

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

**ABEL LUIZ OLIVEIRA DA SILVA MACHADO**

CORDAL CARIOCA: da experiência multi-instrumentista ao desenvolvimento e registro em partitura, áudio e vídeo de composições para cavaquinho, viola caipira (cebolão em Sol), bandolim, violão tenor dinâmico, cavaquinho afinado em bandolim, e viola caipira dinâmica (cebolão em Mi)

RIO DE JANEIRO

2023

Abel Luiz Oliveira da Silva Machador

CORDAL CARIOCA: da experiência multi-instrumentista ao desenvolvimento e registro em partitura, áudio e vídeo de composições para cavaquinho, viola caipira (cebolão em Sol), bandolim, violão tenor dinâmico, cavaquinho afinado em bandolim, e viola caipira dinâmica (cebolão em Mi)

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador(a): Prof. Dr. Henrique Leal Cazes

RIO DE JANEIRO

2023

## CIP - Catalogação na Publicação

0149c Oliveira da Silva Machado, Abel Luiz  
CORDAL CARIOCA: da experiência multi  
instrumentista ao desenvolvimento e registro em  
partitura, áudio e vídeo de composições para  
cavaquinho, viola caipira (cebolão em Sol),  
bandolim, violão tenor dinâmico, cavaquinho afinado  
em bandolim, e viola caipira dinâmica (cebolão em  
Mi) / Abel Luiz Oliveira da Silva Machado. -- Rio  
de Janeiro, 2023.  
64 f.

Orientador: Henrique Leal Cazes.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós  
Graduação em Música, 2023.

1. Multi-instrumentista. 2. Performance. 3.  
Cordal Carioca. 4. Cordas palhetadas. 5.  
Cordofones. I. Leal Cazes, Henrique, orient. II.  
Título.

Abel Luiz Oliveira da Silva Machado

CORDAL CARIOCA: da experiência multi-instrumentista ao desenvolvimento e registro em partitura, áudio e vídeo de composições para cavaquinho, viola caipira (cebolão em Sol), bandolim, violão tenor dinâmico, cavaquinho afinado em bandolim, e viola caipira dinâmica (cebolão em Mi)

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em: 27 de setembro de 2023



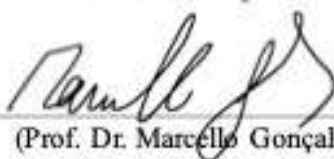
---

(Prof. Dr. Henrique Leal Cazes, PROMUS - UFRJ)



---

(Profa. Dra. Daniela Spielmann, CEFET-RJ)



---

(Prof. Dr. Marcelo Gonçalves, UFRJ)

Ao meu avô, Luiz Gonzaga da Silva (*in memoriam*), por me apresentar e  
abrir caminhos através do som; à minha companheira, Adriana Facina; e ao meu filho,  
Raul Luiz, por seguir por estes caminhos comigo.

## AGRADECIMENTOS

Ao PROMUS e ao meu orientador, Henrique Cazes, pelo exemplo e compromisso para com a universidade pública e a música brasileira.

Aos grandes artistas e profissionais que tornaram possível a materialização deste projeto/produto artístico: Wellington Monteiro, Pedro Cantalice, Roberto Rafael, Lindomar Luthier, Pablo Meijueiro, Renato Faya e Cris Vicente.

Aos instrumentistas, chorões, amigos que herdei de meu avô, e que abriram caminho para que pudéssemos chegar e encontrar encantamento puro, em forma de som, nas rodas de choro, nos subúrbios e periferias cariocas.

À minha família, por proporcionar que eu conhecesse e aprendesse sobre o mundo a partir da roda, dentro e fora de casa.

Aos professores e membros da banca, Daniela Spielmann e Marcello Gonçalves, pela atenção, generosidade acuidade e delicadeza.

Aos “mais velhos”, os ancestrais, pelos bons conselhos, pela proteção e inspiração.

## RESUMO

LUIZ, Abel. Cordal Carioca: da experiência multi-instrumentista ao desenvolvimento e registro em partitura, áudio e vídeo de composições para cavaquinho, viola caipira (cebolão em Sol), bandolim, violão tenor dinâmico, cavaquinho afinado em bandolim, e viola caipira dinâmica (cebolão em Mi). Rio de Janeiro. 2023. Dissertação (Mestrado Profissional em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2023.

O Cordal Carioca foca na reflexão, análise e pesquisa da experiência multi-instrumentista (trajetória, formação e performance) a partir da produção, elaboração, composição e registro em áudio, vídeo e partitura de seis peças autorais para execução solo, referentes aos seguintes instrumentos: cavaquinho, viola caipira (cebolão em Sol), bandolim, violão tenor dinâmico, cavaquinho afinado em bandolim, e viola caipira dinâmica (cebolão em Mi); tendo como referência o universo musical do Choro, e suas interfaces com a música instrumental regional e popular brasileira.

Palavras-chave: Multi-instrumentista. Performance. Cordal Carioca. Cordas Palhetadas. Cordofones.

## ABSTRACT

[LUIZ, Abel. Cordal Carioca: da experiência multi-instrumentista ao desenvolvimento e registro em partitura, áudio e vídeo de composições para cavaquinho, viola caipira (cebolão em Sol), bandolim, violão tenor dinâmico, cavaquinho afinado em bandolim, e viola caipira dinâmica (cebolão em Mi). Rio de Janeiro. 2023. Dissertação (Mestrado Profissional em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2023.]

The Cordal Carioca project focuses on the reflection, analysis and research of the multi-instrumentalist experience (trajectory, formation and performance) from the production, elaboration, composition and recording in audio, video and score of six authorial pieces for solo performance, referring to the following instruments: cavaquinho, viola caipira (cebolão in G), mandolin, dynamic tenor guitar, cavaquinho tuned in mandolin, and dynamic viola caipira (cebolão in E); having as a reference the musical universe of Choro, and its interfaces with Brazilian regional and popular instrumental music

Keywords: Multi instrumentalist. Performance. Cordal Carioca. Picked Strings. Chordophones.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>08</b>
<b>1 O CHORO COMO NORTE: DA TRAJETÓRIA DO PESQUISADOR AO TRAJETO DA PESQUISA.....</b>	<b>10</b>
<b>2 DA UMA EXPERIÊNCIA MULTI-INSTRUMENTISTA AO DESENVOLVIMENTO DE COMPOSIÇÕES .....</b>	<b>13</b>
2.1 Textura e idiomatismo .....	14
2.2 Afinação e extensão .....	15
2.3 Timbre.....	16
2.4 Cordas (encordoamento).....	18
2.5 Palheta.....	19
2.6 Cultura e gênero musical .....	20
2.7 Associação e dissociação entre instrumentos .....	21
<b>3 RELATO DE EXPERIÊNCIA: DA COMPOSIÇÃO AO REGISTRO EM PARTITURA, ÁUDIO E VÍDEO .....</b>	<b>24</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: INTERCÂMBIO DE SONORIDADES.....</b>	<b>27</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>29</b>
<b>ANEXO – CADERNO DE PARTITURAS.....</b>	<b>32</b>

## INTRODUÇÃO

O Cordal Carioca foca na reflexão, análise e pesquisa da experiência multi-instrumentista (trajetória, formação e performance) a partir da produção, elaboração, composição e registro (em áudio, vídeo e partitura) de seis peças autorais para execução solo, referentes aos seguintes instrumentos: cavaquinho, viola caipira (cebolão em Sol), bandolim, violão tenor dinâmico, cavaquinho afinado em bandolim, e viola caipira dinâmica (cebolão em Mi); tendo como referência o universo musical do Choro, e suas interfaces com a música instrumental regional e popular brasileira,

Paralelamente, além do registro nos formatos partitura, áudio e vídeo, o projeto também teve como base pesquisas bibliográficas, consulta à registros audiovisuais e demais materiais que possam contribuir para a organização e elaboração do repertório.

Tais pesquisas contaram com visitas (presenciais e/ou virtuais) a acervos, bibliotecas, e a interlocução com profissionais e pesquisadores ligados aos instrumentos supracitados, assim como a atuação de instrumentistas e multi-instrumentistas relacionados aos mesmos, fazendo com que o produto (partitura, áudio e audiovisual), expressem e compartilhem registros sonoros no campo da performance, sob a perspectiva multi-instrumentista, dando mais subsídios para que o leitor/ouvinte/espectador possa construir sua leitura/interpretação:

Existe uma falsa impressão, criada em parte pela mídia, de que música é somente som. No entanto, a música não é apenas som. Música é também – como nos ensinou Alan Merriam (1964) – a intenção de fazer sons, é a mobilização de grupos para fazer sons, é a indústria de fabricação, distribuição e propaganda sobre música. Música é muita coisa além de som. (SEEGER, 2008, p 20)

O nome Cordal Carioca surge da junção do nome de uma peça presente em instrumentos como bandolim e viola – o cordal -, com o local de origem do projeto – Rio de Janeiro-RJ. A partir deste nome, é apresentada uma proposta onde as cordas de seis instrumentos diferentes passarão por um cordal comum – a experiência, performance e trajetória deste pesquisador-artista,<sup>1</sup> Abel Luiz:

---

<sup>1</sup> “E quando um artista tenta descobrir as condições que permitam fazer arte, e que refletem sobre os constrangimentos e a liberdade, sobre o impacto do campo e da sociedade sobre sua prática artística? O que acontece quando, o que um artista faz, pensa, ou como um artista age não é tópico de nenhum outro pesquisador, mas um processo de autorreflexão, possibilitando a melhoria da própria obra, expressando e explicando esses processos ao mesmo tempo que revelando algum conhecimento novo para os outros? Neste caso, um artista é também um pesquisador-artista, traçando sua práxis e reflexão.” (COESSENS, 2014, p. 18)

- multi-instrumentista carioca que, sendo canhoto, ao invés de inverter a ordem das cordas, toca invertido seus diferentes instrumentos, ou seja, utiliza o mesmo instrumento que uma pessoa destra utilizaria. Desta forma: na mão esquerda, fica a palheta; enquanto a mão direita fica responsável pela digitação na escala/braço do instrumento;

- músico, criado nas Rodas de Choro, levado por meu avô, atuo no cenário musical como compositor, arranjador, diretor musical e multi-instrumentista, com apresentações ao lado de artistas como Délcio Carvalho, Joel Nascimento, Dona Ivone Lara, Almir Guineto, entre outros;

- um dos fundadores do Samba do Trabalhador (2005), participando como músico, arranjador e compositor do primeiro CD e DVD do mesmo;

- coordenador musical do Bloco Carnavalesco Loucura Suburbana, primeiro, no Brasil e no Mundo, a ações de reunir cultura, carnaval, território e saúde mental, com mais vinte anos de atividade;

- atualmente, integro o Projeto Terreiro de Crioulo, Roda de Samba e Feira Cultural; o Trio Choro Novo, e o Duo Onze Cordas - dedicando-me a diferentes expressões da música popular, instrumental e regional do Brasil, atuando para que música, cultura, saúde, educação e construção de conhecimento sejam pensadas e realizadas de forma integrada e transversal;<sup>2</sup>

Assim, o Cordal Carioca, além da disponibilização e dos registros em si, visa proporcionar oportunidades para (re)construção de troca de experiências e experimentações sonoras a partir das perspectivas, trajetórias e experiências que construí, enquanto multi-instrumentista e compositor que, profissional, social e culturalmente, atua com os instrumentos anteriormente relacionados.

