

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSICA**

JOSÉ LUIS GALLO ARIAS

**ASPECTOS INTERPRETATIVOS NO CHORO *NOSSO*
CHORO DE GAROTO: UMA ANÁLISE DE GRAVAÇÕES**

PORTO ALEGRE
2014

JOSÉ LUIS GALLO ARIAS

**ASPECTOS INTERPRETATIVOS NO CHORO NOSSO
CHORO DE GAROTO: UMA ANÁLISE DE GRAVAÇÕES**

Trabalho de conclusão apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração: Práticas Interpretativas – Violão

Orientador: Prof. Dr. Daniel Wolff

PORTO ALEGRE
2014

*A Antonio, por motivarme a abrir una
puerta que cambió mi vida.*

AGRADECIMENTOS

À minha família pelo apoio incondicional.

Ao meu orientador Prof. Dr. Daniel Wolff, por sempre estar disposto a ajudar a nutrir o meu conhecimento.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS por todo o conhecimento compartilhado.

À turma de mestrado 2012, especialmente à turma de violão, pelas dicas e os bons momentos.

Ao Elias, que me ajudou para que minha batida não soasse havaiana, e por ver em mim um chorão.

À Pam, por me querer.

Ao Maestro Rafael Iravedra, minha família em Porto Alegre.

À CAPES pela concessão da bolsa de estudos.

RESUMO

A presente pesquisa analisou diferentes gravações da peça *Nosso Choro* de Garoto, com o objetivo de levantar aspectos interpretativos semelhantes entre os intérpretes. A metodologia empregada contempla a escolha das gravações, dos tópicos de análise e as ferramentas para realizar a mesma. As gravações utilizadas foram realizadas por violonistas da tradição do choro, que na maioria dos casos conheceram e conviveram com o autor da peça. Os tópicos analisados nas gravações são: localização e utilização do rubato, articulação e acentuação da figura rítmica semicolcheia – colcheia – semicolcheia, articulação dos baixos, e a utilização de arpejos. Foi realizada uma análise formal da peça, com o intuito de organizar melhor a coleta de dados. A análise de ditas gravações foi feita por meio de *softwares* especializados para tais fins. As análises revelam aspectos interpretativos semelhantes entre os intérpretes, os quais consideramos como pertencentes ao estilo interpretativo de um gênero musical.

Palavras-chave: análise de gravações; choro; Garoto; violão.

ABSTRACT

The present research analyzed different recordings of *Nosso Choro* by Garoto, with the aim of bringing up common interpretive aspects between performers. The methodology includes the choice of the recordings, of the topics of analysis and of the tools to accomplish the same. The recordings were performed by guitarists who belong to the tradition of Choro, who in most cases met the composer. The topics analyzed in the recordings are: location and use of rubato, articulation and accentuation of the rhythmic sixteenth note – eight note – sixteenth note, articulation of the bass line, and the use of arpeggios. A formal analyses of the piece was made with the aim of better organizing the data collected. The analysis of this recording was made through use of specialized software for such purposes. The analyzes reveal similar interpretive aspects between performers, which we consider as belonging to an interpretative style of a musical genre.

Key-words: recording analysis, choro, Garoto, guitar.

LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1: Nosso Choro, compassos 5-6.</i>	24
<i>Figura 2: Nosso Choro, compasso 8.</i>	24
<i>Figura 3: Nosso Choro, compasso 4.</i>	26
<i>Figura 4: Nosso Choro, compasso 12.</i>	26
<i>Figura 5: Nosso Choro, compasso 14.</i>	27
<i>Figura 6: Nosso Choro, compasso 40.</i>	28
<i>Figura 7: Nosso Choro, compasso 36.</i>	28
<i>Figura 8: Nosso Choro, compasso 28.</i>	29
<i>Figura 9: Visualização de um espectrograma.</i>	31
<i>Figura 10: Nosso Choro, compassos 1-6.</i>	35
<i>Figura 11: Nosso Choro, compassos 16-21.</i>	35
<i>Figura 12: Nosso Choro, compassos 4-12.</i>	36
<i>Figura 13: Nosso Choro, compassos 13-16.</i>	37
<i>Figura 14: Nosso Choro, compassos 19-30.</i>	38
<i>Figura 15: Nosso Choro, compassos 47 a 51.</i>	39
<i>Figura 16: Nosso Choro, compassos 28-33.</i>	40
<i>Figura 17: Nosso Choro, compassos 31-36.</i>	40
<i>Figura 18: Nosso Choro, compassos 37-42.</i>	41
<i>Figura 19: Nosso Choro, compassos 40-48.</i>	42
<i>Figura 20: Articulação da síncope característica.</i>	48
<i>Figura 21: Articulação da síncope característica.</i>	49
<i>Figura 22: Duração modificada da síncope.</i>	51

LISTA DE GRÁFICOS

<i>Gráfico 1: Utilização do rubato ao longo de toda a peça Nosso Choro.....</i>	43
<i>Gráfico 2: Parte A.</i>	44
<i>Gráfico 3: Parte B.</i>	45
<i>Gráfico 4: Da Capo; Repetição da Parte A.....</i>	47
<i>Gráfico 5: Articulações e acentuações da síncope característica na interpretação de Garoto.....</i>	50
<i>Gráfico 6: Articulações e acentuações da síncope característica na interpretação de Almeida.....</i>	51
<i>Gráfico 7: Articulações e acentuações da síncope característica na interpretação de Ribeiro.</i>	52
<i>Gráfico 8: Articulações e acentuações da síncope característica na interpretação de Gnattali e Rabello.</i>	53
<i>Gráfico 9: Articulações e acentuações da síncope característica na interpretação de Rabello.</i>	54
<i>Gráfico 10: Articulações e acentuações da síncope característica na interpretação de Rabello.</i>	55
<i>Gráfico 11: Articulações e acentuações da síncope característica na interpretação de Garoto, Dino 7 cordas e Zé Menezes.....</i>	56
<i>Gráfico 12: Possibilidades de execução da síncope característica, por parte de todos os intérpretes.....</i>	57
<i>Gráfico 13: Primeira possibilidade rítmica do baixo: duas semicolcheias seguidas de uma tercina de semicolcheias.</i>	60
<i>Gráfico 14: Segunda possibilidade rítmica do baixo: duas tercinas de semicolcheia. ...</i>	60
<i>Gráfico 15: Terceira possibilidade rítmica do baixo: tercina de semicolcheias no contratempo do segundo tempo do compasso.</i>	61
<i>Gráfico 16: Utilização de arpejos sobre os acordes conformados por mais de cinco notas.....</i>	63
<i>Gráfico 17: Utilização de arpejos sobre acordes com notas agregadas localizados nos finais de frase ou seção.....</i>	64

LISTA DE QUADROS

<i>Quadro 1: Gravações utilizadas para as análises.</i>	22
<i>Quadro 2: Dados transferidos do software ao documento de texto.</i>	24
<i>Quadro 3: Partes e seções da peça Nosso Choro.</i>	34
<i>Quadro 4: Divisão em compassos da Parte A da peça Nosso Choro.</i>	38
<i>Quadro 5: Divisão em compassos da Parte B da peça Nosso Choro.</i>	42

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. METODOLOGIA	22
2. ANÁLISE FORMAL DE <i>NOSSO CHORO</i>	33
3. ANÁLISE DE GRAVAÇÕES DE <i>NOSSO CHORO</i>	43
3.1 Utilização e localização do rubato	43
3.2 Articulação e acentuação da figura rítmica semicolcheia – colcheia – semicolcheia	48
3.3 Articulação dos baixos	57
3.4 Utilização de arpejos	61
CONCLUSÕES	65
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	69
Anexo 1 – Partitura de <i>Nosso Choro</i> editada por Paulo Bellinati	
Apêndice 1 – Planilha de <i>onsets</i>	

INTRODUÇÃO

Se análise significa estudar algo com o intuito de adquirir conhecimento e compreensão do mesmo, então há qualquer quantidade de maneiras de analisar gravações, e qualquer número de razões para fazê-lo (COOK et al, 2009, p. 221, tradução nossa).¹

A análise de gravações, como instrumento para a construção da performance, é uma prática cada vez mais utilizada pelos intérpretes. Sem dúvida, no momento atual da história, no qual é possível ter acesso a vários tipos de informação de maneira imediata, as gravações cumprem um papel importante no reconhecimento e comparação de diferentes subsídios interpretativos. Dita comparação permite escolher gestos, concepções de fraseio, articulações, acentuações, timbres e outros elementos, que podem auxiliar na construção de uma performance. Sobre este tema, Gerling (2008) escreve:

A escuta de gravações como parte da preparação de uma execução não é uma atividade fora do comum; ao contrário, trata-se de uma prática bem disseminada. Certa vez ouvi uma renomada professora de piano recomendar a seus alunos que ouvissem o maior número de gravações de uma peça para então copiarem aquilo que mais gostavam em cada uma delas, assegurando assim a originalidade do resultado. Tenho certeza que a professora queria guiar seus alunos para algo mais do que uma colcha de retalhos de ritardandos à Rubinstein e fermatas à Horowitz, que provavelmente não estariam presentes na partitura. No entanto, a recomendação ilustra um método corriqueiro ao comparar gravações e utilizar os resultados observados (GERLING, 2008, p. 7).

Embora a possibilidade da análise e comparação que permitem as gravações, estas não são utilizadas somente para tais fins. Como expõe Leech-Wilkinson: “Escutar gravações é considerado uma espécie de atalho para estudar, poupando os alunos a incomodidade de ler partituras (LEECH-WILKINSON, 2009, p. 8, tradução nossa)”.² É comum acudir às gravações para construir uma performance, por exemplo, ao apelar às mesmas para resolver dúvidas rítmicas, ou de alturas em uma partitura ao comparar diferentes edições, ou manuscritos. Da mesma forma, as gravações são cada vez mais utilizadas nas salas de aula para ilustrar exemplos musicais, ou mesmo comparar

¹ If analysis means studying something in order to gain knowledge and understanding of it, then there are any number of ways of analysing recordings, and any number of reasons for doing so. (COOK et al, 2009, p. 221)

² Listening to recordings is considered to be a kind of shortcut to study, saving students the bother of reading scores. (LEECH-WILKINSON, 2009, p. 8)

versões com o intuito de reconhecer diferenças no tempo, dinâmicas, articulações etc. Como menciona Matschulat (2011): “[...] *as gravações são fontes documentais que podem conceder informações valiosas sobre a prática musical de determinadas épocas ou estilos interpretativos*”.

Considerando que a música é um tipo de linguagem, as gravações são ferramentas que permitem escutar como essa linguagem era interpretada por diferentes pessoas, em países e épocas diferentes. A importância de entender a música como um tipo de linguagem, radica em que, assim como na linguagem falada – na qual aprendemos a nos comunicar através da prática constante, e da integração de novas palavras mediante a interação com as demais pessoas – na música, em algum grau, também as performances são construídas mediante os mesmos processos. Sendo assim, a análise de gravações possibilita o conhecimento de diversas perspectivas de entender a linguagem musical de diferentes épocas, além de ilustrar como ditas perspectivas tem mudado ou evoluído. Bowen cita o filósofo russo Mikhail Bakhtin ao fazer uma relação entre a música e a sua teoria da linguagem, para explicar a construção da performance:

Finalmente, Bakhtin nos lembra que obtemos as nossas palavras da boca de outros e não a partir de dicionários. Ao contrário de compositores que criam novas obras, intérpretes e ouvintes devem extrair obras musicais de outras performances personalizadas [...] é da boca de outras pessoas (performances), que é preciso pegar a canção e torná-la nossa (BOWEN, 1993, p. 144, tradução nossa).³

A utilização da análise de gravações é crescente com os avanços tecnológicos. A criação de novos *softwares* que permitem a identificação de mudanças e/ou variações, por menores que elas sejam, em determinados parâmetros musicais (como a pulsação ou o ritmo), e que ao mesmo tempo facilitam o reconhecimento dos traços particulares de um intérprete (como a utilização do rubato ou mesmo até que ponto executa um pianíssimo ou um fortíssimo), são de grande importância. Ao reconhecer

³ Finally, Bakhtin reminds us that we get our words out of the mouths of others and not from dictionaries. Unlike composers who create new works, performers and listeners must extract musical works out of other personalized performances [...] it is from other people's mouth (performances) that one must take the tune and make it one's own. (BOWEN, 1993, p. 144)

todos estes elementos, através da utilização dos *softwares*, as possibilidades nas escolhas sobre articulação, mudanças no andamento, tempo, timbre, tipo de ataque etc. são maiores. Com o decorrer do tempo, os *plug-ins* com as quais contam ditos *softwares*, tornam-se mais variados e precisos, permitindo manipular a velocidade dos arquivos de áudio sem alterar a afinação, visualizar a música através de diferentes meios (espectrogramas, formas de onda entre outros), reconhecer sequências harmônicas, alterar a altura do som, entre outras possibilidades, o que se traduz em múltiplos elementos para a análise. Diante isto Cook reflete:

As gravações são um recurso largamente inexplorado para a escrita da história da música, cujo foco tem até agora sido exageradamente nas partituras, e desenvolvimentos tecnológicos recentes abriram novas formas de trabalhar com as gravações - maneiras que tornam muito mais fácil manipulá-las, assim como estamos acostumados a manipular livros e outras fontes escritas (COOK et al, 2009, p. 221, tradução nossa).⁴

As gravações possuem um rol de grande impacto na sociedade contemporânea. Atualmente, em uma porcentagem importante, as pessoas contam com dispositivos de reprodução de áudio (sem mencionar o rádio, a televisão e a internet), o que as mantém em contato constante com diversos tipos de música. Sendo assim, inconscientemente criamos em nossa mente padrões de performance que classificamos como certos ou errados. Para ilustrar um pouco melhor dita conduta, pode-se pensar na preferência de uma ou outra versão de uma mesma peça, por parte de alguém que não tem formação musical. Este julgamento está baseado nas referências auditivas que o ouvinte tem em sua memória, e que lhe permitirão comparar e classificar a nova versão. Nos músicos, dito processo é ainda mais complexo, dado que o tipo de escuta é diferente, pois este é musicológico e não somente musical⁵. Adicionalmente, os músicos contam com a ferramenta da análise da partitura, o que amplia o leque de elementos para julgar as diferentes performances. Diante da importância que têm as

⁴ Recordings are a largely untapped resource for the writing of music history, the focus of which has up to now been overwhelmingly on scores, and recent technological developments have opened up new ways of working with recordings – ways that make it much easier to manipulate them, in the sense that we are used to manipulating books and other written sources. (COOK et al, 2009, p.221)

⁵ Nicholas Cook, no seu livro *Music, Imagination, and Culture*, distingue entre escuta musical e escuta musicológica, sendo a primeira a que a maioria das pessoas utiliza (incluindo, sugere Cook, musicólogos quando escutam por prazer), enquanto escuta musicológica concentra-se em escutar o tipo de coisas que a musicologia estuda.

gravações na delimitação dos padrões que classificam as performances, Leech-Wilkinson comenta:

Seria impossível para os intérpretes agradar o público, produtores e críticos, ou mesmo como aluno ter agradado examinadores e professores, se a sua maneira de fazer música fosse tão diferente de como ouvimos em gravações anteriores. Consequentemente, o gosto atual seleciona artistas que estejam em conformidade, e ao fazê-lo, cria-se um “estilo de época”, que pode ser definido por hábitos que muitos deles têm em comum. Da mesma forma, jovens artistas talentosos são selecionados porque dentro desta conformidade eles mostram algumas características distintivas que parecem compatíveis com o estilo geral e ainda assim os marcam como novos. Então a seleção envolve uma preferência pela novidade, mas uma novidade que funciona bem com os hábitos gerais atuais (COOK et al, 2009, p. 248, tradução nossa).⁶

Além de documentar e preservar diferentes repertórios, talvez uma das características mais importantes das gravações consista em que estas são testemunhas que conservam os traços das práticas interpretativas do passado. Ditos documentos, com o decorrer do tempo, têm se transformado em registros que permitem a comparação entre versões e que, ao final, demonstram como desde finais do século XIX (momento de criação das gravações), as práticas interpretativas têm mudado. Diante desta importante evidência, Leech-Wilkinson opina:

A evidência de mudanças no estilo da performance fornecidos pelas gravações tem profundas implicações para estudos de performance histórica. Se quisermos saber sobre a prática da performance de épocas anteriores ao início das gravações - os períodos barroco e clássico, por exemplo - temos apenas escritos como prova. Mas por volta de 1900 tratados e livros didáticos sobre a forma de tocar e cantar podem ser comparados com as gravações - muitas vezes gravações dos próprios autores (os exemplos incluem Lilli Lehmann, Lotte Lehmann, Leopold Auer, Carl Flesch, Harry Plunket Verde e Alfred Cortot, entre outros) – e o que nós achamos é devastador para toda a noção de performance historicamente informada. Seria impossível chegar perto dos sons que as pessoas realmente fazem, seguindo apenas o que eles escrevem (COOK et al, 2009, p. 247, tradução nossa).⁷

⁶ It would be impossible for performers to please audiences, promoters and critics, or even as student to have pleased examiners and teachers, if their way of making music were as different norm as we hear on earlier recordings. Consequently, current taste selects performers who conform, and in so doing it creates a ‘period style’ which may be defined by habits that many of them have in common. Equally, gifted young performers are selected because within all this conformity they show some distinguishing features that seem compatible with general style and yet mark them out as new. So selection involves a preference for novelty, but novelty that works well with current general habits. (COOK et al, 2009, p. 248)

⁷ The evidence of changes in performance style provided by recordings has profound implications for studies of historical performance. If we want to know about the performance practice of eras before recording began – the baroque and classic periods, for example – we have only writings as evidence. But from around 1900 treatises and teaching books on how to play and sing can be compared with recordings

Tomando as gravações como documentos que contêm informações importantes sobre as práticas interpretativas em diferentes épocas, na música popular, as gravações têm de uma importância capital. Além de cumprir com as qualidades acima mencionadas, as gravações de música popular são uma ferramenta fundamental na construção da performance, pois nelas estão contidos elementos que podem não estar presentes na partitura.

uma gravação de uma interpretação de música popular trás informações mais pertinentes e reveladoras do que o mero exame de sua partitura, quando ela existe, e indispensáveis quando tal partitura não existe (PEREIRA, 2009, p. 2).

