

A viola de 10 cordas e o Choro

Marcus Ferrer

UFRJ – marcusferrer@uol.com.br

Resumo: Quando, ao final do século XIX, o Choro surge na cidade do Rio de Janeiro, a viola de 10 cordas já havia deixado o ambiente musical urbano carioca, tendo sido abraçada pelo meio rural. Como seria o resultado musical desta relação entre o instrumento e o gênero? De que forma se daria a interpretação do Choro por meio da viola solo? O tema central de nosso trabalho se constitui essencialmente de cinco arranjos de Choros para a viola solo. Os arranjos são uma proposta para a discussão dessas questões.

Palavras-chave: Viola de 10 cordas. Choro. Arranjo musical. Música instrumental brasileira.

The 10-String Guitar and the Choro

Abstract: When, in the late nineteenth century, the Choro emerges in the city of Rio de Janeiro, the 10-string guitar had already left the carioca urban music scene, having been embraced by countryside. What would be the result of this musical relationship between the instrument and the genre? How would be the interpretation of Choro by solo viola? The central theme of our work is essentially five Choros arrangements for solo viola. The arrangements are a proposal for discussion of these issues.

Keywords: Viola 10 string. Choro. Musical arrangement. Brazilian instrumental music.

Introdução:

A viola de 10 cordas¹ é um instrumento de origem portuguesa trazido para o Brasil pelos primeiros colonizadores e jesuítas, ainda no século XVI. Luis da Câmara Cascudo, em seu Dicionário do Folclore Brasileiro, escreveu: “Deve ter sido o primeiro instrumento de cordas que o Brasil conheceu. O século do povoamento brasileiro, o século XVI, foi a época do esplendor da viola em Portugal, expresso nos autos de Gil Vicente e nos Cancioneiros”(1954, p.639). Os primeiros registros datam de 1549, em cartas dos jesuítas que por aqui chegaram, vindos com Tomé de Souza (Taborda, 2004).

Se atentarmos para o fato de que durante o período da colonização até a sua independência, em 1822, o Brasil teve duas capitais – Salvador e Rio de Janeiro² –, podemos concluir que a viola foi um instrumento bastante utilizado, ou pelo menos, um dos instrumentos musicais adotados aqui, na cidade do Rio de Janeiro. O que de fato aconteceu.

¹ Viola de 10 cordas, viola caipira, viola sertaneja, viola de arame, são nomes diferentes para o mesmo instrumento. Sobre a questão da nomenclatura, mais informações podem ser obtidas na dissertação de Renato Varoni de Castro.

² Salvador foi sede do governo até 1763. A partir de então, a sede do governo mudaria para o Rio de Janeiro. Campos, Flavio de. *A escrita da história: ensino médio; volume único/ Flavio de Campos e Renam Garcia Miranda*. São Paulo: Escala Educacional, 2005, p.199 e 253.

No entanto, houve um momento em que o violão passou a ocupar o lugar da viola e esta deixou de ser utilizada pelos músicos cariocas. No Rio de Janeiro, essa mudança ocorreu durante o século XIX. Ao fim deste século, quando começaram a aparecer gêneros musicais como o Tango Brasileiro que daria origem ao Choro, ao Maxixe e mais tarde ao Samba³, a viola não mais fazia parte da vida musical carioca. O fato de a viola não ter sido utilizada em nenhum deles instigou-nos a realizar uma pesquisa de inserção do instrumento no gênero Choro, por meio de arranjos solo de algumas obras selecionadas.

A viola de 10 cordas

Desde a chegada ao Brasil, no século XVI, a viola foi se disseminando e incorporando à nossa cultura. Após quase cinco séculos, pode ser encontrada em todas as Regiões do Brasil⁴. Como consequência de seu uso em espaços tão diferentes, com culturas e influências diversas, é possível observar uma grande variedade tanto de formas, como também de afinações (Correa, 2000 e Souza, 2005). Em virtude dessa pluralidade que a envolve, é necessário definir qual tipo de viola utilizamos, sua afinação, extensão e, também, a forma de notação na elaboração dos arranjos.