---

<sup>2</sup> Ver mais em: <https://www.youtube.com/watch?v=-uBh0gk6WHs>

## 1- O CHORO COMO NORTE: DA TRAJETÓRIA DO PESQUISADOR AO TRAJETO DA PESQUISA

A partir de vivências e relações que construí com o Choro e a partir das rodas de choro, alguns aspectos tornaram-se fundamentais para minha percepção e compreensão sobre música brasileira a partir do século XX enquanto pesquisador. Dentre elas, chama a atenção o fato do Choro:

- consolidar-se como gênero e continuar, em seu repertório - seja de apreciação, seja de formação – com os gêneros e matrizes culturais que precederam e contribuíram para sua construção;

- fazer parte do repertório musical de instrumentistas de destaque e com grandes contribuições em outros gêneros musicais brasileiros como Luiz Gonzaga e o Baião, por exemplo;

“A mistura de estilos e sotaques que levou ao nascimento do Choro ocorreu de forma similar em diferentes países. A partir dos mesmos elementos – danças europeias (principalmente a polca) somadas ao sotaque musical do *colonizador* a à influência negra – foram surgindo gêneros que são a base da música popular urbana” (CAZES, 2005, p 15)

Fatores como os descritos anteriormente, dentre outros, dizem respeito ao Choro e à figura sociocultural<sup>3</sup> e musical<sup>4</sup> que emerge destas vivências e experiências sonoras, o Chorão. Este, sendo instrumentista e/ou compositor, ao longo de sua trajetória de experiências e experimentações sonoras, tendo o referido universo musical como base, tem contato com um complexo e diverso repertório constituído por gêneros que o precedem como a polca, mazurca, valsa; e gêneros que o sucedem, como o frevo, baião, samba, para citar alguns exemplos, produzindo, ao longo de sua trajetória, potentes expressões, diálogos e mediações,<sup>5</sup> a partir de suas conquistas e desafios enquanto produtor e produto de diferentes pedagogias de existência<sup>6</sup> – e resistência.

---

<sup>3</sup> “Para evitarmos posturas elitistas e conservadoras é preciso, portanto, que vejamos a cultura como parte da produção e reprodução material da vida e não como algo que paira acima dos conflitos sociais, das questões econômicas e políticas. Falemos da arte ou de modos de vida, a cultura é parte de nossa vida material, pois nos expressamos no mundo através dela.” (FACINA, 2009).

<sup>4</sup> “Música é, assim, um recurso social que, em certos momentos, vai ser utilizado junto a outros recursos sociais” (SEEGER, 2008, p 20)

<sup>5</sup> “(...) o eixo do debate deve se deslocar dos meios para as mediações, isto é, para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade das matrizes culturais” (MARTÍN-BARBERO, 1997. p 258)

<sup>6</sup> “(...) o problema crucial é como passar de uma situação crítica a uma visão crítica – e, em seguida, alcançar uma tomada de consciência. Para isso, é fundamental viver a própria existência como algo unitário e

No que diz respeito ao Choro e Cordas Brasileiras, duas grandes referências neste campo são Garoto (Anibal Augusto Sardinha – 1910-1955) e Zé Menezes (José Menezes de França – 1921-2014)<sup>7</sup>. Suas obras, interpretações e registros fonográficos influenciam e inspiram, até os dias de hoje, pessoas de diferentes gerações e partes do mundo, contribuindo, também, para construção e consolidação de instrumentos como bandolim, cavaquinho, violão tenor, viola caipira<sup>8</sup> – seus timbres e sonoridades –, e do multi-instrumentista de cordas na música brasileira<sup>9</sup>.

Hoje, cada vez mais, estes instrumentos e instrumentistas são convocados a novas experiências e experimentações sonoras,<sup>10</sup> onde instrumentos, questões, Brasis se encruzam – viola caipira, cavaquinho, bandolim e violão tenor podem ser encontrados em músicas de concerto, contemporânea, pop, MPB, funk, entre outros. Cabe ressaltar que, ao longo de minha trajetória profissional, pude observar que, no caso de alguns instrumentos como o bandolim, o cavaquinho afinado em bandolim e o violão tenor,

---

verdadeiro, mas também como paradoxo: obedecer para resistir e resistir para poder pensar o futuro. Então a existência é produtora de sua própria pedagogia.” (SANTOS, 2010. p 116)

<sup>7</sup> Vem mais em: (SPIELMANN, 2010); e (GONÇALVES, 2014)

<sup>8</sup> No caso específico da viola caipira, apesar de não ser visto como “violeta”, Zé Menezes fez inúmeras gravações com este instrumento, registros estes que, por conta da popularidade dos artistas com quem ele gravou e da proporção que tais obras/gravações tomaram, chamaram minha atenção para citá-lo enquanto multi-instrumentista relacionado à viola caipira. Como exemplo, cito as gravações de Roberto Ribeiro das faixas Vazio (Nelson Rufino – Zé Luiz do Império) e Todo Menino é um Rei (Nelson Rufino e Zé Luiz do Império); e Ensaboa (Cartola). Por conta de registros como estes, por exemplo, pude perceber que muitas pessoas em grandes centros urbanos como a cidade do Rio de Janeiro ou apreciadores de outros gêneros musicais que não são associados primariamente à viola, como o samba, têm como referência de timbre/sonoridade para identificar o que é viola - mesmo nunca tendo visto este instrumento pessoalmente – estes registros, ocorrendo casos onde, conseqüentemente, ao reconhecer o instrumento, muitas vezes, além de citar as gravações referidas, mencionam o nome de Zé Menezes como instrumentista.

<sup>9</sup> Por conta da influência musical de meu avô e seus contemporâneos, Garoto e Zé Menezes foram nomes sempre presentes nas rodas. Sempre citados como referência por sua excelência enquanto multi-instrumentistas, motivaram minha curiosidade e pesquisa por registros, obras e biografias, chegando ao ponto em que tive oportunidade de conhecer e estudar com Zé Menezes, chegando dedicar e apresentar para o próprio um choro que compus chamado “Inspirado No Zé”, posteriormente gravado no álbum “Onze Cordas” (2022).

<sup>10</sup> Um bom exemplo a respeito de novas e contemporâneas experiências e experimentações sonoras pode ser encontrado no artigo de minha autoria Chega da Favela Chorar: trilha sonora de encontros possíveis na cidade do Rio de Janeiro, presente no livro *Acari Cultural* (FACINA, 2014), onde “Apesar do contexto do atual mercado, novas conjunturas vêm se formando com e partir da trajetória desta música. A produção rendeu o convite para o arranjo do rap *Tá Tudo Errado*, de autoria do Mc Leonardo, que junto com seu irmão, Mc Júnior, também interpreta esta música, fazendo parte da trilha sonora do filme *Tropa de elite 2*, até o presente momento, a maior bilheteria do cinema brasileiro. Posteriormente, rendeu o convite para a produção e arranjo da música *Papo de Fé*, de autoria de Mano Teko, da antiga dupla de MCs Teko e Buzunga, para seu primeiro cd solo, do qual também sou produtor. Por conta de sua mensagem contundente, militantes e movimentos sociais de diferentes frentes de atuação têm ajudado na divulgação da música via mídias alternativas, assim como utilizado-a em algumas de suas manifestações e produções intelectuais. Fatores estes que convergem para que *Chega de Favela Chorar* e as músicas anteriormente citadas sejam constantemente executadas no programa de rádio *FUNK NACIONAL* desde sua estreia, programa este que, sob a regência da *APAFUNK*, visa justamente dar visibilidade a outras, novas e consagradas, expressões do deste gênero que não encontram e, às vezes, nem querem encontrar espaço na programação e na submissão imposta pelo mercado nos grandes e comerciais rádios.” (LUIZ, 2014. p 63-64)

voltam a ter destaque nos discos e eventos de gêneros que outrora os consagraram, como o samba, por exemplo<sup>11</sup>.

Ao longo de minha trajetória profissional, desde meados de 1990, pude constatar que nos ambientes de samba por onde transitava, como rodas, eventos locais (apresentação em bares, praças, etc.), não era comum encontrar os seguintes instrumentos: cavaquinho afinado em bandolim, bandolim e violão tenor. Em algumas exceções era possível encontrar o cavaquinho afinado em bandolim em rodas de choro, com amigos, contemporâneos, de meu avô. Nas rodas de samba e no pagode o mesmo se dava, tendo como excepcionalidade gravações em estúdio onde a presença pontual destes instrumentos era notada e destacada de acordo com o arranjo e a popularidade do artista. A partir de 2005, juntando esta percepção à minha familiaridade com estes instrumentos, passei a levá-los para meus trabalhos, na época, de cavaquinista, nas rodas de samba e choro. Aos poucos, esta iniciativa se converteu em para o convite para atuar como multi-instrumentista, tanto em gravações, quanto em rodas, seja levando o violão tenor, o bandolim e o cavaco afinado em bandolim para o ambiente do samba; seja levando a viola caipira e o violão tenor para o ambiente do choro.

Neste sentido, o projeto Cordal Carioca dialoga diretamente com minhas experiências ligadas ao Choro e suas rodas – onde destaco a convivência e o aprendizado, desde a infância, com Mestre Siqueira<sup>12</sup> (José Siqueira de Alcântara - 1937) como primeira referência enquanto compositor e instrumentista na performance solo, e na forma como atuo como multi-instrumentista - com intercâmbios entre instrumentos (ideias, timbres, idiomatismos e sonoridades), seja na sua base/construção, seja na sua proposta

---

<sup>11</sup> Ao longo de minha trajetória profissional, desde meados de 1990, pude constatar que nos ambientes de samba por onde transitava, como rodas, eventos locais (apresentação em bares, praças, etc.), não era comum encontrar os seguintes instrumentos: cavaco afinado em bandolim, bandolim e violão tenor. Em algumas exceções era possível encontrar o cavaquinho afinado em bandolim em poucas rodas de choro, com amigos, contemporâneos, de meu avô. Nas rodas de samba e no pagode o mesmo se dava, tendo como excepcionalidade gravações em estúdio onde a presença pontual destes instrumentos era notada e destaca de acordo com o arranjo e a popularidade do artista. A partir de 2005, juntando esta percepção à minha familiaridade com estes instrumentos, passei a levá-los para meus trabalhos, na época, de cavaquinista, nas rodas de samba e choro. Aos poucos, esta iniciativa, converteu-se para o convite para atuar como multi-instrumentista, tanto em gravações, quanto em rodas, seja levando o violão tenor, o bandolim e o cavaco afinado em bandolim para o ambiente do samba; seja levando a viola caipira e o violão tenor para o ambiente do choro.

<sup>12</sup> Músico, cavaquinista, e compositor com três álbuns lançados – Mestre Siqueira: Entre Nós (2013), Mestre Siqueira: 80 Anos (2017) e Encantado (2022) -, e uma extensa carreira profissional de mais de sessenta anos dedicados à música brasileira, atuando como integrante Velha Guarda da Mangueira e do grupo da Velha Guarda (ao lado de Donga, João de Baiana e Pixinguinha), por exemplo. Mais informações em: <https://siqueiracavaquinhobrasileiro.wordpress.com/> e <https://linktr.ee/mestresiqueira>

de performance. Essas referências estão presentes neste material, que conta com seis obras autorais dedicadas aos seguintes instrumentos: cavaquinho, viola caipira (cebolão em Sol), bandolim, violão tenor dinâmico, cavaquinho afinado em bandolim, e viola caipira dinâmica (cebolão em Mi); nos formatos partitura, áudio e audiovisual, proporcionando mais subsídios para construção de interpretação e apreciação para quem utilize estes materiais.

