UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

JULIO CESAR MOREIRA LEMOS

O ACOMPANHAMENTO DO VIOLÃO DE SEIS CORDAS EM TRÊS COMPOSIÇÕES DE ADONIRAN BARBOSA INTERPRETADAS PELO CONJUNTO DEMÔNIOS DA GAROA: ASPECTOS HARMÔNICOS E CONTRAPONTÍSTICOS.

Goiânia
2008

JULIO CESAR MOREIRA LEMOS

O ACOMPANHAMENTO DO VIOLÃO DE SEIS CORDAS EM TRÊS COMPOSIÇÕES DE ADONIRAN BARBOSA INTERPRETADAS PELO CONJUNTO DEMÔNIOS DA GAROA: ASPECTOS HARMÔNICOS E CONTRAPONTÍSTICOS.

Projeto de pesquisa apresentado ao curso de graduação em música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a conclusão do trabalho de conclusão de curso.

Orientador: Prof. MS Fabiano da Silva Chagas.

Goiânia
2008

JULIO CESAR MOREIRA LEMOS

O ACOMPANHAMENTO DO VIOLÃO DE SEIS CORDAS EM TRÊS COMPOSIÇÕES DE ADONIRAN BARBOSA INTERPRETADAS PELO CONJUNTO DEMÔNIOS DA GAROA: ASPECTOS HARMÔNICOS E CONTRAPONTÍSTICOS.

Trabalho de Conclusão de Curso, (TCC), como pré-requisito para o fechamento da matéria Trabalho Final de Curso do curso de graduação em música da Universidade Federal de Goiás. Banca examinadora constituída pelos seguintes examinadores:

Prof. Ms. Fabiano da Silva Chagas

Prof. Ms. Pedro Martelli

Prof. Dr. Magda Miranda Climaco

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Ms. Fabiano da Silva Chagas, orientador deste trabalho, pela confiança e dedicação.

Ao Prof. Ms Pedro Martelli, pelo incentivo e pelos materiais disponibilizados para viabilizar a pesquisa para a concretização deste trabalho.

Aos professores da Escola de Música e Artes Cênicas, em especial aos professores Dr. Werner Aguiar e ao Prof. Dr. Eduardo Meirinhos.

Aos amigos Everton Luiz e Diego Amaral que me incentivaram a pesquisa do tema abordado, através da prática musical.

Aos meus pais e minha irmã, que sempre me apoiaram com o maior esforço possível os meus estudos.

Principalmente a Deus pela condição de poder realizar este trabalho.

RESUMO

O samba é um estilo genuinamente brasileiro. Surgiu no início do século XX e teve como raiz a influência da música Africana e Européia. A polca, o lundu e a valsa são gêneros de origem européia, e vieram para o Brasil juntamente com os colonizadores europeus. Os escravos vindos do continente africano para o Brasil influenciaram na construção rítmica da música brasileira. O choro surgiu primeiramente como uma forma irreverente de se interpretar músicas européias. Os músicos brasileiros improvisavam sobre temas e variavam a estrutura rítmica e melódica de tal forma a se tornar um novo estilo de tocar, que passou a ser definido como gênero a partir da década de 10 do século XX. Em 1917 o músico e compositor Donga compõem "Pelo Telefone" considerada a primeira composição do gênero samba, um importante identificador da cultura musical brasileira. Em 1943 surge em São Paulo o grupo musical de samba Demônios da Garoa, que fez sucesso a partir das interpretações das músicas do compositor Adoniran Barbosa. Este trabalho consiste na transcrição e análise de uma amostra das obras gravadas pelo grupo, com a finalidade de extrair e catalogar elementos que sirvam de subsídio ao estudo do violão de seis cordas

ABSTRACT

The samba is a genuinely Brazilian style. It appeared at the beginning of century XX and had as root influences the African and European music. Polca, Lundu and the waltz are music sorts of European origin, and had come to Brazil with the Europeans. The slaves of the African continent that came to Brazil had influenced in the rhythmic construction of Brazilian music. The Choro it first appeared as an irreverent form of if interpreting European music´s. The Brazilian musicians use to improvise on the melodies and varied the rhythmic structure. After that way of playing music become a new style of Brazilian music from the decade of 10 of century XX. In 1917, the musician and composer Donga compose "Pelo Telefone" considered the first composition of samba, that is an important Brazilian musical culture identification. In 1943 the musical group of samba Demônios da Garoa appears in São Paulo , the group made success by interpretations of the Adoniran Barbosa music's . This work consists of the transcription and analyzes of a sample of the recorded workmanships from the group, with the purpose to extract and to catalogue elements that serve of subsidy to the study of the acoustic guitar of six ropes.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO……7

2 CONTEXTUALIZAÇÃO……...10

2.1 HISTÓRIA DO SAMBA……..…….…….…..…11

2.1.1 SAMBA DE ENREDO……..……..……..……13

2.1.2 SAMBA CANÇÃO……..……..……..……14

2.1.3 SAMBA DE BREQUE……..……..……..…..……..14

2.1.4 PARTIDO ALTO……..……..…...…..……..14

2.1.5 SAMBA-EXALTAÇÃO……..……14

2.2 O CHORO E OS REGIONAIS……..……..…….……..…..15

2.3 DEMÔNIOS DA GAROA E O COMPOSITOR ADONIRAN BARBOSA….…..…..17

3 ANÁLISE……..……19

4 TRANSCRIÇÕES E ANÁLISES……..……..……20

4.1 SAUDOSA MALOCA……..……....21

4.1.1 Motivos……26

4.1.2 Motivos na harmonia……..30

4.1.3 Comentários……39

4.2 MALVINA……..……40

4.2.1 Motivos…….……...45

4.2.2 Motivos na harmonia……...50

4.2.3 Comentários……57

4.3 IRACEMA……58

4.3.1 Motivos…….…….……..63

4.3.2 Motivos na harmonia……...68

4.3.3 Comentários……72

5 CONCLUSÃO……...……...74

REFERÊNCIAS

ANEXOS

A GLOSSÁRIO 231

B INTERVALOS UTILIZADOS

1. INTRODUÇÃO

A partir da segunda metade do século XX ocorreu uma revalorização da música brasileira, que se intensificou junto ao surgimento da Bossa Nova, gênero que possui como uma de suas características a influência da harmonia do Jazz, em mistura com o ritmo do Samba."O primeiro grande marco inicial da Bossa Nova aconteceu em primeiro de março de 1958,quando João Gilberto cantou, com a batida de violão diferente, 'Chega de Saudade', posteriormente gravada por Eliseth Cardoso, no disco 'Canção do amor demais'." (BARROS, 2008)[1].

O samba e o choro são gêneros que surgiram entre o final do século XIX e início do século XX, e tornaram se importantes identificadores da música popular brasileira. Estes gêneros sofreram várias modificações durante o século XX, estas modificações foram marcadas pelas ações de artistas e grupos que deixaram o nome registrado na história da Música Brasileira. O violão tem relevante importância no desenvolvimento do samba e do choro. Esta importância foi marcada desde o surgimento das interpretações realizadas pelos violonistas Tute e China no início do século XX, passando por Garoto (1915-1955), Dilermando Reis (1916-1977), Meira(1909-1982), Dino 7 cordas (1918-2006), Raphael Rabelo(1962-1995), entre outros importantes violonistas.

O violão se apresenta nestes gêneros como um importante acompanhador de melodias, um instrumento harmônico, que ao mesmo tempo em que realiza este acompanhamento harmônico também realiza contracantos[2] e contrapontos[3] com a melodia principal. Devido a estas características do violão, o instrumento é comparado a uma mini orquestra, que apresenta vozes simultâneas, tanto no sentido polifônico, como no sentido harmônico, em se tratando de acompanhamento.

> O instrumento estabelece pulsação, harmonia e apresenta contracantos na região grave, comunicando-se com o naipe de percussão, com os outros instrumentos da base harmônica e com as melodias acompanhadas pela "orquestra típica brasileira" ou "regional" (PELLEGRINI, 2005, p.17)

---

[1] BARROS,Sóstenes Pernambuco Pires Disponível em: http://www.almacarioca.com.br/mpb.htm>. Acesso em 15/11/2008.

[2] Melodia secundária à melodia principal, que geralmente ocorre como efeito de pergunta e resposta em relação à melodia principal.

[3] Melodias que caminham simultaneamente de forma polifônica com a possibilidade de três tipos de movimentos melódicos: paralelo, oblíquo e contrário

Em consequência à revalorização do samba e do choro, aumentou-se a quantidade de pessoas interessadas em tocar e estudar os gêneros e também surgiu a necessidade de se criar material didático baseado nestes gêneros. Os estilos sempre tiveram como intérpretes músicos ditos auto didatas que tocam de "ouvido", porém com algumas exceções de músicos com formação completa no campo musical. Isto é algo que vem se modificando das últimas décadas para os dias atuais. Cada vez mais músico profissional até mesmo com formação acadêmica e erudita em música vem se interessando em tocar estes gêneros musicais. Podemos exemplificar esta mudança da classe de músicos e intérpretes do gênero a partir de alguns nomes da atualidade tais como: Marco Pereira, Hamilton de Holanda (1976), Marcus Tardeli, Grupo Trio Madeira Brasil entre outros.

Atualmente podemos encontrar alguns trabalhos no sentido didático da prática do violão de seis e de sete cordas no samba e no choro como o livro de Nelson Faria; The Brazilian Guitar Book[4], voltado para o estudo de ritmos brasileiros, e o livro O violão de 7 cordas[5]: teoria e prática, de Luiz Otávio Braga.

O violão de 7 cordas era apenas tido como uma opção na formação de regionais antes de Dino sete cordas ter despontado como um exímio acompanhador com suas interpretações excepcionais ao violão. A partir de então o violão de sete cordas passou a ser fundamental na formação de regionais, junto à presença do violão de 6 cordas (PELLEGRINI, 2005, p.18). Em consequência deste fato, os trabalhos didáticos voltados para as interpretações dos gêneros samba e choro, em sua maioria, foram realizados voltados para o estudo do violão de sete cordas. Porém o violão tradicional de seis cordas é muito utilizado por músicos que tocam estes gêneros e há pouco trabalho tanto didático como analítico sobre interpretações do violão de seis cordas. Este trabalho poderá servir de complemento aos trabalhos já existentes neste campo como também para os que vierem a surgir.

Foram realizadas as análises de três músicas de Adoniran Barbosa interpretadas pelo conjunto Demônios da Garoa. Baseando-se em registros[6], é o conjunto mais antigo do Brasil ainda em formação com 65 anos de duração. Este conjunto passou por fases importantes na história da música brasileira. As análises terão foco nas interpretações do violão de seis cordas utilizado nas gravações.

Para contextualizar o trabalho a ser realizado, comentaremos a história do samba, do choro e do grupo paulista Demônios da Garoa, grupo que interpreta as músicas a serem

---

[4] FARIA, Nelson.**The Brasilian Guitar Book**. Petaluma: Sher Music, 1995.
[5] Braga, Luiz Otavio.**O violão de 7 cordas**: teoria e pratica. 2. ed. Rio de Janeiro. Lumiar. 2004
[6] Disponível em <http://www.demoniosdagaroa.com.br>. Acesso em 10/08/2008

analisadas neste trabalho. Descreveremos também uma síntese biográfica de Adoniran Barbosa, compositor das músicas que foram analisadas neste trabalho.

Foram escolhidas três músicas para serem transcritas e analisadas: Malvina, Saudosa Maloca e Iracema. As músicas foram transcritas das gravações originais, tanto a linha melódica da voz e do violão de seis cordas, quanto à harmonia. Não foi encontrado nenhum registro relacionado a transcrições destas músicas feitas anteriormente a estes.

A análise motívica de Schoenberg (1874-1951) foi escolhida como ferramenta a ser utilizada, e de cada transcrição serão extraídos e catalogados os motivos que compõem os acompanhamentos do violão de seis cordas. Foram analisados isoladamente e posteriormente em relação à harmonia. Por fim em relação aos aspectos contrapontísticos. Os livros de harmonia[7] de Ian Guest será utilizado como guia para se realizar as análises harmônicas das músicas analisadas.

Após a análise das três obras, será discorrida uma análise por escrito das recorrências encontradas nas três gravações, que caracterizam as interpretações do violão de seis cordas.

[7]GUEST,Ian. **Harmonia**: Método prático. 2. ed. Rio de Janeiro. Lumiar, 2006.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO

2.1 HISTÓRIA DO SAMBA

O samba, gênero musical de origem brasileira com influência da musica africana, e da música européia, é um importante identificador cultural do país. Esta importância não se deve somente pelo fato do gênero possuir grandes riquezas musicais a serem pesquisadas, em se tratando de aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos. Mas também devido à relação que este estilo possui com a história da sociedade brasileira.Ele traz em suas letras a representação da vida de um povo, de uma sociedade e de uma cultura. Existe um lugar comum nas letras de samba que faz do violão o confidente do compositor. Em "Cordas de aço", por exemplo, Cartola (1908-1980) canta:"Só você violão, compreende por que, perdi toda a alegria." (SANDRONI, 2001, p.13)

Mediante o exemplo da letra da música de Cartola, podemos perceber a importância do violão no samba, sendo ele o instrumento que sempre acompanhou este gênero desde seus primeiros registros. O violão foi e é utilizado também por outros estilos musicais no Brasil, tais como a modinha, valsa, maxixe, choro, etc. O modo de se interpretar o samba e o choro no violão sofreu modificações ao longo da história da música brasileira. A dissertação de mestrado de Taborda(1997) relata bem essa evolução utilizando como referência as interpretações realizadas por Dino sete cordas, que também é tratado no livro didático, *"O violão de 7 cordas"* de Luiz Otávio Braga (2004). É notável a pequena quantidade de pesquisas neste campo musical. Podemos considerar um campo de rica bagagem musical a ser pesquisada e explorada.

O samba teve importantes intérpretes, instrumentistas e compositores que marcaram a história do estilo. O desenvolvimento do samba ao longo do tempo foi marcado por influências mútuas entre compositores, intérpretes e por outros estilos musicais que antecederam ao samba como o maxixe, polca, lundu, tango, etc. O registro de "Pelo telefone" em 1917, considerado o primeiro samba, foi composto pelo músico Donga. Porém há controvérsias de que a composição seja fruto da produção coletiva de improvisações realizadas por pessoas que se reuniam em festas na casa de Dona Ciata no Rio de Janeiro (SANDRONI, 2001, p.118).

O samba surgiu a partir de influências de outros estilos musicais que vieram para o Brasil juntamente com a colonização do território brasileiro realizada pelos portugueses a partir do século XVI. Dentre os estilos temos o lundu, polca, valsa, etc. O Lundu foi encontrado em registros documentais brasileiros prioritariamente como uma dança de negros. Porém há contradições em se dizer que era uma dança genuinamente de descendência negra,

pois existem documentos de padres jesuítas que relatam a presença de brancos participando da dança do lundu (SANDRONI, 2001 p.40). A partir de 1830 encontram-se os primeiros registros do lundu como música desligada da dança. Segundo Sandroni (2001, p. 41) o lundu e a modinha tem estado indissoluvelmente associados na historiografia da música brasileira.

Segundo Mário de Andrade a música popular brasileira desenvolveu no decorrer do tempo a partir da influência de três matrizes (lusa, indígena e negra). ”A influência portuguesa foi a mais vasta de todas. Os portugueses nos deram os instrumentos europeus: guitarra (violão), viola, cavaquinho, flauta, piano, pandeiro e o grupo de arcos”. (ANDRADE, 1958 p. 40). A partir de 1549 surgiram as evidências sobre violas de arame nas cartas de jesuítas que chegaram ao Brasil com Tomé de Souza. Foram eles que introduziram aqui as violas e os demais instrumentos europeus. Tinhorão (1972 p.43) confere a Gregório de Matos “o papel de informante de mais alta importância sobre assuntos da música popular brasileira”.

Outra importante dança que influenciou na criação do samba foi o maxixe. O maxixe é uma dança popular urbana que foi criada no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. A primeira ocorrência do registro da palavra maxixe foi datada em 1880. Sandroni (2001, p. 70) afirma que o maxixe surgiu a partir da junção do Lundu e da Polca. Os primeiros registros do maxixe revelam-no como um estilo de música vulgar e de baixa categoria. O termo samba surge pela primeira vez, como nome dado aos bailes que ocorriam na Cidade Nova. Era uma região populosa do Rio de Janeiro que ficou conhecida pela má fama de bairro dos divertimentos. Esses bailes que eram chamados de sambas, na realidade tocava-se maxixe.

A partir de então a palavra samba, através da disseminação destes bailes, começa a se espalhar e a virar moda pela cidade do Rio de janeiro, rompendo barreiras entre classes sociais e preconceitos musicais que existiam com relação à música da população de classe baixa. O samba como estilo musical que conhecemos atualmente, surgiu a partir do registro da música *Pelo telefone* do compositor Donga, em 1917. Apesar de discussões de que já se faziam samba antes desse registro, ela foi a música que marcou o início do samba. Independente da polêmica causada por quem de fato foi o verdadeiro compositor da música, ela foi a primeira gravada e registrada como de estilo denominado samba.

A casa de Dona Ciata, que se situava na Rua Visconde de Itaúna, perto da praça da onze no Rio de Janeiro, foi apontada pelo pesquisador (Henrique Foreis Domingues, 1968) como o local de nascimento do samba, pois lá se reuniam artistas como Pixinguinha (1897-1973), Donga (1890-1974), entre outros, nas primeiras décadas do século XX.

O fato é que, a partir de *Pelo telefone,* o samba foi assumindo a liderança do carnaval carioca, porém sem impedir, que outros gêneros também fossem cantados pelos foliões, como as marchinhas, ou os refrões de batucada de autoria anônima. O samba carioca provavelmente recebeu muita influência de ritmos da Bahia, principalmente devido à vinda de grande quantidade de escravos da Bahia para as plantações de café no Estado do Rio de Janeiro e São Paulo. Com essa influência africana a música produzida no Rio de Janeiro passou a ter novos contornos, instrumentos e a criação de um histórico próprio, de tal forma que, a música brasileira culminou-se no samba. Muitos pesquisadores apontam para os ritmos do maxixe, do lundu e da modinha como fontes que, quando sintetizadas, deram origem ao samba moderno (SANDRONI, 2001).

A partir de então surgiram vários compositores de samba que se destacaram através da disseminação do rádio no Brasil e pelo sucesso de suas músicas nas festas carnavalescas do Rio de Janeiro. Como exemplo podemos citar importantes nomes como: Noel Rosa (1910-1937), Ary Barroso (1903-1964), Cartola, Ismael (1905-1978), e Adoniran Barbosa (1910-1982). Adoniran Barbosa merece um destaque especial por ser o compositor das interpretações gravadas pelo grupo que temos como objetivo de análise neste trabalho: o grupo Demônios da Garoa. Noel é responsável pela união do samba do morro com o do asfalto. É considerado o primeiro cronista da música popular brasileira. Nesta época, a rádio difundiu a popularidade do samba por todo o país, e com o suporte do presidente Getúlio Vargas, o samba ganhou *status* de "música oficial" do Brasil.

O samba, com o passar dos anos teve variações no estilo de interpretação dada pelos seus intérpretes e compositores passando a obter subdivisões tais como:

2.1.1 Samba de enredo

Samba com letras descritivas, criados por compositores que estavam associados a escolas de samba, eram feitos para serem tocados em desfiles anuais de carnaval. O termo "escola de samba" foi adotado por grupos de sambistas em uma tentativa de ganhar aceitação para o samba e para as suas manifestações artísticas. O morro era o terreno onde o samba nascia e a "escola" dava aos músicos um senso de legitimidade e organização. A intenção era romper com as barreiras sociais. Nos anos 30, um grupo de músicos liderados por Ismael Silva fundou, na vizinhança do bairro Estácio de Sá8, a primeira escola de samba, Deixa Falar9. Eles transformaram o gênero, dando-lhe os contornos atuais, inclusive com a

---

[8] Bairro da cidade do Rio de Janeiro.
[9] Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Escola_de_samba> acesso em 04/11/2008.

introdução de novos instrumentos, como o surdo10 e a cuíca11, para que melhor se adequasse ao desfile de carnaval.

2.1.2 Samba canção

Sambas tocados em andamento lento, com letras sentimentais.

2.1.3 Samba de breque

Tipo de samba em que a banda para com seu acompanhamento, e deixa que o cantor improvise em letras faladas durante certos números de compassos.

2.1.4 Partido alto

Tipo de samba caracterizado por uma batida de pandeiro altamente percussiva, com uso da palma da mão como instrumento produzindo estalos. A harmonia do partido alto é sempre em tom Maior. Geralmente tocado por um conjunto de instrumentos de percussão (normalmente surdo, pandeiro e tamborim) e acompanhado por um cavaquinho e/ou por um violão. O partido alto costuma ser dividido em duas partes, refrão e versos.

2.1.5 Samba-exaltação

Samba caracterizado por composições "meta-regionais". O ufanismo observado nas composições exalta a cultura do país e não um folclore específico. Constitui o primeiro momento de exportação da música popular sem precedentes na história, apresentando as cores, a aquarela do país, ao resto do mundo. *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, é a composição que inaugura esse estilo de samba. Carmen Miranda destaca-se como uma das grandes expoentes.

---

[10] Tambor cilíndrico de grandes dimensões e som profundamente grave. O surdo é tipicamente feito de madeira ou metal e possui peles em ambos os lados.

[11] Instrumento musical, espécie de tambor, com uma haste de madeira presa no centro da membrana de couro, pelo lado interno. O som é obtido friccionando a haste com um pedaço de tecido molhado e pressionando a parte externa da cuíca com dedo, produzindo um som de ronco característico.

