

# MÚSICA

**UM ESTUDO TÉCNICO E  
ESTILÍSTICO DO  
ACOMPANHAMENTO DE VIOLÃO:  
A LEVADA DE MAURÍCIO  
CARRILHO NO CHORO SAMBADO**

**GABRIEL SILVA RIBEIRO  
FERREIRA**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO E DOUTORADO  
EM MÚSICA**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**RIO DE JANEIRO, RJ**

**JULHO DE 2026**

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

**GABRIEL SILVA RIBEIRO FERREIRA**

**UM ESTUDO TÉCNICO E ESTILÍSTICO DO ACOMPANHAMENTO DE VIOLÃO:**  
**A LEVADA DE MAURÍCIO CARRILHO NO CHORO SAMBADO**

**RIO DE JANEIRO**

**2026**



GABRIEL SILVA RIBEIRO FERREIRA

**UM ESTUDO TÉCNICO E ESTILÍSTICO DO ACOMPANHAMENTO DE VIOLÃO:  
A LEVADA DE MAURÍCIO CARRILHO NO CHORO SAMBADO**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Almir Côrtes Barreto.

RIO DE JANEIRO

2026

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

F383 FERREIRA, GABRIEL SILVA RIBEIRO  
Um estudo técnico e estilístico do acompanhamento de  
violão: a levada de Maurício Carrilho no choro sambado /  
GABRIEL SILVA RIBEIRO FERREIRA. -- Rio de Janeiro :  
UNIRIO, 2026.  
184 p.

Orientador: ALMIR CÔRTEZ BARRETO .  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado  
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2026.

1. levada. 2. violão. 3. choro sambado. I. Título.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM

Mestrado e Doutorado

**Um estudo técnico e estilístico do acompanhamento de violão - a levada de Maurício**

**Carrilho no choro sambado**

por

**Gabriel Silva Ribeiro Ferreira**

**BANCA EXAMINADORA**

Documento assinado digitalmente  
 **ALMIR CORTES BARRETO**  
Data: 31/08/2026 11:12:04-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Almir Côrtes Barreto – orientador(a)

Documento assinado digitalmente  
 **CLAYTON DAUNIS VETROMILLA**  
Data: 13/07/2026 16:11:25-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Clayton Vetromilla

Documento assinado digitalmente  
 **LUIZ HENRIQUE FIAMMENGHI**  
Data: 13/07/2026 15:50:58-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Luiz Henrique Fiaminghi

Conceito: **APROVADO**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a família e aos amigos por todo apoio e incentivo. Ao orientador e professores pelas aulas, conversas e reflexões. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por ter me concedido um ano de bolsa. Ao violonista e compositor Maurício Carrilho, pela generosidade ao ceder as partituras e por consentir em ter sua prática musical como objeto de estudo desta pesquisa.

# RESUMO

This work investigates guitar accompaniment techniques in Brazilian music, known as “levadas,” by examining Maurício Carrilho’s interpretive style in “choro sambado,” a subgenre of choro. For this purpose, five performances of choros sambados composed by the guitarist were transcribed. Through these transcriptions, recurring rhythmic patterns were grouped into musemes, which were analyzed from two perspectives: the way the executed movements are reproduced and their relationship with other compositional elements such as form, harmony, and melody. Two types of records of these levadas were made: audiovisual and musicographical. Audiovisual: the artistic product of this thesis (available on YouTube) exemplifies the musemes in isolation and then within musical contexts; musicographical: adapted notations to better represent the movement details present in the musemes, as well as their occurrences throughout the songs. The analyses were based on studies by authors such as Sandroni (2001), Oliveira Pinto (2004), and Sève (2015), and adapted procedures from Baily (1991), Bittar (2014), and Graeff (2014). Among the results obtained are the understanding of the levada as an action rather than a rhythmic formula; the distinct distribution of musemes in each of the songs, even though all are classified as choro sambado; the importance of alternating articulation between legato and staccato; the different relationships between levada and melody; and the characterization of Carrilho's style as an improvised combination of musemes and their articulation in relation to form, harmony, and melody.

Palavras-chave: levada, choro, violão, choro sambado, Maurício Carrilho.

# ABSTRACT

Title: “A Technical and Stylistic Study of Guitar Accompaniment: Maurício Carrilho's Levada in Choro Sambado”

This study investigates guitar accompaniment techniques in Brazilian music, known as “levadas,” and the interpretative style of Maurício Carrilho within the “choro sambado,” a subgenre of choro. To achieve this, five choro sambado performances composed by the guitarist were transcribed, namely: Vou dar um tempinho; Reminiscências de Jacob; Saúde, Mercedita!; Lalá na Gafieira; and Vista Alegre (available on YouTube). Through these transcriptions, the recurring rhythmic patterns were grouped into *musemes*, which were analyzed from two perspectives: the reproduction mode of the executed movements and their relationship with other compositional elements such as form, harmony, and melody. Two types of records of these levadas were created: audiovisual and musicographical. The audiovisual component—part of this thesis's artistic product available on YouTube—exemplifies the *musemas* both in isolation and within musical contexts. The musicographical component consists of the notations that best represent the detailed movements within the *musemas*, as well as their occurrences throughout the pieces. The analyses were based on studies by authors such as Sandroni (2001), Oliveira Pinto (2004), and Sève (2015), and adapted procedures from Baily (1991), Bittar (2014), and Graeff (2014). Among the results obtained are the understanding of levada as an action rather than a rhythmic formula; the varying distribution of *musemes* across each piece, despite all being classified as choro sambado; the importance of alternating articulation between legato and staccato; the differing relationships between levada and melody; and the characterization of Carrilho's style as an improvised combination of *musemes* and their articulation in relation to form, harmony, and melody.

Keywords: levada, choro, guitar, choro sambado, Maurício Carrilho.

# LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|                                                                                                   |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1 – Teleco-teco 7+9.....                                                                   | 25 |
| Figura 2 – Marcação.....                                                                          | 27 |
| Figura 3 – Exercício de bumbo aberto e fechado.....                                               | 27 |
| Figura 4 – Linha rítmica.....                                                                     | 28 |
| Figura 5 – rotação de linha rítmica.....                                                          | 29 |
| Figura 6 – Padrão de tamborim executado por Jonas na faixa Receita de Samba (Vibrações 1967)..... | 30 |
| Figura 7 – Padrão de tamborim do Jonas na faixa Receita de Samba.....                             | 30 |
| Figura 8 – Três tamborins pelo Bolão.....                                                         | 32 |
| Figura 9 – Exemplo de partitura de violão com três pautas.....                                    | 35 |
| Figura 10 – Exemplo de sequência de movimentos.....                                               | 48 |
| Figura 11 – Diferentes grafias para ima.....                                                      | 49 |
| Figura 12 – Uso do dedo mindinho junto com ima.....                                               | 50 |
| Figura 13 – Reminiscências de Jacob - de 0' 22" a 0' 30.....                                      | 51 |
| Figura 14 – Reminiscências de Jacob - de 0' 22" a 0' 30 com barras verticais.....                 | 52 |
| Figura 15 – Redução do padrão rítmico de um tempo.....                                            | 52 |
| Figura 16 – Pandeiro de samba de roda transcrito com TUBS.....                                    | 53 |
| Figura 17 – Padrão de um tempo com TUBS e contagem.....                                           | 54 |
| Figura 18 – Exemplo de levada de choro por Bittar.....                                            | 55 |
| Figura 19 – Exemplo de levada de choro por Ribeiro.....                                           | 55 |
| Figura 20 – Exemplos de choro.....                                                                | 56 |
| Figura 21 – Exemplos de choro com TUBS.....                                                       | 57 |
| Figura 22 – Exemplos de arpejado (1).....                                                         | 58 |
| Figura 23 – Exemplos de arpejado (2).....                                                         | 58 |
| Figura 24 – Exemplos de arpejado com TUBS.....                                                    | 59 |
| Figura 25 – Exemplo de levada de samba por Becker.....                                            | 60 |
| Figura 26 – Exemplos de teleco-teco.....                                                          | 60 |
| Figura 27 – Redução de teleco-teco com notação aditiva.....                                       | 61 |
| Figura 28 – Exemplos de teleco-teco (2).....                                                      | 61 |
| Figura 29 – Redução de teleco-teco com notação aditiva (2).....                                   | 62 |
| Figura 30 – Reminiscências de Jacob (2'10" ao 2'15").....                                         | 63 |
| Figura 31 – Redução do padrão de 4 tempos e TUBS.....                                             | 64 |
| Figura 32 – TUBs padrão de um tempo (1).....                                                      | 65 |
| Figura 33 – TUBs padrão de um tempo (2).....                                                      | 66 |
| Figura 34 – Esquema formal de um choro sambado.....                                               | 67 |
| Figura 35 – Organização interna das partes: Período.....                                          | 68 |
| Figura 36 – Organização interna das partes:.....                                                  | 69 |
| Figura 37 – Mapa de Lalá na gafieira.....                                                         | 72 |

|                                                                                               |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 38 – Mapa de Vista Alegre.....                                                         | 75 |
| Figura 39 – Exemplos de harmonia durante o padrão de um tempo.....                            | 76 |
| Figura 40 – Exemplos de retângulos pintados pela metade.....                                  | 77 |
| Figura 41 – Mapa de Reminiscências de Jacob.....                                              | 78 |
| Figura 42 – Exemplos de harmonia durante o padrão de um tempo em Reminiscências de Jacob..... | 79 |
| Figura 43 – Mapa de Vou dar um tempinho.....                                                  | 80 |
| Figura 44 – Mapa de “Saúde Mercedita”.....                                                    | 82 |
| Figura 45 – Harmonia no padrão de um tempo em Saúde, Mercedita!.....                          | 83 |
| Figura 46 – Hemíola em Saúde, Mercedita!.....                                                 | 83 |
| Figura 47 – Exemplo de clave junto com melodia de “Trombone atrevido”.....                    | 84 |
| Figura 48 – Exemplo de clave junto com melodia de Lalá na Gafieira.....                       | 85 |
| Figura 49 – Trecho inicial da melodia de Reminiscências de Jacob.....                         | 85 |
| Figura 50 – trecho inicial da melodia de Reminiscências de Jacob com redução rítmica.....     | 86 |
| Figura 51 – Trecho inicial da levada de Reminiscências de Jacob.....                          | 86 |
| Figura 52 – Trecho inicial da levada de Reminiscências de Jacob com teleco-teco.....          | 87 |
| Figura 53 – Redução do trecho inicial da levada de Reminiscências de Jacob...                 | 87 |
| Figura 54 – Redução da melodia e do acompanhamento.....                                       | 88 |
| Figura 55 – Cruzamentos de linhas rítmicas em “Reminiscências de Jacob”.....                  | 88 |
| Figura 56 – Trecho inicial da levada de Vista Alegre com teleco-teco.....                     | 89 |
| Figura 57 – Hemíola em Vou dar um tempinho.....                                               | 90 |
| Figura 58 – Hemíola por Livramento.....                                                       | 90 |
| Figura 59 – Harmonização cromática em Saúde, Mercedita!.....                                  | 91 |

# SUMÁRIO

|                                                                             |           |
|-----------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO.....</b>                                                      | <b>12</b> |
| <b>CAPÍTULO 1 - Maurício Carrilho e o choro sambado.....</b>                | <b>15</b> |
| 1.1 Maurício Carrilho e o anuário.....                                      | 15        |
| 1.2 A crítica musical como legitimação de autoridade.....                   | 17        |
| 1.2.1 As ocorrências.....                                                   | 19        |
| 1.2.2 Arranjador ou diretor.....                                            | 19        |
| 1.2.3 Instrumentista.....                                                   | 20        |
| 1.2.4 Compositor.....                                                       | 21        |
| 1.2.5 Ocorrências fora do Rio de Janeiro.....                               | 22        |
| 1.3 O “samba” do choro sambado.....                                         | 24        |
| 1.4 Considerações sobre rítmica afro-brasileira presente no samba.....      | 26        |
| 1.4.1 Pulsação Elementar.....                                               | 26        |
| 1.4.2 Marcação.....                                                         | 27        |
| 1.4.3 Linha rítmica.....                                                    | 28        |
| 1.4.4 Cruzamentos de linhas guias.....                                      | 31        |
| 1.4.5 Sequência de timbres.....                                             | 32        |
| 1.4.6 Sequência de movimentos organizados.....                              | 33        |
| 1.5 Procedimentos de transcrição.....                                       | 34        |
| 1.6 Forma improvisada de tocar.....                                         | 35        |
| 1.7 O termo “levada”, uma reflexão.....                                     | 39        |
| <b>CAPÍTULO 2 - Estruturas rítmicas e seus movimentos.....</b>              | <b>43</b> |
| 2.1 Musemas, padrões e suas variações.....                                  | 43        |
| 2.1.1 MUSEMAS.....                                                          | 45        |
| 2.2 Movimentos.....                                                         | 46        |
| 2.3 Musemas e seus padrões rítmicos.....                                    | 50        |
| 2.3.1 Padrão de um tempo.....                                               | 51        |
| 2.3.2 Choro.....                                                            | 55        |
| 2.3.3 Arpejado.....                                                         | 58        |
| 2.3.4 Teleco-teco.....                                                      | 59        |
| 2.4 Movimentos característico das passagens de acordes.....                 | 65        |
| <b>CAPÍTULO 3 - As relações de levada com harmonia/forma e melodia.....</b> | <b>67</b> |
| 3.1 Relacionando musemas com forma, harmonia.....                           | 67        |
| 3.1.1 Lalá na gafeira.....                                                  | 70        |
| 3.1.2 Vista alegre.....                                                     | 74        |
| 3.1.3 Reminiscências de Jacob.....                                          | 77        |
| 3.1d) Vou dar um tempinho.....                                              | 79        |
| 3.1.4 Saúde, Mercedita!.....                                                | 81        |
| 3.2 Relações entre musemas e Melodia.....                                   | 84        |

|                                                                |            |
|----------------------------------------------------------------|------------|
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>                               | <b>92</b>  |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>                                        | <b>94</b>  |
| <b>APÊNDICE A - Produto Artístico.....</b>                     | <b>100</b> |
| <b>APÊNDICE B - Transcrição da músicas.....</b>                | <b>101</b> |
| <b>ANEXO A - Partituras melodia e cifra do compositor.....</b> | <b>102</b> |

## INTRODUÇÃO

Neste trabalho investigamos as técnicas de violão de acompanhamento no violão brasileiro, conhecidas como “levadas” por meio do exame do estilo interpretativo de Maurício Carrilho (n. 1957, doravante MC) no “choro sambado”, subgênero do Choro. Para isso, transcrevemos cinco performances de choros sambados de autoria do violonista, sendo estes: *Lalá na Gafieira*<sup>1</sup>; *Vista Alegre*<sup>2</sup>; *Reminiscências de Jacob*<sup>3</sup>; *Vou dar um tempinho*<sup>4</sup> e *Saúde, Mercedita!*<sup>5</sup>.

O contato do autor (Gabriel Silva Ribeiro Ferreira - popularmente conhecido como Gabu Ferreira), com MC se deu por intermédio do bandolinista de Florianópolis Geraldo Vargas (n. 1964) que produziu um show de MC em Florianópolis no ano de 2018. A partir de então o autor ficou encantado com sua forma de tocar e passou a se dedicar a estudá-la. Este estudo gerou uma das perguntas de pesquisa: “Como se caracteriza o estilo interpretativo de Maurício Carrilho?”

O problema que motiva esta pesquisa é contextualizado por várias camadas de questionamentos que orientam a reflexão do autor. O problema mais geral, que é adotado como uma indagação de vida, se refere à busca da redução da lacuna identificada na pesquisa musical, acerca da levada de violão.

Na dissertação de Carlos Chaves (Chaves, 2001) “Análise dos processos de ensino aprendizagem do acompanhamento de choro no violão seis cordas” aquele autor perguntou a diferentes violonistas como se dá o aprendizado da levada e obteve as seguintes respostas:

1. “Para Rogério Souza “a alma do suingue se encontra nos instrumentos de percussão, portanto é preciso ouvir, perceber e copiar estes instrumentos para desenvolver uma boa levada.” (Chaves, 2001, p. 78)

---

<sup>1</sup>*Lalá da Gafieira* (Maurício Carrilho). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i12rcKP1iYM>. Acesso em: 2 jun. 2025.

<sup>2</sup>*Vista alegre* (Maurício Carrilho). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t2qRVhAaGLI>. Acesso em: 2 jun. 2025.

<sup>3</sup>*Reminiscências de Jacob* (Maurício Carrilho). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CyiILttTXtI>. Acesso em: 2 jun. 2025.

<sup>4</sup>*Vou dar um tempinho* (Maurício Carrilho). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CyiILttTXtI>. Acesso em: 2 jun. 2025.

<sup>5</sup>*Saúde, Mercedita!* (Maurício Carrilho). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rxg6RBBBrOEM>. Acesso em: 2 jun. 2025.