Ao longo da pesquisa sobre análise de gravações de música erudita, descobrimos que estas geralmente concentram-se nas características e/ou diferenças de execução por parte de um ou diferentes intérpretes, de eventos musicais descritos através da notação na partitura. Ou seja, que seria possível asseverar que a análise de gravações de música erudita está, em grande medida, sujeita à partitura. Contrário à música erudita, as gravações de música popular oferecem uma lista diferente de possibilidades. Além de possuir todas as vantagens já mencionadas, as gravações de música popular podem ajudar no reconhecimento de estilos e sotaques não descritos na partitura. Um exemplo disto é o estudo das diferentes maneiras de improvisar, ou dos elementos utilizados na improvisação de um ou outro intérprete. Como menciona Ulhôa:

Com a gravação o próprio processo de transmissão de músico para músico se modificou. Como por exemplo, no jazz e no rock, onde a possibilidade de ouvir repetidas vezes a mesma gravação se tornou essencial para o desenvolvimento de certas habilidades instrumentais (ULHÔA, 2006, p. 2).

Frente ao desafio de reconhecer elementos inerentes à música popular que não aparecem especificados na partitura, a fim de construir uma performance, é preciso apelar a um tipo de análise que não esteja sujeito somente à partitura. A análise de gravações, faz parte de uma vertente da musicologia chamada musicologia empírica, a qual é definida por Cook assim:

– often recordings of their authors (examples include Lilli Lehmann, Lotte Lehmann, Leopold Auer, Carl Flesch, Harry Plunket Green and Alfred Cortot, among others) – and what we find is devastating to the whole notion of historically informed performance. It would be impossible to come anywhere near the sounds people actually make by following only what they write. (COOK et al, 2009, p. 247)

Musicologia empírica, para resumir, pode ser pensada como musicologia que engloba uma consciência baseada em princípios tanto do potencial de se envolver em grandes quantidades de dados relevantes, quanto dos métodos adequados para a realização destes; adotar este termo não nega a auto-evidente dimensão empírica de toda musicologia, mas chama a atenção para o potencial de uma gama de abordagens musicais empíricas que não é, por enquanto, amplamente difundida no âmbito da disciplina (CLARKE; COOK, 2004, p. 5, tradução nossa).⁸

Diante do desejo de aprender a interpretar música popular brasileira, o autor do presente trabalho, sendo estrangeiro e ainda pertencendo à tradição de formação musical erudita, orientou-se pela análise de gravações como ferramenta para atingir dita aspiração. Isto ocorreu durante o curso do mestrado, onde as discussões sobre as diferenças entre as metodologias de ensino da música popular e da música erudita tiveram lugar, gerando inquietudes sobre quais são os subsídios adquiridos em uma e outra prática. Levando em conta tudo o que foi mencionado acima, a análise de gravações foi escolhida como tema central da presente pesquisa, por ser um tipo de análise que contempla não somente o texto escrito (i.e., a partitura), mas também a análise da performance propriamente dita, posto que como assevera Leech-Wilkinson (2009): “*uma performance não é simplesmente uma representação neutra das alturas e durações simbolizadas em uma partitura.*” Sem dúvida, a análise de gravações é a ferramenta que permite reconhecer similitudes e diferenças entre versões, o qual nos conduz ao reconhecimento de padrões de execução, que podemos considerar como característicos de um gênero e que podem ser integrados na construção de uma performance.

Identificar, através da análise de gravações, os diferentes gestos musicais utilizados por diferentes violonistas da tradição do choro, na peça *Nosso Choro* de Garoto, é o objetivo principal da presente dissertação. Dita identificação é realizada com o intuito de reconhecer aspectos interpretativos similares na interpretação da partitura de *Nosso Choro*, para serem levadas em conta e assim, construir uma performance musical.

⁸ Empirical musicology, to summarize, can be thought of as musicology that embodies a principled awareness of both the potential to engage with large bodies of relevant data, and the appropriate methods for achieving this; adopting this term does not deny the self-evidently empirical dimension of all musicology, but draws attention to the potential of a range of empirical approaches to music that is, as yet, not widely disseminated within the discipline. (CLARKE; COOK, 2004, p. 5)

Dizer que uma performance é 'musical' na verdade significa que aspectos do que está escrito são realizados de forma não literal, com algumas variações em relação aos valores escritos que trazem um senso de beleza ou uma sensação de significado comunicado para uma performance da partitura (COOK et al, 2009, p. 255, tradução nossa).⁹

O que chamamos de gesto musical na presente pesquisa, responde à definição do mesmo por parte de Fernández (2010):

A manipulação de elementos como “tempo, dinâmica, timbre e articulação” é o que leva, juntamente com a estrutura notada em alturas, pausas, duração e acentos [...], a formar um todo inseparável, coerente e esteticamente satisfatório que chamamos de gesto musical (FERNÁNDEZ, 2010, p. 45).

Para poder reconhecer gestos musicais como pertencentes ou próprios a um gênero musical, é necessário que ditos gestos tenham sido mantidos e repetidos ao longo do tempo, reafirmando-se, e consolidando-se através das diferentes performances. Para confirmar isto, recorreremos a uma semelhança com o jazz expressada em um texto de Bowen: “Os intérpretes de jazz estão sempre tocando novas notas sobre melodias antigas, mas uma nova nota se torna parte da melodia apenas quando é reproduzida em versões posteriores” (BOWEN, 1993, p. 157, tradução nossa).¹⁰ Sob ditas condições, a presente pesquisa realizou as análises em gravações que distam em 43 anos entre a primeira e a última, confirmando a permanência de gestos comuns entre umas e outras. Adicionalmente, todas as gravações correspondem a intérpretes pertencentes à tradição da música popular brasileira.

A lista de compositores/intérpretes de violão no choro, é bastante numerosa. Dadas as múltiplas possibilidades, a escolha da peça e do compositor para realizar a análise de gravações, foi um dos processos que levou mais tempo. Um dos critérios para a escolha da peça, foi a existência de pelo menos uma gravação feita pelo próprio compositor. Consideramos que assim a análise ganharia credibilidade, pois a interpretação por parte do compositor, contém traços do estilo pessoal do mesmo,

⁹ To say that a performance is ‘musical’ in effect means that aspects of what is notated are performed non-literally, with some variations from the notated value which brings a sense of beauty or a feeling of communicated meaning to a performance of the score. (COOK et al, 2009, p. 255)

¹⁰ Jazz performers are always playing new notes over old tunes, but a new note becomes part of the tune only when it is reproduced in later versions. (BOWEN, 1993, p. 157)

fornecendo dados importantes para a análise. Após pesquisar, e pedir sugestões a vários violonistas e músicos da tradição do choro, um nome sobressaiu-se como fator comum: Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto.

Acho que, se tivesse vivido mais um pouco, ele [Garoto] teria feito a maior obra de violão deste século. Acredito que, se ele tivesse vivido por mais dez anos, até 1965, ele seria glorificado pela bossa nova. Foi ele o cara que fez a ponte da harmonização jazzística para o violão brasileiro (MELLO, 2012, P. 169).

Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, nasceu em São Paulo em 1915, e foi o primeiro filho de um casal de imigrantes portugueses a nascer no Brasil. Aprendeu por observação a tocar diferentes instrumentos, já que seu pai e dois de seus irmãos mais velhos tocavam guitarra portuguesa, violão e banjo. Desde criança fez parte de diferentes grupos tocando vários instrumentos, o que lhe deu o apelido de “Moleque do banjo”. Viveu ao longo da primeira metade do século XX, época durante a qual o choro integrou elementos como o improvisado e a percussão, os quais torna-se iam, com o decorrer do tempo, fundamentais dentro do gênero. Ao longo do mesmo período, o rádio brasileiro passou por várias transformações convertendo-se na mídia mais importante do país, como assinala Mello: *“Nessa época [primeira metade do séculos XX] o rádio desempenhava um papel análogo ao da televisão na atualidade”* (MELLO, 2012, P. 25). Ao atuar em diferentes rádios em São Paulo e no Rio de Janeiro, Garoto teve a possibilidade de gravar amplo repertório, junto a diferentes músicos que são considerados ícones na história do gênero. Com certeza o contato com músicos como Laurindo Almeida, Radamés Gnattali, Jacob do bandolim, Pixinguinha, Zé Menezes, Luís Bonfá, Fafá Lemos, Chiquinho, entre muitos outros, nutriram o estilo de Garoto. Em 1939 Garoto viajou para os Estados Unidos como parte do grupo “Bando da Lua”, que acompanhava Carmen Miranda. Desta viagem restam-nos três gravações de “Carmen Miranda, o Bando da Lua e Garoto”, além de dezenas de concertos nas cidades mais importantes dos Estados Unidos, e uma apresentação para o presidente Roosevelt na Casa Branca.

Surgia assim uma nova geração de músicos e compositores, absorvendo as novidades propostas especialmente por Radamés Gnattali e Garoto e, ao mesmo tempo, recebendo a influência do jazz (MELLO, 2012, P. 126).

O trabalho de Garoto no rádio, mostra a sua versatilidade no domínio de diferentes repertórios no violão. Nos diferentes textos que fazem alusões biográficas a Garoto, é possível corroborar como com o decorrer do tempo, ele foi se interessando cada vez mais pelo estudo do violão clássico e, ao mesmo tempo, incluindo este repertório em seus programas de rádio. Um exemplo é a descrição que o próprio Garoto fez em 1946 do seu programa *Senhor Violão*, da Rádio Nacional:

Apresentarei oportunamente na Rádio Nacional o programa Senhor Violão, contendo cada audição músicas de um só autor. Exemplos: músicas de Tárrega, Ponce, Chopin, Bach, Segóvia, Falla, Beethoven, Radamés Gnattali, Villa-Lobos etc. Terei também, oportunidade de apresentar músicas e arranjos da minha autoria (ZARUR, 1946, apud MELLO, 2012, p. 98).

O fato de ter tido um interesse particular pelo estudo de repertório erudito, contribuiu para que considerássemos escolher uma das peças de Garoto para a presente análise de gravações, considerando que ao mesmo tempo que teria todas as características de uma peça de choro, não ficaria tão afastada da tradição erudita, da qual o autor da presente dissertação faz parte. Garoto estudou violão clássico com o Professor Atílio Bernardini, um dos introdutores da escola de Tárrega em São Paulo. Garoto faz parte atualmente dos compositores brasileiros incluídos nos repertórios dos violonistas de diferentes tradições. Tanto nas rodas de choro quanto nos programas de recitais acadêmicos, a música de Garoto está presente perpetuando a sua obra. O intérprete/compositor deixou um repertório de mais de duzentas peças, das quais vinte e quatro são originais para violão solo.

A obra para violão solo de Garoto esteve sempre reconhecida como um conjunto de muita importância para a música instrumental brasileira. Trata-se de um repertório de profunda complexidade que, utilizando elementos técnicos do violão clássico, vem colocar a música popular brasileira, tais como o choro e a valsa, o samba, a canção e o prelúdio, numa posição de vanguarda em relação ao seu tempo (DELNERI, 2009, p. 4).

Consideramos as gravações utilizadas na presente pesquisa, como fontes fidedignas para o levantamento dos dados das análises já que, na maioria dos casos, são gravações de intérpretes que viveram e tocaram junto a Garoto, sem mencionar que em duas das gravações, o intérprete é o próprio compositor. Os violonistas que tiveram contato e gravaram junto a Garoto, dos quais a presente pesquisa utilizou gravações como fonte de dados, são introduzidos a seguir. Laurindo Almeida, conheceu

Garoto aos quinze anos de idade e juntos formaram, entre outros, o duo “Duo de Ritmo Sincopado” com o qual participaram em gravações de diferentes programas de rádio. Em 1942 Garoto foi contratado pela Rádio Nacional no Rio de Janeiro, onde trabalhou ao lado de Radamés Gnattali na sua Orquestra Brasileira. Dita colaboração entre estes dois músicos, levou Garoto a apresentar o *Concertino n°2 para violão e orquestra*, de Gnattali, no ano de 1953 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Dita apresentação foi a primeira naquele teatro em que o violão atuou como instrumento solista. No mesmo ano, “...Garoto formou um novo trio ao lado de Chiquinho e Zé Menezes, para atuar exclusivamente no programa *Noites de Estrelas*.” (MELLO, 2012, p. 129) Junto a este último, Garoto já tinha tocado, por volta de 1946 na Rádio Nacional, quando dirigiu o conjunto Clube da Bossa.

Apesar de não ter conhecido Garoto, os violonistas das demais gravações utilizadas na presente pesquisa, são reconhecidos como emblemáticos dentro da tradição do choro. Rafael Rabello é considerado um dos violonistas mais representativos da música popular brasileira. A gravação utilizada nesta pesquisa foi a realizada junto a Radamés Gnattali, quem, como mencionado acima, conviveu e trabalhou com Garoto.

O mais fulgurante talento da geração dos chorões surgida nos anos 1970 foi indiscutivelmente Rafael Rabello. Dono de uma técnica estonteante, ele dava a impressão de que onde colocasse a mão no braço do violão faria uma intervenção genial (CAZES, 1998, p. 152).

As gravações restantes, foram feitas por violonistas que além da sua trajetória, interessaram-se por recuperar e divulgar a música de Garoto. É graças a eles que hoje podemos contar com partituras editadas das músicas de Garoto. São estes Geraldo Ribeiro e Paulo Bellinati.

Graças ao esforço e a dedicação de Geraldo Ribeiro (1939), foram publicadas partituras da música de Garoto com o título *Álbum para Violão dos Grandes Sucessos de Aníbal Augusto Sardinha (Garoto) (1979)*, além do disco em LP *Garoto por Geraldo Ribeiro*, de 1980. Em 1991, Paulo Bellinati, após mais de 10 anos de recolhimento de manuscritos, audição e transcrições de gravações (de diversas fontes), edita e grava uma importante coleção de toda a obra para violão solo de Garoto (DELNERI, 2009, p. 4).

A metodologia para realizar a análise de gravações, é o primeiro capítulo da presente dissertação. O segundo capítulo corresponde a uma análise formal da peça, a partir da qual dividiu-se a coleta dos dados das gravações. O último capítulo é a análise das diferentes gravações, seguido das conclusões.