2.2 O choro e os regionais

> O choro foi primeiro uma maneira de tocar. Na década de 10, passou a ser uma forma musical definida. O choro como gênero tem normalmente três partes (mais modernamente duas) e se caracteriza por ser necessariamente modulante. Mais recentemente, Choro voltou a significar uma maneira de frasear, aplicável a vários estilos de música brasileira a obediência a forma rondó(em que sempre se retorna à primeira parte)aos poucos tem sido flexibilizada (CAZES, 1998, p.21).

As conclusões de Cazes (1998) demonstram claramente que o choro tem certas regras em relação a sua forma[12] o que se diferencia do samba que geralmente tem forma baseada em alternância entre estrofes e refrões. Porém essa não é a única diferença entre o samba e o choro, os estilos se divergem também no que se diz a respeito da instrumentação utilizada. O desenvolvimento, desde o final do século XIX, dos trios de choro (flauta, violão e cavaquinho) foi à base do que passou a ser chamado de "conjuntos regionais". A generalização desse nome, provavelmente, originou-se na caracterização com roupas folclóricas, com que determinados grupos se apresentavam na Capital Federal, que na época era o Rio de Janeiro.

> A palavra “choro” designou a princípio um agrupamento instrumental que surgiu por volta dos anos 1870, ao mesmo tempo que a dança do maxixe, portanto. Sua formação clássica era flauta, cavaquinho e violão, e seu repertorio inicial, danças de proveniência européia, sobretudo a polca, mas também a schottisch, a valsa e algumas outras (SANDRONI, 2002, p.103).

Dentre os fatores que fortaleceram o sucesso dos regionais podemos citar: a aproximação entre os regionais e os cantores de samba, a facilidade em acompanhar melodias cantadas, já que os músicos de choro eram aptos no acompanhamento "de ouvido"[13]; o que

---

[12] Trata-se da seqüência construtiva da musica, subdividida em secções, geralmente marcadas por vogais maiúsculas.

[13] É comum em meio a musica popular músicos auto didatas, que tocam sem conhecimento teórico musical.

era uma praticidade, pois não necessitavam de arranjos escritos, bastava saber o tom da música e realizar uma pequena introdução e pronto, ali estava o que era preciso para realizar uma musica. Os regionais apresentavam o virtuosismo que tinham, quando se tratava de apresentar o seu repertório de choro. A associação destes fatores fizeram dos regionais a formação musical ideal para a radiofonia brasileira, que se encontrava ainda no seu início no começo do século XX.

No solo, uma flauta, bandolim ou clarinete dando a introdução para os cantores; na harmonização, um cavaquinho e dois violões fazendo contracantos em "terças", ou em "sextas", alinhados pelo ritmo de um pandeiro de atuação discreta indicavam qual seria o formato a seguir. Em 1930, surgiu o “Gente do Morro”, grupo que se destacou pela qualidade e organização musical e que reuniu pela primeira vez dois dos mais importantes músicos brasileiros: o flautista Benedito Lacerda(1903-1958) e Waldiro Frederico Tramontano, o “Canhoto do cavaquinho”. (PRATA 2008). Daí pra frente, com raras exceções, não houve música popular de sucesso, cantada ou instrumental, que não tivesse sido acompanhada por um regional. O Gente do Morro, em 1934, sofreu modificações em sua formação e passou a se chamar regional de Benedito Lacerda. ”Em 1937, entraram dois novos violonistas, Dino e Meira, que junto com Canhoto formaram o mais importante núcleo de acompanhamento na nossa musica popular” afirma Prata (2008).

> Entre meados dos anos 30 até o final da década de 50, um vetor da qualidade de uma emissora de rádio era o seu regional. Assim, O Gente do Morro e Jacob e Sua Gente eram da Rádio Guanabara. O regional de Claudionor Cruz tocava na Rádio Transmissora. Waldir Azevedo e seu regional eram contratados da Rádio Clube. Os Regionais de Benedito Lacerda e Rogério Guimarães atuaram vários anos na Rádio Tupi. O regional do Canhoto era exclusivo da Rádio Mayrink Veiga. Os Regionais de César Moreno e Dante Santoro foram da Rádio Nacional. Na Rádio Mauá atuava Jacob e Seu regional e os Regionais de Darly do Pandeiro e de Pernambuco do Pandeiro. Outro aspecto importante é que muitos desses músicos tinham carteira assinada pelas rádios e chegaram a se aposentar por essa atividade. O início dos anos 60 aprofundou em certo declínio que os regionais já viviam no final dos anos 50. O fato de o grande público preferir musicas cantadas e o surgimento do iê- iê- iê, nas rádios e gravadoras, e os shows de bossa nova, nas casas noturnas e teatros, reduziram praticamente a zero o mercado para os músicos de choro. A partir daí, passaram a acompanhar cantores em casas noturnas, principalmente, Silvio Caldas, realizar gravações antológicas como, por exemplo, com Ciro Monteiro e Cartola, ou shows históricos como "Rosa de Ouro" e "O Fino da Música", bela homenagem que receberam no Pavilhão do Anhembi (SP), em maio de 1977. Apesar do falecimento de Jacob do Bandolim, em 1969, principal músico de choro em atividade, e contrariando previsões pessimistas, o choro se revigorou, em meados dos anos 70, com o florescer de uma nova geração que trazia contornos próprios de uma etapa que se iniciava.[14]

[14]PRATA,Sergio.**A historia dos regionais.**Disponível em <http: www.samba-choro.com.br /fotos/porexposicão/exposicao>Ascesso em 21/05/08

Com o declínio da atuação dos regionais que se destacaram no cenário musical no Brasil durante cerca de quarenta anos na primeira metade do século XX passou-se a designar como conjuntos musicais as novas formações em conjunto na música popular brasileira. Dentre os conjuntos musicais que surgiram na época, surgiu o então famoso conjunto de samba paulista denominado Demônios da Garoa, grupo este que se consagrou através das musicas do compositor Adoniram Barbosa.

2.3 Demônios da Garoa e o compositor Adoniram Barbosa

Um dos conjuntos vocais mais ativos da música brasileira surgiu em São Paulo em 1943 com o nome Grupo do Luar, tocando em festas e serenatas. Ganharam o primeiro prêmio de um concurso de rádio, e foram contratados pelas Emissoras Unidas. Após um ano de formação o nome do conjunto foi modificado para Demônios da Garoa através de sugestão de cartas de ouvintes da radio que o grupo tinha recentemente fechado contrato. Ganharam notoriedade ao se consagrarem campeões do carnaval paulista de 1951 e 1952 com dois sambas de Adoniran Barbosa: "Malvina" e "Joga a Chave" (com Osvaldo Molles). Responsáveis pelos maiores sucessos de Adoniran, os Demônios da Garoa fizeram as gravações originais de Saudosa Maloca, Samba do Arnesto e Trem das Onze. Continuaram produzindo muitas gravações nas décadas de 60, 70, 80 e 90, entrando no Livro Guines de Recordes de 1994 como o mais antigo grupo musical em atividade no mundo.

A denominação do nome do grupo como Demônios da Garoa, se refere a "Demônios" pela forma com a qual executam o samba de forma reverente e diferenciada com estilo característico e interpretativo próprio e único, "Garoa" refere-se a São Paulo que é a cidade de origem do conjunto, que é conhecida por cidade da garoa.

> "Aqueles endiabrados adolescentes inovaram ainda mais com a criação das introduções das músicas que interpretavam, que para eles era de suma importância. Fazendo uso de muita irreverência e humor, rechearam seus sambas com "*pans pãns pãns pãns*", "*pas calin gun dum*" e "*quais quais quais*", dando origem ao que chamamos hoje de verdadeiro "Samba Paulista", que conquistou a expressão e o sucesso nacional. O Estilo "Gaiato" unido às fabulosas introduções dos sambas e seu jeito único de tocar suas músicas, firmou-se como identidade inconfundível dos Demônios da Garoa. Vale a pena lembrar que estas inovações não foram aceitas de imediato, e os Demônios da Garoa encontraram bastante dificuldade para conseguir uma gravadora que tivesse a coragem de lançar um disco com músicas cheias de erros de português." [15]

[15] Garoa produções, disponível em: < http://www.demoniosdagaroa.com.br/ > acesso em 13/09/2008.

O grupo passou por varias mudanças de integrantes ao longo de sua historia, porém a formação instrumental se manteve a mesma. A primeira formação do grupo, ainda conhecido pelo nome Grupo do Luar, possuía os seguintes integrantes: Arnaldo Rosa, vocal e ritmo[16];Antonio Espanha, tantã[17]; Benedito Espanha, afoxé[18]; Waldemar Pezuol, violão;Zezinho, Violão Tenor[19];Bruno Michelucci, Pandeiro.

Nascido em Valinhos (SP), em 1910, João Rubinato, mais tarde conhecido por Adoniran Barbosa, filho de imigrantes italianos talvez tenha sido um dos que mais profundamente incorporou as contradições e o "espírito" da capital paulista que, entre os anos 1930 e 60, transformou-se no centro industrial e financeiro do país no mesmo ritmo em que suas "malocas" eram derrubadas e seu povo empurrado para os arredores das estações da ferrovia. "Um compositor que, como poucos, soube mergulhar no sofrido cotidiano do povo, em seus amores muitas vezes destrambelhados e nas muitas facetas da sociedade brasileira" (SILVA,2008)[20].

Sua carreira teve início em 1934, depois de vencer um concurso de marchinhas. O sucesso chegou em 1955, com a gravação pelo grupo Demônios da Garoa de dois de seus clássicos: Saudosa maloca e Samba do Arnesto. E, mesmo assim, foi passageiro, fazendo com que Adoniran só voltasse a estourar de novo dez anos depois, quando sua composição Trem das Onze venceu um concurso de músicas carnavalescas no Rio de Janeiro, tornando-se a música mais tocada no Carnaval de 1964. Na ocasião, a música foi interpretada pelos Demônios da Garoa.

Sua obra foi marcada por um caminho bastante diferente da maioria dos sambistas, de sua época. Enquanto na década de 50, a maioria dos sambistas seduzida pelo mercado radiofônico e pelo discurso desenvolvimentista dos Anos J.K[21] embalava os ritmos populares em letras recheadas de exaltações ao modo de vida e aos valores burgueses, Adoniran caminhava no sentido oposto dos demais compositores da sua época, com letras que falavam da realidade do povo paulista.

---

[16] Ritmo empregado neste sentido se refere a qualquer instrumento percussivo, podendo muitas vezes ser algo improvisado, como uma caixa de fósforo, colher batendo em prato etc.
[17] É um tipo de tambor de formato cilíndrico ou afunilado.
[18] Instrumento musical composto de uma cabaça pequena redonda, recoberta com uma rede de bolinhas de plástico
[19] Instrumento similar ao violão, com proporções ligeiramente reduzidas, dispondo apenas de 4 cordas, com afinação "lá, ré, sol, dó".
[20] SILVA. Wilson.**Saudoso malandro**.disponível em < http: www.pstu.org.br/cultura >acesso em 25/02/2008.
[21] Período do governo federal do presidente Juscelino Kubitschek.

3. ANÁLISE

> Análise pode servir como ferramenta para se ensinar, entretanto ela pode (...) ensinar o performer, o ouvinte e até mesmo o compositor. Mas pode ser igualmente uma atividade singular – um processo de descoberta. (BENT, 2001, vol I, p. 5261).

O processo de análise segue as seguintes etapas.

• na partitura, disposta antes do início de cada análise;

• em tabelas com suas descrições e com indicações dos compassos em que aparecem na música. Sobre as variações dos motivos originais estão indicados os compassos correspondentes a estas variações.

• indicação dos acordes executados pela base harmônica e dos graus de cada nota em relação ao acorde em questão[22].

A análise textual será também apresentada em três momentos:

• após a tabela de motivos originais (a partir dos quais são criadas as variações), uma análise geral sobre o comportamento dos motivos com relação a musica acompanhada pelo violão de seis cordas.

• após a tabela motivos na harmonia, comentários relacionando os motivos a seus contextos harmônicos.

• ao final de cada análise, particularidades, características singulares do acompanhamento de cada música.

Após o conjunto das análises, estão espostos comentários sobre comportamentos comuns a todas ou relacionando suas diferenças e possíveis razões para que ocorram.

Embora a transcrição tenha sido feita com o máximo de atenção, é importante que se escute as gravações para que possa ter uma visão mais ampla sobre as analises.

Quando transcrevemos um tema cantado, é representada na escrita musical a melodia escrita em forma métrica exata nos padrões da escrita musical tradicional, não a rítmica exata do intérprete. A partir dessa transcrição métrica, o intérprete produz variações que não chegam a descaracterizar o tema, que continua a ser entendido como o original por quem ouve. Nas interpretações do violão de seis cordas há momentos em que o violão deixa de frasear nos baixos e desenvolve ritmos nos acordes. Este trabalho tem como foco as análises dos comportamentos melódico do violão, as partes de acompanhamento harmônico não constarão nas análises das interpretações das musicas.

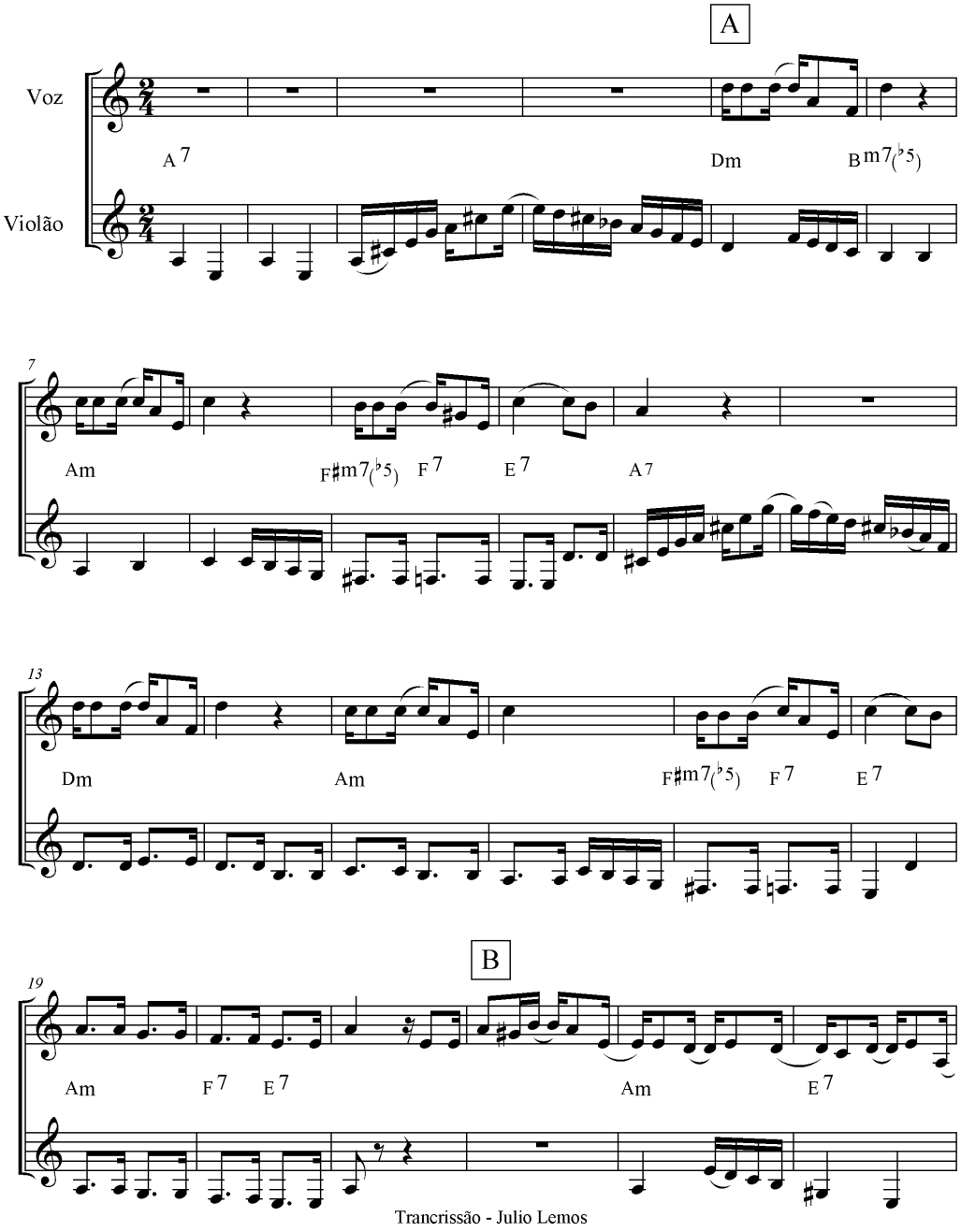
---

[22]Detalhes sobre cifragem de acordes, numeração de graus de notas dos motivos em relação à harmonia e classificação de intervalos estão dispostos nos anexos