2. Para Maurício Carrilho, “um dos mecanismos mais eficientes para adquirir a habilidade necessária à execução do choro é a imitação, principalmente de gravações.” (Chaves, 2001, p. 78)
3. Para Bartolomeu Wiese “Tem algumas fórmulas, pode-se escrever uma levada de samba, fazer bem quadradinho pra começar a sentir e depois soltar e sair dessa levada. É uma questão de tempo e de tocar mesmo.” (Chaves, 2001, p. 78)

Após pelo menos cinco anos praticando as indicações anteriores e não satisfeito com o próprio desenvolvimento, o autor iniciou sua pesquisa acadêmica sobre este assunto. No trabalho de conclusão de curso (TCC) na UNIRIO, sob orientação do prof. Almir Côrtes, pôde constatar aspectos técnicos de sonoridade que não são passados de forma oral. A presente dissertação dá continuidade a essa pesquisa. Importante ressaltar que esta pesquisa não se propõe a substituir as orientações anteriores, mas sim complementá-las. Oferecendo vocabulário teórico, rítmico e técnico que possibilitem realizar levada, a partir do exame de choro sambado no estilo do Maurício Carrilho. (Ferreira, 2024)

A pergunta de pesquisa foi “Como se caracteriza a levada de Maurício Carrilho no choro sambado?”. Para isso levantamos mais algumas perguntas: “É possível identificar padrões rítmicos em sua levada?”, “Que movimentos são usados para realizar as levadas?” e “É possível encontrar relações entre levada e forma, harmonia e melodia?”

O objetivo geral da pesquisa foi investigar como se caracteriza a levada de Maurício Carrilho no choro sambado, considerando seus procedimentos técnicos, suas articulações e suas relações com forma, harmônica e melódica. Para isso consideramos quatro objetivos específicos

1. Transcrever cinco performances de choros sambados de autoria de Carrilho;
2. Identificar e categorizar os padrões recorrentes em musemas e descrever seus movimentos;
3. Analisar a distribuição dos musemas e suas relações com forma, harmonia, melodia e articulação;
4. Aplicar os resultados da análise na elaboração de um produto artístico<sup>6</sup> voltado à demonstração e à realização de levadas.

---

<sup>6</sup> Produto artístico disponível no canal de *YouTube* do autor pelo link: <https://youtu.be/aXolsMWoU3M>. Acesso em: 8 jun. 2026.

Para atingir estes objetivos a dissertação foi dividida em três capítulos. No primeiro, apresentaremos o tema e os conceitos nos quais estamos embasando nossa análise, na seguinte ordem: **CAPÍTULO 1 - Maurício Carrilho e o choro sambado**, apresentaremos quem é Maurício Carrilho e quais são as gravações que transcrevemos e utilizamos para a análise; 1.2) A crítica musical como legitimação de autoridade, através de pesquisa crítica em periódicos (Ulhôa, 2022) vamos refletir sobre a posição de MC como músico atuante no cenário de choro e samba em suas aparições na coluna Supersônicas de Tárík de Souza; 1.3) O “samba” do choro sambado, entenderemos a relação do Samba do Estácio com o choro (Sandroni, 2001 e Sève, 2014); 1.4) Considerações sobre rítmica afro-brasileira presente no samba, apoiado nos escritos de Oliveira Pinto (2004), Graeff (2014) e Baily (1991), falamos das características rítmicas presentes na música de matriz afro-brasileira que nos auxiliaram nas análises; 1.5) Procedimentos de transcrição, mostramos as vantagens de transcrever a levada de violão em três pautas. (Ferreira, Côrtes, 2024); 1.6) forma improvisada de tocar, discutiremos sobre o lugar do improviso no estilo de MC; 1.7) O termo “levada”, uma reflexão, onde mostramos porque optamos entender este termo tão popularmente usado no meio de choro e samba, mas que ainda carece de definição precisa em dicionário de música, como técnica.

No **CAPÍTULO 2 - Estruturas rítmicas e seus movimentos**, agrupamos os padrões rítmicos mais recorrentes em *musemas* e analisamos seus movimentos. Seguindo Bittar (2014) que utiliza este termo cunhado por Tagg (2003) para se referir a padrões rítmicos recorrentes no acompanhamento de Meira. Neste capítulo constatamos que a grande variedade de sutilezas e pouca repetição literal da levada se dá pela variedades de realizações harmônicas, pequenas variações rítmicas e alternância de articulações, entre *legato* e *staccato*. Montamos esquemas de representação gráfica para cada *musema* inspirados em Baily (1991) e Graeff (2014). A partir desses esquemas, identificamos padrões de movimentos, pequenos conjuntos de movimentos que se repetem em diferentes *musemas*.

No **CAPÍTULO 3 - As relações de levada com harmonia/forma e melodia** mostraremos como os *musemas* variam no decorrer das músicas e como se relacionam com outros aspectos das músicas como forma, harmonia e melodia. Para isso, adaptamos a ideia de grade *musemática* presente em Bittar (2014) para os “mapas”, onde podemos verificar a recorrência dos *musemas* dentro da forma musical e de acordo com suas nuances de articulação.

O produto artístico consiste em um vídeo de aproximadamente trinta minutos disponibilizado no *YouTube*. É dividido em duas partes, na primeira exemplificamos os musemas e na segunda tocamos três dos choros sambados estudados e outros quatro choros sambados do repertório tradicional.

Em APÊNDICE A deixamos uma descrição detalhada do produto artístico com um link e *QR code* para o acesso.

Uma observação fina: o uso de inteligência artificial (IA) na escrita desta dissertação se resume exclusivamente à formatação das referências e tradução do resumo para o *abstract*. Foi utilizada a IA *Gemini*.

# CAPÍTULO 1 - Maurício Carrilho e o choro sambado

## 1.1 Maurício Carrilho e o anuário

Maurício Carrilho estudou com o violonista Jayme Florence (1909-1982), conhecido também por Meira (Rosa, 2021). Que é considerado referência no violão de acompanhamento (Bittar, 2011), foi integrante do importante *Regional de Benedito Lacerda* no período entre 1937 e 1950, que a partir de 1951 foi renomeado como *Regional do Canhoto*. Neste conjunto, gravou com grandes nomes da música brasileira, a exemplo de Pixinguinha e Cartola. Também foi professor de outros grandes violonistas como Baden Powell e Raphael Rabello (Bittar, 2011 pág 15).

Não encontramos muitos dados biográficos acerca de MC, mas em seu site há uma breve biografia escrita por Glauber Seixas, de onde tiramos as seguintes informações: O carioca é violonista, compositor, produtor musical e professor. Vindo de uma família musical, filho e sobrinho de dois flautistas, respectivamente Álvaro Carrilho (1930-2017) e Altamiro Carrilho (2024-2012), conviveu com grandes chorões como Dino 7 Cordas (1918-2006), Meira e Canhoto (1908-1987). Pode-se dizer que, atualmente, é uma das pessoas que fazem a ponte entre as antigas e novas gerações pois aprendeu a tocar violão com Meira e hoje leciona na Escola Portátil de Música<sup>7</sup> (RJ), da qual é fundador, e em diversos festivais de música, pelo Brasil e pelo mundo. (Maurício Carrilho, 2023)<sup>8</sup>.

Ao descrever sua vida profissional, MC divide sua carreira em três fases: “Acho que existiram três fases bem distintas. A primeira em que atuei como músico (1977-1978). A segunda na qual, além de músico, passei a trabalhar como arranjador e produtor (1979-1999). A terceira, em que o compositor foi se tornando pouco a pouco mais importante e que coincide com uma maior atividade como professor também (2000-2008). (Maurício Carrilho, 2023)<sup>9</sup>. Depois de 2008, consideramos que continua suas atividades como professor e compositor, em paralelo ao trabalho de produção musical.

Como compositor, Carrilho realiza um desafio extraordinário. De quatro em quatro anos,

---

<sup>7</sup> Intituição destinada ao ensino e difusão de choro.

<sup>8</sup> Maurício Carrilho. [site institucional] Disponível em: <http://www.mauriciocarrilho.com.br/trajetoria>. Acesso em: 4 de setembro 2023, 10h20.

<sup>9</sup> Maurício Carrilho. [site institucional] Disponível em: <http://www.mauriciocarrilho.com.br/trajetoria>. Acesso em: 4 de setembro 2023, 10h20.

ele se propõe a produzir o que chama de “anuário”, que consiste em uma coleção de composições diárias, do primeiro ao último dia daquele ano. Já fez isso em 2005, 2009, 2013, 2017 e em 2021. Neste último anuário, no momento em que a pandemia impunha isolamento social, Carrilho postou vídeos, a cada dia, de todas as suas criações no *YouTube*, acompanhando ao violão a melodia produzida por meio do software de escrita musical *Finale*.

Nesse mesmo ano de 2021, essa produção foi debatida por muitos músicos do país em um programa semanal de web rádio criado pelo autor desta dissertação, com o fim específico de acompanhar esse processo de composição. Identificamos nestas gravações uma ótima oportunidade de estudo, pois no vídeo se pode ouvir de forma muito nítida o violão de Carrilho e podemos observar visualmente que técnicas ele está utilizando. É interessante atentar para a possibilidade de o fato de ser um computador tocando a melodia, decorrer em alguma interferência na execução de MC. Durante os programas de rádio já referidos, ele mesmo afirmou que as performances mais prejudicadas foram as das músicas mais lentas, pois estas poderiam necessitar de oscilação de andamento, coisa que por praticidade MC optou por não fazer no *Finale*. Entretanto, nos choros rápidos, maxixes, nas valsas rápidas e nos choros sambados sua execução ficou bastante fiel àquelas em que estaria acompanhando outros músicos.

No anuário de 2021 MC classificou sete choros como “choro sambado”. Foram estes: *Vou dar um tempinho*, *Reminiscências de Jacob*, *Saúde*, *Mercedita!*, *Lalá na Gafieira*, *Vista Alegre*, *Baka Guiné*, *Olho por olho* e *Canto de Guerra*. Como estamos conceituando choro sambado como choros com a estrutura de *Noites Cariocas* de Jacob do Bandolim (1918-1969), que são choros de duas partes com trinta e dois compassos cada parte e andamento médio, decidimos não analisar *Baka Guiné*, *Canto de Guerra* e *Olho por olho*. Os dois primeiros por se tratarem de choro de três partes onde cada parte possui dezesseis compassos e o segundo por ser em andamento rápido. Nossa investigação ficou centrada, então, nas seguintes composições:

- *Lalá na Gafieira* - para o querido amigo Alaécio Martins
- *Vista Alegre* - para o amigo Pedro Cantalice
- *Reminiscências de Jacob* - pro amigo bandolinista Som Lemos
- *Saúde*, *Mercedita!* - para a amiga Mercedes Ragusa
- *Vou dar um tempinho* - Este tipo de choro foi imortalizado por Jacob do Bandolim, com clássicos como *Noites Cariocas*, *Bole-bole* e *Assanhado*, entre outros.

## 1.2 A crítica musical como legitimação de autoridade

Em 2012 a Fundação Biblioteca Nacional inaugurou a Hemeroteca Digital Brasileira (HDB-BN) que disponibiliza os periódicos de forma on-line. Isso facilitou em muito o acesso e a pesquisa em periódicos. Além de disponibilizá-los à consulta vinte e quatro horas por dia durante os sete dias da semana, ela é feita por título, período, edição, local de publicação e palavra(s)-chave(s). (Ulhoa, 2022)

A busca utilizando a palavra-chave “Maurício Carrilho” no HDB-BN nos leva a 1.320 ocorrências, distribuídas entre as décadas de 1979 e 2019. Dada a enorme quantidade de ocorrências, tomamos a iniciativa de delimitar a pesquisa.

Optamos por limitar este trabalho apenas às aparições de Maurício Carrilho na coluna *Supersônicas*, do jornalista e crítico musical Tárík de Souza (n. 1946), desta forma a busca se fez com as palavras chaves “Maurício Carrilho” e “Supersônicas”. Segundo o Dicionário Cravo Albin (2025), Tárík de Souza manteve a coluna *Supersônicas* no *Jornal do Brasil* entre os anos de 1974 e 2010. A coluna contava os acontecimentos cotidianos da música brasileira como lançamento de discos, divulgação de shows e homenagens a artistas, principalmente em memória a artistas falecidos. Esta época coincide com grande parte do período de atividade de Maurício Carrilho, que começa com sua atuação artística perto de 1977, com o lançamento do disco *Carioquinhas no Choro* e continua atuante até o presente momento.

Tárík de Souza Farhat nasceu em 1946 na cidade do Rio de Janeiro. É da infância que vem sua adoração pela música. Em sua casa se ouvia muita música. “Sua mãe escutava o dia todo a Rádio Nacional - o que hoje considera um privilégio - e também clássicos como Chopin, Beethoven e Rimsky-Korsakov” (Penido, 2015) Adolescente, foi morar com a família em São Paulo, por conta do trabalho de seu pai. Lá, cursou Direito na Pontifícia Universidade Católica (PUC) de São Paulo. Em 1968, já com a intenção de ser jornalista, fez o curso da editora Abril, criada para formar pessoal para a revista *Veja*, onde logo passou a trabalhar como crítico de música. Em 1973 volta ao Rio de Janeiro, e continua trabalhando na revista *Veja* como freelancer (Penido, 2015). Segundo o Dicionário Cravo Albin (2025) durante sua carreira atuou intensamente como repórter, redator e editor de jornais e revistas impressas como *Folha de S. Paulo*, *Estado de S. Paulo*, *Isto É*, *Vogue*, *Jornal do Comércio* (RJ), *Show Bizz*, *Opinião*, *Pasquim*, *Som 3*, *Revista do CD*, *Coo-Jornal*, *Movimento*, *Playboy*, *Jornal da República*, *Retrato do Brasil* e *Carta Capital*.

Para estabelecer o ponto de vista do periódico *Supersônicas* em relação à produção de MC, buscamos entender o contexto em que Tárík de Souza estava inserido no final do século XX.

Garcia inicia seu artigo intitulado de “Afinidades eletivas: a Funarte e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional” dizendo:

A coroação do samba carioca como “a” música popular brasileira possui, reconhecidamente, uma longa trajetória. Tem início com a escrita memorialística, nos anos 1930 [...] Nos anos 1970, durante a ditadura militar, caberia à Fundação Nacional de Arte, especificamente ao Departamento de Música Popular e aos projetos implementados por Hermínio Bello de Carvalho, a coroação do samba carioca como patrimônio da cultura nacional. (Garcia, 2017)

Ao longo do texto ela fala mais especificamente sobre os projetos do Projeto Lúcio Rangel e seus entrelaçamentos com o Projeto Almirante. Ambos os projetos buscavam monumentalizar os compositores da música brasileira, em sua maioria, da música carioca. O primeiro premiando obras biográficas de grandes compositores e o segundo gravando a obra dos recém biografados.

A participação Tárík de Souza no Projeto Lúcio Rangel é registrada por Garcia:

Dentre os nomes mais recorrentes nos processos de formulação dos editais e presentes nas comissões de julgamento das monografias do projeto Lúcio Rangel - Ary Vasconcelos, Albino Pinheiro, Sérgio Cabral, Paulo Tapajós, Lúcio Rangel (falecido em 1979, participa apenas no primeiro ano), João Máximo, Jairo Severiano, Tárík de Souza, Roberto Moura, Ana Maria Bahiana e o curitibano Aramis Millarch. (Garcia, 2017)

Já a participação de MCr se dá no Projeto Almirante, onde juntamente com Henrique Cazes “estão presentes em um grande número de discos” (Garcia, 2017) como arranjadores. Desta forma não se fazem surpreendentes nem as aparições de MC na *Supersônicas*, nem sua boa recepção na coluna.

De qualquer forma, a coluna registra atividade artística de MC de diferentes formas: como instrumentista, arranjador e compositor. A seguir veremos cada uma destas formas de aparição na coluna *Supersônicas*.

### 1.2.1 As ocorrências

Para cumprir a nossa delimitação de investigar as aparições de MCna coluna Supersônicas, pesquisamos dentro do periódico *Jornal do Brasil*, as palavras de busca “Maurício Carrilho” e “Supersônicas”. No total foram 43 ocorrências. Todas ligando o violonista a produções de samba e de choro.

Elas aparecem entre os anos de 1993 e 2010, ano em que a coluna sai do *Jornal do Brasil*. A maioria das ocorrências está nas décadas de 1990 (13 ocorrências) e 2000 (26 ocorrências), com apenas uma ocorrência na década de 80 e três no ano de 2010.

Uma observação a se fazer de antemão é que, no Brasil, o violão popular possui uma característica forte de instrumento de acompanhamento, isto é, muitos violonistas não desenvolvem trabalhos de solista. Este é justamente o caso de MC que aparece sempre participando de grupos. Nas ocorrências, MC aparece sempre vinculado a diversos projetos e artistas. Sempre ligado à música brasileira, mais especificamente ao choro e ao samba.

### 1.2.2 Arranjador ou diretor

Um total de quatorze ocorrências colocam MC como diretor ou arranjador de álbuns ou apresentações. Estas ocorrências estão distribuídas durante todo o período em que aparece na coluna, duas ocorrências para representar este grupo, uma de 1999 e outra de 2008.

Por vezes aparece como diretor de álbum completo como é o caso de *Clássicas*, disco que reúne as vozes de Zezé Gonzaga e Jane Duboc. Aqui MC aparece como diretor musical do trabalho, que foi lançado em 1999, mesmo ano da matéria.

