

Valter Silva no violão de 7 cordas: reflexões sobre a construção dialógica do discurso musical

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Guilherme Augusto Lamas de Oliveira
Unicamp – guilamas@yahoo.com

Jorge Luiz Schroeder
Unicamp – gorjeschroeder@gmail.com

Resumo: Propomos aqui uma discussão sobre como a discursividade se apresenta na música popular brasileira, especialmente no choro e no samba. Para essa discussão tomamos o caso do violonista carioca Valter Silva em seus acompanhamentos no violão de 7 cordas. Pretendemos apresentar uma visão dialógica acerca dos procedimentos musicais que consolidaram o nome de Valter como um dos violonistas inovadores do campo do acompanhamento no choro e no samba. Como exemplos, analisaremos trechos de três de suas gravações em três momentos de sua carreira.

Palavras-chave: Choro. Samba. Valter Silva. Violão de 7 cordas. Dialogia.

Valter Silva on the 7 strings guitar: reflections on the dialogic construction of musical discourse

Abstract: We propose here a discussion about how the discursiveness presents in Brazilian popular music, especially in the choro and samba. We take the case of the carioca guitarist Valter Silva in his accompaniments on the 7 strings guitar. We intend to present a dialogical vision about the musical procedures that consolidated the name of Valter as one of the innovative guitarists of the field of accompaniment in choro and samba. As examples, we will analyze parts of three of his recordings at three moments in his career.

Keywords: Choro. Samba. Valter Silva. Seven strings guitar. Dialogia.

1. Introdução

O presente texto discorre sobre um tópico específico de uma pesquisa de mestrado (LAMAS, 2018) sobre o violão de 7 cordas dos irmãos gêmeos cariocas Valdir e Valter Silva. Usando como um exemplo privilegiado a obra violonística de acompanhamento de Valter Silva (analisada mais a fundo na dissertação), apresentaremos uma reflexão, sustentada por uma análise musical de alguns trechos de suas gravações, sobre o modo como Valter construiu sua posição ao mesmo tempo “original” e “inovadora” como acompanhador criativo no campo do choro e do samba. Com a ajuda de alguns conceitos oriundos das propostas dos pensadores do chamado Circulo de Bakhtin, dentre eles principalmente o próprio Mikhail Bakhtin (2016), Valentin Volóchinov (2017) e Pavél Medviédév (2012), pretendemos desenlear, ao menos em parte, os procedimentos musicais eminentemente dialógicos que operam nos acompanhamentos de Valter Silva, no que se refere à suas inovações rítmicas, frases, sonoras e mesmo técnicas (nas digitações inusitadas, por exemplo).

Valter e seu irmão gêmeo Valdir Silva nasceram no Rio de Janeiro, no dia 25 de abril de 1940. Filhos mais novos de um total de onze irmãos, cresceram em uma família que irradiava música: o pai tocava violão e cavaquinho; um dos tios, bandolim português; a mãe cantava e outros três de seus irmãos mais velhos também tocavam violão. Apesar da profusão da atividade musical na família apenas os dois caçulas tornaram-se músicos profissionais.

O aprendizado musical de Valter ocorreu dentro da tradição do choro na época, o que incluía “tirar” as músicas “de ouvido”, além do contato e da participação constante nos saraus nas casas de seus irmãos, nas rodas de choro, samba e serestas espalhadas pela cidade. Gradualmente os irmãos se destacaram nessa atividade a ponto de, depois de alguns percalços, trabalharem com cantoras e cantores consagrados da música popular, tais como, Orlando Silva, Clementina de Jesus, Clara Nunes, Roberto Ribeiro, Gonzaguinha, Martinho da Vila entre vários outros.

Valter Silva, também conhecido como Valter 7 Cordas, tornou-se um importante pilar no desenvolvimento da linguagem do violão de 7 cordas, especialmente por sua produção na década de 1980, mais precisamente em 1981 com o grupo *Fundo de Quintal*; nos anos de 1995 e seguintes com o Zé da Velha e Silvério Pontes e, posteriormente, em 2010, nas gravações com o violonista Yamandú Costa. Esses marcos de sua carreira, ocorridos em intervalos de mais ou menos 15 anos, apresentam mudanças significativas em seus acompanhamentos e solos de baixaria, levando-se em conta o que ocorria na chamada tradição do violão de sete cordas. Valter apresenta soluções de acompanhamento que apontam processos peculiares na construção de seus enunciados musicais¹. Fazendo dialogar fontes musicais externas ao choro e ao samba, como o *boogie-woogie*, o *jazz* e o *blues*, além da bossa nova e do *rock’n’roll* especialmente da Jovem Guarda dos anos 1960, Valter consolida sua posição como um inovador da linguagem do acompanhamento no violão de 7 cordas, curiosamente sem deixar de se alinhar à tradição do choro e do samba. Em aparente contradição a essas possíveis contribuições inovadoras e criativas, Valter apresenta muitas reiterações, semelhanças, transposições, repetições de interpretações dentro de sua própria trajetória artística, principalmente no que diz respeito à escolha de fraseados.