4 Transcrições e análises.

Saudosa maloca

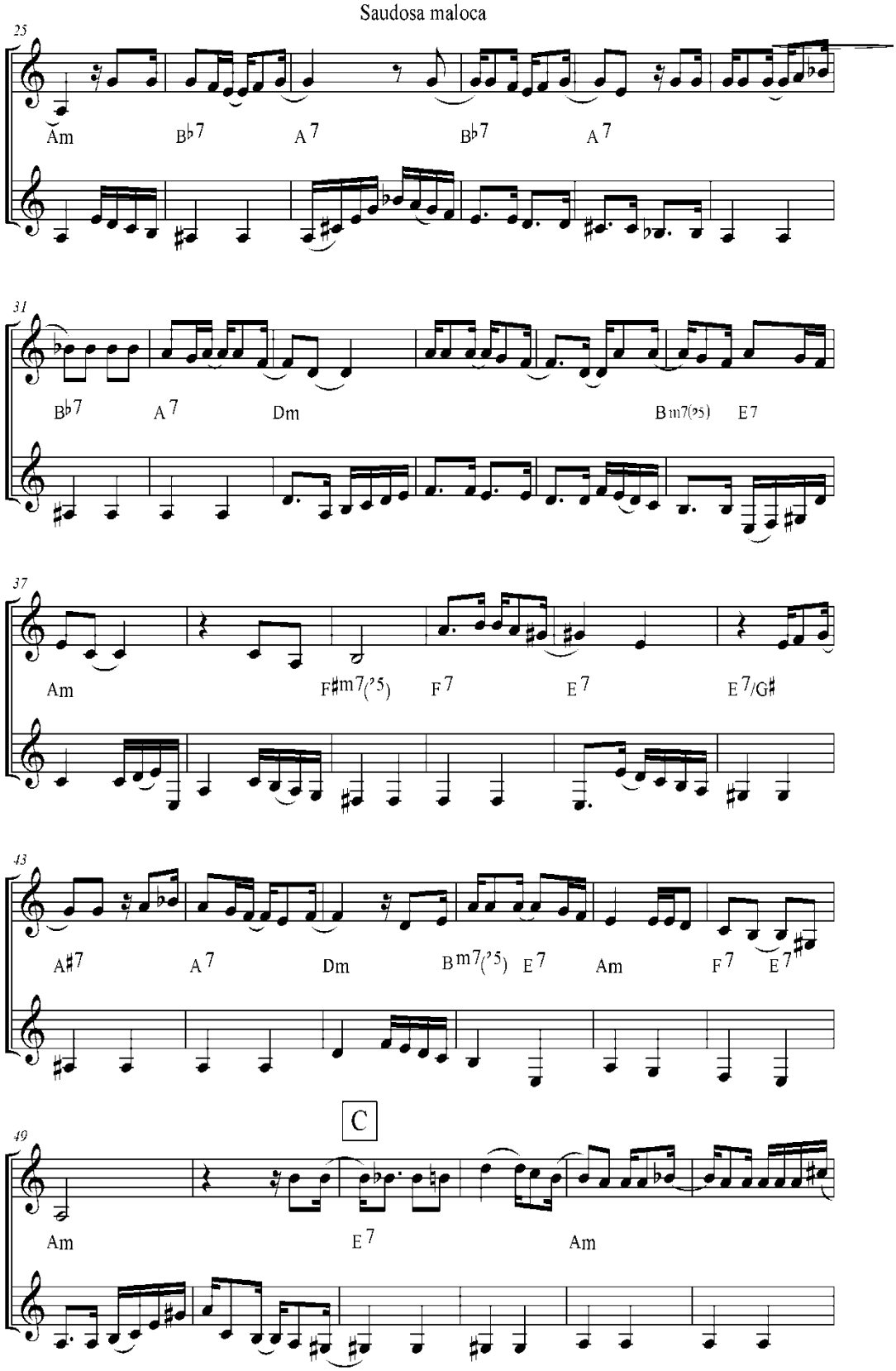
Adoniran Barbosa

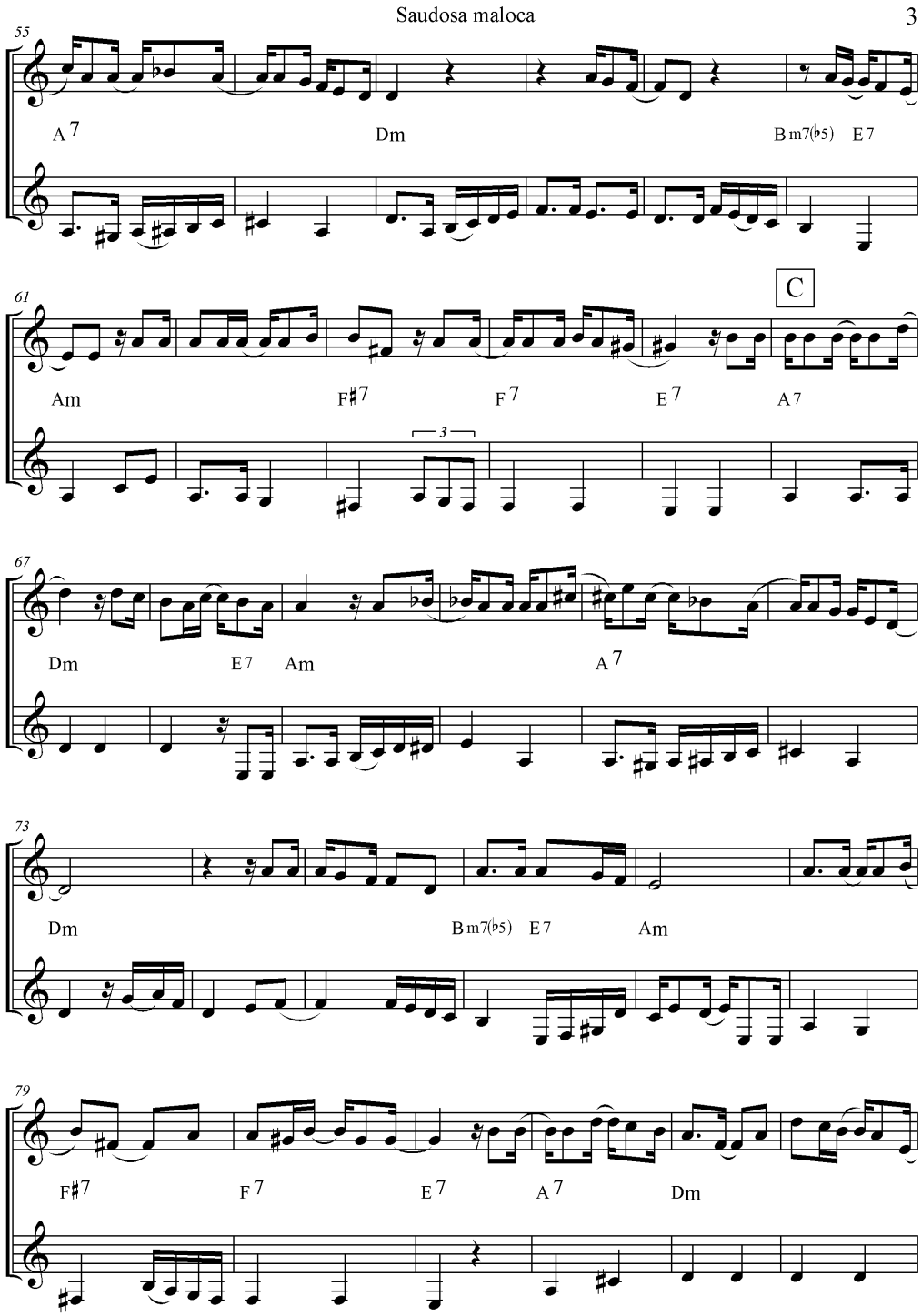


Trancrissão - Julio Lemos

2

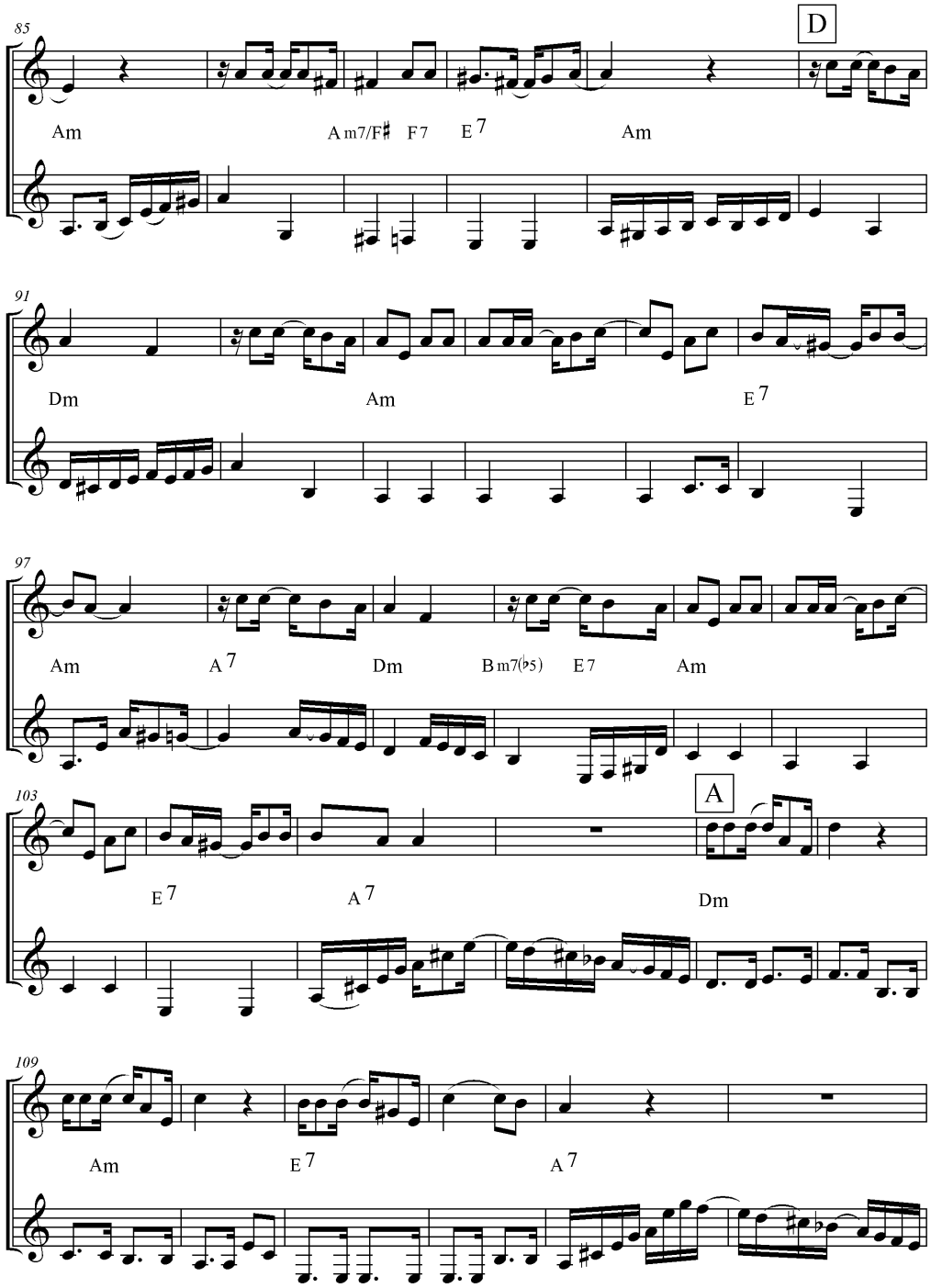
Saudosa maloca

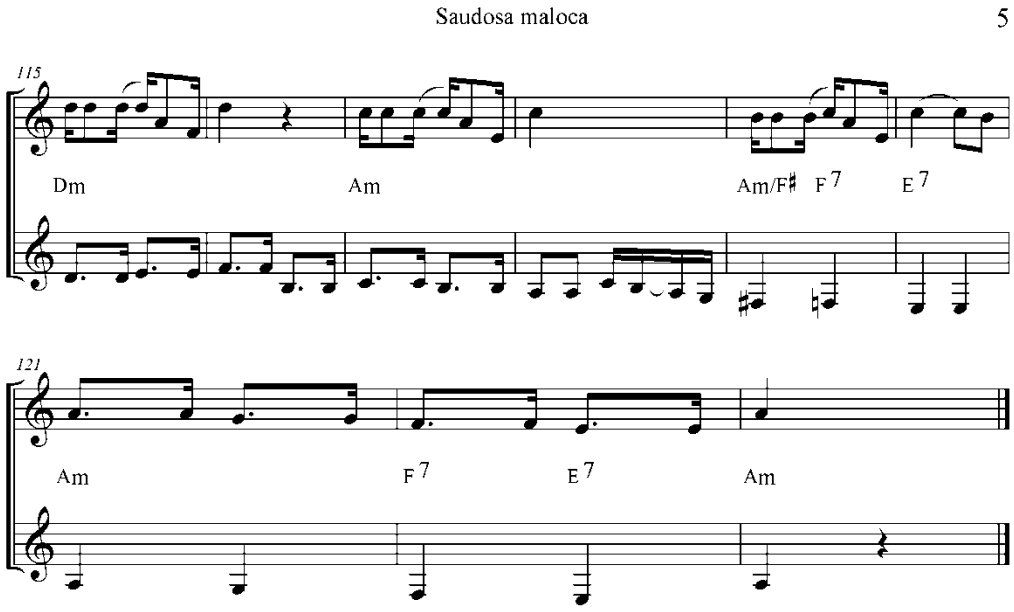



Saudosa maloca
3
55
A7
Dm
Bm7(♭5)
E7
61
C
Am
F♯7
F7
E7
A7
3
67
Dm
E7
Am
A7
73
Dm
Bm7(♭5)
E7
Am
79
F♯7
F7
E7
A7
Dm

4

Saudosa maloca




Saudosa maloca
5
115
Dm
Am
Am/F♯
F7
E7
121
Am
F7
E7
Am

4.1 SAUDOSA MALOCA

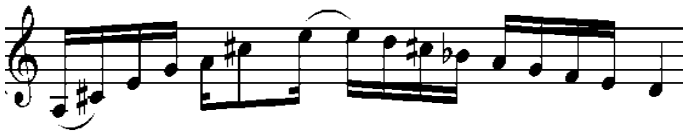
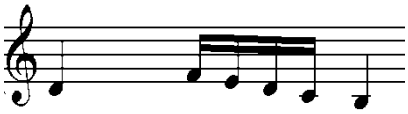
Composição de Adoniran Barbosa gravada em 1955[23] pelo conjunto Demônios da Garoa. Nesta gravação participaram os músicos: Arnaldo Rosa (voz e Afoxé), Antonio Gomes Neto (Violão Tenor[24]), Cláudio Rosa (Pandeiro), Francisco Paulo Gallo (Violão).

Seções: A, B, C, D, A'

4.1.1 Motivos[25]

Foram extraídos 15 motivos e suas respectivas variações da linha do violão de seis cordas nessa gravação de Saudosa Maloca. Os motivos são expostos na tabela a seguir.

Tabela 1: Motivos

Motivo	Descrição	Compassos
Motivo 01	Desdobramento de acorde no sentido ascendente, e posterior movimento diatônico descendente da escala menor hamônica atingindo[27] a fundamental do acorde subsequente.	3,105 variação[26]: 11,113
		
Motivo 02	Motivo diatônico descendente.	5,35,45 59,75,99 Variações: 8,16,23,25,38,79,98,118
		

[23]GAROA, Demônios Da. **Eu Sou o Samba.** CD 1.EMI Brazil, 2006.

[24] Violão de 4 cordas com tamanho menor que o violão convencional de seis cordas, e afinação semelhante a afinação das quatro primeiras cordas do violão convencional.

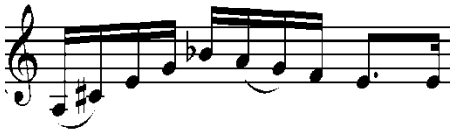
[25] Os motivos foram numerados de acordo com a sequencia em que aparecem na musicas.

[26]Os números abaixo da palavra variações correspondem ao numero dos compassos correspondentes as variações dos motivos originais em questão.

[27] O termo repousando, se refere a nota alcançada por movimento melódico descendente

Motivo 03

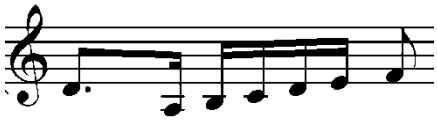
Desdobramento de acorde no sentido ascendente e movimento diatônico descendente da escala menor hamônica. 27



Motivo 04

Motivo diatônico com um salto descendente, e conseqüente ascendência diatônica, em direção a nota de inversão do acorde. 33,57

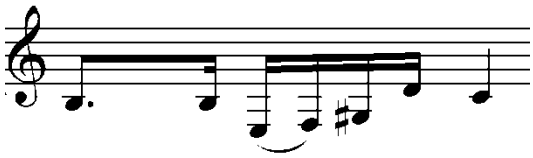
variação: 41
(variação por inversão)



Motivo 05

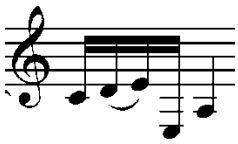
Desdobramento de acorde com nota de passagem e resolução em nota do acorde subseqüente. 36

variação: 76



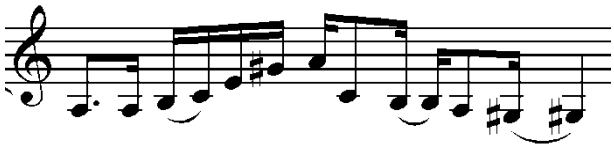
Motivo 06

Desdobramento de acorde com nota de passagem e resolução em nota do acorde subseqüente. 37



Motivo 07

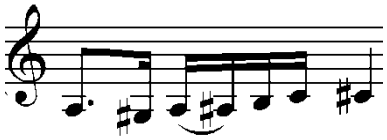
Motivo diatônico em curva ascendente
ascendente, seguido por movimento descendente 49
com resolução em nota do acorde subsequente.



Motivo 08

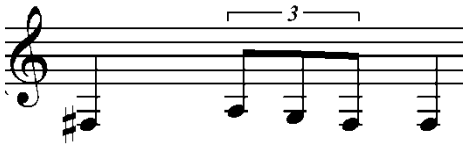
Motivo cromático ascendente.

55,71



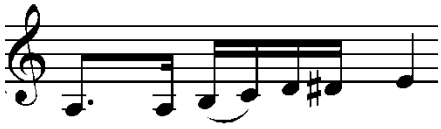
Motivo 09

Motivo diatônico descendente
repousando nota do acorde subseqüente. 63



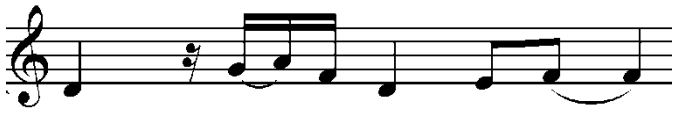
Motivo 10

Motivo cromático ascendente 55



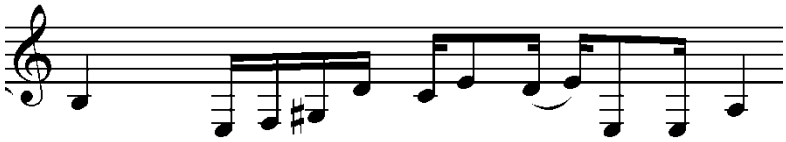
Motivo 11

Desdobramento do acorde no sentido ascendente, seguido por movimento diatônico atingindo[28] nota de inversão do mesmo acorde, através de nota de passagem. 73



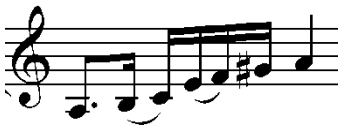
Motivo 12

Desdobramento de acorde com nota de passagem, bordadura inferior presente na parte fraca da síncope atingindo nota do acorde subseqüente através de salto descendente 76



Motivo 13

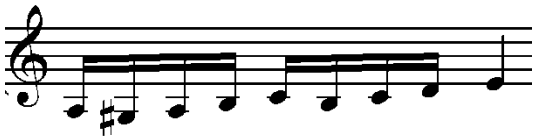
Motivo diatônico ascendente. 85



Motivo 14

Motivo com duas sequencias sendo uma repetição da outra,com movimento diatônico ascendente. 89

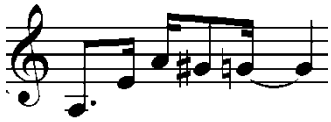
Variação: 91



[28] A utilização do termo atingindo se refere a nota alcançada por movimento melódico ascendente.

Motivo 15

Desdobramento do acorde com resolução em nota do acorde subsequente através de cromátismo no sentido descendente. 97

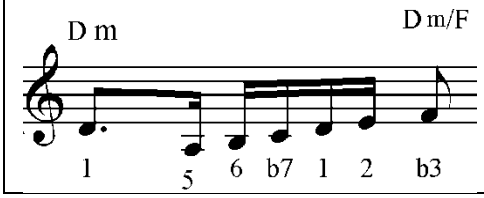


4.1.2 MOTIVOS NA HARMONIA

Nesta seção, os motivos que foram comentados na seção anterior são investigados em relação a seu contexto harmônico, isto é, ao(s) acorde(s) que são tocados pela base harmônica. Cada tabela representa um contexto harmônico que é descrito em seu título.

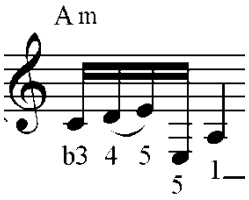
Tabela 2: motivos em um único acorde

Motivo	Descrição	Compassos
Motivo 04	Salto de quinta descendente, em seguida sexta maior em cabeça de tempo, com consequente movimento diatônico, atingindo a terça menor do acorde, definindo o acorde na sua primeira inversão.	33



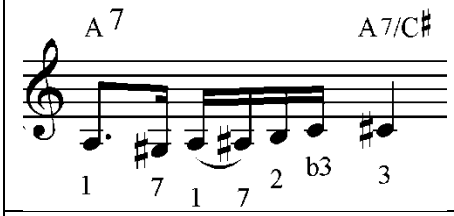
Motivo 06

O motivo parte da nota de primeira inverssão do acorde, atinge a quinta justa do acorde através de nota de passagem. Seguido por salto descendente de oitava, passa pelo quinto grau do acorde abaixo da tônica com consequente salto de quarta justa ascendente repousando na fundamental do acorde. 37



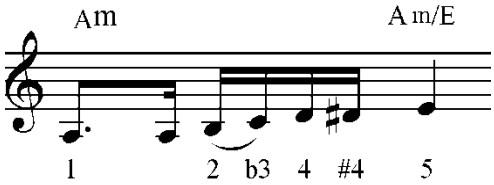
Motivo 08

Bordadura inferior resolvendo em semintom ascendente, consequente movimento cromático ascendente atingindo a terça maior do acorde, apresentando o acorde na sua primeira inverssão. 55,71



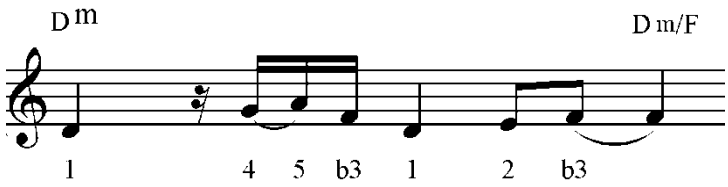
Motivo 10

Segunda maior em cabeça de tempo com asecendecia diatônica e consequente movimento cromático atingindo o quinto grau do acorde apresentando o acorde na segunda inverssão. 69



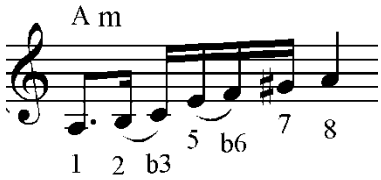
Motivo 11

Fundamental em cabeça de tempo
com consequente pausa de semi-colcheia 73
provocando uma acentuação ritmica ao atingir
o quinto grau do acorde passando pelo quarto grau
como nota de passagem. Ocorre uma passagem novamente na tônica,
e por movimento diatônico ascendente passando
pela segunda maior atinge a terça menor do acorde,
apresentando o acorde na sua primeria inversão.



Motivo 13

Movimento diatônico ascendente com
apresentação das notas do acorde em 85
cabeça de tempo, atingindo a oitava do acorde.



Motivo 14

Bordadura inferior com consequente movimento
diatônico ascendente atigindo a terça do acorde
e posteriormente ocorre uma imitaçao do padrão 89,91
melódico a partir da terça do acorde. Ocorre uma
bordadura inferior e logo na sequencia um
movimento diatônico ascendente
atingindo o quinto grau do acorde

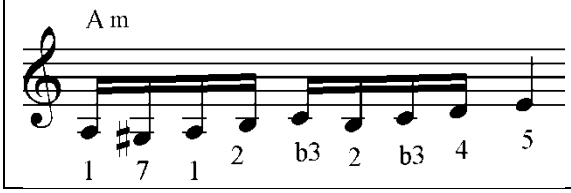
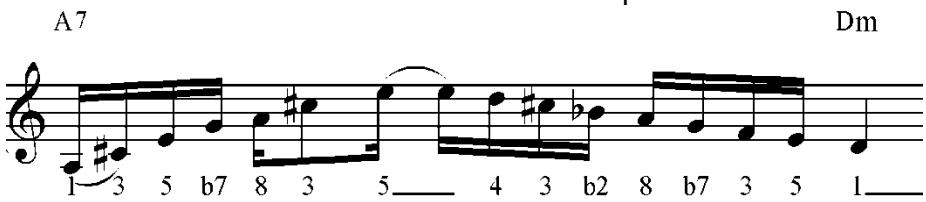


Tabela 3: motivos em V7/IV - IVm [29]

Motivo	Descrição	Compassos
Motivo 01	Fundamental em cabeça de tempo do primeiro tempo seguida por desdobramento do acorde até se atingir o quinto grau uma oitava acima e consequente movimento diatônico descendente através da escala formada pelo modo mixolídio com nôno e sexto graus menores,modo mixolídio(b9) (b13)[30], atingindo a fundamental do acorde subsequente.	3,105 variações: 11,113



Uma observação deve ser feita a respeito do motivo 01, pois o mesmo aparece como abertura e finalização da música possui função de ponte[31] para o começo da parte "A".

