

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Artes
Curso de bacharelado em música - violão

Trabalho de Conclusão de Curso



**A análise dos componentes criativos nos “solos de baixaria”
de Luizinho Sete Cordas**

Vasco-Jean L. L. G. Azevedo

Pelotas, 2019

Vasco-Jean L. L. G. Azevedo

**A análise dos componentes criativos nos “solos de baixaria”
de Luizinho Sete Cordas**

Trabalho acadêmico apresentado ao
Curso de música da Universidade Federal
de Pelotas, como requisito parcial à
obtenção do título de Bacharel em violão.

Orientador: Prof. Dr. Rafael H. S. Velloso

Pelotas, 2019

Agradecimentos

À minha mãe, por todo amor, carinho, ajuda, compreensão e paciência de sempre.

Ao meu pai, pelo apoio e incentivo sempre incondicional, além do exemplo de pesquisador sério e disciplinado.

À todos meus irmãos e irmãs que sempre tornam a vida mais leve.

À todos meus amigos e amigas, que sempre se fizeram presentes nos mais diversos e difíceis momentos.

Ao meu orientador, que com muito esmero e paciência me ajudou na construção deste trabalho.

Aos meus companheiros do Choro Sem Querer, pela parceria e motivação de querer ser um músico melhor.

À Luizinho Sete Cordas, grande mestre do violão que, com muita humildade e afeto, me recebeu de braços abertos e proporcionou tanto aprendizado.

À todos que de alguma forma contribuíram em minha formação, tanto humana quanto profissional.

Ao Choro, por me mostrar o caminho.

Resumo

Considerado como uma das primeiras manifestações da música popular urbana e instrumental brasileira o Choro é associado, desde seu primórdio, a uma prática essencialmente criativa e improvisada. A sua base na tradição oral faz com que os músicos “chorões” muitas vezes recorram à audição de gravações dos instrumentistas de maior referência dentro do gênero para a construção de seu vocabulário instrumental. Esta prática foi o ponto chave que estimulou a realização desta pesquisa, onde a partir da audição e incorporação da performance específica de um músico pude encontrar um fértil território para o aprimoramento de minha prática pessoal e conseqüentemente o desenvolvimento de um objeto de pesquisa. Tenho aqui por objetivo a identificação e análise dos componentes criativos utilizados na performance do músico paulista Luizinho Sete Cordas, relacionadas à prática da improvisação em seus “solos de baixaria”. Partindo de uma abordagem de pesquisa qualitativa, me vali de diferentes ferramentas metodológicas, tais como o levantamento bibliográfico e documental, exploração de fontes orais a partir da observação participante, realização de entrevista semiestruturada e a análise musical. A partir dos relatos pessoais do músico somado ao cruzamento dessas diferentes fontes, analiso como a prática inventiva de Luizinho se relaciona com os elementos idiomáticos do choro e do violão de sete cordas, destacando os aspectos mais criativos de seu discurso musical. Esta pesquisa possibilitou, mesmo que de forma inicial, compreender como se estruturam alguns elementos do discurso musical improvisado de Luizinho e observar como o violonista pode ter influenciado e ajudado na expansão desta complexa linguagem do violão de sete cordas no âmbito do choro. O presente trabalho, naturalmente, não foi capaz de sintetizar os mais de 50 anos de atuação de Luizinho como violonista, mas pode contribuir para a compreensão de seu discurso musical auxiliando na construção do vocabulário de músicos que se interessam pelo Choro, bem como contribuir para a ampliação da revisão de literatura no âmbito acadêmico sobre a prática deste instrumento essencial para a cultura musical brasileira

Abstract

Considered as one of the first manifestations of Brazilian popular urban and instrumental music, the choro genre has been, since its beginnings, associated with improvisation and creativity. As it is essentially based on oral tradition, choro musicians mostly rely on renowned musicians' recordings to construct their own instrumental vocabulary. The audition and performance of a specific musician, *Luizinho Sete Cordas*, has motivated the present research and led me to a fruitful territory that enabled me not only to improve my personal practice, but also to develop this work. The intention was to identify and analyze the creative components used by the Brazilian choro musician, particularly those related to his "*Solos de baixaria*" improvisations. A qualitative approach was used with different methodologic tools, such as a bibliographic survey, the exploration of oral sources, participant observation, semi-structured interviews and musical analysis. The musician's personal statements associated with the various sources mentioned above enabled me to analyze how *Luizinho's* inventive practice relates to the idiomatic elements of the *Choro* and to the seven-string guitar, highlighting the most creative aspects of his musical discourse. Even at this initial stage, the research allowed to understand how some elements of *Luizinho's* improvised musical discourse are structured and to observe how the musician may have influenced and broadened the complex language of seven-string Choro music. Although the present work cannot pretend to synthesize *Luizinho's* more than 50 years of performance as a guitarist, it can contribute to the understanding of his musical discourse. This work hopes to help building the vocabulary of musicians interested in Choro and contribute to the existing academic literature on the practice of this instrument, so typical in the Brazilian music scene.

Lista de Figuras

Figura 1 Luizinho Sete Cordas - 201732
Figura 2 Luizinho + Dino Sete Cordas34
Figura 3 Regional do Evandro35

Lista de Exemplos

Exemplo 1	Contracanto Original de Dino Sete Cordas em Vibrações Jacob do Bandolim	27
Exemplo 2	Adaptação Luizinho Sete Cordas em Vibrações	27
Exemplo 3	Baixaria de Dino Sete Cordas em "Teu Beijo	28
Exemplo 4	Contracanto - Sofre porque Queres (Pixinguinha)	29
Exemplo 5	Contracanto Luizinho- Sofre Porque Queres (Pixinguinha)	30
Exemplo 6	0	31
Exemplo 7	Exemplo de re-harmonização da música "Odeon" Nazareth	32
Exemplo 8	8: Harmonia conforme gravado pelo conjunto Época de Ouro - "Murmurando"	32
Exemplo 9	Arranjo Luizinho Sete Cordas de Murmurando	35
Exemplo 10	Convenção tradicional de Murmurando	35
Exemplo 11	Convenção Luizinho Sete Cordas para Murmurando pg 41	36
Exemplo 12	Acompanhamento de Luizinho A1 Murmurando pg 42	37
Exemplo 13	Acompanhamento de Luizinho A2	37
Exemplo 14	Arranjo Manuscrito por Luizinho "Murmurando"	38
Exemplo 15	Improviso Luizinho Sete Cordas	39
Exemplo 16	Improviso Luizinho Sete Cordas - Murmurando	40
Exemplo 17	Melodia original e improviso Luizinho Sete Cordas	41
Exemplo 18	Melodia original e improviso Luizinho	41
Exemplo 19	Comparação melodia, contracanto e improviso	42
Exemplo 20	Padrão de Repetição de Notas	43
Exemplo 21	Padrão de Repetição de notas em cadência dominante - "Noites Cariocas	45

Exemplo 22	Padrão de repetição de notas em cadência dominante "Chorinho pra Você"	46
Exemplo 22	Padrão de repetição de notas em cadência dominante - "Chorinho Pra Você"	44
Exemplo 23	Improviso Luizinho Sete Cordas - Primeira parte A3	45
Exemplo 24	Improviso Luizinho Sete Cordas - Primeira parte A3	46
Exemplo 25	Partitura Manuscrita improviso "A" violão de Sete cordas	48
Exemplo 26	Semelhanças improviso (sistema superior) Solo Dino (sistema inferior)	49
Exemplo 27	Semelhanças Improviso (sistema superior) e Solo Dino (inferior)	49
Exemplo 28	Semelhanças Improviso (sistema superior) e Solo Dino (inferior)	49
Exemplo 29	Semelhanças Improviso (sistema superior) e Solo Dino (inferior)	50
Exemplo 30	<i>Exemplo 30:</i> Improviso Luizinho compasso 13 e 14	51

Sumário

Considerações iniciais.....	1
1. Revisão de literatura	
1.1 Gênese da Prática Criativa no Choro.....	4
1.2 Contraponto e Violão de Sete Cordas.....	6
1.3 Criatividade e Improvisação.....	11
2. Metodologia.....	18
3. Análises	
3.1 Luizinho Sete Cordas.....	22
3.2 Componentes Criativos.....	27
3.3 Murmurando.....	32
3.3.1 O improviso.....	37
4. Considerações finais.....	54
Referências Bibliográficas	
Anexos	

Considerações Iniciais

O presente trabalho tem por objetivo a identificação e análise dos componentes criativos utilizados na performance do músico paulista Luizinho Sete Cordas, relacionando especificamente a prática da improvisação em seus “solos de baixaria”. Pretendo analisar a prática deste grande mestre do violão de sete cordas brasileiro tendo como referência os elementos idiomáticos presentes na linguagem do choro, e a prática de outros importantes músicos deste gênero. Acredito que assim seja possível compreender, mesmo que de forma inicial, como se estrutura o discurso musical de Luizinho e observar como violonista pode ter influenciado e ajudado na expansão desta complexa linguagem do violão de sete cordas no âmbito do choro.

Desde o início de minha aprendizagem musical aos 9 anos de idade, a música instrumental brasileira esteve presente no repertório ensinado pelos meus primeiros professores de violão. As peças para violão solo de Dilermando Reis foi o repertório chave que abriu os meus ouvidos para o universo do choro e para a obra dos grandes violonistas deste estilo tais como Garoto e João Pernambuco, que posteriormente me fariam interessar por instrumentistas como Dino 7 cordas e Raphael Rabello configurando-se como importantes referências para a prática do choro no violão de sete cordas.

Em 2015, ao ingressar como estudante de Música da UFPel, tive a oportunidade de ter contato direto com o Clube de Choro de Pelotas que passou em 2016 a fazer parte do projeto de extensão do Núcleo de Música Popular da UFPel, e desenvolver a prática do violão de 7 cordas ao lado de músicos que dominavam a linguagem do choro. Durante as rodas quinzenais organizadas pelo Clube me foi marcante perceber o improviso de alguns dos músicos que com extrema naturalidade e fluidez criavam melodias e contracantos em cima dos temas executados. Presenciar a fluência do improviso desses chorões pelotenses, os quais muitas vezes não possuem educação musical formal, me instigou a ouvir, tocar, transcrever e analisar a performance de vários dos grandes mestres do choro e em especial dos violonistas de sete cordas para aprimoramento pessoal de minha prática.

Durante as minhas pesquisas e interações nas redes virtuais sobre o choro e o violão de sete cordas encontrei o registro da performance de um grupo de choro denominado projeto “Roda de Choro”¹. Ouvindo em uma das apresentações do projeto² foi possível perceber na performance de todos os instrumentistas em praticamente todos os temas executados a improvisação, fato este que me permitiu perceber a riqueza da linguagem e da criatividade musical utilizada por cada instrumentista que compunha o regional. Um dos músicos que se apresentou junto a este grupo foi Luiz Araújo Amorim, mais conhecido como Luizinho 7 Cordas. Nesta performance Luizinho na maior parte do tempo exerceu a função tradicional do violão de sete cordas no regional do choro, ou seja o acompanhamento com a realização de contracantos na parte grave do instrumento. Mas o que mais me chamou a atenção foi que nos diversos momentos da gravação em que os músicos abriram espaço para improvisação o violonista demonstrou versatilidade executando os seus solos improvisados com grande segurança, fluência e com um vocabulário que me pareceu inovador e ao mesmo tempo profundamente relacionado com a tradição do instrumento.

Ao observar o fértil material musical apresentado por Luizinho 7 cordas na gravação “Roda de Choro” surgiu o interesse de compreender mais sobre a técnica, estilo e recursos utilizados pelo músico em sua improvisação. Transcrever, analisar e discutir sobre a prática do choro me levou a gerar conteúdos que me ajudaram no estudo da improvisação no instrumento, além de promover reflexões que me auxiliaram no desenvolvimento da prática e performance deste gênero musical.

Com o objetivo de demonstrar este processo de pesquisa tendo como tema os componentes criativos utilizados por Luizinho na improvisação do violão de 7 cordas no Choro este trabalho foi estruturado em quatro partes: Revisão de Literatura, Metodologia, Análises e Considerações finais. Na primeira parte estabeleço uma breve revisão sobre os referenciais utilizados para fundamentar a minha pesquisa. Este capítulo está dividido

¹ Como descrito no site do instrumental SESC Brasil: A Roda de Choro nasceu na Virada Cultural de 2007, no Auditório Ibirapuera, sob organização de Danilo Brito. Desde sua criação, já aconteceu em diversos teatros e recebeu convidados como Carlos Malta, Laércio de Freitas, Toninho Ferragutti, Ricardo Herz, Danilo Brito, Alessandro Penezzi e Nelson Ayres, entre outros. O quarteto responsável pela sonoridade da Roda é formado pelo jovem pandeirista Leo Rodrigues, pelo lendário violonista Luizinho 7 Cordas, o arranjador e cavaquinista Milton Mori e o solista Alexandre Ribeiro, no clarinete. No repertório das apresentações, choros clássicos, passando por Pixinguinha, Jacob do Bandolim e algumas composições próprias. (www.instrumentalsescbrasil.org.br/artistas/roda-de-choro, acesso em julho de 2019)

² Edição esta realizada no teatro do SESC Paulista em 13/09/2010 (disponível integralmente em www.instrumentalsescbrasil.org.br/artistas/roda-de-choro)

em três tópicos; “A Gênese da Prática Criativa no Choro”, “O Contraponto e o Violão de Sete Cordas” e “A Criatividade e A Improvisação”. No segundo capítulo apresento a metodologia e os procedimentos adotados para a realização desta pesquisa relacionados à observação participante, transcrição dos materiais e realização das entrevistas. No terceiro apresento as análises dos componentes criativos a partir de três fontes principais, a entrevista semiestruturada realizada com o músico, as transcrições das gravações e as minhas observações de campo. A fim de organizar melhor as análises o terceiro capítulo foi dividido em três partes; na primeira parte - Luizinho Sete Cordas: contexto e ambiente criativo - realizo algumas observações ligadas mais a aspectos biográficos do músico, essenciais para a compreensão de suas referências e conseqüentemente de sua prática. No segundo tópico - Componentes Criativos - apresento alguns componentes mais significativos presentes em sua performance ao violão de sete cordas. E no terceiro analiso de forma mais profunda os solos de baixaria do músico, tendo como referência todo o material coletado em campo, mas utilizando como exemplo o choro “Murmurando”. As análises portanto foram feitas com base na comparação com diversos elementos que fizeram parte da pesquisa, mas que não foram incluídos nos exemplos que compõe as análises, mas estarão especificados mais a frente no capítulo de metodologia e foram incluídos nos anexos da pesquisa. Por fim os exemplos e referências biográficas e musicais serão retomados nas considerações finais a fim de apresentar as possíveis relações entre o seu processo criativo em diversos contextos de sua performance ao longo de sua trajetória.

1 - Revisão de Literatura

1.1 A gênese da prática criativa no choro

O choro é considerado uma das primeiras práticas musicais urbanas do Brasil e surge na cidade do Rio de Janeiro do século XIX. Com a vinda da família real portuguesa em 1808 a cidade passa por um súbito processo de urbanização que alterara profundamente a vida política e social da cidade, “introduzindo na colônia costumes até então inéditos e intensificando a dinâmica cultural” (Ramos, 2016, p.26). Os “costumes inéditos” se referem, em parte, a “disseminação dos padrões de lazer aristocráticos-burgueses” (Sampaio, 2010, p. 31) e à prática das danças de salão europeias, onde se tocavam ritmos como a valsa, o *schottishch*, a *mazurka* e em especial a polca, que rapidamente se tornou popular entre as diversas camadas sociais da então capital do Brasil. Para Cazes (1998) a polca foi o ponto chave para o surgimento do choro e afirma:

Se eu tivesse que apontar uma data para o início da história do Choro, não hesitaria em dar o mês de julho de 1845, quando a Polca foi dançada pela primeira vez no Teatro São Pedro. (Cazes, 1998, p.19)

A polca rapidamente ganhou popularidade entre as diversas classes sociais, como indicam Barboza (2001; p. 12) e Geus (2009; p. 21), e logo os músicos da época, em sua grande parte sem formação musical formal, se apropriaram desse repertório³ e o adaptaram às suas práticas musicais já influenciadas pela música de matriz africana (como o jongo e o lundu) de caráter mais rítmico, sincopado e lascivo. A incorporação da polca e outras danças europeias (de harmonia tonal, formas simétricas e melodias modulantes) à forma rítmica, sincopada e criativa de interpretar dos músicos populares é

³ Sobre esse processo Sampaio (2002, p. 31) afirma: “Ao adaptar “de ouvido” estes gêneros, os músicos populares, quase sempre negros ou mestiços, foram sem sentir acrescentando o sentimental sotaque português e introduzindo o lado lúdico comum à música de influência africana.”

Sobre o mesmo tópico Diniz (2008, p.14) escreve: “O choro é visto como o recurso do qual se utilizou o músico popular para executar, ao seu estilo, a música importada e consumida nos salões e bailes da alta sociedade do Império a partir da metade do século XIX. Sob o impulso criador e improvisado dos chorões, logo a música resultante perdeu as características dos seus países originários e adquiriu feições genuinamente brasileiras”

considerado como um importante eixo musical da construção da música popular brasileira.⁴ Nos artigos e livros consultados nesta revisão de literatura, diversos autores indicam o ano de 1870 como o marco da consolidação do choro e o surgimento da primeira geração de chorões. Os autores, em sua maioria, apontam para a categorização temporal em gerações feita por Ary Vasconcelos em seu livro *Carinhoso, Etc - História e inventário do Choro* (1984). Tal linha do tempo que se inicia em 1870 e tem como principal representante desta primeira geração o flautista Joaquim Callado⁵ e seu grupo “Choro Callado”.

Segundo consta nesta historiografia Calado e seu grupo formado por dois violões e um cavaquinho, seria o “representante ímpar da matriz instrumental que dava base ao choro” (Sampaio, 2014, p. 32). Importante ressaltar aqui que a presença do violão, instrumento protagonista do presente trabalho, consta desde os primórdios da construção da linguagem do choro e se configura, portanto, como um instrumento idiomático e integrante da identidade inicial desta prática. Outro ponto que consideramos importante de se reforçar acerca do conjunto “Choro Callado” e dos primeiros regionais, é o caráter essencialmente amador, improvisado e criativo dos músicos, particularmente os que exerciam a função de acompanhamento, como afirma Siqueira:

O conjunto regional, (...) vivia precariamente das atividades amadoras. Principalmente os executores de instrumentos de cordas dedilhadas, como os violões e os cavaquinhos. O grupo (...) teve sua formação assegurada por influência dos tocadores de cavaquinho. Esses artistas aprendiam uma polca, de ouvido, e a executavam para que os violonistas se adestrassem nas passagens modulatórias, transformando exercícios em agradáveis passatempos. (SIQUEIRA, 1969, p.97)

Vale ressaltar também que ao “choro” foram atribuídas uma série múltipla de significados mórficos ao longo de sua trajetória, “de evento social a prática musical, de prática a repertório instrumental, de repertório a estilo interpretativo, de estilo a gênero.(...)”(Weffort 2002, p.9).

4. Como afirma Barboza “Foi em torno da Polca que, na década de 70 do século dezenove, cristalizaram-se quase todos os gêneros da nossa música popular. O batuque, o jongo e o lundu, de origem africana; a valsa, a mazurca, a xótis, o tango, de procedência europeia; e a habanera cubana fundiram-se todos com a polca, originando a polca-lundu, a polca-batuque, a polca-tango, a polca-fadinho, etc”. (BARBOZA, 2001, p.12):

⁵ Um dos livros mais citados nas pesquisas sobre choro está *O choro – Reminiscências dos Chorões Antigos*, de Alexandre Gonçalves Pinto escrito em 1936 que relata de forma informal e faz um catálogo dos chorões e rodas de choro a partir de 1870. O primeiro músico apresentado nesse material é o próprio Callado, sobre o qual o autor relata que era um músico de altíssima competência e habilidades improvisatórias, classificando-o “ como “o rei da musica daquelle tempo” (Gonçalves Pinto, Alexandre ; 1936, p.13)

Observa-se, portanto, nessa primeira fase de gênese do choro o início da construção de sua linguagem com o nascimento da primeira geração de chorões, representados, além de Joaquim Callado, por Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazareth dentre outros. Com estes músicos o choro ganha “personalidade”, como afirma Peters (2006):

O choro foi adquirindo uma forma musical instrumental virtuosística, incentivando a execução de diferentes ritmos e aprimorando as qualidades musicais dos acompanhadores de ouvido. O solista desafiava, tentando pegar nas suas armadilhas harmônicas seus acompanhadores. Desta maneira, treinavam malandragens nas execuções, demonstrando duas características que ainda acompanham o choro: o improvisado e a competição.(...) Assim, o choro foi levado às bandas musicais, civis e militares que se constituíram nas cidades, formando os músicos populares nesta época (...) (PETERS, 2006, p. 142)

Apesar de no século XIX o choro já ter algumas características bem estabelecidas, é somente no século XX, que ocorre a consolidação dessa prática enquanto gênero de “características próprias e sonoridade definitiva” (Rianelli, 2008). Neste período seguinte observa-se uma grande diversificação de suas formações instrumentais bem como a produção das primeiras gravações considerando o choro como repertório. Cabe ressaltar que o presente trabalho não tem pretensões de se aprofundar em questões relativas a história e identidade do choro, tendo em vista o nosso foco sobre a improvisação ao violão de sete cordas além da existência de inúmeros trabalhos que já se propuseram a realizar esta tarefa, de forma excepcional, como nas dissertações de Rezende (2014), Valente (2008) e Aragão (2011), por exemplo. Passaremos assim para o tema seguinte que trata do contraponto e do Violão de Sete Cordas.

1.2 Contraponto e o Violão de Sete cordas

O choro chega ao século XX como uma prática musical ainda indefinida, quando há, portanto, a presença de inúmeros grupos regionais de formações instrumentais das mais diversificadas e quando ocorrem os primeiros registros fonográficos considerando o choro como repertório.⁶ Importantes bandas militares haviam surgido no fim do século XIX na cidade do Rio de Janeiro, tais como a Banda do Corpo de Bombeiros, e grande parte das primeiras gravações de choro disponíveis desse período foram executados por

⁶ Sobre essa transformação e variedade organológica dos grupos de choro vide o artigo “As Abordagens Estilísticas no Choro Brasileiro” da pesquisadora Márcia Taborda, 2010, p.142

esses grupos, onde os instrumentos de registro grave como o bombardino, oficleide e tuba realizavam a condução dos baixos ou contrapontos. Percebe-se também nestas primeiras gravações a presença do violão. Nestas é marcante o registro da função de condução harmônica através do “desenho de baixos”, reproduzindo ao violão, o mesmo tipo de função atribuída aos instrumentos graves das bandas⁷, que passaria a simular esses enunciados porém com as suas devidas limitações de registro e projeção sonora (Borges, 2008, p.2). Sobre esse ponto Taborda (2010) afirma:

Pela audição dos fonogramas, pode-se inferir que o trio de choro tinha por referência e modelo a sonoridade das bandas, e nesse sentido o violão cumpre exatamente o papel de sustentar e conduzir harmonias através do desenho dos baixos buscando reproduzir o enunciado e a função dos graves das bandas. (Taborda, 2010, p.142)

Como pode-se notar pelas descrições musicológicas e pelas gravações de época a prática de criação e realização dos contracantos no choro já estaria presente de forma mais sutil na condução de baixos realizadas pelos violões de seis cordas nas primeiras gravações. Seria, contudo, somente alguns anos mais tarde que tal prática se consolidaria de forma definitiva, com a inserção e popularização do uso do violão de sete cordas. Neste sentido afirma Taborda (2010):

A execução do termo de choro tem por característica recorrente o acompanhamento de violão extremamente marcado e sempre pontuado pela farta execução dos baixos; embora o primeiro registro identificado de um violão de sete cordas esteja por vir, a atuação do seis cordas é exatamente a mesma que reconhecemos hoje como típica do acompanhamento do sete cordas: baixos pontuando a harmonia e desempenhando a função de conduzir as partes principais(...) (Taborda, 2010, p. 142)

Sobre a transição para o violão de 7 cordas, não se sabe ao certo como e quando teria o instrumento teria chegado ao Brasil, mas existem algumas hipóteses, como sugere Pellegrini (2005):

Muito antes de sua utilização no choro, o violão de sete cordas era um instrumento popular na Rússia. A afinação era muito diferente da afinação em quartas do violão clássico mas, mesmo assim, acredita-se que alguns ciganos russos que frequentavam a casa da Tia Ciata poderiam ter sido o elo do instrumento com a

⁷ Sobre este processo de criação e adaptação Borges(2005) afirma: “O violão chorístico cumpre o mistério de elaborar a base harmônica, que está associada aos contracantos improvisados nas notas graves do violão, as chamadas baixarias. Estas fazem alusão aos instrumentos de sopro - tais como o bombardino, o oficleide e a tuba –, responsáveis pelos contracantos nos conjuntos de música popular consolidados desde o século XIX.”(Borges, 2005, p.1)

cultura brasileira. Há ainda hipóteses de que esse violão possa ter sido trazido da França por Arthur de Souza Nascimento (Tute) – um dos pioneiros na utilização do sete cordas em acompanhamentos de choro - ou mesmo, que ele possa ter sido encomendado a algum luthier por um violonista que teria sentido a necessidade de notas mais graves que as do violão convencional. (Pellegrini, 2005, p. 43)

Tais hipóteses não foram de fato comprovadas, mas o que se pode inferir pelos relatos é que o os primeiros registros do violão de sete cordas no Brasil se dá por volta de 1910⁸ pelas mãos dos violonistas Tute (1886-1957) e China (1888– 1927); O primeiro tocou violão de sete cordas no Grupo Chiquinha Gonzaga e o último era irmão do mestre Pixinguinha e fez parte de seus regionais Choro Carioca e os oito batutas (Pellegrini, 2010). A ampliação do registro grave do instrumento devido a sua corda adicional conferiu maior recurso ao instrumento e facilitou a realização dos contracantos e conduções harmônicas ao violão (Borges, 2008, p.2). Contracantos que até então vinham sendo realizados de forma mais marcada com o uso de colcheias e semínimas (Pellegrini. 2010, p.. 44).