Valter possui uma maneira singular e, ao mesmo tempo, homóloga em vários aspectos ao modo de tocar de seu irmão Valdir. Os Silva têm como características mais marcantes a constante improvisação nas “baixarias”, técnica da mão direita com a utilização prioritária do polegar (para baixo) para o toque nas cordas em grande parte das notas, a construção de fraseados principalmente na 1ª e 2ª região do braço do violão, fluência em tonalidades menos comuns no choro e no samba, dentre outras.

Para deixar mais claro esses procedimentos musicais, exclusivamente nas gravações de Valter Silva, e relacioná-los à ideia de originalidade, inovação e criatividade (termos presentes nas declarações do próprio Valter) serão analisadas a introdução da música *Bebeto Loteria*, gravada pelo grupo *Fundo de Quintal* em 1981; o improviso da música *No Rancho Fundo*, gravada no álbum *Só Gafieira* de Zé da Velha e Silvério Pontos em 1995; e o improviso do choro *Arabiando* do compositor Esmeraldino Salves, do álbum de 2010 gravado em duo com o violonista Yamandú Costa.

2. A “criatividade” no violão (e nas palavras) de Valter Silva

Em entrevista para a dissertação, Valter explica:

Pergunta: Por que seus baixos e suas frases são diferentes? Como você pensa isso?

Valter: Isso aí é uma criatividade, porque eu acho que ninguém tem que imitar ninguém. Eu acho que a pessoa tem que ser o que ela acha que tem que ser. Ela tem que modernizar; tocar diferente. Eu, por exemplo, faço uns baixos da minha autoria, que vem na minha cabeça, entendeu? Eu não imito, eu não faço os baixos tradicionais. É muito difícil eu fazer baixo tradicional. Eu faço sempre uns baixo que sai, uma ou duas notas, que sai do tradicional... Depois eu volto... eu termino sempre... (LAMAS, 2018, p. 189).

Foi realizado, no dia 07 de junho de 2018 na Unicamp, um *workshop* com o Valter Silva, no qual foram abordadas as três músicas que aqui expomos (lá, foram analisadas na totalidade, aqui apenas alguns fragmentos). Nesse encontro também surgiu recorrentemente o tema das inovações, da originalidade da performance violonística de Valter. Em vários momentos ele toca nesse assunto. Por exemplo, quanto perguntado sobre a diferença entre o violão solista e o de acompanhamento, Valter diz:

A diferença é que eu tenho que fazer as baixarias, os desenhos nos buracos, nos intervalos, pra você inteirar, pra você seguir [...].

Pergunta: e como se aprende isso?

Valter: tem que ter criatividade. Se não tiver criatividade não adianta, vai se tornar um violonista trivial, um violonista comum, que nem tem uma porção de gente enganando aí...

Em outro trecho:

Valter: A criatividade é muito mais importante do que jogar a baixaria fora.

E mais um:

Valter: A criatividade é uma coisa importante... é que vem daqui [aponta para a cabeça] e cai aqui [mostra a mão esquerda]. Só que aqui [balança a mão esquerda] você tem que ter digitação. Se você não tiver digitação não vai chegar lá. Agora, se tu tiver digitação, tu chega... tu pensa e faz, entendeu? Eu penso... é que eu não consigo fazer [se referindo à perda de agilidade nas mãos pela idade]².

Para entendermos melhor a que Valter se refere quando fala em “criatividade”, foram feitas transcrições das músicas aqui analisadas (o samba *Bebeto Loteria*; a canção *No rancho fundo* e o choro *Arabiando*) e pudemos constatar algumas recorrências interpretativas.

As três músicas escolhidas têm características muito semelhantes, o que fornece vários indícios de como funciona o fluxo discursivo musical de Valter nas baixarias que elabora.