Nas interpretações de musicas no samba e no choro é comum o violonista executar motivos de forma improvisada, é também comum o surgimento de trechos chamados de "baixaria de obrigação". Estes trechos podem ser de fato indicados pelo compositor ou serem definidos por gravações que se consagraram através de determinado intérprete ou grupo.

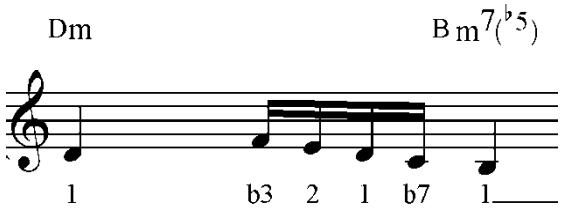
Apesar do compositor Adoniram Barbosa não ter influenciado nos arranjos de suas musicas que foram gravadas pelo grupo Demônios da Garoa, a partir do arranjo realizado nesta gravação o motivo 01 acabou por se tornar um tipo de motivo obrigatório. Ele deve ser realizado ao interpretar esta música no violão de seis cordas. Este motivo apresenta duas variações no decorrer da musica nos compassos 11 e 113. O motivo possui a função de ponte nestes casos para o segundo trecho da parte "A".

O motivo 06 possui finalização através de salto de quarta justa ascendente, partindo da quinta justa, atingindo a fundamental do acorde subseqüente. É comum no acompanhamento do violão, enquanto não realiza se motivos melódicos, o baixo apresentar alternância entre a fundamental e a quinta justa abaixo da fundamental, fazendo se a marcação

[29] Quando se fala em V7/IV – IV, trata-se do caminho de um acorde dominante secundário para seu subdominante. São muito comuns, em choros e sambas.
[30] Esta denominação do modo mixolídio é muito utilizada no jazz, sendo referente ao modo mixolídio da escala menor harmônica.
[31] Quando se fala em ponte, trata se da passagem de uma secção para outra na musica.

de cada tempo do compasso. Geralmente a fundamental é colocada em cabeça do primeiro tempo e a quinta justa na cabeça do segundo.

Tabela 4: motivo em IVm – IIm7(b5)[32]

Motivo	Descrição	Compassos
Motivo 2		
	Motivo diatônico descendente com a terça do acorde em cabeça de tempo passando pela segunda maior como nota de passagem, seguida pela fundamental, e pela sétima menor e repousando na fundamental do acorde subseqüente.	5,35,45,59,75,99
		variações: 8,16,23,25,38,79,98,118
		

Este motivo melódico é recorrente na musica e apresenta maior flexibilidade de enquadramento em diferentes contextos harmônicos. Tanto o motivo 02 como em suas variações, são motivos diatônicos que usam notas pertencentes à escala referente ao tom da musica, neste caso, La menor. O motivo repousa na fundamental, ou em alguma das notas pertencentes ao acorde subsequente apresentando o acorde no estado invertido.

Esses casos mostram que provavelmente há momentos em que os intervalos são pensados com relação ao acorde alvo, sem deixar de se observar a pertinência dessas notas ao contexto harmônico em que estão.

Na apresentação do motivo no compasso 8 surge o acorde de F#m7(b5)[33] este acorde pertence ao sexto grau do campo harmônico gerado pela escala menor melódica. A utilização deste acorde se destaca na harmonia da musica, já que não é comum ouvir este acorde em harmonias tradicionais[34] do samba.

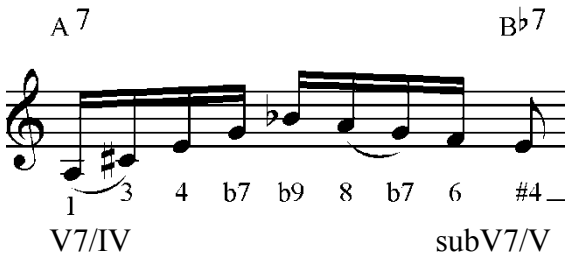
---

[32] Encadeamento harmônico com caminho do subdominante no quarto grau do campo harmônico menor, em direção ao subdominante no segundo grau. Neste caso os acordes possuem a mesma função, divergindo apenas na nota do baixo.

[33] Este acorde também pode ser visto como acorde La menor, primeiro grau do campo harmônico menor, com a sexta maior no baixo.

[34] Refere-se a harmonias comuns nos sambas compostos no inicio do século XX.

Tabela 5: motivo em V7/IV - subV7/V[35]

Motivo	Descrição	Compassos
Motivo 3 	Desdobramento do acorde dominante com movimento ascendente atingindo no apíce a nona menor, e posterior movimento descendente diatônico repousando na quarta aumentada do acorde susequente.	27

O motivo 03 apresenta uma relação de dupla interpretação harmônica, devido à relação entre a nota em que ocorre o repouso na conclusão do motivo e ao acorde que ocorre neste momento. O grupo neste momento faz uma harmonia em que primeiramente toca-se um acorde dominante secundário, (o dominante do quarto grau, A7), e na seqüência o substituto da dominante deste acorde, (Bb7). Porém, no motivo melódico ocorre repouso na nota Mi, que em relação ao acorde substituto da dominante (Bb7) esta nota (Mi) tem como classificação ser a quarta aumentada do mesmo. Tira-se assim a possibilidade de dar o nome de Bb7 ao acorde, pois não existe classificação de inversão de acorde em que o quarto grau aumentado possa ser a nota do baixo, pois ela não é uma nota pertencente ao acorde, e sim considerada uma nota de tensão do mesmo.

[35] Movimento harmônico do dominante secundário do quarto grau (A7), em direção ao substituto da dominante (Bb7) do mesmo. Este movimento harmônico pode ser chamado por resolução deceptiva (CHEDIAK, 1986 P.104),

Então temos outra possibilidade de descrição harmônica deste trecho que seria a seguinte:

Tabela 6: motivo em V7/IV – V7[36]

Motivo	Observações	compassos
Motivo 3	Desdobramento do acorde dominte com movimento ascendente atingindo a nona menor, e posterior movimento descendente diatônico repousando na fundamental do do acorde subsequente.	27

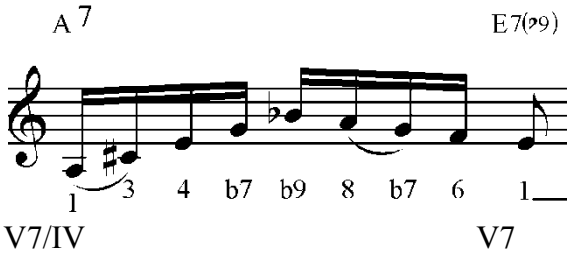
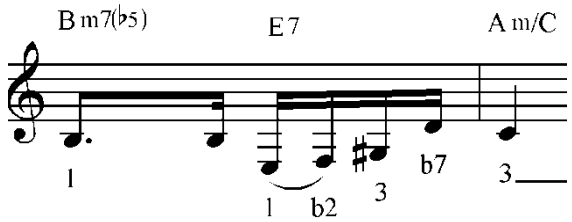


Tabela 7: motivo em IIm7(b5) - V7 - Im[37]

Motivo	Observações	compassos
Motivo 5	Fundamental em cabeça de tempo no primeiro acorde,salto de quinta descendente em direção a fundamental do acorde dominante em cabeça de tempo seguida por segunda maior como nota de passagem. Seguida pela terça, e pela sétima do acorde atingindo por movimento de segunda menor descendente a terça menor do acorde pertecente ao primeiro grau do campo harmônico menor.	35

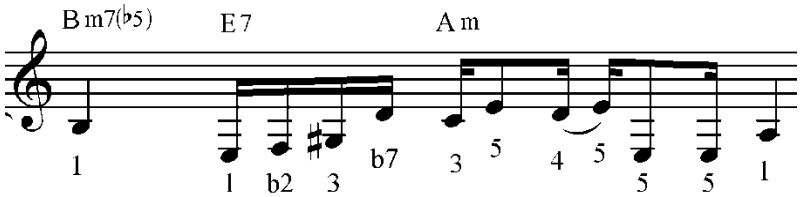


[36] Movimento de acorde dominante em direção ao seu dominante.

[37] Movimento do acorde meio diminuto em direção ao dominante do primeiro grau e posterior movimento com repouso no acorde do primeiro grau do campo harmônico menor.

Motivo 12

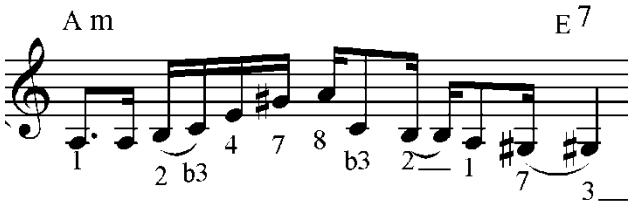
Motivo 05 com extenção de desenvovimento melódico em sincope do acorde La menor com bordadura inferior no quinto grau do acorde através da quarta justa como nota estranha ao acorde. Na sequencia ocorre um salto descendente para o quinto grau, permanece no mesmo nas duas últimas notas da segunda síncope do motivo e repousa na fundamental do acorde. 76



Este tipo de seqüência harmônica é muito recorrente na musica popular de vários os gêneros. No jazz, por exemplo, podemos observar a ocorrência de modulações, sejam elas passageiras ou definitivas, utilizando a sequência harmônica IIm7(b5) - V7 – Im.

Tabela 8: motivo em Im – V7[38]

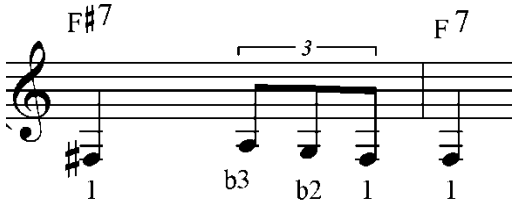
Motivo	Observações	compassos
Motivo 7	Fundamental em cabeça de tempo seguida pela segunda naior em cabeça de tempo, ligada a terça menor do acorde, passando pela quarta justa, seguida de um salto de terça ascendente para a sensível, logo atinge a oitava do acorde no apíce do motivo. Na sequencia ocorre movimento diatônico descendente a partir da terça menor repousa na terça maior do acorde subsequente e apresenta o mesmo na primeira inverssão.	49



[38] Movimento do acorde em direção ao seu dominante.

Tabela 9: V7 – subV7/V[39]

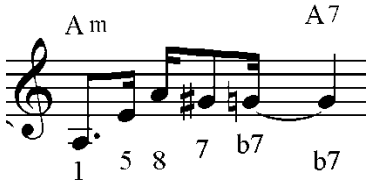
Motivo	Observações	compassos
Motivo 9	Fundamental do acorde dominante ocupando o primeiro tempo, e na sequência, movimento diatônico descendente em tercina de colcheias partindo da terça menor passando pela segunda menor e pela fundamental novamente. O repouso ocorre na fundamental do acorde dominante subsequente através de um intervalo de semitom descendente.	63



O motivo 09 possui certa semelhança com o motivo 02. Porém, este ocorre com ritmo em tercina e com o mesmo sentido de movimento diatônico descendente. O motivo apresenta o repouso em nota do acorde subsequente, neste caso na fundamental do mesmo.

Tabela 10: Im –V7/IV[40]

Motivo	Observações	compassos
Motivo 15	Fundamental em cabeça de tempo seguida por um salto de quinta ascendente e outro de quarta justa atingindo a oitava nota do acorde, na sequencia ocorre um movimento cromático descendente partindo-se da oitava passando pela sétima maior e posteriormente repousando na sétima através de uma antecipação da sétima menor do acorde do mesmo tom.	97

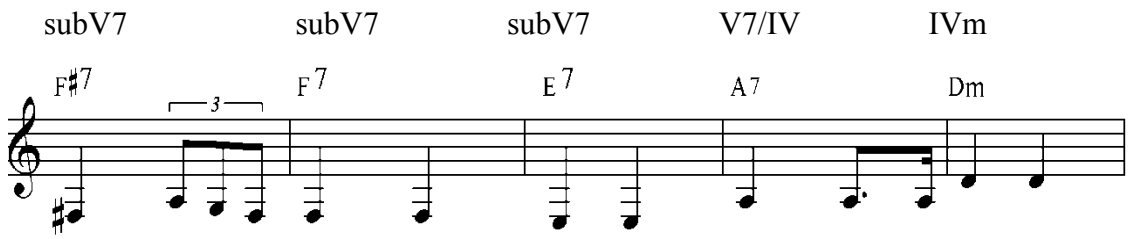


[39] Movimento de acorde dominante em direção um acorde substituto da dominante de outro acorde também classificado como substituto da dominante.

[40]Mudança de função harmônica de acorde do primeiro grau do campo harmônico menor, para o dominante secundário do quarto grau do campo harmônico.

4.1.3 Comentários

No trecho da musica que vai do compasso 63 ao 66 ocorre uma seqüência harmônica considerada moderna neste estilo de composição dentro do gênero e para a época em que foi gravada. Ocorre neste trecho harmônico uma série de acordes dominantes formando uma seqüência de subdominantes estendidos, por movimento cromático em direção ao dominante do quarto grau (A7). A harmonia deste trecho é diferenciado do restante da harmonia da musica.

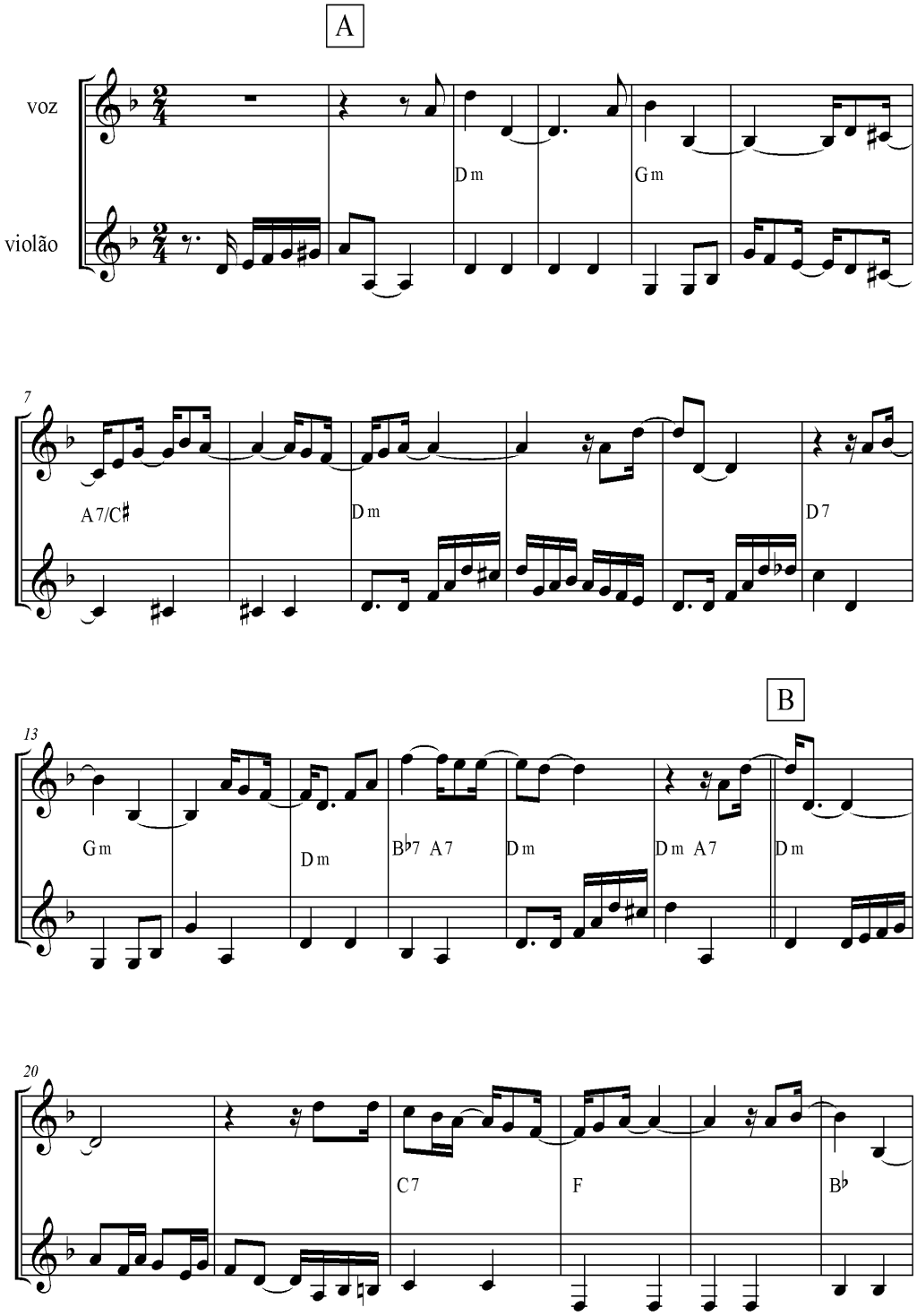


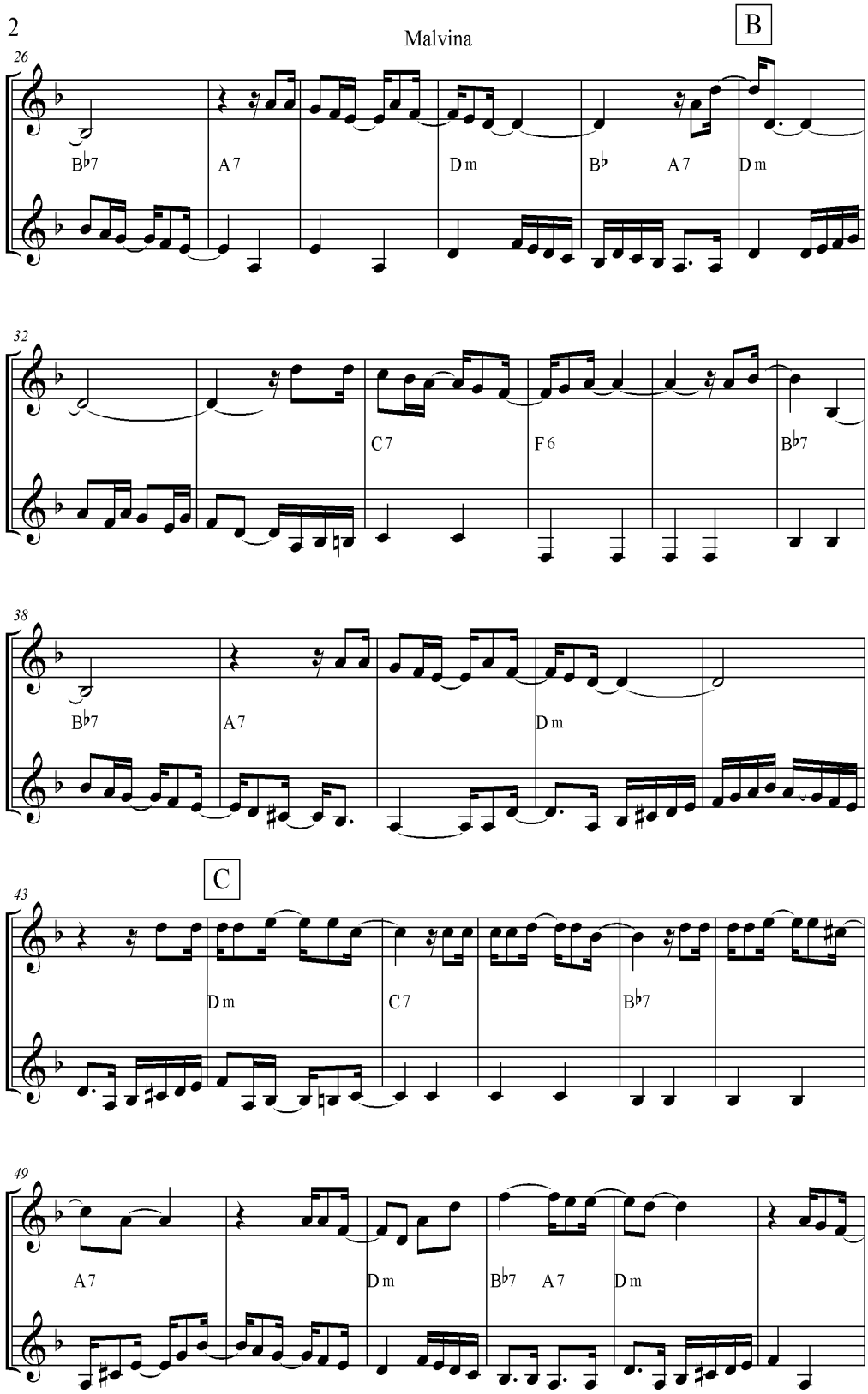
O motivo 15 apesar de ser o último motivo dentre os quinze que ocorrem na musica, é um motivo que aparece constantemente nas interpretações do violão presente nas gravações de outras musicas registradas pelo grupo.