Apesar do violão já estar presente nas gravações de choro desde China e Tute é somente na década de 1950 com Horondino José da Silva, popularmente conhecido como Dino Sete cordas, que o instrumento se consolidaria em termos de técnica e sonoridade. O violonista, que inicialmente tocava violão de seis cordas, passou a utilizar o violão de sete cordas para sua performance nos grupos de choro, o que fez com que a prática do instrumento ganhasse uma maior consistência⁹ substituindo as conduções marcadas por semínimas e colcheias dos antigos instrumentos mais graves por “frases sincopadas que se comunicavam mais intimamente com a melodia principal” (Pellegrini, 2010, p.. 44). Além de aprimorar a técnica e a prática da criação contrapontística introduzindo novos padrões de acompanhamento ao violão de sete cordas, Dino também transformou a forma de se tocar o instrumento ao incorporar o uso de cordas de aço

⁸ Sobre o primeiro registro do Violão de Sete Cordas no Brasil, Pauletti (2017) afirma: (...)Além disso, há registros de gravações ainda anteriores, como a gravação de São João em baixo d'Água (Irineu de Almeida) em 1911, lançada pela Favorite Records, da Casa Faulhaber, sob o número 1.450006, sendo possível escutar a sétima corda tocada por Tute, onde a nota mais grave é um Dó 2 (PAULETTI (2017) APUD PEREIRA, P., 2016, p. 17)

⁹ Sobre a prática de Dino sete cordas, Borges(2008) afirma: “O acompanhamento do violão de sete cordas adquiriu consistência, principalmente pela condução do baixo virtuoso e consciente, passando-se a valorizar, de forma mais acentuada, outras possibilidades harmônicos e melódicas através do idiomatismo(...) e consolida definitivamente a prática e linguagem do instrumento após estabelecer conduções de baixo altamente elaboradas e conscientes, além de consolidar novas formas de condução harmônica com as inversões de acordes que o instrumento possibilita além das levadas que enriqueceram a prática do acompanhamento.(Borges, 2008, p.3)”

tocadas com a dedeira, o que conferiria uma maior projeção sonora ao instrumento. Cabe ressaltar, como afirma Borges, que esta era uma época ainda precária em relação tanto aos sistemas de amplificação como de gravação sonora. Ao lançar mão destes recursos técnicos, sonoros e criativos, o músico contribuiu para dar um maior status ao instrumento e consolidar o que viria a se tornar a prática do violão de sete cordas tradicional (ou típico) no choro (Borges, 2008, p.3).

No que se refere a criação do contraponto e de um estilo de improvisação no choro a bibliografia é unânime ao mencionar a figura de Alfredo da Rocha Viana (1897-1973), popularmente conhecido como Pixinguinha, como um dos maiores expoentes dessa prática.¹⁰ O contato de Dino com Pixinguinha foi crucial para o desenvolvimento de uma linguagem para violão de sete cordas, uma vez que o violonista teria se apropriado das frases contrapontísticas elaboradas pelo mestre ao saxofone, traduzindo-as ao instrumento, como aponta Marlos Mateus (2017):

Depois do contato com Pixinguinha no Regional de Benedito Lacerda, Dino passa a tocar as frases de maneiras diferentes, com inversões de acordes, com diferentes figuras rítmicas, preenchendo lacunas deixadas pela melodia principal e estabelecendo os contracantos entre melodia e baixos como fazia Pixinguinha. (Marlos Mateus, 2017, p. 56)

Por conta da popularização das gravações de Dino em grupos populares como o Época de Ouro do Bandolinista Jacob do Bandolim, o violão de sete cordas se consolida como um instrumento indispensável na prática do acompanhamento de choro. É a partir desta tradição que músicos de todo o país adotaram e ampliaram o uso do violão de sete cordas tais como; Ventura Ramirez, Valter e Valdir Sete Cordas, Passarinho, Darly Lousada, Toni Sete Cordas, Paulão Sete Cordas, Luiz Otávio Braga, Rafael Rabello, Fernando César, Rogério Caetano e João Camareiro (Luiz Otávio Braga, 2009). O mesmo ocorrendo com o Luizinho Sete Cordas¹¹, músico que será objeto de estudo nesta

¹⁰ Sobre Pixinguinha, Pellegrini (2005) afirma: “Pixinguinha improvisava com facilidade ao vivo e mesmo em gravações, algo pouco comum em sua época: transformava frases, inseria ornamentos e mesmo segmentos melódicos criados in loco às suas interpretações, dando outra vida às melodias. Essa “brincadeira” durante suas interpretações - hoje em dia, muito comum às rodas - é apenas uma parte da herança deixada à posteridade. Alfredo da Rocha Vianna Filho deixou um repertório de composições de forte personalidade. “Costurava” motivos simples ou complexos, originais ou comuns a outros choros da época, e os inseria em sequências harmônicas muito bem estruturadas, atingindo composições em que não se encontram arestas” (Pellegrini, 2005, p 27)

¹¹ Luiz Araújo Amorim, popularmente conhecido como Luizinho Sete Cordas nasceu na cidade de Marília, SP, em 31 de outubro de 1946, tendo se mudado para a cidade de Santos, onde desde criança teve contato com o universo do choro por influência de seu pai. Iniciou os seus estudos na música ainda adolescente e

pesquisa e sobre o qual desenvolveremos um capítulo específico, abordando com mais detalhes alguns aspectos de sua biografia e de seu aprendizado musical.

O uso do violão de 7 cordas como um instrumento improvisador e solista, tendo como referência a prática criativa de Luizinho, é o ponto principal desta pesquisa. Embora a função tradicional do instrumento esteja mais atribuída a realização de acompanhamento harmônico e contraponto¹², o violão de sete cordas vem ganhando cada vez mais visibilidade atuando como solista e instrumento improvisador, não só no âmbito do choro. Alguns autores e músicos contemporâneos apontam para a existência de duas escolas do violão de sete cordas: o tradicional (ou típico) de cordas aço e o sete cordas, solista (ou sete cordas clássico) com cordas de nylon (Paulleti, 2017, p.47). O primeiro estaria mais relacionado a prática do violão de acompanhamento consolidada por Dino Sete cordas, a última ao uso do instrumento relacionado ao solo e a sonoridade do violão clássico (Carrilho, 2008, p.1). Vale observar a fluência de Luizinho nessas duas linguagens do violão de sete cordas, porém ressaltando que Luizinho atuou na maior parte de sua carreira na escola “tradicional”, tocando o instrumento com cordas de aço e o uso da “dedeira”, especializando-se na prática de acompanhamento e contracanto. Embora as escolas do violão de sete cordas terem funções e repertórios supostamente distintos, na prática do choro o instrumento vem se desenvolvendo a cada dia mais, apresentando uma adaptação em que essa distinção não é algo estanque. Neste sentido os recursos e uso do violão de sete cordas se tornam a cada dia mais dinâmicos e inovadores graças a violonistas como Raphael Rabello, Rogério Caetano e Yamandu Costa (Paulleti 2017, p. 62).

Os métodos encontrados em nossa revisão específicos para o aprendizado do sete cordas que serviram como ponto de partida para esta reflexão foram os de Bergtaglia (1999), Braga (2009) e Rogério Caetano (2010), todos destinados ao ensino do acompanhamento e da elaboração de contracantos. Apesar da versatilidade hoje observada, não foi possível encontrar na presente revisão de literatura materiais que

no início dos anos 80 já atuava profissionalmente como violonista sete cordas. Foi com base nesta prática que o violonista desenvolveu uma extensa carreira acompanhando e gravando com diversos músicos como Abel Ferreira, Altamiro Carrilho, Waldir Azevedo, Baden Powell, dentre outros.

¹² Como afirma Pauletti (2017):Embora o uso como solista, camerista e orquestral esteja cada vez mais frequente, a ligação com o acompanhamento ainda parece ser o principal para o instrumento. Um exemplo são os métodos encontrados para violão de sete cordas, todos destinados ao acompanhamento. (Pauletti, 2017 p. 46)

investigassem especificamente a improvisação solo de violonistas de sete cordas no choro. As ocorrências mais frequentes em trabalhos acadêmicos foram as de pesquisas que discutem e analisam a prática de alguns instrumentistas, como vemos em Lamas (2018), Pellegrini (2005), Borges (2008) e Paulletti (2017) associados principalmente à prática do acompanhamento. Foram encontrados também outros materiais que discutem acerca da improvisação no choro de maneira geral, como vemos em Valente (2014) e Matos (2012) ou associada a prática de solistas, como é o caso dos trabalhos de Cerqueira (2015), Geus (2008) e Spielmann (2008). Localizei poucos trabalhos específicos sobre a atuação do violão de sete cordas tradicional enquanto solista e improvisador. Sendo assim, foi necessário agrupar essas diferentes fontes anteriormente citadas para a construção de um referencial teórico consistente e que contemplasse os tópicos estruturantes da presente pesquisa; choro, violão de sete cordas, criatividade e improvisação. Tendo como base alguns elementos históricos, técnicos e práticos do violão de sete cordas nos direcionamos para o último tópico deste capítulo, que discutirá alguns conceitos sobre criatividade e improvisação relacionadas à prática desse instrumento na tradição na música brasileira instrumental e no choro.

1.3 Criatividade e Improvisação

Existem diversos conceitos e formas de se conceber a improvisação musical, porém a este tipo de prática está sempre associado a capacidade criativa do músico, seja compondo instantaneamente um novo tema ou manipulando o material musical previamente existente, dentre outras formas entre os dois espectros como sugere o verbete do New Grove Dictionary of music.¹³ Ainda sobre improvisação musical, Gainza (1974) nos traz um conceito mais amplo do termo:

Toda execução musical instantânea produzida por um indivíduo ou grupo. O termo improvisação designa tanto a própria atividade como seu produto. (...) A improvisação, como jogo integrador, permite ao músico, de acordo com as circunstâncias, por uma parte, imitar, reproduzir, interpretar (seguir, obedecer, adaptar-se ao modelo e. por outra inventar, explorar, criar. (...) Em um sentido mais restrito, mais profissional, diríamos que a improvisação constitui uma atividade submetida a certas regras que se relacionam tanto com o nível interpretativo (aspectos técnicos e expressivos da execução) como com a capacidade criativa (

¹³ Sobre improvisação o dicionário afirma: “A criação de uma obra musical, ou de sua forma final, à medida que está sendo executada. Pode significar a composição imediata da obra pelos executantes, a elaboração ou o ajuste de detalhes numa obra já existente, ou qualquer coisa dentro desses limites”, ou ainda estar ligada à idéia de “retorno a uma forma mais espontânea de realização musical, em que membros diferentes de um conjunto respondem ao que outros intérpretes estão tocando”. (Nelt, 1974, p. 450)

que termina a seleção, organização e manejo dos materiais musicais) do músico que a realiza. Dentro das normas gerais geralmente aceitas se exige então que o improvisador seja capaz de produzir de maneira continuada materiais musicais válidos que ostentem um certo grau de criatividade.) Gainza, 1974, p.113-14)¹⁴

Para Gainza o músico improvisador deve-se valer de uma série de recursos técnicos que devem ser previamente estudados, o que resultará numa prática musical mais expressiva. Tal preparação se refere a uma série de questões mais subjetivas, relacionadas aos aspectos inventivos e criativos do músico. Vale ressaltar aqui a presença em seu argumento do conceito de criatividade, termo que nos parece interessante a fim de explorar um dos eixos centrais que constitui a prática da improvisação dentro do contexto estudado nesta pesquisa.

Diversos processos podem ser atribuídos a criatividade dependendo da área de estudo, mas é consenso dizer que é um processo inato e acontece de forma subjetiva, condicionada a aspectos sociais e associada a fatores histórico-culturais, socioeconômicos e pessoais (Almeida Apud Pinheiro 2015). Encontramos quatro classificações básicas que nos pareceram úteis a fim de compreendermos a criatividade aplicada na área da música como processos estruturantes da prática da improvisação. São eles; o *Processo Criativo*, o *Produto Criativo*, a *Pessoa Criativa* e o *Ambiente Criativo*. (Almeida Apud Oliveira e Nakano, 2011, p. 6)

O processo criativo tem como objetivo identificar as habilidades envolvidas durante o processo de criação utilizado para solucionar problemas, tomar decisões e gerenciar seu pensamento.(Almeida Apud Oliveira e Nakano, 2011)

Podemos pensar a partir da definição de Oliveira e Nakano, já adaptada por Almeida, que o *processo criativo* na música estaria associado aos caminhos e ferramentas utilizadas pelo intérprete em sua improvisação, ou seja, quais as soluções o músico encontra para manipular, corrigir ou expandir o material musical original

¹⁴ “La improvisación musical es una actividad proyectiva que puede definirse como toda ejecución musical instantánea producida por un individuo o grupo. El término "improvisacion" designa tanto a la actividad misma como a su producto. (...) La improvisación, como juego integrador, permite al músico, de acuerdo con las circunstancias, por una parte, imitar, reproducir, interpretar (seguir, obedecer, adaptarse al modelo) y por otra, inventar, explorar, crear (...) Pero en un sentido más restringido, más profesional, diríamos, la improvisación constituye una actividad sometida a ciertas reglas que se relacionan tanto con el nivel interpretativo (aspectos técnicos y expresivos de la ejecución) como con la capacidad creativa (que determina la selección, organización e manejo de los materiales musicales) del músico que la realiza. Dentro de las normas generalmente aceptadas se exige entonces que el improvisador sea capaz de producir de manera continuada materiales musicales válidos que ostenten un cierto grado de creatividad’ Gainza, 1974, p 13 -14. Tradução do pesquisador

estabelecendo assim o seu discurso. A fim de compreendermos como este processo criativo ocorre na prática do Luizinho Sete Cordas se torna, portanto, fundamental o processo de transcrição e análise de seus solos, o que nos leva ao segundo componente, ou seja *o produto criativo*. Segundo Almeida:

O produto criativo objetiva avaliar os resultados do processo criativo, relacionando-os à sua originalidade, inovação e relevância.(..) Almeida Apud Oliveira e Nakano, 2011)

A fim de analisar tal componente aplicado ao nosso objeto de pesquisa, seria preciso, portanto analisar na transcrição e audição do solo improvisado do Luizinho, por exemplo, os fatores essencialmente idiomáticos do choro. Outras questões que podem ser apontadas nas análises é como a sua performance se relacionaria com outros registros de solistas do choro e quais são os pontos originais e inventivos do seu discurso. Para tanto nos valeremos do processo de comparação de suas baixarias com o que foi realizado e consagrado por grandes violonistas e outros chorões a fim de elucidar as especificidades de sua prática musical bem como o contexto de criação.¹⁵

Tais análises nos levam ao terceiro e quarto elemento da classificação atribuída à criatividade:

A pessoa criativa alavancaria estudos referentes às habilidades cognitivas, traços de personalidade, motivação, aprendizagem e potencialidade de criatividade. Almeida Apud Oliveira e Nakano, 2011)

O ambiente criativo estaria relacionado ao contexto em que o indivíduo está inserido, favorecendo o desenvolvimento da criatividade, personalidade e o potencial criativo.(Almeida Apud Oliveira e Nakano, 2011)

Para compreender a pessoa e ambiente criativo de Luizinho, pensamos ser importante realizar um breve estudo da sua trajetória e influências musicais, para entender como o ambiente a sua volta contribuiu na fluência de seu discurso e desenvolvimento de suas práticas criativas. Como dito anteriormente, realizei uma

¹⁵ Sobre isso Geus Apud Gerling (2009) afirma: Precisamos ter em mente que a comparação entre as gravações não irá garantir respostas definitivas - a não ser que queremos copiá-las - mas podem oferecer apoio valioso na compreensão da mudança de gostos e convenções no decorrer do tempo. Podemos também estudar as características individuais de um executante, ou os elementos comuns de estilo de um período, ou uma escola de execução. Compreender o que se faz uma execução "Original", ao invés de copiar, pode contribuir para que um executante formate seus valores, gostos e informe sua intuição estética, que por sua vez, poderá levar a um estilo individual. (Geus apud Gerling, 2009, p. 9)

entrevista exclusiva com o músico para poder saber mais sobre esses aspectos bem como suas concepções acerca da improvisação. Realizei também uma aula com o músico, na qual pude coletar alguns improvisos que serão analisados no último capítulo que serão relacionados a essas informações biográficas e aos aspectos criativos anteriormente citados.

Sobre a Improvisação neste contexto, é consenso entre pesquisadores que a improvisação é parte inerente às múltiplas facetas da música popular brasileira, sendo de maior ou menor importância e recorrência dependendo do gênero musical, época e estilos, como afirma Paula Valente em seu artigo “A improvisação no choro história e reflexão”:

A improvisação sempre existiu na música brasileira em várias épocas e estilos, sempre com variações, tanto no que se refere ao grau de liberdade quanto à importância destas improvisações dentro do contexto geral da obra” (Valente, p. 282)

Na busca por referências acerca da improvisação na música brasileira vemos que existem poucos materiais didáticos que são construídos dentro deste recorte, onde grande parte dos documentos se refere a improvisação dentro da linguagem do Jazz norte-americano, prática esta que apesar de possuir semelhanças difere de inúmeras maneiras da prática do choro.

Tendo em vista essa insuficiência de pesquisas e materiais de estudo, aqueles que queiram se aprimorar na linguagem do choro e na improvisação, voltam-se necessariamente aos discos ou aos próprios músicos para construir seu aprendizado. (Valente, 2008 p.282)

As pesquisas sobre choro chegam a resultados por vezes antagônicos relativos a forma de conceber a improvisação dentro do gênero, uma vez que nos primeiros registros fonográficos disponíveis datados do início do século XX a improvisação é praticamente inexistente e os músicos executam diversas vezes repetidas parte das músicas com pouca ou nenhuma variação.

Apesar dos registros fonográficos mais antigos de choro não evidenciarem a presença da improvisação dentro do gênero não significa que essa prática não exista como parte de sua tradição, muito pelo contrário. A prática de gravação em estúdio nessa época era extremamente precária, de alto custo e portanto extremamente limitada, o que não tornaria conveniente a prática da improvisação nesse contexto (Valente, p. 284). A pesquisadora afirma ainda:

Acreditamos que a falta de improvisação encontrada nas gravações não era necessariamente o que acontecia nas rodas de choro. Talvez seja precipitado afirmar que o choro era tocado da mesma maneira nos dois lugares, uma vez que nas rodas existia mais liberdade e não havia o limite do tempo dos estúdios de gravação; além disso, a descontração do ambiente - geralmente familiar e aberto tanto a amadores quanto a profissionais favorecia a improvisação (VALENTE, 2009:43).

A revisão de literatura consultada afirma recorrentemente que mesmo não existindo nos primórdios do choro uma improvisação mais livre, como concebemos nos tempos atuais, influenciada pela ótica do jazz, é tradição dentro do gênero a liberdade de interpretação dos músicos durante a execução dos temas, inicialmente associada a variações melódicas. A própria estrutura em rondó de grande parte dos temas de choro estimularia essas variações uma vez que o tema principal aparece diversas vezes ao longo da composição, como vemos em Geus (2005):

O simples fato da parte A (a principal) na execução de um choro tradicional ser apresentada quatro vezes fornece uma boa pista das razões pelas quais o instrumentista de maior talento (que sempre existiram em uma grande quantidade na longa e gloriosa história do choro) tenha se sentido naturalmente mais impelidos em direção à variação melódica. é inegavelmente mais artístico e mais desafiador tratar sobre diferentes aspectos uma melodia recorrente (a competição entre virtuosos- marca registrada do choro desde suas origens - deve ter, sem dúvida, contribuído ainda mais para o desenvolvimento das improvisação no gênero (Geus Apud Almada, 2006, p. 55)

Um dos argumentos que reforça a presença da improvisação desde os primórdios do choro é o fato de já nos primeiros conjuntos os músicos executarem os temas de memória, sem o uso de partituras, o que por si só já é um fator que evidencia uma possível flexibilidade na interpretação, principalmente na prática do acompanhamento:

A tradição oral sempre foi a essência da música popular do começo do século XX, e essa tradição se estendeu através do tempo, pois sem o registro em partituras, os músicos tocavam de memória. Sempre foi uma prática comum ao músico tocar de "ouvido", ou seja, sem o auxílio de uma partitura. (VALENTE, 2010, p. 278)

A liberdade de improvisação anteriormente citada se refere principalmente a manipulação do material melódico por parte do solista, ou seja, ornamentações, alterações métricas e antecipações; enquanto os instrumentistas responsáveis pelo acompanhamento improvisavam seus contrapontos e manipulavam a harmonia durante toda a música. Sobre isso Weffort (2002) afirma:

A interpretação é construída na interação entre os diversos instrumentistas, cada qual na sua função específica, aplicando seus procedimentos de improvisação ou de variação. Na síntese de Mário Aratanha, «o que há de mais sofisticado no Choro (...) é justamente o seu caráter polifônico, onde o solista da vez é desafiado em contraponto, ou um centro bem comportado pode de repente desembestar em um improviso de resposta. (Weffort, 2002, p. 45)

Ainda sobre a improvisação no choro, Almir Cortes em sua pesquisa “Improvizando em Música popular” faz uma citação que corrobora com esta ideia de um estilo interpretativo essencialmente improvisado no choro:

[...] De fato, no choro o solista improvisador toca a melodia com liberdade para interpretá-la, floreá-la, variá-la, mantendo seus traços temáticos sempre claros. Pode-se dizer que o solista, assim como o acompanhamento de base, especialmente as linhas de baixo, está improvisando (variando) durante a música inteira.[...] (Cortês Apud, Bastos 2006:933)

Nas diferentes referências consultadas um elemento marcante sobre o choro é a presença da tradição oral, onde grande parte dos músicos aprendiam os temas “de ouvido”, ou seja, sem o uso de uma partitura guia mas a partir do processo de imitação das gravações registradas em discos de acetato ou vinil, ou aprendendo com outros instrumentistas e em suas vivências nas rodas informais. Assim o repertório ia passando de músico em músico e o vocabulário do choro, bem como suas características idiomáticas, foram ganhando forma, expressividade e também se modificando de acordo com os anos e as influências musicais dos instrumentistas que o executavam.

Os contrapontos do violão de sete cordas podem ser preconcebidas e estão em constante diálogo com a melodia, porém o caráter improvisado das “baixarias” é um aspecto inerente à sua tradição, como sugere Cerqueira (2015):

Importante enfatizar a grande importância da improvisação construída pelas linhas de baixo. São estes contrapontos graves, as chamadas “baixarias”, que se fazem presentes na história do gênero. Além dos solistas, estes acompanhamentos graves também improvisam ao longo da performance. O improviso no choro deve ser entendido como uma variação da melodia do tema principal. (...) Pode-se dizer que o solista, assim como o acompanhamento de base, especialmente as linhas de baixo, estão improvisando (variando) durante a música inteira Cerqueira. (Cerqueira, 2015, pg. 58)

A estrutura dos contrapontos do choro recorrentemente vertical tem sua performance guiada pelas cadências harmônicas, com o uso de escalas e notas comuns a mais de um acorde do trecho (Valente, 2008). No caso do improviso contrapontístico ao violão de sete cordas na prática de Luizinho, observamos que esse pensamento se aplica

de forma recorrente, tendo em vista a prática geral do instrumento estar mais associada ao acompanhamento e na criação de linhas de baixo, que tem seu alicerce nas inversões dos acordes e condução harmônica. Porém, em nossa pesquisa de campo, Luizinho afirmou que seu improviso muitas vezes pode estar relacionado à melodia original do tema, de forma que o músico utiliza citações e variações de trechos melódicos a fim de gerar um improviso mais coeso.

Já em relação a forma o choro possui uma estrutura mais longa e complexa (geralmente forma ternária, A B A C A) do que o jazz (forma curta, geralmente uma ou duas sessões no máximo), o que limitaria de certa forma a improvisação durante a música devido a sua grande extensão. Por mais que haja diferenças marcantes entre a linguagem do Choro e do Jazz, a cada dia mais se percebe a influência de elementos jazzísticos na prática dessa linguagem instrumental brasileira, como podemos perceber na crescente presença da improvisação no formato *chorus* (Cortês, 2012). O formato *chorus* consiste na repetição de uma parte, ou de toda a música, onde alguns músicos continuariam a executar o acompanhamento harmônico deixando espaço para o solista improvisar de forma livre, sem ter a obrigação de realizar a melodia original da música (Cortês, 2012). Basta ir a uma roda de choro, ou ouvir apresentações gravadas, para constatarmos a utilização desse formato *chorus* no choro, que geralmente acontece na parte C do tema, ou seja, depois da apresentação da melodia da música toda, os músicos da base repetem a harmonia desta sessão para que os solistas, acompanhadores e percussionistas improvisem. Vale ressaltar que essa é uma prática recorrente nas apresentações encontradas do grupo “Roda de Choro” do qual Luizinho faz parte, e evidencia portanto a influência de elementos Jazzísticos na prática desses músicos.

Por mais que no choro, como dito anteriormente, os improvisos se deem mais em nível de variação melódica ou de forma horizontal, refletindo a harmonia da música, é cada vez mais notável na prática de chorões contemporâneos o uso de formas não convencionais de improvisação, com o uso de forma e métricas não convencionais, além de escalas não tão comuns ao choro com o uso recorrente de notas de tensão e notas não diatônicas, como pode-se perceber na obra de Hamilton de Holanda e Rogério Caetano, por exemplo.

Após então esse breve panorama do choro, contraponto, violão de sete cordas, criatividade e improvisação, temos elementos suficientes para nos ajudar na

compreensão da prática criativa de Luizinho e sua relação com a tradição musical do choro. Passamos então para o capítulo sobre a Metodologia, onde estará disposto os procedimentos utilizados para a realização deste trabalho.

2 - Metodologia

Esta pesquisa tem como enfoque uma abordagem predominantemente qualitativa, o que leva, portanto, a compreender o nosso objeto de estudo, no caso os componentes criativos utilizados nos *solos de baixaria* de Luizinho sete cordas, a partir de sua relação enquanto sujeito inserido em diferentes contextos, tais como o meio em que se criou e o contato com e outros músicos (ambiente e contexto criativo), bem como as obras (relacionadas aqui ao vasto repertório do choro) que lhe influenciaram e que fazem parte do repertório presente a sua volta (ou seja, como o seu produto criativo se apresenta perante as características da linguagem musical do choro). Para tanto, foram utilizadas diversas abordagens metodológicas tais como o levantamento bibliográfico e documental, exploração de fontes orais e primárias com a observação participante e a realização da entrevista semiestruturada. Tais metodologias, como afirma Gil (2004) em seu livro “Métodos e técnicas de pesquisa social” são “guiada(s) pela relação de pontos de interesse que o entrevistador vai explorando ao longo de seu curso [...]. Mesmo que as respostas possíveis não sejam fixadas anteriormente”. Tanto na entrevista como na observação participante, quando pude passar dois dias junto a Luizinho, observando, aprendendo, tocando e registrando, busquei o contato direto com o músico a partir de um roteiro preestabelecido, porém flexível, o que me possibilitou observar como se dá o seu processo de aprendizado auditivo bem como o seu processo criativo, elementos que integraram as análises e reflexões a partir da transcrição e análise do material coletado.