Assim, os esforços envolvidos tanto na pesquisa quanto na elaboração dos produtos artísticos são direcionados para que estes diferentes registros, de alguma forma, possam atuar como disparadores, despertando a curiosidade e o encantamento necessários para que novos instrumentistas e multi-instrumentistas, assim como compositores, arranjadores e educadores, possam dispor destas soluções técnicas e sonoras, de forma acessível e gratuita.

## **2- DE UMA EXPERIÊNCIA MULTI-INSTRUMENTISTA AO DESENVOLVIMENTO DE COMPOSIÇÕES**

Nesta parte, trato de aspectos que compõem a minha prática como multi-instrumentista e que, conseqüentemente, interferem na construção de uma técnica e de uma performance, a partir dos processos de pesquisa, composição e elaboração presentes no projeto de produção do Cordal Carioca.

Diante disso, evocando a perspectiva de pesquisador-artista, alguns aspectos serão elencados com o objetivo de pontuar fatores que, a partir de minha experiência profissional, pude observar e absorver. Trocas, aprendizados e conhecimentos construídos seja na prática, seja no convívio, contato e/ou interlocução com outros instrumentistas e multi-instrumentistas nos campos da educação e performance<sup>13</sup>, em apresentações, gravações, oficinas, cursos e conversas, etc, ao longo de mais de vinte anos de carreira.

Os aspectos abordados serão organizados nos seguintes tópicos:

- 2.1 Textura e idiomatismo;
- 2.2 Afinação e extensão;
- 2.3 Timbres;
- 2.4 Cordas;

---

<sup>13</sup> “A performance musical é a construção e a articulação do significado (sentido) musical, na qual os atributos racionais, corporais, sociais e históricos do interprete convergem (...).” (CLARKE, 2002, p. 70)

- 2.5 Palheta;
- 2.6 Cultura e gênero musical;
- 2.7 Associação e dissociação;

Assim, tais aspectos têm como objetivo fundamentar a demonstração de questões, soluções e (auto)reflexões que, a partir das relações construídas entre os instrumentos mencionados anteriormente, no contexto de performance multi-instrumentista, interferem na elaboração e composição das peças que integram o Cordal Carioca.

### **2.1 Textura e Idiomatismo:**

O fato de lidar com vários instrumentos de cordas diferentes, seja individualmente, seja em coletivos, grupo e arranjo, me apresentou a dois movimentos na forma de manejar e me relacionar com os instrumentos: uma no campo da textura; outra no campo idiomático.

No campo da textura<sup>14</sup>, numa gravação, por exemplo, possibilita a construção de outras sonoridades a partir do amálgama entre os diferentes instrumentos de cordas, assim como destes instrumentos de corda com madeiras, cordas friccionadas, metais, etc, produzindo, via textura, uma experiência de sonoridade compartilhada na minha formação como multi-instrumentista.

Já no caso do idiomatismo<sup>15</sup>, outros aspectos emergem, como o foco na pesquisa, no estudo e na busca por vivências que possibilitem maior contato, domínio e fluidez com diferentes técnicas, repertórios e sonoridades específicas que dão identidade social e cultural para cada instrumento/instrumentista, gerando um aprofundamento nas particularidades técnicas, expressivas, históricas e culturais de cada um.

---

<sup>14</sup> “Em música, o termo “textura” é aplicado aos sons – aos padrões característicos segundo os quais estão eles arranjados (formando uma trama) num trecho musical.” (HOWARD, 1991, p. 22)



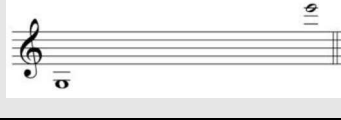
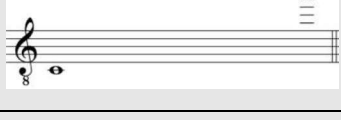
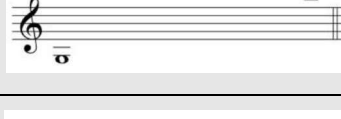
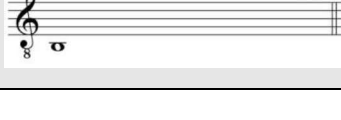
<sup>15</sup> “Idiomático. Sobre uma peça musical, explorando as potencialidades particulares de um instrumento ou voz para o qual é intencionado. Essas potencialidades podem incluir timbres, registros e meios de articulação, assim como combinação de alturas que são mais facilmente produzidas em um instrumento do que em outro.” (DICIONÁRIO HARVARD DE MÚSICA apud CARDOSO, 2006, p. 12).



Destarte, essas duas maneiras de aproximação e construção de sonoridade exercem influência em minha formação e construção de abordagens sonoras a partir de minha trajetória como multi-instrumentista.

## 2.2 Afinação e Extensão

Outro aspecto importante é o fato de, na condição de multi-instrumentista de cordas, tenho de lidar com instrumentos de diferentes afinações e extensões. Partindo deste princípio, segue abaixo uma tabela com os instrumentos que compõem o Cordal Carioca e suas respectivas afinações:

<u>INSTRUMENTOS</u>	<u>AFINAÇÃO</u>	<u>EXTENSÃO</u>
<b>1-Cavaquinho</b>	<b>1°Ré / 2°Si / 3°Sol / 4°Ré</b>	
<b>2-Viola Caipira (cebolão em Sol)</b>	<b>1°Sol / 2°Ré / 3°Si / 4°Sol / 5°Ré</b>	
<b>3-Bandolim</b>	<b>1°Mi / 2°Lá / 3°Ré / 4°Sol</b>	
<b>4-Violão Tenor dinâmico</b>	<b>1°Lá / 2°Ré / 3°Sol / 4°Dó</b>	
<b>5-Cavaquinho afinado em bandolim</b>	<b>1°Mi / 2°Lá / 3°Ré / 4°Sol</b>	
<b>6-Viola Caipira dinâmica (cebolão em Mi)</b>	<b>1°MI / 2°Si / 3°Sol # / 4°Mi / 5°Si</b>	

A partir da tabela acima, alguns aspectos podem ser apontados:

- Instrumentos com afinações em quintas (bandolim, cavaquinho afinado em bandolim e violão tenor dinâmico);
- Instrumentos onde a afinação resulta em um acorde aberto (cavaquinho, viola caipira e viola caipira dinâmica);
- Instrumentos de mesma afinação (bandolim e cavaquinho afinado em bandolim);
- Instrumentos de afinação diferente, porém com a mesma relação de intervalos entre as cordas (bandolim / cavaquinho afinado em bandolim e violão tenor; viola caipira acústica e viola caipira dinâmica);
- Instrumentos de afinação semelhante (cavaquinho e viola caipira acústica);

Diante dessas observações, além de diferentes afinações e intervalos distintos, outra característica relevante são as extensões presentes em cada instrumento, fazendo com que diversas digitações, afinações, alturas e inversões de acordes passem a compor o repertório de possibilidades nas composições, arranjos e performances que envolvem minha prática enquanto multi-instrumentista.

Desse modo, com as especificidades referentes à afinação e extensão dos instrumentos anteriormente citados, impõe-se, como parte da formação / construção do fazer multi-instrumentista, uma perspectiva auditiva e técnica onde melodias e harmonias possam ser compreendidas técnica e esteticamente em diferentes tonalidades (transposição), e em diferentes oitavas.

### **2.3 Timbre**

Cada instrumento possui uma particularidade sonora de emissão que o caracteriza e que o distingue socio-culturalmente. Tal característica possibilita que um indivíduo, pela audição, possa distinguir diferentes instrumentos como flauta, violino, cavaquinho, saxofone. Da mesma forma que, em casos específicos, torna possível a distinção do artesão / luthier na construção de um determinado instrumento demarcando,

por exemplo, a diferença de timbre existente entre o cavaquinho construído pelo Luthier A em relação ao cavaquinho construído pelo Luthier B.

Desta forma, o timbre<sup>16</sup> funciona como uma espécie de assinatura, seja do instrumento, seja do construtor. Tal característica incide e dialoga diretamente em minha formação / construção como multi-instrumentista a partir de possibilidades distintas de audição, experimentação e percepção de harmonias e melodias sob diferentes espectros. Tais particularidades também contribuem diretamente na relação de produção de texturas e construção de idiomatismos.

Abre-se a possibilidade de experimentar a execução de uma mesma peça em diferentes instrumentos, ora para buscar o melhor rendimento para a interpretação e construção da performance; ora para que outras possibilidades possam emergir e ser aproveitadas, de forma articulada, a partir do resultado extraído a cada instrumento.

Cabe ressaltar o fato de que, nos instrumentos que compõem o Projeto Cordal Carioca, além dos já mencionados anteriormente, há dois instrumentos dinâmicos<sup>17</sup> - o violão tenor dinâmico e a viola caipira dinâmica (cebolão em Mi) - entre os demais instrumentos acústicos. Neste ponto, o que irá diferenciar os instrumentos dinâmicos (violão tenor dinâmico e viola caipira dinâmica – cebolão em Mi) dos demais instrumentos acústicos que, também, compõem o Cordal Carioca - viola caipira acústica (cebolão em Sol), cavaquinho, bandolim e cavaquinho afinado em bandolim -, é o fato de que, além do ressonador (peça localizada no interior – entre o tampo e o fundo - dos instrumentos dinâmicos), a parte frontal destes instrumentos, o tampo, não possui boca. De forma que, mesmo com o tampo maciço, o ressonador faz com que, nestes instrumentos, suas notas tenham volume, projeção e um timbre particular.

Tais diferenças de construção dizem respeito a novas e outras percepções de uma determinada proposta sonora, como no caso das violas caipiras (acústica / cebolão em Sol e dinâmica / cebolão em Mi). Neste ponto, no intuito de demarcar os instrumentos

---

<sup>16</sup> Timbre “é a palavra que descreve a característica ou qualidade sonora de um instrumento ou voz. É pelo timbre que se reconhece, por exemplo, a diferença entre um trompete, um oboé e um violino, ainda que todos esses instrumentos estejam tocando a mesma nota.” (BENNETT, 1990, p. 41)

<sup>17</sup> Dinâmico é uma técnica de construção de instrumentos de cordas dedilhadas e/ou paletadas criadas por Ângelo Del Vecchio, fundador da loja e fábrica de instrumentos Casa Del Vecchio, em São Paulo-SP. Esta técnica se aplica a instrumentos como, por exemplo, viola caipira, violão tenor, violão, bandolim e cavaquinho. Para maiores informações: <https://www.delvecchio.com.br/nossa-historia/>

que têm uma imagem menos consolidada/popular, optamos por apenas demarcar os instrumentos dinâmicos.

Portanto, a mobilidade e acuidade de percepção e execução harmônica e melódica em diferentes registros também são partes integrantes de meu processo de formação e performance multi-instrumentista.