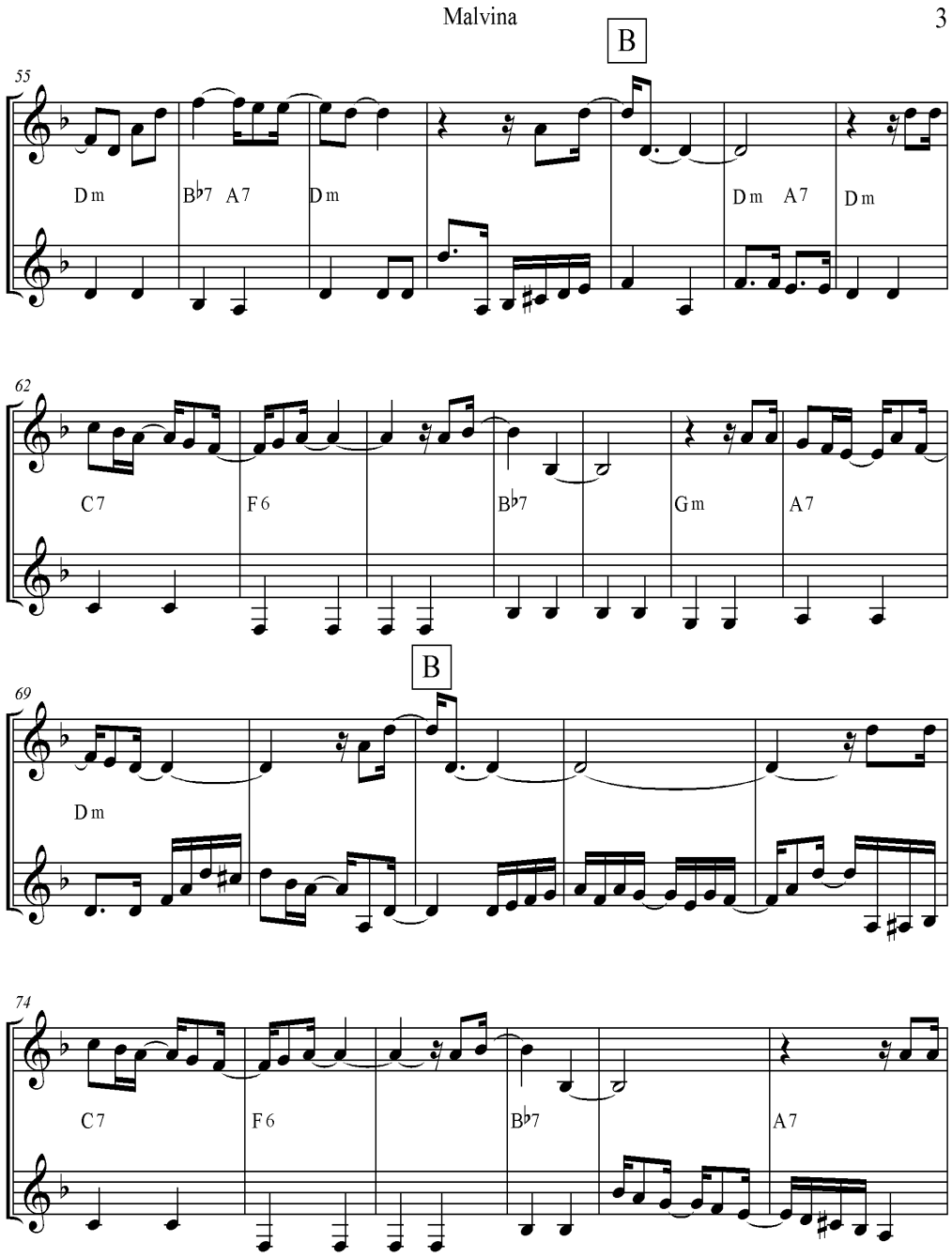
O motivo pertence à passagem harmônica do acorde menor pertencente ao primeiro grau do campo harmônico menor, para acorde de função de dominante secundário do quarto grau. Isso ocorre a partir da mudança do acorde do tom menor para o tom maior, seguido pelo movimento cromático descendente sendo concluído na sétima menor. É então formado o trítono, intervalo de quarta aumentada, entre a sétima menor e a terça maior, provocando a tensão do acorde dominante, com resolução no acorde menor pertencente ao quarto grau do campo harmônico menor.

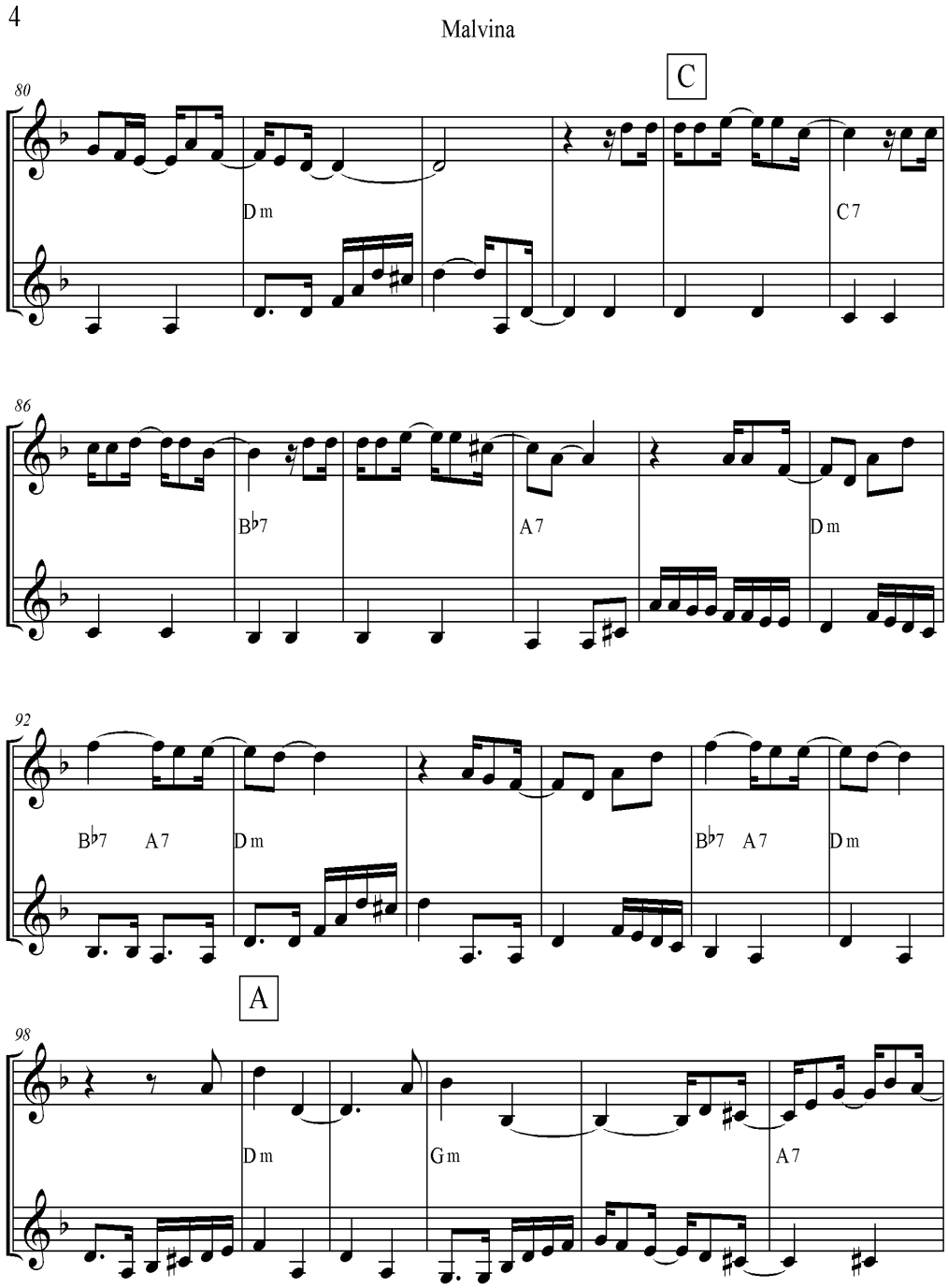
Malvina

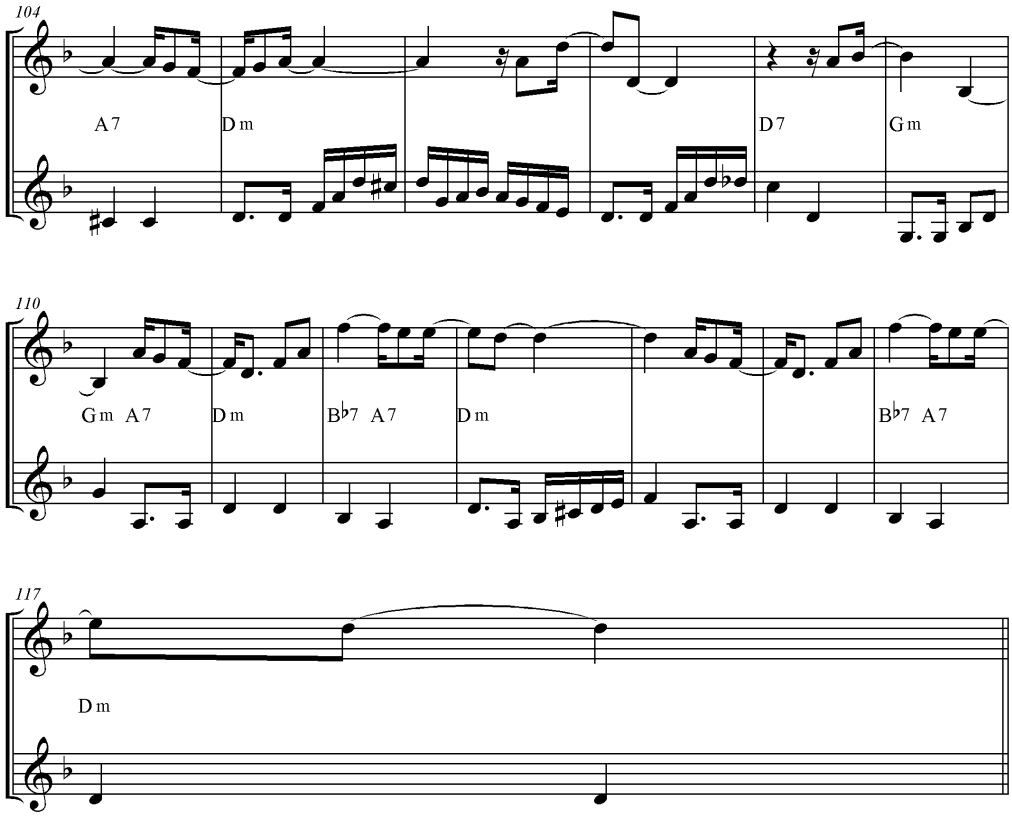
Adoniram Barbosa




2
Malvina
B
26
B♭7
A7
Dm
B♭
A7
Dm
32
C7
F6
B♭7
38
B♭7
A7
Dm
C
43
Dm
C7
B♭7
49
A7
Dm
B♭7
A7
Dm


Malvina
3
B
55
Dm
B♭7 A7
Dm
Dm A7
Dm
62
C7
F6
B♭7
Gm
A7
B
69
Dm
74
C7
F6
B♭7
A7


4
Malvina
C
80
Dm
C7
86
B♭7
A7
Dm
92
B♭7 A7
Dm
B♭7 A7
Dm
A
98
Dm
Gm
A7


104
A7
Dm
D7
Gm
110
Gm A7
Dm
B♭7 A7
Dm
B♭7 A7
117
Dm

4.2 MALVINA

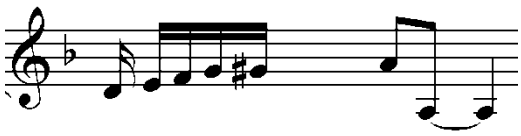
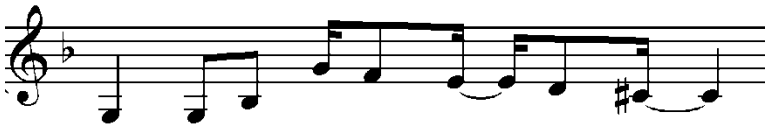
Composição de Adoniran Barbosa, gravada em 1952[41], pelo conjunto Demônios da Garoa. Nesta gravação participaram os seguintes músicos: Arnaldo Rosa (voz e Afoxé), Antonio Gomes Neto (Violão Tenor), Cláudio Rosa (Pandeiro), Francisco Paulo Gallo (Violão).

Secções: A,B,B,C,B,B,C,A

4.2.1 Motivos

Foram extraídos 14 motivos e suas respectivas variações do violão de seis cordas.

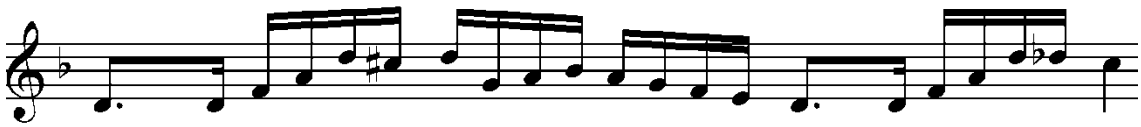
Tabela 17: motivos

Motivos	Descrição	Compassos
Motivo 01 	Motivo diatonico ascendente com finalização cromática. Seguido por repouso na fundamental do acorde subsequente.	1
Motivo 02 	Desdobramento do acorde no sentido ascendente seguido por movimento diatônico descendente repousando em nota do acorde subseqüente.	5

[41]GAROA, Demônios Da. **Eu Sou o Samba.** CD 1.EMI Brazil, 2006.

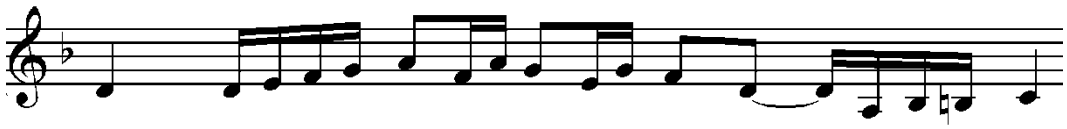
Motivo 03

Desdobramento do acorde no sentido ascendente, 9, 105
bordadura inferior na nota mais alta do motivo variações:
seguido por salto descendente. Logo surge uma curva melódica diatônica 17,93
ascendente[42], repousando na fundamental,
a conclusão do motivo ocorre por desdobramento do
acorde no sentido ascendente, com movimento
cromático descendente em direção a nota do acorde subsequente.



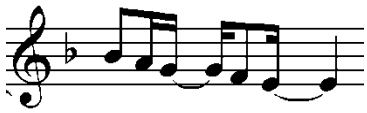
Motivo 04

Movimento diatonico ascendente
seguido por sequencias imitativas no 19, 31
sentido descendente, com retorno a fundamental variações:
seguido por salto descendente, e movimento 71
cromatico ascendente atingindo a nota do acorde subsequente.



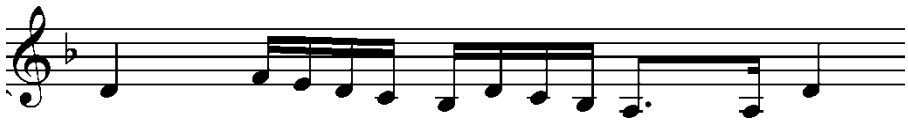
Motivo 05

Motivo diatonico descendente 26
com repouso em nota do acorde subsequente. variações:78



Motivo 06

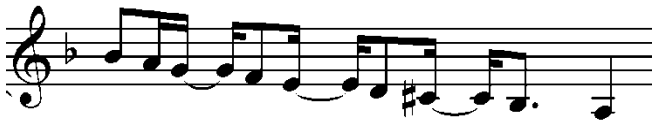
Motivo descendente diatônico 29
em sequencias repetidas em
semi-colcheias.



[42] Quando se fala em curva melódica, conclui-se que ocorre um movimento melódico ascendente com posterior movimento descendente, ou o contrario.

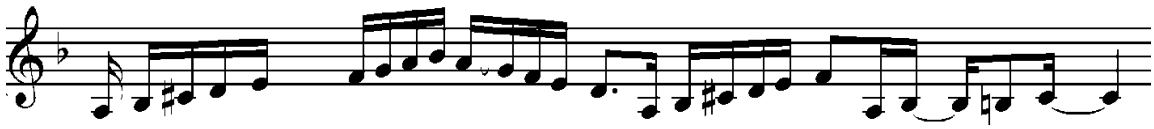
Motivo 07

Motivo sincopado descendente
com notas de cabeças de tempos 38
atingidas por antecipação.



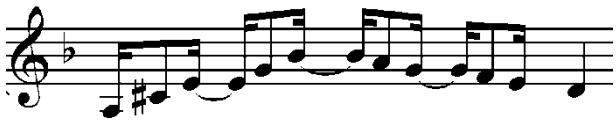
Motivo 08

Desenvolvimento da escala menor hamônica em curva ascendente,
seguido por repetição do inicio da curva com posterior salto descendente.
a finalização acontece por movimento cromático ascendente atingindo 41
a fundamental do acorde subsequente.



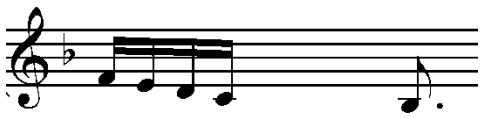
Motivo 09

Desedobramento do acorde em curva 49
ascendente, aitnge a nota do apíce[43], seguindo por movimento diatonico descendente
com repouso em nota do acorde subsequente.



Motivo 10

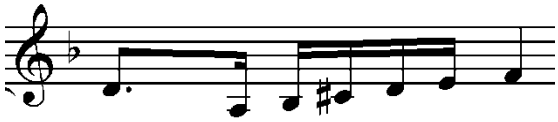
Movimento diatônico descendente,com 51,91,95
repouso em nota do acorde subsequente.



[43] Nota mais alta do motivo analisado.

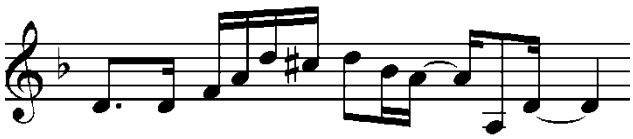
Motivo 11

Salto descendente seguido
por movimento diatonico ascendente
da escala menor harmônica atingindo
nota da inversão do mesmo acorde. 98,113



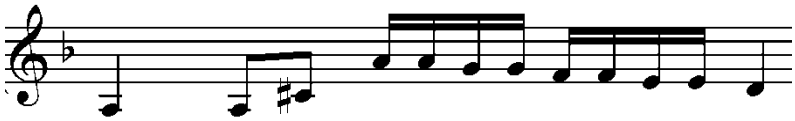
Motivo 12

Desdobramento do acorde em movimento
ascendente, com bordadura inferior sobre a
nota que se encontra no apíce, seguido por
movimento diatônico descendente, com antecipação
de notas do acorde em relação a de cabeça de
tempo dos pulsos que se seguem. 69,81



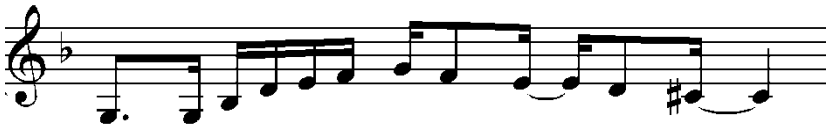
Motivo 13

Desdobramento do acorde em salto ascendente,
seguido por movimento diatônico descendente,
com repouso em nota do acorde subesequente. 89



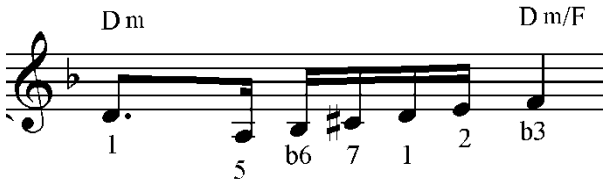
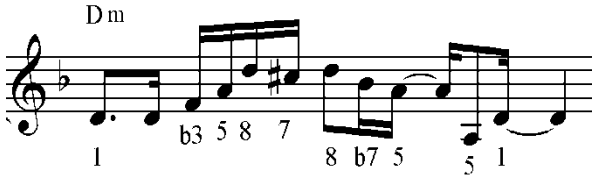
Motivo 14

Movimento diatônico ascendente
com notas de passagens entre as notas do
arpejo, seguido de movimento diatônico descendente
em ritmo sincopado, repousando em nota do acorde subsequente. 101



4.2.2 Motivos na harmonia

Tabela 18: Motivos no mesmo acorde

Motivo 11 Fundamental em cabeça de tempo movimento diatônico ascendente partindo-se do quinto grau do acorde abaixo da fundamental. Na sequencia, sexta menor em cabeça de tempo seguida por movimento diatônico ascendente atingindo a terça menor do mesmo acorde.  	98,113
Motivo 12 Fundamental em cabeça de tempo, seguida por terça menor em cabeça de tempo e através de desdobramento do acorde atingindo a oitava, como ponto mais alto do motivo. Após bordadura inferior sobre a oitava, ocorre movimento descendente com antecipação do quinto grau, com salto do quinto grau uma oitava abaixo. E posteriormente ocorre salto ascendente repousando na fundamental novamente.  	69,81

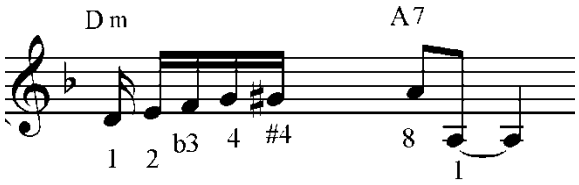
O ritmo sincopado é a principal característica rítmica do samba, que antes do desenvolvimento da linha de interpretação desenvolvida por Dino sete cordas, era possível verificar apenas na melodia cantada ou no ritmo da base harmônica do violão. Após Dino, a utilização de ritmos sincopados passou a ser utilizado também no desenvolvimento das baixarias feitas pelo acompanhamento do violão. As antecipações de notas provocando um ritmo sincopado, como é possível notar no motivo 12, é uma característica de interpretação mais evoluída em relação as interpretações de acompanhamento ao violão do pressente no inicio do século XX.