A viola que utilizamos é um instrumento de estrutura semelhante à do violão, mas um pouco menor, com cinco pares de cordas. Faz parte da tradição do instrumento as afinações receberem nomes como, por exemplo: “Boiadeira”, “Meia-Guitarra”, “Oitavada”, “Cebolão” etc. No entanto, a relação entre o nome e a afinação nem sempre é o mesmo, podendo-se encontrar afinações diferentes recebendo o mesmo nome e também nomes diferentes para uma só afinação⁵. Adotamos uma afinação bastante utilizada na região Centro-Sul do Brasil (Corrêa, 2000, p.33) denominada Rio abaixo (Sol maior).

Com respeito à escrita musical, destacaremos três formas de notação bastante utilizadas atualmente (em conjunto ou individualmente) e presentes também em manuais e métodos de viola: tablatura⁶, cifragen alfa-numérica e pentagrama. Todos os arranjos estão notados apenas em pentagrama.

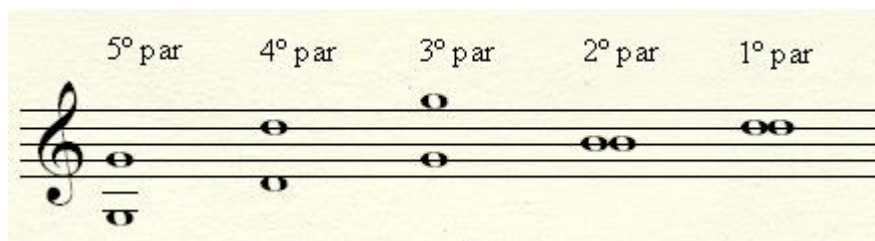
³ Estes três gêneros musicais foram citados porque estão até hoje presentes na vida musical do carioca.

⁴ As Regiões Nordeste, Sudeste e Centro-Oeste são particularmente importantes quando se fala em violeiros e luthiers.

⁵ Mais informações podem ser encontradas no manual de Roberto Corrêa, “A arte de Pontear Viola”, onde estão exemplificados diversos nomes e afinações da viola.

⁶ A segunda parte da tese de Gisela Nogueira é dedicada à notação em tablatura e em cifra, com informações históricas e técnicas (2008, p. 86 a 145).

A viola é um instrumento transpositor e soa uma oitava abaixo do escrito. É composta de cinco pares de cordas, sendo os dois primeiros pares uníssonos e os demais oitavados, como mostra o exemplo a seguir:



Exemplo musical 1. Cinco pares de cordas

A notação musical deve ser feita como se cada par fosse apenas uma corda, mas tendo em mente que os três pares mais graves (5º, 4º e 3º) estarão soando também oitavados.



Exemplo musical 2. Notação musical da afinação Rio abaixo (Sol maior)

A viola é um instrumento com um desequilíbrio sonoro natural. Observando-se a composição do encordoamento, veremos que os cinco pares de cordas não são todos organizados da mesma maneira, alguns estão em uníssono e outros oitavados. Essa diferença é responsável por esse desequilíbrio, pois os pares de cordas em uníssono (1 e 2) têm uma “massa sonora” menor do que os oitavados (3, 4 e 5). Ainda, devido aos pares oitavados, a viola não tem o bordão (o som do baixo como o violão) e isto influi diretamente na montagem do acorde. A nota referente ao baixo do acorde é ouvida também uma oitava acima, o que, de certa forma, “embaralha” a noção de fundamental e também de inversão do acorde.

Em um arranjo tipo “melodia acompanhada com acordes”, a melodia estará sendo tocada principalmente nas cordas 1 e 2, justamente aquelas com capacidade de volume menor e o que seriam os baixos dos acordes de acompanhamento serão tocados nas cordas graves⁷ (4 e 5), aquelas com maior potência sonora. Assim, o intérprete terá que equilibrar essa diferença natural que a viola apresenta utilizando-se de uma técnica apurada de mão direita no ataque das cordas, adotando peso diferenciado entre os dedos.

⁷ Lembrar que essas cordas são oitavas.

A questão do nível técnico é subjetiva e difícil de ser avaliada. De um modo geral, o nível de exigência requerido pelos arranjos pode ser considerado como médio. Não é para iniciantes, mas também não exige uma técnica apuradíssima no nível de um intérprete virtuoso.