1. METODOLOGIA

A presente pesquisa utilizou os passos metodológicos para a análise de gravações propostos por Martha Ulhôa no seu artigo *A pesquisa e análise da música popular gravada* (2006). Dito artigo propõe uma metodologia perfeitamente aplicável à análise das gravações de *Nosso Choro*. O primeiro passo é a coleta das gravações.

O início de qualquer trabalho com gravações é a construção de uma discografia, pois é necessário, antes de tudo, estabelecer a viabilidade do trabalho quanto às suas fontes primárias. (ULHÔA, 2006, p. 5)

Foram consultadas várias fontes bibliográficas e discográficas para coletar as gravações da peça *Nosso Choro*. Segundo Mello (2012, p. 252), existem sete gravações desta música, as quais foram obtidas para a presente pesquisa em formato mp3. O formato mp3 é um tipo de compressão de áudio com o qual é possível reduzir o tamanho do arquivo em noventa por cento (comparado ao formato utilizado em CDs), com uma perda de qualidade quase imperceptível. No Quadro 1 estão apresentadas as gravações utilizadas em ordem cronológica. Todas as análises e resultados serão apresentados da mesma maneira.

Quadro 1: Gravações utilizadas para as análises.

INTÉRPRETE	ANO DE GRAVAÇÃO	SELO DISCOGRÁFICO
Garoto	1950	Apresentação em recital na Associação Cultural do Violão em 16 de março de 1950
Laurindo Almeida	1957	Capitol Records
Geraldo Ribeiro	1980	Arlequim Records
Gnattali /Rabello	1984	Barclay / Funarte. Instituto Itaú Cultural
Raphael Rabello	1988	Visom Digital / Acari Records
Paulo Bellinati	1991	GSP Recordings
Zé/Dino/Garoto	1993	Projeto Memória Brasileira

O passo seguinte foi a escolha dos tópicos de análise. As análises do presente trabalho buscaram evidenciar os elementos que, no ato do estudo da peça pelo autor desse trabalho, geraram dúvidas quanto à interpretação apropriada. Esses elementos são: Localização e utilização do rubato, articulação e acentuação da figura rítmica semicolcheia/ colcheia/ semicolcheia, articulação dos baixos e a utilização de arpejos.

- **Localização e utilização do rubato**

Para poder realizar uma análise da localização e utilização do rubato foi necessária a ajuda de um *software* projetado especificamente para tais tarefas. No caso da presente pesquisa, foi utilizado o *software Sonic Visualizer*, sobre cujas possibilidades trataremos posteriormente.

Uma vez importado o arquivo de áudio dentro do *software*, procedeu-se à marcação de todas as colcheias, dos pulsos (neste caso a métrica da peça é 2/4, o que implica os pulsos em semínimas) e, posteriormente, do início de cada um dos compassos. Para tal, foi utilizado um recurso denominado *tap along*, no qual, durante a audição do trecho musical, pressiona-se uma tecla do computador onde sentimos que ocorrem os pulsos. Apesar de que o *software* utilizado conta com *plug-ins* que detectam os *onsets*, ou seja, os ataques dentro da peça, deu-se preferência ao método *tap along*, pois os *plug-ins* mencionados são demasiadamente sensíveis, marcando ataques onde os mesmos não ocorrem. Outro motivo é que, dado o caráter sincopado do Choro, em muitos momentos há pulsos onde não ocorrem os ataques. Nesta peça, aparecem tais lacunas quando a última semicolcheia do compasso está ligada à primeira do compasso seguinte, como nos compassos 5 - 6:

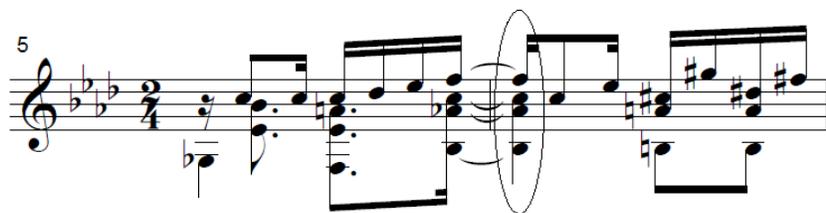


Figura 1: Nosso Choro, compassos 5-6.

Outro caso no qual o *plug-in* não marca o ataque, é quando sobre um pulso tem uma pausa, como ocorre no compasso 8.

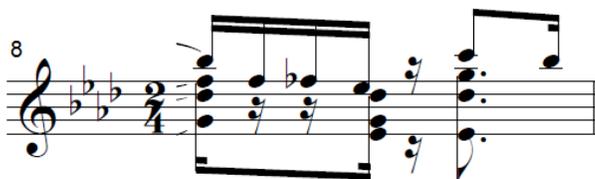


Figura 2: Nosso Choro, compasso 8.

Uma vez marcadas todas as colcheias, pulsos e compassos, optou-se por considerar unicamente as marcações dos compassos, pois revelam mais claramente as seções onde os intérpretes utilizam o rubato. Finalmente, o software permite transferir os dados dos gráficos a documentos de texto que contêm informações sobre as durações de cada um dos pontos marcados com o *tap along*, assim:

Quadro 2: Dados transferidos do software ao documento de texto.

Duração em segundos	Compasso
0.571428571	1
3.000000000	2
5.363265306	3
7.702040816	4
9.910204081	5

Todas as informações foram transferidos para o software *Excel* para gerar gráficos, que mostram as mudanças na velocidade do pulso, pela utilização do rubato.

- **Articulação e acentuação da figura rítmica semicolcheia/ colcheia/ semicolcheia**

No contexto rítmico da história musical Afro-Americana, a síncope característica, terminologia usada por esta pesquisadora se referindo ao ritmo sincopado composto por semicolcheia/ colcheia/ semicolcheia, é considerado pelos musicologistas como uma das mais importantes fórmulas rítmicas que emergiram nas Américas no século XIX. (CANÇADO, 1999, p. 4)

A figura rítmica mencionada, que a partir de agora chamaremos de síncope característica, aparece de forma constante ao longo de toda a peça. Para a sua análise o primeiro passo foi localizar os lugares onde a mesma aparece (50 compassos diferentes).

Posteriormente foi utilizado o software *Sonic Visualizer*, para diminuir a velocidade das gravações sem alterar as alturas, possibilitando escutar com maior clareza as diferentes articulações e acentuações da síncope característica realizadas pelos intérpretes.

A vantagem de alterar os andamentos por meios digitais é que as alturas das notas permanecem as mesmas e seus ataques e as relações entre suas durações permanecem proporcionalmente as mesmas que nos andamentos originais, embora as durações das notas obviamente possam ser mais longas ou mais curtas. (PEREIRA, 2009, p. 4)

O passo seguinte foi escolher as diferentes articulações e acentuações da síncope característica realizadas pelos intérpretes das gravações, para logo serem distribuídas em tabelas mostrando a porcentagem de utilização de cada uma delas.

- **Articulação dos baixos**

Kiefer (1983, p.15) assim define o conceito de “baixaria”:

O baixo contrapontístico e melódico, ou como classifica o baixo cantante, tão característico do choro, foi e é amplamente utilizado no maxixe e no samba. Funcionando como uma segunda melodia, a linha de baixo do choro, além de dialogar com a melodia principal define a harmonia conectando os acordes. É um tipo de linha muito ornamentada, com grande quantidade de notas, fazendo uso constante de semicolcheias e de tercinas, executada entre o C3 e o C1, e por isso soando bem em instrumentos que, como o violão e o bombardino, possuem nos registros médio-graves a sua melhor sonoridade. Este tipo de linha ficou conhecido como “baixaria do choro”, ou apenas “baixaria”. (VALENTE, 2009-2010, p. 281)

São vários os lugares onde a linha baixo assume maior proeminência, não somente como sustento harmônico, mas também como uma linha melódica que conecta os acordes e as frases. Tais linhas melódicas aparecem sempre no segundo tempo dos compassos, com três possibilidades rítmicas. A primeira é duas semicolcheias seguidas de uma tercina de semicolcheia, como no compasso 4:

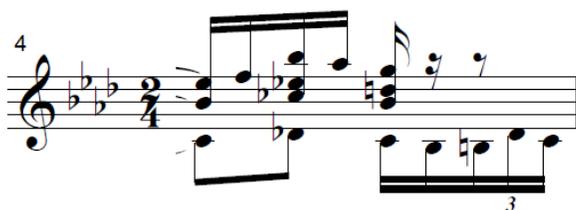


Figura 3: Nosso Choro, compasso 4.

A segunda possibilidade é duas tercinas de semicolcheia ao longo de todo o segundo tempo do compasso, como aparece no compasso 12:



Figura 4: Nosso Choro, compasso 12.

A última possibilidade é uma tercina de semicolcheia na segunda metade do

segundo tempo do compasso, como aparece no compasso 14:

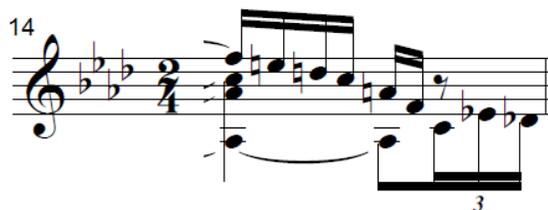


Figura 5: Nosso Choro, compasso 14.

Após o levantamento de todos os lugares onde o baixo aparece com os movimentos anteriormente descritos (c.4; 12; 14; 20; 36; 42; 44), utilizou-se o software *Sonic Visualizer* para determinar a articulação destes baixos mediante a diminuição da velocidade do andamento da gravação.

Da mesma maneira que foi feito com as articulações da síncope característica, foram escolhidas as diferentes articulações e acentuações realizadas pelos intérpretes das gravações, para depois serem organizadas em tabelas mostrando a sua frequência de uso através de porcentagens.

• Utilização de arpejos

O último tópico de análise é a utilização dos arpejos dentro da peça. Estes estão diretamente relacionados com o uso do rubato, dado que a velocidade com a qual é realizado um arpejo pode afetar a regularidade do pulso. Para realizar dita análise o primeiro passo foi categorizar os acordes que são susceptíveis de serem arpejados. A primeira categoria corresponde aos acordes constituídos por mais de quatro notas (c. 1; 2; 17; 18; 37; 38; 39; 40; 41; 47; 57; 58; 59; 60; 61; 67; 69; 70; 85; 86), o que numa primeira instância sugeririam a execução de um arpejo dada a técnica da mão direita que, tradicionalmente, utiliza apenas quatro dedos (polegar, indicador, médio e anular). Um exemplo ocorre no compasso 40:

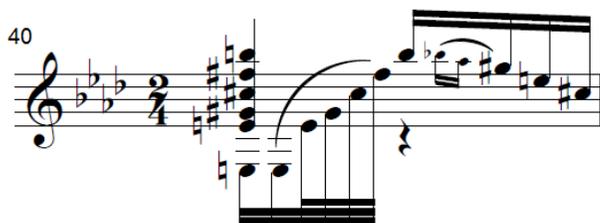


Figura 6: Nosso Choro, compasso 40.

Uma segunda categoria corresponderia a acordes que necessitam ser arpejados por estarem precedidos por uma mudança de posição ou outra dificuldade técnica. Porém, na peça analisada não foram encontrados arpejos que seguissem essa lógica.

A última categoria corresponde aos acordes com notas agregadas (sétimas, nonas, décimas-primas e décimas-terceiras), que convém ser arpejados para melhor destacar cada uma das notas que o conformam. Como foi expresso por Brouwer: “a velocidade do arpejo depende da complexidade do acorde¹¹”. Por exemplo o arpejo do acorde do compasso 36, permite ouvir com maior clareza a dissonância de segunda menor entre as notas si - dó.



Figura 7: Nosso Choro, compasso 36.

Dado que a grande maioria dos acordes que aparecem na peça tem notas agregadas, esta última categoria só foi considerada nos acordes que se encontram nas cadências dos finais de frase ou seção (c. 4 – 12 – 16 – 20 – 28 – 36 – 40 – 56 – 60 – 72 – 80 – 84 – 88 – 96), favorecendo a definição de cada uma das partes da peça. Estes podem ser arpejados, não somente para realçar cada uma das notas do acorde,

¹¹ Masterclass com Leo Brouwer. 16e biennial de guitare en Tricastin, 2007

mas também para fortalecer o gesto cadencial, como é o caso do acorde do compasso 28, final da Parte A.



Figura 8: Nosso Choro, compasso 28.

• Escolha das ferramentas de análise

O último passo metodológico, é a escolha das ferramentas para a análise das gravações.

No entanto, é possível usar a nova tecnologia para criar um ambiente que faça com que seja mais fácil de ouvir de forma eficaz, no sentido de se mover ao redor de uma gravação para comparar diferentes partes da mesma, ou se movendo entre diferentes gravações para ouvir em contraste com a outra. (COOK et al, 2009, p. 222, tradução nossa)¹²

Como foi mencionado no início deste capítulo, a presente pesquisa utilizou um software para analisar as gravações. Foram considerados diferentes *softwares* para fazer as análises, a coleta e a comparação de dados das gravações. *Sonic Visualizer*, um programa gratuito desenvolvido pelo *Centre of Digital Music* da *Queen Mary, University of London*, e recomendado pelo *Centre for the History and Analysis of Recorded Music* (CHARM) para análise de gravações, foi o software escolhido.

Sonic Visualizer fornece dois recursos particularmente poderosos para trabalhar com gravações. Um deles é a capacidade de marcar o arquivo de som, por exemplo marcando onde cada compasso ocorre: você pode batucar a música enquanto a escuta, e usar as barras resultantes para navegar na gravação. (COOK et al, 2009, p. 223, tradução nossa)¹³

¹² It is however possible to use new technology to create an environment that makes it easier to listen effectively, in the sense of moving around a recording to compare different parts of it, or moving between different recordings to hear one against another. (COOK et al, 2009, p. 222)

¹³ *Sonic Visualizer* provides two features that are particularly powerful for working with recordings. One is the ability to annotate the sound file, for instance by marking where each bar occurs: you can tap to the

Tal software conta com diferentes *plug-ins*, com os quais é possível ver e marcar os ataques e/ou os pulsos, obtendo informações sobre as variações da velocidade da pulsação e do tempo (o que permite um mapeamento da utilização do rubato), criar gráficos demonstrando o rubato, além de possibilitar a reprodução da música mais lentamente sem afetar as alturas das notas. Isto permite escutar em detalhe as diferentes articulações dos intérpretes ao longo da peça.