## **2.4 Cordas (encordoamentos)**

Nos instrumentos que fazem parte do Cordal Carioca outro fator que chama a atenção é que todos os instrumentos utilizam cordas de aço, porém, tais encordoamentos se encontram em diferentes tensões e disposições.

Seguem algumas considerações importantes:

- Instrumentos com pares de corda (bandolim, viola caipira e viola caipira dinâmica);

- Instrumentos com pares de cordas distintas e com intervalo de uma oitava entre elas (viola caipira acústica – 5<sup>o</sup>, 4<sup>o</sup> e 3<sup>o</sup> cordas, e viola caipira dinâmica – 5<sup>o</sup>, 4<sup>o</sup> e 3<sup>o</sup> cordas);

- Instrumento com par de cordas uníssono (bandolim);

- Instrumentos sem pares de cordas (cavaquinho, cavaquinho afinado em bandolim e violão tenor dinâmico);

Tais características influem diretamente no meu repertório de levadas para acompanhamento ou variações e soluções rítmicas para construção de um arranjo/performance para um solo. Um exemplo disso se dá pelo cavaquinho ter sido o primeiro instrumento com que tive contato. Por conta de ser um instrumento pequeno, sem pares de cordas e muito ligado ao acompanhamento/harmonia, ao iniciar meu contato com outros instrumentos (tamanhos, encordoamentos, timbres e tensões), já havia desenvolvido um desenvoltura de mão esquerda (no meu caso, a mão da levada, responsável por conduzir a palheta) que permitiu, de forma natural, me adaptar com maior facilidade aos outros instrumentos que compõem o Cordal Carioca, desenvolvendo

soluções rítmicas para solo, acompanhamentos e, principalmente, para as performances registradas.

Assim, nota-se que nestes instrumentos, além de diferentes escalas, os diferentes encordoamentos (com ou sem pares de cordas) se apresentam em distintas tensões, calibres e formatos físicos e compõem o mosaico de variáveis que exige a necessidade de adaptar, formatar e construir recursos técnicos, de percepção, escuta e interpretação em minha elaboração da formação e da performance a partir de prática multi-instrumentista relacionada aos instrumentos que integram este produto/pesquisa.

## 2.5 Palheta

Dadas as expressivas e distintas variáveis apontadas anteriormente, um dos pontos de convergência presentes nas peças que integram este projeto/registro é o fato de que todas composições utilizam técnicas de palheta.

O uso de palhetas é algo relativamente comum para boa parte dos instrumentos, com exceção da viola caipira acústica e da viola caipira dinâmica – em ambos os instrumentos é possível encontrar registros de performances onde os instrumentistas utilizam dedilhado, rasqueado e/ou uso de dedeira.

Como utilizo a palheta para tocar as violas, tenho como referência a violeira e também multi-instrumentista sul-mato-grossense Helena Meireles - que carrega em seu histórico, além do fato de produzir suas próprias palhetas, feitas de chifre de boi, ter sido considerada uma das cem melhores guitarristas do mundo pela revista *Guitar Player*.<sup>18</sup>

Diante do exposto, há uma exigência e uma possibilidade. A exigência é que cada instrumento, seja pelo seu formato, seja pelo seu encordoamento, requer uma atuação onde utilize uma forma de mão e uma técnica específica para o uso da palheta. Já no campo da possibilidade, alguns podem optar por diferentes palhetas (uma para cada instrumento, por exemplo), ou – como ocorre meu caso - por uma única palheta (*Jin Dunlop U.S.A. 96 mm*) que atenda tanto os diferentes instrumentos, quanto as diferentes formas de mão.

---

<sup>18</sup> Ver mais em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/radioagencia-usp/expressao-das-raizes-do-mato-grosso-e-o-som-do-revoredodo/>

Desse modo, utilizo uma única paleta para seis diferentes instrumentos, tendo como base de referência – e ponto de partida - para acompanhamento (levadas), a forma de mão e palhetada do cavaquinho; paralelamente, da mesma maneira, tenho a forma de mão e palhetada de bandolim para solo.

Portanto, neste contexto, chamo a atenção para como o uso da palheta, assim como as diferentes formas da mão e demais variáveis físicas do instrumento, como tamanho, encordoamento, escala e espaçamento entre as cordas, apresentam diferentes possibilidades e oportunidades de técnicas e de sonoridade a cada especificidade presente nos instrumentos do Cordal Carioca.

## **2.6 Cultura e gênero musical**

Socio-culturalmente é possível ver a associação de determinados instrumentos a gêneros e/ou manifestações culturais específicas, como é o caso do cavaquinho no samba, da viola caipira em diferentes gêneros musicais regionais, e do bandolim no choro. Tais influências e associações acompanham o multi-instrumentista longo de sua formação, expandindo-se para sua atuação laboral como músico profissional ou educador musical.

Relacionar-se com diferentes instrumentos, conseqüentemente, possibilita transitar por variadas influências e referências culturais<sup>19</sup> e sociais, de composição e de performance, onde determinados saberes só serão revelados e/ou experienciados, como no caso de uma Roda de Choro ou Folia de Reis. Tais vivências influenciam diretamente e minha relação de instrumentista com diferentes instrumentos, assim como na minha observação, compreensão e absorção de idiomatismos<sup>20</sup>. Assim, posso dizer que

os músicos multi-instrumentistas utilizam os instrumentos como meios de socialização, que lhes permite estruturar um cenário

---

<sup>19</sup> “Muitas são as influências recebidas pelos músicos durante sua carreira. Dentre essas influências, pode-se destacar, como muito importante, a cultura. Nela estão amalgamados os ritmos característicos e os aspectos culturais e históricos inerentes à música de seu país.” (SILVEIRA; WINTER, 2006, p. 68).

<sup>20</sup> “É importante realçar aqui a atenção que deve ser dada ao ato de embutir um recurso idiomático em uma interpretação. É certo que o ato de interpretar seja livre, mas, ao nosso entender, algumas características que fundamentam determinado gênero musical, ou identificam o trabalho de um compositor, devem ser respeitadas.” (BORGHI, 2018, p.29)

múltiplo de atuação, utilizando diferentes instrumentos musicais em diferentes projetos e diferentes instrumentos musicais em um mesmo projeto, onde inclusive uma mesma música pode envolver a utilização de mais de um instrumento. Essa atuação em múltiplas frentes organiza-se de forma aleatória, não possuindo regularidade e podendo agrupar diferentes trabalhos em um mesmo período da trajetória. (RAUBER, 2017, p.206-207).

Para mim, conhecer os instrumentos em diferentes realidades e manifestações culturais foi fundamental para ver e entender como se dá a aplicabilidade de um determinado instrumento, como é o caso do bandolim e do violão tenor numa roda de choro; da viola numa roda de calango, na folia de reis, ou no jongo; do cavaquinho nas rodas de samba e partido alto.

Da mesma forma que foi importante ser surpreendido ao ver estes instrumentos e instrumentistas em bailes nos pequenos clubes localizados nos subúrbios do Rio de Janeiro, tocando boleros, fados, forrós, frevos, tangos, *fox-trot*, baladas, rock (ieieiê) – ampliando possibilidades, imaginários e soluções.

Outrossim, a oportunidade de lidar com diferentes manifestações culturais e gêneros musicais trouxe importantes contribuições idiomáticas, potencializando diferentes aspectos em minha formação e construção da performance multi-instrumentista.

## **2.7 Associação e dissociação entre instrumentos**

Lidar com diferentes instrumentos (seus timbres, técnicas, afinações e demais recursos) implica em ter agilidade tanto na associação quanto na dissociação entre eles.

Pensando num ponto de partida para reflexão, mesmo em se tratando da ação do multi-instrumentista, tenho como instrumento inicial o cavaquinho, e, ao longo de minha trajetória, fui incorporando<sup>21</sup> outros instrumentos:

---

<sup>21</sup> “A incorporação é reconhecida na pesquisa como consequência do aprendizado do novo instrumento, sendo também fator revelador da profissionalização do multiinstrumentista que ao buscar melhorar seu desempenho e compreensão sobre o novo instrumento tem a pretensão de autolegitimar essa prática, aperfeiçoando seu rendimento nos diferentes espaços de atuação.” (RAUBER, 2017, p.203).

Assim, habilidades práticas desenvolvidas em instrumentos incorporados anteriormente, como a técnica de palhetar e dedilhar nos instrumentos de corda, a proximidade de embocadura e digitação nas madeiras, a disposição e sequência de teclas em instrumentos que dispõem de teclado, facilitam e aceleram o aprendizado de novos instrumentos que em sua maioria tem características similares aos instrumentos aprendidos desde a infância. (RAUBER, 2017, p.204)

O cavaquinho, além de ser o instrumento que utilizo para pensar música (construir arranjos e harmonizar melodias, por exemplo), também serve como base para um saber comum sobre música que pode ser utilizado em outros instrumentos, como leitura, escrita, percepção, harmonia, solfejo, etc. Ao passo que vou incorporando outros instrumentos a minha prática, novos repertórios sonoros e exigências técnicas são demandadas, assim como novas soluções de repertório e interpretação<sup>22</sup> se apresentam, de forma que, na apreensão/construção de idiomatismo, entendo que há um limite entre o que é possível associar e o que é preciso dissociar para que os demais instrumentos e o multi-instrumentista possam, de fato, imprimir cada vez mais identidade e diferentes idiomatismos em sua formação, seja na interpretação, seja na performance<sup>23</sup>.

No percurso para construção de uma prática de dissociação que me permitisse uma troca ágil entre esses diferentes instrumentos, utilizei o recurso da leitura de partituras.

Nesta mesma direção, optei por não tratar instrumentos com a mesma relação de intervalos entre as cordas como transpositores. Algo que seria possível em casos como: bandolim / cavaquinho afinado em bandolim e violão tenor dinâmico; viola caipira acústica (cebolão em Sol) e viola caipira dinâmica.

---

<sup>22</sup> “interpretação envolve todo o processo-estudo - reflexões, práticas e decisões do intérprete - que ocorre para a construção de uma concepção interpretativa particular de determinada obra. Além disso, a noção de interpretação musical requer a pré-existência de um texto.” (NASCIMENTO apud ALMEIDA, 2011, p.64)

<sup>23</sup> “podemos vislumbrar uma distinção entre performance musical e interpretação musical, entendendo a primeira como momento global e enunciação que abarca todos os agentes e elementos participantes, e a segunda alusiva exclusivamente às atividades do intérprete musical.” (ALMEIDA, 2011, p.64)



Destarte, a leitura de partituras sem recursos de adaptação como a transposição, por exemplo, tornou possível organizar mental e tecnicamente a execução individualizada de cada instrumento, na construção de uma expressividade<sup>24</sup> particular.