Após a coleta de dados realizadas durante as observações de campo, o passo seguinte para as análises deste material, foi a identificação e escuta de registros gravados e transcritos com o intuito de identificar a recorrência dos componentes criativos mais significativos na prática de Luizinho Sete Cordas. Como dito anteriormente, identificamos um grande número de apresentações e gravações em que o músico aparece em algum momento da música exercendo o papel de solista, fato esse que demonstra a proximidade do músico com a linguagem da improvisação no choro e que nos fez pensar na possibilidade de desvendar e compreender os mecanismos utilizados pelo músico em sua prática criativa.

Esta pesquisa, portanto, se foca em torno de alguns tópicos fundamentais e estruturantes que são; o choro, o violão de sete cordas, a improvisação e a criatividade. Tendo em vista esses elementos realizei uma revisão de literatura que aborda esses tópicos a fim de contextualizar a pesquisa e embasar as análises. Neste sentido se torna imprescindível para contextualizarmos a prática de Luizinho sete cordas reconhecer a história do choro e as suas mudanças ao longo do século, além de compreender como se consolidou a prática do violão de sete cordas dentro do gênero, além dos aspectos relativos à improvisação e criatividade com sua aplicação na área da música.

A fim de esclarecer alguns aspectos relativos à prática e a trajetória de Luizinho considerei de extrema necessidade estabelecer um contato direto com o músico, o que motivou a realização de uma entrevista semiestruturada onde ele relata em primeira mão a sua história, influências e inúmeras considerações musicais, que foram de extrema importância para a compreensão de sua linguagem violonística. Nestes momentos tive a oportunidade de observar e experimentar alguns dos caminhos mais utilizados em seu acompanhamento, na criação de seus contrapontos bem como em sua improvisação, além de exercitar inúmeros exemplos que me auxiliou na compreensão da sua forma de arranjar, harmonizar e manipular o material musical. Tais momentos de observação configuram-se como um dos pontos mais importantes da pesquisa, a possibilidade de gerar um material exclusivo sobre o músico, todo registrado em áudio e vídeo, e posteriormente transcrito e analisado, e que foi disponibilizado na íntegra em anexo ao final deste trabalho

Após o meu contato com o Luizinho pude presenciar de perto a sua atuação em uma roda de choro, “A roda do Isaías”, que acontece na primeira sexta feira do mês no mesmo local em que Luizinho leciona. Neste momento pude presenciar a performance do músico junto a grandes chorões de São Paulo tais como Isaías do Bandolim e seu irmão Israel sete cordas, o que me permitiu observar o músico em uma situação mais natural de performance o que me auxiliou na constatação da recorrência dos recursos e estratégias que tinham sido a mim apresentados em contexto de aula/entrevista.

Assim, após a catalogação e transcrição dos diversos improvisos coletados, o seguinte passo foi o de escolher dentre os improvisos quais temas seriam objeto de análise e a razão para as respectivas escolhas. Neste sentido é fundamental esclarecer que o processo de transcrição e análise realizado configurou-se, nesta pesquisa, como

uma ferramenta importante para a compreensão e conseqüentemente comparação das estruturas dos improvisos e assim a identificação das recorrências e diferenças. Contudo, assim como ocorre em outros trabalhos, tal processo se dá de uma forma bruta, uma vez que os aspectos mais refinados da prática do músico, tais como o timbre, variações mais sutis de andamento, toque e dinâmica não cabem exclusivamente a um tipo de notação, tornando então necessário, portanto, a escuta e reprodução atenta do material musical coletado para uma maior compreensão de seu discurso improvisado.

Dentre os diversos improvisos coletados e transcritos determinei, após a devida orientação, que o solo improvisado a ser incluído nas análises se refere ao choro “Murmurando” de Otaviano Romero (Fon-Fon), registrado durante a minha pesquisa de campo no qual realizei um acompanhamento harmônico básico que o permitiu solar mais livremente.

O tema “Murmurando” tornou-se conhecido no repertório do choro pela versão gravada por Dino Sete cordas junto a Jacob do Bandolim e o Conjunto Época de Ouro, em que o músico realiza um solo na última parte A da música. Tal performance foi consagrada a ponto de tal solo ser repetidamente reproduzida em show e rodas por diversos músicos. Tais recorrências nos deram então um fértil material de comparação entre os solos arranjos e harmonias “originais”, e a contribuição de Luizinho.

Neste sentido foi o próprio músico que ressaltou durante a nossa entrevista que na gravação de Jacob do Bandolim há na parte A um acorde “errado, conflitante com a melodia”, e que tal erro teria inclusive relatado a Dino e este teria concordado. Neste mesmo tema Luizinho propõe ainda uma rítmica específica para a tradicional “caidinha” na terceira parte (da tônica pro sexto grau), o que nos demonstra alguns dos componentes criativos de sua prática de arranjo, aspectos estes que trataremos de forma mais detalhada no próximo capítulo. A partir desta análise pretendo categorizar alguns dos componentes criativos de sua prática, contribuindo, portanto, para a caracterização de alguns aspectos marcantes de seu processo criativo.

Passaremos agora para o capítulo seguinte onde inicio com o relato de alguns aspectos biográficos que influíram na prática musical de Luizinho, apresentando portanto o seu ambiente criativo. Na sequência desenvolvo de forma mais detalhada os componentes criativos apresentados nos dois improvisos anteriormente citados. A fim auxiliar na compreensão das técnicas utilizadas por Luizinho em seus improvisos

utilizaremos da análise harmônica e melódica, que serão comparados com seus arranjos escritos bem como com a prática de outros violonistas sete cordas. Por fim faremos o cruzamento dos diferentes dados coletados a fim de apresentarmos as nossas considerações finais, onde refletiremos sobre os aspectos mais marcantes de sua prática improvisada e do seu uso de diversos componentes criativos inspirados em outros contextos da prática do choro.

3 - Análises

3.1 Luizinho Sete Cordas: Ambiente e Contexto Criativo



Figura 1: Luizinho Sete Cordas - 2017 ¹⁶

Luiz Araújo Amorim, popularmente conhecido como Luizinho Sete Cordas nasceu na cidade de Marília, SP, em 31 de outubro de 1946. Ainda criança se mudou para a cidade de Santos, onde teve contato com o universo do choro ainda criança por influência de seu pai. Luizinho relata na entrevista concedida exclusivamente para esta pesquisa que seu pai, Bráulio Amorim, era um músico amador que tocava cavaquinho e violão em um conjunto com cerca de 10 a 12 músicos. Esse grupo ensaiava duas vezes por semana na casa de sua família em Santos e foi este o primeiro contato que Luizinho teve com o

¹⁶ Disponível em:

<https://www.unicamp.br/unicamp/noticias/2017/09/20/projeto-concertando-o-choro-lanca-album-na-unicamp>

choro e o samba, por volta de seus cinco anos de idade. O músico relata que sempre ficava observando os ensaios com muita atenção e que logo disse ao seu pai que gostaria de aprender a tocar, desejo que foi prontamente atendido por Bráulio que deu ao filho o seu primeiro instrumento um cavaquinho. Luizinho ressalta que apesar deste ter sido seu primeiro instrumento, gostava do som do violão, em especial do violão de sete cordas e do som grave que era emitido pelas baixarias.

Pouco tempo depois, apesar da pouca idade e tamanho (Luizinho mal conseguia segurar o instrumento) seu pai lhe deu um violão e ensinou seus primeiros acordes. Luizinho relata que perto de sua casa, no morro da nova Cintra, haviam rodas de choro que aconteciam aos sábados e domingos e que ia nas rodas com o seu violão tentar acompanhar os músicos. Ao ver o seu entusiasmo com a música, apesar das suas dificuldades iniciais no instrumento, sugeriram que ele pedisse ao pai para o colocar em uma escola de música.

Luizinho então, triste por perceber que não estava tocando de verdade, relata ao seu pai o conselho dado pelos músicos mais experientes. Bráulio compreende a frustração de Luizinho e o matricula no conservatório de música de Santos para ter aulas de violão. Nesta época, Luizinho, que tinha cerca de 9 a 10 anos, teve seu primeiro contato com a educação musical formal onde aprendeu teoria e leitura musical, e foi introduzido ao repertório para violão solo.

Luizinho relata que pouco tempo após ter iniciado os seus estudos no conservatório sentia que as aulas em grupo eram insuficiente para o seu aprendizado, uma vez que já teria um domínio maior que seus colegas de classe. Neste momento passa então a ter aulas particulares com o mesmo professor, Mário Coutinho, em sua residência. Luizinho relata que seu professor tocava em bandas de circo e que pouco tempo depois já levava Luizinho para dar “canjas” junto a banda.

Algum tempo depois Luizinho teria ido estudar violão com o maestro Carvalinho, que foi professor de violonistas importantes da época, como Garoto. Na sequência viria a estudar teoria com o maestro Inácio, da banda Carlos Gomes, com o qual aprendeu mais a fundo técnicas de arranjo, teoria, leitura, etc. Importante ressaltar aqui o fértil ambiente musical que Luizinho teve próximo a si desde sua infância, já que, cercado pela presença de seu pai, professores e de diversos outros músicos, teve contato com um vasto e variado repertório de choros, serestas e sambas.

Como dito anteriormente em nosso referencial teórico, o ambiente criativo, contexto em que o indivíduo criativo está inserido, é o elemento chave no desenvolvimento da criatividade, personalidade e potencial criativo. No caso de Luizinho, pode-se dizer que teve um contexto altamente favorável para o desenvolvimento de sua personalidade criativa. Na década de 70 já tocava violão de sete cordas em um conjunto amador em Santos, chamado Regional do Dadinho, como afirma Luizinho: “Modéstia parte um conjunto bem montado, bem ensaiadinho”. Luizinho relata que todos os músicos eram amadores e não tinham noções formais e leitura, harmonia, ou teoria, tornando então o violonista responsável por coordenar o grupo, cuidando dos ensaios e dos arranjos.

Foi no ano de 1977 que Luizinho, como lembra durante nossa entrevista, participou do primeiro Festival Nacional do Choro no Rio de Janeiro, “Brasileirinho”, tocando junto ao regional do dadinho e outros músicos santistas como Jacozinho do Bandolim, Valter Caetano, Moacyr Cardoso Gentil Moreira da Silva, Cleosmar Pereira dentre outros. Foi neste ano que ganhou pelas mãos de Dino Sete Cordas o prêmio revelação do Festival obtendo uma grande respeitabilidade entre os músicos de choro. Luizinho afirmou que Dino Sete cordas, a principal referência de todos os que estudam o instrumento, disse em diversas ocasiões que o considerava um grande amigo e “seu sucessor”, e afirmava que Luizinho seria um dos principais responsáveis por carregar seu legado musical.



Figura 2: Dino e Luizinho Sete Cordas¹⁷

Neste festival Luizinho conhece vários músicos importantes dentre eles e Raphael Rabello, Deo Rian e Evandro do Bandolim. Luizinho conta que Deo Rian o havia convidado para tocar junto ao seu regional no Rio de Janeiro, mas que no mesmo período Evandro teria feito a mesma proposta porém para atuar como violonista em seu regional na cidade de São Paulo, opção esta escolhida por Luizinho para poder ficar mais próximo de seus familiares.



Figura 3: Luizinho Junto ao regional do Evandro - Evandro esquerda, Luizinho centro.¹⁸

Luizinho determina que foi a partir desse momento, ao lado de Evandro do Bandolim nos anos de 1980, que inicia de fato a sua vida profissional. É a partir de sua ida para a capital paulista que o violonista passaria a viver exclusivamente de música, tocando frequentemente em rádios, programas de televisão e realizando shows por todo o Brasil. Aos poucos sua carreira vai se consolidando e Luizinho passa a ser convidado para tocar e gravar ao lado de diversos músicos e grupos tais como; Altamiro Carrilho, Waldir Azevedo, Demônios da garoa, Paulo Moura, Abel Ferreira, Alexandre Ribeiro dentre outros.

¹⁷ Acervo Pessoal Luizinho Sete Cordas

¹⁸ Foto acervo do Evandro do Bandolim, acesso em: 10/11/2019

Vale ressaltar que Luizinho ao longo de sua trajetória transcreveu e arranjou mais de mil partituras, entre sambas e choros, todos eles catalogados em uma tabela da qual tive acesso e está no presente no anexo desta pesquisa. Essa relação é crucial para ajudar na compreensão do repertório base do músico, elucidando quais são as suas maiores influências. O músico afirma também que foi um dos primeiros violonistas sete cordas a adotar o uso recorrente de partituras, fato que teria sido alvo de críticas por outros músicos do universo do choro. Luizinho, contudo, afirma ser o uso da partitura essencial para a construção de arranjos, principalmente em gravações, além de ferramenta auxiliar no ensino do violão de sete cordas.

Neste sentido é importante destacar a sua atuação como professor a mais de 30 anos. Luizinho menciona que durante as aulas frequentemente sola de memória, ao violão ou ao cavaquinho, melodias de choro, ou de samba, enquanto os seus alunos executam as harmonias e contracantos. O violonista ressalta a importância de tocar de cor nessa situação para poder observar de forma mais atenta a execução de seus pupilos e corrigir os pontos necessários. Este fato nos revela o conhecimento completo que o músico possui sobre seu repertório, tanto na execução de harmonias e baixarias quanto nas melodias. Fato este que fica evidente ao analisarmos o seu improviso, onde cita de forma recorrente trechos da melodia, ou faz referência a estruturas rítmicas das mesmas, como veremos neste capítulo.

Passaremos no próximo tópico a demonstrar alguns componentes criativos mais utilizados por Luizinho em sua performance, que consideramos como componentes estruturantes de seu discurso musical. Tentaremos aqui demonstrar um breve panorama de alguns destes recursos tais como uso de variações da melodia bem como da ornamentação e de outros recursos técnico e interpretativos como elementos criativos durante a improvisação. Outros recursos que serão analisados se referem a re-harmonização e a incorporação de novas estruturas rítmicas para a criação de arranjos.

3.2 Componentes Criativos

Durante a aula, Luizinho reforçou diversas vezes a necessidade de desenvolver baixarias que fossem diferentes das gravações originais. Menciona ainda que Dino Sete Cordas o admirava por essa característica e sua audácia em transformar contracantos consagrados e muitas vezes cristalizados nas execuções dos choros. Como afirma Luizinho “O Dino era um camarada que me admirava pelos baixos que eu fazia diferente dos originais que eram do Dino né? O Dino fazia aqueles baixos originais...Tipo assim; final do A para entrar no B do Vibrações, Eu fazia assim” (Luizinho, 2019).

Dm Db7 C7 F

Exemplo 1: Contracanto Original de Dino Sete Cordas em Vibrações Jacob do Bandolim¹⁹

Dm Db7 C7 F

Exemplo 2: Adaptação Luizinho Sete Cordas²⁰

O exemplo 2, nos revela a adaptação de Luizinho para a baixaria de Dino exemplo 1, onde observamos uso de aproximações cromáticas (como em: réb - dó – láb - sol) que incluem diferentes tensões nas baixarias. Tal recurso já havia sido utilizado em algumas gravações por Dino Sete Cordas como demonstra Borges (2008) exemplo 3 em “Teu Beijo” de Mário Álvares gravada pelo conjunto Época de Ouro.

¹⁹ Transcrição do pesquisador

²⁰ Transcrição do pesquisador

Exemplo 3: Baixaria de Dino Sete Cordas em "Teu Beijo"²¹

Contudo, tais notas, que no exemplo de Dino ocorrem na parte fraca do tempo, não influenciam tanto a sonoridade final da frase. No caso de Luizinho no tema “Vibrações” de Jacob do Bandolim, o uso do Lá Bemol como aproximação cromática para o Sol, ocorre na cabeça do tempo configurando assim uma sonoridade marcante e diferenciada a frase, ao mesmo tempo que nos revela o apreço de Luizinho pelo uso de algumas dissonâncias em suas baixarias.

Luizinho, que utiliza de forma recorrente esse tipo de recurso teria, de acordo com suas próprias palavras, influenciado violonistas como Rogério Caetano que afirma tocar violão por “culpa de Luizinho”, já que tirou de ouvido diversas frases do músico aplicando as mesmas em diversas execuções.²²

Outros músicos de choro também revelaram que foram influenciados pela prática criativa de Luizinho tais como Zé Barbeiro e Miltinho Mori, este último teria dito ao violonista em alguma ocasião: “Luizinho, olha, no tempo que você gravava com o Evandro eu e o Zé Barbeiro ficávamos o tempo todo escutando suas gravações e copiando, que você foi o único cara (..) que veio com frases diferentes”. Apesar da existência de outros violonistas que também possuíam uma grande capacidade criativa, e que portanto, contribuíram para o enriquecimento da linguagem e do repertório para o instrumento, é indubitável que os recursos criativos trazidos por Luizinho Sete Cordas tornaram-se uma

²¹ Transcrição de Borges 2008, p. 86

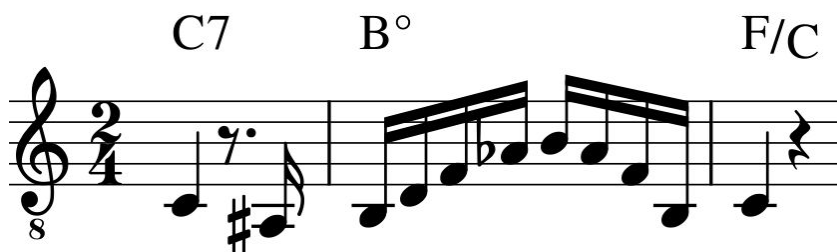
²² Como observamos no registro de Rogério Caetano e Alessandro Penezzi, em 2018, disponível em: https://youtu.be/Y03ryJqZ_bQ?t=63 acesso em 02/11/2019) e no programa ao vivo do canal “face musical” junto ao Bandolinista Victor Angeleas e o cavaquinista Márcio Marinho, disponível em: <https://youtu.be/URnA3uLoTQ?t=1713>

importante referência para os músicos que estudam o instrumento, ampliando o leque de possibilidades sonoras e de componentes de criação

Ainda sobre sua forma inventiva de conceber os contracantos Luizinho relata o que o Dino dizia, antes de descrever o próprio processo:

O Dino falava: “Olha o Luizinho é um cara que eu gosto de ver ele tocar porque ele não fica só no que eu faço (...)” Eu por exemplo, eu gravo as frases com o Jacob e quando vai gravar com outras pessoas mudo as frases, eu não sei fazer só aquela frase. (...) Cê tem que se diversificar, fazer várias coisas, até pra ficar bonito e incentivar quem está começando. E a minha preocupação...era antes de eu trabalhar com o Evandro e virar profissional, até então eu era amador, tocava ali e tal, sem muita preocupação de estudar tanto, mas sempre estudei. E eu praticava e estudava muito frases diferentes tipo assim. (Luizinho Sete Cordas, 2019)²³

Outro recurso criativo utilizado para a criação de baixarias pode ser observado na música “Sofre Porque queres”, de autoria do maestro Pixinguinha. Neste exemplo Luizinho se utiliza da escala diminuta no acorde de B° ao invés do arpejo como ocorre com Dino, que inclui ao final da frase um cromatismo direcionando para a nota sol#. Luizinho nos revelou durante o encontro que gosta de usar esse tipo de escala simétrica de forma frequente em suas baixarias e improvisos, assim como a de tons inteiros, como veremos em alguns outros exemplos ao final deste capítulo.



Exemplo 4 Contracanto Dino - Sofre porque Queres (Pixinguinha)²⁴



Exemplo 5: Contracanto Luizinho- Sofre Porque Queres (Pixinguinha)²⁵

²³ Transcrição e entrevista exclusiva do pesquisador

²⁴ Conforme transcrição Geus, 2009, p.143

²⁵ Transcrição do pesquisador

Tal como podemos comparar entre os exemplos 4 e 5, a inclusão destas dissonâncias diferenciam as práticas consideradas tradicionais no gênero, abrindo espaço para uma transformação estilística, tal como observa Borges (2008):

Os aspectos passíveis de comparação entre o choro tradicional e o choro não tradicional aludem a vários aspectos musicais, sobretudo, àqueles referentes ao acompanhamento. As dissonâncias usadas para os contrapontos do violão de sete cordas atual diferem do acompanhamento tradicional, que não utilizava, predominantemente, as escalas diminuta e menor melódica. (Borges, 2008, p. 29)

Tendo como foco as análises e as declarações feitas por Luizinho e seus pares, podemos inferir que na década de 1970 esse tipo de frase como a escala diminuta e o tons inteiros nos tempos fortes do compasso, não era uma prática convencional. Tal uso de forma sistemática pelo músico, que passou a atuar de forma frequente em gravações e performances junto a importantes músicos do gênero, pode ter influenciado novos e influentes violonistas sete cordas além de ter contribuído para a modernização da linguagem do violão de sete cordas.

Luizinho nos revelou durante a entrevista uma série de elementos que estruturam a sua prática ao violão de sete cordas, como vimos nos exemplos anteriores. O violonista relata ainda seu grande interesse por pelo estudo da harmonia, e pela re-harmonização com a utilização de acordes com notas de tensão, e revela influência de músicos que se valem de uma linguagem mais Jazzística, como a obra do guitarrista e violonista Hélio Delmiro. Relata ainda que o violão de sete cordas, tradicionalmente não teria muito espaço para a utilização desses recursos já que fica responsável pela condução de baixos, enquanto o violão de seis cordas pelo acompanhamento harmônico:

E eu gosto muito de harmonizar... É que o sete cordas não é bem a praia dele, é mais de baixarias. Eu gosto de tocar violão de sete cordas e seis cordas que ai eu faço harmonia né? (*toca a progressão harmônica com cromatismos e tensões*) Eu gosto de uns acordes assim... Já tentei em algum lugar tocar com o violão de sete cordas e os caras: "Aqui não. Sete cordas, violão de sete cordas, tocando seis cordas? Mas já tem aquele rapaz ali. É você que vai tocar sete cordas" E por conta disso eu nunca toquei, nunca deixaram. Eu adoro harmonia, como eu gosto. E os meus estudos era isso, é harmonias de músicas de Hélio Delmiro, acompanhando o Ritmo. (Luizinho Sete Cordas, 2019)²⁶

Luizinho, apesar de se sentir limitado para a realização de re-harmonizações ao violão de sete cordas, revelou durante a entrevista que utiliza-se de alguns caminhos

²⁶ Transcrição e entrevista exclusiva para a pesquisa

harmônicos diferentes adaptados ao violão sete cordas, pensando principalmente no processo de inversão de baixos. Sobre a harmonia Luizinho conta que:

Eu me lembrei, eu uso muito na harmonia, principalmente nos acordes menores, o acorde com a sexta, sexta bemol e quinta. Pra dar aquela impressão que tem mais coisa que até pra improvisar ajuda.(...) Por exemplo, cê tá em Am e quer passar pra Em, ó (toca). Cê faz o mi menor com baixo em dó sustenido, que é a sexta, dó com sétima maior, que é o mi menor com baixo na sexta bemol, e si sete. Tem tanto choro que tem isso e eu até gravo assim. E isso dá uma diferenciada(...)

Luizinho exemplifica esse processo na música Odeon de Ernesto Nazareth. Este tema possui originalmente em sua primeira parte uma condução de baixos descendentes que se utiliza da inversão de acordes sempre em notas estruturantes (tônica, terça, quinta e sétima). Já Luizinho,, propõe o uso de inversões não usuais, com baixos nas tensões de alguns acordes, como veremos a seguir:

The image shows two staves of music in 2/4 time, key of D minor. The top staff is the original melody with chords: Dm/F, A7/E, Dm, D7/C, Gm/Bb, D7/A, Gm. The bottom staff shows proposed bass lines with chords: Dm/B, A7/Bb, Dm/A, D7/G#, Gm, D7/F#, Gm/E. The bass line starts on the 8th fret.

Exemplo 6: Sistema superior inversões originais, parte inferior inversões propostas²⁷

Observamos nessa primeira versão de Odeon que o caminho melódico do baixo também se dá de forma descendente, assim como a versão original, mas partindo da sexta do acorde de ré menor. Vale marcar aqui o uso dos acordes: Ré menor com baixo em si, inversão que gera uma duplicidade ao acorde podendo ser concebido como um Bm7(b5), seguido pelo acorde de A7/Bb com baixo na nona bemol, que pode ser interpretado como um Bb° ou D7/G#. Tal inversão é particularmente interessante pois utiliza-se da quarta aumentada no baixo, tornando o acorde Ab7(#11) passível de duas funções tais como: dominante substituto ou sub quinto, para o sol menor. Luizinho termina ainda o encadeamento com o sol menor com baixo em E, que pode ser interpretado como um Em7(b5) modificando novamente a função do acorde original.

Ainda sobre a harmonia dos primeiros compassos da parte A, Luizinho propõe outra condução de baixos, como vemos no Exemplo 7, a seguir:

The image shows two staves of music in 2/4 time, key of D minor. The top staff is the original melody with chords: Dm/F, A7/E, Dm, D7/C, Gm/Bb, D7/A, Gm. The bottom staff shows proposed bass lines with chords: Dm/B, A7/C#, Dm, D7/Eb, Gm/E, D7/F#, Gm. The bass line starts on the 4th fret.

Exemplo 7: Exemplo de re-harmonização da música Odeon²⁸

Nessa versão Luizinho propõe uma inversão em um contorno melódico ascendente, partindo do mesmo Dm/B e se encaminhando para o sol menor. Vale ressaltar aqui o uso de uma nova inversão para o D7, o baixo na nona bemol (como utilizado no A7/Bb no exemplo anterior, criando uma duplicidade ao acorde que pode ser interpretado agora como um Eb°, funcionando como um dominante de preparação para o sol menor, mas que aparece invertido com a sexta no baixo.

Partindo dos recursos melódicos e harmônicos utilizados na execução da baixaria e da harmonia, passamos então para o próximo tópico que traz a análise da estrutura formal, harmônica, melódica e dos improvisos, a partir das alterações propostas pelo músico no choro “Murmurando”, de autoria de Fon-Fon e Mário Rossi.

