, foram utilizadas da seguinte forma: ré sustenido como nota de passagem para alcançar a nota mi, e dó natural para dar ênfase ao acorde de D7, criando assim essa baixaria de obrigação.

Figura 47 – Compassos 19 e 20 da obra: *Chorinho para Alexandre*, de João Juvanklin.

Fonte: Partitura Songbook de João Juvanklin. (2019, Vol.1. p. 64). Execução e criação: Antônio Fernandes

Outra baixaria de obrigação escrita é a dos compassos de 27 a 30, trecho transitório da tonalidade de ré maior para a de ré menor, a parte B homônima da inicial. A baixaria desse trecho está com notas do campo harmônico de ré menor, porém criada dentro do trecho de ré maior, vide, na escrita, os bequardos anulando os acidentes do trecho que segue para a tonalidade de ré menor. É interessante notar a utilização de quiálteras em sextinas e fusas nas baixarias, que o violonista cria a partir das figuras rítmicas da melodia principal.

No acorde de ré menor, compasso 30, a nota sol sustenido, quanto ao contexto melódico, é nota de passagem, tocada rapidamente para alcançar a nota lá e dar ênfase ao acorde invertido de Dm/A

Figura 48 – Compasso 27 e 30 da obra: *Chorinho para Alexandre*, de João Juvanklin.

Fonte: Partitura Songbook de João Juvanklin. (2019, Vol.1. p. 64). Execução e criação: Antônio Fernandes

Nos últimos compassos temos as baixarias de finalização em colcheia pontuada e semicolcheia, sempre caminhando, em acordes invertidos, em direção à nota lá. Outra curiosidade da música em análise é que, no songbook de João Juvanklin, ela apresenta no último compasso a nota lá 2, mas, como o violão de sete cordas com a afinação tradicional, com a sétima corda em dó, não alcançaria essa nota, na gravação original da música essas baixarias de finalização foram tocadas uma oitava acima.

Figura 49 – Compassos finais 59 e 60 da obra: *Chorinho para Alexandre*, de João Juvanklin.

Fonte: Partitura Songbook de João Juvanklin. (2019, Vol.1. p. 65). Execução e criação: Antônio Fernandes

O choro analisado apresenta, em resumo, perfil melódico composto por notas em fusas, quiáltera de sextinas, semicolcheias, com utilização de arpejos, notas de passagem, cromatismo, ligaduras de prolongamento e acordes aumentados e diminutos. Já como perfil harmônico apresenta: parte A na tonalidade de ré maior - I grau e parte B na tonalidade em ré menor (Tonalidade homônima).

8. Pintor Seresteiro¹¹¹ - João Juvanklin.

Pintor seresteiro é um choro de João Juvanklin, composto em 1979 e dedicado ao amigo, o cantor seresteiro Amarílio Barros, conhecido nos redutos boêmios da cidade de Natal como: O Galego pintor. O título do choro faz referência ao seu ofício de pintor e ao fato de ele fazer parte do rol dos seresteiros da época. Em entrevista, Álvaro Barros conta que “Galego Pintor foi protagonista da criação de um dos mais importantes espaços de consagração do choro, nas décadas de 1970 e 1980, em Natal, o Café Nice 2”.

Existem duas gravações desse choro: a primeira consta no LP *Choro Brejeiro*, do Projeto Memória (UFRN) – 1982, e a segunda se encontra no CD *A Música Instrumental de João Juvanklin* – 1996. Foi gravado também no primeiro recital ligado a este trabalho. *Pintor seresteiro* possui baixarias de introdução, obrigação e finalização muito interessantes para o violão de sete cordas. No começo da obra temos a baixaria de introdução, que está escrita no songbook de João Juvanklin, nos primeiros compassos. Ali, temos o arpejo do acorde B7 em sua primeira inversão, que se resolve no acorde de Em, dando ideia de quinto e primeiro graus, formando uma cadência perfeita. Para fins

¹¹¹ Pintor Seresteiro - João Juvanklin. Anchieta Menezes. Youtube. 01/02/2022. 2,37s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZnTaC89dknw>>. Acesso em 25/03/2022.

de harmonia, o acorde de B7 é um acorde advindo de outra escala que não a menor natural, sendo provavelmente o quinto grau da escala menor harmônica de mi menor, pois existe uma alteração ascendente no sétimo grau, o que é característico dessa escala.