Como o próprio nome indica, Sonic Visualizer também oferece uma gama de recursos para visualizar o que você ouve, mas antes de discutí-los cabe considerar o que se ganha por meio da visualização de música. Na verdade, a visualização é uma técnica analítica fundamental: métodos tradicionais de análise da partitura empregam uma ampla gama de notação ou representações gráficas que algumas vezes ajudam a focalizar o que você, e em outros casos complementar o que é facilmente audível. (COOK et al, 2009, p. 223, tradução nossa).¹⁴

As possibilidades de visualização oferecidas pelo software facilitam a análise de gravações, pois possibilitam distinguir visualmente as alturas, duração, força e momento do ataque, entre outros, o que revela informações contidas na gravação que não necessariamente encontram-se na partitura. Esse tipo de visualização é denominado Espectrograma. A figura 9 mostra a visualização de um espectrograma de um trecho da gravação de *Nosso Choro*, em gravação de Garoto.

music as you listen to it, and use the resulting barlines to navigate the recording. (COOK et al, 2009, p. 223)

¹⁴ As its name implies, Sonic Visualizer also offers a range of features for visualising what you hear, but before I discuss these it's worth considering what is gained by visualising music. Actually visualisation is a fundamental analytical technique: established score-base analytical methods employ a wide range of notation or graphical representations that sometimes help to bring what you hear into focus, and in other cases complement what is readily audible. (COOK et al, 2009, p. 223)

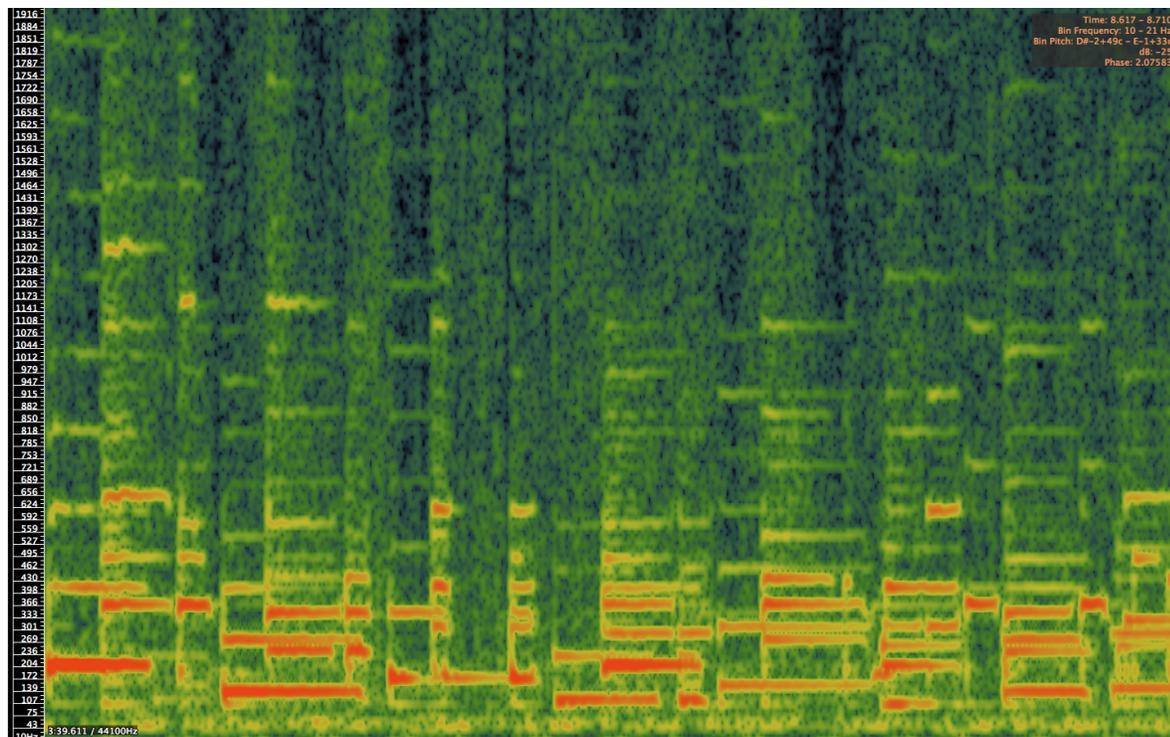


Figura 9: Visualização de um espectrograma.

Porém, programas como Sonic Visualizer, podem criar uma gama de visualizações diretamente do áudio, e algumas destas também são eficazes na refinação e focalização da experiência auditiva. A mais flexível destas visualizações são os espectrogramas, os quais apresentam o som em três dimensões: tempo (da esquerda para a direita), frequência (de cima para baixo), e intensidade (por meio de cores ou tons de preto e branco). (COOK et al, 2009, p. 225, tradução nossa)¹⁵

Em todo momento foi utilizada a partitura como fonte de dados e comparação das diferentes gravações. Porém, os espectrogramas revelam informações ligadas diretamente com a performance que são difíceis de perceber somente com a partitura.

A notação convencional de partituras é extremamente seletiva como representação do som musical: ela fornece informações básicas sobre alturas e tempo com algumas anotações, mas dá apenas vagas indicações concernentes à dinâmica, articulação e timbre, e não diz virtualmente nada sobre nuances temporais ou de dinâmica. Por ser tão seletiva, ele pode transmitir efetivamente os aspectos da música muito claramente. Espectrogramas são exatamente o contrário. Seu atrativo é que, em princípio, todos os aspectos do som estão

¹⁵ Programs like Sonic Visualiser, however, can create a range of visualisations directly from the audio, and some of these are also effective in refining and focusing the listening experience. The most flexible of these visualisations are spectrograms, which presents the sound in three dimensions: time (from left to right), frequency (from top to bottom), and intensity (by means of colour or in black and white, shading). (COOK et al, 2009, p. 225)

presentes neles; a desvantagem é que, na prática, pode ser difícil de extrair a informação que você deseja. Eles são mais úteis por focar-se nos detalhes de performance - as nuances não escritas que são responsáveis por muito do significado da música - e é nesse papel que eles têm sido usados por musicólogos tais como Robert Cogan ou Peter Johnson no campo de música clássica, e David Brackett ou Serge Lacasse na música popular. (COOK et al, 2009, p. 226, tradução nossa)¹⁶

As possibilidades de visualização, os aplicativos e os *plug-ins* oferecidas pelo software *Sonic Visualizer* foram suficientes para realizar a análise de cada um dos aspectos estudados nas diferentes gravações.

Uma vez terminados todos os procedimentos metodológicos para realizar as análises das gravações, foi recomendável fazer uma análise formal e harmônica da peça, com o objetivo de estabelecer uma relação entre estes elementos e as interpretações presentes nas gravações, para melhor organizar a coleta de dados sobre os diferentes elementos musicais executados.

¹⁶ Conventional score notation is extremely selective as a representation of musical sound: it provides a basic pitch and time framework with some annotations, but gives only broad indications regarding dynamics, articulation and timbre, and says virtually nothing about temporal or dynamic nuance. By being so selective, it can convey those aspects of music that it does convey very clearly. Spectograms are just the other way around. Their attraction is that in principle all aspects of the sound are present in them; the downside is that in practice it may be hard to extract the information you want. They are most useful for homing in on the details of performance - the unnotated nuances that are responsible for so much of the music's meaning - and it is in this role that they have been used by such musicologists as Robert Cogan or Peter Johnson in the field of classical music, and David Brackett or Serge Lacasse in popular music. (COOK et al, 2009, p. 226)

2. ANÁLISE FORMAL DE *NOSSO CHORO*

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 e à influência negra — foram surgindo gêneros que são a base da música popular urbana. (CAZES, 1998, p. 15)

Dado que o choro é o resultado da mistura de vários elementos, entre os quais estão as danças europeias, é natural que as primeiras composições do gênero adotassem formas similares.

As formas musicais são elementos imprescindíveis por constituir uma base fundamental para o estudo do choro. A forma musical em três seções era comum nas polcas, maxixes, mazurcas, lundus e tangos compostos por Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Joaquim Callado; as chamadas “danças do choro” presentes no século XIX. (BORGES, 2008, p. 12)

Dita forma, em três partes, pertence às músicas compostas na segunda metade do século XIX. Porém, junto com o desenvolvimento do gênero ao longo da primeira metade do século XX, a forma, a quantidade de partes e o número de repetições das mesmas tem sido flexibilizado. Garoto foi um dos compositores que vivenciou, e ajudou a criar, essas transformações do choro.

Além de Pixinguinha, Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, foi um músico que contribuiu significativamente para o choro. O instrumentista compôs grande parte de sua obra mais significativa na década de 1940, período em que já não havia tamanha preocupação com a forma musical em três seções. Desse modo, Garoto pôde trabalhar de forma mais livre, mormente na referida década, devido ao grau de liberdade composicional viabilizado pelo crescente desapego à organização formal em três seções. Tal conjuntura contribuiu para que Garoto ampliasse os recursos estilísticos do choro, assunto que tem sido objeto de estudos acadêmicos e não acadêmicos. (BORGES, 2008, p. 5)

A peça *Nosso Choro* tem duas partes definidas pela tonalidade. Para a presente pesquisa foi utilizada a partitura editada por Paulo Bellinati (*The Guitar Works of Garoto*. San Francisco, GSP Editions. 1991), a qual é o resultado da comparação do manuscrito deixado por Garoto com a gravação do próprio autor em 1950 (a gravação acima mencionada). “O manuscrito não tem acidentes na armadura e eu escolhi *F menor/ Ab maior*, com o objetivo e facilitar a leitura” (BELLINATI, 1991, p. 39). Cada uma destas partes está composta por duas seções, e essas, por sua vez, se subdividem em várias frases. As indicações da partitura especificam que a forma da peça é | A | | B : | | A |.

Na tabela N° 2 aparecem especificadas as partes, e as diferentes seções que a compõem, além da extensão em compassos de cada uma.

Tabela 3: *Partes e seções da peça Nosso Choro.*

PARTE	A		B		A	
	c. 1 – 28		c. 29 - 68		c. 69 - 96	
	a	a'	b	b'	a	a'
	c. 1 -16	c. 17 -28	c. 29 - 49	c. 49 - 68	c. 69 – 84	c. 85 - 96

Parte A (c. 1 - 28)

A Parte A (Fm)¹⁷ tem duas seções, cada uma das quais começa com uma frase de quatro compassos que utiliza como material a fórmula de acordes IIm7b5 - V7, sequenciada pelo círculo de quintas. A harmonia destes quatro compassos, que terminam em um acorde de V9, é: Fm: IIm7b5 - V5+ - Dm: IIm7b5 - V5+ - Cm: IIm7b5 - V7 – I – Fm: IIm/V – V9.

¹⁷ A presente pesquisa utilizou as nomenclaturas dos acordes, assim como dos cifrados, presentes no livro Dicionário de Acordes Cifrados de Almir Chediak.1998, Editora Irmãos Vitale.

1

Fm ii \emptyset V $\#5$ Dm ii \emptyset V $\#5$ Cm ii \emptyset V 7 I

4

Fm IIb/V V 9

Figura 10: Nosso Choro, compassos 1-6.

O material harmônico - melódico destes quatro compassos levanta a dúvida se devemos considerá-los ou não como uma introdução. De ser assim, estes antecedem a primeira frase de cada uma das seções da parte A, como vemos no gráfico acima, e como ocorre nos compassos 17-21.

16

Fm ii \emptyset V $\#5$ Dm ii \emptyset V $\#5$

19

Cm ii \emptyset V 7 I Fm IIb/V V 9

Figura 11: Nosso Choro, compassos 16-21.

Na presente análise os quatro compassos são considerados uma introdução, para facilitar a organização na coleta de dados na análise das gravações.

Após estes quatro compassos de “introdução”, a Frase I é o que poderíamos considerar como um período, porque conta com uma frase antecedente que termina com uma cadência aberta e um frase conseqüente a qual termina com uma cadencia autêntica. Porém, as cadências do antecedente (Fm: V / III) e do conseqüente (D: V - I) deste período não correspondem a uma mesma tonalidade.

Figura 12: Nosso Choro, compassos 4-12.

A segunda frase da primeira seção esta construída sob uma seqüência de ii / V que termina numa cadência aberta e, por sua vez, dá início aos quatro compassos introdutórios da seção II.

13

Fm V_{6/V} ii₆[♭] I₆ 3 ii V

IIb

16

3 3 gliss.

IIb/V V

Figura 13: Nosso Choro, compassos 13-16.

Após a introdução de a' , a única frase que conforma dita seção é um período. Do mesmo jeito do que o período da seção a , consta com um antecedente que termina numa cadência aberta (Fm: V / III), e o conseqüente fecha com uma cadência autêntica na tonalidade de Fm (Fm: V / I). Este último período pode ser considerado mais convencional do ponto de vista harmônico, dado que tanto antecedente como conseqüente pertencem à mesma tonalidade.

Figura 14: Nosso Choro, compassos 19-30.

Na Tabela 3, observamos a divisão em compassos das seções da Parte A.

Tabela 4: Divisão em compassos da Parte A da peça Nosso Choro.

Seções	a			a'			
	c. 1 - 16			c- 17 – 28			
	Intro	Frase I (Período)		Frase II	Intro	Frase I (Período)	
	c. 1 - 4	c. 5 - 12		c. 13 - 16	c. 17 - 20	c. 21 – 28	
		Ant.	Cons.			Ant.	Cons.
		c. 5 – 8	c. 9 - 12			c. 21 - 24	c. 25 - 28

Parte B (c. 29 -68)

A parte B é uma só seção repetida duas vezes (b - b'), na qual a única diferença são os dois compassos finais da última frase, nos quais o compositor utiliza a mesma harmonia, mudando apenas o ritmo dos encadeamentos de conexão para a repetição da segunda parte e o Da Capo.

Figura 15: Nosso Choro, compassos 47 a 51.

A parte B está conformada por quatro frases, a última das quais possui o dobro de número de compassos do que as três primeiras. A característica mais notória consiste na utilização da progressão harmônica II - V como ferramenta para gerar modulações a tonalidades aparentemente distantes e, ao mesmo tempo, dar fluência ao discurso. Assim, depois da primeira frase da Parte B que de forma global tem a harmonia Ab: I - ii - V - I, começam as modulações seguindo o mesmo movimento harmônico.

28

Fine

Ab I

ii7

31

V7 I C ii7 V7

Figura 16: Nosso Choro, compassos 28-33.

A Frase II tem a seguinte harmonia. C: ii - V - I ; Am: ii - V - i terminando numa cadência autêntica em lá menor, bastante distante da tonalidade da segunda parte.

31

V7 I C ii7 V7

34

I Am ii° V7 i

Figura 17: Nosso Choro, compassos 31-36.

A terceira frase afasta-se ainda mais da tonalidade da segunda parte (Ab), mediante o mesmo esquema de progressão harmônica II - V. Desta vez a progressão harmônica dos dois compassos finais desta frase é: E: ii - V - I

37

C iv7M I iii E ii⁶ V¹³

40

I G ii⁷ V⁷ I

Figura 18: Nosso Choro, compassos 37-42.

A última frase comporta-se de igual maneira que as frases anteriores, diferenciando-se por ter quatro compassos a mais nos quais, além da progressão ii - V, ocorre um acelerando do ritmo harmônico para a cadência.

40

I G ii7 V7 I

43

F ii7 V i Cm iv V

46

i Ab ii7 V i

Figura 19: Nosso Choro, compassos 40-48.

Na Tabela 4, observamos a divisão em compassos das seções da Parte B.

Tabela 5: Divisão em compassos da Parte B da peça Nosso Choro.

Seções	b				b'			
	c. 29 - 48				c. 49 - 68			
	Frase I	Frase II	Frase III	Frase IV	Frase I	Frase II	Frase III	Frase IV
	c. 29 - 32	c. 33 - 36	c. 37 - 40	c. 41 - 48	c. 49 - 52	c. 53 - 56	c. 57 - 60	c. 61 - 68

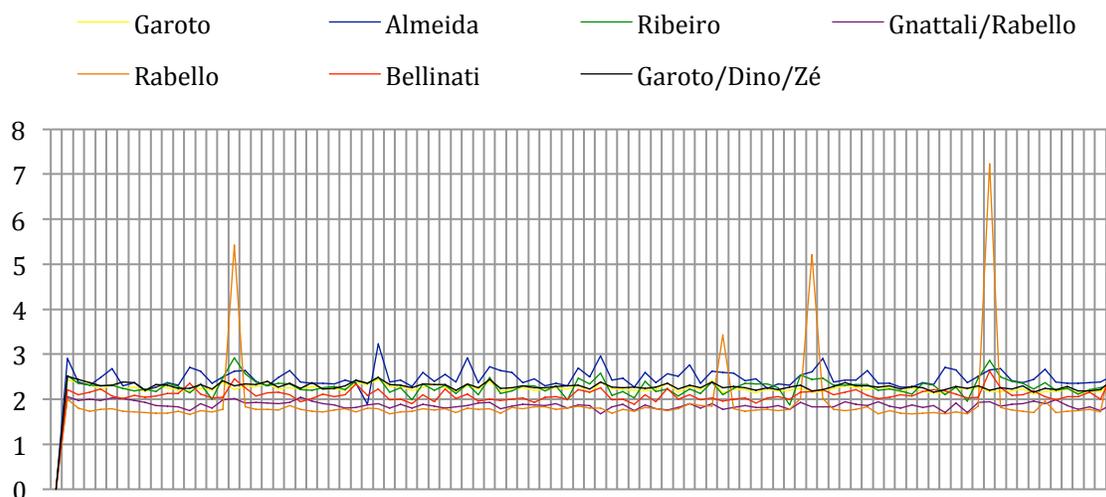
3. ANÁLISE DE GRAVAÇÕES DE *NOSSO CHORO*

No presente capítulo serão analisados os dados coletados das diferentes gravações.