3.3 - Murmurando

O tema Murmurando de autoria de Mário Rossi e Octaviano Romero Monteiro, popularmente conhecido como Fon-Fon, segue a forma tradicional em três partes, dentre as quais a Parte A é em ré menor, a parte B em Fá maior (relativa de ré menor) e a última parte C é em Ré maior (homônima de Ré menor). Murmurando é um tema extremamente popular no meio do choro, foram encontrados 66 gravações desta música²⁹, a primeira feita em 1944 por Carmélia Alves e a orquestra do Cassino Copacabana. Por outro lado a gravação mais consagrada e que se tornou referência para todos os músicos de choro foi a que fez parte do disco Vibrações de Jacob do Bandolim. Nesta gravação foi realizado um solo de baixarias executado por Dino Sete Cordas na primeira parte do último A da música e se tornou uma das maiores referências na execução desta música, sendo constantemente replicadas nas rodas de choro em que é comum abrir espaço, na terceira e na primeira parte, para a execução do solo de baixarias.

Na entrevista para esta pesquisa Luizinho menciona, a respeito do processo de criação do acompanhamento em diversos exemplos de choros, alguns músicos acompanhadores não prestam a devida atenção á melodia, o que pode acarretar em

²⁸ Transcrição feita pelo pesquisador

²⁹ De acordo com o instituto Memória Musical brasileira e disponível em https://immub.org/busca?order_by=ano&order=asc&album=&musica=Murmurando&interprete_1=&interprete_2=&compositor_1=&compositor_2=&gravadora=&ano=&tipo_midia=. Acesso em 10/11/2019

alguns choques entre os intervalos da melodia e do acompanhamento, como ocorre nesta gravação do conjunto Época de Ouro. Luizinho relata que na parte A do tema desta gravação no décimo terceiro compasso, há um conflito entre o acorde e a melodia. Luizinho revela que teria relatado o fato ao Dino, e este teria concordado, revelando que; “O Jacob era teimoso (...) queria ouvir aquele acorde naquela música sem analisar com a melodia”.

The image shows a musical score in 2/4 time. The top staff is the melody, and the bottom staff is the harmonic accompaniment. A red box highlights the 13th measure. In this measure, the melody has a note G4 (G) and the harmony has a chord A/C# (A major with C# in the bass) and a C° (diminished C) chord. The conflict arises from the interval between the G in the melody and the C# in the bass of the A/C# chord, which is a tritone.

Exemplo 8: Harmonia conforme gravado pelo conjunto Época de Ouro³⁰

Observamos no exemplo 9 como chama a atenção o Luizinho, o conflito entre as notas Mi do terceiro compasso, (que aqui se configura como quinta justa do acorde de lá maior) e a nota mi bemol, (terça menor do acorde de Dó diminuto), o que cria um intervalo de segunda menor entre a harmonia e a melodia. A própria fundamental do acorde de Dó diminuto, a nota dó, também resulta no mesmo intervalo dissonante de segunda menor entre a harmonia e a melodia, que, de acordo com as regras da harmonia tradicional se configura como um intervalo altamente dissonante e portanto evitável. No compasso seguinte (4° compasso da figura anterior) o mesmo ocorre com o acorde de Bm7 gerando agora dissonância entre as notas ré (terça maior do acorde de si menor) e dó sustenido, que vem do compasso anterior, gerando novamente o intervalo de segunda menor. Luizinho faz a seguinte proposta de arranjo para a correção desses elementos, como veremos a seguir no exemplo 10:

The image shows a revised musical score in 2/4 time. The top staff is the melody, and the bottom staff is the harmonic accompaniment. A red box highlights the 13th measure. In this measure, the melody has a note G4 (G) and the harmony has a chord A (A major) and an A#° (diminished A) chord. The conflict is resolved because the interval between the G in the melody and the A in the bass of the A chord is a perfect second, which is less dissonant than the tritone in the previous example.

³⁰ Transcrição feita pelo pesquisador

Exemplo 9: Arranjo Luizinho Sete Cordas de Murmurando³¹

Vemos portanto que Luizinho optou pela substituição do acorde de C° pelo acorde de A#°, que resolveria então o conflito de segunda menor entre as notas mi e dó sustenido do terceiro compasso, além do uso da nona de si menor (que é o próprio dó sustenido) no compasso seguinte que resolveria o conflito de segunda menor entre as notas Ré e Dó sustenido, como vimos anteriormente. Isso nos revela a preocupação que Luizinho tem com a Harmonia em seus arranjos bem como os seu conhecimento sobre a melodia deste choro, como observaremos mais a frente na análise de seu improviso.

The musical score for Exemplo 9 consists of two staves. The top staff is the melodic line, and the bottom staff is the bass line. A red box highlights the second measure of the melodic line, which contains a sequence of chords: D7, D♭7, C7, B7, and E7. The bass line below shows the corresponding harmonic support for these chords.

Exemplo 10: Convenção tradicional de Murmurando³²

Outro aspecto que Luizinho reforça durante a execução desta música, é a mudança rítmica da convenção normalmente utilizada no final da parte C, (convenção esta muito utilizada em inúmeros sambas e choros (por uma rítmica mais sincopada, com uma sequência harmônica com uso de retardos e antecipações) como veremos nos exemplos a seguir:

The musical score for Exemplo 10 consists of two staves. The top staff is the melodic line, and the bottom staff is the bass line. A red box highlights the second measure of the melodic line, which contains a sequence of chords: D7/A, D♭7/A♭, C7/G, B7/F♯, and E7(9). The bass line below shows the corresponding harmonic support for these chords.

Exemplo 11: Convenção Luizinho Sete Cordas para Murmurando³³

Observamos no segundo compasso dos trechos acima, a diferença da convenção tradicional da convenção proposta por Luizinho, que propõe uma rítmica mais lenta, com a duração de colcheia pontuada para os três primeiros baixos, o que gera uma síncopa,

³¹ Transcrição do Pesquisador

³² Transcrição do Pesquisador

³³ Transcrição nossa, conforme gravação exclusiva.

no final do segundo compasso, bem como o uso da antecipação do acorde de E7(9). Isso nos revela sua preocupação pela não repetição de padrões pré-estabelecidos, para conferir a seu arranjo um caráter único, diferente, quebrando a expectativa do ouvinte.

Em nossa prática eu realizei o acompanhamento harmônico permitindo que Luizinho executasse livremente seus contracantos bem como seus solos improvisados de baixaria. A estrutura executada sobre o tema se deu semelhante a gravação executada por Jacob do Bandolim com a seguinte forma: A1, B1, B2 (improvisado), A2, C1, C2, (ambos somente com acompanhamento e baixarias) e A3 (primeira metade improvisada e segunda metade acompanhamento com baixarias).

Um fato importante de ressaltar, como dito anteriormente em nossa revisão de literatura, é o caráter essencialmente improvisado da construção das baixarias do violão de sete cordas, independente de ser em situação de acompanhamento ou de solo. Se tornou evidente na prática de Luizinho, a partir do processo de análise e comparação, que mesmo quando o músico realiza a função de acompanhamento está sempre variando, o que nos mostra que o improviso, em maior ou menor escala dependendo da situação, é uma prática recorrente dos violonistas de sete cordas. Trago os exemplos a seguir para demonstrar essa capacidade de variação de Luizinho com a comparação entre os oito primeiros compassos da parte A1, A3 (executados em minha prática com Luizinho) e de seu arranjo manuscrito de “Murmurando”

The image displays two staves of musical notation for the accompaniment of Luizinho's A1. The first staff covers measures 1 through 4, and the second staff covers measures 5 through 8. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 2/4. Chord symbols are placed above the notes: Dm, A7, Dm, D7, Gm, D7, Gm in the first staff; and A7, A7, Dm, E7, A7, Dm in the second staff. The notation includes eighth and quarter notes, rests, and a fermata in the final measure.

Exemplo 12: Acompanhamento de Luizinho A1³⁴

³⁴ Gravação e transcrição do pesquisador

Exemplo 13: Acompanhamento de Luizinho A2³⁵

Exemplo 14: Arranjo Manuscrito por Luizinho “Murmurando”³⁶

Os exemplos acima nos demonstram um pouco da capacidade de variação no desenvolvimento das baixarias de Luizinho, que mesmo usando de recursos semelhantes nas situações como arpejos, escalas diatônicas de ré menor e aproximações cromáticas, se utiliza desse material de forma diferente em cada situação, mudando o sentido de suas frases, ora ascendente ora descendente, além da inserção de diferentes notas de passagem ou cromatismo. Nos últimos dois compassos dos exemplos acima (sobre a harmonia de / E7 A7 / Dm) observamos que Luizinho utiliza a mesma lógica de arpejos com a mesma rítmica de semicolcheias, mas alternando o contorno melódico e inserindo diferentes notas de tensão e passagem em seu arpejo.

No exemplo 12 Luizinho utiliza um arpejo de E7 descendente, partindo na nota Sol# (terça maior do acorde) e usando em seguida sí (quinta justa) ré (sétima) e a nota fá(

³⁵ Gravação e transcrição do pesquisador

³⁶ Arranjo Manuscrito Luizinho Sete Cordas, acervo pessoal

nona bemol) que resolve por grau conjunto descendente na nota mi (quinta do acorde de A7), desce depois para a fundamental do acorde (lá) e continua um movimento de arpejo ascendente que resolve na nota fá (terça menor de Dm) no compasso final.

No exemplo 13 Luizinho utiliza do mesmo recurso de arpejo mas inicia com a nota Mi (fundamental do acorde de E7) e usa um arpejo ascendente (mi, sol#, si, mi) sem o uso da sétima ou notas de tensão e usa um salto de quinta descendente (ao invés da resolução por grau conjunto do exemplo anterior) para chegar no acorde de A7 onde usa a mesma lógica de arpejo ascendente sobre o acorde mas resolve, no compasso seguinte, na nota ré (fundamental de Dm).

Já No exemplo 14 Luizinho utiliza exatamente do mesmo arpejo utilizado na figura 18 sobre o acorde de E7, resolvendo na nota mi do acorde de A7 mas contrariando as versões anteriores utiliza um arpejo descendente deste acorde que resolve na nota fá (terça de Ré menor) porém no registro mais grave do instrumento.

Por mais que essas variações em suas baixarias expressem um certo grau de improvisação, nosso trabalho pretende analisar mais especificamente seus solos, onde o músico improvisa de forma mais livre e o violão está em evidência. Utilizaremos, porém, trechos de seu acompanhamento, principalmente o presente em seus arranjos escritos para compararmos e compreendermos como ele manipula criativamente o material disponível. Importante ressaltar a diferença expressiva em quantidade de notas de quando Luizinho realiza o acompanhamento em comparação com seus solos improvisados, já que na primeira situação há a presença de algum músico executando a melodia, o que leva o violão de sete cordas ao uso mais comedido dos recursos de contracanto para não sobrepor a exposição do solista.

3.3.1 O improviso

A gravação do improviso de “Murmurando”, registrado em minha pesquisa de campo, teve como diferencial a minha participação enquanto pesquisador participante, pois realizei o acompanhamento harmônico permitindo que Luizinho realizasse livremente seus solos de baixaria. Para as análises aqui apresentadas utilizei da comparação entre alguns de seus improvisos, junto as transcrições da melodia e contracantos da música com base no *songbooks* do choro de Almir Chediak, bem como com transcrições e

elementos diversos realizadas por outros pesquisadores, elementos que serão detalhados mais a frente.

Como complemento às análises e ferramenta de comparação da proposta de estruturação dos arranjos utilizamos das transcrições feitas pelo próprio Luizinho, que, como havia anteriormente, produziu mais de mil partituras manuscritas, contendo as baixarias transcritas todas elaboradas pelo músico. Além das suas partituras manuscritas, fiz uso da minha própria observação de alguns elementos presentes nos improvisos e baixarias executadas durante a minha observação.

A fim de padronizar as análises, como referido na metodologia, foram observados a relação harmônico-melódica além de elementos de inflexão melódica assim como os termos para a identificação de tais elementos tal como sugeridos por Almada (2006): arpejos (AR); cromatismos (CR); notas de passagem (NP); bordaduras (B); antecipações (ANT); suspensões (S); escapada por salto (ES) e resolução indireta (RI).

Vale lembrar aqui que tais análises visam identificar o caráter essencialmente horizontal do discurso musical da improvisação de Luizinho, já que a criação das baixarias se estrutura principalmente a partir do uso de notas de arpejo, ao contrário do solo improvisado que se base no uso de diversas variações rítmicas e as inflexões citadas acima. Pretendo, com isso, evidenciar alguns dos elementos musicais mais utilizados por Luizinho durante a sua improvisação, alguns destes citados pelo próprio músico durante a nossa entrevista como ferramentas recorrentemente utilizadas por ele em sua prática, e que valem ser mencionados aqui. No exemplo 15 a seguir apresento a análise específicas sobre seu improviso executados sobre B2 e em que utilizarei os parâmetros de análise e comparação citados anteriormente.

Improviso

B2

The musical score is written in 2/4 time and consists of four staves. The first staff (measures 8-11) includes chords B7, A7, Arp. A7(b9), A7, CR, Dm, Arpejo Dm, and Frag. escala Dm. The second staff (measures 12-15) includes A7, Arp. A7(b9), Frag. escala Dm Harm, Cm, and D7 Arp. D7. The third staff (measures 16-19) includes G7 Arp. G7(9), C7 Arp. C7(9), F, Frag. escala Dm, Dm, and CR ANT. The fourth staff (measures 20-23) includes G7, C7, F, A7, ANT, B, B, Frag. escala Dm, Dm, and A7. A box labeled 'A2' is placed above the final measure of the fourth staff.

Exemplo 15: Improviso Luizinho Sete Cordas - Murmurando B2³⁷

De forma geral observamos neste improviso de Luizinho o uso praticamente exclusivo de semicolcheias com o uso de algumas antecipações. Seu fraseado é estruturado basicamente em torno de arpejos somados ao uso de fragmentos de escalas e cromatismos. É interessante destacar também que suas frases se estabelecem aproximadamente dentro de 4 compassos, onde após o uso de semicolcheias repousa em uma semínima no final. Tais escolhas conferem ao seu discurso musical uma maior clareza pois após o uso de uma rítmica mais intensa, abre um tempo de respiração que nos faz perceber melhor o fim e o início de cada frase. A partir do compasso 14 o músico termina o seu improviso e retorna a função de acompanhador, fato importante para a execução da música, uma vez que em situação “real” de performance, tal alternância permitiria aos músicos e principalmente ao solista compreender que Luizinho teria encerrado ali seu discurso e que agora a melodia teria espaço para atuar novamente.

³⁷ Transcrição feita pelo Pesquisador

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'A7' and 'Improviso'. It contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. The bottom staff is labeled 'A7', 'Arp. A7(b9)', and 'A7'. It contains an arpeggiated line with notes G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, and G3. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A 'CR' (Crescendo) marking is above the final notes.

Exemplo 16 Improviso Luizinho Sete Cordas - Murmurando B2³⁸

É interessante observar como o seu improviso dialoga com o tema da música, como podemos observar logo no primeiro compasso de seu solo. Observamos aqui que Luizinho se vale praticamente das mesmas notas executadas na melodia, porém com variações rítmicas e no contorno melódico. Começa seu improviso sobre o acorde de A7 na nota sol (sétima menor do acorde), que aparece antecipada na melodia, mas que aqui Luizinho repete duas vezes. Em seguida utiliza da nota lá que aparece na melodia somente no fim do compasso, a fim de direcionar para a nota si bemol, que é a nona bemol do acorde, recaindo em tempo forte. Como vimos anteriormente o recurso do uso de notas de tensão na porção forte do tempo é prática comum no processo criativo de Luizinho.

Em seguida o músico realiza um arpejo descendente com as mesmas notas presentes na melodia, mas com o uso de uma rítmica diferente. Isso nos revela o conhecimento do músico sobre a melodia e harmonia original da música além da preocupação que por vezes têm, como afirmou em nossa entrevista, de trabalhar em seu discurso improvisado com alguns elementos integrantes do choro original que tornam seu fraseado mais compreensível. Observamos que isso pode acontecer de forma mais sutil

³⁸ Transcrição feita pelo pesquisador

em seu improviso onde Luizinho executa, mesmo que com notas diferentes, algumas características da rítmica da melodia, como demonstro nos exemplos a seguir.

Exemplo 17: Acima melodia original e abaixo improviso Luizinho Sete Cordas³⁹

Exemplo 18 Acima melodia original e abaixo improviso Luizinho Sete Cordas⁴⁰

³⁹ CHEDIAK, 2007, p. 172

⁴⁰ Gravação e transcrição do pesquisador

Como pode ser observado no exemplo 17, Luizinho utiliza-se da mesma rítmica da melodia original, três semicolcheias ligadas a uma semínima com o uso da antecipação. No caso a melodia utiliza as notas dó#, ré e fá (antecipado) e Luizinho utiliza um trecho cromático da nota fá até a nota sol, também antecipada e fundamental do acorde de G7. Já no exemplo 18 isso se dá de forma mais sutil, onde o músico se utiliza de uma nota longa em seu improviso, presente também na melodia original. Estes dois exemplos reforçam o fato citado no parágrafo anterior de Luizinho buscar, por vezes, semelhanças com a melodia para estabelecer seu discurso improvisado.

É marcante nos improvisos de Luizinho a fusão de elementos da melodia, como observamos nos exemplos anteriores, com algumas estruturas presentes nas baixarias mais usais de seus arranjos. Essa mistura entre estes dois componentes de seu processo criativo permite que seu improviso se estabeleça de uma forma idiomática, e se relacione com a prática tradicional de acompanhamento, apresentando, contudo algumas características diferenciadas influenciadas por aspectos melódicos e outros elementos harmônicos diversos, como observamos nos exemplos a seguir:

Melodia D7 G7 C7 F

Baixaria conforme songbook D7 G7 C7 F

Contracanto conforme arranjo Luizinho

Improviso D7 G7 C7 F

ANT ANT ANT

CR

Frag. escala Dm

Exemplo 19: Comparação melodia, contracanto e improviso⁴¹

⁴¹ Transcrição feita pelo pesquisador

Observamos aqui que Luizinho utiliza em seu improviso elementos presentes na melodia, baixarias “originais” e previstas em seu arranjo manuscrito. No primeiro compasso do exemplo acima, sobre o acorde de Ré com sétima, Luizinho utiliza uma variação sobre o padrão proposto em seu arranjo sobre o acorde de G7, usando porém a repetição da nota ré (que aparece novamente sobre o terceiro compasso) seguido pelo uso da antecipação da nota si e a execução do arpejo exatamente como previsto no *songbook* de Chediak. Luizinho segue desenvolvendo este padrão de arpejo no compasso seguinte em cima do acorde de C7, porém repetindo quatro vezes a nota ré, a nona do acorde, que está presente na melodia. Isso evidencia como o músico é capaz de agrupar o seu conhecimento dos diversos elementos da música (melodia, contracanto, harmonia e ritmos) e manipular esse material de forma criativa na construção de seu improviso.

Durante a nossa entrevista Luizinho menciona que é uma ferramenta recorrente em seu improviso a exploração de repetição de notas. Observamos esse elemento presente em diversos momentos de sua performance enquanto acompanhador e também em sua improvisação. No próprio improviso sobre o B2 de Murmurando, aqui analisado, Luizinho se vale deste artifício como veremos nas figuras a seguir.

The image shows a musical staff in 2/4 time with a key signature of one flat. It contains several measures of music with various chord and arpeggio labels above and below the notes. The labels include 'Improviso', 'Arp. A7(b9)', 'A7', 'CR', 'D7', 'Arp. D7', 'CR', 'ANT', 'G7', 'Arp. G7(9)', 'C7', 'Arp. C7(9)', and 'ANT'. Fingerings are indicated by numbers 1, 3, 5, 7, and 9.

Exemplo 20 Padrão de Repetição de Notas⁴²

É possível observar na primeira parte dos exemplos acima dois trechos em que Luizinho utiliza-se da repetição de notas na construção de suas frases. No primeiro compasso há a repetição da nota sol (sétima menor do acorde de Lá Maior) o que ajuda a enfatizar a qualidade de dominante do acorde. Já no compasso seguinte vemos a repetição em torno da nota lá, que aparece também três vezes, enfatizando a fundamental. Já nos 3 compassos seguintes, que já foram analisados anteriormente,

⁴² Transcrição do pesquisador

vemos a repetição da nota ré sobre 3 acordes diferentes, onde em cada um destes possui uma função diferente, no primeiro como tônica, depois como quinta e por último como nona. Vale enfatizar que todas as repetições de notas se deram sempre em cordas soltas, técnica recorrente na prática do violão de sete cordas pois valoriza a sonoridade e projeção do instrumento.

Este padrão de repetição de notas aparece utilizado de inúmeras maneiras, e sobre diferentes rítmicas e contextos harmônicos, como identifiquei em seu improviso na parte B do choro “Noites Cariocas”, Jacob do Bandolim, junto ao seu conjunto “Roda de Choro” em espetáculo registrado em 2010⁴³. O mesmo padrão aparece, com rítmica e contexto harmônico parecidos, em outro improviso como observado na parte C de “Chorinho pra Você”, Severino Araújo (executada com o mesmo conjunto “Roda de Choro” e no mesmo show antes mencionado)⁴⁴ ambas as frases dentro de um contexto harmônico parecido, sobre uma cadência dominante, ou II - V, com uma rítmica sincopada, como veremos nas figuras a seguir:



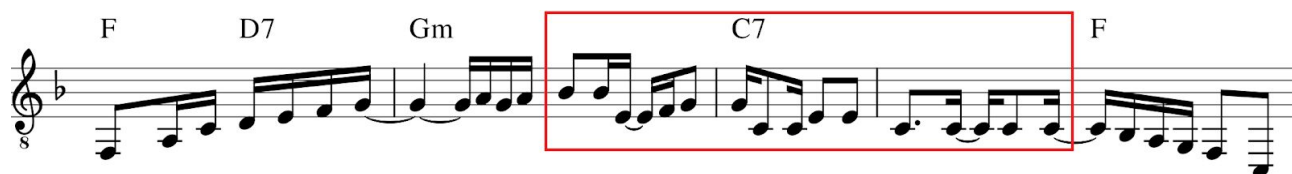
Exemplo 21: Padrão de repetição de notas em cadência dominante - “Noites Cariocas”

Observamos no trecho destacado primeiramente a repetição de notas de tensão do acorde (como observador anteriormente em outros exemplos elementos usual na prática de Luizinho) como em si bemol (nona menor do acorde de lá), A nota fá (que aqui na verdade deve ser interpretada como Mi#, quinta aumentada do acorde de lá) e a nota sol (sétima menor do acorde). Já nos próximos exemplos Luizinho utiliza o mesmo padrão, com rítmica parecida, porém enfatiza mais as notas estruturantes dos acordes (tônica, terça, e quinta), salvo o uso da nota mi, sexta do acorde de Gm e o uso de si bemol (sétima menor de dó) sobre o acorde dominante C7. Esta prática de destaque das notas fundamentais do acorde é uma característica marcante do violão de sete cordas de acompanhamento e portanto o improviso de Luizinho se relaciona aqui com alguns

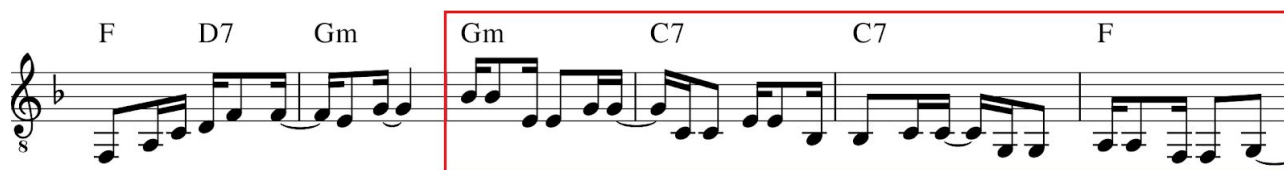
⁴³ Disponível em <https://youtu.be/46M-Eor8D08?t=206>, acesso em 01/11/2019

⁴⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=c5NGOcNyF4g>, acesso em 01/11/2019

elementos idiomáticos da prática no choro mas adaptado e utilizado sobre um contexto onde o instrumento atua de forma mais melódica.



Exemplo 22: Padrão de Repetição de notas em cadência dominante - "Chorinho Pra você"



Exemplo 23: Padrão de Repetição de Notas em Cadência Dominante "Chorinho pra você"

Este elemento de repetição de notas, por mais simples que possa parecer enquanto procedimento de improvisação, é utilizado de diferentes formas por Luizinho, seja como nota pedal, como elemento de tensão, citação de notas da melodia, dentre outros, o que demonstra novamente a capacidade do músico de transformar elementos idiomáticos do choro em componentes criativos de seu improviso.

Retornando ao improviso de Luizinho sobre murmurando, passamos agora para a análise de seu solo na primeira metade do último A da música que, como dito anteriormente possui uma tradição de solo de baixarias de violão de sete cordas, como gravado por Dino junto ao conjunto Época de ouro, e sobre o qual Luizinho demonstrou estar muito familiarizado, já que se tornou tradicional à música (e essencial para o repertório dos violonistas sete cordas) e está representado no arranjo manuscrito por Luizinho. O músico menciona e executa dois solos gravados por Dino sobre este choro, o primeiro da gravação do disco "Vibrações" e a outra teria sido gravada junta ao músico Deo Rian onde Dino teria realizado algumas variações com relação a primeira versão, o que também revela a preocupação do músico, assim como Luizinho, por não repetir exatamente as mesmas frases em diferentes gravações, como dito pelo último em entrevista:

O Dino falava: "Olha o Luizinho é um cara que eu gosto de ver ele tocar porque ele não fica só no que eu faço (...)" Eu por exemplo, eu gravo as frases com o Jacob e quando vai gravar com outras pessoas mudo as frases, eu não sei fazer só aquela frase" (Luizinho Sete Cordas, 2019)

Mais a frente relacionaremos ambos os solos de Dino ao improviso construído por Luizinho sete cordas em nosso encontro, como transcrito no exemplo 25:

Exemplo 24: Improviso Luizinho Sete Cordas - Primeira parte A3 - Gravação e Transcrição do pesquisador

Observamos que neste improviso sobre a primeira metade da Parte A, em comparação com o improviso da parte B citado anteriormente, apresenta uma rítmica já um pouco mais diversificada porém sem o uso de alguns recursos como as antecipações presentes em B2. A figura rítmica que mais aparece ainda é a semicolcheia, porém há a inserção de outras figuras como duas colcheias, colcheia pontuada, colcheia mais duas

semicolcheias e a sextina. Observamos que neste improviso, um pouco diferente do improviso anteriormente analisado sobre a parte B, as frases de Luizinho se estruturam aproximadamente a cada dois compassos, nos quais o músico utiliza uma rítmica mais cheia e repousa sobre alguma nota mais longas o que, como dito previamente, configura uma maior clareza ao seu discurso musical. É interessante observar também que Luizinho tende sempre a compensar o sentido melódico de suas frases, ou seja, depois de realizar um movimento ascendente tende, na sequência, a realizar um movimento descendente e vice-versa. Isso possibilita então que o violonista explore de forma menos repetitiva a primeira região (primeiro quatro casas) do instrumento, uma vez que o sete cordas tradicional utiliza principalmente o registro médio e grave do instrumento. Em comparação com o improviso anterior vemos que Luizinho utiliza uma tessitura também mais ampla, tendo como nota mais grave o Dó sustenido (C2) da sétima corda e tendo como nota mais aguda o Fá# (F4) da primeira. Vemos que seu fraseado se estrutura melodicamente como no exemplo anterior, basicamente em torno de arpejos somados ao uso de fragmentos de escalas e cromatismos agora com a inserção de alguns outros padrões melódicos, recorrente em seus improvisos, que veremos de forma mais detalhada pouco mais a frente.