Figura 50 – Compassos iniciais da obra: *Pintor Seresteiro*, de João Juvanklin.

Fonte: Partitura Songbook de João Juvanklin. (2019, Vol.1. p. 140). Execução e criação: Antônio Fernandes

O choro em análise é composto de duas partes, sendo a parte A na tonalidade de Em e a parte B na tonalidade de G. Os motivos rítmicos em sua maioria são em semicolcheias, com constante troca de acordes e bastante arpejos. Existe uma baixaria de obrigação nesse choro que, tendo por base as duas gravações em discos, é fundamental em sua execução, mas que não se encontra escrita no songbook de João Juvanklin. Sua escrita foi realizada no âmbito deste trabalho, de modo que fica possível agora o uso da frase em questão, frase criada por Antônio Fernandes, para estudo e compreensão da linguagem do violão de sete cordas no choro.

Figura 51 – Compassos 26 - 32 da obra: *Pintor Seresteiro*, de João Juvanklin.

Fonte: Transcrição do áudio original da gravação LP *Choro Brejeiro*

Na parte B da música, observamos o momento das baixarias executadas por Antônio Fernandes, que criou um motivo melódico e rítmico tendo por base as notas do solo principal, construído em semicolcheias. O violonista continua o pensamento composicional do autor da obra, criando, assim, baixarias com a mesma intenção rítmica para o momento em que apenas o violão está em destaque. O que acontece nesse trecho é uma junção de arpejos dos acordes, com notas de passagem que estão sempre caindo em acordes invertidos.

Há também algo muito importante para a execução dessa obra, os ligados, que facilitam a executabilidade e ajudam na continuidade rítmica da música. Fazendo uma análise breve do trecho indicado, podemos perceber que: no compasso 26, temos as notas sol suspenso, si, ré e fá, formando o acorde de E7/G#, e um ligado entre as notas mi e ré, ligado que pode ser mais bem executado com o dedo dois do violonista; no compasso 27, temos sol, lá, dó suspenso e mi, formando o acorde de A7/G, as notas ré e si, que são notas de passagem contidas no campo harmônico da tonalidade de G, e ligados entre as notas ré e mi; no compasso 28, temos fá suspenso, lá, dó e ré, formando o acorde de D7/C, as notas mi e si, que são notas de passagem, e um ligado entre as notas mi e ré; no compasso 29, temos as notas fá, si, ré sol, formando o acorde de G/F, a nota lá como nota de passagem e um ligado entre as notas si e lá — aqui os baixos estão dando ênfase a dois acordes invertidos, G/F e G/B —; no compasso 30, temos Mi, lá, sol e Eb aparecendo no segundo tempo do compasso, com a ideia de formação do acorde C e Cm/Eb dentro do compasso, com a ausência da nota tonal e a execução somente de suas terças, e a nota lá como nota de passagem no trecho; no compasso 31 temos: ré, lá, sol, e ré bemol, com a ideia de tocar o acorde de G/D e Db°, com omissão da terça na primeira e omissão da terça também no acorde de Db°, tocando somente o trítone Db e lá, e lá no primeiro tempo do compasso como nota de passagem; e por fim no compasso 32, acontece a finalização da obrigação de violão, com acordes invertidos em semínimas, devolvendo-se, assim, a melodia para outro instrumento solista.

Em resumo, ao todo são sete compassos em que o violão de sete cordas atua com ênfase na obra. Esses compassos representativos para o instrumento no choro analisado são: baixarias de introdução: 1, 2 e baixarias de obrigação: 26 ao 32. Quanto à forma, o choro em questão apresenta duas partes AA, BB, A. Seu perfil melódico conta com notas em sua maioria em grupos de semicolcheias, com a utilização de arpejos, notas de passagem e acordes diminutos. O seu perfil harmônico, por sua vez, é composta de: parte

A na tonalidade de Mi menor - I grau, e parte B na tonalidade de Sol maior (Tonalidade relativa).

9. Já Estava Na Hora¹¹² - Anchieta Menezes e Raphael Almeida

Já Estava Na Hora é uma música criada em 2020 pelos compositores Anchieta Menezes e Raphael Almeida e gravada no disco do Regional Choro da Terra, além de nos recitais referentes a este trabalho. A música em questão foi pensada para o violão de sete cordas, pois a dupla compôs a obra de modo que tivesse partes em que o violão de sete cordas passasse de acompanhador a solista em cordas mais graves, tendo por base músicas do choro brasileiro como: *Enigmático*, *Cuidado Violão*, *Ingênuo*, entre outras que possuam obrigações de violão. Foi com essa finalidade que *Já estava na hora* foi feita.