Ao fazer a leitura e, posteriormente, a interpretação de uma mesma peça sem que haja a troca de tonalidade revela algumas potencialidades como, por exemplo:

- No caso do bandolim e cavaquinho com afinação de bandolim, instrumentos com intervalos em quintas e mesma afinação, há a oportunidade de haver a mesma peça com uma mesma digitação e timbres diferentes proporcionados por fatores como a diferença de um resultado entre um instrumento possui e outro que não possui cordas em par;

- No caso da viola caipira (cebolão em sol) e da viola caipira dinâmica (cebolão em Mi), instrumentos com o mesmo intervalo entre as cordas, porém com afinação diferente. há diferença de construção de um instrumento acústico para um dinâmico e de digitação influenciando na amplitude de resultados sonoros, proporcionando, paralelamente, um maior conhecimento da escala do instrumento a partir do desenvolvimento de digitações que tenham a mesma tonalidade em cada afinação;

Portanto, a partir dessas práticas, entendi a necessidade do multi-instrumentista desenvolver fluência e organização do pensamento para uma transição de instrumentos que dialogue e potencialize sua expressividade na interpretação musical como parte de sua formação, contemplando os diferentes idiomatismos no momento da concepção/realização da performance:

Assim como a utilização de diferentes instrumentos musicais organiza-se através das características de atuação, os estudos com determinados instrumentos têm sua frequência, regularidade e intensidade constituídas de acordo com a demanda das atividades

---

<sup>24</sup> “A expressividade na interpretação musical está vinculada fundamentalmente a sensações, ao universo sensível, a qualidades sonoras, a nuances de timbres, modos de ataque, intensidades e tempo. Não implica obrigatoriamente em remissões extrínsecas (ainda que não impeça que estas possam permear o complexo processo receptivo). É uma expressividade vinculada à transmissão de aspectos imensuráveis, impossíveis de serem transmitidos pela notação, mas concretos e internos à música enquanto manifestação sonora, porque dizem respeito à produção viva do som e às imprevisíveis ações e reações humanas envolvidas. Por meio do reconhecimento dessa expressividade, reafirma-se o valor dos aspectos concretos e da matéria sonora na manifestação musical.” (ZAMITH, 2011, pg.71)

em cada instrumento. Tocar diferentes instrumentos musicais exige do multi-instrumentista a divisão de sua atenção entre eles, organização que está estruturada de acordo com a demanda de trabalhos para cada instrumento. Considerando a utilização de mais e diferentes instrumentos musicais na atuação, os estudos dos músicos multi-instrumentistas adquirem uma estruturação que não é previsível e muito menos linear. (RAUBER, 2017, p.204-205)

### **3 – RELATO DE EXPERIÊNCIA: DA COMPOSIÇÃO AO REGISTRO EM PARTITURA, ÁUDIO E VÍDEO**

Por considerar que minha performance foi assimilando novas percepções e acumulando experiências e sonoridades ao longo da concepção e construção do produto artístico, optei por produzir um relato de experiência no sentido de compartilhar algumas reflexões sobre como o fato de produzir diferentes registros de uma mesma obra – neste caso, partitura, áudio e vídeo – contribuiu seja para o surgimento de novos questionamentos, seja para a apresentação de inesperadas soluções.

No que diz respeito à composição, todas as obras foram compostas integralmente, a partir do momento em que se apresentaram como ideia possível, inspiração. Os ajustes necessários se deram no campo da técnica, no sentido de construção de uma performance compatível com o que foi idealizado, e, em boa parte, organizado conforme o idiomatismo e recurso de cada instrumento. Cabe ressaltar, que mesmo se tratando de um processo de criação que envolve composição e performance, com as repetições (estudos e ensaios), mesmo que poucas, algumas ideias / soluções (novas) foram acolhidas, outras foram descartadas.

O processo de escrita da partitura foi um importante desafio para o aprendizando visando a construção de uma escrita contivesse a performance de cada instrumento, a polifonia das peças e uma leitura acessível. Entendo que as partituras também são uma importante via de acesso para que outras pessoas possam, além de produzir outras interpretações e instrumentações sobre estas obras, tê-las como uma ferramenta pedagógica para a ampliação de materiais com peças solo para os instrumentos que compõem o Cordal Carioca.

Ao longo da pesquisa, 60 músicas foram compostas, e havia outras obras, já compostas, que foram revistas. Tal processo me deu a oportunidade de treinar e experimentar diferentes oportunidades de escrita e, de fato, optar por um formato que entendo representar cada obra. Um formato que vise deixar claro que nelas há uma relação direta entre o *idiomatismo* de cada instrumento e suas respectivas performances; e, por fim, que procura construir mediações para que mais pessoas possam dispor deste material com uma escrita que tem como premissa apresentar uma obra pode ser desafiadora, sem repelir o leitor à primeira vista.

Após a escrita das partituras, comecei a definir quais obras viriam compor o Cordal Carioca. Os critérios adotados foram: diversidade de gêneros musicais e diversidade de andamentos.

Levei os instrumentos para revisão e manutenção no luthieria Garcia Guitars, sob a supervisão de Lindomar Luthier<sup>25</sup>. E, dando sequência à produção dos materiais artísticos do projeto, as obras foram gravadas no WM Estúdio<sup>26</sup>, em Higienópolis, bairro suburbano da Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. Esta gravação se deu pelo convite do músico e produtor Wellington Monteiro<sup>27</sup> que, além de generosamente ceder seu estúdio para a gravação gratuitamente, ficou responsável por operar a parte técnica da mesma.

As gravações ocorreram em um dia, onde foram feitos três *takes* para cada peça, no período entre 10:00 e 16:00. Para gravação, foi utilizado o microfone NT1-A. Um ponto importante, nesta etapa, acontece ao longo da gravação, pois, durante este processo, com o som obtido pela microfonação e a acústica proveniente da sala de gravação, as sonoridades, timbres e efeitos se revelaram – harmônicos, sobras de notas e algumas impressões sonoras que, mesmo presentes, não se faziam perceptíveis fora daquele ambiente.

Tal descoberta de sons e possibilidades influenciou diretamente o registro em áudio destas obras, assim como nas suas respectivas performances. E influenciaram minhas expectativas sobre como preparar um registro de obra e performance que possa,

---

<sup>25</sup> <https://www.instagram.com/lindomarluthier/>

<sup>26</sup> <https://www.instagram.com/wmestudiooficial/>

<sup>27</sup> [https://www.instagram.com/wellington\\_monteiro7/](https://www.instagram.com/wellington_monteiro7/)

neste formato, oferecer estes sons que, mesmo originários da obra, fizeram-se presentes somente a partir do momento e das circunstâncias do processo de gravação.

Na semana seguinte, os áudios das gravações foram revisados e, posteriormente, houve a seleção dos melhores *takes*. Neste mesmo dia, após a seleção e montagem dos *takes*, foram gravados os vídeos que compõem a parte áudio visual do projeto. As filmagens foram fruto da iniciativa do músico e pesquisador Pedro Cantalice<sup>28</sup>, que, generosamente, cedeu seus equipamentos e serviços, conduzindo, dirigindo e realizando a gravação dos registros audiovisuais de cada peça feitos a partir da dublagem das mesmas, tendo como referência os *takes* anteriormente selecionados.

Ao longo do processo foi detectada a necessidade de demarcar pontos que, de alguma forma, delimitassem as obras, seja por causa de algum aspecto técnico muito marcante para sua execução, seja por conta do fornecimento de elementos para que o leitor conheça um pouco mais sobre o que inspirou a peça, de forma que tais informações possam ser utilizadas para apreensão, estudo e construção de sua performance. Assim, cada peça presente no caderno de partituras dispõe de alguns tópicos de ambientação onde, peça a peça, o leitor pode obter mais informações e recursos na sua interação com cada composição.

Por fim, após os processos de composição e escrita de partituras, seleção de obras, gravação de áudio, e de audiovisual, tiveram início os respectivos processos de finalização, onde a mixagem e masterização foram feitas no Estúdio Faya, por Renato Faya; a edição de vídeo e editoração de partituras que ficaram sob os cuidados de Pedro Cantalice; Cris Vicente, cuidou da Fotografia; o design gráfico ficou sob a responsabilidade de Pablo Meijueiro, com projeto gráfico concebido por Roberto Raphael; coube a mim a produção executiva, a organização e hospedagem dos arquivos na plataforma Google Drive, e a disponibilização dos produtos (caderno de partituras, vídeos e áudios) para download gratuito na plataforma Linktree.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Sobre Pedro Cantalice: <http://lattes.cnpq.br/1911824210756427>

<sup>29</sup> <https://linktr.ee/cordalcarioca>

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: INTERCÂMBIO DE SONORIDADES

Com a proposta de elaboração de seis peças solo e instrumentais para o Cordal Carioca, e as reflexões sobre composição, formação e performance, originárias de uma experiência multi-instrumentista, foram observados e elencados alguns aspectos com os quais tive – e ainda tenho! – que lidar e dar continuidade, seja no processo formação, seja no aprimoramento da performance, partindo dos instrumentos que compõem a pesquisa/produto - cavaquinho, viola caipira (cebolão em Sol), bandolim, violão tenor dinâmico, cavaquinho afinado em bandolim, e viola caipira dinâmica (cebolão em Mi).

Textura e idiomatismo; afinação e extensão; timbre; cordas (encordoamento e tensão); palheta; cultura e gênero musical; associação e dissociação; pontos comuns e gerais abordados na prática dos referidos instrumentos. Como consequência do fazer e da prática como multi-instrumentista, estes pontos miram a construção de uma série de combinações distintas destas variáveis, em diferentes equilíbrios e gradações a partir do intercâmbio das mesmas – um intercâmbio de sonoridades, onde:

a singularidade do músico multi-instrumentista é concretizada na multiplicidade de suas ações formativas e de atuação, sendo uma de suas principais competências a habilidade de combinar diferentes lógicas de aprendizagem ao propor-se tocar mais e diferentes instrumentos musicais. (RAUBER, 2017, p.202)

Tal intercâmbio se dá tanto de forma técnica, quanto conceitualmente - seja nas trocas de técnicas de digitação, de formatação de escalas e demais recursos sonoros interpretativos; seja na alternância de levadas, conduções, expressividade, idiomatismos, gêneros musicais e demais aspectos e/ou influências culturais possíveis.

Nesse contexto, ao passo que a intercambialidade entre estes diferentes instrumentos torna-se mais fluida, o aprofundamento das particularidades presentes em cada instrumento possibilita com que os mesmos ampliem seus universos de soluções, criações e inspirações sonoras, da mesma forma que ampliam sua diversidade e potencialidade de aplicações. De forma que:

Tornar-se multi-instrumentista é a efetivação de um estágio da trajetória em que o músico reconhece sua prática em mais e diferentes instrumentos musicais se autodefinindo dessa forma. Esse reconhecimento resulta de um processo cumulativo, na qual a utilização e incorporação de novos e outros instrumentos musicais à trajetória ocorre por fatores distintos, mas que estão direta ou indiretamente relacionados, como aproximação a determinados gêneros, estilos musicais, músicos tidos como referência, interesse pela sonoridade dos instrumentos e necessidades apresentadas pelos espaços de atuação. (RAUBER, 2017, p.202).

Portanto, há uma via de mão dupla onde a experiência do multi-instrumentista amplia oportunidades técnicas dentro de um determinado idiomatismo, assim como aumenta as oportunidades idiomáticas dentro de uma determinada técnica, trazendo novas identidades e personalidades no campo da performance.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. *Opus. Porto Alegre*, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.

AMBIÊNCIA In. Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico. Porto: Porto Editora, 2003-2017. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/linguaportuguesa/ambiência>>. Acesso em: 27/01/26.

BENNETT, Roy. *Elementos Básicos da Música*. Jorge Zahar Editora: Rio de Janeiro, 1990.

BORGUI, Paula. Dez obras para violão solo de Maurício Carrilho. 2018. 92 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Música)-Programa de Pós-graduação Profissional em Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2018.