Luizinho inicia seu solo citando a melodia da música, semelhante ao executado por Dino Sete Cordas na gravação citada anteriormente, em alguns momentos é perceptível a alusão a algumas frases do arranjo do conjunto Época de Ouro. Porém nos parece aqui que o violonista desenvolve o seu fraseado de forma mais livre, sem se preocupar em citar a melodia, fato que este que conflui com o que Luizinho relata em sua entrevista:

(...)A música tem o campo harmônico próprio dela que serve pra outras tantas, mas as melodias é que vão diferindo né? Ai lógico, tem que fazer um improviso meio parecido com a melodia.(...) eu procuro deixar meio parecido com a melodia. E tem casos as vezes que nem parece com a melodia, mas eu acho diferente, gostoso o improviso que eu estou criando naquela melodia: “Ah, mas não parece com a melodia. “Mas não importa, eu tô gostando. O que vale é o que eu tô gostando. Ai fica legal, fica diferente. (Luizinho Sete Cordas, 2019)!

Vamos destacar aqui alguns elementos que Luizinho utiliza que estão presentes no arranjo do Época de Ouro, destacando as variações propostas pelo violonista. Como dito anteriormente Luizinho relata em nossa entrevista duas formas que Dino executava a baixaria em “Murmurando”, a primeira relacionada com a gravação presente no Disco Vibrações e presente em seu arranjo manuscrito (Exemplo 26), que é semelhante à

melodia executada por Jacob. Ao compararmos a transcrição de Luizinho com o arranjo do disco constatei algumas poucas diferenças rítmicas no nono e décimo compasso, mas o restante se dá de forma bastante fiel ao solo de Dino Sete Cordas. A outra gravação teria sido gravada junto a Déo Rian onde Dino teria executado seu solo com algumas variações nos primeiros compassos. Após a gravação do improviso mostrado anteriormente Luizinho cita e executa os dois solos, ressaltando as suas diferenças.

The image shows a handwritten musical score for guitar, titled "(IMPROVISO) 7 CORDAS". The score is written on three staves. The first staff begins with a treble clef, a 7/8 time signature, and a key signature of one flat (Bb). The second staff continues the melody with various chords and a double bar line. The third staff concludes the piece with more chords and a final cadence. The notation includes notes, rests, and chord symbols such as Gm, A7, Dm, E7, and Bm9.

Exemplo 26: Arranjo Manuscrito Luizinho Sete Cordas

Além desta variação, mencionada por Luizinho, pode encontrar algumas outras gravações em que Dino insere também novos elementos em seu solo sobre Murmurando, fato que reforça o argumento anteriormente mencionado da preocupação que tanto Luizinho quanto Dino Sete Cordas teriam em estar sempre modificando seus arranjos e inserindo novos elementos em suas baixarias, demonstrando o potencial criativo dos músicos.

Por fim, observamos que na última frase utilizada em seu solo Luizinho utiliza inicialmente um arpejo de Lá com sétima, diferente da escala menor harmônica presente na gravação de Dino, mas que termina seu solo de forma similar, com o uso da escala

direcionando para a nota ré que é a fundamental do acorde de Dm. Por mais que Luizinho se utiliza em diversos momentos de notas e rítmicas completamente diferentes do proposto pela melodia e no solo de baixaria de Dino, podemos observar aqui com os exemplos supracitados que em diversos momentos o músico realiza a citação de trechos da gravação, seja em aspectos rítmicos, como na antecipação, ou utilizando-se de estruturas melódicas idênticas ou parecidas. Isso faz com o que o seu improviso, mesmo que neste solo tenha usado estruturas mais livres, dialogue com os arranjos originais e estabeleça um discurso idiomático, já que valoriza alguns pontos presentes no choro original.

Neste improviso Luizinho utiliza em alguns momentos do mesmo padrão de repetição de notas, como demonstrado anteriormente no improviso sobre a parte B, ferramenta esta muito presente em seu discurso musical como destacado no exemplo a seguir.

The image shows a musical staff with a treble clef and a 7/8 time signature. The first measure is labeled 'Frag. escalar Dm melódico' and contains a melodic line with notes on the first, sixth, and seventh strings, with fingerings 1, 6+, and 7+ respectively. The second measure is labeled 'Dm Arp. Dm' and contains an arpeggiated chord with notes on the first, fifth, and third strings, with fingerings 1, 5, and 3. The third measure is labeled 'E7 Arp. E7' and contains an arpeggiated chord with notes on the fifth, seventh, and fifth strings, with fingerings 5, 7, and 5. The fourth measure is labeled 'NP' and contains a note on the fifth string with fingering #5. In the second and third measures, the notes on the first and seventh strings are circled in red, indicating the repeated notes mentioned in the text.

Exemplo 26: Padrão de repetição de notas - Murmurando A - Transcrição do Pesquisador

É interessante ver como músico utiliza do mesmo recurso de repetição de notas sob diversos contextos harmônicos, como já demonstrado anteriormente. Neste trecho Luizinho inicia sua frase com o uso da escala de Ré menor melódica direcionando para a nota Ré, que aparece 3 vezes dentro de um mesmo compasso. Primeiro atuando como fundamental do acorde de Dm e após como sétima do acorde de E7. Este elemento de repetição de notas é algo notável no improviso de Luizinho que parece ter desenvolvido uma série de frases características que desenvolve de diferentes maneiras dependendo da situação.

Exemplo 27:(esquerda) Frase de Luizinho Sobre A7, Parte B” Murmurando” Transcrição do pesquisador
 Exemplo 28:(direita) Frase de Luizinho sobre A7 na Parte A de murmurando - Transcrição do pesquisador

Vemos nos exemplo 27 e 28 que Luizinho utiliza um padrão melódico similar em ambas as frases, na primeira partindo da nota dó sustenido (terça maior do acorde de A7) e a segunda da nota lá (fundamental do acorde), porém ambas direcionando por cromatismo para a nota sol (sétima menor do acorde). Isso demonstra que o músico desenvolveu ao longo dos anos uma série de frases que utiliza para estruturar o seu discurso, mas que dependendo da situação utiliza de forma criativa sob uma série de variações. Esse tipo de frase padrão pré-estruturada é uma prática muito comum em diversos estilos musicais e também muito marcante na prática do choro, e como observei a partir da performance de Luizinho, bem como a partir de minhas vivências musicais e contato com outros músicos “chorões”.

Isso traz à tona o fato de que no universo musical do choro, como vimos ao longo de nosso trabalho, é observável uma série de características idiomáticas específicas com uma série de padrões construídos ao longo de sua trajetória e que se modificam dependendo do contexto que estão inseridos. Como vimos anteriormente, Luizinho se apropriava e modificava diversas frases criadas pelo mestre Dino Sete Cordas incorporando elementos próprios. No improviso sobre a parte A de murmurando pude identificar um caso parecido no oitavo e nono compasso, onde Luizinho realiza uma frase muito parecida com uma baixaria criada por Dino Sete Cordas em “As rosas não falam”, música de autoria de Cartola e gravada no emblemático vinil “Cartola II” de 1974.

Dino inicia a sua frase sobre o acorde de Dm no primeiro tempo do compasso, utilizando a nota ré em Colcheia ligada a uma fusa que então inicia um fraseado diatônico ascendente (utilizando da escala de Ré Menor natural) até a nota lá. Logo em seguida compensa por movimento ascendente até a nota Sol sustenido (terça do acorde de E7) seguindo agora com um arpejo ascendente de E7(b9), em semicolcheias, até a nota fá (nona bemol do acorde de Mi). O violonista então retoma o movimento descendente em fusas utilizando-se da escala de ré menor harmônico até a fundamental (nota ré) do acorde do próximo compasso, Dm. Observamos que Luizinho em seu solo sobre a parte A de “Murmurando” utiliza de uma estrutura muito semelhante á baixaria executada por Dino em “As rosas não Falam” porém com algumas diferenças rítmicas e na disposição das notas utilizadas. Vale ressaltar que a harmonia de ambos as músicas neste trecho é idêntica.

The image displays two staves of guitar tablature for Example 29. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The first measure contains a whole note chord A7/C# with a fingering of 3 on the first string and 1 on the second. The second measure is a whole note chord Dm with a fingering of 1 on the first string. The third measure is a whole note chord Dm with a fingering of 1 on the first string, followed by a sequence of notes: 9, 3, 11, 5, 11, 3, 9, 1, 7, 6, 5. The fourth measure is a whole note chord E7 with a fingering of 3 on the first string, followed by notes: 5, 7, b9. The fifth measure is a whole note chord A7 with a fingering of 5 on the first string, followed by notes: 11, 3, (b9), 1, 7, b6, 5. The sixth measure is a whole note chord Dm with a fingering of 1 on the first string. The bottom staff also begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure is a whole note chord A7 with a fingering of 3 on the first string, followed by notes: 1, 5, 1. The second measure is a whole note chord Dm with a fingering of 1 on the first string, followed by notes: 5, 3, 9. The third measure is a whole note chord Dm with a fingering of 1 on the first string, followed by notes: 1, 9, 1, b7, 6, 5. The fourth measure is a whole note chord E7 with a fingering of 3 on the first string, followed by notes: 5, b7, 9, 1, 7. The fifth measure is a whole note chord A7 with a fingering of 3 on the first string, followed by notes: b9, 1, b7, 6, 5. The sixth measure is a whole note chord Dm with a fingering of 1 on the first string. Various techniques and annotations are present: 'ANT' above the second measure, 'BR' above the third measure, 'Arp. Dm(9)' below the second measure, 'Frag. escalar Dm Harm.' below the third measure, 'Arp. E7(b9)' below the fourth measure, and 'Frag. escalar Dm Harm.' below the fifth measure.

Exemplo 29: Baixaria Dino (Superior) Improviso Luizinho (inferior)

Em “Murmurando” Luizinho inicia a sua frase sobre o acorde de ré menor de com o uso de antecipação (similar à rítmica proposta por Dino no solo gravado sobre a mesma música no disco “Vibrações”) e em seguida realiza um salto para a nota Lá, que depois compensa por movimento contrário com o uso de arpejo de Dm(9) até a nota ré. Então realiza uma bordadura superior sobre a nota e inicia um movimento similar ao apresentado por Dino descendente, diatônico na escala de ré menor natural. Como vimos anteriormente Dino utiliza-se de outro padrão melódico neste trecho, porém Luizinho se vale da mesma tessitura apresentada por Dino, onde a nota mais aguda do trecho é lá (A3) na terceira corda, e lá (A2) da quinta corda solta. Em seguida realiza exatamente as

mesmas notas que Dino, mas em sextinas. Esta diferença rítmica faz com que as notas mi e ré (utilizadas como quinta justa e quarta sobre o acorde de A7 na escala diatônica descendente de ré menor harmônico) sejam utilizadas sobre o contexto do acorde de E7, onde então ganham a qualidade de tônica e sétima do acorde. Esta citação da estrutura proposta por Dino em um diferente contexto com devidas alterações criadas por Luizinho, nos revelam um pouco das ferramentas que o músico utiliza em seu processo criativo, e como o seu discurso dialoga ativamente com a obra das maiores referências em violão de sete cordas.

O elemento final que terá destaque nesta análise de seu improviso sobre o improviso de Luizinho está presente nos compassos 13 e 14 de seu solo. Como destacado no exemplo a seguir⁴⁵:

Exemplo 30: Improviso Luizinho compasso 13 e 14

Vemos aqui que em seu improviso Luizinho não teve a preocupação de usar a correção harmônica anteriormente proposta (substituindo o acorde de C° pelo acorde A#°) e simplifica a harmonia de seu improviso ao delinear o acorde de F#7. Vale ressaltar que esta modulação para o quinto grau em choros em tonalidade menor é recorrente, como observável em diversas composições, como em “Sonoroso”, por exemplo. Dentro desta modulação há um caminho harmônico muito comum, que é primeiro grau Maior, (pensando na tonalidade de Lá maior teríamos o acorde de Lá maior) sexto grau (F#m7) segundo grau menor (Bm7), quinto Grau (E7) que normalmente prepara o acorde de A7 para retornar à tonalidade inicial (Dm). Muitas vezes o segundo grau se torna um acorde maior com sétima, e passa a se qualificar como dominante do sexto grau, ou V7/vi, caminho utilizado aqui por Luizinho em seu improviso.

Luizinho utiliza inicia utilizando uma escala cromática ascendente (que como já vimos anteriormente é um elemento muito utilizado na linguagem do choro e também muito presente na construção das baixarias) partindo da nota Mi (Quinto Grau do acorde

⁴⁵ Transcrição do pesquisador

de A) até a nota lá# (terça maior do acorde de F#7) no próximo compasso, onde inicia o seu trecho de maior extensão melódica em todo o improviso. Realizando então um arpejo de F#7 de duas oitavas de extensão, porém Na segunda metade deste compasso Luizinho quebra o padrão melódico que vinha realizando, saltando diretamente da nota dó# para a nota Fá# e somente depois retorna por movimento contrário para a nota mi, esta última que funciona como nota de passagem direcionando para a nota ré, terça menor do acorde seguinte de Bm.

Sobre o acorde de Bm Luizinho realiza um padrão melódico onde sobe um tom (ou meio tom dependendo da nota da escala) e desce uma terça (maior ou menor dependendo da nota em cima da escala de lá maior). O uso da escala de Bm confere ao acorde algumas notas de tensão como a 11ª, 9ª e sétima. Estas notas bem como a nota Sol# do próximo compasso confere ao trecho uma sonoridade de Bm dórico, sonoridade não tão usual na prática do choro. É interessante notar que Luizinho realiza o arpejo de F#7 ascendente, com a variação na última parte do compasso, e compensa o seu movimento indo em sentido contrário realizando então o padrão melódico em cima do acorde de Bm, alternando não só o sentido de sua frase mas também o tipo de recurso utilizado, arpejo/escala. Este tipo de artifício é mencionado por Luizinho durante a nossa entrevista, como afirma:

Os improvisos você tem que estar com a harmonia na cabeça né? (...) Cê não pode fazer um improvisar sem saber onde anda a harmonia, não tem jeito. E harmonia cê tem que conhecer os acordes que cê usa né? Você vê as escalas, modo menor, modo maior, harmônica, melódica, enfim. É...Os diminutos, escala diminuta, quinta aumentada, tons inteiros, né?. Então Cê tem que estar com a harmonia na cabeça e saber fazer essas escalas, mas não precisa ser aquela escala (solfeja escala repetitiva e diatônica) cê corta, volta, sobe e desce... Fica a seu critério, a seu gosto.(Luizinho Sete Cordas, 2019)⁴⁶

O “corta, volta, sobe e desce” sublinhado na citação acima” se refere justamente ao tipo de padrão utilizado no trecho que aqui destacamos, onde o músico se vale de artifícios simples como o arpejo e a escala, mas de forma a não repetir o mesmo padrão ou realizá-lo de forma previsível. Este é um dos vários componentes que utiliza em sua performance e está presente em outros improvisos, aplicado sobre diferentes contextos harmônicos.

46

Em “Murmurando” portanto, observamos que Luizinho demonstra seu conhecimento acerca de harmonia, bem como sua preocupação com uma execução que dialogue corretamente com a melodia, sem conflitos entre os acordes e o solo, como observamos em sua sugestão de alteração na harmonia. É possível observar também o seu conhecimento da melodia original, onde em seu solo improvisado executa diversos trechos que tem relação com o tema original, seja citando notas presentes na melodia ou fazendo alusão as estruturas rítmicas utilizadas na mesma. O fato de Luizinho estar muito familiarizado com os diferentes solos de violão executado por Dino em “Murmurando”, bem como outras baixarias gravadas pelo mestre em diversos outros choros e sambas, nos revela que o músico tem a preocupação de citar em seu improviso algumas das estruturas utilizadas por Dino, mas de forma inventiva, manipulando o material musical e realizando aplicações não convencionais destas frases, inserindo diferentes rítmicas e alterações de notas. Isto faz com que seu improviso ganhe um caráter idiomático, uma vez que se utiliza de frases consagradas no universo do choro e do violão de sete cordas, mas de forma inventiva, diferente das originais.

Vimos que suas frases possuem uma estrutura muito clara, onde identificamos sempre muito bem o início e fim de cada trecho, nelas o músico busca explorar de forma completa a primeira região do instrumento, utilizando uma tessitura ampla, da região mais grave à região média e aguda. Outro ponto de destaque é o desenvolvimento de alguns padrões, como o uso do padrão de repetição de notas que estão presentes em diversos improvisos sob contextos harmônicos diferentes e nos revelam a capacidade que o músico tem de adaptar e manipular o material musical dependendo de cada situação, de forma a não ser repetitivo e preencher o seu discurso musical de algumas ferramentas inventivas.

Considerações finais

Com o levantamento da revisão de literatura observamos que a prática criativa e da improvisação é um elemento inerente à linguagem do choro, que ao longo dos anos foi se modificando e consolidando as suas características próprias, os seus idiomatismos. A obra dos grandes compositores “chorões” passaram de geração em geração de forma oral e também a partir do aprendizado auditivo, de modo que os músicos que se interessavam pela linguagem do choro recorriam, e o fazem até os dias atuais, ao processo de imitação da prática dos grandes instrumentistas de referência e do legado musical registrado em suas gravações. Este fato resulta no processo de incorporação dos diversos componentes musicais e criativos, observados na prática dos instrumentistas de maior referência, por parte dos músicos do choro. Isso permite que a linguagem mais tradicional do choro se perpetue e também que os chorões possam então que então manipular o material musical e inserir, ao gênero de forma criativa, novos padrões melódicos, frases, sotaques musicais, influências e formas de execução.

A partir do relato de Luizinho sobre alguns aspectos de sua biografia, podemos perceber que o músico nasceu em um ambiente onde a música, mais especificamente o choro e a seresta, esteve sempre presente. Este contato com a música desde cedo é um elemento que possivelmente pode ter contribuído para o aperfeiçoamento de sua prática bem como desenvolvimento de seu potencial criativo, devido ao processo “precoce” de escuta e prática do vasto repertório associado ao choro, bem como o seu contato direto com as rodas informais de choro, onde a variação e a improvisação é uma constante.

A sua formação musical, que também ocorreu cedo e teve como base o repertório solista do violão erudito somado posteriormente ao seu aprendizado da teoria musical, também é um fator que pode ter contribuído para o seu desenvolvimento técnico bem como à sua performance ao violão de sete cordas, uma vez que o músico incorpora recorrentemente em sua prática, tanto no seu acompanhamento quanto em seus solos de baixarias, elementos melódicos, associada a prática do violão solista, bem como é evidente a presença de outros conhecimentos teóricos utilizados em sua prática e arranjos como as re-harmonizações e uso dos diversos tipos de escalas e arpejos disponíveis no sistema tonal.

A sua atuação como músico acompanhador de diversos grupos, além de sua prática enquanto professor e arranjador, levaram Luizinho a desenvolver os mais de mil arranjos de baixarias de violão de sete cordas que é um outro elemento que poderia ajudar na construção de seu perceptível conhecimento completo sobre a harmonia, melodia e aspectos rítmicos de uma infinidade de choros e sambas.

Estes diversos aspectos anteriormente citados sobre a prática de Luizinho são alguns dos elementos associados a seu ambiente e contexto criativo, os quais por sua vez o auxiliaram no desenvolvimento de seu potencial criativo, e conseqüentemente se tornam aspectos que favoreceram a construção o de seu discurso musical e do desenvolvimento dos diversos componentes que estruturam o seu produto criativo.

Luizinho afirmou ao longo de toda a nossa entrevista que e se preocupa em estar sempre estudando a partir da prática de diversos outros músicos, além de buscar o desenvolvimento de seu conhecimento teórico bem como sua técnica ao violão. Nos revelou, em contrapartida, a necessidade enquanto músico de ser inventivo o que o leva a desenvolver ao longo de sua trajetória suas próprias e novas frases e baixarias, a estabelecer seus próprios padrões, buscando em cada performance e em cada solo a inserção de novos elementos que caracterizassem a sua prática ao violão, a sua assinatura enquanto violonista sete cordas

O choro que muitas vezes apresenta padrões harmônicos, rítmicos e melódicos similares em diversas composições, faz com que Luizinho utilize uma série de artifícios não usuais ao choro tradicional para o desenvolvimento de um discurso musical mais criativo. O uso recorrente de notas de tensão, escalas não usuais ao universo do choro tradicional, alterações nas divisões e convenções das músicas bem como a re-harmonização foram algumas das ferramentas que observamos a partir de nossa análise que nos ajudam a demonstrar os elementos mais inventivos de seu produto criativo.

A análise de seu improviso sobre “Murmurando” corrobora com a ideia apresentada anteriormente de sua familiaridade sobre as diversas partes que estruturam o choro, melodia, harmonia, ritmo e contraponto. Vimos o uso recorrente que o músico faz de notas da melodia, bem como algumas de suas estruturas rítmicas, em seu discurso improvisado, tornando o seu solo muito bem amparado e contextualizado por citar estes componentes “originais” da música. Observamos que Luizinho também utiliza de

variações em torno dos contrapontos presentes em outros arranjos e de seu arranjo manuscrito, que somados a citações de melodia, variações rítmicas, inserção de cromatismos, bordaduras e notas de tensão, vão tecendo o seu produto criativo final.

Ainda em “Murmurando” observamos o uso que o músico realiza de alguns padrões melódicos que aparecem em outras situações de improviso, o que nos leva a crer que o músico desenvolveu de fato ao longo de sua trajetória uma série de frases com alguns padrões pré-estabelecidos que adapta de acordo com cada situação e sonoridade desejada. Luizinho realiza ainda neste improviso a nítida citação e variação sobre uma baixaria criada por Dino Sete cordas e utilizada em um contexto musical diferente. Isso nos leva a inferir afirmar então que o processo criativo de Luizinho está em constante diálogo com o produto criativo de outros grandes violonistas, com os quais Luizinho aprendeu um vasto repertório, diversas técnicas e frases utilizando-as, porém, sobre contextos diferentes, modificando e inserindo diversas notas, ritmos, e aplicações diferenciadas. Isso faz com que Luizinho gere um novo produto criativo repleto de referências, idiomatismos e por fim um discurso musical sólido dentro da linguagem do choro e do violão de sete cordas.

A partir do meu processo de análise e transcrição das baixarias e solos improvisados de Luizinho, pude perceber um desenvolvimento de minha percepção auditiva bem como uma maior facilidade na execução de solos de baixaria em minha prática pessoal junto aos conjuntos musicais que participo e nos contextos de roda de choro. O que me estimula a dar continuidade a este processo e posteriormente me aprofundar mais sobre a improvisação ao violão de sete cordas tradicional desenvolvendo exercícios e métodos que contemplem a prática dos grandes mestres deste instrumento.

A compreensão do produto criativo de um músico com uma extensa e ampla carreira, tendo atuado em gravações, como professor e arranjador (como nos revelou ser Luizinho) certamente demanda um trabalho muito mais vasto com a análise de diversos outros arranjos e solos improvisados, comparados sobre diferentes aspectos mais minuciosos para uma descrição mais completa e menos generalizada de sua prática. Com este trabalho creio que foi possível compreender alguns dos componentes criativos presentes em sua prática, mas concluo com necessidade de dar continuidade a este processo de escuta, catalogação, transcrição e análise de sua performance para conseguir compreender de forma mais completa o seu discurso musical. Creio que este

panorama da prática de um músico tão importante para o violão de sete cordas, como é Luizinho, possa contribuir na construção do vocabulário dos músicos que se interessam por essa prática, bem como contribuir para a ampliação da revisão de literatura sobre a prática deste instrumento essencial da cultura musical brasileira.

Bibliografia

ALMADA, Carlos. A estrutura do choro: com aplicações na improvisação e no Arranjo. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

BAILEY, Derek. Improvisation: its Nature and Practice in Music. Boston: Da Capo Press, 1993.

.BRAGA, Luiz Otávio. O violão de Sete Cordas, Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2004.

BERGTAGLIA, Marco, O violão de sete cordas. São Paulo: Editora Camara Brasileira do Livro, 1999.

BORGES, Luís Fabiano Farias. Trajetória estilística do choro : o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello. 2008. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

BRAGA ,Luiz Otávio O violão de Sete Cordas: teoria e prática. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

CAETANO, Rogério. Sete Cordas; técnica e estilo. Rio de Janeiro: Ed. Garbolights, 2010.

CARRILHO, Mauricio. Violão de 7 cordas. Acessado em 20/11/2019. Disponível em: <https://docslide.com.br/documents/7-cordas.htm00>

CAZES, Henrique. Do quintal ao Municipal. São Paulo: Editora 34, 1998.

CERQUEIRA, Denize Rodrigues. Modelo de improvisação de Zé Bodega no choro, baseado nos conceitos de horizontalidade e verticalidade se George Russell. 111 fl. Dissertação (Mestrado em Música) UNIRIO, 2015.

CHEDIAK, Almir. Songbook de Choro. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2006.

DE CAMPOS RAMOS, Lucas. O violão de 6 cordas e as habilidades de acompanhamento no choro. Dissertação de mestrado. Universidade de Brasília, 2016.

GEUS, José Reis de. Pixinguinha and Dino Sete Cordas: reflections about choro improvisation. 2009. 161 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

FLACH, Leonardo, & ANTONELLO, Claudia Simone. Improvisação e processos de aprendizagem nas organizações: uma metáfora a partir do ritmo brasileiro choro. 2011, vol.18, n.59 pp.681-699. Acesso em 20/11/2019. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-92302011000400007&lng=en&nrm=iso>. ISSN 1984-9230. <http://dx.doi.org/10.1590/S1984-92302011000400007>.