Nos compassos 1 e 2, a obra começa com obrigações de violão, com a utilização da escala menor harmônica, nota de passagem e notas do arpejo do acorde de Dm, entregando, no compasso seguinte, a função do solo a outro instrumento que dê continuidade à música em regiões mais agudas, o que, na gravação em questão, foi feito por Fernando Régis ao Bandolim. O mesmo trecho se repete nos compassos 8 e 9. A música segue a forma AA BB A, sendo um choro tradicional em duas partes.

Sobre o seu perfil melódico e harmônico, predominam frases em sua maioria construídas em semicolcheias, com notas de passagem e notas em arpejos. Além da escala menor natural, há também a utilização da escala menor harmônica na parte A, bem como acordes invertidos e empréstimo modal.

Figura 52 – Compassos 1 - 2 e 8 – 9 da obra: *Já Estava na Hora*, de Anchieta Menezes e Raphael Almeida.

The image shows a musical score for guitar (Violão 7) in 2/4 time. The tempo is marked as ♩ = 78. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of two measures. The first measure is a whole rest, with a Dm chord symbol above it. The second measure contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by a dotted quarter note (F4), an eighth note (G4), and a quarter note (A4). Above the second measure, there are Dm and D7 chord symbols. The guitar part is written on a six-line staff with a treble clef.

Fonte: O Autor.

¹¹² Já estava na hora – Anchieta Menezes e Raphael Almeida. Anchieta Menezes. Youtube. 18/01/2022. 2,54s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xWqAljXLMdg>>. Acesso em 25/03/2022.

cordas foi feita por: Anchieta Menezes. Quanto à forma, o choro em questão apresenta três partes: AA, BB, A. Seu perfil melódico e harmônico é composto de notas em sua maioria em grupos de semicolcheias, com utilização de arpejos, notas de passagem e escala menor natural e harmônica, estando a parte A na tonalidade de Ré menor - I grau e a parte B também na tonalidade de Ré menor - I grau

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como visto no decorrer deste trabalho, o violão de sete cordas está presente no contexto da música popular brasileira e está diretamente ligado ao gênero choro. Desde o início da formação dos antigos regionais, a sua presença é indispensável em qualquer roda de choro do mundo. A sétima corda, que proporciona tessituras mais graves, apresenta um timbre bem específico, por meio do qual o ouvinte assíduo percebe de fato que uma determinada música está sendo executada por um violonista de sete cordas. As gravações são importantes, pois nos servem de referência de criação de frases e ajudam no entendimento da linguagem do violão de sete cordas no choro.

Por isso, com este estudo, espera-se que o executante possa conhecer as obras analisadas e que seja capaz de criar suas próprias frases, tendo em vista os conceitos estudados durante o processo musical até aqui. As peças pesquisadas neste trabalho exigem um estudo técnico do violonista que as executará e também um estudo aprofundado de conceitos ligados à música, pois o instrumentista precisará de uma base teórica estruturada para uma melhor compreensão do todo. Essas peças são verdadeiras escolas para o violonista de sete cordas, tanto para solistas como para os músicos acompanhadores.

Para isso, se faz necessária a prática musical para a fixação e absorção das obras aqui citadas. Trata-se de um diferencial no desenvolvimento da performance na música, pois tocar em grupos, exercer a prática de conjunto¹¹³ é essencial para a absorção da linguagem de um determinado gênero ou música executada, ocorrendo, conseqüentemente, uma melhora na forma de tocar um determinado instrumento.