Clássicos rebobinados // Aos 73 anos, volta ao disco Zezé Gonzaga, uma das maiores estilistas da MPB, produzida por Hermínio Bello de Carvalho, o mesmo que realizou com ela uma obra prima em homenagem ao compositor Valzinho. Desta vez, ao lado de Jane Duboc, dirigida por Maurício Carrilho, ela recria pérolas de Noel Rosa, Vadico, Caetano Veloso e do mesmo Valzinho. (Souza, 1999, p. 33)

Observa-se aqui a participação de Hermínio Bello de Carvalho como produtor e MC como arranjador. Confirmando a anunciada “afinidade eletiva” observada por Garcia (2017).

Por vezes MC aparece como arranjador como no anúncio do lançamento do disco Santo e Orixá de Glória Bonfim que foi lançado em 2007. A nota de Tárík de Souza é do dia 18 de janeiro de 2008 e anuncia o lançamento do disco que ocorreria na semana seguinte.

Estrela doméstica // Uma yalorixá estréia aos 50 anos, com sua voz primitiva moldada nos terreiros de candomblé. É a baiana de Areal Glória Bonfim, descoberta como doméstica de ninguém menos do que o casal formado pelo compositor Paulo César Pinheiro e a cavaquinista Luciana Rabello. Glória cantava as músicas do patrão sem saber que eram dele e agora estréia com todas as honras em Santo e orixá, produção da patroa. Ganhou repertório de inéditas de PCP (Gameleira Branca, A Palma da Palmeira, Bambueiro, Sultão do Mato) e arranjos estelares de Maurício Carrilho, João Lyra, Luiz Flávio Alcofra, Pedro Amorim. Saiu pelo selo Sambaqui da Acari Records, de Luciana. Lançamento dia 22, no Trapiche Gamboa. (Souza, 2008, p. 62)

Aqui também se pode perceber o ciclo de companheiros de trabalho de MC. Luciana Rabello é um nome que o acompanha durante todos os anos nas aparições da Supersônicas. Além de Luciana, João Lyra, Luiz Flávio Alcofra e Pedro Amorim são professores da Escola Portátil de Música (EPM) até os dias atuais. Aqui aparece pela primeira vez o compositor Paulo César Pinheiro com quem MC trabalhou acompanhando ao violão e fez parcerias de músicas.

### 1.2.3 Instrumentista

Doze das ocorrências colocam Maurício Carrilho como integrante do grupo no disco ou apresentação. Por vezes o colocam sem designação, o que nos faz pensar que ele seja visto principalmente como instrumentista. Estas doze ocorrências estão espalhadas por todo o período da coluna Supersônica. Separamos duas ocorrências, uma de 1993 e outra de 2009.

No primeiro exemplo, temos Tárík de Souza (1993, p. 43) relatando que o grupo O Trio havia gravado um disco. O Trio é formado por MC (violão), Pedro Amorim (bandolim) e Paulo Sérgio Santos (clarinete). Segundo o verbete do Dicionário Cravo Albin em 1995 o grupo ganhou dois prêmios “Sharp”: Melhor Disco Instrumental e Melhor Grupo Instrumental. (O Trio, 2025)

Alta rotação // O trio formado por Paulo Sérgio Santos (clarinete e sax), Maurício Carrilho (violão) e Pedro Amorim (bandolim) acaba de gravar um DAT, na sequência de uma excursão de 27 shows com a cantora Teca Calazans, na França. Com nome firmado no país desde os tempos do exílio na dupla. Teca e Ricardo, La Calazans também detona disco novo por lá. (Souza, 1993, p. 43)

Outro exemplo da sua participação como instrumentista é na nota de Souza do dia três de abril de 2009, anunciando os shows de comemoração de sessenta anos do compositor Paulo César Pinheiro. Aqui também fica evidente o ciclo de instrumentistas que o violonista participa. O nome de Luciana Rabello aparece novamente, junto dos filhos Julião e Ana Rabello. Também estão presentes Pedro Amorim, o percussionista Celsinho Silva e a cantora Amélia Rabello, todos atuais professores da EPM. Curiosa é a forma como é anunciada a participação de MC, tocando “violões”. Provavelmente se trate de violão de seis e sete cordas, tendo em vista que Julião está anunciado como “violão de 7 cordas”.

Pinheiro frondoso // Mais atuante letrista do país com cerca de mil composições gravadas, o carioca Paulo César Pinheiro festeja, em família, 60 anos, com shows de 24 a 26 de abril no Teatro de Arena da Caixa Cultural. A mulher Luciana Rabello (cavaquinho), a cunhada Amélia (vocal) e os filhos Julião (violão de 7 Cordas) e Ana Rabello (também cavaco) unem-se aos amigos Maurício Carrilho (violões), Pedro Amorim (bandolim) e Celsinho Silva (percussão). Parceiro entre (mais de 100) outros de Baden Powell, Tom Jobim, João Nogueira, Edu Lobo, Pixinguinha, Maurício Tapajós, Guinga, Radamés Gnattali e Sivuca, ele autografará em maio um romance e a biografia/ ensaio de Conceição Campos, "A letra brasileira de Paulo César Pinheiro Caderno de viagem". Sairá ainda um disco de inéditas (sem parceiros), um livro de sonetos e será encenado o musical Galanga Chico-Rei, que aborda o universo da congada mineira. (Souza, 2009, p. 39)

#### 1.2.4 Compositor

Cinco ocorrências colocam MC como compositor, seja em discos ou em shows. A seguir mostraremos duas ocorrências que consideramos serem mais relevantes.

Na nota de Souza em dezoito de novembro de 1994, o disco Tão Simples da cantora Ana de Hollanda conta com uma composição de MC em parceria com Paulo César Pinheiro. O disco foi lançado no ano seguinte pelo selo MoviePlay.

Cantoras engatilhadas // Ana de Hollanda em fase final de gravação de *Tão simples*, com participação do mano Chico Buarque e de Toquinho. Além dos clássicos *Pra dizer adeus*, *Meiga Presença*, *O negócio é amar*, entram inéditas de Chico (*Tão simples*) e Paulo César Pinheiro com Sérgio Santos (*Samba para Mangueira*) e Maurício Carrilho (*Predestinado amor*). [...] (Souza, 1994, p. 33)

Na coluna do dia 31 de junho de 2009, Souza destaca o lançamento do álbum “Impressões sobre Maurício Carrilho e Meira”. O disco reúne composições de aluno e professor na voz de Teca Calazans. Esta é a ocorrência que mais coloca em evidência o lado compositor de MC.

Teca de passagem // Raridade nos palcos cariocas, a cantora capixaba Teca Calazans, radicada em Paris desde os 70 (quando formou uma dupla de sucesso com Ricardo Vilas, já desfeita), apresenta-se em show único, em 13 de agosto, no Centro de Referência da Música Carioca, na Tijuca. Embaixadora informal da MPB na França, ela dirigiu a parte latina do selo Buda Musique e editou coletâneas para o selo Frémaux & Associées (em setembro, saiu uma sobre o Nordeste contemporâneo). Teca fará com atraso o primeiro show de lançamento do belo disco *Impressões sobre Maurício Carrilho e Meira* (CPC-UMES), de 2007. No repertório, parcerias do violonista Carrilho com Paulo César Pinheiro (*Quimera*, *É bom cantar*, *Velho barco*, *Lágrima*), e do também violonista Meira (Jaime Florence, 1909-1982), o mestre de Baden Powell, com Augusto Mesquita (os clássicos *Molambo* e *Aperto de mão*, com Dino 7 Cordas) e Leonel Azevedo (*Quando a saudade apertar*). (Souza, 2009, p. 39)

### 1.2.5 Ocorrências fora do Rio de Janeiro

Na década de 2000 algumas ocorrências colocam MC como um músico de referência no cenário musical nacional. Para tomar cuidado com a questão das “afinidades eletivas” escolhemos dois verbetes em que Souza escreve sobre eventos produzidos por outras pessoas.

A primeira ocorrência que vamos mostrar é do dia 28 de janeiro de 2005, onde Souza comemora o lançamento do livro *Violões do Brasil*. O livro traz depoimentos de violonistas brasileiros, entre eles MC.

Mamária do violão // 1987 e pilotado pelos irmãos Miriam e Benjamim Taubkin (pianista, que comanda o selo Núcleo Contemporâneo). Depois de séries dedicadas ao piano, arranjadores, violeiros, percussionistas, sanfoneiros e sopristas, sai Violões do Brasil, que dentro de três meses deverá estar no mercado. Um Livro de 210 páginas traz perfis de ases como Meira (Jaime Florence, professor de Baden Powell, também arrolado), Raphael Rabello, Rosinha de Valença, Canhoto da Paraíba e até o paraguaio Agustin Barrios, que ajudou a implantar o violão no país ao lado dos nativos João Pernambuco e Quincas Laranjeira, como anota em seu ensaio o jornalista chorão Luis Nassif. O livro lista ainda endereços dos violonistas e luthiers em atividade. No CD há desempenhos de Guinga e Lula Galvão (Perfume de Radamés), Paulo Bellinati (Pulo do gato), Zé Menezes (Três amigos), Marco Pereira (Baden Powell medley) e Quarteto Maogani (Tira poeira). E no DVD depoimentos de Maurício Carrilho a Sérgio Abreu, Turíbio Santos e os especialistas Ronoel Simões e Jairo Severiano. (Souza, 2005, p. 45)

A segunda ocorrência é do dia quatorze de março de 2008 onde Souza escreve sobre o Encontro Nacional de Música Independente em Curitiba, que conta com a participação de MC entre outros artistas de projeção nacional.

Debate independente // De 11 a 13 de abril, discutem-se no Encontro Nacional de Música Independente, em Curitiba, "políticas culturais, diretrizes e projetos que visem à ampliação do setor no país". Em pauta, o tipo de independência desejado e os problemas nas áreas de produção, divulgação e distribuição. Entre os convidados, Hermínio Bello de Carvalho, Nei Lopes, Luciana Rabello, Paulo Cesar Pinheiro, Maurício Carrilho, Claudio Jorge, Ednardo, Mauro Dias, Marcus Vinicius, Luís Nassif, Olivia Hime, Thomas Roth, Benjamim Taubkin, Ronaldo Bastos, Fernando Brant, Zé Rodrix, Edmundo Souto e Luiz Carlos Sá. (Souza, 2005, p. 45)

Utilizando a pesquisa em periódicos foi possível constatar e qualificar a atuação de Maurício na cena da música brasileira, mais especificamente do choro e do samba majoritariamente no Rio de Janeiro. As ocorrências encontradas pela busca das palavras chaves “Maurício Carrilho” e “Supersônicas” no periódico Jornal do Brasil nos possibilitaram concluir uma grande produção musical nas décadas de 1990 e 2000, atuando como violonista, arranjador e compositor. Interessante notar como as três formas de atuação ocorrem de forma simultânea. Na década de 2000 é possível verificar sua atuação também como um músico de referência no cenário nacional. Foi possível verificar grande recorrência de alguns colegas de trabalho, em especial da cavaquinista Luciana Rabello e atuais professores da Escola Portátil de Música.

### 1.3 O “samba” do choro sambado

A palavra samba pode designar diversas manifestações culturais como samba de roda baiano, samba carioca, que por sua vez possui muitas ramificações (partido alto, samba de breque, samba enredo). Por isso, é pertinente entender qual o samba que MC está se referindo quando classifica suas composições como choro sambado.

As músicas que MC categorizou como choro sambado possuem forma idêntica à de Receita de Samba e Noites Cariocas, ambas de autoria de Jacob do Bandolim. São choros com apenas duas partes, sendo que cada parte tem 32 compassos (de 2/4) e ritmo harmônico de dois compassos por acorde.

Mário Sevè (2016) demonstra como o choro, que já vinha sendo composto e tocado desde o final do século XIX, foi influenciado ritmicamente pelo samba carioca que surge no final dos anos de 1920 e é extensivamente gravado a partir da década de 30. Este “novo” estilo de samba é sempre relacionado com a escola Deixa Falar, fundada por Ismael Silva, Nilton Bastos e Bide. (Sève, 2016).

Por influência do novo padrão rítmico nas interpretações, composições e gravações de sambas na década de 1930 marcadas pelo uso da cuíca, do surdo e do tamborim — foram sendo criadas novas figuras para acompanhamento dos choros, causando alterações nos seus fraseados. (Sève, 2016)

O surgimento deste novo tipo de samba, suas características e diferenças com o estilo antigo, foi estudado por Sandroni no livro *Feitiço Decente*. O estilo novo, que ele passou a designar por paradigma do Estácio, em homenagem ao bairro da escola Deixa Falar.

A característica rítmica mais importante deste novo samba é a linha-guia (*timeline*) normalmente executada pelo tamborim (ao longo da dissertação iremos nos referir a esta figura rítmica pela onomatopeia teleco-teco). Para compreender a estrutura desta linha guia Sandroni se ancorou em musicólogos (Simha Arom, Gerald Kubik, Kwabena Nketia, entre outros) que estudam as matrizes rítmicas africanas sob uma perspectiva da rítmica aditiva. Esta perspectiva se contrapõe a lógica europeia de compasso, estruturado por uma natureza divisiva, onde: a semínima tem metade da duração da mínima, a colcheia tem metade da duração da semínima (e assim por diante); e onde colcheia da cabeça do tempo é mais forte do que a do contratempo. Em se tratando de rítmica divisiva as figuras rítmicas se formam a partir de somas de agrupamentos de unidade de 2 e 3 pulsos, sem a hierarquia das subdivisão interna implícita no compasso.

Mais recentemente, Simha Arom retomou a questão. Ele percebeu a existência, na música africana, de um importante grupo de fórmulas rítmicas em que a mistura de agrupamentos binários e ternários (as nossas semínimas e semínimas pontuadas) dava sempre origem a períodos rítmicos pares: por exemplo, a série 3+3+2 (ou seja, duas semínimas pontuadas + semínima) configura um período de oito unidades; a série 3+2+3+2+2 configura um período de 12 unidades, e assim por diante. Mas qualquer tentativa de dividir estes períodos pares em dois, respeitando sua estruturação interna, levava a duas partes necessariamente desiguais, estas ímpares. Assim, neste tipo de lógica rítmica, o período de oito não pode ser dividido em 4+4, mas somente em 3+5 (ou 3+[3+2]); o período de 12 não pode ser dividido na metade exata (6+6), mas apenas em quase metades (5+7, ou [3+2]+[3+2+2]). Arom chamou este fenômeno de “imparidade rítmica”. (Sandroni, 2001)

A imparidade rítmica e a perspectiva aditiva serão adotadas nesta dissertação para a análise dos padrões rítmicos. Por uma questão de tradição (no Brasil convencionou-se escrever o samba em 2/4) continuaremos utilizando a pauta e os compassos para representar os exemplos, pois nada impede representarmos determinada figura rítmica das duas formas. Na dissertação “Violão no samba: um estudo etnográfico em Florianópolis”, Livramento (2017) o faz marcando com “x” e “.” as batidas articuladas e mudas das linhas guias. Ainda coloca em cores diferentes os agrupamentos binários e ternários.

**Figura 1** – Teleco-teco 7+9.



**Fonte:** Elaborado pelo autor.

Na figura 1, temos o padrão de “teleco-teco” escrito na pauta de forma divisiva (na pauta) e aditiva (acima da pauta). Note que a semicolcheia é a unidade mínima (pulsção elementar), que as notas com duração de colcheia estão sobrescritas por agrupamentos binários em amarelo. A colcheia pontuada no primeiro compasso está sobrescrita por um agrupamento ternário em vermelho. Vale ressaltar a importância de identificar corretamente estes agrupamentos de três unidades mínimas, pois eles são essenciais para o entendimento da imparidade rítmica, pois é justamente através deles que os agrupamentos binários passam dos tempos cométricos para os contramétricos, e vice e versa. Neste caso, inicialmente temos dois agrupamentos binários, 4

pulsos elementares, até o primeiro agrupamento ternário, 3 pulsos elementares, e a soma fica 7. Depois temos três agrupamentos binários nos tempos contramétricos, 6 pulsos elementares seguidos do último agrupamento ternário, que possui 3 pulsos elementares, e esta soma fica em 9. Desta forma, o conjunto total de 16 pulsos elementares fica distribuído na imparidade rítmica de 7+9.

Ao longo das análises dos capítulos 2 e 3 ficará evidente a pertinência desta perspectiva rítmica para a análise dos choros sambados de MC.

## 1.4 Considerações sobre rítmica afro-brasileira presente no samba

Além da perspectiva rítmica aditiva, consideramos outras compreensões sobre rítmica de origem africana que nos ajudarão na análise das levadas de MC. Em *A cor do som*, Oliveira Pinto (2004) reúne conceitos da musicologia africana e de pesquisas feitas no Brasil úteis para fundamentar análises musicais afro-brasileiras como capoeira, maracatu e samba. Agora vamos apresentar os conceitos que são essenciais para entender as análises dos capítulos 2 e 3:

### 1.4.1 Pulsação Elementar

São as menores unidades de tempo que preenchem um ciclo musical (Oliveira Pinto 2004). Em um conjunto regional<sup>10</sup> a pulsação mínima se encontra nas platinelas do pandeiro. No caso das gravações estudadas, que são de violão e melodia, não temos a *pulsação elementar* de forma explícita, mas como aponta Graef “[...] o músico sente a pulsação subjetivamente. Em outras palavras, mesmo que ele não a escute, a pulsação atua como uma matriz temporal que vai guiar os acontecimentos sonoros” (Graeff, 2014).