LAMAS. Guilherme. O violão de sete cordas, dos irmãos Valter Silva e Valdir Silva. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2018.

MATOS, Everton Luiz Loredó de; A trajetória histórica da improvisação no choro: um enfoque de configurações estilísticas e processos de hibridação cultural. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, 2012.

NAKANO, Tatiana de Cássia . Programas de treinamento em criatividade: conhecendo as práticas e resultados. Revista Semestral da Associação Brasileira de Psicologia Escolar e Educacional, SP. Volume 15, Número 2, 2011: 311-322.

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

PINHEIRO, Igor Reszka. Modelo geral da criatividade. Psic.: Teor. e Pesq., Brasília , v. 25, n. 2, jun. 2009.

PINTO, Alendre Gonçalves (1936). O choro: reminiscências dos chorões antigos. Rio de Janeiro, Ed do autor, 1978.

SAMPAIO LIMA REZENDE, Gabriel. Narratividade e poder: sobre a construção da “história oficial” do choro. In: Música Popular em Revista, Campinas, ano 3, v. 2, p. 65-96, jan.-jun. 2015.

TABORDA, Marcia. Dino Sete Cordas e o acompanhamento de violão na música popular. Dissertação de mestrado, UFRJ, 1995.

VALENTE, P. V. Horizontalidade e verticalidade: os modelos de improvisação de Pixinguinha e K-Ximbinho... Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.162-160

VALENTE Paula Veneziano; Transformações do choro no séc XXI: estruturas, performances e improvisação. Dissertação (doutorado) – Programa de Pós Graduação em Música – Escola de comunicações e Artes / universidade de são paulo. 2004.

VASCONCELOS, Ary – História e inventário do Choro. Rio de Janeiro: gráfica editora do livro Ltda, 1984.

WEFFORT, Alexandre Branco. Choro: Expressão Musical Brasileira – caminhos de aproximação ao universo do choro, 2002.

Anexo I

Luizinho Sete Cordas - Murmurando

A
 ♩ = 80

Dm A7 Dm D7 Gm D7 Gm A7 A7

8 Dm E7 A7 Dm Dm E7 A A# A#°

14 Bm7(9) E7 Gm A7 Dm A7 Dm D7

20 Gm D7 Gm A7 A7 Cm D7

26 Gm Gm6/E Dm E7 Gm A7

B

32 Dm Bb7 A7 A7 Dm Dm A7

39 A7 Cm D7 G7 C7 F Dm G7 C7 F Bb7 A7

50 Improviso B A7 Dm Dm A7

55 A7 Cm D7 G7 C7

A

60 F Dm G7 C7 F A7 Dm A7 Dm D7

68 Gm D7 A7 Dm E7 A7

74 Dm Dm E7 A Bm E7 Gm

81 A7 Dm A7 Dm D7 Gm D7 Gm A7

87 A7 Cm D7 Gm Gm6/E Dm

93 E7 Gm A7

98 **C** D D7 G Gm D D A7 D D F° Em G7 F#7

106 F#7 Bm G#° C#7 F#m C#7 F#m Fm Em A7 D D7 G Gm

116 D D Am B7 Em Em Gm D7 Db7 C7 B7 E7(9)

127 A7 D A7 D D7 G Gm D D A7 D D F° Em G7 F#7

138 F#7 Bm G#° C#7 F#m C#7 F#m Fm

The image shows a musical score for guitar, consisting of nine staves of music. Each staff begins with a measure number and a set of chords. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The chords are: Gm, D7, A7, Dm, E7, A7, Dm, Dm, E7, A, Bm, E7, Gm, A7, Dm, A7, Dm, D7, Gm, D7, Gm, A7, A7, Cm, D7, Gm, Gm6/E, Dm, E7, Gm, A7, D, D7, G, Gm, D, D, A7, D, D, F°, Em, G7, F#7, F#7, Bm, G#° C#7, F#m, C#7, F#m, Fm, Em, A7, D, D7, G, Gm, D, D, Am, B7, Em, Em, Gm, D7, Db7, C7, B7, E7(9), A7, D, A7, D, D7, G, Gm, D, D, A7, D, D, F°, Em, G7, F#7, F#7, Bm, G#° C#7, F#m, C#7, F#m, Fm.

145 Em A7 D D7 G Gm D D Am B7 Em Em Gm

156 D7 D \flat 7 C7 B7 E7(9) A7 D

A3
Improviso

161 A7 Dm A7 Dm D7 Gm D7 Gm

166 A7 A7 Dm E7 A7

170 Dm Dm E7 A F#7

174 Bm E7 Gm6 A7 Dm A7 Dm D7

180 Gm D7 Gm A7 A7 Cm D7 Gm Gm

188 Dm E7 Gm A7 Dm

Anexo II

Relação Gravações Luizinho Sete Cordas

Ano	Formato	Disco	Artista	Faixas	Função
1978	LP	Chôro Novo	Diversos(Dadinho e seu regional)	11	Vi7C
1978	LP	Chôro Novo	Diversos(Dadinho e seu regional)	5	Vi7C
1978	LP	II Festival Nacional do Choro Carinhoso, 1ª Eliminatória	Diversos (Dadinho e seu regional)	B3	Vi7C
1980	LP	Geraldo Filme	Geraldo Filme	Execto 4,9 e 11	Vi7C
1999	CD	Canções Paulistas – Trovadores Urbanos	Diversos	10 e 15	Vi7C Cavaquinho
2000	CD	Riquezas do Brasil	Quinteto em Branco e Preto	Todas	Vi7C Arranjos
2001	CD	Na Chama do Choro	Arnaldinho e Família Contemporânea	4 e 5	Vi7C
2002	CD	Tributo a Nabor Pires Camargo	Quinteto Madeira de Vento	13	Vi7C - Arranjos
2004	CD	Sentido	Flávia Bittencourt	Exceto 02,04,11 e 13	Vi7C
2005	CD	Preto No Branco	Osvaldinho da Cuíca	4 e 11	Vi7c
2005	CD	Choros Inéditos	Aleh Ferreira	Todas	Vi7c Arranjos
2005	CD	Filosofolia	Marquinho Mendonça	3 e 12	Vi7C
2005	CD	Alagoas em Trilogia : da lagoa pro mar, do mar pra lagoa	Fernando Melo	6	Vi7C
2005	CD	Perambulando	Danilo Brito	Exceto 2	Vi7C
2006	CD	Alessandro Penezzi	Alessandro Penezzi	5	Vi7C
2006	CD	Osvaldinho da cuíca convida em referência ao samba paulista	Osvaldinho da Cuíca	Exceto 3 e 13	Vi7C
2006	CD	Direito de Sambar: Adriana Moreira Canta Batatinha (oscar da penha)	Adriana Moreira	8, 12 e 13	Vi7C
2006	CD	Chorando as Pitangas	Vitor Lopes	1 e 9	Vi7C - Arranjos
2006	CD	Remexendo	Euclides Marques e Luizinho Sete Cordas	Todas	Vi7C – Arranjos
2007	CD/DVD	Beth Carvalho Canta o samba da Bahia ao vivo	Beth Carvalho	Todas	Vi7C
2008	CD	Na Gafieira	Thiago de França	6, 7 e 11	Vi7C

Fonte:
discosdobrasil.com.br
immub.org

Relação Gravações Luizinho Sete Cordas

2008	CD	Grupo Cochichando	Grupo Cochichando	11	Vi7C
2008	CD	Sem Restrições	Danilo Brito	1, 4, 5, 8 e 11	Vi7C Arranjos e Composição
2010	CD	Danilo Brito E Luizinho Sete Cordas – 50 anos de música	Danilo Brito e Luizinho Sete Cordas	Todas	Vi7C Arranjos
2010	0	Panorama do Choro Paulistano Contemporâneo	Diversos	14	Vi7C
2013	CD	O glorioso Retorno de quem nunca esteve aqui	Emicida	5	Vi7C
2013	CD	Quarteto Roda de Choro	Quarteto Roda de Choro	Todas	Vi7C – Arranjos
2014	CD	Homenagem a Toco Preto	Toco Preto	Todas	Vi7C – Arranjos
2014	CD	Tributo a Mário Alves CD 02: Schottisches e Valsas	Mário Alves	Todas	Vi7C
2014	CD	Tributo a Mário Alves CD 02: Schottisches e Valsas	Mário Alves	Todas	Vi7C
2014	CD	Tributo a Mário Alves CD03 : Valsas	Mário Alves	Todas	Vi7C
2016	CD	Trios	Ricardo Valente	5,6,7 e 8	Vi7C Arranjos Composição

Fonte:
discosdobrasil.com.br
immub.org

Anexo III

Transcrição da entrevista com Luizinho Sete Cordas – Realizada em agosto de 2019 – São Paulo SP

(Vasco) Gostaria que você falasse um pouco da sua trajetória.

(Luizinho Sete Cordas): O meu começo profissional mesmo, se deu em 1980. Mas eu já tocava bem antes, eu tinha um grupo lá em Santos que se chamava conjunto Regional do Dadinho. Que era um senhor que viveu até os 90 e poucos anos. Oswaldo Mardoluco, o apelido dele era Dadinho. Modéstia parte um conjunto bem montado, bem ensaiadinho(..) Na década de 70...

Ai foi indo, foi indo...Ai como é que eu vim pra são paulo? Na época desses festivais da bandeirantes, que foram dois, dois anos seguidos, né?! Em 77 e 78. Em santos muita gente se inscreveu no Festival, o jacozinho do bandolim, o Valter Caetano o Moacyr Cardoso o gentil, Gentil Moreira da Silva, Cleosmar Pereira, e outros que eu talvez tenha esquecido.

E as gravações era sempre eu que fazia com os conjuntos, e tudo que era de santos o pessoal ficava “Poxa, que conjunto legal, tem um moço do violão aqui”Eu já era amigo do dino. O dino era um dos jurados. Era o Dino, o Guerra-peixe, o grande maestro guerra peixe, aquele pianista lá, o... Ô meu deus, daqui a pouco eu me lembro...E tinham várias pessoas, o Tarick de Souza, enfim. Ah, o Arthhur moreira lima, não posso esquecer isso!

Ai então todos os choros que apareciam lá, eles cuidaram, ele separavam pra ver quem ia tocar que não ia. Ai puxa vida, o dino era jurado também. Pô tem um rapaz do violão aqui, um tal de Luizinho do conjunto do Dadinho, que gravou com todo mundo pra mandar pra cá, e o moço toca direitinho, toca bem. Ai o dino: “È, eu conheço ele, esse moço é ligeiro, tá indo bem!”

Ai no festival o Evandro me conheceu. Eu estava pronto pra ir pro rio pra tocar com o Deo Rian” no rio quando acabasse o festival. Mas ai o Evandro me convidou, e minha mãe era viva, eu adorava minha mãe, morava em santos, e o evandro era em são paulo. De são paulo pra Santos é 40 minutos,. E se eu tivesse ido pro rio de vez em quando que ia poder ir, é muito longe. Ai eu optei por ficar com o Evandro. Conversei com o Deo Rian e ele entendeu e tudo bem.

Ai minha vida profissional se deu com o Evandro, nos anos 80. Que até então em santos ele tocava assim, não trabalhava... Tdo mundo do grupo trabalhava em outros lugares e não dependia do dinheiro do chorinho. Tocava por prazer na casa dos amigos, aniversário de neto não sei de quem e bom.E com o Evandro já foi a vida completamente diferente, totalmente profissional, profissional mesmo. Ai comecei, e ai fiquei conhecido.

E o que mais me deixou mais conhecido em são paulo e no Brasil, foi quando ná época do festival tinha um intervalo né? todo mundo se apresentava. (tosse) essa tosse aqui é coisa de gripe mas já tá passando ai.... É, Tinha um intervalo pra se saber a nota de quem participou, e pra saber quem ia continuar, né? quem não ia mais. E tinha um show, O primeiro show foi eu e o Arthur Moreira Lima. Ai os cara “caramba tanto violonista bom aqui em são paulo né? E o arthur escolheu o luizinho, pô olha aí...”. Ai ó: “o luizinho agora pertence ao conjunto do Evandro” Ai o pessoal em são paulo: “ó o Luizinho, o luizinho! “Todo mundo achava que eu era sobrinho do Dino, que ele tava sempre com o

Dino ora no Rio ora em santos. E ai todo mundo “é... tem um tal de luzinho que é sobrinho do dino. Eu falei: “não, somos amigos, mas eu gostaria. Pô, quisera eu ser sobrinho do dino, mas não é..” . Ai: “Não mas a turma tá falando”. Se tá falando deixa

Ai a minha vida profisisonal se deu assim, a partir dos anos 80 até hoje. Hoje já viajei pra vários lugares, já gravei com muita gente. É, Não dá nem pra...

(V):A sua filha me passou uma lista ali de uns nomes ali já.

(L7)É, ela é mais atenta a isso. Tem uma relação que vai até amanhã

(V)Tem até Baden na lista, né?

(L7): Baden!... Trabalhei com os demônios da garoa um ano e pouco. E o show era demonios da garoa, altamiro carrilho e Waldir Azevedo. Viajamos o Brasil inteiro, inclusive no sul, fomos diversas vezes. Rio grande do Sul, todas aquelas cidades ali. Começam os demônios da garoa: “Não posso...”E eu nunca cantei, ficava abrindo e fechando a boca, parecia que tava cantando. Ai fazia 40 minutos, não me lembro bem. Depois vinha altamiro carrilho, fazia mais uns 40 minutos. Ai vinha o Waldir Azevedo e depois encerrava com o demônio das garoas cantando e o waldir e o altamiro tocando. Foi muito bom, conheci o altamiro e o Waldir.

Assim eu já trabalhava com o evandro, ai eles me convidaram. Eu falei: Evandro. Pode ir luizinho, que arrumo outra pessoa, quando cê acabar essa série ai o lugar aqui é seu. E foi assim, foi indo, foi indo. Ih, já gravei com tanta gente, se for numerar... Show então fiz de montão, Paulo Moura, Abel Ferreira. Cantores, Orlando silva eu cheguei a tocar no finalzinho da carreira dele.

(V):Mas sempre no choro e no samba, né?

(L7):Sempre, sempre. Quem toca choro tem que tocar seresta. Que não tem jeito, que é onde o violão mais atua, mais aparece né? Tipo assim né, quer ver ó?! Isso aqui é uma canção, chama-se Malandrinha. (Toca, canta) A música é super simples, mas olha o som? (canta) E outras valsas, tipo rosa. E a turma, o jovem hoje não sabe, acha que sete cordas é só pra samba e chorinho... Não, a seresta ai é o canal! Se eu for mostrar aqui tudo que serve o sete cordas vou ficar duas semanas aqui.

(V)Com certeza, né. É um instrumento muito versátil.

(L7):É, Eu nas minhas aulas sempre falo pros alunos, são jovens, eles não tem o conhecimento que eu tenho, lógico. Cabe a mim explicar a função, onde atua bem o sete cordas. Ai mostra essas serestas... Ai os caras ficam malucos: “isso ai existe?” Existe! Quer ver um sete cordas bonito direto? Pega disco do cartola, vê o dino lá .(toco a introdução de “Sim”)Tá tudo ali né?

(V)Isso é demais né? bom gosto demais.

(L7)É...A cabeça do Dino.

(V): Vamos falar um pouquinho... Você falou antes quando estávamos conversando da sua formação...

(L7): É Vai me tirando e me voltando pro assunto porque se não....

(V): A trajetória a gente falou, Mas antes você disse que seu primeiro contato com a música foi em casa mesmo, com a família... Vamos falar um pouquinho da sua formação enquanto músico, quais foram seus primeiros passos, você já tinha falado um pouquinho antes mas...

(L7): É, mas você não registrou né? O meu pai tinha um grupo, um conjunto de chorinho... Meu pai, todo mundo era amador, tinha umas 10 pessoas no conjunto mas ninguém dependia de, nem tinha na época, esse negócio de tocar pra ganhar dinheiro. E o meu pai tinha o conjunto onde tinha dois violões, toti e chiquinho, meu pai que chamava-se Bráulio Amorim e era de cavaquinho, tinha o Waldir Witt que tocava banjo... que a turma achou que banjo é invenção de pagodeiro mas pô, naquela época meu pai já usava... E tinha um pandeiro que era o Gino, o irmão dele tocava acordeon que era o... Gino e Não lembro agora o nome do irmão. Tinha o clarinete que era o Geraldo, tinha uma flauta que também não vou lembrar, tinha o osvaldo que tocava timba e tinha Gallarrdinho que era o cantor e tinha mas duas moças que fazia o coro. Tinha umas 10, 12 pessoas. Eles ensaiavam em casa, tocavam lá em casa, isso tudo em santos. Era uma casa do tipo de sobrado e era grande, e se ensaiava lá, duas vezes por semana, terça e quinta, uma coisa assim.

E eu ficava com 5, 5 anos, 5 anos e pouco, até o fim do ensaio. A criança com 5 anos, dez horas tá dormindo, mas eu ficava até acabar. E minha mãe: "Ô menino vai dormir!" Ai meu pai: "Deixa ele ai, ele gosta!" Ai eu ficava "Pai eu queria tocar!" Ai ele me deu um cavaquinho, pelo tamanho, né?

(V): Seu primeiro instrumento foi o cavaquinho?

(L7): Foi um cavaquinho. Por ser pequeno, e eu com 5, 6 anos. Ai me ensinou a tocar, meu pai me ensinou uns dois acordes, a batida e tal.. Mas eu gostava era do som do violão. Ai eu falei: "Pai, eu gosto do som do violão" Eu não sabia falar: "Esse bum bum bum do violão"

(V): Que eram as baixarias?

(L7): De baixarias! "É filho, mas você é muito pequeno" Ai tinha um violão di giorgio antigo, todo preto com uma estrela branca. Ai me deu: "Vai se apertando ai" i me ensinou dois... Me ensinou isso aqui ó (toca sequência harmônica de valsa em C) Valsa né? Só as posiçõeszinhas. E eu tocava choro, valsa tudo fazendo isso, achando que tava certo. Muleque?! Ai o meu pai falou ó: Vai lá no morro da Nova cintra! Não, eu morava no morro da Nova Cintra em santos, e tinha o morro do sorvete, que era o mesmo morro só que dividido. Jacozinho, Domingos. Jacozinho tocava bandolim, o jacob do bandolim que apelidou ele de jacozinho de tanto que ele tocava. Ai tinha o Miltinho do Cavaquinho. Todo mundo de ouvido, mas tocavam bem. Escutavam o disco até... Ai tinha dois violões, Cilomar, tinha cantor que era o Dino. Tinha O pandeiro que era o zézinho. E a turma lá dia de sábado e domingo reunia ali no largo que tinha no morro tocando doce de coco noites cariocas e eu...(toca a valsa em dó) e o pau comenco (toca noites cariocas)

E eu aqui (toca valsa novamente) achando que tava tocando. E os caras:“Luiz, fala pro teu pai te por numa escola que você leva jeito” Eu fiquei meio chateado e eu falei-: “Mas eu não tô tocando?”. “Não tá, Luiz. Tudo bem, cê tá no meio, é assim que tem que ser mas você que está tocando e não tá. E Aproveita a sua idade, seu pai pode, vai!”

E ai eu fui pra casa todo triste e ai falei pai... ai, cheguei cedo em casa e meu pai “O que aconteceu já chegou essa hora?”. “Não o pessoal diz que eu tenho que arrumar umas escola pra eu estudar” E meu pai: “não, filho, é verdade. O que você toca aí é só pra começar. Vamos pruma escola.”E meu levou pro conservatório.

(V): De santos?

(L7): De santos, tudo em santos.

(V)Aos 10 anos você entrou no conservatório?

(L7)Eu deveria ter no máximo 9,10 anos. Ai eu fui estudar violão, e o violão que tinha era o violão clássico, o violão erudito, não tinha violão popular de choro.

(V): Repertório tradicional do violão?

(L7): É, de violão mesmo né? Ai eu falei pai, olha... Era aula em grupo, e eu tava num grupo e quase que o professor não me dava muita atenção, não que ele não quisesse mas os alunos conheciam menos que eu. O professor já dava mais atenção pra eles e eu ficava meio.. Ai meu pai foi no conservatório e conversou com o professor Mário Coutinho, me lembro até hoje:

-Seu Mário, o senhor dá aula em casa?

-Dou, só que eu cobro diferenciado.

-Não tudo bem, não importa. Então você vai dar aula pro meu filho em casa.

Era perto, umas três quadras de onde eu morava. ..

(V):Foi seu primeiro professor?

(L7)Primeiro professor, Mário Coutinho. Já é falecido, o apelido dele era Mário pé de prancha. Que ele era grandão e tinha um pé, um pezão. Mário Coutinho, pouca gente sabia. *E o Mário Pé de Prancha?”. “ Ah sei sei sei..”. Tocava bem seis cordas.

(V) Ele tocava choro também?

(L7)Tocava, mas era mais qualquer ritmo. Ele tocava nas bandas de circo, que tem aqueles movimentos lá que a mulher sobia num barbante com uma sombrinha e um guarda chuva, e ai tinha aquele (imita som de rullo de caixa) e eles tocavam aquelas musicas americanas e aqueles negócios lá. E ai muitas vezes ele me levou pra dar canja, e aprendi bastante coisa de circo.Ele toca um pouco de choro, tanto é que um ano depois que ele me deu aula eu dei aula pra ele de choro, que ele não sabia muito choro. Eu era um menino que queria aprender mesmo.

Ai eu fui estudar com o Maestro Carvalhino. Não, ai eu fui estudar violão erudito com o Maestro Carvalhino. Esse maestro carvalhino deu aula pro garoto, vários violonistas ná época famosos estudou com ele. E eu estudei um tempo lá com ele. Ai

depois eu fui estudar teoria com o maestro da banda Carlos Gomes. O maestro Inácio. Ai fui estudar leitura, divisão, aprender a escrever. E foi onde eu comecei a estudar.

E toquei em santos com o regional do dadinho, mas ninguém lia. Eu era o único cara que lia alguma coisa e entendia de música era eu. Era o cara que ensaiava o conjunto, que eu escutava e tinha noção de como andava e do que era. “Ó Pessoal, o choro é por aqui, por aqui e por aqui. “E ficava redondo, e a turma....Tanto é quando o Arthur moreira Lima ouviu o conjunto ele falou:”pô esse conjunto é danado em!”E eles nos convidou pra tocar uma semana no teatro João Caetano no projeto seis e meia, lá no Rio. Acho que até hoje tem isso lá no rio, é um projeto que eu não sei quem bolou pra desafogar. Porque o pessoal saia do serviço as seis horas, seis e poucos. E fica aquela agonia do ônibus, muita gente pra pegar ônibus. E esse projeto era baratíssimo custava dois reais a entrada, o cara ficava uma hora e meia no teatro enquanto escoava o pessoal. Ai depois do show lá pras sete e poucas a turma já ia mais jogada.

E eu fiz alguns, eu fiz o arthur moreira lima e depois eu gravei, fiz também duas semanas com arlindo cruz e sombrinha e fiz com mais alguém que eu não tô lembrando. Esse do arthur moreira lima fizemos junto com o regional do dadinho. Inclusive tem um vinil que o arthur gravou que na contracapa ele cita que foi a primeira vez que ele tocou com um regional de choro, e ai cita o nome do Dadinho lá. Foi muito bom. Ai ele viu a turma, o arthur moreira, viu a frequência com que a gente tava gravando pra mandar lá, pra escolher os choros e ai combinou, escuta vocês topariam: Falou com a gente lá: “Vocês topariam de tocar no rio, no projeto seis e meia, uma semana, comigo?” Ai, um olhou pro outro: “ó topariam, vamos topar sim” Mas naquelas né: “ah cê acha que o arthur moreira lima com tanto músico bom aqui no rio e aqui em são paulo vai chamar a gente?”. A gente desconfiou achou que não ia chamar. “Ah então vou agilizar lá com o Presidente do tetro, Almindo Pinheiro, e dou o retorno pra vocês”Umas semana depois ele ligou:”Olha já tá tudo certo, vocês topam mesmo? Então vou ai em santos pra gente assinar os papéis”Ai arthur moreira foi pra santos, na casa do dadinho que era ali no campo grande. Mas ninguém acreditava Não é possível, tocar com o arthur moreira lima no teatro João Caetano, no rio? E ai fomos, fizemos sucesso.

(V): Isso na década de 70?

(L7): Setenta e sete. Foi quando teve o primeiro festival de choro em 77 e se chamou brasileiro. Depois teve o segundo festival do ano, segundo festival nacional de choro que se chamou carinhoso.

(V): Nesse primeiro festival foi o que você ganhou como revelação?

(L7): Ganhei o troféu, que até preciso mandar dá uma ajeitada nele que tá meio feio, é o troféu revelação, entregue pelo dino no Palco. Fizeram si... só fiquei sabendo que era eu na hora, fizeram um sigilo, me enganaram de tudo que foi jeito. Eu já tinha terminado de tocar, eu não ia tocar mais num dia lá e me chamaram:”Luizinho você precisa vir aqui que vai ser o encerramento e você precisa estar presente, Me colocaram atrás do palco”. “Mas eu não tenho violão”. “Mas tem um violão que vai estar lá disponível no palco”. Ai começou a premiação. “Premiação de melhor não sei quê, tal, fulano, premiação de não sei o que beltrano...revelação do festival, Luizinho sete cordas” Eu fiquei no ar, assim

meio passado, quem será esse Luizinho? Podia ser outro Luizinho. E a mulher me empurrou: "É você rapaz! Vai, entra aí." Ai o Dino: "parabéns e tal", me apertou a mão Dino e todo mundo e...de lá pra cá aquilo deu um boom..

(L7)Que maravilha né, ser reconhecido pelo mestre.

(L7);Pelo craque, pelo papa. O dino era formidável, a gente se gostava mesmo. E foi assim até hoje tô por aqui. Comecei a gravar tocando com o evandro, a gente grava, tocava de manhã até de noite, meio dia programa de televisão, a tarde outro programa de televisão, a noite ia tocar não sei aonde, ia gravar com alguém. E o evandro sempre trabalhou na del veccio, ali na rua arurora, mas tinha total liberdade pra sair, a gente se encontrava lá, o regional. Olha, vamos pra TV bandeirantes. Pegava o carro ou a placa da televisão que vinha nos apanhar e no trazia de volta. a noite vamos tocar na TV cultura ou globo... Sempre tocando, e era bom pra mim pô. Profissional, tocando direto, e foi muito bom. Fui pro japão com o Evandro mas fui em 92,93. 94 na véspera da gente ir ele acabou morrendo.