A Prática [...] constitui-se de um conjunto de atividades e estratégias de estudo, cuidadosamente planejadas, que têm como objetivo ajudar o indivíduo a superar suas fragilidades e melhorar sua performance (ERICSSON, KRAMPE & TESCH-RÖMER, 1993, p. 368)

Podemos constatar ao final deste estudo uma importante história de choro no estado do Rio Grande do Norte. Conforme visto no decorrer deste trabalho, essa história é construída por grandes compositores e intérpretes potiguares que eternizaram obras de

¹¹³ Pinto e Passos, (2005, p.1) inferem que “a atividade de prática de conjunto visa fornecer aos alunos uma experiência de performance musical em grupos”. Este contato compartilhado de idéias musicais e com o instrumento através da prática de conjunto oferece um fortalecimento necessário para o crescimento musical autônomo e desenvolvimento nas habilidades técnicas. (SILVA, 2018. p. 14)

choro no cenário local e também nacional. Como obras de compositores locais mais conhecidas no cenário nacional, podem ser citadas: *Sonoroso*, do clarinetista **k-ximbinho** (Sebastião de Barros, 1917 – 1980), e a valsa¹¹⁴ *Royal Cinema*¹¹⁵, de Tonheca Dantas (Antônio Pedro Dantas, 1871 - 1940).

Outras obras locais que foram destacadas neste trabalho põem em relevo a atuação do violão de sete cordas. É o caso de: *Matando Saudades*, de Alexandre Moreira, que possui um dinamismo de quatro baixarias diferentes sempre no mesmo compasso ao passar pelos ritornellos; *Sem querer*, de Raphael Almeida, choro esse que, inspirado na música *Cavaquinho Seresteiro*, é uma homenagem a uma grande referência do choro, o cavaquinhista Waldir Azevedo; *Bordões para Canhoto*, de João Juvanklin, que homenageia Canhoto da Paraíba; *Chorinho para Alexandre*, também de João Juvanklin, em homenagem ao sobrinho de Antônio Fernandes: Alexandre Moreira; e *Chorinho pro Cezar*, de Antônio Fernandes, que, por sua vez, homenageia o filho de Juvanklin compondo essa obra prima para o violão de sete cordas.

Além das obras destacadas, temos também os regionais que marcaram época, influenciaram gerações e gravaram discos que servem de referências para os chorões atuais. São regionais que trouxeram à tona os renomados violonistas apresentados neste trabalho e também as músicas pesquisadas para a produção desta dissertação.

Nesse sentido, é de suma importância o estudo realizado no âmbito desta pesquisa, pois, além de divulgar compositores e obras potiguares, demonstra a relevância do violão de sete cordas brasileiro. O repertório de base aqui foram os regionais, os compositores, os violonistas e os intérpretes ligados a choros gravados no estado do Rio Grande do Norte. Dessa forma o músico que toca violão de sete cordas terá referências potiguares para o estudo do instrumento.

¹¹⁴ O primeiro aspecto que contribuiu para a popularização da valsa foi seu caráter de entretenimento social. Durante o séc. XVIII, a dança mais estimada pela aristocracia era o minueto, que apresentava uma grande dificuldade técnica e exigia anos de instrução para o seu domínio. Com a aproximação do séc. XIX, a burguesia passou a integrar os salões de baile, mas seus integrantes não possuíam treinamento para dançar o minueto. Por isso, as danças que apresentavam uma dificuldade técnica menor passaram a ser incluídas nos eventos sociais e, dentre elas, a valsa, que se tornou a dança de salão mais popular na primeira década do séc. XIX (MANFRINATO, 2019, p. 43).

“gênero contido nas danças do choro”, segundo Luiz Otávio Braga, em seu livro intitulado: *O violão de sete cordas*,

¹¹⁵ A valsa *Royal Cinema*, contrariou todos os prognósticos ao se tornar uma das valsas de maior projeção internacional de todos os tempos, foi tocada no período da segunda guerra mundial na Rádio BBC de Londres, infelizmente executada como sendo de “autor desconhecido”. Foi concebida especialmente para animar o público antes e após as sessões do Cinema Royal, que funcionava em um prédio de arquitetura ‘art-nouveau’ na esquina das ruas Vigário Bartolomeu com Ulisses Caldas na Cidade Alta.

Em síntese, neste trabalho foi traçado um panorama histórico sobre o choro local e os violonistas de sete cordas potiguares. Foi efetivada uma seleção de obras interligadas ao instrumento, possibilitando, assim, o fornecimento de um repertório de obras locais a ele relacionadas, obras que podem ser utilizadas em rodas de choro e práticas de conjunto pelo mundo afora. O trabalho se mostra relevante para os devidos fins da manutenção da história do gênero do choro em Natal e no estado do Rio Grande do Norte.

REFERÊNCIAS:

ALMEIDA, Raphael. Entrevista realizada por Anchieta Menezes dia 17 de Fevereiro de 2021. Natal- Rio Grande do Norte.

ARAGÃO, Pedro. **O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.