O choro sambado se compõe de ciclos de 16 pulsos elementares. Assim como Graeff aponta que no samba de roda a pulsação elementar não se trata de 16 batidas iguais, Graeff relaciona o que Oliveira Pinto (2004) chama de rede flexível. Graeff chama de padrão micro rítmico e analisa em espectrograma.

---

<sup>10</sup> Conjunto de choro formado por dois violões, cavaquinho e pandeiro.

### 1.4.2 Marcação

É a batida fundamental e regular, que caracteriza o sobe e desce rítmico do samba. A marcação consiste do beat e do off-beat. Os sambistas falam de “pergunta” e “resposta”. Na bateria, ambas são executadas por dois surdos de tamanhos diferentes. Quando apenas há um surdo, a primeira batida permanece abafada (ou seja, “surda”) a segunda solta, de sonoridade mais grave. (Oliveira Pinto, 2004)

Em relação à pulsação elementar, representamos a marcação dos surdos de pergunta (surdo 1) e resposta (surdo 2) conforme a figura 2:

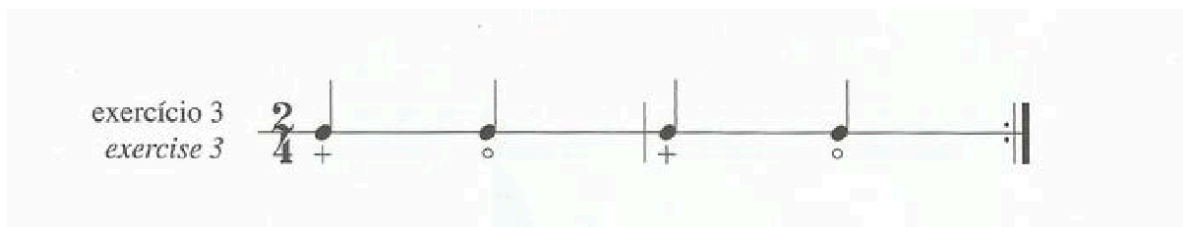
**Figura 2** – Marcação.

(16) ..... pulsação elementar  
 (16) x ..... x ..... marcação surdo 1  
 (16) .... x ..... x ... marcação surdo 2

**Fonte:** Oliveira Pinto (2004, p. 94)

Nas transcrições realizadas nesta pesquisa fica evidente que MC utiliza o polegar tocando os baixos com função de marcação, pois toca sempre em semínima. Por vezes o faz imitando o surdo. Foram identificadas duas formas de fazer essa imitação (Ferreira, 2023). A primeira é quando o baixo se alterna em quartas ou quintas tendo a nota mais grave no segundo tempo do compasso, lembrando assim o surdo de primeira e segunda de uma escola de samba. A segunda é quando faz lembrar o surdo mudando a duração das notas de baixo. Ao invés de tocar duas semínimas inteiras, toca por exemplo uma colcheia e uma semínima. Importante ressaltar que estes valores não se repetem sistematicamente, porém mantém uma relação de curto e longo. Este efeito remete ao exercício de bumbo de bateria proposto por Oscar Bolão (2010), conforme figura 3.

**Figura 3** – Exercício de bumbo aberto e fechado.



**Fonte:** BOLÃO (2010, p. 72)

### 1.4.3 Linha rítmica

Já falamos um pouco de linha rítmica, (também chamada de linha guia ou em inglês *timeline*) mas agora vamos aprofundar.

A fórmula característica do samba é realizada através de uma sequência de batidas estruturadas de forma assimétrica e repetidas no ciclo formal, neste caso de 16 pulsações. Geralmente é sonorizada com tom alto ou agudo e “penetrante”. No samba das baterias de escola é sobretudo o tamborim o responsável por esta fórmula. (Oliveira Pinto, 2004)

O exemplo dado por Oliveira Pinto para descrever a linha rítmica do tamborim (que estamos chamando de padrão de teleco-teco) é o seguinte:

**Figura 4** – Linha rítmica.

(16) x . x . x x . x . x . x . x x .  
 x: pulsação percutida .: pulsação muda

**Fonte:** Oliveira Pinto (2004. pág 94)

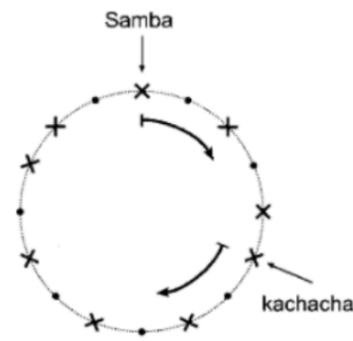
Percebe-se que na figura anterior temos a linha rítmica representada em “x” e “.” indicando pulsações percutidas e mudas. Há pertinência em indicar as pulsações mudas pois elas são constituídas do entendimento da pulsação elementar. Ao tocar tamborim por exemplo, se utiliza os dedos da mão que segura o instrumento para tocar esta pulsação muda, toque este que, por possuir volume muito baixo, é inaudível.

Note que a linha rítmica exemplificada na figura anterior possui pulsações percutidas consecutivas “xx”. Isso acontece nas pulsações 6-7 e 14-15. Essas pulsações percutidas consecutivas representam agrupamentos de três pulsações elementares, essenciais para a compreensão da imparidade rítmica.

Por mais que não sejam comuns gravações de choro com tamborim, temos o caso de Receita de Samba, de Jacob do Bandolim, que na gravação do disco Vibrações (1967) há um tamborim fazendo a linha rítmica. Esta linha rítmica nos conjuntos de choro é comumente feita nos instrumentos de cordas. No caso do violão, Bittar (2011) transcreve a levada de violão que denomina de “teleco-teco”, que parte de uma linha rítmica semelhante.

Outra característica importante da linha guia é a possibilidade de ser rotacionada porém mantendo a mesma estrutura de pulsações binárias ( x . ) ou ternárias ( xx . ). Isto é: a mesma sequência de toques, se iniciada em local diferente implica em linha guia diferente. No exemplo a seguir esta característica é explicitada colocando a sequência de sons em círculo e indicando o sentido e início de cada linha guia.

**Figura 5** – rotação de linha rítmica.



**Ex. 10:** Linha rítmica do samba e *kachacha* comparadas

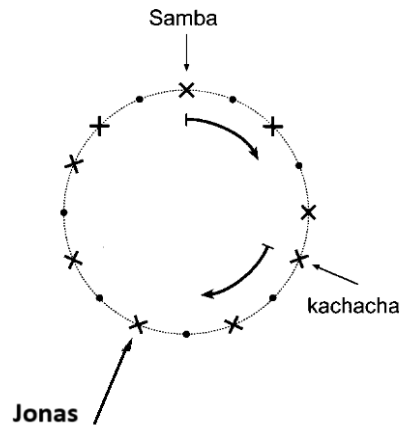
**Fonte:** Oliveira Pinto (2004, p. 96)

Neste exemplo, Oliveira Pinto aponta a semelhança das linhas rítmicas do samba e do *kachacha*<sup>11</sup>. Quando falamos destas linhas guias adotamos a perspectiva aditiva, por isso as explicamos a partir de somas tendo as unidades mínimas de 2 e 3. A unidade mínima de dois tempos implica em um toque (representado na figura anterior por “x”) e um silêncio (representado na figura anterior por “.”) , enquanto a unidade de 3 pode implicar em: dois toques e um silêncio; ou um toque e dois silêncios.

Nesta dissertação será importante considerar uma linha guia em especial, que é a reproduzida pelo cavaquinista Jonas na faixa *Receita de samba* (Jacob do Bandolim) gravado no LP *Vibrações*.

<sup>11</sup> *kachacha* é um ritmo africano originário da Angola.

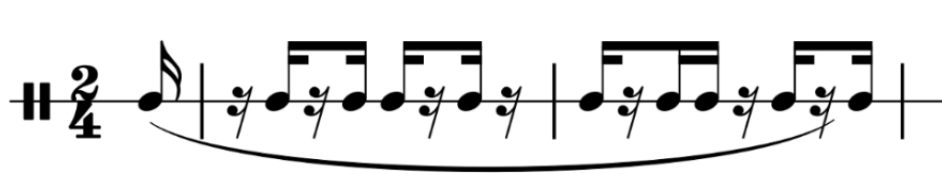
**Figura 6** – Padrão de tamborim executado por Jonas na faixa Receita de Samba (Vibrações 1967).



**Fonte:** Elaborado pelo autor.

A seguir optamos por escrever também na pauta com o objetivo de evidenciar o pulso. Esta figura mostra uma linha rítmica de 16 pulsações. Importante notar que no caso de Jonas na faixa *Receita de Samba*, a cada dois compassos a harmonia se adianta em uma semicolcheia, por isso escolhemos o começo da linha guia (indicada com a grande ligadura) uma semicolcheia antes do primeiro compasso.

**Figura 7** – Padrão de tamborim do Jonas na faixa *Receita de Samba*.



**Fonte:** Transcrição do autor.

Um critério de análise que adotamos de Sandroni (2001) para a apreensão destas linhas rítmicas é o de cometricidade e contrametricidade. Termo cunhado por Kolinski, para se referir a ritmos que estão de acordo ou contra com a métrica do compasso.

Vê-se que a primeira vantagem dos termos de Kolinski é seu caráter neutro: nem co- nem contrametricidade seriam a priori mais normais ou regulares que a outra. Ora, na teoria clássica ocidental palavras como “síncope” e “contratempo” expressam casos de contrametricidade, ao passo que casos opostos não deram origem a termos técnicos comparáveis. Isso demonstra mais uma vez que estes são considerados procedimento normal, que dispensa menção, enquanto aquela seria a exceção. (Sandroni, 2001)

No capítulo 2 utilizaremos este conceito para identificar parentesco de padrões rítmicos recorrentes na levada de MC. Como estão utilizando sempre o compasso 2/4 e as linhas rítmicas serão formadas sempre por colcheias e semicolcheias, os tempos cométricos correspondem as semicolcheias ímpares do compasso, enquanto que os tempos contramétricos correspondem às semicolcheias pares.

As linhas rítmicas que demonstraremos aqui possuem dois compassos de 2/4 (quatro pulsos). Para identificar a familiaridade entre padrões rítmicos sempre iremos ver onde dentro desses quatro pulsos estão os tempos cométricos. No caso da figura anterior os tempo cométricos da linha rítmica se encontram nas semicolcheias 5, 7, 9 e 11.

Note que a passagem dos tempos cométricos para contramétricos, e vice e versa, se dão pelos agrupamentos de três pulsações elementares. Na figura anterior elas correspondem às pulsações 4-6 e 11-13. Essa passagem entre tempos cométricos e contramétricos também pode se dar com duas pulsações mudas consecutivas, como veremos no capítulo dois.

Figuras rítmicas semelhantes ao padrão de tamborim foram identificadas na performance de MC e veremos de forma detalhada no capítulo 2.

#### 1.3.4 Cruzamentos de linhas guias

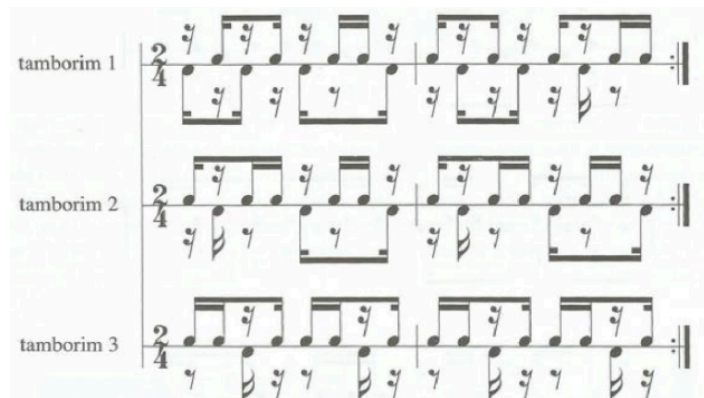
Este é o conceito central para o exame em curso, pois a partir dele é que encontramos uma característica que queremos evidenciar na performance de MC. Trata-se da relação rítmica da levada de MC com a melodia.

Nas palavras de Oliveira Pinto:

A combinação de ritmos distintos, de frases ou de motivos musicais, pode realizar-se de tal forma, que suas acentuações não coincidam, resultando em novas configurações rítmicas. Este fenômeno se chama *cross-rhythm* na terminologia musicológica. (Oliveira Pinto, 2004)

Este efeito de cruzamento de linhas guias é exposto por Bolão em seu livro onde mostra como Luna, Eliseu e Marçal faziam para tocar três tamborins ao mesmo tempo. Cada um tocava um padrão rítmico diferente

**Figura 8** – Três tamborins pelo Bolão.



**Fonte:** Bolão (2010)

#### 1.4.5 Sequência de timbres

Oliveira Pinto (2004) e Graeff (2014) trazem como, na musicalidade africana, o ritmo é associado não somente ao tempo como também ao timbre. Como explica Oliveira Pinto:

O samba, e muitos outros gêneros musicais, não se orienta somente pela organização temporal dos ritmos. São executadas também “configurações tímbricas” que muitos músicos chamam de “melodias”. A sonoridade padrão de um instrumento pode ser transformada criativamente através de diferentes técnicas de execução. Isso já ocorre no contexto tradicional do repertório do candomblé. O músico chefe, o alabê, que fica encarregado do tambor grande, o rum, introduz variantes tímbricas que formam temas musicais e que se referem diretamente aos orixás cultuados. Mais do que seqüências rítmicas na sua linha temporal, as melodias tímbricas preenchem justamente o espaço conceitual que se refere ao nível mais profundo da música. (Oliveira Pinto, 2004)

Essa forma de compreender o ritmo por configurações tímbricas se faz pertinente nesta pesquisa quando formos desenvolver as reduções rítmicas no Capítulo 2. É de se esperar que o ritmo no violão vá ter diferentes timbres, visto que as cordas possuem afinações diferentes, mas o

entendimento de uma mesma levada ter uma parte grave, média e aguda, fica muito bem explicado nesse conceito de sequência de timbres.

Graeff (2014) traz uma citação de Koeting que ajuda a esclarecer esse assunto:

Os padrões rítmicos do conjunto de percussão deveriam ser estudados como padrões de ritmo/sonoridade, não podendo ser realmente equiparados com os padrões rítmicos ocidentais, nos quais nós geralmente pensamos sem incluir suas qualidades tonais e tímbricas como elementos significativos.<sup>1</sup> (KOETTING, 1970, p. 210. Apud Graeff 2014).

#### 1.4.6 Sequência de movimentos organizados

A concepção de duração das notas de diferentes extensões – mínimas, semínimas, colcheias, etc. – é algo estranho à sensibilidade musical dos sambistas ou, por exemplo, dos tocadores das alfaias de maracatu. Ao contrário, a técnica de execução do samba está fundada em um grande número de “unidades de ação”, ou seja, de batidas, pontos de parada, movimentos para cima e para baixo etc. que decorrem simultânea e consecutivamente. (Oliveira Pinto, 2004)

Este ponto de vista de Oliveira Pinto é essencial para a presente análise, pois através desta premissa é que buscaremos entender os padrões rítmicos de MC. Oliveira Pinto continua:

Estas batidas se encaixam no esquema que surge enquanto pulsação elementar. Tanto faz, portanto, se um movimento produz um som ou é executado “silenciosamente”, ele participa, de qualquer modo, de todo o processo musical. Isso significa também que o ouvido não pode ser guiado pelo pensar musical duracional, como se faz na música européia. (Oliveira Pinto, 2004)

O mesmo conceito é abordado por Baily, no artigo *Some cognitive aspects of motor planning in musical performance* (1991), onde o autor sistematiza os padrões de movimentos utilizados no instrumento afegão rubāb. O instrumento é um cordofone com quantidade variada de cordas. Com um braço, quatro trastes onde três cordas podem ser pressionadas, um trio de cordas com pedal e quantidade variada de cordas que soam por simpatia. As cordas são percutidas por palheta.

Baily defende que nesses instrumentos os esquemas motores (*spatio-motor*) da paleta da mão direita é que estruturam a composição e improvisação. O autor afirma que em culturas de música oral são duas as formas de representar o som: 1) utilização de fonemas verbais para

representar as notas ou ritmos do instrumento; 2) uma explicação da sequência de ações de forma visual, motora, tátil e espacial em relação ao instrumento. (Baily, 1991)

Assim como Baily fez com o instrumento afegão rubāb, o processo de análise técnica (capítulo 2) dos padrões rítmicos utilizados por MC nesta dissertação vai: 1) identificar os movimentos utilizados, 2) entender sua ordem e montar um esquema da sequência dos movimentos organizados (*spatio-motor representation*). 3) No nosso caso, como MC não utiliza paleta e sim os dedos, temos uma tarefa extra de entender simultaneidade dos toques entre polegar, dedos indicador médio e anular e ainda relacionar com os movimentos de apertar e soltar da mão esquerda.

## 1.5 Procedimentos de transcrição

Ao iniciarmos o procedimento de transcrição, tínhamos para além do vídeo, a partitura original em .musx (*Finale*) de MC, que na figura 9 está na primeira pauta. As partituras nos foram gentilmente cedidas, assim como os vídeos em formato original. Acabamos usando parte dos vídeos originais e parte no *YouTube*, visto que os vídeos originais não tinham uma qualidade significativamente superior aos vídeos do *YouTube*.