CAZES, Henrique. *Choro: do Quintal ao Municipal*. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

CLARKE, Eric. Understanding the psychology of performance. In: RINK, John (Ed). *Musical performance: a guide to understanding*. New York: Cambridge University Press, 2002. P.59-71.

COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes: Traçando práxis e reflexão. In *Art Research Journal*, Vol.1/2. 2014. Disponível em [ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes \(ufrn.br\)](#) . Acesso em: 27/01/22.

DEL VECCHIO. Nossa história. Sítio da Internet. Disponível em: <https://www.delvecchio.com.br/nossa-historia/> Acesso em: 27/01/22.

FACINA, Adriana. O que é cultura? Disponível em: <http://culturanauff.blogspot.com/2009/05/o-que-e-cultura.html>. Acesso em: 18/01/2021.

GONÇALVEZ, Marcello. Zé Menezes: lições de um multi-instrumentista. Disponível em: <https://conferencias.ufrj.br/index.php/spi/spi2014/paper/download/718/19> Acesso em: 27/11/23

HOWARD, John. Aprendendo a Compor. Jorge Zahar Editora: Rio de Janeiro, 1990.

LUIZ, Abel. Chega da Favela Chorar: trilha sonora de encontros possíveis na cidade do Rio de Janeiro. In: FACINA, Adriana (org.). Acari Cultural. Rio de Janeiro. MAUAD editora. 2014. P. 57-68

LUIZ, Abel. Entrevista cedida a Noale Toja. TV Pinel, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-uBh0gk6WHs> Acesso em: 27/01/22.

LUIZ, Abel. Oficina Livre de Música – a experiência/experimentação na produção de mediação cultural e novas solidariedades no CAPS Clarice Lispector. Beau Bassin. Novas Edições Acadêmicas. 2018.

MARTIN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações. Rio de Janeiro, UFRJ, 2003.

MEIRELES, Helena. Entrevista cedida a José Gustavo Julião de Camargo. FFCLRP/USP, Ribeirão Preto-SP, 2018. Duração: 53:41. Disponível em: [https://jornal.usp.br/radio\\_usp/radioagencia-usp/expressao-das-raizes-do-mato-grosso-e-o-som-do-revovedo/](https://jornal.usp.br/radio_usp/radioagencia-usp/expressao-das-raizes-do-mato-grosso-e-o-som-do-revovedo/) Acesso em: 27/01/22.

NASCIMENTO, Ivan Ferreira do. A construção da interpretação de "Variações Sérias sobre um tema de Anacleto de Medeiros" para quinteto de sopros, de Ronaldo Miranda, a partir de duas experiências distintas: Quinteto Villa-Lobos e Quinteto Experimental de Sopros da EMUFRJ. Rio de Janeiro. UFRJ, 2016.

RAUBER, Gustavo Luís. Percursos de aprendizagem de músicos multi-instrumentistas: uma abordagem a partir da história oral. Porto Alegre, 2017. [230f]. Dissertação (Mestrado em Música – Área de Concentração: Educação Musical). UFRGS, Porto Alegre, 2017.



SANTOS, Milton. Território e sociedade. São Paulo. Ed. Fundação Perseu Abramo. 2007.

SANTOS, Milton. A natureza do espaço – Técnica e tempo. Razão e emoção. São Paulo. EDUSP. 2008.

SANTOS, Milton. Da Cultura à Indústria Cultural. In: O país distorcido. São Paulo. Ed. Publifolha. 2002. P. 65-68

SEEGER, Anthony. Etnomusicologia/ Antropologia da Música – disciplinas distintas? In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; e CAMBRIA, Vincenzo. Música em Debate: perspectivas interdisciplinares. 1 ed. Rio de Janeiro: MAUAD Editora, 2008. P. 19–24

SPIELMANN, Daniela. Zé Menezes – 80 anos de música, com muita disposição. Disponível em: <https://dokumen.tips/documents/z-menezes-80-anos-de-msica-com-muita-disposio-nbsppdf.html?page=1> Acessado em: 27/11/23

SWANWICK, Keith. Música, Mente e Educação. Belo horizonte: Autêntica Editora, 2014

TINHORÃO, J. R. História social da música popular brasileira. São Paulo. Editora 34. 2010

WILLIAMS, Raymond. Marxismo e literatura. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

WINTER, Leonardo Loureiro; SILVEIRA, Fernando José. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. Per Musi, Belo Horizonte, n.13, 2006, p.63-71.

**ANEXO – [CADERNO DE PARTITURAS]**



# Cordal Carioca

---

**Da experiência multi-instrumentista ao desenvolvimento e registro em partitura, áudio e vídeo de composições para cavaquinho, viola caipira (cebolão em Sol), bandolim, violão tenor dinâmico, cavaquinho afinado em bandolim, e viola caipira dinâmico (cebolão em Mi)**



## Apresentação

O Cordal Carioca é fruto da reflexão, análise e pesquisa da experiência multi-instrumentista (trajetória, formação e performance). Consiste na produção, elaboração, composição e registro (em áudio, vídeo e partitura) de seis peças autorais para execução solo, referentes aos seguintes instrumentos: cavaquinho, viola caipira (cebolão em Sol), bandolim, violão tenor dinâmico, cavaquinho afinado em bandolim e viola caipira dinâmica (cebolão em Mi). Tem como referência o universo musical do Choro, e suas interfaces com a música instrumental regional e popular brasileira.

Paralelamente, além do registro nos formatos partitura, áudio e vídeo, o projeto também teve como base pesquisas bibliográficas, consulta a registros audiovisuais, aulas e demais experiências proporcionadas pelo Programa de Pós-Graduação em Música de Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROMUS-UFRJ), sob a orientação do Prof Dr. Henrique Leal Cazes, na linha de pesquisa Processo de Desenvolvimento Artístico.

O nome Cordal Carioca surge da junção do nome de uma peça presente em instrumentos como bandolim e viola – o cordal -, com o local de origem do projeto – Rio de Janeiro-RJ. Com este nome, é apresentada uma proposta onde as cordas de seis instrumentos diferentes passarão por um cordal comum – a experiência, performance e trajetória deste pesquisador-artista, Abel Luiz.

Assim, o Cordal Carioca, além da disponibilização e dos registros em si, visa proporcionar oportunidades para (re)construção de trocas de experiências e experimentações sonoras a partir das perspectivas, trajetórias e experiências que construí enquanto multi-instrumentista e compositor que, profissional, social e culturalmente, atua com os instrumentos anteriormente relacionados.



## Abel Luiz

Criado nas Rodas de Choro, levado por seu avô, Abel Luiz é compositor, arranjador, diretor musical e multi-instrumentista

Músico canhoto que, pelo fato de não inverter as cordas, desenvolveu uma técnica na qual utiliza instrumentos formatados para destro: invertendo o lado - de forma que a palheta fica na mão esquerda, assim como a digitação fica para mão direita; e, também, invertendo o sentido - tocando do grave para o agudo, de baixo para cima.

Em sua carreira, já se apresentou ao lado de artistas como Dona Ivone Lara, Almir Guineto, Jorge Aragão, entre outros. É um dos fundadores do Samba do Trabalhador, participando como músico, arranjador e compositor do primeiro CD e DVD do mesmo. Está à frente da coordenação musical do Bloco Carnavalesco Loucura Suburbana, pioneiro, no Brasil e no mundo, a reunir cultura, carnaval, território e saúde mental, ao longo de seus mais de 20 anos de atividade.

Atualmente, integra o Projeto Terreiro de Crioulo, faz parte do Trio Choro Novo e do Duo Onze Cordas - dedicando-se a diferentes expressões da música popular, instrumental e regional do Brasil, onde música, cultura, saúde, educação e construção de conhecimento sejam pensadas e realizadas de forma integrada e transversal.

### Mais informações em:

[http://lattes.cnpq.br/9341121028300051:](http://lattes.cnpq.br/9341121028300051)

[https://www.youtube.com/@AbelLuizInstrumentista/featured:](https://www.youtube.com/@AbelLuizInstrumentista/featured)

email: [cavaco.abel@gmail.com](mailto:cavaco.abel@gmail.com);

redes sociais: [@abelluiz.instrumentista](https://www.instagram.com/abelluiz.instrumentista)

# SUMÁRIO

Tardio / cavaquinho.....	7
Aldeia / viola caipira (cebolão em sol).....	11
Vigília / bandolim.....	16
Teimoso / violão tenor dinâmico.....	19
Vestida de Mar / cavaquinho afinado em bandolim.....	23
Flecheiro / viola caipira dinâmica (cebolão em mi).....	27

**CORDAL  
CARIOCA  
CAVAQUINHO**





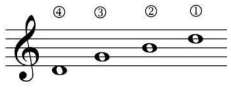
## Tardio

(Abel Luiz)

Choro dolente composto para Cavaquinho, inspirado pelo convívio e aprendizado com o instrumentista e professor Henrique Leal Cazes.

### Obs:

- A peça possibilita tanto uma interpretação no andamento sugerido na partitura (40 bpm), quanto *ad libitum* (opção escolhida pelo interprete no registro em áudio e vídeo que acompanha este material);
- Ao longo da execução dos arpejos da parte A do Choro, a corda Si permanece solta ao longo de toda sua execução, dos compassos 1 ao 16, e do 49 ao 68;
- Na parte B, ao longo dos arpejos, permanecem soltas:
  - As cordas Ré (1° e 4°), nos compassos 17-19, 21, 22, 25-28 / 33-35, 37, 38, 41-44;
  - A corda Sol (3°), permanece solta nos compassos 23, 24 / 39, 40;
  - E a corda Si (2°), nos compassos 29-32 / 45-48.