Seleção e arranjo das obras

Todo o processo de seleção esteve permeado por um certo grau de subjetividade, não só porque lidou com uma abordagem empírica, mas também porque estiveram envolvidas questões pessoais como gosto, criatividade, musicalidade, que influenciaram diretamente na seleção das obras e também no resultado final dos arranjos.

Sabemos que uma das principais características do Choro é a maneira de executar, que está também na essência do seu “nascimento”, como descreveu Tinhorão, “O aparecimento do choro, ainda não como gênero musical, mas como forma de tocar, pode ser situado por volta de 1870, e tem sua origem no estilo de interpretação que os músicos populares do Rio de Janeiro imprimiam à execução das polcas [...]” (1974, p.95).

Além do estilo interpretativo, uma outra característica do Choro está no atributo de que boa parte dos intérpretes eram também compositores e seus nomes ficaram associados a determinados instrumentos. Assim, podemos relacionar facilmente alguns deles com seus respectivos instrumentos: Joaquim Callado e Patápio Silva (flauta), Pixinguinha (flauta e sax tenor), Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth (piano), Luperce Miranda e Jacob do Bandolim (bandolim), João Pernambuco, Dilermando Reis e Garoto (violão), Luis Americano e Abel Ferreira (clarinete), Waldir Azevedo (cavaquinho), entre muitos outros. Não obstante haver um repertório escrito para esse instrumental, podemos buscar obras em que a escrita esteja colocada de tal forma que torne possível, ou mesmo apropriada, uma leitura na viola.

Escolhemos quatro compositores, sendo, todos eles, referência quando o assunto é Choro. A seguir, a relação dos compositores com as respectivas obras selecionadas: Ernesto Nazareth (Odeon e Floreux); Pixinguinha (Carinhoso); João Pernambuco (Sons de Carrilhões); e Dilermando Reis (Magoado).

A termo “arranjo” está sendo adotado com o mesmo significado da definição encontrada no verbete do *The new GROVE dictionary of Music and Musicians* (1980, p.672). Segundo esta definição, “arranjo” pode ser compreendido também como elaboração com algum grau de recomposição. Os arranjos desenvolvidos em nossa pesquisa mostraram níveis diferentes de alteração do material de origem. Eles foram, ainda, pensados de forma

descritiva, diferenciando-se da maioria das partituras de Choro, normalmente prescritivas⁸, e estão mais próximos a soluções musicais de cunho interpretativo.

Todos foram elaborados orientando-se pelo princípio da prática musical. Por meio dela, procedemos criando e experimentando soluções musicais e selecionando aquelas que nos pareceram as melhores. Assim, estabeleceu-se um forte elo entre arranjo e interpretação. Em alguns casos, o que seria uma adaptação simples (apenas uma mudança de timbre do instrumento original para viola) passou a ser um trabalho que envolveu a criação, no qual foi exigido do arranjador um conhecimento consistente do instrumento e do gênero musical abordado. Durante a elaboração dos arranjos, lançamos mão de nosso conhecimento e vivência no Choro e gêneros afins, como Polca, Maxixe e Samba, que fazem parte da tradição oral e que não podem ser apreendidos somente lidando com a partitura. É necessária uma “convivência” com estes gêneros por meio da prática *in loco* ou por meio da audição de CDs, DVDs e LPs⁹.

Para a execução dos arranjos, o intérprete deverá seguir a mesma orientação. Apesar de os arranjos terem sido elaborados com soluções harmônicas, melódicas e rítmicas mais próximas de uma execução de fato, o intérprete deve buscar uma familiarização com o estilo.

Considerações Finais

As obras selecionadas apresentaram características bem diferentes entre si em aspectos como ritmo, construção melódica e tratamento harmônico. Na criação dos arranjos, a viola mostrou-se como um instrumento versátil ao possibilitar a abordagem dessas características diferenciadas.