Marcia Taborda (1995) em seu trabalho de tese de mestrado pela UFRJ, de pesquisa sobre as interpretações de Dino sete cordas separa em duas fases as interpretações do violão na MPB, uma antes do contato de Dino com Pixinguinha e outra depois deste contato. A respeito de uma analise de um trecho de uma musica interpretada por Dino Marcia afirma o seguinte:

> Quanto aos padrões rítmicos utilizados, o baixo é articulado fora do tempo forte ou seja na arsis e não na tesis do compasso, o que nada mais é do que a famosa síncope brasileira, bastante utilizada nas melodias , mas que ate então não se faziam no desenho dos baixos.(TABORDA, 1995, p.69)

Tabela 19: motivo em Im - V7

Motivos	Descrição	Compassos
Motivo 01	Segunda maior em cabeça de tempo, seguida pela terça menor, movimento cromático ascendente a partir da quarta justa atingindo a fudamental do acorde subsequente em cabeça de tempo, com salto de uma uma oitava abaixo em contratempo sendo nota estendida até o tempo consecutivo.	1



O motivo 01 é o primeiro motivo que se apresenta no inicio da musica. A finalização do motivo, com o salto de oitava descendente repousando na fundamental do acorde dominante em parte do contratempo do segundo tempo do compasso, estabelecendo a finalização do motivo, é algo muito recorrente em interpretações do violão no samba. Este motivo geralmente é utilizado em partes de transição de seções da musica, ou no inicio de musicas.

Tabela 20: motivo em IVm - V7[44]

Motivos	Descrição	Compassos
Motivo 02	Fundamental em cabeça de tempo, desdobramento do acorde em curva ascendente, sexta maior como nota de passagem sincopada, quinta justa sincopada, repousando em terça maior do acorde subseqüente por antecipação.	5

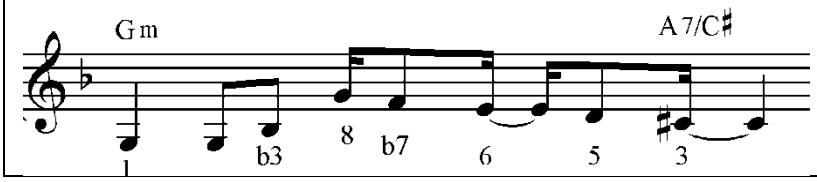
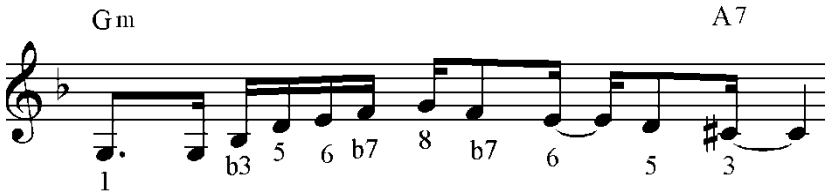


Tabela 20: motivo em Im - V7

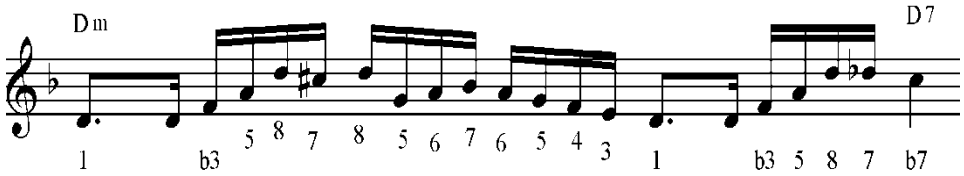
Motivos	Descrição	Compassos
Motivo 14	Desdobramento do acorde em sentido ascendente com sexta maior como nota de passagem, a oitava é atingida no ponto mais alto do motivo, na sequencia movimento diatônico descendente repousando na na terça do acorde dominante.	101



[44] Movimento do acorde subdominante pertencente ao IV grau do campo harmônico menor, em direção ao acorde dominante pertencente ao quinto grau do campo harmônico.

Tabela 21: motivo em Im - V7/IV

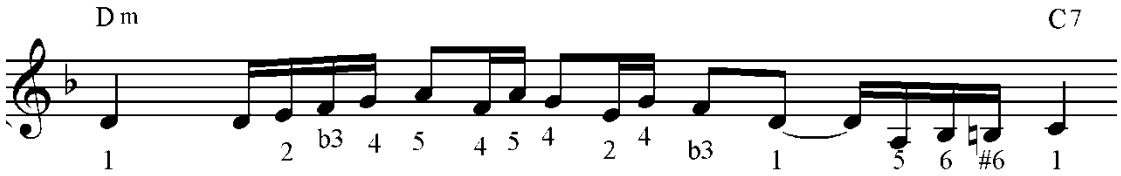
Motivos	Descrição	Compassos
Motivo 03	Desdobramento do acorde no sentido ascendente atingindo a oitava realizando bordadura inferior através da setima maior. Na sequencia ocorre uma curva ascendente até a sétima menor, e movimento descendente com repouso na fundamental do acorde. Em seguida ocorre repetiçao do inicio do motivo com repouso na sétima menor do acorde subsequente.	9, 105 variações: 17,93



A finalização do motivo 03 é recorrente nesta musica e nas demais musicas analisadas neste trabalho. Esta finalização caracteriza a passagem do acorde do primeiro grau do campo harmônico menor, em direção ao acorde do quarto grau.

Tabela 22: motivo em Im – bVII 7[45]

Motivos	Descrição	Compassos
Motivo 04	Motivo diatônico ascendente com fundamental em cabeça de tempo, atinge a quinta justa como nota do apíce em cabeça de tempo, ocorre bordadura inferior sobre a quinta justa e sobre a quarta justa em cabeça de tempo. Terça menor em cabeça de tempo, seguida por fundamental no contratempo ligada a semi-colcheia do tempo seguinte provocando um ritmo sincopado. finalizaçao do motivo em cromatismo ascendente partindo da quinta justa em direçãoo a fundamental do acorde subesequente.	19,31



[45] Movimento harmônico do acorde do primeiro grau do campo harmônico menor, em direção ao acorde dominante, pertencente ao sétimo grau menor do campo harmônico referente à escala menor natural.

Motivo 08

Curva diatônica ascendente com sexta menor em cabeça de tempo atingindo novamente a sexta menor agora uma oitava acima, como ponto mais alto do motivo. Na seqüência ocorre um movimento diatônico descendente repousando na fundamental com posterior salto descendente ate a quinta justa, com posterior movimento diatônico ascendente, repetindo-se o inicio do motivo até a terça menor, seguido de salto descendente até a quinta novamente, posterior movimento cromático ascendente até se chegar na fundamental do acorde subseqüente. 41

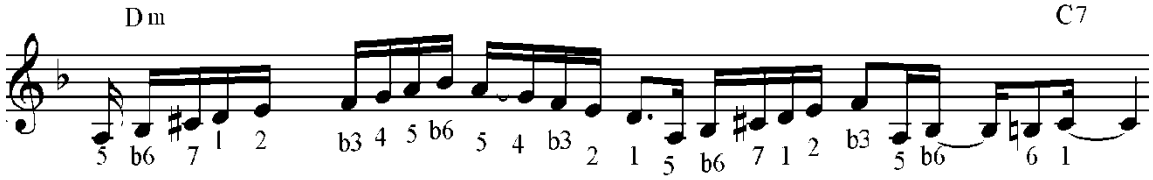
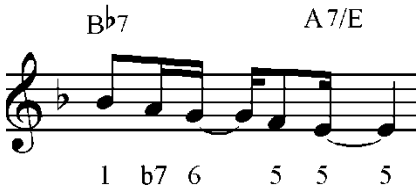
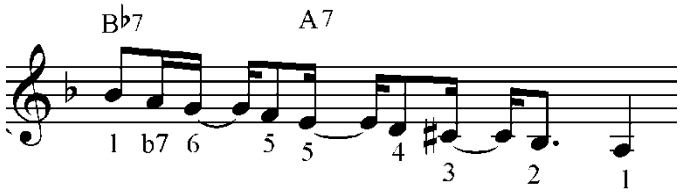


Tabela 23: motivo em subV7/V -V7[46]

Motivos	Descrição	Compassos
Motivo 05	Fundamental oitava acima em cabeça de tempo seguido por movimento descendente sincopado com antecipação da sexta e passagem pela quinta justa do acorde substituto da dominante repousando por movimento descendente de meio tom para o quinto grau do acorde dominante subsequente.	26 variação: 78
Motivo 07	Ocorre neste motivo, a repetição do motivo 05 com extenssão, a partir de movimento descendente e sincopado partindo-se da quarta justa seguida por terça maior e pela segunda maior como nota de passagem repousando na fundamental do acorde dominante.	38

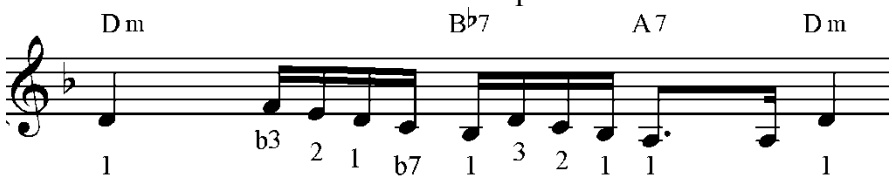




[46] Movimento harmônico do acorde substituto da dominante, em direção ao acorde dominante do primeiro grau do campo harmônico menor.

Tabela 24: motivo em Im – subV7/V – V7 - Im[47]

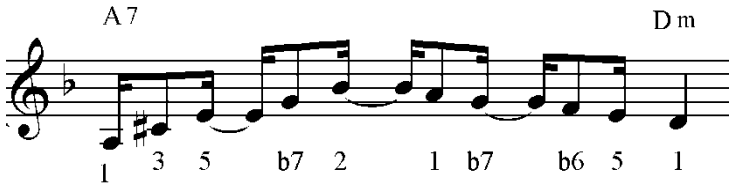
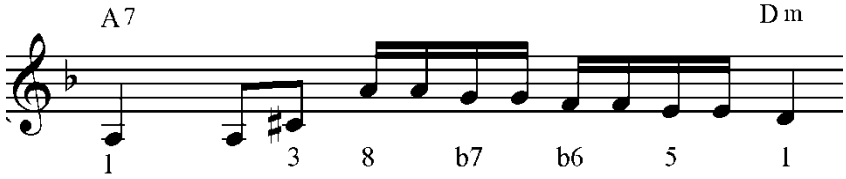
Motivos	Descrição	Compassos
Motivo 06	Motivo com fundamental em cabeça de tempo, seguido por terça menor em cabeça de tempo com posterior movimento diatônico descendente repousa na fundamental do acorde substituto da dominante. Seguido por movimento diatônico descendente partindo do terceiro grau repousa na fundamental do acorde dominante, posteriormente ocorre o repouso na fundamental do acorde do primeiro grau do campo harmônico menor.	29



O motivo 06 possui uma seqüência com modelo e reprodução, sendo a reprodução realizada em intervalo de segunda maior abaixo do modelo que é repetido. Este tipo de reprodução é uma técnica composicional que é utilizada constantemente em invenções e fugas. "As técnicas de manipulação contrapontística mais freqüentemente nas invensões incluem a seqüência, imitação repetição, fragmentação, inversão, aumentação e diminuição. (CARVALHO, 2002, P.83)"

[47] Trecho harmônico iniciando no acorde menor pertencente ao primeiro grau do campo harmônico menor natural, em direção ao substituto da dominante Bb7 seguido pelo acorde A7, que neste caso é o dominante do acorde Dm no qual o trecho termina.

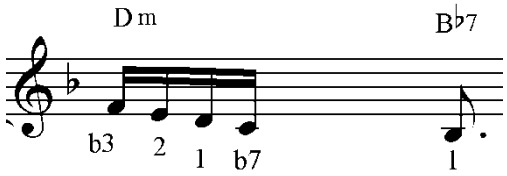
Tabela 24: motivo em V7 - Im[48]

Motivos	Descrição	Compassos
Motivo 09	Desdobramento do acorde partindo-se da fundamental do acorde dominante, passando pelas notas do arpejo em sentido ascendente atingindo a segunda maior em movimento sincopado, com posterior movimento descendente passando pelas notas do arpejo com setima menor antecipada em relação a cabeça de tempo, passando pela sexta menor como nota de passagem, seguida pela quinta justa, repousando na fundamental do acorde do primeiro grau do campo harmônico.	49
		
Motivo 13	Salto ascendente partindo da fundamental do acorde dominante pasando pela terça maior atingindo a oitava em cabeça de tempo. Com posterior movimento descendente, no qual cada nota da escala diatonica é repetida uma vez, repousando na fundamental do acorde do primeiro grau do campo harmonico menor.	89
		

[48] Movimento do acorde dominante pertencente ao quinto grau do campo harmônico, referente a escala menor harmônica, em direção ao acorde menor pertencente ao primeiro grau do campo harmônico menor.

Tabela 25: motivo em Im – subV7/V[49]

Motivos	Descrição	Compassos
Motivo 10	Motivo descendente diatônico Inicia na terça menor do acorde do primeiro grau do campo harmônico menor, com segunda maior como nota de passagem, passa pela fundamental sétima menor, e repousa na fundamental do acorde substituto da dominante.	51,91,95



4.2.3 Comentários

No trecho da secção B que se repete após a primeira apresentação da secção C, o motivo 04 é reproduzido por um coro de vozes. Isto demonstra que a construção do motivo não é aleatória, mas que o motivo faz parte do arranjo da musica e que o grupo elaborou previamente a construção do arranjo da musica.

Observa-se que a maioria dos motivos realizados pelo violão possui idéia de desenvolvimento melódico parecidos. É possível notar o inicio dos motivos serem realizados através do desdobramento ascendente do arpejo do acorde em que se encontra o motivo, atingindo uma nota que se estabelece no ponto mais alto do motivo com posterior movimento diatônico descendente repousando em nota do mesmo acorde em que se iniciou o motivo, ou em nota do acorde subseqüente.

O motivo 03 e o motivo 12 são exemplos de algo recorrente nos motivos das interpretações do violão. Ambos os motivos possuem bordadura inferior na nota mais alta, promovendo repetição da nota da ponta do motivo.

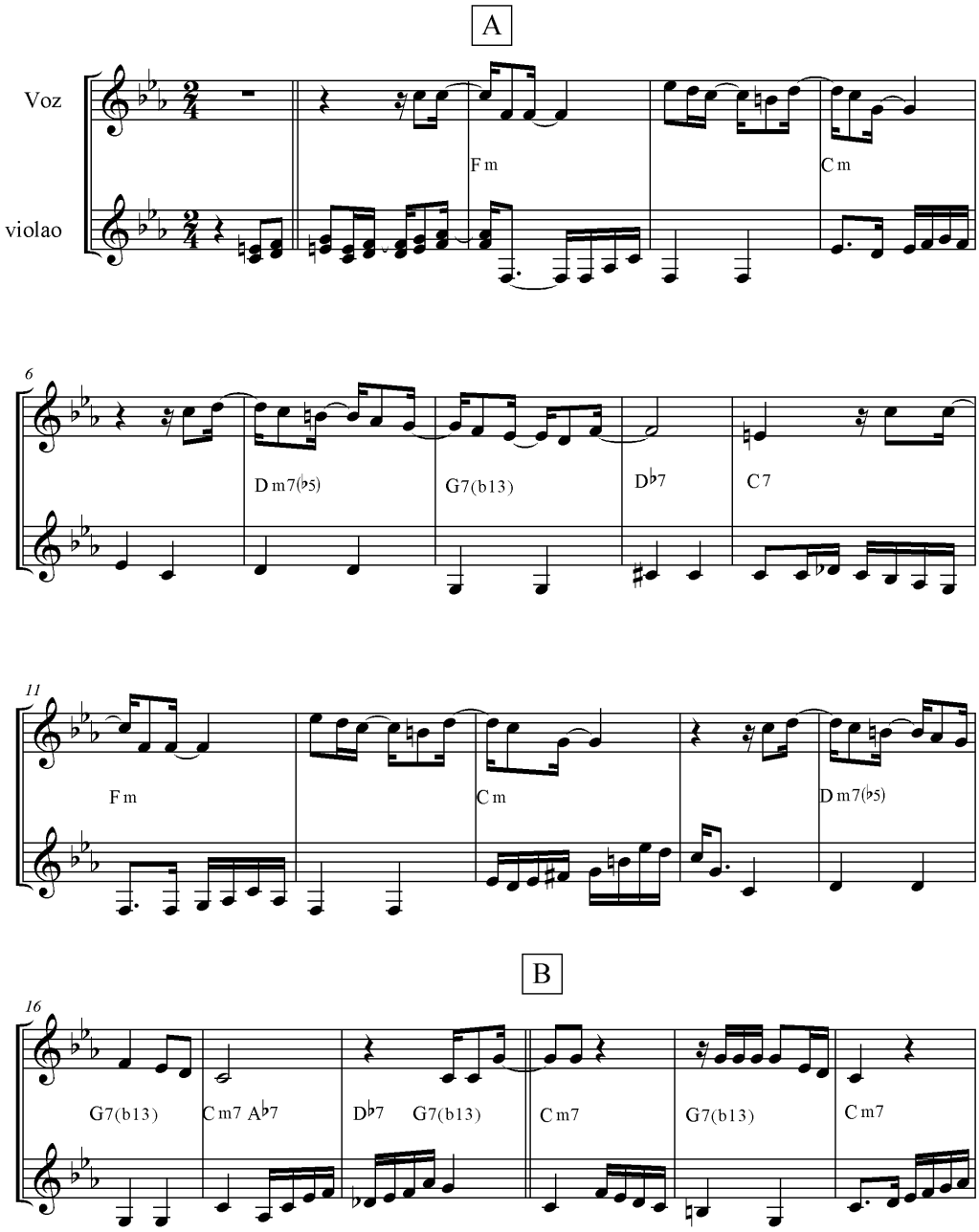
[49] Movimento harmônico do acorde pertencente ao primeiro grau do campo harmônico menor em direção ao substito da dominante, que se encontra meio tom acima do acorde dominante do primeiro grau.

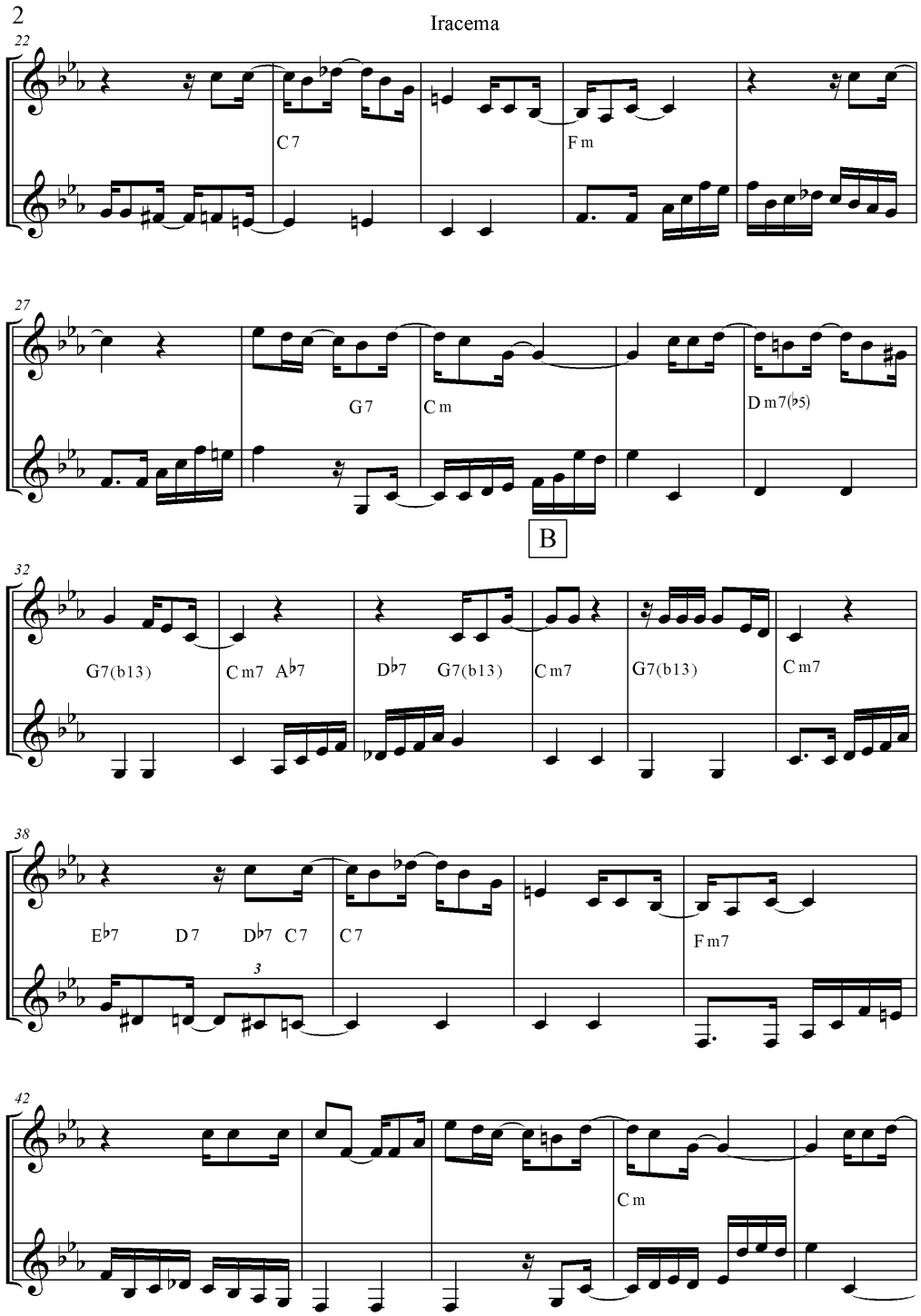
Ao se falar da definição de motivo melódico Any Raquel diz o seguinte:

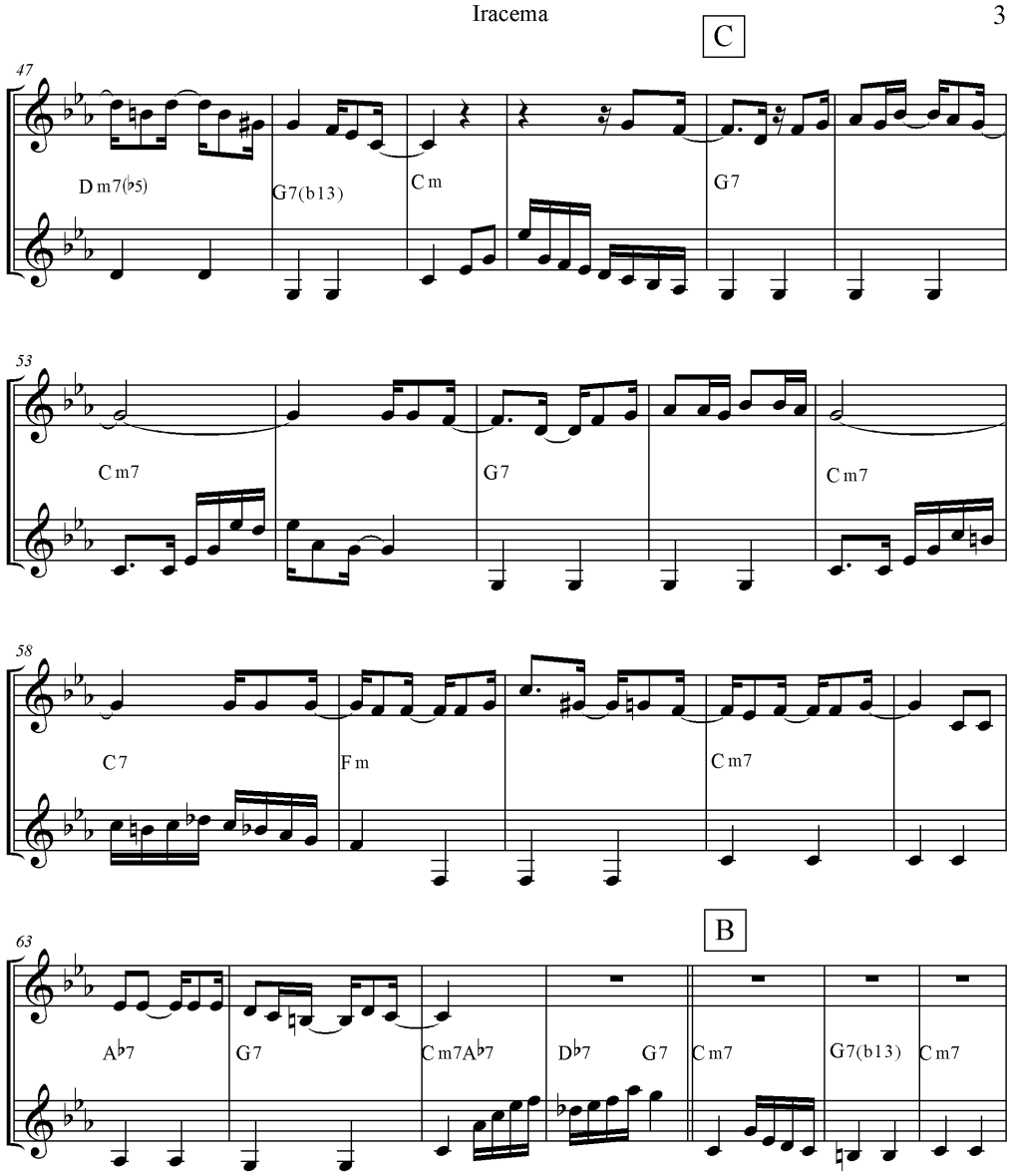
> A linha melódica devera ser simples e de fácil assimilação uma vez que o ouvido humano capta rapidamente melodias que podem ser facilmente cantadas. Para tal, as notas estranhas ao acorde deverão aparecer principalmente por grau conjunto e os saltos devem utilizar notas do acorde. O resultado da combinação rítmica/melódica é o motivo, uma pequena unidade musical, geralmente introduzida no inicio da composição. (CARVALHO, 2002, p. 70)

Iracema

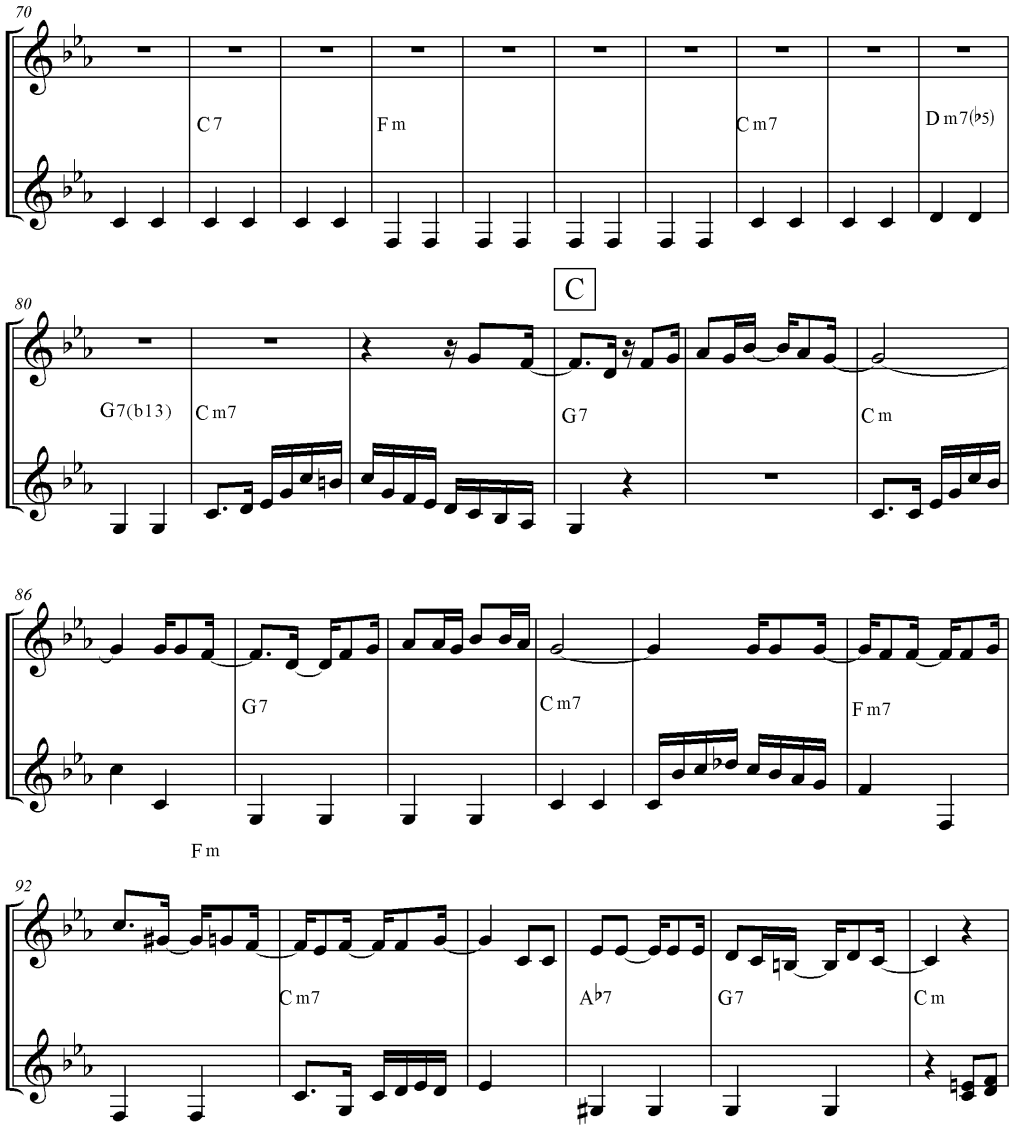
Adoniran Barbosa

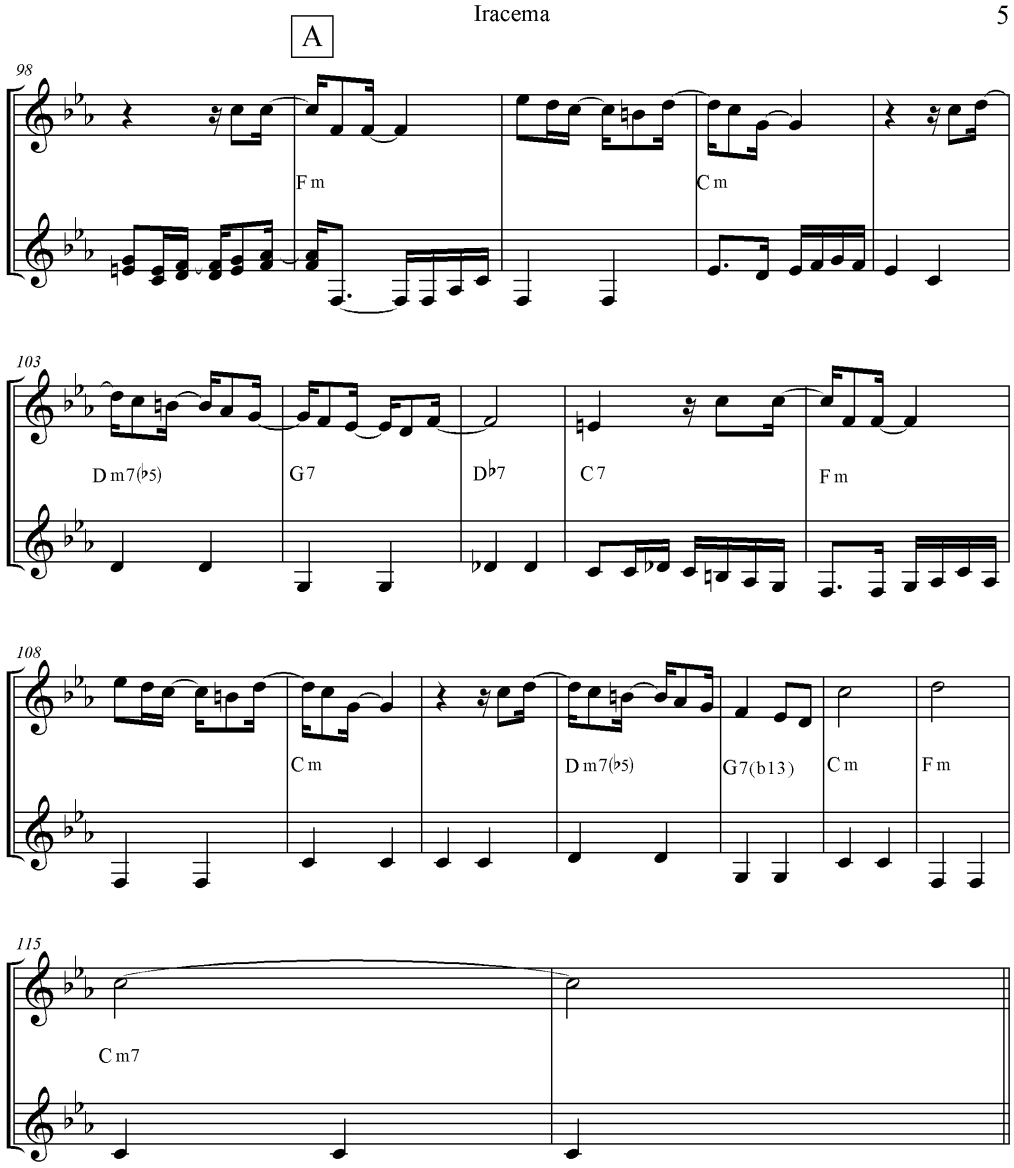



2
Iracema
22
C7
Fm
27
G7
Cm
Dm7(♭5)
B
32
G7(b13)
Cm7
A♭7
D♭7
G7(b13)
Cm7
G7(b13)
Cm7
38
E♭7
D7
D♭7
C7
C7
Fm7
3
42
Cm


Iracema
3
C
47
D m7(b5)
G7(b13)
C m
G7
53
C m7
G7
C m7
58
C7
F m
C m7
B
63
A♭7
G7
C m7A♭7
D♭7
G7
C m7
G7(b13)
C m7

Iracema


70
C7
Fm
Cm7
Dm7(b5)
C
80
G7(b13)
Cm7
G7
Cm
86
G7
Cm7
Fm7
Fm
92
Cm7
A♭7
G7
Cm


Iracema
5
A
98
F m
C m
103
D m7(♭5)
G7
D♭7
C7
F m
108
C m
D m7(♭5)
G7(b13)
C m
F m
115
C m7

4.3 IRACEMA

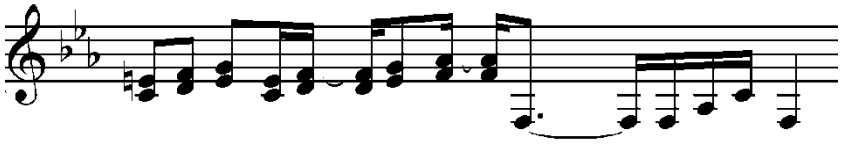
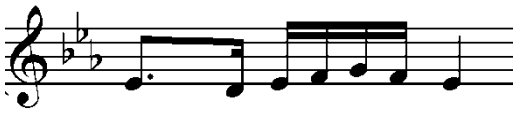
Composição de Adoniran Barbosa gravada em 1956[50] pelo conjunto Demônios da Garoa. Nesta gravação participaram os seguintes músicos: Arnaldo Rosa (voz e Afoxé), Antonio Gomes Neto (Violão Tenor), Cláudio Rosa (Pandeiro), Francisco Paulo Gallo (Violão).

Seções: A, B, B, C, B, C, A.

4.3.1 Motivos

Foram extraídos 14 motivos e suas respectivas variações da linha do violão de seis cordas.

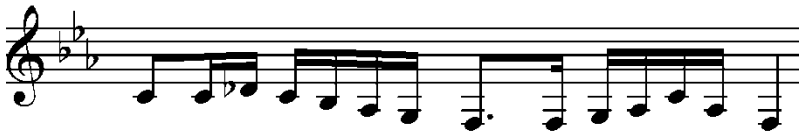
Tabela 11: motivos melódicos do violão

Motivo	Descrição	Compassos
Motivo 01	Motivo diatônico ascendente acompanhado por intervalos de terça com ritmo sincopado. na sequencia salto de oitava abaixo, e desdobramento do acorde do final do motivo.	01,97
		
Motivo 02	Motivo com bordadura inferior sobre a primeira nota. seguido por bordadura superior sobre a terceira nota com resolução em nota do acorde, a mesma em que inicia o motivo.	05
		

[50]GAROA, Demônios Da. **Eu Sou o Samba.** CD 1.EMI Brazil, 2006..

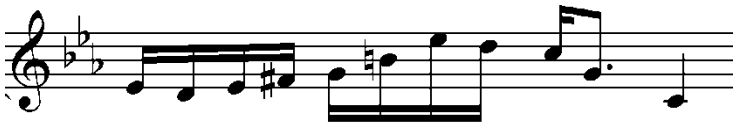
Motivo 03

Motivo com bordadura superior seguido por movimento diatônico descendente repousando em nota do acorde subsequente, curva melódica ascendente através do desdobramento do acorde repousando na fundamental do acorde. 10,106



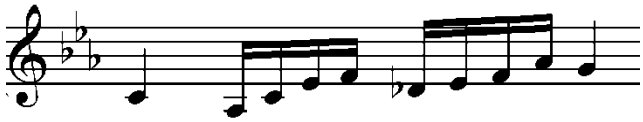
Motivo 04

Bordadura inferior seguida por curva melódica ascendente através de notas do acorde, e de notas de passagem com repouso na fundamental do acorde por salto de quinta descendente. 13



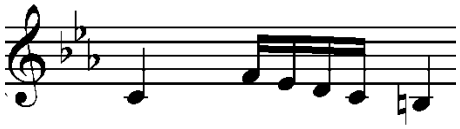
Motivo 05

Motivo ascendente com desdobramento de acordes, em sequencia imitativa utilizando notas de passagem, e repousando em nota do acorde subsequente. 17,65



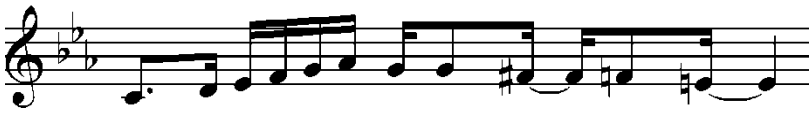
Motivo 06

Motivo diatônico descendente com repouso em nota do acorde subsequente. 19,67



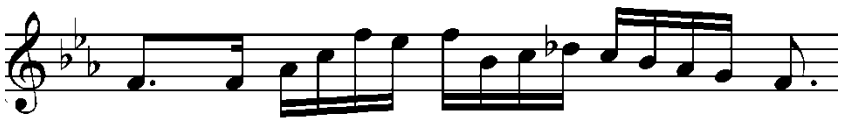
Motivo 07

Motivo diatônico ascendente, seguido por movimento cromático descendente repousando em nota do acorde subseqüente. 21 variação: 37



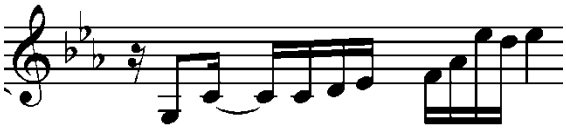
Motivo 08

Desdobramento do acorde com bordadura inferior na nota que se encontra no ponto mais alto do motivo. É entao seguido por salto descendente, bordadura superior e posterior movimento cromático descendente repousando na fundamental do mesmo acorde. 25 variações: 27,41,57



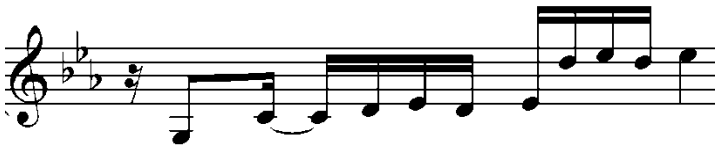
Motivo 09

Salto melódico ascendente antecipando à fundamental do acorde subseqüente seguido por ascendência diatônica, com posterior salto melódico ascendente seguido por bordadura inferior sobre nota do ápice do motivo. 29



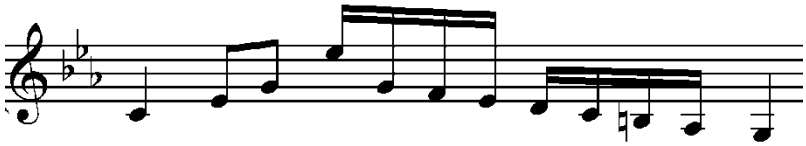
Motivo 10

Salto melódico ascendente antecipando à fundamental do acorde do acorde subseqüente seguido por nota de passagem e bordadura inferior sobre nota do acorde. Ocorre repetição da mesma seqüência com a bordadura uma oitava acima. 44



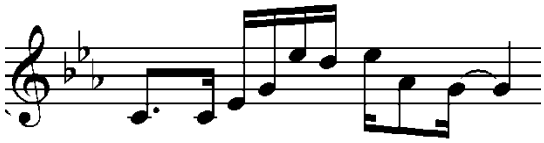
Motivo 11

Desdobramento do acorde no sentido ascendente com nota do acorde no ponto mais alto do motivo com posterior salto melódico descendente, seguido por movimento descente diatônico repousando em nota do acorde subsequente. 50



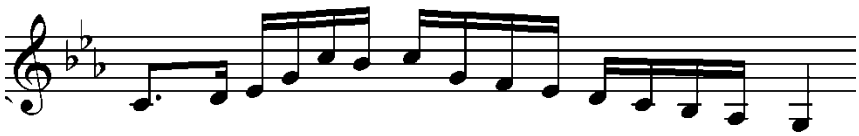
Motivo 12

Desdobramento do acorde no sentido ascendente com bordadura inferior bobre a nota no ponto mais alta do motivo, com posterior movimento descendente através de salto melódico, passando por nota de passagem e por antecipação da nota em que ocorre o repouso. 53



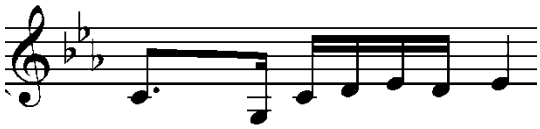
Motivo 13

Nota de passagem seguida por desdobramento do acorde no sentido ascendente com bordadura inferior da nota do ponto mais alto do motivo. Ocorre um salto descendente, seguido por movimento diatônico descendente com repouso em nota do acorde subsequente. 50



Motivo 14

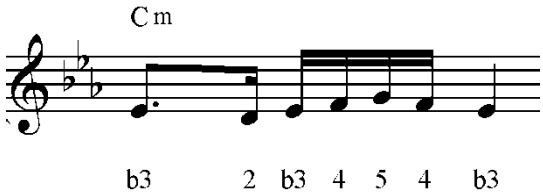
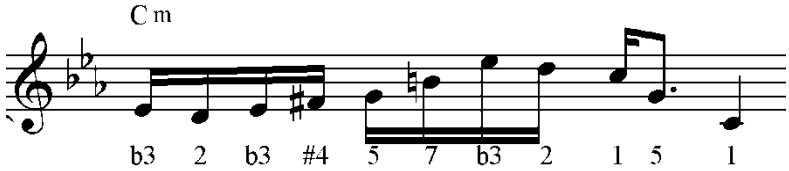
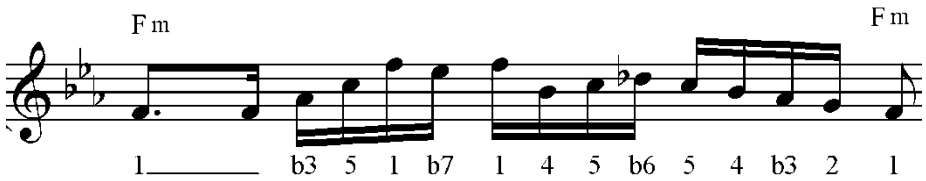
Salto descendente com posterior salto ascendente retornando a mesma nota, seguido por nota de passagem e posterior bordadura inferior repousando em nota do acorde. 93



O motivo 06 é um motivo recorrente na musica Saudosa Maloca, porém na musica Iracema, surge apenas duas vezes na musica inteira. Uma semelhança que deve ser observada é em relação à proximidade de quantidade de diferentes motivos tanto em Iracema (14 motivos), Saudosa Maloca (15 motivos).