Mas eu fui 92, 93, 97. e 97 eu fui sozinho, fui terminar as gravações que tinham ficado lá pra terminar. Depois fui em 2014. 4 vezes eu me lembrei, não se se gouve uma quinta vez. Ai cê já chega sozinho, cê fica lembrando do evandro, é meio... pô, tive aqui com o evandro, pÕ gravei esse disco com o evandro, e ai te dá uma tristeza sabe. Eu tive aqui com meu parceiros., E os caras pô: "cê lembra do evandro? Olha que coisa bonita que ele fez...". "Pois é, pra você ver que mundo pequeno?". Ai a gente vai passando pelas lembranças tristes... Gostasas por ter tocado mas triste por ter perdido o amigo.

A depois viajei pra inglaterra com outros grupos de choro, isso por conta do 500 anos do Brasil. Porque inglês, quando o brasil completou 500 anos, eles deram festa o ano inteiro na Inglaterra. Eles dominam isso aqui, tá na cara que eles mandam aqui... Estive com a Beth Carvalho em Joanesburgo, na Àfrica. Ai tive com o choro também em portugal, com a bia góes e o namorado, marido, sei lá, Ricardo Valverde, samba era um negócio de cultura, brasil e portugal, fomos lá tocar uma semana de samba lá.

Tive no méxico com o roda de choro.

Aquele projeto lá dó...?

(L7); Alexandre Ribeiro, vitor góes, lá no méxico. Estive na espanha com outro grupo, ficamos lá uma semana também. México foi roda de choro, portugal, não portugal foi com a bia góes, bom já andei por um monte de lugar.

(V): Circulou bem

(L7); -É circulei bastante. E hoje eu tô meio preguiçoso, meio rubeiro, meio cansado, meio não querendo andar muito. E a gente sempre viajou de classe econômica, porque o cara que contrata não tem condição de pagar. E hoje se alguém me chama: "Luizinho, cê quer ir pro méxico ou pro japão?" Eu falei olha: "eu prometi não ir mais, mas se eu for eu quero ir de classe executiva, 72 anos, tu bate que nem ônibus, pior até que ônibus. Cê vai ouvindo aquela turbina até lá.

(L7): Os improvisos você tem que estar com a harmonia na cabeça né? (...) Cê não pode fazer um improvisar sem saber onde anda a harmonia, não tem jeito. E harmonia cê tem

que conhecer os acordes que cê usa né? Você ve as escalas, modo menor, modo maior, harmônica, melódica, enfim. É...Os diminutos, escala diminuta, quinta aumentada, tons inteiros, né?. Então Cê tem que estar com a harmonia na cabeça e saber fazer essas escalas, mas não precisa ser aquela escala (solfeja escala diatônica, repetitiva) cê corta, volta, sobe e desce... Fica a seu critério, a seu gosto.Pensando assim, pensando junto da harmonia e os acordes daquela harmonia. E o improviso lógico, cê acaba de acompanhar uma música, a música tem o campo harmônico próprio dela que serve pra outras tantas, mas as melodias é que vão diferindo né? Ai lógico, tem que fazer um improviso meio parecido com a melodia.

(V):Você busca isso no seu improviso?

(L7);É eu procuro deixar meio parecido com a melodia. E tem casos as vezes que nem parece com a melodia, mas eu acho diferente, gostoso o improviso que eu estou criando naquela melodia: “Ah, mas não parece com a melodia.“Mas não importa, eu tô gostando. O que vale é o que eu to gostando. Ai fica legal, fica diferente. ”Pô, o cara improvisou fora da melodia!”Que nem aquele chorinho, “Chorinho na praia” do Déo, do Jacob, que o deu gravou e que o Rafael improvisa (solfeja improviso) Tem hora que lembra um pouquinho a melodia mas nem tanto, ele deu uma fugida.E a história dessa gravação você conhece?

(V)Não.

(L7);O déo foi gravar, era uma inédita do jacob, e ai não tinha esse improviso. Era Ré menor, Fá maior e Ré Maior. “Choro de 3 partes né?”Isso,3 partes é...e não tinha improviso nenhum. Ai quando foi gravar antes de começar a tocar o déo falou:”O rafael, eu vou fazer o A e ai faço o B. Quando voltar pro B Quando voltar pro B cê quer fazer um improviso?”. “Faço!”. “Quer Passar?”. “Não, não passa não, vamos!”. Foi de primeira, não ensaiou nada. Que tem coisa, tem improviso que cê se ensaiar não sai. Fica aquele negócio meio: “Pô é um improviso, mas o cara ensaiou pra decorar.”Tem melodia que... tem improviso que cê tem que dar ao menos uma passada, não digo estudar a semana inteira pra fazer o improviso que ai vira melodia né?Ai o rafael do Jeito que ele era, escoltado Pelo Déo: “Eu faço improviso no A”. (solfeja)/ Ah é tá eu faço. “Vamos dar uma passada”AH o damázio tava junto, o pessoal do regional. “A mesma harmonia do A e deixa que eu me viro”E saiu aquilo lá que cê viu. Rafaelzinho era cruel (toca improviso) Quer gravar isso?

(V): Não não, tá gravando já só estava conferindo ali.

(L7);E é de primeira, o Rafael fez isso de primeira.

(V):Isso que você fez agora foi uma gravação que você improvisou ?

(L7):Não, isso é improviso do Rafael mesmo, no choro chorinho na praia. Que o deo rian gravou. E o Deo na hora que ia gravar já dentro do estúdio falou. “Rafael eu lembrei agora, a sugestão é o seguinte, quando voltar do b que voltar pro a você faz o improviso. (...)Eu tava contando pro Vasco que esse improviso do chorando na praia não tem nada escrito nada ensaiado, o deo falou que... E não tava previsto esse improviso do violão O deo Falou: “Rafael eu vou tocar (toca parte A)” . ai a parte (toca B).Ai pra voltar na primeira o Deo Falou: “Rafael Faz um primeiro na primeira parte pra gente voltar pra

terceira?” Ah, ré menor? Tá bom!”. “Dá um passada”. “Não, não vai, solta ai. Vamos gravar aqui, deixa comigo”. Não passou coisa nenhuma Ai a primeira parte termina assim né (toca) o b Aliás. (toca)E vem o C (toca). E vai. De primeira. E os caras:”Vamos fazer outra?”. “Não é isso aqui mesmo”

Ô que molequinho danado. E ele novinho, novinho mesmo. Aquele molequinho era danado. Eu chamo ele de mulequinho porque eu conheci ele com 10 anos.Ele com o violão aqui sentado, o violão batia aqui nele: “O senhor que é o seu Luizinho?” Lá no festival da bandeirantes. “É, eu sou o Luizinho”. “Eu sou o Rafael Rabello”. “AH você é o rafael” A turma já falava né: Tem um moleque no rio, dois moleques no rio. Não sei se era ele o Maurício... Acho que era ele e o Maurício carrilho. até Uma vez jacob falou: “tem dois moleques aqui no rio danados” E eu já conhecia mas nem sabia qual é que é... “Ah, eu sou o rafael”. “Ah você é o rabelo?”E ele ficava me olhando: “Pô sou seu fã, adoro o jeito que você toca.” “Ah, obrigado”. Aí quando vê o cara tocando: “ Pô esse cara é meu fã? Toca pra caramba!!!”Mas aquela história, o dino já falava isso pra ele: “VocÊ vai conhecer o Luizinho, moço de são paulo, você vai gostar.”Às vezes o cara toca mais que você mas gosta do jeito que você toca, não consegue tocar do seu jeito. Então ser fã, não quer dizer que você tem que tocar mais ou menos, não. Você gosta da pessoa tocando independente do que ele toca, do quanto ele toca.Entendeu?

O dino falou várias vezes que... Quando perguntavam pra ele: “Ô dino, quem é o seu sucessor? Quem é A pessoa que você gosta tocando? Sei que é difícil de responder, mas você pode responder?”. “Posso. Eu gosto de muita gente tocando sete cordas aqui no Rio, na bahia em são paulo. Mas o cara que tem que ser meu sucessor é o Luizinho de são paulo que toca com o evandro. Ele é santista mas está em são paulo” Falou isso em diversas ocasiões e entrevistas. E ai eu Putz...

(V)Te jogou a responsabilidade!

(L7)É, já jogou. E eu querendo fazer outra coisa na época sei lá...e eu falei: “Porra, agora fudeu” E o dininho: “È, papai dizia que é você e é você mesmo, não vai fugir não!” Dininho era uma figura: E tá cheio de cara com a técnica, mecânica bem mais que a minha, lógico. Cê pega um Pennezi, um Yamandu, um Rogérinho, os caras tão com a mão... Os caras estão com a mecânica bem mesmo, só que a experiência é algo que não se adquire assim a experiência tem que viver. E os caras falam...,Os caras me chamam de professor de mestre. Penezzi... Penezzi fala:”Luizinho vou ver se estudo com você e aprendo alguma coisa “. “AH penezzi sai pra lá, cê vai aprender o que comigo?”

“Sua experiência ensina muita gente, cê que não sabe. Sua maneira de tocar, sua maneira de falar, sua maneira de corrigir alguma coisa, cê é diferente.Cê não sai dando bronca nem xingando”. cê fala: “vem cá, toca de novo aquele pedacinho. Ai faz o cara tocar (toca)O cara vê: ”Pô, mas ai eu não fazia assim” Pois é o certo é esse daqui (toca) Ai mostra pro cara. E os cara, : “Pô muito obrigado”.Tudo com delicadeza.Tem uns caras que: “Pô seu burro, essa merda, tudo Fudido, tudo feio...”

(V):Você sempre deu aula?

(L7):Sempre. Eu dou aula a mais de 30 anos. E eu faço o que gosto, eu gosto de dar aula. Eu gosto de escrever pra ver o cara tocar ai eu faço meu solinho. Eu estudei violão erudito, faz tempo eu era moleque que nem eu falei, e eu não vou pegar uma partitura pra tocar lendo porque eu quero tocar livre de leitura pra perceber o que cara tá tocando. Aí todas essas músicas que eu tenho a maioria eu toco, de cavaquinho ou de violão. Pro

cara tocar, aí eu corrijo: “Olha vê direito”. “Não eu pulei aqui”E eu gosto disso. Eu gosto tanto de dar aula talvez até mais do que tocar. Dependendo de onde eu vou tocar, com quem eu vou tocar e quanto eu vou ganhar, dependendo desse tipo de trabalho eu prefiro até ganhar menos, mais dar aula.

(V):Você passa adiante muita coisa,

(L7): É. e outra coisa que eu penso. Dono de bar é filho da puta ele não vai dar valor pra ninguém. Se ele puder pagar cem reais... CÊ pode pedir 200 mas vai no máximo uns 120. pode pagar, o bar do cara tem como pagar, mas ele não quer pagar. Outra coisa, cê aceitou trabalhar por 100 reais e você já fica em função do cara. Não faz isso, para agora, não vai ali, não não para agora.m E você se vê obrigado a obedecer. E pô Obedecer por obedecer eu prefiro obedecer uma pessoa inteligente. Um aluno que tá afim de aprender que eu fico uma hora, duas até. E não quero ficar meia hora num bar que o cara só sabe explorar. Cê vai tomar um lanche o primeiro lanche você não paga, o segundo você já paga. É exploração bicho. Mas é cultura do empresário, do cara que tem bar aqui na vila madalena e em qualquer lugar, é essa. Essa é a cultura. Tocar que nem um doido, todo mundo vai porque tem música e gosta de você. Mas ele não olha isso.

(V): E você acha que mudou com relação a antigamente?

(L7):Olha, mudou... Vou dizer que mudou pela quantidade, mudou na quantidade de serviço, de barzinho que emprega muitos músicos, porque antes não tinha tanto bar. E eu como toquei muito pouco naquela na época, assim profissionalmente. Eu tocava mais com o dadinho que tocava fim de semana em festa de aniversário né?, a gente não tocava ganhando cachÊ. Mas a gente sabia que o cachê em dinheiro de hoje era 100,150. Se mudou, mudou pouco. O que eu acho que mudou é quantidade de bares e casas pra você tocar

(V)Mas o choro, dentro de teatros...

(L7)Hoje tem mais, tem mais espaço hoje, com certeza. Tem mais espaço,hoje tem teatro municipal, teatro sei lá da onde, um monte de teatro com nome de artista de televisão, atores, que sempre tá tocando samba, chorinho, enfim, que antes não tinha. E é isso.

(toca valsa) Conhece essa valsa? (continua tocando) Terceira (toca terceira parte)

To com a unha quebrada aqui (continua tocando) Só pra lembrar um trequinho, e eu não tenho tocado solo que unha quebrou e quando eu solo com o aluno eu solo com palheta pra ver se deixa a unha crescer.Tá vendo aqui ó? E quebrou assim , fui fazer uma cuticula com o canivete, cortando aqui, e acabei machucando a unha. E ela foi crescendo e cresceu cortada. Ai pus unha de plástico, pus band aid, e agora tá crescendo. E eu to meio com medo de forçar e quebrar. A gente fica sem tocar cê acaba usando só polegar e com palheta. Mas vamos dar seguimento.

(V)É, acho que agora podemos ir pra uma parte já mais prática.

(L7)Essa valsa.

(V)Qual nome dessa valsa?

(L7)Chama-se terna saudade

(V)De quem que é?

(L7):Anacleto Medeiros, catulo da paixão cearense, que tem letra isso aí. E tem valsas que não acaba mais, o Jacob então gravou acho que gravou uns dois discos de valsas evocativas. Tem valsas lindíssimas. Altamiro tem um monte de valsa, difícil é lembrar o nome... o flautista triste que é uma valsa bonita. Tem a outra dele, o Araci não? Acho que é guaracy que é uma valsa dele enfim. E choros, eu ouvi você tocando ali (solfeja melodia de Mágoas e toca

(V)Ah mágoas

(L7)Tava legal! Ah cê falou de... Quer tocar e eu te acompanho?

(V)Pode ser?

(L7):Pode! Vamos ver se eu me lembro disso.. lembro sim (tocamos)

(V)Que beleza, que honra!

(L7)É isso ai cara, cê sola bem pra caramba bicho!

(V)Que honra rapaz!

(L7):A honra é minha! Muito bom. E choro é isso cara, tem aqueles que costumam falar dos lados b do choro né? Esse aqui é um dos meus choros favoritos. Eu adoro esse choro também. Eu gosto, eu sempre falo, que o choro que eu mais gosto. Os caras;”pô pela simplicidade, por tudo que você gosta...”. É do que há. Aquele do Luiz Americano (toca)

(V):Lá menor né?

(L7):É, e o cara fala assim: “Pô Luizinho, mas a melodia é super simples, a harmonia nem se fala. E tu gosta desse choro? “A gente não gosta.., Eu não gosto de música bela harmonia bela ou pela melodia bonita. Eu gosto que... tem melodias que lembram o teu início, algum momento da sua vida que você estava com seus pais que hoje não estão mais. Esse choro pode lembrar de você jogado bola. Então esse choro é do que há eu lembro exatamente isso: Eu na casa dos meus pais, meus pais ali cuidando de mim, minha mãe lavando roupa da gente, da escola, fazendo comida, meu pai trabalhando. E quando voltava falava com a gente, escutava música e um dos choros que eu mais escutava era esse. Esse choro me marcou, eu não sou fã desse choro pela simplicidade, não é isso. E além da beleza da melodia, me lembra esses momentos. Que na música é isso, o que que é a música?

As trilhas sonoras de filme, você assiste um filme e se emociona com o filme porque tem uma trilha sonora linda e condiz com o que está acontecendo. Aquelas melodias tristes, de repente é um momento romântico onde a mulher perde o pai ou perde o marido, ou vice versa, e tem uma música marcando aquele momento. Ai cê lembra daquele momento do filme e te marca pela música. Eu assistia a um filme que chamava-se, madame X a ré misteriosa. Eu era moleque eu tinha acho 15 anos esse

filme durou acho que umas três horas. Eu assisti esse filme mais de 15 vezes. Pela história que era um governador que havia se apaixonado pela empregada e que a mãe do governador simulou a morte dela, enfim. A mulher acabou virando prostituta, o filme conta isso. E tinha um tema que agora eu não me lembro, a música o tempo todo te entristecia. Aquela música que você tá vendo a cena, tá acompanhando o andamento da cena lá do filme, e a música te chocando te pegando. E é isso, Música é isso.

Eu escuto choro hoje, valsas, eu escuto músicas que eu não consigo escutar tudo, choro, que me lembra meus tempos, as dificuldades, as dificuldades até de acompanhar determinadas músicas que eu não tinha conhecimento pra isso. Eu ficava: “poxa vida, tá tão fácil tocar isso!” Só que na época eu não tinha esse conhecimento. E essa música, e determinada me leva assim a isso. O vibrações, aquilo ali é triste. Esse do Caximbinho (toca melodia)

(V):ternura?

(L7):Ternura. (toca)

(V):É lindo esse choro

(L7):É, lindo lindo. E outros mais. Eu gosto de tocar músicas do Waldir, não todas mas algumas, tipo assim, é... Flor do cerrado (toca flor do cerrado) ai vai... E tem... Ah se eu for falar de música aqui não vou parar mais. Fala mais ai meu caro amigo vasco.

(V):Hoje você tem algum tipo de rotina de estudo ou você vai mais livre? Você já pensou nisso mais antes, no passado? Hoje você vai mais tranquilo assim?

(L7):Hoje eu tô um verdadeiro vagabundo (risos)

(V): Mas também já trabalhou demais, né, Luiz?

(L7):É. Não quer dizer que pô o cara sabe tudo sem nunca estudar

(V):Mas quando você começou você tinha essa preocupação diária de escalas arpejos, técnicas? Hoje enquanto professor o que você diria que é importante para um violonista sete cordas estudar?

(L7):Tinha! É, o músico independente dele ser chorão, de sete, ou enfim, ele tem que estudar, isso ai é notário. Mas quando eu vim tocar com o evandro... O dino era um camarada que me admirava pelos baixos que eu fazia diferente dos originais que eram do dino né? O dino fazia aqueles baixos originais tipo assim. Final do A pra entrar no B do vibrações. (toca, versão original)e eu costumava fazer isso (toca)

(V)Já tem um sub quinto ali no meio.

(L7):É! E o dino falava:”Olha o Luizinho é um cara que eu gosto de ver ele tocar porque ele não fica só no que eu faço. O dino falava:”Eu por exemplo, eu gravo as frases com o Jacob e quando vai gravar com outras pessoas mudo as frases, eu não sei fazer só aquela frase.”Cê tem que se diversificar, fazer várias coisas, até pra ficar bonito e incentivar quem está começando. E a minha preocupação...era antes de eu trabalhar

com o evandro e virei profissional, até então eu era amador, tocava ali e tal, sem muita preocupação de estudar tanto, mas sempre estudei. E eu praticava e estudava muito frases diferentes tipo assim:(toca frase cromática)

Olha (toca sofre porque queres solfejando melodia e toca escala de tons inteiros em condução do baixos). ò a diminuta (toca). A teoria diz que a diminuta são escalas de tons inteiros né, tanto subindo quanto descendo (toca escala) E uma vez eu divido a escala em um e meio ó (toca) E eu vou dividindo isso entendeu? Uma vez eu... Eu vou estudando isso... Cabe? Cabe! E praticando, estudando nos tempos de sobra né? as harmonias, eu vejo:"Pô como é que o cara fez isso, como que o cara pensou nesse campo harmônico? "E eu gosto muito de harmonizar é que o sete cordas não é bem a praia dele é mais de baixarias. Eu gosto de tocar violão de sete cordas e seis cordas que ai eu faço harmonia né? (toca progressão harmônica com cromatismos e tensões) Eu gosto de uns acordes assim... já tentei em algum lugar tocar com o violão de sete cordas e os caras: "Aqui não. Sete cordas, violão de sete cordas, tocando seis cordas? Mas Já tem aquele rapaz ali. É você que vai tocar sete cordas"E por conta disso eu nunca toquei, nunca deixaram. Eu adoro harmonia, como eu gosto. E os Meus estudos era isso, é harmonias de músicas de Hélio Delmiro, acompanhando o Ritmo.

(V):O que você diria que são suas maiores influências musicais?

(L7):Olha, de sete cordas dino né? De cara cê tira ele... O rafael falava:" Ó, Luizinho. Quando a gente for falar de sete cordas agente tira o velho e põe (inaudível) E vamos falar da gente pra baixo" Olha, então Dino, Meira.. a turma nunca fala dino e meira. É dino, dino! O Meira foi o cara que ensinou todo mundo, inclusive dino. Ele Nunca falou em público mas eu sei que o altamiro falava:" Olha, o meira era o cérebro do conjunto. Todas as dúvidas passavam pelo meira. O meira que batia o martelo nas harmonias, olha aqui é por isso por isso por isso por isso".Que É muito comum um músico ele por exemplo em um tom maior (toca) ele ir pro quarto grau (toca) e depois quarto grau menor (toca) ou quarto grau, (toca) e quarto grau sustenido (toca) sem ouvir, sem reparar na melodia. De repente tá aqui ó (toca quarto grau maior e menor)) melodia tá aqui (menor) e você não pode (toca quarto grau sustenido), olha o choque. Ou vice versa.. Então eu sempre que acompanho alguém, sempre desde pequeno, acompanhar ouvindo a melodia tanto vocal quanto instrumental. E na dúvida ver a melodia, perguntar, enfim, tocar certo. E eu estudava isso, estudava as frases, tipo...

Uma vez o dino naquele... Como é que é? (toca dolente) É... Qual o nome disso? (toca) Daqui a pouco eu lembro... (toca contracanto original) ai no conjunto do dadinho a gente tocava assim, quer ver como eu fazia. (toca adaptação) Olha a diferença! Eu mostrava isso pro dino e: "Pô, menino, o que é isso daí? Faz de novo, vamos escrever?". Vamos!". E um monte de baixo que eu trocava e eu falava: "ó dino, tá vendo isso aqui, nada contra o original que tá lindo, é pra exercitar a frase o conhecimento". "Mas É isso!".

(V):Você costumava muito fazer isso, escutar gravações e mudar as frases?

(L7): Sempre! E modificar, pra desenvolver, se não você fica... O dino falava " se eu morrer ninguém mais toca?"

(V): Pois é né... Ou toca igualzinho o Dino tocou e bom...mas o dino é só o dino né?

(L7): E o cara fica eu, eu eu... vira um puta músico mas ninguém fala nele. Essa é minha preocupação.

(V): Buscar a sua assinatura nesse sentido.

(L7): Eu não queria fazer isso pra Ah, dizer que eu sei tocar. Fazia isso pra exercitar, frase, baixos, baixarias em frases né? Escalas ´né? E ao mesmo tempo mostrar o que eu tã fazendo, a caminha capacidade de fazer, que não é pecado você mostrar o que você sabe, cê estuda pra isso. E o dino “Você está certo”. O dino sempre falou quando ouvia os caras “ò tá igualzinho, tá parecido com o que eu fiz, mas tem nota errada ai em? E dava bronca, os caras que tentavam imitar... Quer ver um baixo que o dino sempre tocou que isso aqui, no Verinha parece (toca). E a turma fazia isso daqui (toca) ou então aqui (toca) e não é, é aqui ó (toca.) que As vezes o cara escuta assim meio de qualquer jeito e “ó, eu Já sei tocar” Tem que ouvir, apurar direitinho. e o dino falava “Não, não é bem assim não, é aqui ó” (toca) e ó (toca) diferente disso aqui, parece mas não é. E tem música do Nazareth... é também... acho que é... acho que é isso daqui (toca e solfeja) segunda parte. A turma faz (toca) e não é, ele faz isso daqui ó (toca trecho como dino) sempre meio tom da escala do tom.

(V): Dando aquela tensão né?

(L7): Isso! Isso que evolui, que embeleza a melodia. E a turma não atende, escuta.”Ah, eu já escutei” (toca trecho errado) e isso é o normal é o... É ou não é? Ouve a gravação (toca trecho correto) é diferente.

(V): Sim, total.

(L7): Ai chegou um tempo... Ai comecei a dar aula, ainda no evandro já com uns 40 e poucos anos, com 50, e sempre estudei. Ultimamente eu não tenho tido muito tempo, mas eu percebo que se não estudar eu vou ser atropelado. É que muita gente, muitos alunos falam “põ, luizinho”. O zé barbeiro o miltinho mori, uma vez falou pra mim: “Luizinho, olha, no tempo que você gravava com o evandro eu e o zé barbeiro ficava o tempo todo escutando suas gravações e copiando, que você foi o único cara”, ele contando pelo milton e pelo zé barbeiro, “você foi o único cara que veio com frases diferentes.”

(V): Começar a colocar mais tensões, tons inteiros, etc?

(L7): E o miltinho falou que “começou, eu o zé a prestar atenção e a ouvir mais

(V): Diferentes das originais no sentido de colocar a sua assinatura assim?

(L7): É, exatamente. Agora a pouco, não faz muito tempo, teve uma homenagem aos cem anos do dino, foi no sesc santana. Veio o yamandu, Rogerinho, eu, o Penezzi e o Marcelo Gonçalves, toca muito bem ele. Bom, e o ferragutti e a amélia rabello cantou. Ai num momento lá no camarim tava eu... e o Rogerinho me abraça me beija, você é um pai, você é um pai, me abraça me beija. Rogerinho cuidado aqui em são paulo que tem uma turma que pode achar que você é viado. Deixa pensar e o Yamandu (risos) Ai o rogerinho falou assim: “Olha, eu toco violão por culpa do luizinho.” “Culpa minha, por que?” “Porque eu ouvia aquelas frases tuas com o evandro e com outros músicos e eu ficava, porra,

tenho que tocar essa porra”. E se ligava nas minhas frases: “Olha, cê gravou num disco assim, num choro tal com o Evandro” “Eu não lembro” “Tem hora que cê faz essas frase aqui, toda diferente toda quebrada”. “Tem certeza?”. “Foi você, porra, que isso!” E o Yamandu: “É, eu Já escutei um outro choro ali que ele faz isso daqui”. “Yamandu, tem certeza?” “Lógico que é, seu velho viado.”