Apresentadas em ordem cronológica, a primeira análise que faremos será a da introdução do samba *Bebeto Loteria*, composto por Tião Pelado. Na versão transcrita a tonalidade é de Fá maior, o compasso é binário e o andamento aproximadamente de 95 bpm. O samba foi gravado em 1981 no álbum “Samba é no Fundo de Quintal vol. 2”.

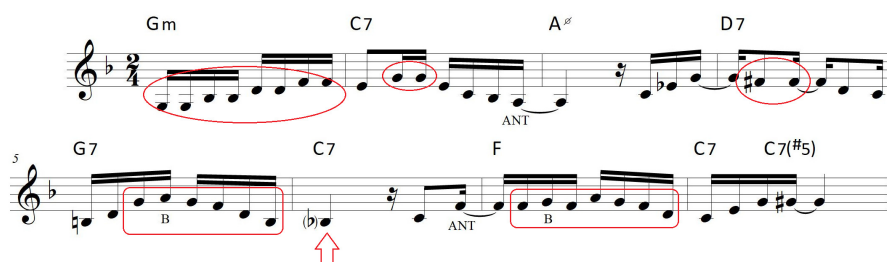
A segunda música, *No rancho fundo*, composta por Ary Barroso e Lamartine Babo, foi gravada em 1995 no álbum “Só Gafieira” de Zé da Velha e Silvério Pontes. Dela será analisado o improviso do violão de 7 cordas de Valter executado na seção A da música, na tonalidade de Fá maior e no andamento aproximado de 105 bpm.

A terceira análise será a do improviso de Valter no choro *Arabiando*, composto por Esmeraldino Sales e gravado no álbum “Valter e Yamandu” no ano de 2010. Este improviso aparece na parte B da música, na tonalidade de Lá menor e com andamento aproximado de 110 bpm.

Importante observar que nas três músicas o fraseado do violão se mantém constante e muitas vezes os motivos melódicos são repetidos. Nota-se também que a baixaria da primeira e da segunda música foi executada na primeira região do violão; já na improvisação de *No rancho fundo* houve a utilização também da segunda região do braço do violão. Outro detalhe importante é que Valter toca com dedeira no polegar da mão direita, inclusive notas da primeira corda (mais comumente pinçadas com os dedos indicador ou médio da mão direita) e frases tocadas na segunda região do violão.

3. Bebeto Loteria

A introdução dessa música se tornou uma das marcas registradas da interpretação de Valter Silva, sendo muito tocada em rodas de samba. Foi idealizada em grande parte com *arpejos* dos acordes – nos tempos fortes –, *síncope* (no compasso 4) e finalização do solo de baixaria com *arpejo* ascendente da harmonia dominante com a quinta aumentada (compasso 8).



Exemplo 1: introdução de Bebeto Loteria

É possível observar, como características marcantes nessa introdução, a repetição de notas (compassos 1, 2 e 4), repetição de motivos (compassos 5 e 7), utilização da função sétima menor no primeiro tempo do compasso (compasso 6).

O exemplo 2 abaixo mostra como Dino 7 Cordas usou a função de quinta aumentada para a finalização descendente da frase. Podemos comparar com a introdução de Valter, relacionando os “diálogos” estabelecidos com uma certa “tradição” frasal incorporada de Dino e utilizada por Valter em seu processo criativo.



Exemplo 2: fraseado de Dino 7 Cordas em Receita de Samba

Há uma diferença intencional entre esses dois exemplos. Na frase executada por Dino, a função de quinta aumentada no baixo foi tocada com *pizzicado* – uma técnica que neste caso tenta se aproximar do timbre da tuba –; já na execução de Valter a quinta aumentada foi acentuada. Ou seja, enquanto o primeiro músico meio que “abafa” o som da quinta aumentada, Valter enfatiza-a imprimindo mais volume, aproveitando o timbre metálico da terceira corda de aço (local no qual a nota é tocada), fazendo, com isto, destacar a alteração. Portanto, o recurso do uso da quinta aumentada em acordes com sétima, embora seja comum aos dois músicos, resultam em discursos distintos, visto suas entonações diferenciadas³.