3.1 Utilização e localização do rubato

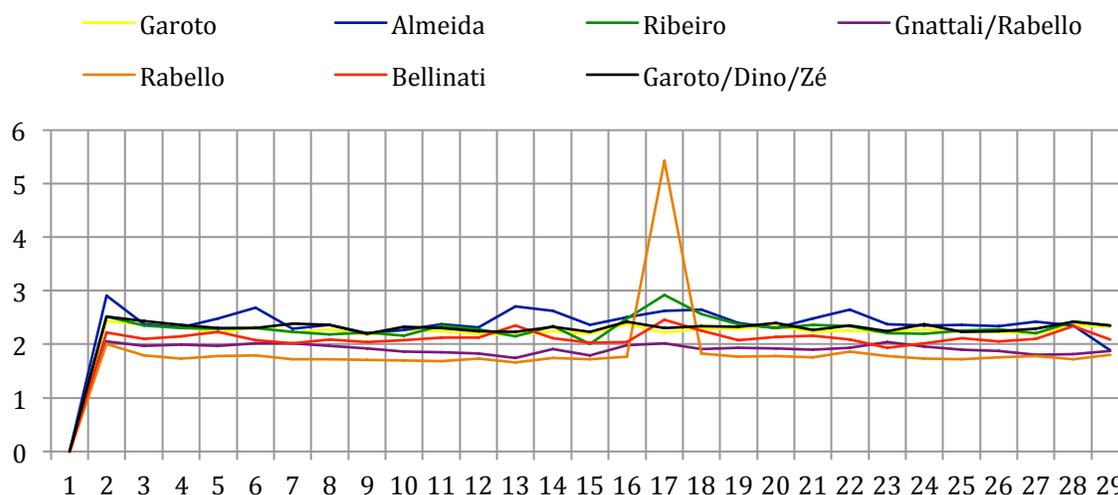
O gráfico 1 mostra a utilização do rubato por parte dos intérpretes ao longo de toda a peça. Dito gráfico é o resultado dos dados das marcações dos compassos, transferidos do software *Sonic Visualizer* para *Excel*. Cada um dos intérpretes está representado por uma cor diferente, e a direção das linhas representa a aceleração (linha descendente) e a desaceleração (linha ascendente) do tempo. As linhas dos intérpretes estão apresentadas em ordem cronológica das gravações. Cada uma das linhas verticais que atravessam o gráfico representam os compassos, e os números que aparecem na esquerda do gráfico, são segundos. Assim, no gráfico é possível reparar como cada um dos compassos tem uma duração de mais o menos dois segundos, bem como perceber as flutuações quando o rubato é utilizado.

Gráfico 1: Utilização do rubato ao longo de toda a peça *Nosso Choro*.



Para poder identificar melhor os lugares onde os intérpretes utilizam o rubato, é necessário apresentar os gráficos das diferentes seções da peça, obtidas através da análise formal.

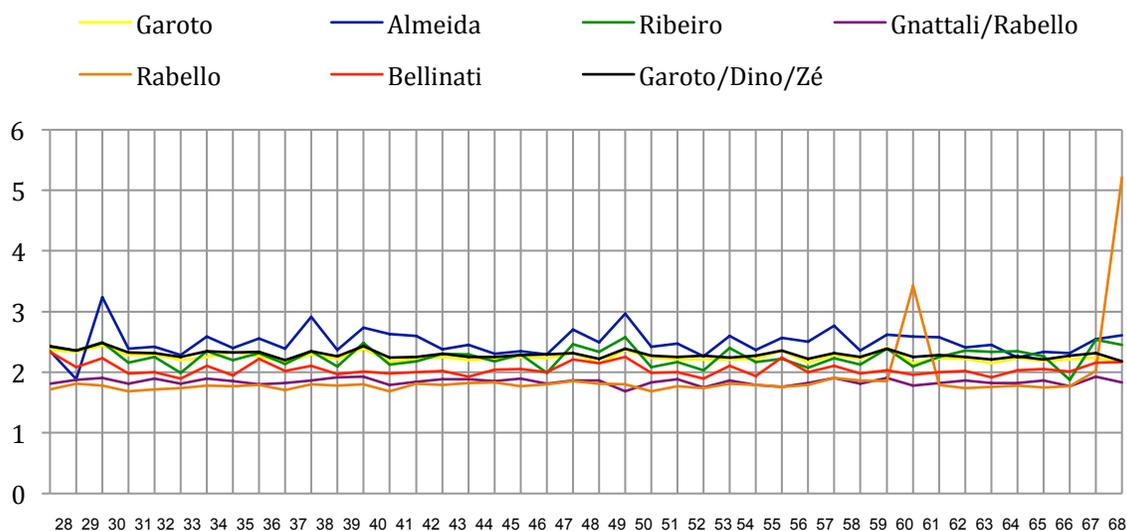
Gráfico 2: Parte A.



Neste gráfico estão ilustrados os primeiros 28 compassos da peça que correspondem à Parte A. Apesar de ter pequenas flutuações na velocidade do pulso ao longo desta parte, podemos observar como o ponto de maior utilização do rubato acontece entre os compassos 16 – 17, que correspondem à conexão das seções *a* e *a'* da Parte A. Nestes, 71.42% dos intérpretes diminuem a velocidade do pulso, articulando o final da seção *a* com o início da seção *a'* da Parte A, enquanto os outros 28.57% aceleram levemente. Da mesma maneira, observa-se como nos outros pontos de articulação formal (finais de frase), nos compassos 4-5, 12-13, e 20-21, a utilização do rubato diminuindo a velocidade do pulso, é menor e não supera o 42.85%. Nos compassos 4-5, que correspondem ao final da introdução e ao início da primeira frase da seção *a*, 57.14% dos intérpretes aceleram ligeiramente, enquanto 42.85% diminuem a velocidade do pulso. Nos compassos 12-13, que correspondem à conexão entre as frases I e II da seção *a*, o rubato aparece em 71.42% dos intérpretes através da aceleração do pulso, e em 28.57% através da desaceleração deste. Finalmente, nos

compassos 20-21, que correspondem à junção da introdução da seção *a'* com a primeira frase da mesma seção, 42.85% dos intérpretes utilizam o rubato mediante a desaceleração pulso e 28.57% através da aceleração. Os 28.57% restante, mantém o tempo inalterado.

Gráfico 3: Parte B.



A primeira informação que observamos neste gráfico da Parte B, é a utilização do rubato através da diminuição do tempo nos compassos 28 - 29. Esses compassos correspondem à conexão entre as Partes A e B. Observa-se que 85.71% dos intérpretes fazem um *rallentando* no final da Parte A (compasso 28), e posteriormente aceleram para retomar o tempo a partir dos compassos 29-30. Igualmente, é possível observar como o gráfico comporta-se de maneira quase idêntica quase nos compassos 29-48 e 49-68, que correspondem a cada uma das seções (*b* e *b'*) da Parte B. Como foi mencionado na análise formal, a Parte B é formada por um único trecho repetido (*b* - *b'*), o que explica a similitude do gráfico.

Aprecia-se no gráfico como cada uma das frases que constituem as seções *b* e *b'* estão marcadas pela utilização do rubato. Assim, cada uma das frases que compõem a Parte B, apresentam um pequeno *rallentando*, na maioria dos casos, para conectar os

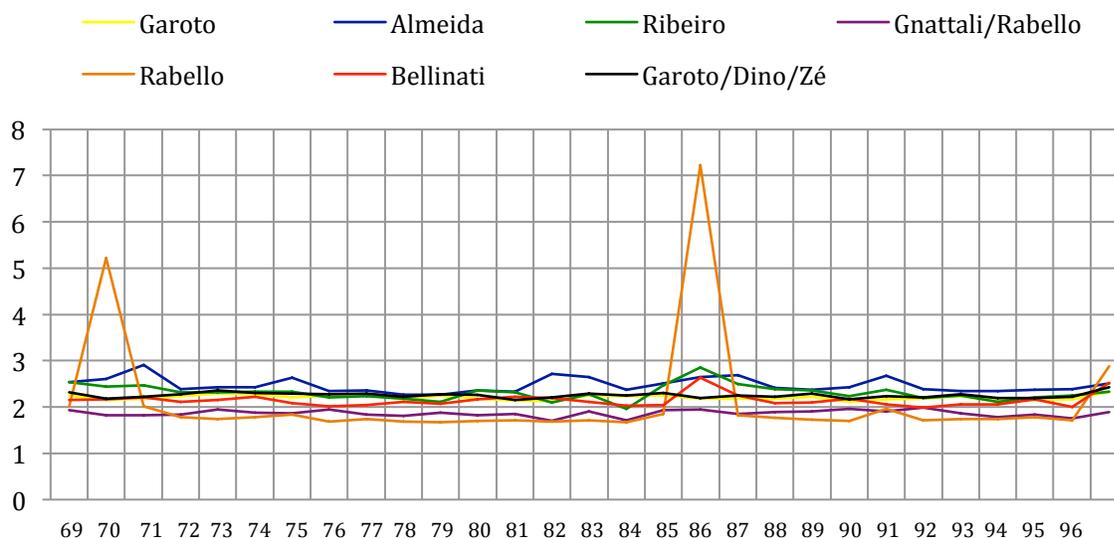
materiais de uma e outra.

Com respeito à primeira seção da Parte B, (*seção b*), 100% dos intérpretes diminuem a velocidade do pulso entre os compassos 32 e 33, da mesma maneira que entre os compassos 36 e 37, o que corresponde à conexão das duas primeiras frases desta seção. As duas últimas frases da *seção b* têm um comportamento similar. Assim, 71.42% dos intérpretes diminuem a velocidade do pulso entre os compassos 40 e 41 e 48 e 49, enquanto o 14.28% acelera nestes pontos. O 14.28% restantes mantem a pulsação.

Na *seção b'* a conduta e localização do rubato é muito similar às da *seção b*. É possível constatar que na primeira e terceira frases desta seção, nos compassos 52 a 53 e 60 a 61 respectivamente, 71.42% dos intérpretes diminuem a velocidade do pulso, enquanto o 14.28% acelera nestes pontos, e o 14.28% restante mantem a pulsação. A segunda frase da *seção b'*, comportam-se do mesmo jeito que a segunda frase da *seção b*, e conserva as porcentagens no uso do rubato. Assim, nesta frase o 100% dos intérpretes diminuem a velocidade do pulso pra conectar as frases. A última frase da *seção b'* que conecta com o *Da Capo*, age de jeito diferente à última frase da *seção b*. Nos compassos 68 a 69, o gráfico mostra como o 57.14% dos intérpretes aceleram para conectar estes pontos, enquanto o 42.85% restante utiliza um *rallentando*.

O último gráfico (GRÁFICO X) corresponde ao *Da Capo*, ou seja, à repetição da Parte A.

Gráfico 4: Da Capo; Repetição da Parte A.



O gráfico do *Da Capo*, apesar de ser bastante similar ao da Parte A, apresenta algumas diferenças. A análise do *rubato* desta parte, corresponde aos mesmos compassos (pontos de articulação formal) da Parte A, obviamente com uma numeração diferente. Conseqüentemente, nos compassos 72-73 (correspondentes ao final da introdução e ao início da primeira frase da seção a) observa-se que 42.85% dos intérpretes, assim como na Parte A, utilizam o *rubato* através da diminuição da velocidade do pulso, enquanto 42.85% dos intérpretes aceleram, e os 14.28% restantes mantêm a velocidade do pulso. Apesar de se manter a porcentagem de intérpretes que diminuem a velocidade do pulso neste ponto, observa-se como a tendência de manter a velocidade do pulso aparece em um dos intérpretes (o Geraldo Ribeiro), em contraste com a Parte A. Os compassos 80 - 81, que correspondem à conexão da frase I e a frase II da seção a, também apresentam diferenças. A porcentagem dos intérpretes que utilizam o *rubato* por meio da diminuição da velocidade do pulso, conserva o 28.57%, mas, a porcentagem dos intérpretes que aceleram levemente neste ponto, diminuiu de 71.24% ao 57.14%, deixando um 14.28% dos intérpretes sem fazer uso do *rubato* nestes compassos. Quanto aos compassos 84-85, que representam a conexão das seções a e a', também existe uma pequena variante com respeito à Parte A. A porcentagem dos intérpretes que aceleram a velocidade do pulso segue sendo de

28.57%, enquanto a porcentagem dos intérpretes que diminuem a velocidade do pulso passa dos 71.42% aos 57.14%, deixando um 14.28% dos intérpretes que se abstém de utilizar o *rubato*. A junção da introdução da seção *a'* com a primeira frase da mesma seção, compassos 88 - 89, também mostram algumas mudanças. Nestes compassos, a tendência dos intérpretes é a utilização do *rubato* mediante a desaceleração na velocidade do pulso. Deste modo 71.42% dos intérpretes reduzem a velocidade do pulso, enquanto o 28.57% restante aceleram nestes compassos. Finalmente, observa-se como 100% dos intérpretes efetuam um *rallentando* para preparar a cadência final do compasso 96.

3.2 Articulação e acentuação da figura rítmica semicolcheia – colcheia – semicolcheia

Após o levantamento dos compassos onde ocorre a síncope característica, comprovou-se que dita figura aparece 64 vezes ao longo de toda a peça, incluídas as repetições. A seguir, serão apresentados os resultados das análises da articulação e acentuação da síncope característica, em cada um dos intérpretes, e posteriormente de forma global.

Na gravação de Garoto, foram identificadas três maneiras diferentes de executar a síncope característica. A primeira delas é acentuar a colcheia da figura, reforçando ainda mais o contratempo. A representação desta articulação poderia ser escrita como se ilustra na Fig. 20:



Figura 20: Articulação da síncope característica.

Dita acentuação da síncope característica, é percebida em 32 das 64 vezes que aparece, o que corresponde a 50%.

A segunda possibilidade de execução da síncope característica consiste em fazer um *staccato* na colcheia da figura. Desta maneira, a colcheia fica mais curta, inclusive do que as semicolcheias presentes na síncope, acentuando, novamente, o contratempo. Dita articulação pode ser representada graficamente como se observa na Fig. 21:

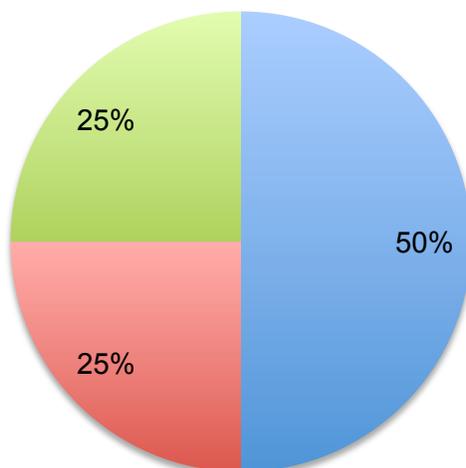


Figura 21: Articulação da síncope característica.

Esta segunda articulação, foi identificada em 16 das 64 vezes que aparece a síncope, o que corresponde aos 25%. O 25% restantes, correspondem à execução da síncope característica sem fazer qualquer articulação ou acentuação, respeitando a duração das notas tal como grafado na partitura. No Gráfico 5, estão representadas as porcentagens de utilização das diferentes articulações e acentuações da síncope característica, na interpretação do Garoto.

Gráfico 5: Articulações e acentuações da síncope característica na interpretação de Garoto.

- Acento sobre a colcheia da síncope
- Staccato sobre a colcheia da síncope
- Nenhuma articulação nem acentuação



Na gravação do Almeida, também é possível reconhecer três formas diferentes de executar a síncope característica. A primeira delas não apresenta acentuações ou articulações na síncope, respeitando as durações e acentuações ligadas à mesma. Em 42.18% das vezes, em que aparece a síncope característica, foi percebida esta possibilidade de execução, o que corresponde a 27 das 64 oportunidades nas quais aparece dita figura.

A segunda alternativa consiste na acentuação da colcheia da síncope dando mais ênfase ao contratempo, como foi ilustrado acima na Figura 20. A porcentagem de utilização desta articulação atinge 32.81%, o que corresponde a 21 das 64 vezes nas quais está presente a síncope característica na peça.

A última das possibilidades corresponde a prolongar a duração da primeira semicolcheia da síncope, chegando a atingir uma duração de colcheia pontuada. A Fig.

22 ilustra, aproximadamente, as durações de dita possibilidade.