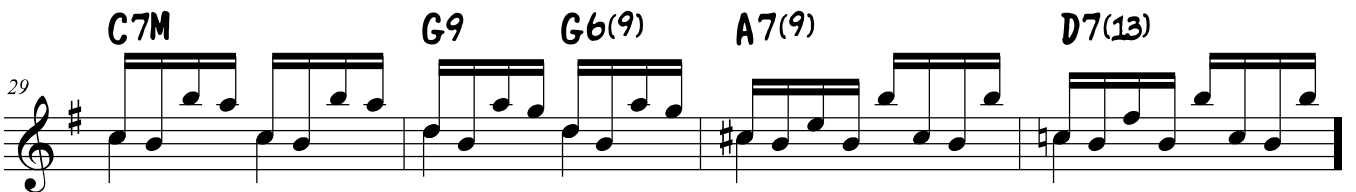
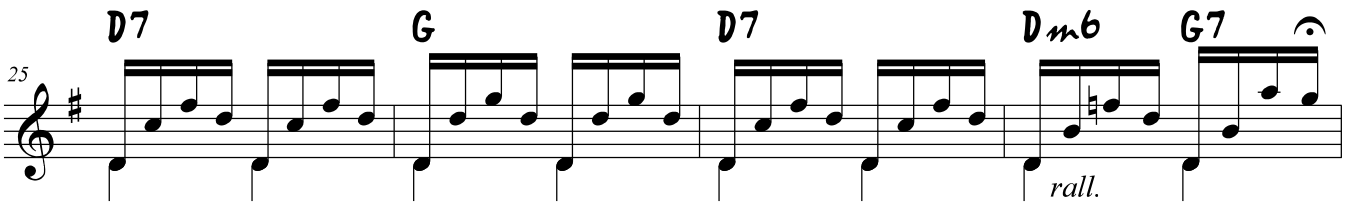
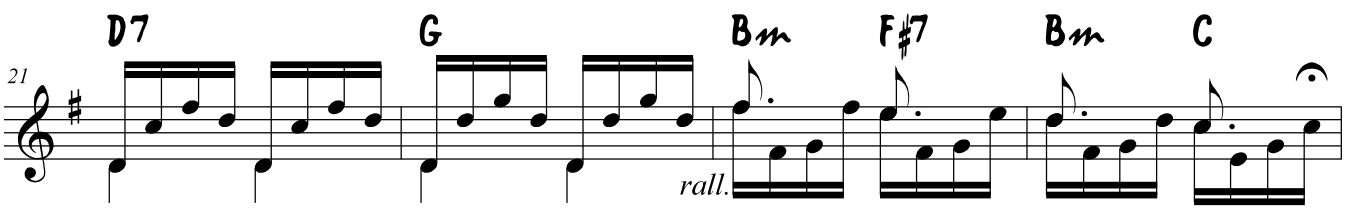
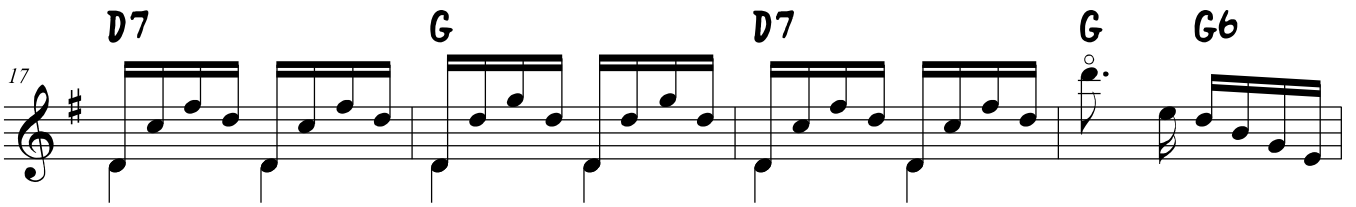
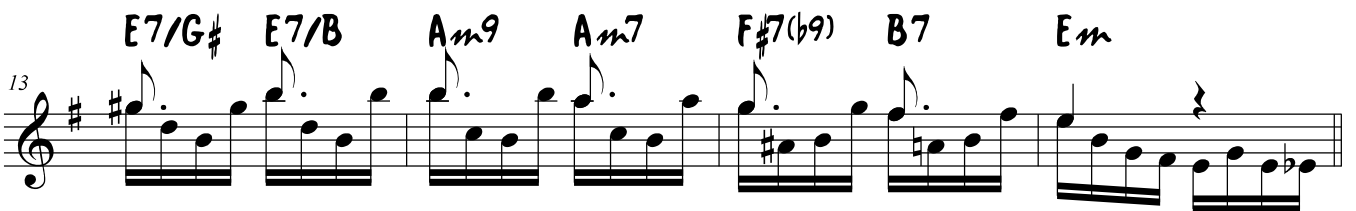
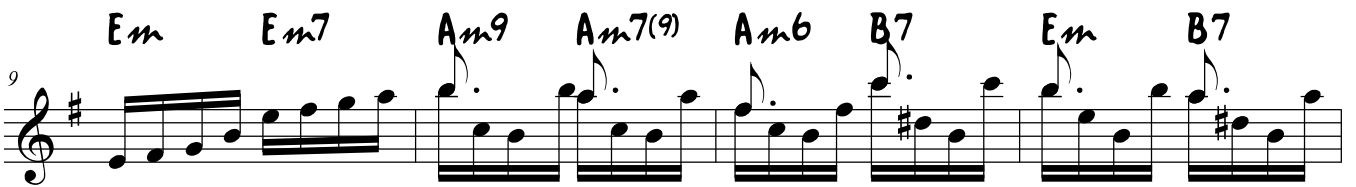
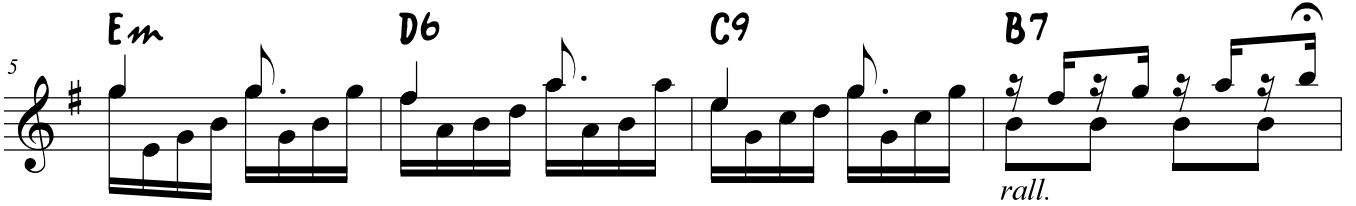
# TARDIO

CAVAQUINHO

ABEL LUIZ

♩ = 40

Em Em7 Am9 Am7(9) Am6 B7 Em B7



33 **D7** **G** **D7** **G** **G6**

Musical staff 33-36: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth-note chords: D7, G, D7, G, G6. The rhythm is consistent throughout.

37 **D7** **G** **Bm** **F#7** **Bm** **C**

*rall.*

Musical staff 37-40: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth-note chords: D7, G, Bm, F#7, Bm, C. A *rall.* marking is present under the Bm and F#7 chords.

41 **D7** **G** **D7** **Dmb** **G7**

*rall.*

Musical staff 41-44: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth-note chords: D7, G, D7, Dmb, G7. A *rall.* marking is present under the Dmb and G7 chords.

45 **C7M** **G9** **G6(9)** **B7** **Em**

*rall.*

Musical staff 45-48: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth-note chords: C7M, G9, G6(9), B7, Em. A *rall.* marking is present under the B7 and Em chords.

49 **Em** **Em7** **Am9** **Am7(9)** **Am6** **B7** **Em** **B7**

Musical staff 49-52: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth-note chords: Em, Em7, Am9, Am7(9), Am6, B7, Em, B7.

53 **Em** **D6** **C9** **B7**

*rall.*

Musical staff 53-56: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth-note chords: Em, D6, C9, B7. A *rall.* marking is present under the C9 and B7 chords.

57 **Em** **Em7** **Am9** **Am7(9)** **Am6** **B7** **Em** **B7**

Musical staff 57-60: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth-note chords: Em, Em7, Am9, Am7(9), Am6, B7, Em, B7.

61 **E7/G#** **E7/B** **Am9** **Am7** **F#7(b9)** **B7** **Em**

Musical staff 61-64: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth-note chords: E7/G#, E7/B, Am9, Am7, F#7(b9), B7, Em.

65 **F#7(b9)** **B7** **Em** **F#7(b9)** **B7** **Em**

*rall.*

Musical staff 65-68: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth-note chords: F#7(b9), B7, Em, F#7(b9), B7, Em. A *rall.* marking is present under the F#7(b9) and B7 chords.

**CORDAL  
CARIOCA**

**VIOLA CAIPIRA  
(CEBOLÃO EM SOL)**



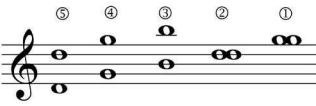
## **Aldeia**

*(Abel Luiz)*

Obra composta para Viola Caipira (Cebolão em Sol), inspirada por memórias de experiências sonoras e trocas culturais ligadas aos povos originários.

### **Obs:**

- Ao longo de toda peça, os arpejos estão estruturados de forma que a corda Si (3° par) permaneça solta durante sua execução.



# ALDEIA

VIOLA CAIPIRA

ABEL LUIZ

♩ = 85

Musical score for Viola Caipira in G major, 4/4 time. The score consists of eight staves of music with various chords and fingerings indicated.

Staff 1: Chords B7M and E.

Staff 2: Chords B7M and Em9.

Staff 3: Chords B7M and E.

Staff 4: Chords B7M and Em9.

Staff 5: Chords G#m7 and C#7(9).

Staff 6: Chords G#m7 and a first ending box containing E, F0, F#7, and D#7(b9).

Staff 7: Chords Em and C#m7(b5), followed by B7M.

Staff 8: Chords E and B7M.

17 **Em9** **B7M**

19 **E** **B7M**

21 **Em9** **B7**

23 **E7M** 1. **Em**

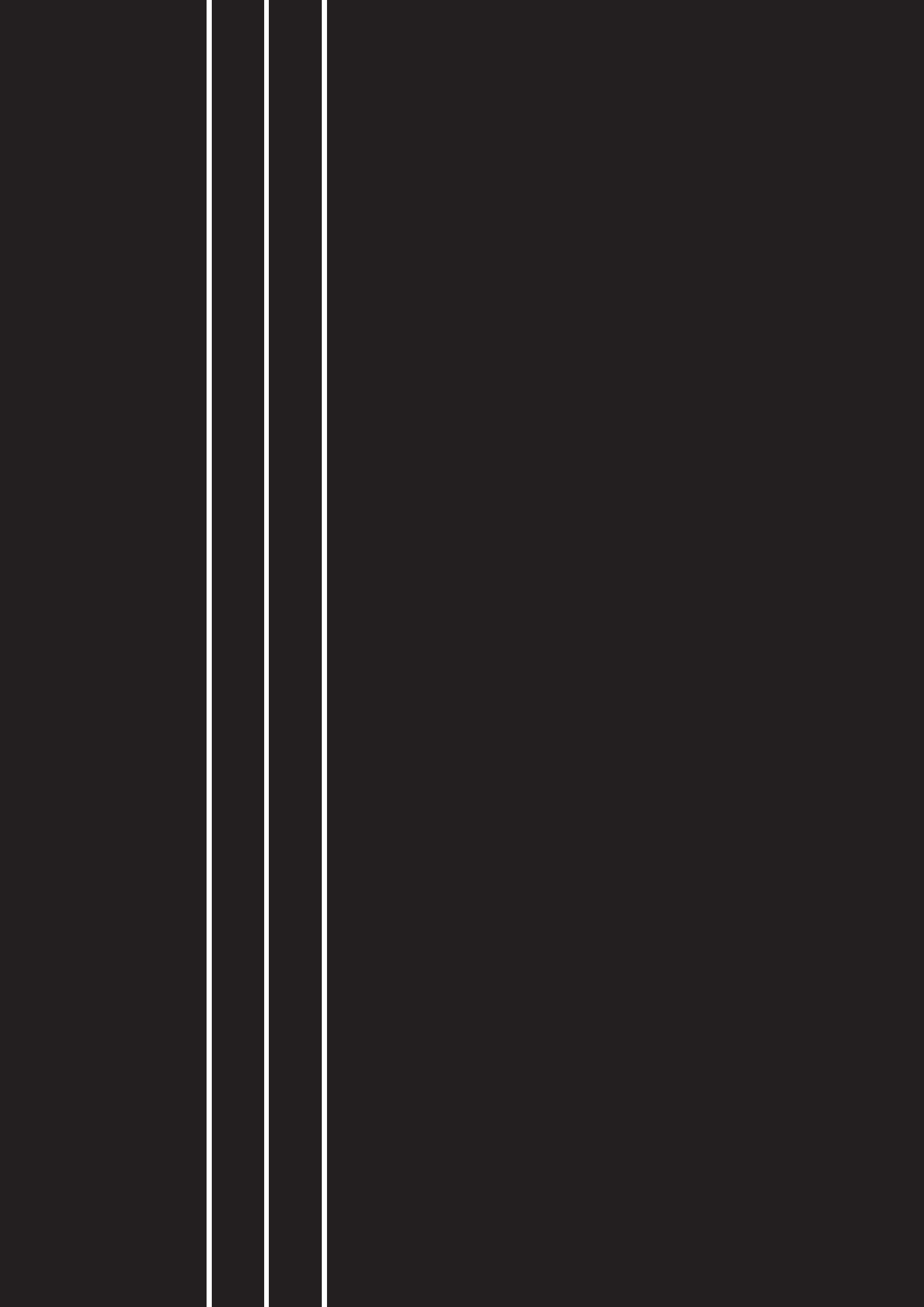
25 **B7M** **Bb** 2. **Em**

27 **C#m7(b5)** **B7M**

29 **E** **B7M**

31 **E**

*Repetir várias vezes*





**CORDAL  
CARIOCA  
BANDOLIM**



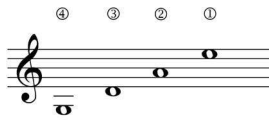
## **Vigília**

*(Abel Luiz)*

Uma valsa noturna que, durante a madrugada, surgiu a partir das vivências e recordações das serestas, serenatas e rodas de choro ao lado do meu avô e de bandolinistas com os quais muito me encanto, aprendo e me inspiro até hoje, como Olavo do Bandolim, Joel Nascimento e Ronaldo do Bandolim.