A música *Vou dar um Tempinho*, que está sendo analisada nesta dissertação, foi transcrita em Ferreira (2023) e foi aprimorada no decorrer da pesquisa. Como resultado deste processo, foi elaborado um artigo de apresentação como comunicação na ANPPOM (Ferreira; Côrtes, 2024) onde foi exposta uma proposta de transcrição, em três pautas, de levada de violão. Essa proposta de transcrição é de caráter descritivo (SEEGGER, 1958 p. 194), busca ser o mais objetiva e fiel possível. Para realizá-la se identificam três categorias presentes dentro da levada e as separam em pautas distintas. Esta técnica agiliza o processo de transcrição nos programas de edição de partitura e possibilita uma visualização independente de cada categoria. As músicas analisadas nesta dissertação foram todas transcritas nesse formato. Os exemplos que serão mostrados nos capítulos seguintes sempre trazem trechos da transcrição como a figura a seguir.

**Figura 9** – Exemplo de partitura de violão com três pautas.

Fonte: Autor

**Fonte:** Ferreira; Côrtes (2024, p. 7).

Na primeira pauta temos a partitura de melodia e cifra original do compositor e nas pautas que seguem o violão “dissecado” em três partes. Os nomes sugeridos na comunicação e que serão adotados aqui são: *Baixo* (pauta inferior), onde são anotados os baixo do violão; *Centro Ritmo-Harmônico* (pauta no meio do do violão) “que se constitui pelas notas que definem a harmonia (sem o baixo) e apresenta também figuras rítmicas características do estilo.”(Ferreira; Côrtes, 2024); *Pauta de Efeitos* (pauta superior do violão), onde estão anotadas notas que não são essenciais para definir a harmonia e o ritmo principal, mas são essenciais para a fluência rítmica e mecânica da levada. (Ferreira; Côrtes, 2024)

## 1.6 Forma improvisada de tocar

O improviso é presente em diversas situações e contextos musicais. Aparece de diferentes formas, a depender do que se entende ou se espera por improviso em cada ambiente musical. Aqui vamos elencar algumas formas de explicar a improvisação que se mostram comuns no choro e enxergamos presentes na forma de MC tocar violão.

Uma forma muito comum de entendermos o improviso é o melódico, onde se mantém a harmonia original da música e se compõe novas melodias em tempo real, de forma espontânea. Cortes, em sua tese “Improvizando sobre música popular” trata principalmente do improviso melódico, mesmo assim aponta que este improviso esteja ligado aos instrumentos de

acompanhamento> “[...] o ato de improvisar no choro esteja bastante associado [...] ao acompanhamento (violão, cavaquinho e pandeiro)” (Côrtes, 2012 p. 38).

Uma outra forma de improviso presente no choro fica evidente no depoimento de Luciana Rabello à pesquisadora Luciana Rosa. Onde diz que em sua prática musical há muito improviso:

Improvisar não é só na melodia. Eu estou o tempo todo improvisando na harmonia, no ritmo, no acompanhamento. Mas isso não fica em evidência. E eu gosto desse lugar, não gosto do lugar da evidência absoluta. Admiro nos outros, mas eu não tenho vontade de fazer isso. E não vou fazer para agradar ninguém. O bom acompanhante está o tempo todo improvisando. [...] {Informação pessoal à autora} (Rosa, 2020 p. 306)

Desta forma é possível imaginar que MC como “bom acompanhante” improvise bastante. Na tentativa de definir o improviso de Maurício dentro dos padrões teóricos nos deparamos com questões também exploradas por outros pesquisadores.

No artigo “O inesperado no improvisado: o conflito entre ações improvisadas e improvisação musical no repertório de concerto.” (Castro, A; Falleiros, M. 2019) as autoras fazem uma distinção a partir de Cannone entre improvisação e ações improvisadas. Ações improvisadas seriam ações preparadas, pré determinadas, como que em forma de padrões, que serão combinadas na hora da performance. Diferente de um improviso literal, onde se inventaria tudo na hora.

A ideia de ação improvisada nos é muito útil pois como visto em Ferreira (2023) os ritmos utilizados na levada de MC se mostram recorrentes, repetidos e por isso poderiam ser considerados como padrões. Os autores fazem um levantamento de possíveis definições de improvisação, algumas mais abrangentes e outras mais específicas. Uma delas é a de Nettl, 1974 onde:

Considera-se que a improvisação termina onde começa a notação, mas, ao mesmo tempo, é sabido que certas culturas não-ocidentais que não utilizam a notação, fazem distinção entre estes dois processos, se não expressamente, então classificam suas músicas intuitivamente. Assim, mesmo sentindo que sabemos intuitivamente o que é a improvisação, entendemos que há confusão em relação ao seu sentido. 6 (Nettl, 1974, apud Castro, A; Falleiros, M 2019 p. 4, tradução dos autores)

Essa definição nos interessa especialmente pois quando falamos de choro estamos lidando com um repertório escrito majoritariamente apenas em melodia, cifra e indicação de subgênero

musical (quando não só melodia como é o caso das partituras antigas). Esta forma sucinta de escrita da obra musical deixa em aberto uma quantidade enorme de elementos como harmonia, inversões, contracantos e ritmos que tendem a ser tocados de forma improvisada.

Sobre os benefícios do improviso os autores indicam que:

Dessa forma, acreditamos que o entendimento das possibilidades e reconhecimento das ações improvisadas no desenvolvimento de um repertório pelo instrumentista possa prover uma maior profundidade à expressão da obra através da explicitação do momento presente na performance. (Castro, A; Falleiros, M 2019 p6)

Os autores apontam que a espontaneidade na performance ajuda a promover uma concentração do intérprete na interpretação. Desta forma é de se esperar que em ambientes musicais com bastante espaço para ações improvisadas os intérpretes fiquem muito atentos a possíveis mudanças.

O filósofo Benson em seu livro “The Improvisation of Musical Dialogue”, vai definir ainda diversas formas de improvisar. Algumas delas se encaixam com o tipo de improvisação que observamos em MC. Aqui vamos fazer três citações seguidas e comentá-las depois.

Primeira:

Improvisação 1, Esse tipo de improvisação é o mais “minimalista”. Consiste em “preencher” certos detalhes que não estão notados na partitura. Esses detalhes incluem (mas não se limitam a) andamento, timbre, ataque, dinâmica e (em certa medida) instrumentação. Não importa quão detalhada a partitura seja, alguma – e muitas vezes muita – improvisação desse tipo é necessária simplesmente para executar a peça. Assim, nenhuma performance é possível sem algum tipo e grau de improvisação. (Benson 2003 p 26 tradução nossa)

Segunda:

Improvisação 2: Embora esse nível de improvisação seja semelhante ao anterior, ele difere no fato de que há a adição de notas à partitura que o intérprete é esperado (pelo compositor) a fornecer. Duas formas comuns de improvisação são a adição de notas para completar um trinado e o “preenchimento” exigido por uma partitura que fornece apenas a cifra do baixo. (Benson 2003 p 26 tradução nossa)

Terceira:

Improvisação 11: Esta é a forma mais sutil de improvisação. Tanto o compositor quanto o intérprete fazem parte de uma tradição musical (talvez clássica, blues ou música folclórica) e trabalham dentro dessa tradição. Mas trabalhar dentro de uma tradição inevitavelmente exige modificar essa tradição por meio de aumento e transformação. Seguem-se as regras de composição e performance; mas compositores e intérpretes – especialmente aqueles que consideramos exemplares – também modificam essas regras e expectativas. Portanto, a tradição é, em si, improvisada. Qualquer prática ou discurso envolve tal improvisação. (Benson 2003 p 29 tradução nossa)

De acordo com Ferreira (2024) podemos concluir que estes três exemplos estão de acordo com a prática do acompanhamento de Carrilho. A começar pelos “improvisação 1 e 2” (que possuem mesma explicação) onde o intérprete escolhe as notas a serem tocadas e as formas de serem tocadas (articulação e timbre). Por mais que MC esteja lendo uma cifra, ele está suscetível a mudanças de articulação, inversão, posição ou inserção de contracantos, o que faz com que ele esteja de acordo com essa “improvisação 2”. Já sobre a “improvisação 11”, o que temos a dizer é que MC, que neste caso é tanto compositor quanto intérprete, se mantém dentro do ambiente rítmico proposto, variando os padrões rítmicos de forma a caracterizar o estilo desejado, no caso o choro sambado.

No livro *Saying Something* (Monson 1996), na segunda parte, o autor descreve as funções de cada instrumento da seção rítmica de um quarteto de jazz. Interessante que o violão de MC, neste caso, carrega elementos de dois dos três instrumentos abordados.

Sobre o baixo:

É importante que o músico entenda que sua posição musical é perceber o pulso, a harmonia e o ritmo tudo ao mesmo tempo. Ele é o coração... O que quero dizer é que todos estão ouvindo a ele... todos estão ouvindo esse pulso, esse som em busca de orientação. O caminho harmônico, o caminho pulsativo rítmico-harmônico que o baixo segue serve como guia para qualquer improvisação... que venha a ocorrer no momento. (McBee 1990 apud Monson, 1996 p 29; tradução nossa)

Importante ressaltar que a comparação não é direta pois Monson está falando sobre o improviso na interação entre os músicos enquanto na performance analisada de MC ele está interagindo apenas com um MIDI fazendo a melodia. Porém, o que nos interessa nesta comparação é atentar a que funções essenciais MC está desempenhando no acompanhamento. Desta forma é seguro dizer que assim como no improviso do contrabaixo no jazz, dentro de um

quarteto, “o caminho harmônico, o caminho pulsativorítmico-harmônico...” do baixo guia a música, o violão de carrilho também exerce essa função no acompanhamento.

A comparação segue que se refere ao piano:

[...] para que você não sinta que há lacunas nessa linha. Você tem que sentir que aquele pequeno espaço estava ali apenas para o piano tocar aquela linha específica. Ele tem que fazer o acompanhamento de forma que o comp preencha a lacuna sem atrapalhar a linha, entende? (Hanna, 1989 apud Monson, 1996 p 44; tradução nossa)

Ao mesmo tempo que MC fornece uma base sólida, ele também “preenche” as lacunas da melodia. No final da dissertação mostraremos que ele consegue fazer isso através da sobreposição de padrões rítmicos implícitos na melodia e a levada do violão. Fazendo com que as funções de manter o ritmo e preencher a melodia estejam presentes na mesma performance. Importante notar que isto é feito de forma improvisada, e que quanto mais instrumentos no conjunto, mais padrões rítmicos simultâneos vão ser utilizados e o improviso rítmico vai ser feito levando em conta os padrões dos demais instrumentos. Semelhante a como uma baixista e pianista de jazz improvisam as harmonias simultaneamente, ouvindo o colega e entendendo o caminho proposto. Porém aqui MC o faz apenas com seu violão e a própria melodia da música.

## 1.7 O termo “levada”, uma reflexão

“Como consequência desta diversidade rítmica, uma das características mais importantes do Violão Brasileiro, na maioria dos estilos, tornou-se, ao longo do tempo, a performance da mão direita (no caso dos destros), frequentemente, tratada como “Levada” e principal responsável pelo desenrolar rítmico. Como resultado musical, os violonistas desenvolveram uma enorme variedade de formas em realizar o trabalho com a mão direita.” (Ramos, L, 2016, pág 91)

Curioso que seja justamente a característica mais marcante do violão brasileiro aquela que seja, talvez, a menos sistematizada. A começar pela própria definição de levada, que é um termo utilizado por músicos. Na bibliografia que utilizamos este termo é sempre definido pelo autor, sem referenciar um dicionário de música. Sendo assim, vamos trazer as definições de “levada” encontradas ao longo da pesquisa. Na citação acima, Ramos coloca a levada como responsável pelo desenrolar rítmico e aponta uma grande e enorme variedade de realizar o trabalho com a mão direita.

[...] na terminologia dos músicos populares, a levada é uma célula rítmica ou rítmico-harmônica, que caracteriza determinados acompanhamentos da melodia principal, constituindo fator básico de identificação dos gêneros musicais. (Travassos, 2005, p. 18)

A definição de Travassos já traz uma colocação extremamente pertinente. Coloca a levada como acompanhamento. Quando fala do caráter rítmico da levada, a reduz a uma célula, e diz que esta constitui “fator básico de identificação dos gêneros musicais”.

Para Improta:

Levada é um termo muito comum entre músicos cariocas, e significa uma breve fórmula ritmo-harmônica, continuamente repetida com pequenas variações ao longo da música com função de acompanhamento, e que desempenha um papel central não apenas na música brasileira. “Batida” é um sinônimo muito usado de levada. (Improta, 2015, p.99)

Concorda com Travassos no que diz respeito a ser “uma breve fórmula” de ritmo. De fato, é de uso comum entre músicos ensinar exemplos de levadas. Como é o caso do livro de Becker “Levadas brasileiras para violão”, onde o autor dá exemplos de figuras rítmicas que representam os gêneros musicais.

Apesar do livro conter o termo “levada” no nome, Becker só define levada no texto de introdução da seguinte forma: “Passei a me interessar especialmente pelo violão brasileiro de acompanhamento [...] observei a importância do papel da mão direita na música brasileira. Essa função ou a condução rítmica da mão direita é que se chama “levada”. (BECKER, 2013, p. 4). Aponta a relevância da mão direita na execução da levada e fala sobre uma “função ou condução rítmica”.

Para quem já viu um violonista popular tocar, consegue facilmente, através destas descrições, imaginar um violonista tocando e entender a que fazer musical o autor está se definindo. Porém não fica claro se levada é um conteúdo (padrão ritmo determinado, fator básico de identificação, uma breve fórmula) ou fazer (desenrolar rítmico, continuamente repetido com pequenas variações, função ou condução rítmica)

A partir destas definições, poderia parecer que o mais adequado seria tomar a definição de Travassos, e tratar levada como uma célula rítmica, ou seja como conteúdo. Mas assim estaríamos deixando de lado as “continuamente repetidas com pequenas variações”, “desenrolar rítmico”, “função ou condução rítmica”. Estes verbos, embora não nos ajudem a definir

precisamente o sentido do termo, indicam que a levada seja um fazer e não um conteúdo específico, como uma fórmula rítmica.

Como será demonstrado, no decorrer da pesquisa que embasa esta dissertação, ficou evidente que os violonistas utilizam mais de um padrão rítmico para fazer o acompanhamento (neste caso, de de choro sambados), portanto não faria sentido dizer que um único ritmo possa ser considerado “A Levada”, por exemplo do choro sambado. Uma opção seria dizer que temos várias levadas (no sentido de conteúdo) de choro sambado.

Para continuar a reflexão, trazemos a definição de ‘*comping*’ de *The Jazz Piano Book* de Mark Levine:

‘*Comping*, abreviação de acompanhar ou complementar, é o que o pianista faz atrás do solista e durante as sessões de ensemble [seções do grupo completo]. A descrição do trabalho de quem faz o comping é estimular o solista harmônica e ritmicamente, acentuar os turnarounds [retornos/transições], pontes e assim por diante, para fortalecer a forma da música, e não ficar no caminho do solista. (Levine, M. 1989) Tradução nossa

O próprio termo ‘*comping*’ já vem de verbos e indica uma ação. Na continuação do texto o autor fala de formas exageradas ou tímidas de *comping*. Depois passa alguns conteúdos como padrões rítmicos e indicações de harmonia. Observa-se que o autor diz que entre uma das funções do ‘*comping*’ está a de fortalecer a forma, que como veremos no terceiro capítulo, é uma coisa que se alinha com o estilo de Maurício Carrilho acompanhar choro sambados, como veremos no capítulo 3.

Talvez na língua portuguesa seja possível aproximar os termos levada e ‘*comping*’. A tradução desse termo (*comping*) para o português poderia ser “fazer levada”, indicando claramente que se trata de uma ação e não um conteúdo. Essa diferenciação entre *conteúdo* e *fazer* também é pertinente quando se leva em conta o grau de improviso que é dito acontecer nos instrumentos de acompanhamento, como vimos no subcapítulo anterior.

Trazendo um último elemento para a reflexão sobre a aquisição do termo técnica e a ação de fazer levada no contexto do violão de acompanhamento no choro julgamos pertinente apresentar as relações entre técnica e musicalidade, conforme apresentado pelo uruguaio e importante pedagogo do violão Abel Carlevaro (1979):

Um dos grandes problemas instrumentais têm sido sempre a técnica. Esta não é o resultado puramente físico da ação dos dedos, ela é uma atividade que obedece à vontade do cérebro; nunca pode ser um estado irreflexivo.

Por um lado, há algo que é necessário aprender: o ofício. E, por outro lado, deve existir algo nosso, que ninguém nos pode ensinar. Ao intérprete se apresentam dois problemas: o aspecto puramente mecânico de uma obra musical e como deve expressar-se tal obra. Convém sempre começar por este último. Desde o primeiro momento é necessário entrar na arte porque, como vamos trabalhar uma obra sem saber o que temos que expressar? Não esquecer nunca isso, porque do contrário a arte se desnaturaliza. Se o ofício propriamente dito passa a ocupar o primeiro plano, a arte terá perdido sua qualidade própria. (Carlevaro 1979 , p. 31, tradução nossa).

Entender a técnica desta forma coloca a compreensão artística da obra musical como objetivo das questões mecânicas. Seguindo esta concepção é de se esperar que conteúdo como ritmo e harmonia também sejam subjugados à compreensão artística.