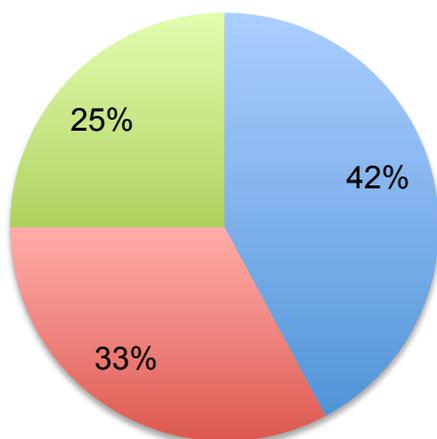
Figura 22: Duração modificada da síncope.

Esta última possibilidade de articulação da síncope característica, aparece 16 vezes ao longo da peça, o que corresponde a 25%.

No Gráfico 6, estão representadas as porcentagens de utilização das diferentes articulações e acentuações da síncope característica, na interpretação do Almeida.

Gráfico 6: Articulações e acentuações da síncope característica na interpretação de Almeida.

- Nenhuma articulação nem acentuação
- Acento sobre a colcheia da síncope
- Prolongação da duração da primeira semicolcheia



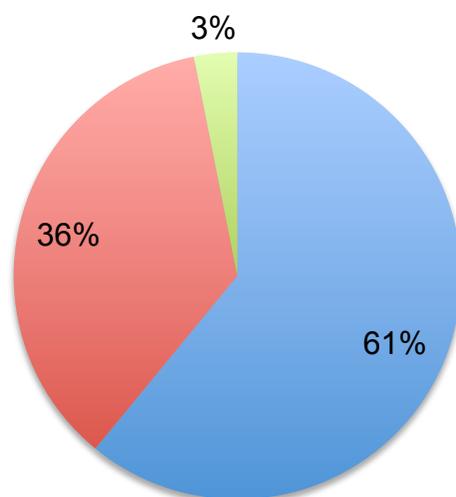
Geraldo Ribeiro executa a síncope característica de três maneiras diferentes. Estas três possibilidades, são as mesmas do que as articulações e acentuações presentes na gravação do Garoto. A acentuação da colcheia da síncope aparece em

60,93% das vezes, i.e., em 39 das 64 ocorrências da figura na peça. Em 35,93% das vezes (23 ocorrências) não é utilizada qualquer articulação ou acentuação na síncope. Por último, o 3,12% restante utiliza o *staccato* na colcheia da síncope como articulação, o que corresponde a duas aparições.

No gráfico 7, estão representadas as porcentagens de utilização das diferentes articulações e acentuações da síncope característica, na interpretação do Ribeiro.

Gráfico 7: Articulações e acentuações da síncope característica na interpretação de Ribeiro.

- Acentuação da colcheia da síncope
- Nenhuma articulação nem acentuação
- Staccato sobre a colcheia da síncope

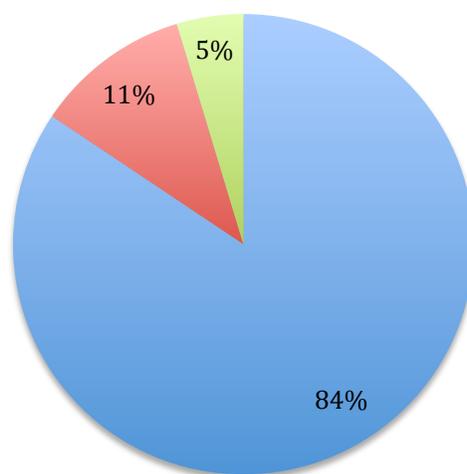


Na gravação a duo de Radamés Gnattali e Raphael Rabello, é possível escutar as mesmas três possibilidades de articulação e acentuação, presentes nas gravações de Garoto e Ribeiro. Sendo assim, as articulações e acentuações da síncope característica são apresentadas: acentuando a colcheia da síncope em 84,37% (54 das 64 vezes), abstenendo-se de fazer articulações ou acentuações na síncope em 10,93% (7 das 64 vezes), e o 4,68% restante (3 das 64 vezes) corresponde à articulação da síncope através da utilização do *staccato* na colcheia.

No gráfico 8, estão representadas as porcentagens de utilização das diferentes articulações e acentuações da síncope característica, na interpretação de Gnattali e Rabello.

Gráfico 8: Articulações e acentuações da síncope característica na interpretação de Gnattali e Rabello.

- Acentuação da colcheia da síncope
- Nenhuma articulação nem acentuação
- Staccato sobre a colcheia da síncope

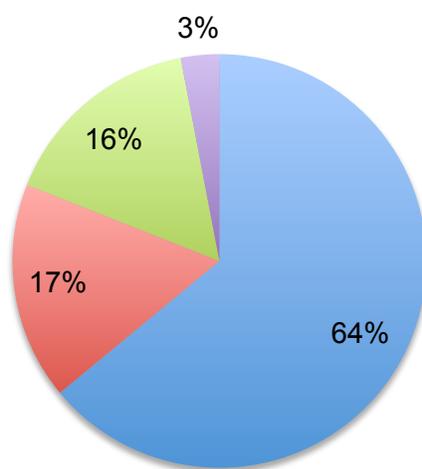


A gravação do Raphael Rabello, é a única que contém quatro maneiras diferentes de executar a síncope característica. Porém uma delas, não é realmente uma articulação nem uma acentuação da síncope característica, mas sim uma mudança desta figura por outra de quatro semicolcheias. Dita mudança aparece em 10 das 64 vezes, o que corresponde ao 15,62%. A possibilidade mais presente nesta gravação corresponde à acentuação da colcheia da síncope, a qual ocorre em 41 das 64 vezes, o que corresponde ao 64,06%. A segunda articulação mais utilizada nesta gravação, é o uso do *staccato* na colcheia da síncope. A última articulação encontrada na gravação do Rabello, é a mesma utilizada por Almeida, correspondendo à prolongação da duração da primeira semicolcheia da síncope. Dita articulação acontece em 2 das 64 vezes, o que corresponde ao 3,12%.

No gráfico 9, estão representadas as porcentagens de utilização das diferentes articulações e acentuações da síncope característica, na interpretação do Raphael Rabello.

Gráfico 9: Articulações e acentuações da síncope característica na interpretação de Rabello.

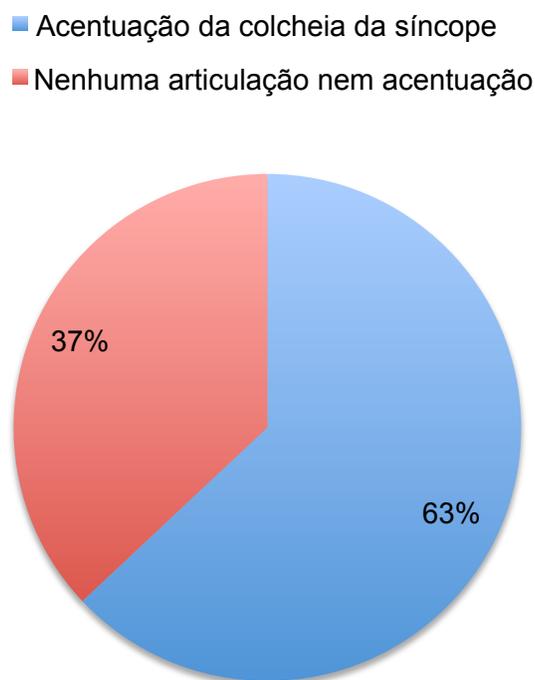
- Acento sobre a colcheia da síncope
- Staccato sobre a colcheia da síncope
- Prolongação da duração da primeira semicolcheia
- Mudança da síncope por quatro semicolcheias



A gravação do Paulo Bellinati, é a com o menor número de acentuações e articulações da síncope característica. Foram levantadas, somente, duas formas de executar dita síncope. A primeira, e mais reiterada pelo intérprete, corresponde à acentuação da colcheia da síncope, o que acontece em 40 das 64 vezes, equivalente ao 62,5%. A segunda abstém-se de fazer qualquer articulação ou acentuação sobre a síncope, respeitando as durações de cada um dos elementos da mesma, assim como a acentuação agógica natural da colcheia da mesma. Dita articulação aparece num 37% quer dizer em 24 oportunidades onde aparece a síncope.

No gráfico 10, estão representadas as porcentagens de utilização das diferentes articulações e acentuações da síncope característica, na interpretação do Paulo Bellinati.

Gráfico 10: Articulações e acentuações da síncope característica na interpretação de Bellinati.



A última gravação analisada foi a de Garoto, junto a Dino 7 cordas e a Zé Menezes¹⁸. Dita gravação faz parte do projeto Viva Garoto no qual as gravações que Garoto fez para por Ronoel Simões, foram remasterizadas, e algumas delas, como é o caso da presente versão, foram pós-arranjadas. Nesta, as articulações e acentuações conservam as porcentagens da gravação original do Garoto. O arranjo feito por Zé Menezes não altera, nem intervém na síncope. Sendo assim, as porcentagens das articulações e acentuações da síncope característica, aparecem nas seguintes porcentagens: a acentuação da colcheia da síncope, é percebida em 32 das 64 vezes que aparece, o que corresponde ao 50%, a segunda possibilidade de execução, consiste em fazer um *staccato* na colcheia da figura , e foi identificada em 16 das 64

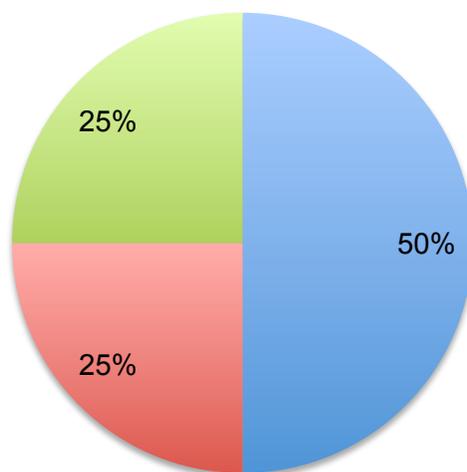
¹⁸ Os nomes correspondem aos nomes artísticos de Horondino José da Silva e José Menezes da França respectivamente.

vezes que aparece a síncope, o que corresponde ao 25%. Finalmente os 25% restantes, corresponde à execução da síncope característica sem fazer nenhuma articulação, nem acentuação, respeitando as durações de cada uma das figuras que conformam dita síncope.

No gráfico 11, estão representadas as porcentagens de utilização das diferentes articulações e acentuações da síncope característica, na interpretação do Garoto, Dino 7 cordas e Zé Menezes.

Gráfico 11: Articulações e acentuações da síncope característica na interpretação de Garoto, Dino 7 cordas e Zé Menezes.

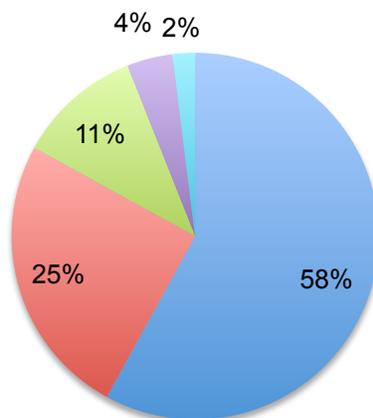
- Acento sobre a colcheia da síncope
- Staccato sobre a colcheia da síncope
- Nenhuma articulação nem acentuação



Para ter uma informação global da utilização das diferentes articulações e acentuações utilizadas nas gravações, será apresentado um gráfico mostrando as porcentagens das possibilidades de execução da síncope característica, por parte de todos os intérpretes.

Gráfico 12: Possibilidades de execução da síncope característica, por parte de todos os intérpretes.

- Acento sobre a colcheia da síncope
- Nenhuma articulação nem acentuação
- Staccato sobre a colcheia da síncope
- Prolongação da duração da primeira semicolcheia
- Mudança da síncope por quatro semicolcheias



3.3 Articulação dos baixos

Posteriormente ao levantamento da quantidade de vezes em que o baixo aparece como linha melódica, como conexão entre acordes e as frases, e com alguma das possibilidades rítmicas descritas no capítulo da metodologia (duas semicolcheias seguidas de uma tercina de semicolcheia, duas tercinas de semicolcheia ao longo de todo o segundo tempo do compasso, e uma tercina de semicolcheia no contratempo do segundo tempo do compasso), constatou-se que dito movimento melódico no baixo aparece num total de 14 vezes, levando em conta as repetições. A seguir, serão apresentados os resultados da análises da articulação e acentuação dos baixos, em cada um dos intérpretes, e posteriormente de forma global.

Na gravação do Garoto, escuta-se uma única articulação para os baixos independente do ritmo utilizado. Esta articulação consiste em atacar todas as notas do baixo, sem se valer de portamentos nem ligados na mão esquerda.

Almeida, pelo contrário, emprega um ligado na mão esquerda, ao executar as tercinas dos baixos quando estas sucedem um par de semicolcheias. Dita articulação é utilizada pelo intérprete em 100% das execuções destes baixos. Enquanto ao baixo formado por duas tercinas de semicolcheia, Almeida articula igualmente com um ligado as duas primeiras notas da cada uma das tercinas. A percentagem de utilização desta articulação nos baixos constituídos por duas tercinas de semicolcheia é de 100%. Contrário à tendência deste intérprete, de ligar as duas primeiras notas da tercina, a última figura rítmica do baixo (uma tercina de semicolcheia no contratempo do segundo tempo do compasso), é articulada em 100% das vezes que aparece, atacando todas as notas do baixo.

A articulação dos baixos na gravação do Geraldo Ribeiro é idêntica àquela do Garoto. O intérprete articula todos os baixos, sem importar os ritmos destes, através do ataque de todas as notas. Assim 100% dos baixos nesta gravação são atacados.

Radamés Gnattali e Raphael Rabello, utilizam quatro articulações diferentes nos baixos, dependendo do ritmo do trecho. A primeira possibilidade rítmica dos baixos (duas semicolcheias seguidas de uma tercina de semicolcheia), é executada em 100% das vezes, atacando todas as notas. Os baixos conformados por duas tercinas de semicolcheia, são articulados com uma mistura entre ligados e ataques. Assim, a primeira tercina articula-se ligando as duas primeiras notas da mesma, e a segunda tercina é articulada atacando todas as notas. Dita articulação é reconhecível em 100% das vezes que aparece. Por último, os baixos que aparecem com o ritmo de tercina de semicolcheia no contratempo do segundo tempo do compasso, usam duas articulações diferentes. Em 50% das vezes, os intérpretes articulam este baixo atacando todas as notas, enquanto nos 50% restantes articulam com um *glissando* da primeira à segunda nota da tercina de semicolcheia. É importante mencionar que quando esta última articulação é utilizada pelos intérpretes, há uma pequena mudança rítmica, na qual a tercina transforma-se três semicolcheias.

A gravação do Raphael Rabello emprega, assim como sua gravação junto a Gnattali, diferentes articulações para o baixo dependendo do ritmo. Deste modo, a primeira possibilidade rítmica utiliza duas articulações diferentes. Em 62.5% dos baixos

com ritmo de duas semicolcheias seguidas de uma tercina de semicolcheia, o intérprete liga as duas primeiras notas da tercina de semicolcheia, enquanto nos 37.5% restantes ataca todas as notas do baixo. A segunda possibilidade rítmica, os baixos conformados por duas tercinas de semicolcheia, é articulada do mesmo modo que na gravação junto a Gnattali. Assim, em 100% das aparições do baixo com dito ritmo, este é articulado ligando-se as duas primeiras notas da primeira tercina de semicolcheia, enquanto a segunda tercina de semicolcheia, é articulada atacando-se todas as notas do baixo. Concernente à última possibilidade rítmica no baixo, Rabello também emprega uma das duas articulações utilizadas na gravação junto a Gnattali. Refere-se ao uso de um *glissando* entre as duas primeiras notas da tercina de semicolcheia, o que alteralevemente o ritmo. Nesta gravação, 100% das vezes em que aparece dito baixo, usa-se o *glissando* entre as duas primeiras notas da tercina de semicolcheia.

Do mesmo modo do que as gravações de Garoto e Ribeiro, as de Paulo Bellinati, e a gravação remasterizada de Garoto junto a Dino 7 cordas e Zé Menezes, utilizam uma única maneira de articular todos os baixos da peça. Assim, nestas duas últimas gravações, a articulação do baixo atacando todas as notas sem importar o ritmo, aparece em 100% das vezes.

A seguir serão apresentadas as porcentagens globais das diferentes articulações dos baixos, dependendo do ritmo, registradas na análise.

Gráfico 13: Primeira possibilidade rítmica do baixo: duas semicolcheias seguidas de uma tercina de semicolcheias.