BARROS, Álvaro Alberto de Paiva. **Trinta e Uma Peças Musicais de João Juvanklin: Uma Edição Comentada**. 2002. Orientador: Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de artes - UNICAMP - UFRN. 2002

BARROS, Álvaro Alberto de Paiva. **O Choro e a construção de um espaço cultural permanente na cidade de Natal**. Orientador: Professor Dr. Luiz Otávio Rendeiro Corrêa Braga. Tese (Doutorado em Artes) – UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO CENTRO DE LETRAS E ARTES. 2013

BORGES, Luís Fabiano Farias. **Trajetória estilística do choro: o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello**. 2008. 177 f. Orientadora: Maria Alice Volpe. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008

BHETHOVEN, Chico. Entrevista realizada por Anchieta Menezes dia 26 de agosto de 2021. Natal- Rio Grande do Norte.

BOTELHO, Fernando. Entrevista realizada por Anchieta Menezes dia 28 de maio de 2022. Natal- Rio Grande do Norte.

BRAGA, Luiz Otávio. **O violão de sete cordas: teoria e prática**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2002.

CABRAL, Rafayane Barros. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Regional Jataí. Programa de Pós-Graduação em Matemática (PROFMAT - Profissional), Jataí, 2015.

CAMARA, **Lei de. Dicionário da Música do Rio Grande do Norte**. Natal: Acervo da Música Potiguar, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 11. ed. ilustrada. São Paulo: Global, 2002.

CAZES, Henrique. **CHORO do quintal ao municipal**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DINIZ, André. **Almanaque do Choro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

DUARTE, Fernando Viveiros de Castro. **O aprendizado do violão de sete cordas - estudo de caso com o músico Valter Silva**. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 2002. 90 f. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística — Habilitado MUsica) — Instituto Villa-Lobos, Universidade do Rio de Janeiro, 2002.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões musicais**. São Paulo: Editora 34, 2004

ERICSSON, K. Anders; KRAMPE, Ralf; TESCH-ROMER, Clemens. **The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance**. *Psychological Review*, v. 100 n.3, p.368, 1993.

GALVAO, Cláudio. **A Desfolhar Saudades**. Natal: Gráfica Santa Maria, 1998.

JEANE, Fernandes. Entrevista realizada por Anchieta Menezes dia 01 de junho de 2021. Natal- Rio Grande do Norte.

JUVANKLIN, João. Entrevista realizada por Anchieta Menezes dia 13 de julho de 2021. Natal- Rio Grande do Norte.

KOENTOPP, Marco Aurelio. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Paraná. **Métodos de ensino de harmonia nos cursos de graduação musical** / Marco Aurélio Koentopp. – Curitiba, 2010. 180 f.

MARQUES, André Repizo, 1986 - **Interpretações da música de Ernesto Nazareth: pianistas, pianeiros e os chorões** / André Repizo Marques. - São Paulo, 2017. 177 f. : il. color.

CAVALCANTE NETO, João de Lira. **Da roda ao auditório: uma transformação do samba pela Rádio Nacional**. 2018 REPOSITÓRIO PUCSP Teses e Dissertações dos Programas de Pós-Graduação da PUC-SP Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica . – São Paulo

SILVA NETO, João Fernandes da. **INOVAÇÃO E TRADIÇÃO NAS BAIXARIAS DO CHORO DE ROGÉRIO CAETANO: pós-modernidade e diálogo com Dino Sete Cordas e Raphael Rabello**. Goiania. UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS. 2017

MOREIRA, Alexandre. Entrevista realiza por Anchieta Menezes dia 26 de agosto de 2021. Natal- Rio Grande do Norte.

PAULETTI, Ricardo Cappra. **O violão de sete cordas no Brasil e sua trajetória de acompanhador a solista**. 2017. Pág., 124 Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Florianópolis. 2017

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

PINTO, Alexandre G. **O Choro: Reminiscências dos Chorões Antigos**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009

TABORDA, Márcia E. **Violão e Identidade Nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TINHORÃO, Jose Ramos. **Pequena História da Música Popular**. São Paulo: Circulo do Livro, 1975.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira (Vols. I e II)*. São Paulo, Martins, 1964.

ZENS, Carlos. Entrevista realizada por Anchieta Menezes dia 15 de Fevereiro de 2021. Natal- Rio Grande do Norte.