### **Obs:**

- Obra de característica polifônica que apresenta diferentes recursos sonoros do bandolim, seja pela correlação baixo-melodia, seja pela combinação de melodias a partir de acordes.



# VIGÍLIA

BANDOLIM

ABEL LUIZ

*Ad libitum*

Am F7M Em7 Dm7 B $\flat$ 7( $\sharp$ 11) E7

4 Am9 Am7/G Dm9 E7

8 Am9 Am7/G Gm A7( $\flat$ 5)

12 Dm G7 C C6

16 F7(9) F7(9)/E $\flat$  E7<sub>4</sub>

19 E7 Am7 Amb F $\sharp$ m7( $\flat$ 5) B7 B7/A

23 G $\sharp$ 0 E7( $\flat$ 9) C7 F7M

27 G $\sharp$ 0 E7 F7M Em7 Dm7 B $\flat$ 7( $\sharp$ 11) E7 Am

Fine

**CORDAL  
CARIOCA**

**VIOLÃO TENOR  
DINÂMICO**



## Teimoso

(Abel Luiz)

Típico Choro “Varandão”, feito no Violão Tenor Dinâmico dedicado ao Mestre Zé Menezes – gratidão pelo som, pela obra, e pelas boas, honestas e generosas palavras de incentivo (a partir delas, muita coisa boa começou).

### Obs:

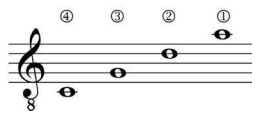
- Peça composta por diferentes técnicas de arpejos que alternam o uso da técnica de palhetada, onde:

- Na Parte A (dos compassos 1 ao 17, e, posteriormente, dos compassos 27 ao 54), os arpejos se dão de forma que a palhetada é unidirecional;
- Na parte B (dos compassos 18 ao 21), a palhetada se dá de forma alternada, assim como na execução das escalas nos compassos posteriores (do 22 ao 26).

# TEIMOSO

VIOLAO TENOR

ABEL LUIZ



♩ = 70

Chords: Cm G7/D Cm/Eb Gm7/D

Chords: Fm/C C7/Bb Fm7/Ab Fm/Ab C7/G Fm Fm7/Eb

Chords: Ab/C Ab7/Eb G7/D Cm G7/D

Chords: Cm/Eb Gm7/D Bbm/Db Eb7(13) Ab7M Fm9

Chords: Fm/Eb Cm11 Cm7/Eb Ab7/C G7(#5)/B

1. Cm 2. Cm G7/G

Chords: Cm/Eb G7(b9)/F C7

Chords: Fm Dm7(b5) Cm Cm7/Bb D7/F# G7/F

1. **Ab7/Eb** **G7/D** 2. **Cm** **Cm** **G7/D**

25

28 **Cm/Eb** **Gm7/D** **Fm/C** **C7/Bb** **Fm7/Ab** **Fm/Ab**

31 **C7/G** **Fm** **Fm7/Eb** **Ab/C** **Ab7/Eb**

34 **G7/D** **Cm** **G7/D** **Cm/Eb** **Gm7/D**

37 **Bbm/Db** **Eb7(13)** **Ab7M** **Fm9** **Fm/Eb**

40 **Cm11** **Cm7/Eb** **Ab7/C** **G7(#5)/B** **Bbm** **C7** **Fm9**

43 **Fm/Eb** **Cm11** **Cm7/Eb** **Ab7/C** **G7(#5)/B**

46 **Bbm** **C7** **Fm9** **Fm/Eb** **Cm11** **Cm7/Eb** **Ab7/C** **G7(#5)/B**

50 **Cm** **G7** **Cm** **Cm6(9)**

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8

3 3 3 3

Fine

**CORDAL  
CARIOCA  
CAVAQUINHO  
AFINADO EM  
BANDOLIM**





## **Vestida de Mar**

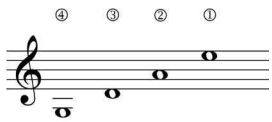
*(Abel Luiz)*

Esta obra foi inspirada pelo reencontro com a canção Afonsina y el Mar (Ariel Ramírez – Hector Zeoli). Tal reencontro se deu após uma entrevista realizada por Luis Nassif com Facundo Ramírez, por conta das celebrações pelo centenário de Ariel Ramirez, seu pai. Prontamente, ao ouvir a magistral gravação desta obra na voz de Mercedes Sosa, veio a inspiração e, com ela, o impulso e intuição de que o instrumento escolhido era o cavaquinho afinado em bandolim .

### **Obs:**

-A introdução (do compasso 1 ao 13) e a parte final da peça (do compasso 58 ao 68), durante sua execução:

- Têm a corda Mi (1°) solta;
- E, paralelamente, têm a sua digitação dos acordes e condução de vozes (ao longo dos arpejos) construídos na 2°, 3° e 4° corda.



# VESTIDA DE MAR

CAVAQUINHO

ABEL LUIZ

*Ad libitum*

1. Em/B

2. Em/B Em/D Em/C# Em/C

1. Em/B Em/C Em/C# 2. E G#m/D# E7/G#

E7/B Am D7 G

C7M F#m7(b5) B7 1. E7(#5)

E7 Am D7 G

G7 C C7/Bb 3 3 B7

2. B7 E7(#5) E7 Am

33 **D7** **G** **G7** **C**

37 **C7/B $\flat$**  **B $\frac{7}{4}$**  **E7(#5)** **Am**

41 **D7** **G** **C7M** **F $\sharp$ m7(b5)**

45 **B7** **E** **G $\sharp$ m/D $\sharp$**  **E7/G $\sharp$**

49 **E7/B** **Am** **D7** **G**

53 **G7(b5)** **C** **C7/B $\flat$**  **B7(b13)**

57 **B7(b9)** **Em/D** **Em/C $\sharp$**  **Em/C**

61 <sup>1</sup> **Em/B** <sup>2</sup> **Em/B** **Em/D** **Em/C $\sharp$**

65 **Em/C** <sup>1</sup> **Em/B** **Em/C** **Em/C $\sharp$**  <sup>2</sup> **E/B**

**CORDAL  
CARIOCA**

**VIOLA CAIPIRA  
DINÂMICA**

**(CEBOLÃO EM MI)**



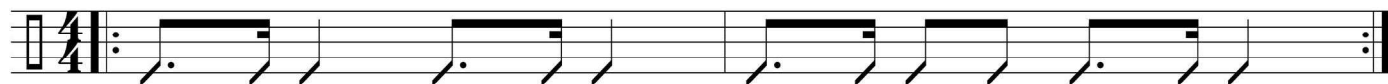
## Flecheiro

(Abel Luiz)

Esta foi a primeira obra que compus para a viola caipira dinâmica (cebolão em Mi). Ela carrega duas grandes influências muito importantes para mim: o som, a figura e a palhetada de Helena Meireles; e o vigor ancestral da música pernambucana, presente neste caboclinho e na boa varandagem ao lado dos grandes mestres e amigos, Bozó 7 Cordas e Marco Cesar.

### Obs:

- Esta peça tem como motivo a clave dos tambores do caboclinho;



- Outro aspecto importante é que o solo, seja nos momentos de arpejo, seja nos momentos de acorde, explora o instrumento tanto verticalmente, quanto horizontalmente, chegando até a sua 12ª casa, passando por diferentes inversões do acorde de Mi maior.



17 *F#m7/A*

19 *E/G#*

21 *Am9*

23 *E7M* *Eb* *E7M* *Eb*

25 *Am9* *Am9*

27 *D7(9)* *B7(9,11)*  $\text{\textcircled{O}}$

D.S. al Coda

29  $\text{\textcircled{O}}$  *E* *E7M* *Eb* *E*

31 *E* *E7M* *Eb* *E*

33 *E* *E*

Fine



# Cordal Carioca

**Álbum, vídeos e caderno de partituras completas  
para download**



**<https://linktr.ee/cordalcarioca>**



# CORDAL CARIOCA

Da experiência multi-instrumentista ao desenvolvimento e registro em partitura, áudio e vídeo de composições para cavaquinho, viola caipira (cebolão em Sol), bandolim, violão tenor dinâmico, cavaquinho afinado em bandolim, e viola caipira dinâmica (cebolão em Mi).

## FICHA TÉCNICA

Cavaquinho, Viola Caipira (cebolão em Sol), Bandolim, Violão Tenor Dinâmico, Cavaquinho afinado em bandolim e Viola Caipira Dinâmica (cebolão em Mi): Abel Luiz

Gravação: *Wellington Monteiro* (WM Estúdio)

Mixagem e Masterização: *Renato Faya* (Estúdio Faya)

Filmagem e edição: *Pedro Cantalice*

Editoração de partituras: *Pedro Cantalice*

Design Gráfico: *Pablo Meijueiro*

Projeto Gráfico: *Roberto Raphael*

Revisão: *Adriana Facina*

Fotografia: *Cris Vicente*

Revisão e manutenção de instrumentos: *Lindomar Luthier* (*Garcia Guitars*)

## APOIO

WM Estúdio

EncantArte Editora

Bloco Carnavalesco Loucura Suburbana

Raul Luiz



**O Cordal Carioca é fruto da reflexão, análise e pesquisa da experiência multi-instrumentista (trajetória, formação e performance). Consiste na produção, elaboração, composição e registro em áudio, vídeo e partitura, de seis peças autorais para execução solo, referentes aos seguintes instrumentos: cavaquinho, viola caipira (cebolão em Sol), bandolim, violão tenor dinâmico, cavaquinho afinado em bandolim e viola caipira dinâmica (cebolão em Mi). Tem como referência o universo musical do Choro, e suas interfaces com a música instrumental regional e popular brasileira.**