- Todas as notas atacadas
- Duas primeiras notas da tercina de semi colcheia ligadas

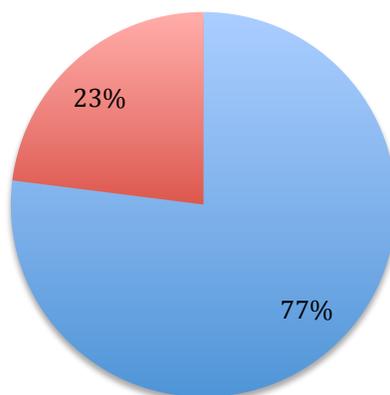


Gráfico 14: Segunda possibilidade rítmica do baixo: duas tercinas de semicolcheia.

- Todas as notas atacadas
- Primeira tercina ligada, segunda tercina atacada
- Primeira e segunda tercinas ligadas

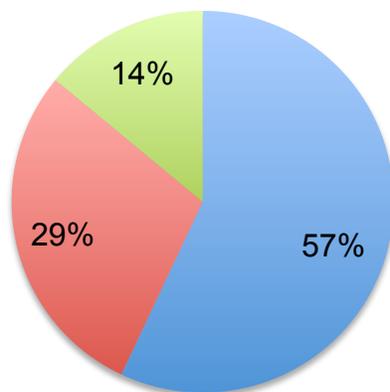
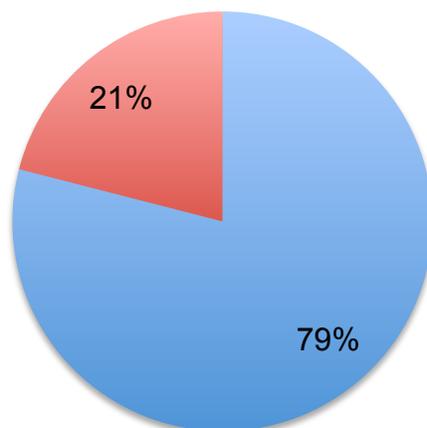


Gráfico 15: Terceira possibilidade rítmica do baixo: tercina de semicolcheias no contratempo do segundo tempo do compasso.

- Todas as notas atacadas
- Glissando da primeira à segunda nota da tercina de semi colcheia



3.4 Utilização de arpejos

Como foi exposto no capítulo da metodologia, foram consideradas duas categorias na utilização dos arpejos. A primeira delas corresponde aos arpejos executados sobre acordes que contém mais de 5 notas. Ditos acordes aparecem em 20 ocasiões ao longo da peça, levando em conta as repetições. A segunda categoria corresponde aos acordes que contém notas agregadas (sétimas, nonas, décimas-primas e décimas-terceiras) e se encontram nos finais de frase ou seção articulando a peça. Ditos acordes ocorrem 14 vezes ao longo da peça, incluídas as repetições.

A seguir, serão expostos os resultados da análises da utilização de arpejos, em cada um dos intérpretes, e posteriormente de forma global.

Na gravação de Garoto, este utiliza os arpejos nos acordes que contém mais de 5 notas em 60% das aparições (12 dos 20 acordes), enquanto os acordes com notas

agregadas localizados nos finais de frase ou seção, são executados através de um arpejo em 71.42% das vezes (10 dos 14 acordes).

Almeida utiliza arpejos para os acordes formados por mais de cinco notas, em 9 das 20 vezes em que estes aparecem, o que corresponde a 45%. Para os acordes com notas agregadas, o intérprete utiliza arpejos em 100% das vezes.

A gravação do Geraldo Ribeiro, revela uma utilização dos arpejos nos acordes compostos por mais de cinco notas em 40% (8 das 20 vezes que aparecem ditos acordes). Com relação aos acordes que contém notas agregadas, somente 28.57% (4 das 14 vezes) são arpejados.

Radamés Gnattali e Raphael Rabello, utilizam os arpejos nos acordes compostos por mais de cinco notas em 45%, i.e. em 9 dos 20 acordes com dita particularidade. Com respeito dos acordes com notas agregadas localizados nos finais de frase ou seção, os intérpretes valem-se dos arpejos em 57.14%, o que corresponde à execução de 8 dos 14 acordes utilizando o arpejo.

A gravação do Rabello, é que menos arpejos utiliza para executar os dois tipos de acordes considerados na presente análise. Assim, somente o 25% dos acordes com mais de 5 notas são arpejados (5 de 20), e 21.42% dos acordes com notas agregadas (3 de 14), têm o mesmo tratamento.

Paulo Bellinati, utiliza os arpejos sobre os acordes conformados por mais de cinco notas em 40% dos casos (8 das 20 vezes que acontecem ditos acordes). Quanto aos acordes localizados nos finais de frase ou seção que contém notas agregadas, o intérprete vale-se de arpejos num 64.28% (9 das 14 vezes).

A gravação do Garoto junto a Dino 7 cordas e Zé Menezes, conserva as porcentagens da gravação original de Garoto. Assim, 60% (12 dos 20 acordes) das aparições de acordes com mais de cinco notas, são executados com arpejos, enquanto os acordes com notas agregadas localizados nos finais de frase ou seção, são executados através de um arpejo num 71,42% das vezes que aparecem (10 dos 14 acordes).

Os Gráficos 16 e 17, revelam as porcentagens de utilização do rubato sobre cada um dos grupos de acordes mencionados, de forma global.

Gráfico 16: Utilização de arpejos sobre os acordes conformados por mais de cinco notas.

■ Acordes executados em plaqué ■ Acordes executados com arpejo

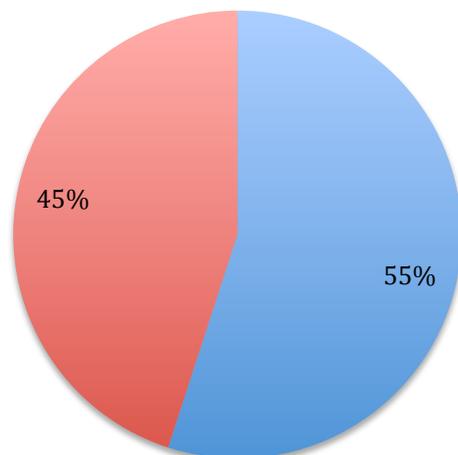
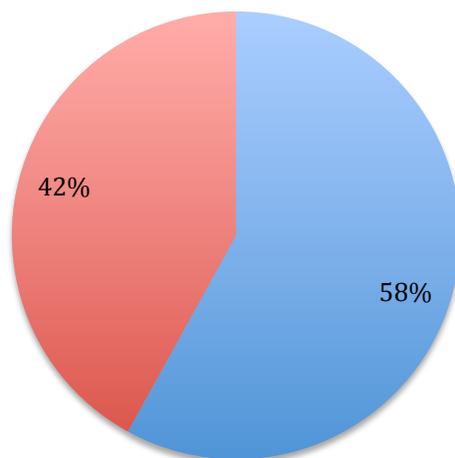


Gráfico 17: Utilização de arpejos sobre acordes com notas agregadas localizados nos finais de frase ou seção.

■ Acordes executados com arpejo ■ Acordes executados em palqué



CONCLUSÕES

A análise das diferentes gravações da peça, evidenciam aspectos interpretativos que podem dar subsídios para a construção da performance. Os resultados de ditas análises, expõem gestos e execuções reiteradas de diferentes aspectos musicais por parte dos intérpretes, o que podemos considerar como gestos musicais pertencentes a um mesmo estilo interpretativo, dada a reiteração dos mesmos ao longo de diferentes décadas.

São várias as conclusões que podemos tirar sobre a localização e utilização do rubato. A primeira delas consiste na evidência da utilização do rubato nos pontos articuladores da forma da peça. Assim, as análises constataam a utilização do rubato por parte de todos os intérpretes nestes lugares, seja mediante a utilização do rubato através da aceleração da velocidade do pulso, seja pela diminuição da velocidade deste. Apesar de confirmar a utilização do rubato em todos estes pontos, são os compassos onde acontecem as cadencias e reforçam a divisão da peça em seções e partes, os que refletem uma maior intenção, por parte dos intérpretes, de utilizar o rubato. Deste modo, as análises comprovam que na junção das seções *a* e *a'* (compassos 16–17 e 83–84 no *Da Capo*), da Parte A com a Parte B (compasso 28 e 96 no *Da Capo*), a união das seções *b* e *b'* (compassos 48 – 49) , e a conexão do final da seção *b* com o *Da Capo* (compasso 68), em 83% das vezes os intérpretes utilizam o rubato através da diminuição da velocidade do pulso, e somente em 16% através da aceleração da velocidade deste. Dadas estas informações, podemos concluir que, na maioria dos casos, a utilização do rubato se faz evidente nos pontos de articulação formal, através da diminuição da velocidade do pulso.

Outra conclusão sobre a localização e utilização do rubato, obtida graças à análise das gravações, consiste na constatação da diminuição na porcentagem na utilização do rubato, no *Da Capo*. Foi possível estabelecer, graças às análises, a intenção de pelo menos um dos intérpretes de manter a velocidade da pulsação, ao longo de toda a repetição da Parte A.

O seguinte tópico de análise, a articulação e acentuação da figura rítmica

semicolcheia-colcheia-semicolcheia, também permitiu levantar uma conclusão após reconhecer execuções semelhantes entre os intérpretes das gravações. Consequentemente, foi possível identificar uma intenção de marcar a colcheia da síncope, mediante a utilização de um acento, ou uma articulação. Em 94% das vezes que dita síncope aparece, os intérpretes utilizam um acento ou articulação para destacar o contratempo da síncope. Em 58%, os intérpretes acentuam a colcheia da síncope. Em 25% não utilizam qualquer articulação nem acentuação, o que implica um acento agógico inerente à síncope, e em 11% articulam a colcheia da síncope fazendo um staccato. Ditas articulações acentuam o contratempo da síncope, ou seja, a colcheia da mesma. Nos 6% restantes, as execuções da síncope característica fazem articulações diferentes, e não acentuam a colcheia.

A análise da articulação dos baixos, também revelou importantes resultados que permitiram estabelecer padrões de execução. Após a análise, foi possível constatar que a articulação predominante na execução dos baixos por parte dos intérpretes, consiste no ataque de todas as notas nos momentos em que a linha de baixo conecta os acordes e as frases. Assim, a análise evidenciou que em um 74% dos casos, os intérpretes atacaram todas as notas do baixo independente do ritmo deste; em um 23% dos casos os intérpretes valeram-se de ligados na mão esquerda para articular os baixos, e somente em um 3% foram utilizadas outras articulações.

O último tópico de análise, a utilização de arpejos, apresentou um comportamento nas gravações que permitiu levantar uma conclusão, possivelmente associada à localização e utilização do rubato. A utilização de arpejos não superou os 45% nos casos nos quais os acordes estavam constituídos por mais de cinco notas. Porém, nos acordes com notas agregadas localizados nos finais de frase ou seção, a utilização dos arpejos atinge 58%. Podemos relacionar esta análise com a localização do rubato, dado que estes arpejos acontecem nos pontos articuladores da forma da peça, e afetam a regularidade na velocidade do pulso.

Com respeito ao andamento, é possível tirar uma conclusão. Nos diferentes gráficos que apresentam os dados sobre a utilização e localização do rubato, é possível observar globalmente as durações em segundos dos compassos, o que eventualmente

permite obter a velocidade da pulsação. Foi mencionado anteriormente que a duração média aproximada dos compassos é de dois segundos, o que corresponde a semínima igual a 60 batimentos por minuto. A presente pesquisa não focalizou a análise dos diferentes tempos escolhidos pelos intérpretes, mas uma vez obtidos os gráficos, foi possível constatar que as gravações com um pulso mais rápido correspondem às de Rafael Rabello (solo e em duo com Radamés Gnattali), enquanto a de Laurindo Almeida é a mais lenta. Apesar de todas as gravações terem tempos diferentes, é importante mencionar que mais da metade das mesmas têm um tempo bastante similar.

Uma última conclusão obtida graças à análise das gravações corresponde às mudanças no que está escrito na partitura. Das sete gravações analisadas, somente duas alteram de forma evidente o que está escrito na partitura editada por Paulo Bellinati: as de Rafael Rabello. Ditas mudanças correspondem a pequenas variações em algumas figuras rítmicas, ou à adição de notas na melodia ou no baixo.

A presente pesquisa visou levantar aspectos interpretativos que fossem recorrentes em diferentes gravações, para serem estabelecidos como padrões ou condutas repetitivas, que podemos considerar como pertencentes ao estilo interpretativo de um gênero musical. Sem dúvida as análises realizadas permitiram reconhecer execuções similares de diferentes eventos musicais, por parte dos diversos intérpretes. Ditas execuções foram consideradas na construção da performance da peça "*Nosso Choro*", por parte do autor da presente dissertação, como parte do repertório apresentado no segundo recital de mestrado.

Foi graças às análises das gravações que consegui integrar gestos pertencentes ao choro, na minha performance. A acentuação e articulação da síncope característica de forma aleatória e intuitiva, foi um dos gestos mais fáceis de reconhecer. Além disso, a participação em diferentes rodas de choro confirmou dita tendência nos diferentes instrumentistas da roda, nesta e outras peças do mesmo gênero. As rodas de choro, confirmaram também o comportamento das baixarias presente nas gravações. Na grande maioria das ocasiões, todas as notas são atacadas com a dedeira no polegar da mão direita, e utilizam ligados na mão esquerda somente quando as passagens são

muito rápidas. Dita inclinação me levou escolher a articulação dos baixos na minha performance. No concernente à velocidade do pulso, utilização do rubato e dos arpejos, a análise das gravações contribuiu à confirmação da importância da flexibilidade na execução de peças de choro. Dito elemento foi integrado na performance, ao dar maiores intervalos de tempo tanto na execução como na escuta, de acordes com notas agregadas, sobre tudo quando estes se encontram sobre as cadencias.

É o desejo do autor, que o presente texto possa contribuir para a construção da performance desta, e outras peças de Choro escritas para violão solo, sobre todo para aqueles que, como eu, não fazemos parte da tradição do choro, nem da música popular brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTÔNIO, Irati; PEREIRA, Regina. **Garoto**: Sinal dos tempos. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.
- ANTUNES, Gilson Uehara. **Américo Jacomino “Canhoto” e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo**. Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Dissertação de mestrado – São Paulo: USP, 2002.
- BARRETO, Almir Cortes. **Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira**. Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto da Universidade Estadual de Campinas. Tese de doutorado – Campinas: UNICAMP, 2012.
- BATTISTUZZO, Sérgio Antonio Caldana. **Francisco Araújo**: o uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo. Curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes da UNICAMP. Dissertação de mestrado – Campinas: IA/UNICAMP, 2009.
- BELLINATI, Paulo. **The guitar works of Garoto**. San Francisco: GSP Editions, 1991.
- BORGES, Luis Fabiano Farias. **Uma trajetória estilística do choro**: o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Rahael Rabello. Programa de Pós-Graduação “Música em Contexto”, Universidade de Brasília. Dissertação de mestrado – Universidade de Brasília, 2008.
- BORGES, Luís Fabiano Farias. **As Transformações das Formas Musicais do Choro**. Anais do IV Encontro da ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia). Evento ocorrido na UFAL (Universidade Federal de Alagoas), novembro de 2008.
- BOWEN, José A. The history of remembered innovation: tradition and its role in the relationship between musical work and their performances. **The Journal of Musicology**. Vol. 11, No. 2 (Spring, 1993), pp. 139-173.
- BRAGA, Luís Otávio. **O violão brasileiro**. Rio de Janeiro, Escola de música brasileira, 1998.
- CANÇADO, Tânia ML. Uma Investigação dos Ritmos Haitianos e Africanos no Desenvolvimento da Síncopa no Tango/Choro Brasileiro, Habanera Cubana, e Ragtime Americano (1791-1900). **Encontro Anual da ANPPOM 12**, 1999.
- CANÇADO, Tânia Maria Lopes. O "fator atrasado" na música brasileira: evolução, características e interpretação. **Per Musi**, Belo Horizonte, v.2, 2000.
- CAZES, Henrique. **Choro**: do quintal ao Municipal. São Paulo: Editora 34, 1998.

CHEDIAK, Almir. **Dicionário de acordes cifrados**. São Paulo: Editora Irmãos Vitale, 1998.