ANEXOS

Bordões Para Canhoto

Editoração: Anchieta Menezes

João Juwanklin

$\text{♩} = 80$

4 *Violão 7* A7 Dm E7 G7 C7 Am

8 *Violão 7* F7 Bb7 E7

11 *Solo* Am D#° D° Am Bm7(b9) E7 Am

16 Em E7 A7 Dm

20 *Solo* D#° E7 Dm Am *Violão 7*

24 B7(b9) E7 Bb° A7 Dm Am

28 1. Am *Violão 7* 2. Am *Solo* B7(b9) E7

32 G7 C

2

36 F7 Eb7 E7 A7

40 Dm Bm7(♯5) E7 Am Bm7(♯5)

45 E7 Gm6(♭♭) A7 Dm

50 Am F G Am Bm7(♯5)

55 Am/C A7/C# Dm Am

59 F G Am To Coda

64 D.S. al Coda Am Dm G7 C

Violão 7

70 F Bm7(♯5) E7 Am A7 B♭ E7

77 Am Am9(maj7)

Violão

Chorinho do Cezar

Edição: Anchieta Menezes

Antônio Fernandes (Antônio 7 Cordas)

♩ = 80 2/4 F D7 Gm C7 F D7

Violão 7

5 Gm C7 C7 F A Bm E7 A C7

Solo

10 F D7 Gm D7 Gm Bbm Solo

Violão 7 Violão 7

14 Am Abm Gm C7 1. F A7 2. F A7

Violão 7

18 Dm A7/C# D/C Violão 7 Gm/Bb

Violão 7

22 Bdim F/C Bb7 A7 Dm

Violão 7

27 A7/C# D/C Gm/Bb Bdim Violão 7

31 F/C Bb7 A7 1. Dm 2. D.S. al Coda Bb D7

Violão 7

Edição, transcrição e adaptação pelo manuscrito de Raphael Almeida 2021.

Sem querer

Choro

Raphael Almeida

$\text{♩} = 55$

Dm7⁽⁹⁾ A7 Gm⁶ A7
 8 Dm Cm D7 G7⁽⁹⁾ G C7
 15 F A7 Dm7⁽⁹⁾ A7
 22 Gm⁶ A7 D7 Gm⁶ C7 F
 29 B \flat Gm A7 Dm A7 1. A7 2. Dm7⁽⁹⁾
 36 A7 Gm⁶ A7 Dm
 42 Cm D7 G7⁽⁹⁾ G C7
 48 F A7 Dm7⁽⁹⁾ A7
 55 Gm⁶ A7 D7 Gm⁶ C7 F
 62 B \flat Gm A7 Dm A7 Dm7⁽⁹⁾ Fine

Matando Saudades

Alexandre Moreira

$\text{♩} = 80$

6 C G A7 D D7/C

11 G B7 Em C *Violão 7* E7 Am D7 ♩

17 1. G G B7 Em Am B7 Em B7

23 Em Bm F\#7 B7 Em Am

29 B7 E7 Am Eb° Em C B7 8

34 1. Em Em G C Dm G7 7

41 C C Dm G7 C G C

47 Dm G7 C C7 Fm C A7 D7 G7

53 1. C G C D.S. al Fine G

Chora Chorão

Raphael Almeida

$\text{♩} = 84$

4 Em F#7 B7 Em

9 % Bm C B7 Em

14 F#7 B7 Bm7(b5) E7(b13) Am7(9)

18 Em(11) C B7 1. Em 2. Em

22 E B A G#7 A

27 E F#7 B7(4) B7 E B

32 A G#7 A E F#7 B7

37 1. E 2. E D.S. al Coda C B7 Am B7

43 Em Em/D F#m7(b5) B7 Em

Junior_rn2@hotmail.com
 @anchieta7cordas
 84 99710-6715
 Anchieta Menezes

Chorinho Faceiro – João Juvanklin

BANDOLIM

The musical score is written for a Bandolim (Bandaolim) in 2/4 time. It consists of eight staves of music. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score is characterized by a consistent eighth-note rhythmic pattern. Chords are indicated above the notes, including Cm, D7, Gm, A7, Dm, Fm, G7, Bb, and F7. There are some handwritten annotations, such as a circled 'D' and an asterisk with a circled 'D'.