Uma outra observação final é de que muito dos contrapontos tocados nos acompanhamentos de Valter e mesmo os solos de baixaria são realizados por meio de frases repetidas ou por meio de variações melódicas desses mesmos contracantos, mantendo assim uma certa unidade rítmica e melódica no acompanhamento da canção como um todo. Sobre isto podemos dizer que Valter parece oferecer seus enunciados como uma unidade de sentido completa, com certo nível de acabamento.

4. No rancho fundo

Nessa música a improvisação foi realizada basicamente com notas estruturais dos acordes, podendo ser observado que em sua maioria (assim como na introdução de *Bebeto Loteria* e na improvisação de *Arabiando*) notas de *arpejo* nos tempos fortes, assim como em alguns trechos Valter utiliza os recursos de *suspensão* e *antecipação* melódicas.

No primeiro compasso vemos a presença do baixo pedal na nota Dó, sugerindo o início do solo que se segue na escala diatônica maior ascendente (da nota Dó até o Dó mais agudo). No segundo tempo do compasso 2 podemos observar que a utilização do *arpejo* de Fá maior com sétima maior foi feita de modo descendente, tocado com o movimento do polegar da mão direita para baixo. A repetição da nota Bb nos compassos 3 e 4 acaba tendo a função de suspensão, sugerindo a harmonia do acorde subdominante (neste caso um suposto Em7(b5), antes da dominante A7).



Exemplo 3: baixo pedal e suspensão

Almada (2006) discute a ideia de não começar com a sétima no baixo no primeiro tempo do compasso, porém, no exemplo a seguir, podemos pensar que a frase (na tonalidade de Ré menor) estabelece uma sucessão de encadeamentos com o motivo das notas repetidas, iniciando cada compasso com notas que se movem por graus conjuntos (Mi bemol no acorde F7; Ré no acorde Bb; Dó no acorde C7).



Exemplo 4: encadeamento de baixos

A frase a seguir mostra a improvisação tocada na segunda região do violão. Note-se que em alguns pontos da frase a mudança de posição da mão esquerda foi feita através do recurso do *glissando* do dedo 1. Observe-se também a construção do fraseado caracterizado pela forma de escala-acorde:



Exemplo 5: digitação na segunda região

Nos compassos 13 e 14 (exemplo 6) observa-se a repetição de motivos sendo feito com caminhos harmônicos diferentes, ainda que a melodia das sextinas seja igual (exceto a última nota, que no primeiro momento é o Ré bemol com função cromática e no segundo o Dó com função diatônica).



Exemplo 6: digitação da mão esquerda

Vejam que foi usada frase parecida nos compassos 5 (Exemplo 4) e 13 (Exemplo 6). Nos compassos 14 e 16 nota-se a repetição dos motivos e uso de uma mesma digitação na mão esquerda. Na harmonia C7 foi usado o baixo na nota Mi como pedal e a nota Ré no segundo tempo forte, meio compasso antes da antecipação.

Pensando novamente como um gráfico, relacionando com o Exemplo 4, é possível observar que a estrutura é a mesma, tendo em cada compasso o início da melodia começando no próximo grau abaixo, ou seja, os apoios das frases foram realizados nas notas Ré, Dó, Si bemol, Mi e Dó.

Valter finaliza esta improvisação com uma frase descendente, resolvendo na nota tônica. Observa-se que apesar do cromatismo usado entre o primeiro e o segundo tempo do compasso, ele repete a nota Sol, que antecede a última nota. O movimento com essa mesma intenção motivica é também apresentado no início da improvisação (nos compassos 6, 7 e 8 do Exemplo 4) que podemos tomar como uma apropriação dialógica do fraseado de *Bebeto Loteria* (nos compassos 1, 2 e 4 do Exemplo 1).



Exemplo 7: repetição de nota

5. Arabiando

Nesse fonograma observa-se que o contorno melódico do improviso não é parecido com o tema da música. Observa-se que a improvisação foi realizada na parte B da música, porém houve uma mudança harmônica durante o solo de Valter. Em seguida Yamandu faz sua improvisação também na parte B, porém com a harmonia apresentada durante a melodia da parte B, sem alterações.

A harmonia segue com dois compassos de Lá menor em que foram elaboradas frases em semicolcheias com bordaduras entre o as notas Mi bemol e Ré da harmonia (*blue note*). Esse fraseado foi repetido posteriormente com a harmonia de Fá maior com sétima, gerando outra sensação harmônica: a de 7ª menor e 6ª; mesmo recurso utilizado por Valter na música *No rancho fundo* (compassos 13 e 14 do Exemplo 6).