CIRINO, Giovanni. **Narrativas Musicais**: performance e experiência na música popular instrumental brasileira. Dissertação de mestrado – São Paulo: USP, 2005.

CLARKE, Eric; COOK, Nicholas (eds.). **Empirical musicology**: aims, methods, prospects. Oxford: Oxford University Press, 2004.

COOK, Nicholas. **Musical analysis and the listener**. New York: Garland, 1989.

COOK, Nicholas; CLARKE, Eric; LEECH-WILKINSON, Daniel; RINK, John. **The Cambridge Companion to Recorded Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

DELNERI, Celso. **O Violão de Garoto**: a escrita e o estilo violonístico de Aníbal Augusto Sardinha. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Dissertação de mestrado. São Paulo, 2009.

FERNÁNDEZ, Eduardo. **Técnica, mecanismo e aprendizaje**: una investigación sobre llegar a ser guitarrista. Montevideo: Ediciones Art, 2000.

GERLING, Fredi Vieira. O tempo rubato na Valsa de Esquina N.º 2 de Francisco Mignone. **Claves**, João Pessoa, v. 5, p. 7-19, maio 2008.

JOHNSON, Peter. The legacy of recordings. In: RINK, John (ed). **Musical performance**: a guide to understanding. New York: Cambridge University Press, 2000.

LEECH-WILKINSON, Daniel. **The changing sound of music**: approaches to studying recorded musical performance. London: CHARM, 2009, introduction 1.2, paragraph 3. Disponível em < www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap1.html > Acesso em 15/03/2014.

MATOS, Robson Barreto. **Choro**: uma proposta de ensino da técnica violonística. Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia. Tese de doutorado – Universidade Federal da Bahia, 2009.

MATSCHULAT, Josias. **Gestos musicais no ponteio número 49 de Camargo Guarnieri**: uma análise e comparação de gravações. Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Dissertação de mestrado – UFRGS, 2011.

MELLO, Jorge. **Gente Humilde**: vida e música de Garoto. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

PEREIRA, Fernanda Maria Cerqueira. **O violão na sociedade carioca (1900 - 1930)**: técnicas, estéticas e ideologias. Programa de Pós-Graduação em Música, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado – UNIRIO, 2007.

PEREIRA, Marco da Silva. Proposta de metodologia para análise de gravações de música popular instrumental: Carinhoso, gravado por Donga e a Orquestra Pixinguinha. **XIX Congresso da ANPPOM**, Curitiba, 2009.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O choro**: reminiscências dos chorões antigos. Rio de Janeiro: Funarte (MPB Reedições), 1978.

PIRES, Aristóteles de Almeida. **A sonoridade do Violão na execução musical**: um estudo sobre os aspectos formadores e a análise de duas gravações das Quatro Peças Breves de Frank Martin. Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Dissertação de mestrado – UFRGS, 2006.

SANTOS, Cristiano Sousa dos. **Processo de criação do intérprete**: estudo de dedilhados na Aquarelle de Sérgio Assad. Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Dissertação de mestrado – Universidade Federal da Bahia, 2009.

TABORDA, Marcia. **Violão e identidade nacional**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**. São Paulo: Art, 1991.

ULHÔA, Martha. **A pesquisa e análise da música popular gravada**. 2006. Disponível em: < <http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/MarthaUlloaMPgravada.pdf> > Acesso em 15/03/2014.

VALENTE, Paula Veneziano. A improvisação no choro: história e reflexão. **DAPesquisa**, Revista do centro de artes da UDESC, n.7, 2009 – 2010.

VERZONI, Marcelo Oliveira. **Os primórdios do “choro” no Rio de Janeiro**. Tese de doutorado – Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.

ANEXOS

ANEXO 1 Partitura de *Nosso Choro* editada por Paulo Bellinati

Nosso Choro

23

Transcribed by
Paulo BellinatiGAROTO
(Aranjé de Augusto Sampaio)

♩ = 54

Chords: Cs, C4, C3, C2, C1, C6, C8, C7, C1

Measure numbers: 10, 15

©1980 Editora Musical Arlequin Ltda.
 International Copyright Secured. All Rights Reserved.
 ©1991 Guitar Solo Publications (ASCAP) For this arrangement.
 International Copyright Secured. All Rights Reserved. Printed in USA.

GSP-61

The musical score consists of seven staves of music in a single system. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The notation includes various guitar-specific elements:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a 3/8 time signature. It features a triplet of eighth notes (fret 1, 2, 3) and a triplet of eighth notes (fret 2, 3, 4). A "gliss." marking is present. Chords C3 and C1 are indicated.
- Staff 2:** Contains a measure with a circled number 20. Chords C3, C4, C3, and C1 are marked above the staff.
- Staff 3:** Features chords C2, C1, and C6 marked above the staff.
- Staff 4:** Starts with a circled number 23. Chords C4, C2, C1, C3, and C2 are marked above the staff.
- Staff 5:** Includes a circled number 30. Chords C6 and C1 are marked above the staff. A "Fine" marking is present below the staff.
- Staff 6:** Features chords C5, C4, C5, and C3 marked above the staff. It includes a Roman numeral V and circled numbers 31, 32, and 33.

The musical score consists of six staves of music in a single system. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various guitar-specific elements:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of two flats. It features a series of eighth and sixteenth notes with fingerings (1, 2, 3) and a dynamic marking of *p*. A chord *C7* is indicated above the staff.
- Staff 2:** Continues the melodic line with similar rhythmic patterns and fingerings. A dynamic marking of *p* is present. A chord *C7* is indicated above the staff.
- Staff 3:** Includes a measure marked with a box containing the number 40. It features a melodic line with a long note and a chord *C6* indicated above. A chord *C5* is indicated below the staff.
- Staff 4:** Features a melodic line with a long note and a chord *C4* indicated above. A chord *C3* is indicated below the staff. A chord *C1* is indicated above the staff. A measure marked with a box contains the number 45. A chord *C6* is indicated above the staff.
- Staff 5:** Contains a first ending bracket labeled "1." with a chord *C6* indicated above. It features a melodic line with a long note and a chord *C6* indicated above the staff.
- Staff 6:** Contains a second ending bracket labeled "2." with a chord *C6* indicated above. It features a melodic line with a long note and a chord *C6* indicated above. A measure marked with a box contains the number 50. The piece concludes with the instruction *D. C. al Fine* and a *gliss.* marking.

APÊNDICE

APÊNDICE 1 Planilha de onsets

Garoto	Almeida	Ribeiro	Gnattali/Rabello	Rabello	Bellinati	Garoto/Dino/Zé
0	0	0	0	0	0	0
2,42857143	2,90405896	2,51870748	2,051836735	2,00272109	2,21442177	2,51356009
2,36326531	2,37961451	2,35510204	1,97079365	1,79664399	2,09650794	2,43229025
2,33877551	2,31555556	2,30551021	1,998911565	1,73569161	2,15219955	2,367800453
2,20816327	2,48619048	2,29244898	1,965895692	1,77632653	2,22888889	2,302040817
2,33061225	2,67734694	2,30510204	2,021746031	1,79505669	2,07736962	2,307755102
2,22040816	2,29639456	2,23673469	2,015623583	1,72566893	2,01428571	2,38585034
2,27346939	2,36204082	2,18086168	1,967891157	1,72408163	2,09183674	2,367777778
2,17548753	2,20498866	2,22526077	1,926281179	1,70956916	2,04648526	2,19494331
2,26941043	2,26689342	2,16530612	1,858571428	1,69634921	2,0739229	2,321995465
2,24897959	2,37190476	2,35102041	1,848866213	1,68505669	2,12176871	2,304580499
2,19591837	2,3162585	2,28163265	1,831496599	1,72698413	2,12331066	2,247709751
2,16734694	2,7054195	2,14693878	1,747301587	1,66582766	2,3530839	2,236734694
2,24489796	2,62675737	2,34285714	1,906938776	1,74750567	2,11	2,321133786
2,19591837	2,35972789	2,00408163	1,796530612	1,71827664	2,02761905	2,225804989
2,37780045	2,50195011	2,47755102	1,98090703	1,76759637	2,04585034	2,416326531
2,21811791	2,62385488	2,92244898	2,020612245	5,41897959	2,45265306	2,297913832
2,29387755	2,64188209	2,55918367	1,913877551	1,83147392	2,25376417	2,338820862
2,28979592	2,39975057	2,37959184	1,93015873	1,77052154	2,07675737	2,330612244
2,33469388	2,30167801	2,29795918	1,921451247	1,77632653	2,14058957	2,403174604
2,22857143	2,48160998	2,35718821	1,901133787	1,75600907	2,15807256	2,270294784
2,25306122	2,64129252	2,33941043	1,93015873	1,85759637	2,09263039	2,353061225
2,22857143	2,37712018	2,21170068	2,040453515	1,77632653	1,93886621	2,242857143
2,27755102	2,35102041	2,2000907	1,959183673	1,72959184	2,01578231	2,369886621
2,22857143	2,36092971	2,25814059	1,895328798	1,72122449	2,11736961	2,226031746
2,23331066	2,33714286	2,281678	1,87430839	1,75335601	2,05061225	2,244897959
2,19526077	2,41911565	2,21301587	1,808639456	1,78213152	2,1014059	2,293877551
2,36734694	2,34943311	2,41632653	1,810476191	1,71827664	2,33360544	2,424489796
2,33056689	1,88503401	2,35510204	1,87600907	1,80535147	2,08689342	2,355102041
2,44086168	3,23630386	2,49387755	1,905238095	1,78240363	2,22621315	2,47755102
2,28163265	2,38401361	2,15918367	1,807052154	1,68090703	1,98095238	2,32244898
2,28979592	2,42043084	2,24897959	1,88952381	1,71183673	1,99981859	2,318367347
2,19997732	2,28707483	1,9877551	1,808253968	1,73569161	1,89820862	2,253061224
2,24900227	2,59147392	2,34555556	1,889977324	1,78213152	2,10433107	2,340816327
2,33469388	2,39900227	2,20138322	1,848435374	1,76471655	1,9475737	2,328571428
2,26122449	2,55619048	2,31836735	1,80244898	1,7937415	2,21979592	2,330612245
2,16734694	2,38666667	2,13061224	1,825668934	1,70376417	2,01494331	2,2

2,29387755	2,91428571	2,34208617	1,857596372	1,80244898	2,10718821	2,342857143
2,22040816	2,36650794	2,09464853	1,90984127	1,77922902	1,96501134	2,256780045
2,39183674	2,72834467	2,48571429	1,93015873	1,79471655	2,00446712	2,433015873
2,17959184	2,63183674	2,12244898	1,785034014	1,68673469	1,97482993	2,240816327
2,21632653	2,59848073	2,17959184	1,845986394	1,81269841	2,00272109	2,253061224
2,25306123	2,37424036	2,30204082	1,880816327	1,78793651	2,02303855	2,300566894
2,19997732	2,45351474	2,29780045	1,87829932	1,82566893	1,92437642	2,254535147
2,21634921	2,30077098	2,17975057	1,857210884	1,83437642	2,0360771	2,24814059
2,25306123	2,34811791	2,29387755	1,895328798	1,76761905	2,05319728	2,282471655
2,23265306	2,29612245	1,9877551	1,805351474	1,79664399	1,99437642	2,295804989
2,31428571	2,69798186	2,46530612	1,866303855	1,85179138	2,20877551	2,315487528
2,14693878	2,49387755	2,33580499	1,860498866	1,80825397	2,15072562	2,221360544
2,36734694	2,96684807	2,57848073	1,680544218	1,80244898	2,24902494	2,387755102
2,23673469	2,41938776	2,08163265	1,834376417	1,68950113	1,99226757	2,269387756
2,2122449	2,46643991	2,16734694	1,883718821	1,77027211	1,99473923	2,248979591
2,20405896	2,26297052	2,03265306	1,744399093	1,73278911	1,89097506	2,273469388
2,20408163	2,59176871	2,40133787	1,866530612	1,81115646	2,1014059	2,244897959
2,21634921	2,36569161	2,16600907	1,793514739	1,78503401	1,93886621	2,269387755
2,35283447	2,56040816	2,22040816	1,761814059	1,75310658	2,23782313	2,355102041
2,15736961	2,5053288	2,06938776	1,82276644	1,790839	2,00213152	2,221473923
2,28571429	2,76519274	2,22857143	1,906938776	1,90403628	2,1061678	2,317301587
2,21632653	2,3568254	2,12244898	1,808253968	1,85759637	1,98077098	2,254285715
2,40816327	2,61904762	2,3877551	1,904036281	1,85179138	2,02705215	2,388299319
2,14285714	2,58802721	2,09274376	1,779229025	3,42204082	1,95376417	2,25537415
2,22857143	2,57968254	2,24603175	1,819863946	1,78793651	1,99795918	2,281632653
2,21632653	2,40680272	2,35839002	1,86340136	1,73569161	2,02244898	2,248979592
2,14283447	2,45208617	2,33956916	1,820498866	1,75891157	1,91836735	2,204081633
2,22451247	2,23834467	2,34285714	1,82213152	1,77632653	2,0353288	2,261224489
2,18367347	2,33623583	2,26063492	1,860816326	1,75015873	2,05038549	2,208163266
2,20408163	2,31356009	1,87405896	1,773106576	1,77056689	2,00612245	2,269387755
2,24489796	2,5393424	2,53469388	1,93015873	2,01723356	2,15102041	2,310204082
2,15102041	2,60968254	2,44489796	1,828571429	5,21287982	2,1714059	2,179591836
2,1755102	2,90530612	2,46938776	1,825668934	2,01142857	2,20814059	2,216326531
2,24081633	2,38367347	2,31836735	1,834376417	1,77632653	2,10412698	2,281632653
2,29387755	2,42589569	2,31836735	1,941768708	1,74439909	2,14897959	2,361655329
2,27346939	2,42247166	2,33061225	1,883038549	1,77632653	2,21428571	2,303650793
2,2122449	2,63732426	2,32653061	1,861179138	1,83147392	2,08569161	2,293877551
2,25306123	2,34696145	2,20408163	1,949501134	1,68054422	2,01226757	2,269387756
2,26122449	2,35981859	2,22984127	1,841156462	1,73938776	2,04693878	2,293877551
2,159161	2,26589569	2,18648526	1,808253969	1,68555556	2,10408163	2,220408163
2,24900227	2,26816327	2,11428571	1,872108843	1,66893424	2,07553288	2,27755102

2,1755102	2,36326531	2,35510204	1,81861678	1,6921542	2,16936508	2,257142857
2,14285714	2,32904762	2,31428571	1,85399093	1,70666667	2,21632653	2,151020409
2,1224263	2,71176871	2,09387755	1,701972789	1,68054422	2,18979592	2,207142857
2,24900227	2,64489796	2,26938776	1,910680272	1,71877551	2,10802721	2,283922902
2,22857143	2,36734694	1,95510204	1,707301587	1,67714286	2,0307483	2,243628118
2,24897959	2,51020408	2,47346939	1,933061225	1,84723356	2,04081633	2,297959184
2,1755102	2,65306122	2,85714286	1,94340136	7,22306122	2,62857143	2,195918367
2,1755102	2,68163265	2,49387755	1,845986395	1,81986395	2,25306123	2,253061225
2,18367347	2,41632653	2,39183673	1,885714286	1,76179138	2,07959184	2,220408163
2,2244898	2,36734694	2,35510204	1,897959183	1,7270068	2,09793651	2,294580499
2,11020408	2,43265306	2,22857143	1,958639456	1,70376417	2,18573696	2,162562358
2,17142857	2,66938776	2,37142857	1,906666667	1,96276644	2,06122449	2,23446712
2,1755102	2,38367347	2,19591837	1,980430839	1,7059864	1,9877551	2,210430839
2,23265306	2,34693878	2,24489796	1,860385487	1,73537415	2,05510204	2,281632653
2,13875284	2,35049887	2,11020408	1,779591837	1,74471655	2,05820862	2,187755102
2,15793651	2,37195011	2,20816327	1,836734694	1,77920635	2,16015873	2,187755102
2,16723356	2,37959184	2,25306122	1,751746032	1,71829932	1,99591837	2,216326531
2,33605442	2,51306122	2,32653061	1,892222222	2,87927438	2,52857143	2,428571428