Ao longo do capítulo 2 onde esmiuçamos os ritmos e movimentos de Carrilho, e do capítulo 3 onde demonstramos as relações entre entre ritmos e forma/harmonia e melodia, fica evidente para nós que não faz sentido tratar levada apenas como conteúdo ou como fazer, mas sim como técnica, nesta perspectiva de Carlevaro em que as questões mecânicas são subjugadas pela expressão da obra.

## CAPÍTULO 2 - Estruturas rítmicas e seus movimentos

Neste capítulo vamos definir e analisar o *musemas* que constituem a levada de MC. Recomendamos que no decorrer da leitura deste capítulo se assista a primeira parte do produto artístico (APÊNDICE - A). Nela, encontram-se exemplos em vídeo deste conjunto de estruturas rítmicas que chamaremos de “musemas”. O produto artístico se encontra no link a seguir: <https://youtu.be/aXolsMWoU3M>.

A construção de esquemas que melhor representem os padrões de movimento utilizados nas levadas de MC podem ajudar a compreendê-las permitindo a sistematização da sequência de movimentos organizados. Acreditamos que a redução do padrão rítmico, acompanhada da listagem de movimentos, pode ser um poderoso instrumento de apreensão da levada.

Aqui, a perspectiva apresentada por Oliveira Pinto, de buscar o inteligível por trás do audível, se materializou na busca de uma forma de representação e explicação que se adeque à realidade musical. Nesse sentido, os parâmetros adotados para a análise das transcrições, permitiram uma sistematização significativa sobre a realização da levada de MC.

### 2.1 Musemas, padrões e suas variações

Nas transcrições da performance de MC ficou evidente que sua levada é extremamente rica e diversa em detalhes. A partir da transcrição que descreve sua performance nota a nota, foi impossível definir o que é padrão e o que é variação dentro da levada. Muito esforço em vão foi feito nesta direção. Quanto mais precisos e rigorosos fossemos na transcrição, mais difícil ficava definir o que poderia se entender por padrão. Percebemos que tal dificuldade se deu pela falta de repetição literal do violonista: quando se repetia a mesma parte da música, se mudava o ritmo, ou a articulação, ou a realização dos acordes... quando se repetia o ritmo se mudava a articulação... quando se repetia a realização do acorde mudava o ritmo... Quando passamos a olhar estes três fatores de forma independente, **realização da harmonia, padrão rítmico e articulação**, conseguimos encontrar com mais facilidade estruturas que se repetem

Vendo em detalhes, **a realização da harmonia** é feita de forma bastante livre. Ferreira (2023) mostra a tendência da realização dos acordes. As observações explicam com precisão a

realização nas músicas estudadas nesta dissertação. As diferentes realizações de acordes determinam as digitações de mão direita possíveis para execução do ritmo.

Sobre os baixos:

Carrilho coloca os baixos entre a quinta e sétima corda. O baixo é atacado em ritmo de semínima e muda poucas vezes a inversão dos baixos em relação ao que escreveu, normalmente apenas acrescenta a segunda inversão do acorde. (Ferreira, 2023)

Sobre a realização da harmonia:

Carrilho tende a utilizar acordes na região grave do violão, privilegiando a proximidade entre as vozes internas. [...] A maior parte dos acordes aparecem desta forma: com a nota mais grave do acorde (tirando o baixo) entre as notas ré (da quarta corda) e sol (uma quarta acima). Tendo a nota mais aguda perto da nota mi da primeira corda e com baixo em distância menor que oitava em relação ao restante do acorde. (Ferreira, 2023)

Os **padrões rítmicos** possuem uma infinidade de variações. Mesmo ritmos idênticos, a depender da realização da harmonia, são distribuídos em cordas diferentes. Muitas vezes são executadas variações rítmicas bastante próximas: adicionando, omitindo ou acentuando toques de polegar ou *ima* como ficará evidente nas próximas páginas, onde veremos esta questão no detalhe.

A **articulação** oscila independente do ritmo, muitas vezes reforçando contrastes harmônicos/formais. Por articulação dentro da levada entendemos a forma com que as notas são sustentadas ou abafadas, isto é, mesmo padrão rítmico pode ser tocado mais legato ou mais staccato, quanto mais staccato é feita a levada, menos duração tem as notas e mais abafamentos são realizados.

Estes três fatores interferem em como vamos ouvir a levada a cada momento e variam de maneira muito peculiar. Estão sempre coexistindo, pois sempre aparecem juntos na levada: sempre precisa haver uma **realização de harmonia** “x”, um **padrão rítmico** “y” e uma **articulação** “z”; porém oscilam de forma independente, isto é “x” não acompanha necessariamente as mudanças de “y” e “z” nem vice e versa.

### 2.1.1 MUSEMAS

O primeiro padrão rítmico que foi devidamente pormenorizado foi o “Padrão de 1 tempo”. Agora entendemos que a facilidade em compreendê-lo se deu por dois dos fatores mencionados anteriormente estarem coordenados juntos. Este padrão foi utilizado nas músicas *Reminiscências de Jacob*, *Saúde*, *Mercedita!* e *Vista Alegre*, sempre em cadências de acordes que mudam a cada tempo. Neste caso o ritmo harmônico acelerado exige uma coesão entre ritmo e articulação. O ritmo da levada em cada tempo é o mesmo, enquanto que a articulação é o mais *legato* possível dentro dos acordes escolhidos, as notas apenas são interrompidas para a mudança do acorde na mão esquerda.

Já no restante da levada não foi possível identificar padrões com a mesma facilidade, pois quando mesmo na repetição da parte com a mesma realização de harmonia, o ritmo possuía pequenas variações e não estava necessariamente sendo feito na mesma articulação.

Diante da impossibilidade de definir mais padrões, optamos pelo uso do termo *musema*. Assim como Bittar (2011) utilizou-o para descrever as diferentes levadas identificadas na forma de Meira tocar violão. Esse termo é central na metodologia de Phillip Tagg (2003) de análise semiótica na música popular, e pode ser definido como “[...] a unidade mínima de significado musical (motivos, riffs, timbres, gestos, texturas, cadências, levadas etc.)” (Ulhoa, 1999).

Vale ressaltar que não estamos utilizando a metodologia de Tagg, que se propõe a associar estes *musemas* a fatores paramusicais, por analogia sonora, cinética ou tátil, fazendo uma análise do contexto sociocultural e econômico da obra e dos gêneros musicais estudados (Azevedo, 2024; Ullhoa, 1999; Tagg, 2003). Nesta dissertação não estamos fazendo este tipo de análise, mas a utilização do termo *musema* se mostra pertinente para nós pois de fato é possível identificar uma mesma “unidade de significado musical” em diferentes levadas com ritmo semelhante.

Cada *musema* será definido por suas características rítmicas, desta forma podemos escapar da necessidade de definir padrões no meio de tantas nuances de articulação, ritmo e realização harmônica. Eles podem ser tocados em diferentes realizações de acordes, com diferentes articulações e contemplam a maior parte do que foi tocado por MC nas performances estudadas. Os *musemas* reflete-se, portanto, além do padrão de um tempo: choro, teleco-teco, teleco-teco invertido, hemíola e arpejado.

Dizemos “maior parte” por duas exceções. A primeira são os finais, que sempre acompanham de alguma forma a finalização melódica que é própria de cada composição. A segunda é por que em alguns trechos da performance de MC são usados ritmos que não se repetem ou se repetem tão pouco que categorizamos simplesmente como variações. A quantidade de ocorrências de variações é tão pequena que não consideramos relevante pormenoriza-las tecnicamente. Mesmo assim, vale ressaltar sua importância no sentido de trazer material rítmico diferente para a levada (que será aprofundada no capítulo 3), por isso o nome da categoria de “Variação”.

## 2.2 Movimentos

Antes de apresentar e aprofundar o exame dos musemas, devemos investigar os movimentos de MC. Os movimentos que estamos buscando são os que nos ajudarão a executar a rítmica e a articulação das levadas de MC. A investigação passou por duas referências: 1) inspirados na metodologia utilizada por Nina Graeff (2014), reduzimos cada padrão rítmico a uma representação gráfica das sequências de movimentos de cada padrão rítmico; 2) depois, inspirados em e Jonh Baily (1991) listamos os padrões de movimentos encontrados.

Vale ressaltar a diferença entre os termos que estamos utilizando: *padrão rítmico*, *movimento*, *sequência de movimentos organizados* e *padrão de movimentos*.

- Por *padrão rítmico* entendemos uma figura rítmica autônoma, como por exemplo o “*Padrão de um tempo*”, “*Teleco-teco*”, “*Choro*” etc.. *Padrão rítmico* não possui articulação definida.
- Por *movimento* entendemos um toque ou um abafamento de polegar, movimentos simples.
- Por *sequência de movimentos organizados* entendemos a sequência destes movimentos simples a serem executados dentro de um padrão rítmico (no nosso caso entre 4 e 16 movimentos consecutivos), de forma a definir os ataques e os abafamentos a serem articulados.
- Através da comparação entre diferentes *sequências de movimentos organizados* das levadas de MC, podemos retirar alguns *padrões de movimento*, os entendemos como um conjunto de poucos *movimentos* (de dois a quatro) que ocorrem de forma

simultânea e/ou consecutiva que são utilizados em diversas *sequências de movimentos organizados*.

Semelhante ao que fez Baily (1991) com o instrumento afegão *rubab* vamos identificar os principais movimentos presentes nestas performances. Para o autor, compreender a performance de caráter rítmico e improvisado passa por dominar os movimentos do instrumentista. A performance é guiada pelo *spatio-motor-thinking* (traduzido por Tiago Oliveira Pito como “padrão acústico mocional”) que consiste em criar a música a partir das sequências de movimento previamente existentes, que foram vistas em 2.2. Como ao longo da análise fomos encontrando movimentos simultâneos de toque e abafamentos optamos por denominá-los de padrões de movimento.

O controle sobre os toques e os abafamentos vai possibilitar maior domínio sobre as durações das notas, elementos fundamentais segundo Gonçalves:

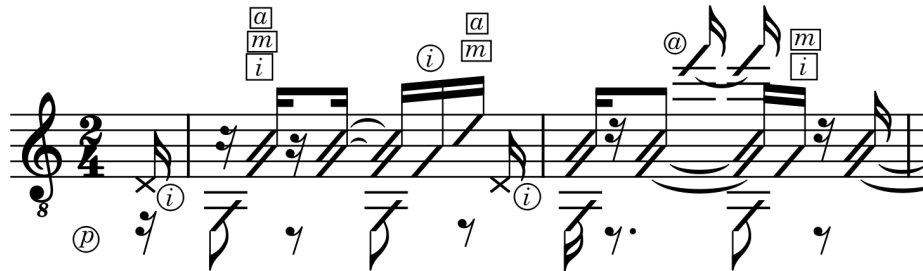
Uma forma de resumir a busca pela intenção, pelo sotaque, pelo swing no violão, é o domínio, o real controle da duração de todas as notas que se toca. Esse é um aspecto fundamental da linguagem brasileira do violão de 7 cordas. (Gonçalves, 2019 p 52).

Os movimentos que vamos listar aqui foram identificados nos vídeos e se caracterizam por interferir na rítmica e não na harmonia das levadas. Na mão direita os movimentos que interferem no ritmo são os toques e abafamentos de polegar, indicador, médio e anelar, responsáveis por fazerem as cordas começarem e pararem de vibrar. Já na mão esquerda, vamos desconsiderar as mudanças de formas de acordes, ficando apenas com os movimentos de pressionar e soltar as cordas no braço do instrumento, pois permitem as cordas vibrarem ou não. Com isso quero dizer que não vamos estudar os movimentos de mudança de acordes, apesar de apontar onde eles ocorrem.

Dentre os diferentes recursos musicográficos que estamos utilizando nesta dissertação, uma delas foi feita para melhor exemplificar as sequências de movimentos. O objetivo desta notação é facilitar a visualização do ritmo e do dedilhado de MC mas sem descrever nota a nota. A ideia é fornecer uma ideia da sequência dos movimentos necessários para executar essa levada desconsiderando a realização da harmonia. Estará geralmente acompanhada de vídeo onde o autor toca o exemplo. Esta grafia utiliza a pauta, tem as cabeças das notas em *slash notation*

indicando toques, em “x” indicando notas percussivas e pausas. A seguir, a título de exemplo, uma figura de sequência de movimentos.

**Figura 10** – Exemplo de sequência de movimentos.



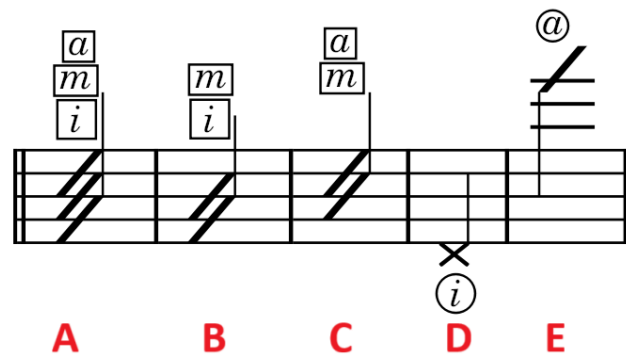
**Fonte:** Elaborado pelo autor.

O dedo polegar é fácil de identificar nesses exemplos, primeiro porque é grafado sempre de modo igual e está distante das outras notas e segundo porque este dedo só toca nas cordas 7, 6 e 5, salvo raras exceções onde toca na corda 4 (Ferreira, 2024). Já para os dedos indicador, médio e anular, respectivamente “i”, “m” e “a” (utilizaremos também “ima” para se referir a este conjunto de dedos) utilizamos diferentes grafias, devido a diversidade de toques e configurações possíveis.

A maior parte das formas de acordes que MC utiliza, o faz com que os dedos “ima” permaneçam nas cordas 4, 3 e 2. Somente às vezes são utilizados nas cordas 3, 2 e 1. (Ferreira, 2014) Como esta grafia é pensada para melhor visualizar os padrões de movimento, optamos por não diferenciar se “ima” estão nas cordas 4, 3 e 2 ou 3, 2 e 1, pois esta adequação se dará de acordo com a realização harmônica. O importante é notar que “ima”, quando tocados juntos, estão sempre tocando cordas vizinhas.

Sobre o dedilhado das levadas de Meira também é identificado essas divisões “Uma das grandes dificuldades que encontramos na transcrição dessas levadas é a constante variação da utilização dos dedos i m a. São variações sutis [...]” (Bittar, 2014). Para demonstrar a diversidade de toques executados por “ima”, preparamos a figura a seguir, onde estão representadas as cinco configurações possíveis (de A a E). Esta figura servirá de bula para todas as reduções que serão feitas na secção 2.2).

**Figura 11** – Diferentes grafias para *ima*.



**Fonte:** Elaborado pelo autor..

Bittar (2014) faz uma diferenciação entre bloco cheio e bloco desmembrado, se referindo ao acorde tocado por *ima* como em **A**, os três dedos tocam juntos; ou em **B** apenas indicador e médio; em **C** temos médio e anular. Já em **D** temos uma característica que não foi identificado nas gravações de Meira, o dedo indicador atacando uma nota percussiva (será explicado na adiante); já em **D** temos apenas o anelar tocando uma corda mais aguda que as demais, geralmente a primeira corda solta. Vale ressaltar que para **A**, **B** e **C** os dedos tocam em cordas adjacentes. Optamos por circundar a indicação de dedilhado da mão esquerda “i”, “m” e “a” com □ os dedos que tocam sozinho e com □ os dedos que tocam juntos.

Na tese *Literatura para o violão de 7 cordas brasileiro solista* Gonçalves (2019) relata este tipo de toque no acompanhamento do violão. Porém ele as chama de *ghost notes* (ou notas-fantasmas). Nas palavras de Gonçalves:

Conforme já mencionado, as *ghost notes* (ou notas-fantasmas) são notas que não apresentam a mesma nitidez ou necessidade de definição de uma nota real. Ainda que menos audíveis, essas notas têm importância no sentido de dar a intenção correta do estilo. (Gonçalves, 2019, pág 41)

Nestes casos, preferimos chamar por “nota percussiva”, conforme descrito por Côrtes em sua dissertação “O Estilo interpretativo de Jacob do Bandolim” (2006):

Notas abafadas pelos dedos da mão esquerda, à maneira de um harmônico, inseridas entre as notas da melodia e produzidas pela palheta ao ferir o par de cordas utilizadas. Por vezes, algumas notas escapam, soando assim a nota real, no entanto, pelo pouco volume que estas notas apresentam é possível enquadrá-las como percussivas, pois há uma nítida diferença no som quando as cordas soltas são acrescentadas intencionalmente. (Côrtes, 2006, p. 73)

A maior parte das notas percussivas de MC são feitas na corda ré solta, que é feita tocando a corda de forma a tirar menos volume dela. Porém quando não estiver em corda solta a mão esquerda se levanta um pouco, com o objetivo de que essa nota não soe por inteiro.

Por vezes identificamos o uso do dedo mindinho. Mas ele é sempre utilizado em conjunto com os dedos *ima* para tocar acordes com cinco sons. Dois exemplos figura a seguir:

**Figura 12** – Uso do dedo mindinho junto com *ima*.

The musical score is for the piece 'Saúde, Mercedita!'. It is written in 2/4 time and consists of three staves: 'P. efeitos' (Percussion effects), 'C. R. H.' (Cello, Right Hand), and 'Baixos' (Bass). The first system is marked 'Comp. 73' and the second 'Comp. 97'. The chords are Eb6(9) and Bb7(13). The score shows the use of the pinky finger (dedo mindinho) in conjunction with the 'ima' fingers (index, middle, and ring) to play chords with five notes.