Eu brinco com os caras, eu faiza isso, eu criava. Porque a gravação... olha, ô evandro...o dino fez pro jacob, o dino gravou com não sei quem, e o dino: “Eu não vou fazer a mesma coisa com você né Evandro, posso fazer outra?” “Então invente uma boa, mas uma que fique parecida ou melhor.” Lógico que eu não vou fazer uma frase sem vergonha. Ai ficava, “pô essa frase tá bonita”. Ai daqui a pouco tá todo mundo fazendo. E: “Luizinho, olha o que cê faz com a turma ai, né é isso ai. Dino gravou, não sei quem gravou...” “Luizinho faz aquela frase mas do jeito que você fez essa daqui os caras estão fazendo isso daí”

Quer ver um choro que eu fiz também, que é o entre amigos é (toca)... É Dm (toca baixaria). Isso não é meu isso é do choro. Ai tem uma parte que é... A segunda parte (toca e canta melodia) Não é a terceira... a harmonia ó é essa (toca) E ai vai... Ai eu fiz isso aqui ó, e o dino ouviu e “ pô muleque filho da puta. (toca) E na gravação original que é do canhoto. eles não fazem nada ai. E eu falei, porque não posso fazer? Já tem o seis cordas fazendo a harmonia, tem o cavaquinho. Ai eu falei, eu vou fazer. Ai na gravação com o evandro: “vamos lá luizinho, faz essa porra aí”(Toca trecho)

(V):Na cadência dos diminutos.

(L7):E vai descendo é, ou aquele (toca) Quer ver, faz aí (toca)

(V):Luizinho vamos falar um pouquinho... que meu trabalho que eu fou fazer de conclusão do curso...

(L7):Pode falar que eu sou bonito, é pra mentir mesmo, mente, pode mentir! (risos)

(V):(risos) É pra falar mesmo! É pra falar do seu improviso, que eu ouvi, igual eu falei antes seus improvisos. A gente pode até rever alguns vídeos aqui pra você refrescar a memória assim. Mas eu queria te perguntar, a forma que você pensa mais improvisação, ou como você estruturou o seu fraseado pra fazer isso. Qual a lógica básica que você utiliza. E o que diferencia essencialmente o seu acompanhamento do seu improviso. do seu sete cordas normal de quando você está improvisando, O que você diria?

(L7):Eu me lembrei, eu uso muito na harmonia, principalmente nos acordes menores, o acorde com a sexta e sexta bemol e quinta. Pra dar aquela impressão que tem mais coisa que até pra improvisar ajuda. Por exemplo.. Quer ver ó... E já respondo melhor a pergunta que você fez. (toca harmonia naquele tempo) acho que essa daqui não vai ter não ó. A harmonia que vem pra cá ó (toca) pensando em ré. (toca e rearmoniza) tudo isso aqui é lá menor ó (toca) e isso serve pra todo tipo de harmonia. Por exemplo, cê tá em Am e quer passar pra Em, ó (toca). Cê faz o mi menor com baixo em dó sustenido, que é a sexta, dó com sétima maior, que é o mi menor com baixo na sexta bemol, e si sete. Tem tanto choro que tem isso e eu até gravo assim. E isso dá uma diferenciada, e a

turma faz e não usa tão começando a usar agora: “Pô, Luizinho, que caminho é esse?. “Ah é por aqui” Não tem isso por ai em choro.

(V): Mas isso falando mais na própria questão do acompanhamento mesmo né?

(L7): DO acompanhamento,. Porque eu estudo a harmonia e eu vejo a possibilidade, pô isso daqui eu posso.

(V): E isso já dá um cheiro, a sexta no baixo...

(L7): É Isso. Onde tá tudo lá menor cê pode fazer (toca). E o improviso, o improviso é sempre em função disso. Quando eu vou fazer um improviso, Eu gravei... Tem um improviso, que até nem decorei direito, vou tentar ver se eu decorei, mas se não tem a parte. Que é do choro Cochichando. Que é o do grupo cochichando, até eles gravaram. ..” ah, vamos gravar isso aqui” Juntaram todos os músicos... o nome do conjunto é cochichando, ai eles gravaram o disco e nos levaram. Tá eu, tá o zé, tá um monte de... o pinho, o Gian. E cada um ia fazer um improviso. Ai no dia, afinamos... “vamos gravar Luizinho?” “Vamos dar uma passadinha” “Ai vamos ver se nós estamos afinado” E colocaram essa minha fala chata no disco .Eu falo: “Será que nós tamos afinados? É Tem uns dois, três comas, mas acho que passa.” “Vamo ver o improviso” E a turma toda falando e o beto que é o técnico, ai falei: “não beto, quando for pra valer não vai ficar falando não pode, é gravação né” E tudo aquilo que eu falei ele gravou, ó (toca improviso) Esse é o cochichando...

(V): sso em cima do A mesmo né?

(L7): Isso, em cima do A (toca e canta melodia) Quer ver ó (toca melodia e eu acompanho) Aqui ó (toca melodia). Ai Am com sexta no baixo (corrigindo harmonia de meu acompanhamento) Então esse improviso tá em cima da harmonia do A.

(V): No caso você falou que foi decorado?

(L7): Não, isso eu chutei lá é.

(V): Chutou na hora lá

(L7): è

(V): E tem gravado isso?

(L7): Tá. Foi pro disco. O disco do grupo cochichando.

(V): Grupo cochichando... E tem esse improviso gravado lá?

(L7): Tá lá, tá lá.

(V): maravilha. Tem na internet isso será?

(L7): Tem, deve ter. Se você abrir ai na internet cê acha.

(V):Tem internet aqui?

(L7):Tem é, deixa eu ver com o silvinho.

(V):Depois a gente pergunta pra ele. Vamos seguir um pouquinho aqui então. Esse improviso então está ali? Você fez espontaneamente ali?

(L7):Tá ali. Falei “vou fazer uma aqui se não der”... Não, não falei nada. Como eu falei: “Vamo fazer” “Ah luizinho tem que fazer um improviso” “Tá bom”. “Ré menor, improviso em cima do A” Ai peguei o violão e (canta improviso)Ai foi indo, ai deu certo e ficou. “Vamo gravar agora”. Ai o técnico falou: “ nem precisa que ficou bom” Ai ele pôs a gravação desde o começo. Ai falou: “não o coma, se tiver desafinado, um coma ou dois, passa” “E eu seu falasse palavrão?” “Se falasse palavrão a gente cortava”. E tá tudo isso tá na faixa .

Ai falei: “pô, ces são uns bandidos mesmo”Ai tem improviso, acho que no C todo mundo improvisa. Eu improviso, o zé improvisa.

(V):Tem improviso nesse disco ai.

(L7):Tem, tem, eu não lembro.

(V):Depois a gente podia tentar acessar a sua memória ai pra tentar lembrar outras gravações que cê tem improviso em disco. Pra eu depois acessar esse material e dar uma transcrevida...

(L7):Preciso coçar a cabeça aqui pra lembrar...

(V):Vamos tocar algum tema, alguma harmonia, e você solta o dedo ai?

(L7):Vamos, vamos.

(V):Cê tem um choro de preferência? Qualquer choro que você falar ai...

(L7):Um que cê sole, ai se eu conhecer eu vou.

(V):A idéia mesmo é eu fazer a harmonia e você improvisar. Pode ser qualquer choro que você quiser desses ai que não conheço que eu conheço.

(L7):Mas você não queria solar pra mim... Ou como é que faz?

(V):Eu pensei em fazer a harmonia em cima de um choro conhecido e...

(L7):Então cê faz e eu faço a baixaria em cima dessa harmonia.

(V):Isso.

(L7):Fala um ai.

(V):Naquele tempo é bom, será?

(L7): È é bom. Dá. Inclusive no naquele tempo, na terceira parte ó (toca) onde que é (toca harmonia parte c e canta melodia) Ficou assim (toca e canta).Eu tenho até a harmonia dele aqui, deve estar lá em cima. Essa harmonia é a original, foi a primeira harmonia.

(V):Essa é original?

(L7):É

(V):Eu sempre fiz mais simplificada.

(L7):É, ela tem a mais simples, depois o jacob gravou mais simples. O Jacob me parece que gravou com essa harmonia (toca harmonia mais simples) e ai o Depois o Jacob depois regravou com essa harmonia simples e parece que ele... O altamiro também gravou com essa harmonia simples. Mas tem a gravação, se não me falha a memória, ou é do Regional do canhoto, os caras eram terríveis (toca harmonia desta gravação) Si menor com fá sustenido, depois um sol com sétima maior,, depois um Mi com sol sustenido ai vai. Ò (toca melodia)

(V):errei o tempo ali

(L7):É que cê não subiu até o sol sustenido

(V):Entendi agora (toca melodia e o acompanhamento com a devida harmonia)

(L7):Cai certinho com a melodia (segue tocando) Quer fazer em cima disso ai?

(V):Pode ser!

(L7):A gente improvisa onde, no C ou no B.?

(V):Onde você quiser

(L7):Geralmente... É eu me viro aqui. Geralmente é no C.

(V):Vamos no C então.

(L7):Mas de repente o cara sai do C e vai pro B pra pegar o cara.

(V):Pode ser também

(L7):A gente vê aqui, vai lá

(V):do C então?

(L7):É. (toco) É:(toca corrigindo)

(V):Cê faz o mi menor ali

(L7):É, que a melodia tá aqui ó (toca), entendeu? (toco). É Colcheia (toca melodia e segue improvisando)

(V):Delinia harmonia em notas do improviso bm sol sete mais e e mi com sul sus pro a7.

(L7):Éé!!

(V):Que beleza

(L7):Vamo gravar isso?

(V):Oi?

(L7):Vamo gravar isso?

(V):Uai, Já tá gravando, já (risos)

(L7):Ah ! (risos)

(V) Que beleza, uai.

(L7):Tá certo!

(V) Vamos fazer mais um teminha desses ai?

(L7):Segue o baile meu irmão!

(V) Pode ser?

(L7):Pode!

(V): Tem Alguma escolha ai? Alguma preferência? Pode ser alguma coisa que cê tenha trabalhado nos últimos tempos, qualquer coisa. Um choro tradicional...

(L7):Deixa eu lembrar...quando cê tá fora da música,fora do violão, cê pô aquele choro ali, pô num sei o que, ai cê lembra tudo. Ai cê começa a tocar... Quando... Ai já começa esquecendo o nome, isso é uma praga. É... Se esquece o nome, ai não me lembro. ai vamos ver a harmonia, a harmonia cê num esquece... gozado né? O cara quando tá ficando louco, eu ouvia falar isso há muito anos, o cara quando começa a ficar louco ele anda descalço, veste terno para dormir vai sair anda de qualquer jeito. E quando pega o violão, ou instrumento, toca pra cacete.o cérebro do maluco ele desmancha , ele não se altera. O resto ele esquece tudo, mata o cara e não sabe que matou. É papo louco, mas... E gozado que, isso é verdade uma vez, eu tocava com o evandro, não lembro se era 80 ou noventa (problemas técnicos) Melhorado, já tinha liberdade pra fazer no pátio, não era louco.E a gente tava tocando uma vez lá, e aproveitava pra tocar pra eles e pra ensaiar também né? Ninguém ganhava nada, eram os loucos. Se a gente errasse alguma coisa os loucos não iam perceber. Nós achávamos assim, “ah Vamos tocar aquele choro? O pessoal tá ai ouvindo o som” Ai eu não lembro que choro foi que eu errei. Eu e o

pinheiro, que era o outro violonista... Eu fiz um acorde (toca) que não era e ele fez um que não era também, tocando o choro. Ai ia passando um maluco, com roupa de louco, comendo uma planta, malucão. Quando eles fizeram aquele acorde erra o cara olhou assim: “tem alguma coisa errada ai, não tem?” Louco, bicho. Ou o cara era músico, sei lá... Ele olhou e falou com a maior naturalidade... Na hora que eu fiz o acorde errado ele falou parou de mastigar a planta que vinha comendo: “Tem coisa errada ai, não tem?” Ai um olhou prou outro: “pÔ, pior que tem bicho.”. tá entendendo? Nunca menospreze a faculdade mental de ninguém, nem de maluco.

(V): Nem o ouvido né?

(L7): Vamos tocar, se errar estamos ensaiando, e louco não vai perceber. E percebeu... Ai ninguém falou nada, ai continuamos tocando e o louco foi embora. Mas Ele me parou e me perguntou: “Tem alguma coisa errada ai, não tem?” Uma plantinha cor de rosa, as vezes era até comestível, sei lá. Ai falei pÔ cara comendo capim, planta, observou que nós erramos aqui...

Quer ver ó, tem um choro... Que choro? É tanto choro que a gente improvisa que... Noites cariocas é um, mas noite cariocas é meio conhecido, todo mundo faz.

(V): Noites cariocas tem um improviso seu na internet ali e o chorinho pra você...

(L7): Esse ai já tem improviso...

eu acho até bom a gente explorar outras coisas

(L7): É né, exatente. Isso que eu to falando. Quer ver aqui ó: (toca). Como é que é? (toca). Uma coisa mais conhecida também né? Esse aqui chamava-se teu beijo mas é o... (solfeja) qual nome disso? Meu deus? Ah, pode ser odeon.

(V): Odeon?

(L7): É? Que eu tenho uma harmonia de invenção, justamente usando esse negócio de sexta no baixo. Ó (toca), porque a harmonia é isso ó (toca harmonia original) .quer ver como bate ó, um, dois... ((toca trecho reharmonizado). E você aqui ó (toca). Por exemplo, aqui eu faço (toca reharmonização). Cê faz aqui ó, sol menor (toca). Aqui é o si sete com baixo em ré isso. Vai lá de novo.

(V): Lá sete?

(L7): Isso. A7 com baixo em dó sustenido. Vai lá de novo, faz o sol menor. (tocamos). e ai quando bate, fica... os dois violões, e O terceiro violão faria isso. E outra harmonia também é essa aqui ó, do começo. (toca) Ai vai... É a mesma harmonia do ré menor só que com as inversões no baixo, fica bonito.

(V): Dá uma cor interessante.

(L7): Dá, é... è você estudar as possibilidades que cada acorde te oferece.

(V): De função, de substituição.

(L7):Exatamente, exatamente isso. Por exemplo, todo acorde com quinta aumentada (toca) é seu quinto sub, com sétima e nona. Ó por exemplo, sol (toca) sol com a sétima e quinta aumentada, é o quinto grau bemol do set e e 9. Pode substituir. É só pensar em cada possibilidade de cada acorde e que acorde substitui quem, pensar assim.

(V)Tem um vídeo de um improviso seu em noites cariocas que você já começa usando (toco)

(L7):(risos) Pois é, explorar essas repetições de notas (solfeja tata tata tata)

(V) Já vi que você gosta (toco improviso em chorinho pra você]

(L7):Cê sai daquele trivial... É isso aí!

(V)Isso é seu. Improviso do...

(L7):Noites

(V)Do Chorinho pra você . No c do chorinho pra você

(L7):Ah, no C... (toco) E é tudo na hora. Os caras: Vai. E vai mesmo. CÊ tá tocando e não tá nem esperando. "Vamos girar no C, vai ter improviso. E, caramba, vai sobrar pra mim essa porra ai.

(V) Vamos pegar mais uma harmonia então pra dar uma girada. Seu aluno vai chegar ai cinco horas né?

(L7):È, mas ele espera um pouquinho. Ou faço a aula dele... Cê não tem problema de hora?

(V) Não,não tenho não.

(L7):Pô, cê vai ficar aqui né, vasco?

(V) Vou, vou ficar pra roda aqui. Se não for problema nem incômodo.

(L7):Não é incomodo nenhum, quem incomoda aqui é essa gripe.

(V)È, cê tem que tomar um chazinho

(L7):Vou tomar daqui a pouco um chá.

(V) Cê quer tomar um copinho d'água, ou tem água ai ainda?

(L7): Não, eu tenho ainda, to bebendo devagarzinho aqui. Deixa eu ver algum improviso que eu fiz, eu fiz tanto improviso em tanto lugar. Difícil de lembrar um, que porcaria.

(V) Cê tem alguma referência de discos que você gravou?

(L7): A camila ontem,... É, eu nunca tive, já tive da Abramus uma empresa aí que dá algum dinheiro de todos os discos que você gravou, que vendeu é uma miséria, Mas te dá. E a camila tem... ontem ela disse: O pai tem aqui um monte, um bocado de folha aqui como músico, como arranjador, enfim. E eles citam um bocado de cara que eu andei gravando, cara que eu nem lembro lá. Eles mostram os discos que eu gravei, quem gravou, quem gravou comigo. E ela tem isso lá , se você ligar pra ela, ou eu ligo...

(V) Depois a gente pode fazer isso.

(L7): Pede e ela passa por e-mail ai.

(V) Beleza, é por que ai vou tentando sondar o que eu consigo ouvir e transcrever.

(L7): Eu gravei muita coisa. Gravei uns 3 ou quatro discos com o quinteto branco e preto, era um grupo de samba que parou. Hoje. Hoje tá parado. Problema lá com mulher, sei lá qual é que foi e pararam. Tem muita coisa boa ali...

(V) De improviso?

(L7): É tem uns improvisos gostoso ali, só que eu não vou lembrar. Quer ver, acho que tem esse aqui (cantarola)... Não, não é isso não. Que merda... Deixa eu ver o tom, ré. Eu faço isso no improviso . Ré, com a quinta bemol. Os caras pensam que é mi sete, Não é a quinta bemol meu fio, ó: "toca". Eu vou entortando e vai dando certo... Os caras endoidam, porque todo mundo vem improvisando normal né (toca)... e ai (toca) e eu (toca nona bemol) espero um pouquinho. Os caras, pô, tudo diferente. Depois é que eu venho com a melodia do solo. Ai os caras, pô que veio bandido. Eu vou fazer o que? Já tem 3,4 no mesmo disco improvisando, eu vou ficar na mesma chapa deles? Não! E eu saio com um troço estranho e os caras: que isso veio? Isso aqui é um improviso, se vira. (risos)

(V) Continua ai na harmonia, não sai do seu lugar comum que o bicho vai pegar.

(L7): É continua ai, não saia dai, não me derruba não. É.. Caramba. Eu to com um aqui que quero me lembrar, desde cedo. É... Caramba... Opa, não sem bater, é. Fico conversando aqui em sem perceber. Eu gravei um disco também, é que eu não tenho, chama-se remexendo, Eu e o euclides marques. É o disco remexendo. inclusive Beth carvalho, sergio cabral pai, elogiou. Altamiro elogia nosso disco.

(V) É de choro?

(L7): Remexendo?

(V) Com quem você gravou?

(L7):Euclides marques que é o solista e eu, Luizinho Sete cordas.

(V) Que maravilha

(L7):e ele tem peças que... tem crioula que é uma valsa do... como é que é mesmo? Eu nunca lembro tanato nome. Tem choro da saudade do agustin barrios. Tem samba do avião, quinteto branco e preto participa dessa faixa, minha filha também faz uma faixa de cavaquinho. Disco bom, era bem... é que eu to sem aqui se não eu ia te arrumar. Mas procura ver na internet.

(V) Não tranquilo, já anotei aqui.

(L7):E ali tem alguns improvisos, tem no samba. É... como é que há (canta melodia de conversa de botequim)

(V) Seu garçom faço o favor de me.... Conversa de botequim

(L7):Conversa de botequim, tem um improviso ali.

Cê improvisa ali?

(L7):É. Que o dino gravou com o rafael,

(V) Gravou com o rafael né no...

(L7):è a gente veio meio que naquela...

(V) Naquela levada deles ali

(L7):Naquela levadas deles ali. Tem alguns choros que algumas harmonias a gente andou mexendo. Mas tem muita... e tocamos vários compositores ai, muito bonito.

(V):Tem uma gravação sua na internet tocando com o Danilo, o Nebuloso. Aquilo ali é improviso ou é...

(L7):É. o nebuloso é o seguinte. Eu tenho isso escrito aqui, mas é que tá meio desorganizado, mas eu escrevi. É sol menor. O choro é sol menor e a segunda parte é em ré menor. Fizemos na época que o... era se virem na segunda. Ele fez a melodia no sol menor e deixou em aberto, só com a harmonia que ele escreveu pra quem tocasse fazer um improviso,a vontade, dentro daquela harmonia. E o nome do choro é se vira na segunda, foi na época que o corintias foi pra segunda. “Danilo, vamos trocar essa porra ai, bicho. A bosta desse time” Eu sou corintiano. “È mesmo temos que pensar nisso. “Temos sim” “mas um choro chamado se vira na segunda os caras podem nos encher de tiros por ai... “Ai ficou nebuloso. Aqui ó (toca e canta). Ai improviso que agora eu não lembro o que eu fiz

(L7):Mas naquele vídeo lá a gravação é improviso?

(V):É.Improviso.

(V):Ótimo.

(L7):E como repete é improviso duas vezes. Diferentes. No mesmo tom, na mesma harmonia e se precisar eu tenho essa parte escrita, agora eu to reorganizando.

(V):Pô, adoraria ter acesso.

(L7):Porque eu sei que a turma vai pedir e então eu já escrevo.

(V):Essa ai é um baita tema.

(L7):Tem um choro que eu gravei lá em santos o, gravei com o/... Eu gravei com o Josino do bandim, até ele já morreu. e...(canta) já entra direto (toca e canta)Só nos dois (toca)Qual o nome disso... Cheguei, chorei... Acho que é chorei. E me pediram, eu tive que escrever, deu umas quatro folhas. Eu até Ainda falo ó: "o chorinho é assim, não pode ser com muita coisa, nem de menos , fazendo isso daqui tá bom."Tudo isso que eu gravo a turma pede pra escrever e eu puta eu só me fodo.ai eu tenho que escrever.

(V):Mas muitas vezes você não escreve....Se fosse só pra você tocar você não escreve?

(L7):Não, não. Não escrevo nada. Só se o dono do choro: Ô luizinho, quero que você faça esse improviso aqui ó Como é que é? Ai... (simula escrita) Ai agente escreve porque ele quer ouvir aquela melodia. Mas se ele fala: Não, é o improviso é dentro da harmonia ai Ai o improviso é seu. Então vai, solta ai e vamo fazer.Geralmente vai na primeira. Se começar a ensaiar muito começa a aparecer muita ideia e você acaba não concluindo.

(V):Claro

(L7)::Pois é, aqui ó (canta) isso aqui. Vamos dar outra passadinha (canta trecho diferente) Já é...

(V):Já é outra ideia.

(L7):Vamo outra (canta) ai cê tem vinte ideias e não consegue gravar nenhuma. Negócio é o seguinte. "Vamo fazer?". "Vamos". "Estora". "Faz a harmonia". (canta) e deixa do jeito que ficar. Só se erra a frase por algum motivo, refaz ali. É uma maneira de você gravar logo o improviso.

(V):Claro, espontaneamente ali já.

(L7):Cê não pode ficar: Não, achei uma melhor. Ah tem isso daqui, acho que é melhor em. Vamo ver, ou Eu não pensei nisso, mas isso aqui. Ai ce faz vinte improvisos e nenhum vai pro disco. Não, ou amanhã eu vou fazer de novo, que amanhã vou ter outras ideias. Não adianta, bicho, improviso é improviso. Melodia não. Pra tocar um choro você tem que aprender a melodia. E improviso, se tem um improviso na gravação tudo

bem. O dino, o rafael, alguém fez, é bonito vamos copiar, vamos estudar. Mas faça o seu também

(V):É. O meu objetivo com esse trabalho é na verdade é poder dessa trocar contigo e a partir do seu improviso tirar novas ideias. E a partir disso elaborar exercício, elaborar, enfim, um tipo de estudo que seja fluido né? Aplicável a improvisação. Se não não adianta nada, se não for aplicável.

(L7):Vai ficar só copiando, copiando. Ai o cara vai, não grava mais. “Cê não toca mais?” O dino falava: “Pô, vão deixar de tocar se eu morrer ou eu ficar doente? E os cara ia Até em coisa errada que eu faço...” Que ele falava: “Tem coisa aqui a frase não tá boa, tá errada e o cara copia igualzinho.”

(V):Se não tá bom, não tem porque né...

(L7):Não pode. Eu quando escuto alguma coisa eu vejo... Quer ver, uma frase que eu corriji. Corriji do Dino não, falei e ele concordou que era isso daqui (toca e canta C de murmurando) Acho que é no vibrações ... Não ... É no Murmurando .Aqui na gravação tá assim ó (toca) Mas o que é...)toca trecho certo) porque é (toca melodia junto com acordes) aqui ó. Tem que definir se aqui ou aqui. É aqui . não aqui. E na gravação tá um dó suspenso. E eu falei uma vez: Dino, aquele negócio ali não ficou estranho?Mas o jacob era teimoso . O jacob queria ouvir aquele acorde naquela música sem analisar com a melodia. E bate no ouvido da gente.Eu falei: “Pois é. Quanto eu toco isso ai eu faço outro.”. “Não mas todo mundo que ouve a melodia tocando faz esse. (toca harmonia certa e canta)”Esse é um choro bom de improvisar. Vamos fazer esse ai?

(V):Quer dar uma levada nele? Pode ser

(L7):Vamo, vamo!

(V):A harmonia ali você faz A7, F# , Bm e E mesmo né

(L7):Mi

(V):Ai A7 e volta no Dm.

(L7):Isso, isso ai (tocamos)

(V):Que beleza

(L7):Tranquilo.

(V):Esse c ali tem uma... (toco harmonia)

(L7): Isso, sol, maior, sol menor ré...E cê viu a divisão aqui? (toca e canta)

(V):e você faz o baixo?

(L7):Pode ser tanto no ré quanto no lá. Pode bater que dá certinho ó. (tocamos) E ai vai. Eu fiz isso ai em algumas gravações e faz sucesso. Porque é muito comum ficar né (toca queda tradicional) que os sambas todos tem isso.

(V):Sim a mesma caída

(L7): eu fico (toca ritmo alterado)

(V):Meio tercinado assim né?

(L7):Isso. Fica diferente Tu vê e é um chorinho simples, eu tava esquecendo que esse tem improviso. O dino faz, na gravação do jacob,, na primeira ele faz. (toca) Ai o solo retorna. Já tem outra gravação, não sei se é do jacob ou com o déo, num lembro. Que ele faz... Com o jacob ele faz (toca primeira versão) Ele segura o lá e segue. Fica, ré, lá. E na outra ele faz isso (toca) oia que veio danado ó: (toca) o resto ele faz igual, mas esse começo ele já fez isso. Que é mais bonito (toca) ficou parado e lá ele fez (toca) ele fala a harmonia, ré, lá e ré. (toca e improvisa) Ai vai. Espirrar, ô filho de uma policia!

(V):Deu vontade de espirrar?

(L7):È, veio mas não veio.

(V):Mas o improviso veio bonito (risos)

(L7): -ó meu deus. (suspira)

(V):Quer dar umas descansadinha Luiz?

(L7):È uma boa idéia, é uma boa ideia.

(V):Logo mais vai chegar seu aluno aí.