Sobre a técnica de mão direita, observamos que o polegar destacou-se como um dedo importantíssimo, sobressaindo também em relação aos demais (indicador, médio e anular). O dedo mínimo não foi utilizado em nenhum arranjo. Já havíamos comentado sobre a questão do equilíbrio sonoro e tornamos a enfatizar este aspecto porque nos arranjos é exigido

⁸ Segundo Salek (1999) e Pires (1995), as partituras de Choro têm uma natureza prescritiva. Mesma opinião de Seve, que esclarece, “com relação às partituras [da música popular], pode-se dizer que ‘o que se escreve nem sempre é o que se toca’. A notação muitas vezes corresponde apenas a um esboço ou proposta” (Sève, 1999, p.11)

⁹ Outras possibilidades de registro e/ou reprodução (como por exemplo Internet e filmadoras) devem também ser utilizadas.

do intérprete um trabalho de independência dos dedos, no ataque e na aplicação do peso sobre as cordas.

A proposta inicial de inserção da viola no Choro desenvolveu-se no sentido de buscar o estabelecimento de uma afinidade musical entre ambos por meio dos arranjos. Eles demonstraram de forma contundente, não deixando dúvidas com relação à afirmação de que existe uma afinidade musical. Dessa afirmação, concluímos que o fato de a viola não ter sido utilizada como base instrumental do Choro, juntamente com o violão e o cavaquinho, nem como instrumento solista, não está ligado a questões musicais, seja de incompatibilidade estilística ou técnica.

Pesquisar sobre a viola de 10 cordas na cidade do Rio de Janeiro mostrou-se como um objeto de pesquisa semelhante, em muitos aspectos, a um iceberg. Informações sobre luthiers, violeiros, tipos de toque, formatos e afinações, repertório, ambientes sociais onde ela estava inserida, só recentemente começaram a serem iluminados.

Destacamos que este trabalho representa um produto artístico, fruto da criação dos arranjos, no qual utilizamos uma série de soluções harmônicas, rítmicas, melódicas, formais e técnicas. Num contexto geral, a elaboração dos arranjos e as interferências sobre as respectivas partituras de referência se deram de forma bastante diversificadas. O resultado obtido na elaboração dos arranjos apontou para um caminho ainda pouco explorado e perfeitamente possível de ser trilhado: a viola de 10 cordas e o Choro.

Referências:

- ARRANJEMENT. In: SADIE, Stanley. *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Limited, 1980, p.627.
- CAMPOS, Flavio de. *A escrita da história: ensino médio; volume único/ Flavio de Campos e Renam Garcia Miranda*. São Paulo: Escala Educacional, 2005.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: INL, 1954.
- CORREA, Roberto. *A arte de pontear a viola*. Brasília, Curitiba: ed. autor, 2000.
- FERRER, Marcus de Araújo. *Suíte Retratos e Choros IV: o Choro visto por Radamés Gnattali e Heitor Villa-Lobos*. 1996. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. *Viola com alma: uma construção simbólica*. 2008. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.
- PIRES, Luciano Linhares. *Dilermando Reis: o violonista brasileiro e suas composições*. 1995. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SALEK, Eliane Corrêa. *A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do Choro e sua forma de criação*. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

SÈVE, Mário. *Vocabulário do Choro: estudos e improvisos*. Rio de Janeiro: Lumiar editora, 1999.

SOUZA, Andréa Carneiro de. *Viola Instrumental Brasileira*. Rio de Janeiro: ARTVIVA Editora, 2005.

TABORDA, Márcia Ermelindo. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930*. 2004. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular - da Modinha à Canção de Protesto*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1974.

VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso, etc – história e inventário do Choro*. Rio de Janeiro: autor (independente), 1984.

Partituras

GUIMARÃES, João Teixeira (João Pernambuco). *Sons de Carrilhões*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978. 1 partitura (3 p.) Violão.

NAZARETH, Ernesto J. *Odeon. Odeon*. www.ernestonazareth.com.br, [s.d.]. 1 partitura (4p) Piano.

NAZARETH, Ernesto. *Floraux*. www.ernestonazareth.com.br, [s.d.]. 1 partitura (4p) Piano.

REIS, Dilermando. *Magoado*. Rio de Janeiro: Editora Musical Brasileira Ltda, 1954. 1 partitura (2p) Violão.

VIANNA FILHO, Alfredo da Rocha (Pixinguinha). *Carinhoso*. São Paulo: Irmãos Vitale S.A, 1947. 1 partitura (1p.).