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

## 2.3 Musemas e seus padrões rítmicos

Nos subcapítulos a seguir encontraremos a sequência de movimentos de cada padrão rítmico. O primeiro padrão que analisaremos é o mais simples e nós o utilizaremos para mostrar detalhadamente o procedimento que será adotado nos demais padrões. Esta análise está adaptando procedimentos utilizados por Graeff (2014) e Bailly (1991).

Em linhas gerais, vamos mostrar o trecho da transcrição que escolhemos para analisar e fazer uma redução rítmica que se assemelha a notação de Kubik e colocá lá junto com a notação TUBS (*Time Unit Box System*) de Ketting como fez Graeff (2014). Dessa forma, chegamos em uma representação que se aproxima do *spatio motor thinking* proposta por Bailly (1991). Então, identificaremos quais os padrões de movimentos que ocorrem nesta sequência de movimentos.

### 2.3.1 Padrão de um tempo

Optamos por denominar este padrão pela característica que o diferencia dos demais padrões, que possuem dois ou quatro tempos. Ele é sempre utilizado quando a harmonia anda de tempo em tempo. Aparece nas músicas *Vista alegre*, *Reminiscências de Jacob* e *Saúde Mercedita*.

Na figura a seguir, trazemos o trecho da transição da música *Reminiscências de Jacob*<sup>12</sup> onde o padrão de um tempo aparece em todas as partes da música. Para o bom entendimento da explicação, recomendamos que se assista esse trecho do vídeo.

**Figura 13** – *Reminiscências de Jacob* - de 0'22" a 0'30".

The musical score for 'Reminiscências de Jacob' is presented in three staves: P. Efeitos, Centro R-H, and Baixo. The time signature is 2/4. The score is divided into two measures, 0'22" and 0'30". The chords are E7, A7, Dm7, G7, E7, A7, D7, G7. The P. Efeitos staff has slurs and accents. The Centro R-H staff has slurs and accents. The Baixo staff has slurs and accents.

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

A primeira observação a ser feita é que este padrão é utilizado no momento em que o ritmo harmônico é de um acorde por tempo. O baixo do violão sempre toca na cabeça do tempo, na pauta *Centro R-H* temos sempre o acorde do tempo seguinte adiantado uma semicolcheia e na *Pauta de Efeitos*, notas mais agudas que o restante sempre uma semicolcheia depois do baixo.

No vídeo foi possível verificar a realização e mudança de cada acorde. A realização já foi sinalizada com os bracinhas acima da *P. de Efeitos*. A mudança de acordes é feita sempre na terceira semicolcheia de cada tempo, coincidindo com as pausas (z) da pauta *Centro R-H*. Estas mudanças de acorde estão sinalizadas na próxima figura com barras verticais.

<sup>12</sup>

[https://www.youtube.com/watch?v=CyiILtTXtI&list=RDCyiILtTXtI&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=CyiILtTXtI&list=RDCyiILtTXtI&start_radio=1)

**Figura 14** – *Reminiscências de Jacob* - de 0'22" a 0'30" com barras verticais.

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

Com esta barra vertical fica mais fácil identificar um padrão. Entre as barras temos três toques, um em cada pauta, com sons respectivamente médios, graves e agudos. Por mais que para cada acorde as notas mudem, elas continuam tendo essa relação entre si de grave, médio e agudo. Esta relação remete a um princípio fundamental dos rítmicos africanos referido em 1.4d) *Sequência de timbres*. Importante ressaltar na figura anterior, que na pauta *Centro R-H*, o primeiro toque possui três notas, em sua repetição possui duas e nos dois compassos finais possui uma. Mas se mantém a relação entre grave, médio e agudo entre os toques, formando assim um padrão de forma semelhante, no G7 são tocadas duas notas no agudo enquanto nos demais acordes apenas uma nota. Essa diferença na quantidade de notas se dá em consequência da realização da harmonia. A partir daqui, optamos por descrever os toques na pauta *Centro R-H* com duas notas.

Utilizando a Fig.2.2.1 como bula, podemos fazer uma redução do padrão de um tempo. Optamos por colocar um compasso com dois padrões separados por linhas azuis para explicitar seu caráter cíclico.

**Figura 15** – Redução do padrão rítmico de um tempo.

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

Como já indicado em 2.2), nesta grafia das reduções estamos utilizando as pausas para indicar os abafamentos. Vale ressaltar que inicialmente era difícil de ouvir estes abafamentos, por ser uma sequência de muitos toques em curto período de tempo, então passamos a observar os movimentos da mão direita no vídeo. Só conseguimos precisar estes abafamentos quando reduzimos a velocidade do vídeo. Vendo e ouvindo o vídeo em câmera lenta foi possível verificar e localizar os abafamentos.

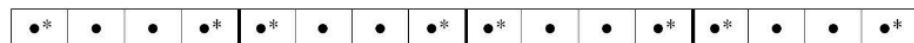
As pausas embaixo da pauta mostram o abafamento do polegar. Observamos que este coincide sempre com o toque dos dedos indicador e médio como será mostrado em vídeo. Já as pausas dentro do sistema, correspondem ao movimento de tirar dos dedos da mão esquerda das cordas. O ataque de indicador e médio (*ia*) é o momento em que se aperta a corda com a mão esquerda. Este tipo de movimento simultâneo entre “*ima*” e mão esquerda (mais na frente veremos também o movimento simultâneo entre polegar e “*ima*”) é fundamental para se produzir a sonoridade de MC.

Assim como Graff (2014) utilizou a notação TUBS para mostrar os diferentes toques do pandeiro no samba de roda, vamos usar agora essa notação para mostrar os diferentes toques do violão neste padrão rítmico. Desta forma conseguiremos visualizar os movimentos simultâneos dentro do padrão.

**Figura 16** – Pandeiro de samba de roda transcrito com TUBS.



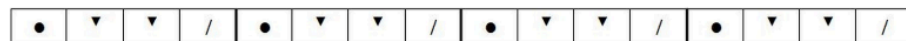
Aplicação da transcrição acima no TUBS:



\_ = Batida

\* = Acento

Transcrição do padrão rítmico do pandeiro mais adequada, com TUBS:



\_ = Batida com o polegar no centro da pele do pandeiro      / = Tapa na borda da pele

- = Leve batida com a ponta dos dedos (se ouvem somente as soalhas)

Fonte: Graeff (2014)

No caso do pandeiro, apesar de termos diferentes toques, eles não são simultâneos como são os toques do violão. Para nós, fez sentido separar os movimentos em três linhas (categorias): polegar, “*ima*” e mão esquerda (M. esq.). Desta forma será possível verificar todos os movimentos simultâneos que ocorrem neste padrão. A adaptação da redução do padrão de um tempo para TUBS fica da seguinte forma:

Figura 17 – Padrão de um tempo com TUBS e contagem.

|         |    |   |   |   |    |   |   |   |    |
|---------|----|---|---|---|----|---|---|---|----|
| M. esq. | ■  |   |   | □ | ■  |   |   | □ | ■  |
| "ima"   | im |   | a |   | im |   | a |   | im |
| polegar | o  | ⊙ |   |   | o  | ⊙ |   |   |    |

**0 1 2 3 4 5 6 7 8**

Fonte: Elaborado pelo autor.

Onde:

⊙ = toque do polegar

■ = M. esq. aberta

o = abafamento

□ = M. esq. solta

A vantagem desta representação é que ao invés de descrever as notas tocadas por MC, como na figura 2.3a) ela possibilita a compreensão minuciosa dos movimentos momento a momento. E esta sequência é que vai ser adaptada e generalizada de acordo com a harmonia do momento.

Na pauta, com indicação de dedilhado, a notação no estilo TUBS indicando os toques, o abafamento do polegar e o momento de troca do acorde e uma numeração dos momentos de zero a oito. Pode parecer prolixo tanto detalhe para um simples padrão de quatro semicolcheias, porém

nos próximos padrões, que terão 16 semicolcheias essa possibilidade de detalhamento irá ser bastante proveitosa.

Uma análise vertical vai nos possibilitar a coincidência dos toques de polegar, “*ima*” e mão esquerda. Podemos observar que nos momentos 0 e 4 o abafamento do polegar coincide sistematicamente com o toque de “*ima*” e o pressionar das cordas pela mão esquerda, fazendo assim um movimento triplo. Este movimento triplo nos interessa pois aparecerá em outros musemas. Esta descoberta foi de grande proveito, pois esse conjunto de movimentos simultâneos e consecutivos ajuda a guiar o pensamento motor (*spatio-motor thinking*) (BAILY, 1991).

### 2.3.2 Choro

Depois do padrão de um tempo, o próximo que identificamos foi o choro. O que chamamos de “Choro”, que se caracteriza pelo uso dos tempos contramétricos nos dedos *ima*. Optamos por chamar de Choro para seguir a denominação de Bittar (2014) que transcreve uma levada de Meira com ritmo idêntico:

**Figura 18** – Exemplo de levada de choro por Bittar.



*Exemplo musical 28: "Levada de choro" (0'39")*

**Fonte:** Bittar (2014).

Este ritmo é idêntico a uma levada do cavaquinista canhoto estudado por Ribeiro (2014) conforme a transcrição:

**Figura 19** – Exemplo de levada de choro por Ribeiro.



**Levadas e palhetadas 9: Palhetada de choro – *Doce de Coco*. Transcrição do autor**

**Fonte:** Ribeiro (2014).

As realizações do musema choro são infindáveis. Não é pertinente para este trabalho listar todas as realizações possíveis. Seria uma tarefa tanto hercúlea quanto inútil, pois reunir todas as variações presentes nestas cinco músicas não esgotaria as possibilidades do musema. Desta forma, optamos por exemplificar realizações em que estejam presentes características representativas da amostra destas cinco músicas, pois o que nos interessa é analisar seus movimentos. Por isso, na imagem a seguir o exemplo “Choro 1” foi escolhido por ter toques em *ima* em staccato; “Choro 2” por ter toques de *ima* em legato e “Choro 3” por ter estar dividindo os dedos *ima* em indicador-médio e anelar, utilizando cordas médias e cordas agudas. Os exemplos estão na mesma linha, porém separados por barras duplas.

**Figura 20** – Exemplos de choro.

The figure shows a musical score for three examples of 'Choro' (Choro 1, Choro 2, Choro 3) in 2/4 time. The score is written for three staves: P. efeitos (Piano effects), C. R. H. (Cavaquinho Right Hand), and Baixos (Bass). Above each example is a guitar chord diagram: Dm/C for Choro 1, Dm7(4) for Choro 2, and Am7 9 for Choro 3. The notation includes various rhythmic values and articulations like staccato and legato.

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

Assim como fizemos com os exemplos do padrão de um tempo, agora temos uma redução destes exemplos privilegiando ritmo e dedilhado. Aproveitamos para colocar agora a notação em TUBs.

**Figura 21** – Exemplos de choro com TUBs.

Ex. choro 1      Ex. de choro 2      Ex. de choro 3

1 2 3 4 5 6 7 8 0 1 2 3 4 5 6 7 8 0 1 2 3 4 5 6 7 8

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

Podemos observar que o exemplo 1 é em uma articulação de staccato que exige mais movimentos que nos exemplos 2 e 3. Estes movimentos podem ser observados na marcação TUBs nos momentos **2** e **7**, nos símbolos “o” e “□” que indicam respectivamente o abafamentos com a mão direita e soltar o acorde da mão esquerda. Também no momento **4** o símbolo “■” indica a necessidade de apertar novamente o acorde.

Agora podemos mostrar alguns dos padrões de movimento que se repetem em outros musemas. Vamos começar pelos mais simples, movimentos em legato. Podemos ver no exemplo 2 que os movimentos dos momentos **0**, **1** e **2** se repetem nos momentos **4**, **5** e **6**, com exceção da mão direita que permanece apertada. Desta mesma forma os movimentos de **0**, **1** e **2** se repetem nos momentos **4**, **5** e **6**. Estes movimentos não devem ser novidade nem representar dificuldade a nenhum violonista.

Agora, se compararmos os momentos **4**, **5** e **6** com **4**, **5** e **6**, podemos observar que em **5** temos um abafamento de *ima* junto ao toque de polegar. Este movimento nos interessa, pois possibilita realizar os staccatos.

Outro momento que traz abafamentos é o **3**. Aqui a mão esquerda solta o acorde e os dedos *p* e *ima* da mão direita abafam as cordas.

Um último movimento que vale a pena observar é o dos momentos **8** e **8**. Observa-se que uma nota percussiva é tocada ao mesmo tempo que o polegar abafa. Este movimento sempre acontece para preparar o próximo baixo a ser tocado.

### 2.3.3 Arpejado

Este musema aparece pelo menos uma vez em cada música tendo uma quantidade grande de aparições em *Saúde, Mercedita!*. Consiste em arpejar o acorde de forma ascendente com a articulação em legato.

**Figura 22 – Exemplos de arpejado (1).**

The musical score for 'Saúde, Mercedita!' (Comp. 146 and 52) illustrates arpeggiated chords across three staves: P. efeitos, C. R. H., and Baixos. The first measure (Comp. 146) features a Cm7 chord in the first staff, an A7 chord in the second, and a Bb6 chord in the third. The second measure (Comp. 52) features a Bb7 chord in the first staff, a Bb6 chord in the second, and a Bb7 chord in the third. The chords are arpeggiated in an ascending manner.

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

Observa-se que o musema dura apenas dois tempos. Nos dois exemplos que trouxemos ele é precedido de um compasso de choro. Este arpejado é sempre feito em legato, por isso optamos por grafar com uma ligadura. Neste arpejo se deixa soar as notas mais graves à medida que se vai tocando as agudas.

**Figura 23 – Exemplos de arpejado (2).**

The musical score for 'Saúde, Mercedita!' (Comp. 147 and 149) illustrates arpeggiated chords across three staves: P. efeitos, C. R. H., and Baixos. The first measure (Comp. 147) features an A7 chord in the first staff, an A7 chord in the second, and an A7 chord in the third. The second measure (Comp. 149) features a Bb7(9) chord in the first staff, a Bb7(9) chord in the second, and a Bb7(9) chord in the third. The chords are arpeggiated in an ascending manner.

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

A figura anterior apresenta as duas situações de arpejado mais comuns. Ambas duram dois tempos. A diferença delas está na cabeça do segundo tempo na pauta central. No primeiro exemplo as notas ficam soando enquanto no segundo há uma pausa. Esta pausa indica um abafamento de *ima*, como veremos na figura a seguir.

**Figura 24** – Exemplos de arpejado com TUBs.

Exemplo 1

Exemplo 2

|   |   |   |   |   |     |   |  |
|---|---|---|---|---|-----|---|--|
| ■ |   |   |   |   | □   |   |  |
| ● | i | m | a |   | ima | o |  |
| ● |   |   |   | ● |     | o |  |

|   |   |   |   |   |   |     |   |
|---|---|---|---|---|---|-----|---|
| ■ |   |   |   |   |   | □   |   |
| ● | i | m | a |   | o | ima | o |
| ● |   |   |   | ● |   | o   |   |

1 2 3 4 5 6 7 8    1 2 3 4 5 6 7 8

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

Analisando agora os padrões de movimento podemos ver a divisão dos dedos *ima* nos momentos 2, 3 e 4. No momento 7, 5 e 7 observamos um padrão de movimento já descrito nos exemplos de choro.

### 2.3.4 Teleco-teco

Um musema central na levada de MC deominamos de “Teleco-teco”, inspirados em Bittar (2011), onde mostra as levadas de teleco-teco de Meira. Se caracteriza por evidenciar um padrão de tamborim, a linha rítmica proveniente do Paradigma do Estácio, tão bem definido e explicado por Sandroni (2001).

Gonçalves (2019, p. 33) aponta que uma das características do violão de 7 cordas brasileiro é possuir levadas baseadas em claves. Este padrão é um exemplo disso, apesar de não se apoiar na mais comum clave do samba, que é um padrão de tamborim com imparidade rítmica de 9+7 ou 7+9. O ritmo de Teleco-teco utilizado por MC possui imparidade rítmica de 5+11, exemplos de levadas com tal imparidade são encontradas nos livro de Zé Paulo Becker (2013). Como no exemplo dois de levada de samba:

**Figura 25** – Exemplo de levada de samba por Becker.



**Fonte:** Becker (2013 p. 12)

Primeiro mostraremos três trechos das transcrições e em seguida os apresentaremos reduzidos à sua rítmica e comparados às linhas guia. Os trechos das transcrições são das músicas *Vou dar um tempinho*, *Reminiscências de Jacob* e *Saúde, Mercedita!*.

**Figura 26** – Exemplos de teleco-teco.

|            |                                  |                                     |                             |          |     |     |
|------------|----------------------------------|-------------------------------------|-----------------------------|----------|-----|-----|
|            | Dm7                              | G7(9)                               | Am6                         | G7(9/13) | Bb6 | Bb7 |
|            |                                  |                                     |                             |          |     |     |
|            | Vou dar um tempinho<br>Comp. 152 | Reminiscências de Jacob<br>Comp. 94 | Saúde Mercedita<br>Comp. 20 |          |     |     |
| P. efeitos |                                  |                                     |                             |          |     |     |
| C. R. H.   |                                  |                                     |                             |          |     |     |
| Baixos     |                                  |                                     |                             |          |     |     |

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

Estes três exemplos mostram como é difícil decidir entre o que é padrão e o que é variação. Na figura a seguir veremos como eles ficam reduzidos ritmicamente. Como estamos preocupados com a linha guia, vamos tirar o baixo da redução, pois ele está exercendo função rítmica de marcação. As notas percussivas continuaram a ser anotadas como notas percussivas.