Chords: Cm, D7, Gm, D7, Gm, G7, Cm, D7, Gm, A7, Dm, A7, D7, G7, Cm, D7, Gm, D7, Fm, G7, Cm, A, Gm, G#, Am, D7, Gm, Bb, D7, Gm, G7, Cm, G7, Cm, Cm, D7, Gm, A7, Dm, A7, D7, F7, Bb, D7, Gm, G7, Cm, G7.

Cm Cm D7 Gm Bb C7 F7
 1. Bb 2. DC
 G D7 G Em E7 Am E7
 Am Am C D7 Gdim G
 G D7 G G7 C Eb
 Eb G Em A Ab 1. G
 2. G * Gm FIM

The musical score consists of seven staves of music in treble clef. The first staff is in a key with one flat (B-flat major/C minor) and contains chords Cm, Cm, D7, Gm, Bb, C7, and F7. The second staff features a first ending (1. Bb) and a second ending (2. DC), with a repeat sign and a double bar line. The third staff is in a key with one sharp (F major/C minor) and contains chords G, D7, G, Em, E7, Am, and E7. The fourth staff contains chords Am, Am, C, D7, Gdim, and G. The fifth staff contains chords G, D7, G, G7, C, and Eb. The sixth staff contains chords Eb, G, Em, A, Ab, and a first ending (1. G). The seventh staff contains a second ending (2. G), an asterisk (*), Gm, and ends with the instruction 'FIM'.

Chorinho pra Alexandre – João Juvanklin

JOÃO JUVANKLIN

BANDOLIM

The musical score is written for Bandolim in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The piece is titled "Chorinho pra Alexandre" by João Juvanklin. The score consists of ten staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp. The chords and melodic lines are as follows:

- Staff 1: Chords: D, D, Gm. Melody: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4.
- Staff 2: Chords: Em, A7, D, Ddim, Em. Melody: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4.
- Staff 3: Chords: Em, F#7, F#7, Bm. Melody: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4.
- Staff 4: Chords: Bm, E7, E7, Em. Melody: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4.
- Staff 5: Chords: Gm, A7, D, D(5), G, D7. Melody: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4.
- Staff 6: Chords: G, G#dim, F#m, Am, B7. Melody: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4.
- Staff 7: Chords: Em, Gm, A7, D, Dm, A7. Melody: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4.
- Staff 8: Chords: Dm, Dm, E7, E7. Melody: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4.

1. Gm A7 Eb 3 Dm

Dm Dm E7 E7

Gm A7 Dm Gm A7

2. Gm A7 Cm7 D7

Gm A7 Dm Dm

E7 Gm A7 1. Dm D7

2. Dm D.C. 2ª Vez e D FIM

PINTOR SERESTEIRO

CHORO

JOÃO JUVANKLIN

BANDOLIM

The musical score is written for Bandolim in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The piece consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody is written in a single line, and the chords are indicated above the notes. The chords are: Em, B7, Em, G7, C, G7. The second staff continues the melody with chords: C, Am, B7, Em, B, F#7. The third staff has chords: B, D7, G, B7, Em, G7, C. The fourth staff has chords: Am, B7, Em, Em G, F#7, B7, and a first ending marked '1. Em'. The fifth staff has a second ending marked '2. Em' and chords: G, G#dim, Am, B7. The sixth staff has chords: Em, C, Cm, B7, Em, B, F#7. The seventh staff has chords: B, D7, E7, A7, D7. The eighth staff has chords: G, G7, C, Cm, G/B, Gdim, Am, Ab7(b5).

1. D^(#5) 2. G G⁷ Gdim

Cm/G G G⁷ Gdim

Cm⁶/G G G A⁷ D⁷

G G A⁷ D⁷ G Rall... B⁷

Harm.....

D.C. e Em 8^a FIM

Já estava na hora!

CHORO

Anchieta Menezes e Raphael Almeida

♩ = 78 Dm Dm D7 Gm A7

Violão 7

6 Dm Am E/B A7/C# Dm Dm D7

Violão 7

11 Gm A7 Dm Eb A7 ⊕ Dm Dm

18 A7 A7 Dm D7/F# Gm Bb A7

Violão 7 Violão 7 Violão 7 Violão 7 Violão 7

22 Dm C Bb A7 A7 A7

Violão 7 Violão 7

27 Dm D7/F# Gm Bb A7 Dm

Violão 7 Violão 7 Violão 7

32 Eb A7 Dm Dm D.C. al Coda ⊕ Dm

Violão 7