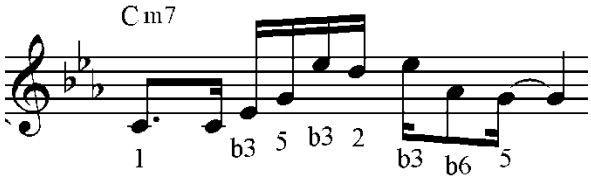
4.3.2 Motivos na harmonia

Tabela 12: motivos no mesmo acorde

Motivo	Descrição	Compassos
Motivo 02	Terça menor em cabeça de tempo bordadura inferior através da segunda maior, seguido por curva ascendente diatônica atingindo o quinto grau do acorde com nota de passagem repousando na terça menor do mesmo acorde, mantendo o acorde no estado de primeira inverssão.	5,101
		
Motivo 04	Terça menor em cabeça de tempo, quinto grau do acorde na cabeça do segundo tempo, oitava na cabeça do terceiro tempo, concluindo o quarto tempo na fundamental do acorde.	13
		
Motivo 08	Fundamental em cabeça de tempo seguida por terça menor em cabeça de tempo, a oitava ocorre no ponto mais alto do motivo quinto grau em cabeça de tempo seguida por movimento diatônico descendente da escala com repouso na fundamental.	25 variações: 27,41,57
		

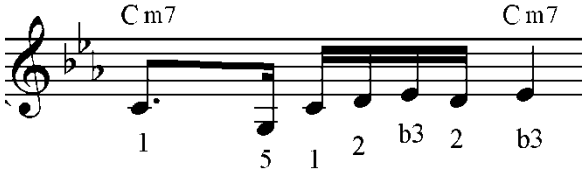
Motivo 12

Curva melódica ascendente com
terça menor do acorde na ponta mais
alta do motivo, seguindo por movimento 53
descendente passando pela sexta menor
repousando por antecipação no quinto grau,
apresentando o acorde na segunda inverssão.



Motivo 14

Salto descendente para o quinto
grau do acorde voltando a fundamental 88
novamente atingindo em seguida a terça menor na qual
é realizada uma bordadura inferior repousando
na terça menor caracterizando o acorde na primeira inverssão.



Os motivos realizados pelo violão utilizam notas pertecentes ao acorde em cabeça de cada tempo.

As variações do motivo 08, são encontradas no compasso 41,(uma oitava abaixo em relação ao original), no compasso 57, (transposto quarta justa abaixo em relação ao original), e no compasso 90, (tranposto quarta justa abaixo em relação ao original, porém de forma fragmentada, sem o desdobramento inicial do acorde)

Tabela 13: motivos em V7/IV - IVm

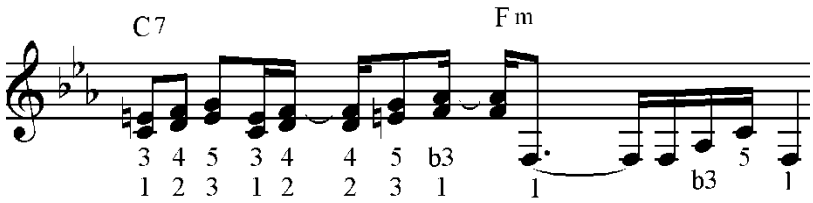
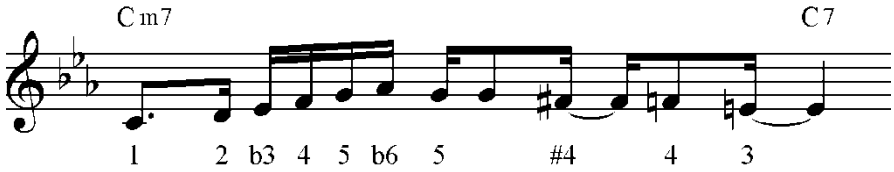
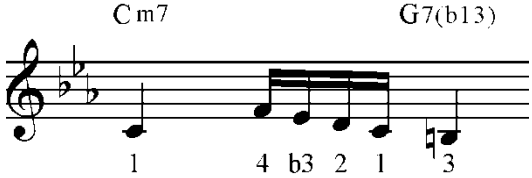
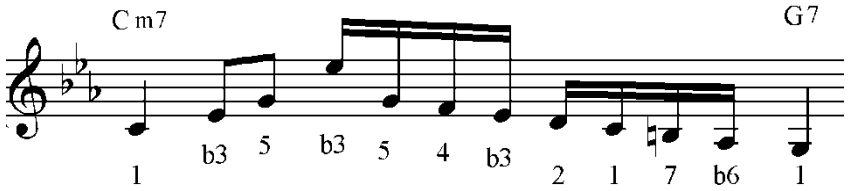
Motivo	Descrição	Compassos
Motivo 01	Motivo em terças sobre desenvolvimento diatônico imitativo ascendente sobre o acorde domintante atingindo o intervalo harmônico de terça menor a partir da fundamental do acorde subseqüente e posterior desdobramento do acorde com repouso na fundamental.	01,97
		
Motivo 07	Motivo ascendente atingindo a sexta menor No apíce do motivo e posterior movimento cromático descendente repousando na terça maior do acorde maior do mesmo tom.	21 variação: 37
		

Tabela 14: motivo em Im – V7

Motivo	Descrição	Compassos
Motivo 06	Quarta justa em cabeça de tempo seguido por movimento diatônico descendente, repousando na terça maior do acorde dominante do primeiro grau do campo harmônico.	19,67
		

Motivo 11

Fundamental em cabeça de tempo, desdobramento do acorde no sentido ascendente atingindo a terça menor em cabeça de tempo no ponto mais alto do motivo. Posterior movimento descendente, diatônico com a segunda maior em cabeça de tempo, repousando na tônica do acorde subseqüente. 49



Motivo 13

Fundamental na cabeça do primeiro tempo, pasagem pelo segundo grau da escala menor com terça menor em cabeça de tempo, seguido por bordadura inferior da oitava através da sétima menor. Na seqüencia movimento diatônico descendente passando pela segunda maior em cabeça de tempo, repousando na fundamental do acorde dominante. 81

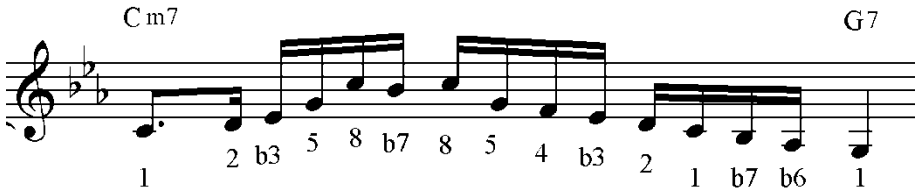
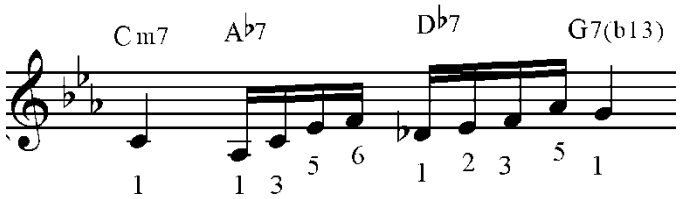


Tabela 15: motivo em Im- subV7/V- subV7/I- V7[51]

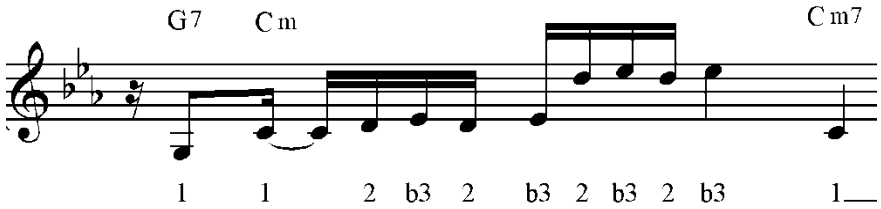
Motivo	Descrição	Compassos
Motivo 05	Motivo com fundamental dos acordes em cabeça de tempo, com desdobramento em sentido ascendente do subV7/V com adição da sexta, e na seqüencia ocorre também o desdobramento do subV7/I, ascendente partindo-se da fundamental, resolvendo por segunda maior descendente na tonica do quinto grau do campo harmônico.	17,65



[51] Movimento harmônico do acorde pertencente ao primeiro grau do campo harmônico em direção ao substituto da dominante (Ab7), seguido por movimento de quarta justa acima em direção ao substituto da dominante do primeiro grau Db7, seguido pelo acorde dominante do primeiro grau.

Tabela 16: motivo em V7_Im

Motivo	Descrição	Compassos
Motivo 10	Fundamental do acorde dominante em cabeça de tempo atinge a fundamental do acorde do primeiro grau do do campo harmônico menor. Logo em seguida, após passagem pelo segundo grau, ocorre uma bordadura inferior a partir do terceiro grau menor passando pela segunda maior atinge a terça menor em cabeça de tempo. este mesmo trecho é imitado uma oitava acima, e posteriormente ocorre o repouso na fundamental do acorde.	44



4.3.3 Comentários

No motivo 10 ocorre repetição de seqüência interna no mesmo motivo. Esta sequencia é definida através do agrupamento de quatro notas em semicolcheias a partir da nota ré até a nota mi que esta na cabeça do segundo tempo, esta mesma sequencia é repetida uma oitava acima logo em seguida.

O motivo 05 possui uma sequencia que exerce função de ponte para o inicio da secção B. Este motivo possui estrutura harmônica diferenciada em relação a harmonia geral da musica. A sequencia harmônica do motivo 05, possui três acordes dominantes consecutivos, o primeiro (Ab7) que é o dominante do segundo, (Db7), que é o substituto da dominante do acorde que pertence ao primeiro grau do campo harmonico menor, (Cm). Porém, o acorde (Db7) não resolve no acorde esperado imediatamente que seria o (Cm), antes a harmonia caminha para um terceiro acorde que é o (G7), e logo em seguida ocorre o repouso novamente no acorde do primeiro grau do campo harmonico (Cm). Apesar deste trecho harmonico aparentemente ser inusitado situando-o na harmonia da musica, os acordes (Db7) e o (G7) possuem o mesmo tritono, que são as notas Fa e Si, por isso o acorde (Db7) é chamado de substituto da dominante.

O trecho da musica que vai do compasso 67 ao 80, a melodia principal deixa der cantada e ocorre o desenvolvimento de uma historia falada. Este trecho possui a harmonia da secção B. Como não há presença de melodia cantada e a gravação neste trecho coloca o

acompanhamento instrumental em segundo plano, não foram grafados os motivos melódicos realizado pelo violão.

4. Conclusão

Este tipo de acompanhamento do violão que analisamos neste trabalho sofreu influencia, seja direta, ou indireta, das interpretações de Dino sete cordas, que foi um dos mais completos violonistas no seguimento do acompanhamento realizado pelo violão no samba e no choro. Dino foi o primeiro violonista a criar arranjos melódicos mais elaborados nas "baixarias", de tal forma a se tornar referencia para os demais violonistas. Dino é indicado por grandes violonistas, como referencia necessária para o estudo do instrumento. Como exemplos têm-se os seguintes depoimentos sobre Dino.

> **Maurício Carrilho:** "Dino deu a maior contribuição no violão de sete cordas. Ele estabeleceu definitivamente o papel dos dois violões na formação regional." (Maurício Carrilho integrou a Camerata Carioca e faz parte d'O Trio);
> **Paulão Sete Cordas:** "[...] Ele moldou o estilo de tocar o instrumento. Como o sete cordas não tem muito método, todo mundo tem que ouvir as gravações dele. Dino tem uma importância fundamental para todos os violonistas. As variações rítmicas que ele faz na baixaria são incríveis, ele nunca faz da mesma forma." (além de grande violonista, Paulão Sete Cordas é diretor musical de Zeca Pagodinho e da Velha Guarda da Portela)
> **Luiz Otávio Braga:** "Dino conseguiu criar uma escola curiosa, baseada em audições de seus trabalhos gravados. Sua maior importância é ter fixado profissionalmente o violão de sete cordas no panorama da música brasileira, através de uma maneira de tocar. Dino foi um consolidador da forma através das gravações, nos moldes de uma escola não-oficial, de percepção direta, e assim fixou toda uma escola de choro. Ele é a pessoa que mais entende a função do sete cordas num regional, e é um dos últimos guardiões dessa tradição." (Luiz Otávio Braga é professor de violão da Uni-Rio e foi o violonista sete cordas do Camerata Carioca de Radamés Gnatalli).
> **Rafael Rabello:** "Dino [...] resolveu continuar a idéia de Tute. Ele não só continuou, como criou uma maneira mais técnica e pessoal de tocar, praticamente reinventando o instrumento. Dino foi o principal divulgador do 7 cordas. Influenciou várias gerações de violonistas."
> **Marcello Gonçalves:** "Acho que a maior lição do Dino é que ele consegue a façanha de se destacar sem nunca invadir o espaço dos outros instrumentos ou do cantor. Ao contrário, ele os valoriza. Suas gravações são clássicas não só porque ele toca muito bem, mas porque ele faz os outros tocarem e cantarem melhor." (Marcello Gonçalves é integrante do Trio Madeira Brasil). (PELLEGRINI, 2005, p.46)

Dino passou por duas fases, uma antes e a outra depois de seu contato com Pixinguinha. Até aproximadamente 1950 as interpretações de Dino eram comuns dentro da linguagem estabelecida na época, não havendo grandes diferenças entre os demais violonistas. Após tocar no regional de Pixinguinha entre 1946 e 1950, Dino incorporou a linguagem do saxofone de Pixinguinha e transpôs para o violão de sete cordas inovando os acompanhamentos do violão a partir de então (Taborda, 1995).

Os acompanhamentos do violão de seis cordas nas musicas do grupo demônios da garoa apresentam algumas características específicas que devem ser comentadas, em relação a:

- **Harmonia** – o repertório de acordes utilizados nas musicas, se enquadram nas seguintes categorias: maior, menor, maior com sétima e menor com sétima e quinta diminuta.
- **Condução dos baixos** – os baixos são conduzidos de tal forma a dar um sentido de ligação melódica, havendo constantemente inversões dos acordes com eventuais notas de passagens.
- **Colocação dos motivos** – as colocações dos motivos obedecem fundamentalmente à função de conduzir a mudança de partes, ou ainda, a volta de uma mesma parte. Ocorre também constantemente um dialogo entre o violão e a linha melódica. Quase todos os espaços são aproveitados, pausas, notas longas, frases com notas repetidas, etc.

Ao ouvir a musica sem o acompanhamento da harmonia, apenas as vozes que ocorrem simultaneamente: a melodia da voz e a linha melódica dos baixos executados pelo violão podemos perceber claramente os aspectos contrapontísticos que ocorrem na musica. Este tipo de audição das musicas é possível de ser viabilizado por meio de execução de interpretes, por exemplo com o violão de seis cordas e flauta, ou outro instrumento melódico, ou através da reprodução via programa de edição de partitura. Por exemplo, o Finale, programa que foi utilizado para se fazer as transcrições das musicas abordadas neste trabalho. Este contraponto é uma espécie de contraponto livre a duas vozes. Uma característica evidente neste tipo de contraponto, independente da quantidade de vozes presentes, é a independência melódica que cada voz apresenta.

Os motivos são formados em grande parte por desdobramento de acorde com a presença de notas de passagens entre as mesmas.

Os motivos do violão de seis cordas analisados nestas gravações baseiam-se nos modos gregos correspondentes aos acordes (contextos harmônicos) e na escala cromática. É recorrente nas três musicas a utilização do modo mixolídio com nona menor, e décima terceira menor. Esta escala é o modo mixolídio correspondente a escala menor harmônica.

Ao contrario da linha melódica principal[52], que possui constante movimento oscilatório tanto ascendente como descendente, os motivos desenvolvidos pelo violão geralmente apresentam apenas uma curva ascendente ou descendente. Estes motivos geralmente apresentam como nota no ápice do motivo uma nota do acorde, ou a nona menor, como por exemplo no motivo 03 na musica saudosa maloca. No motivo 12, da musica saudosa maloca ocorre repetição da nota que se encontra no ápice, através de bordadura inferior.

> A característica mais aparente de uma linha melódica é seu contorno. O contorno melódico da linha devera atingir seu pico ou clímax, apenas uma vez, mantendo seu equilíbrio expressivo e uma unidade de construção. O uso de graus conjuntos deve predominar sobre o uso de saltos. Após saltos deve haver movimento contrario e, de preferência, por graus conjuntos (CARVALHO, 2002, P.70)

Outro elemento recorrente em grande parte dos motivos é após desenvolvimento diatônico ou desdobramento de acordes, seja no sentido ascendente ou descendente, ocorre a finalização cromática dos mesmos geralmente repousando, ou atingindo nota de inversão dos acordes subsequentes.

Este trabalho é mais uma demonstração da evolução e do respeito que deve ser dado a musica popular brasileira. Uma análise seria e descritiva que pode ser utilizada como subsídios para o estudo do violão de seis cordas no samba e também no choro, já que ambos são estilos que possuem vários aspectos em comum, tanto no sentido harmônico como rítmico.

As transcrições mostram de forma clara o desenvolvimento das linhas melódicas produzidas pela melodia principal e pelos motivos produzidos pelo violão de seis cordas. Isto representa não somente a criação de simples transcrições, mas de uma novas transcrições, que não foram feitas anteriormente e espera se que possa servir ao estudante e ao pesquisador como mais uma material que venha a servir para completar a sua pesquisa.

---

[52] Melodia cantada pelo vocalista.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mario. **Pequena historia da musica.** São Paulo: Livraria Martins Editora. 1958, p174.

BARROS, Sóstenes Pernambuco Pires. **Historias da Bossa Nova.** Disponível em: <http://www.almacarioca.com.br/mpb.htm>. Acesso em 15/11/2008.

BENT, Ian; STANLEY, Sadie (Ed.) The **New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2 ed. London: Macmillan, 2001.

BERTAGLIA, Marco. **O Violão de 7 Cordas.** São Paulo: [s.n], 2002.

BRAGA, Luiz Otavio. **O violão de 7 cordas:**teoria e prática.2.ed.Rio de Janeiro:Lumiar.2004.139 p.

CABRAL, Sérgio**. As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

CARVALHO, Any Raquel. **Contraponto tonal e fuga:** manual prático.Porto Alegre:Novak Multimedia.2002.

FARIA,Nelson.**The Brasilian Guitar Book**. Petaluma: Sher Music, 1995.

GAROA, Produções Artísticas. **Release- 60 anos de musica popular brasileira**: Estilo Gaiato.disponível em <http://www.demoniosdagaroa.com.br/# > acesso em: 05/11/2008.

GUEST, Ian. **Harmonia**: Método Prático. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2006.
Instituto de Artes, Campinas, 2005.

KIEFER, Bruno. **A modinha e o lundu**.Porto Alegre.Movimento.1977.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. **Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro.** 2005. 250 f.Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas.

PRATA, Sergio. **A historia dos regionais.**Disponível em <http: www.samba-choro.com.br /fotos/porexposicão/exposição>Acesso em 21/05/08.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente:** transformações do samba no Rio de Janeiro(1917-1933).Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2001.247 p.

SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos da Composição Musical. 1967. Tradução
Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

SILVA. Wilsom.**Saudoso malandro**.disponível em < http: www.pstu.org.br/cultura >acesso em 25/02/2008.

TABORDA, Marcia Ermelindo.**Dino sete cordas e o o acompanhamento de violão na musica popular brasileira.**1995.157f.Dissertação(Mestrado em Musica)_Escola de Musica,Universidade Federal do Rio de janeiro,Rio de janeiro,1995.

DISCOGRAFIA

GAROA, Demônios Da. **Eu Sou o Samba.** CD 1.EMI Brazil, 2006

ANEXOS

ANEXO A – GLOSSÁRIO

Cabeça de tempo: início de um tempo.

Desdobramento de acorde: notas de um acorde dispostas não simultaneamente.

Desenvolvimento motívico: conjunto de variações sucessivas de um mesmo motivo.

Inversão: processo de mudar uma melodia pela execução de notas sucessivas na direção oposta

Motivo: "'germe' da idéia" musical (SCHOENBERG, 1991).

Redução intervalar: variação motívica que consiste na diminuição de intervalo(s) entre notas.

Redução rítmica: variação motívica que consiste na diminuição de figura(s) rítmica(s).

Seção: maior unidade estrutural percebida como resultado da coincidência de um número relativamente grande de unidades estruturais

Variação motívica: modificação executada sobre um motivo.

ANEXO B

INTERVALOS UTILIZADOS NAS ANALISES

Tabela 17:intervalos

Intervalo	Lê-se
b2	segunda menor
2	segunda maior
b3	terça menor
3	terça maior
b4	quarta diminuta
4	quarta justa
#4	quarta aumentada
b5	quinta diminuta
5	quinta justa
#5	quinta aumentada
b6	sexta menor
6	sexta maior
b7	sétima menor
7	sétima maior
8	oitava justa