Exemplo 8: blue note

A seguir observe-se novamente como a digitação influencia a construção e favorece o fraseado num andamento rápido. Observações semelhantes acontecem em *Bebeto Loteria* (compassos 3, 5 e 8 do Exemplo 1) e *No rancho fundo* (compassos 7, 10 e 16 dos Exemplos 4,5, e 6).



Exemplo 9: digitação da mão esquerda

No Exemplo 10 abaixo foram usadas as resoluções indiretas nos três compassos iniciais, sendo as duas primeiras com o mesmo motivo, e na quarta frase (segundo tempo do compasso 149) pode ser considerada que a harmonia seria A7, resolvendo a *apogiatura* na 9ª do acorde de Ré menor (nota Mi) e de Lá menor, mantendo o mesmo motivo melódico.



Exemplo 10: resolução indireta e bordadura

Nos compassos 145 (Exemplo 9), 151 e 152 (Exemplo 10) foram tocadas frases sincopadas, ideia bastante usada pelo Valter. Este é um recurso que ele usa nas improvisações depois do uso de muitas frases em semicolcheia, até como um possível descanso, tendo essas *síncopes* usadas como ligações, para nas sequências serem oferecidos outros motivos, como nos compassos indicados acima pelo uso de *bordaduras*. As *bordaduras* seguem o padrão de segunda menor descendente e segunda maior descendente sucessivamente.

Outra observação importante desse trecho foi o uso da corda Si solta, a segunda corda de nylon (compasso 152); pelo fonograma é possível perceber que o timbre da segunda corda de nylon saiu trastejado, por ter sido tocada com maior força.

Finalizando essa improvisação Valter usou o motivo *cromático* ascendente e, em seguida, o motivo *diatônico* descendente para uma resolução na terça (Sol sustenido) do acorde de E7. Utilizou a nona menor da escala com função cromática no tempo forte do

acorde – recurso usado por Valter no compasso 116 – e digitação da mão esquerda com o uso dos dedos 1, 2 e 3, finalizando a frase com a *resolução indireta* na tônica de Lá menor.



LAMAS, Guilherme Augusto de Oliveira. *O violão de sete cordas, dos irmãos Valter Silva e Valdir Silva*. Unicamp, Campinas, 2018.

MEDVIÉDEV, Pavél Milokáievich. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. São Paulo: Contexto, 2012.

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico nas ciências da linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2017.

Notas

¹ Segundo a proposta dialógica do Círculo de Bakhtin, as interações entre pessoas se dão através de enunciados dos mais variados tipos: verbais, gestuais, visuais, sonoros. Esses enunciados são oriundos de modos mais ou menos estáveis de organizá-los, chamados de gêneros de discurso. Embora o Círculo tenha utilizado como fonte e exemplo de suas reflexões a linguagem verbal e a literatura, os conceitos e noções por eles utilizados esclarecem outras formas de organização sónica, tais como são as músicas, que aqui tomaremos como enunciados musicais (cf. BAKHTIN, 2017).

² Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=kc6c6zjULAs>, acesso em 18/03/2019.

³ Volóchinov (2017), comentando sobre um trecho do *Diário de um escritor* (escrito por Dostoiévski em 1873) no qual “meia dúzia de artesãos bêbados” que dialogam utilizando apenas uma palavra, nos esclarece sobre a importância da entonação no sentido dos enunciados: “Todos os seis ‘discursos verbais’ dos operários são diferentes, apesar de consistirem na mesma palavra. Em essência, a palavra é apenas um apoio para a entonação. A conversa aqui é realizada por meio de entonações que expressão as avaliações dos falantes” (p.235). Bakhtin (2016) também enfatiza a importância da entonação expressiva no sentido dos enunciados: “Um dos meios de expressão da relação emocionalmente valorativa do falante com o objeto da sua fala é a entonação expressiva que soa nitidamente na execução oral. A entonação expressiva é um traço constitutivo de enunciado” (p.48). É a isso que nos referimos quando levamos em conta que tocar uma “simples” nota em *pizzicato* ou acentuada faz uma diferença no resultado final do sentido do enunciado. A compreensão musical do trecho abordado, portanto, para nós não se restringe ao material musical utilizado (no caso, a quinta aumentada), mas se amplia para todo o contexto enunciativo que inclui as forma de “entonação” do trecho musical referido.