**Figura 27** – Redução de teleco-teco com notação aditiva.

Vou dar um tempinho  
Comp. 152

Reminiscências de Jacob  
Comp. 94

Saúde Mercedita  
Comp. 20

Redução

Linha guia

. x . x . x x . x . x x . x . x . x . x . x . x x . x . x . x x . x . x . x . x

7 5 4 7 5 4 7 5 4

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

Aqui evidenciamos em vermelho os tempos cométricos da linha guia que são fundamentais para a compreensão do teleco-teco. Neste caso elas se encontram no segundo e terceiro tempo de cada ciclo. Colocamos entre parênteses o toque duplo como uma forma de identificar os agrupamentos de três pulsações elementares (visto em 1.3).

Quanto a imparidade desta linha, percebemos uma imparidade diferente dos 7+9 presentes nos exemplos de Sandroni. Esta linha guia possui imparidade rítmica de tipo 5 + 11. Para evidenciar a imparidade, sobrepusemos a forma aditiva de notar a linha guia, como Livramento (2017) evidenciamos os agrupamentos ternários. Abaixo dos agrupamentos escrevemos em preto a parte menor da imparidade (5) e em azul a parte maior (7 e 4). Importante reparar que esta linha guia está rotacionada e que números em azul se somam formando 11. Assim fica possível perceber esta imparidade rítmica de 5 + 11.

Nas músicas *Lalá na Gafieira* e *Vista Alegre*, escolhemos os exemplos a seguir:

**Figura 28** – Exemplos de teleco-teco (2).

Am6  
Vista Alegre  
Comp. 140

D7(9)  
Lalá na Gafieira  
Comp. 152

G7(9)  
Lalá na Gafieira  
Comp. 152

C7  
Lalá na Gafieira  
Comp. 46

P. efeitos

C. R. H.

Baixos





**Figura 31** – Redução do padrão de 4 tempos e TUBS.

M. esq.  
"ima"  
polegar

|   |   |    |   |    |   |   |    |   |    |    |    |    |    |    |    |    |
|---|---|----|---|----|---|---|----|---|----|----|----|----|----|----|----|----|
| □ | ■ | □  | ■ |    |   |   | □  | ■ | □  | ■  |    |    | □  | ■  |    |    |
| x |   | im | o | im |   | i | ma | x | im | o  | im | a  | i  | o  | im |    |
| o | ● |    | o | ●  |   | o |    |   | ●  | o  |    | ●  | o  |    |    |    |
| 0 | 1 | 2  | 3 | 4  | 5 | 6 | 7  | 8 | 9  | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 |

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

Onde:

o = abafamentos

● = toque do polegar

□ = M. esq. solta

x = nota percussiva

■ = M. esq. aperta

Esta figura é um tanto mais complexa que as figuras anteriores. O motivo principal, além da quantidade de pulsos elementares, é a diversidade de toques dos dedos de "ima". Mas observa-se vários movimentos presentes nos padrões anteriores

Movimentos extremamente semelhantes aos do momentos 2, 3 e 4 foram vistos no musemas choro, porém com dos três dedos *ima* enquanto aqui aparecem apenas *im*. Os movimentos de 9, 10 e 11 também são muito semelhantes, tem apenas um toque de polegar junto de *ima*.

Os movimentos novos deste musemas são os do momento 0, 7 e 8. A começar pela 7, observa-se que o polegar abafa enquanto dos dedos *ima* (neste caso apenas *im*) tocam. No momento 0 temos o polegar abafando e o indicador tocando uma nota percussiva, como já foi visto no musema choro, e a mão esquerda soltando o acorde. A diferença para o musema choro é que o acorde já estava solto do movimento anterior. Por fim, no momento 8, temos a mão esquerda soltando o acorde e o indicador tocando a nota percussiva, sendo que o polegar já está abafado do movimento anterior.

## 2.4 Movimentos característico das passagens de acordes

Optamos por reforçar em separado estes padrões de movimento por sua grande importância. Os padrões de movimento que ocorrem nas mudanças de acordes e muitas vezes coincidem com a mudança de musemas. Percebemos que o domínio destes movimentos possibilitam uma grande precisão e fluidez na mudança de harmonia. Apesar de serem encontrados sempre nas mudanças de acordes, às vezes também aparecem dentro do período dos acordes.

Eles possuem abafamentos simultâneos a toques, difíceis de serem identificados. De fato, só foram identificados de forma visual com auxílio da ferramenta de câmera lenta nos vídeos. Reduzir a velocidade em três quartos e às vezes na metade foi o que possibilitou precisarmos o momento de abafamento das notas. Eles são importantes porque permitem um controle da duração de cada nota e permitem ao instrumentista articular os staccatos dentro da levada. Os exemplos serão mostrados na notação TUBs.

O primeiro grupo de movimentos prepara e toca o polegar no tempo (sem e com IMA)

**Figura 32** – TUBs padrão de um tempo (1).

|         |   |   |     |  |   |     |  |  |   |   |
|---------|---|---|-----|--|---|-----|--|--|---|---|
| M. esq. | □ | ■ |     |  | □ | ■   |  |  | □ | ■ |
| "ima"   | x |   | ima |  | x | ima |  |  | x |   |
| Polegar | o | ⊙ |     |  | o | ⊙   |  |  | o | ⊙ |
|         | 1 | 2 |     |  | 3 |     |  |  |   |   |

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

Na figura vemos três repetições do primeiro padrão de movimento que estamos evidenciando. Neste padrão de movimento o polegar abafa na quarta semicólcheia do tempo (1) e toca no primeiro (2); enquanto o polegar abafa, o indicador toca uma nota percussiva e a mão esquerda trocar o acorde (1); quando o polegar toca o mão esquerda aperta o acorde (2).

Esse padrão de movimento é utilizado por MC durante toda a música, sempre que o acorde tocado por "ima" é depois do tempo. Este padrão de movimento também é utilizado quando o acorde tocado por "ima" está no tempo (3). O próximo padrão mostra como preparar as antecipações.

**Figura 33** – :TUBs padrão de um tempo (2).

|         |  |  |   |     |   |  |   |     |   |
|---------|--|--|---|-----|---|--|---|-----|---|
| M. esq. |  |  |   |     |   |  |   |     |   |
| "ima"   |  |  | □ | ■   |   |  | □ | ■   |   |
| Polegar |  |  | o | ima |   |  | o | ima |   |
|         |  |  | □ | o   | ● |  | o |     | ● |
|         |  |  | 1 | 2   | 3 |  | 4 | 5   | 6 |

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

Nos dois exemplos acima temos “*ima*” antecipando o acorde em uma semicolcheia em relação à cabeça do tempo (3 e 6). A parte da mão esquerda e dos dedos “*ima*” são identificadas nos dois exemplos. Nos momentos 1 e 4 “*ima*” abafa as cordas enquanto a mão esquerda troca o acorde, já em 2 e 5 a mão esquerda aperta o acorde para “*ima*” tocarem. Já o polegar, sempre toca o bordão na cabeça do tempo, mas pode abafar o bordão tanto uma semicolcheia antes como em 1 como uma colcheia antes como em 4. O que vai mudar em cada caso é com que outros movimentos o abafamento de polegar vai ser realizado.

## CAPÍTULO 3 - As relações de levada com harmonia/forma e melodia

Neste capítulo buscamos compreender o estilo interpretativo de MC interpretando choros sambados. Relacionando os musemas detalhados anteriormente com outros aspectos estruturais das músicas: forma, harmonia e melodia.

### 3.1 Relacionando musemas com forma, harmonia

Inspirados na grade musemática feita por Iuri Bittar (2011) para descrever as mudanças de levadas de Meira, montamos um quadro para cada música. Este quadro contém as ocorrências dos musemas dentro da forma da música e a articulação com que são executados.

Para mapear com precisão cada musema dentro da forma, o quadro de cada música foi dividido em cinco retângulos verticais que representam cada parte da música. Como foi dito na introdução, os choros sambados de MC seguem o esquema formal identificado por Sève como tendo duas partes de trinta e dois compassos. A seguir, o esquema formal de Sève:

**Figura 34** – Esquema formal de um choro sambado.

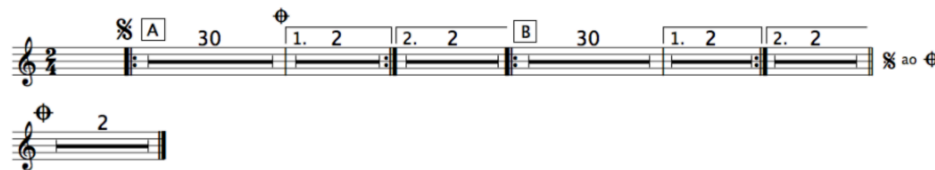


**figura 12** — forma de um choro de duas partes de 32 compassos

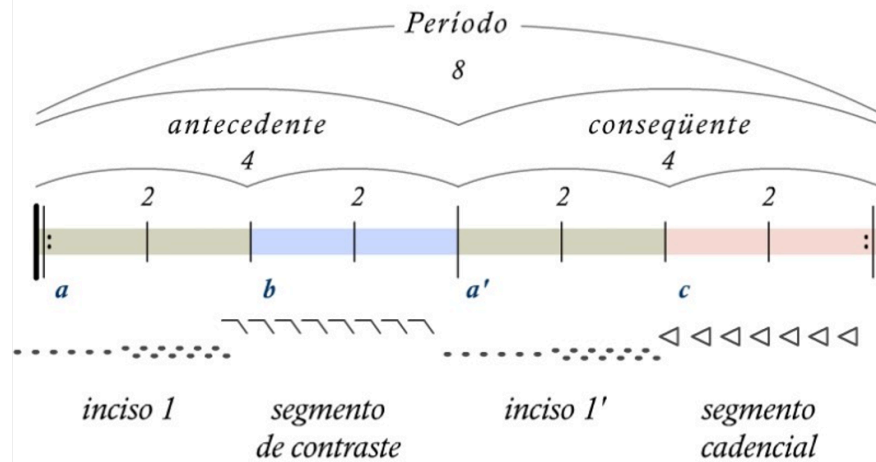
**Fonte:** Sève, 2015 (pág 117).

Se contarmos as repetições da figura anterior constatamos que nesta forma acontecem três partes “A” e duas partes “B”. Optamos por chamá-las de: “A1” - “A2” - “A3”- “B1” - “B2”. As partes estão indicadas na parte superior de cada grande retângulo vertical.

Sérgio Freitas, em sua tese de doutorado intitulada “Que acorde eu ponho aqui?” (2010) dá exemplos de estruturas internas das partes musicais. Freitas divide estas estruturas em quatro segmentos. Uma das estruturas apresentada por Freitas é vista nas partes A e B de *Vou dar um tempinho*:

**Figura 35** – Organização interna das partes: Período.

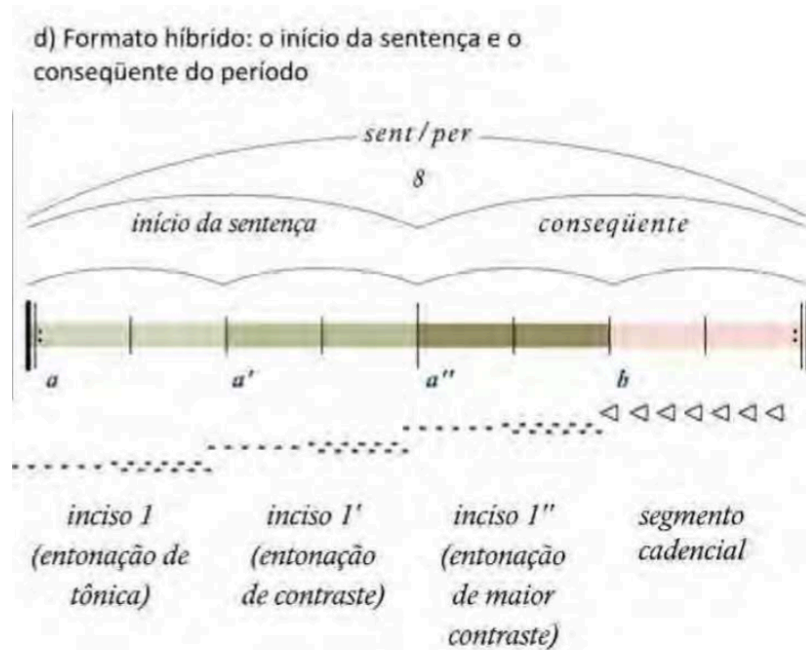
a) O "período" de oito compassos



**Fonte:** Freitas (2010 p. 619).

Além dessa estrutura “período”, onde o *inciso 1* é reafirmado no meio da parte como *inciso 1'*, identificamos em algumas músicas uma estrutura que Freitas chama de “formato híbrido: o início da sentença e o consequente do período”. Onde o mesmo inciso é utilizado nos três primeiros segmentos aumentando o contraste, conforme o exemplo a seguir:

**Figura 36** – Organização interna das partes:.



**Fonte:** Freitas (2010 p. 618).

Importante reparar que este exemplo exemplifica a estrutura “período” e “formato híbrido: o início da sentença e o conseqüente do período” de oito compassos. De acordo com o autor, estes modelos são ideias e historicamente sempre sofreram alterações e adaptações:

“Alguns *standards* empregam uma ou outra destas fórmulas dobrando o número de compassos: os incisos de 2 compassos passam para 4, os semiperíodos de 4 compassos passam para 8, os períodos de 8 para 16. Deste modo, considerando o *ritornello*, em certos casos estes cardápios se prestam também para a manufatura completa da canção de 32 compassos.” (Freitas, 2010 pág 618)

É exatamente o que acontece, tanto nos choros sambados identificados por Sève (2015), como nos de MC, que estão sendo estudados aqui. Possuem partes de trinta e dois compassos em que cada segmento dessas estruturas conta com oito compassos. Desta forma o antecedente e conseqüente de cada parte tem dezesseis compassos e cada segmento duração de oito compassos. Os segmentos estão identificados dentro de cada parte, para que possamos visualizar a ocorrência dos padrões rítmicos dentro da estrutura interna de cada parte. Para facilitar a integração com o vídeo, colocamos a minutagem sempre após os segmentos de contraste e cadencial.

Cada parte possui 16 retângulos horizontais coloridos. Cada retângulo corresponde a dois compassos da música. Suas cores representam um padrão rítmico diferente, a ser identificado na

legenda que se encontra na extremidade direita do quadro. Onde temos identificadas as cores dos retângulos de cada musema e a linha vertical de articulação.

Por fim, à direita de cada parte temos uma linha vertical em azul que representa o tipo de articulação com o qual cada padrão rítmico está sendo executado. Esta linha possui três categorias, staccato, legato e meio termo. Os dois primeiros são bem evidentes de se entender, trata-se de fazer o padrão rítmico com toques em staccato ou legato. Já o que estamos chamando de meio tempo (por falta de nome melhor) é um padrão rítmico onde se intercalam ataques em staccato e legato. Quando está lisa, indica que a articulação utilizada é o legato, quando está pontilhada o staccato e quando aparecem barras horizontais a mistura entre legato e staccato. Essa linha ficou pequena na imagem, recomendamos o uso da ferramenta *zoom* no computador para verificá-la com atenção.

Uma observação importante desta linha vertical que representa as três categorias de articulação é que ela não é perfeitamente detalhada. Ela pode ser um pouco grosseira, mas permite enxergarmos os contrastes de articulação utilizados por MC ao longo de toda a música e suas relações com outros aspectos como ritmo e forma. Consideramos que para uma verificação detalhada de articulação de cada momento seja necessário olhar a transcrição.

No anuário de 2021 cada música teve uma breve dedicatória nos vídeos do Instagram e *YouTube*, neste casos para amigos. Apenas *Vou dar um tempinho* não foi dedicado a uma pessoa específica e ficou descrita como: “Este tipo de choro foi imortalizado por Jacob do Bandolim, com clássicos como *Noites Cariocas*, *Bole-bole* e *Assanhado*, entre outros.” A seguir identificaremos os homenageados e apresentaremos os quadros de cada música.

Recomendamos fortemente que se leia o quadro ouvindo a música. No começo pode parecer difícil contar os tempo para acompanhar as mudanças dos retângulos. Uma forma que encontramos de facilitar a leitura do quadro foi ficar contando até quatro com os dedos, assim sempre voltar pro um tende-se olhar para o próximo retângulo.

Escolhemos a ordem de análise das músicas pelo seu grau de complexidade. Este grau de complexidade foi possível verificar a partir da quantidade de musemas presentes em cada música e quantidade de alternância entre eles.

### 3.1.1 Lalá na gafieira

Escolhemos esta música para começar por ter a menor quantidade de musemas. assim iremos aumentando progressivamente a quantidade de informação nos quadros.

A dedicatória desta música é “para o querido amigo Alaécio Martins<sup>13</sup>”. Observamos que no vídeo a melodia está uma oitava abaixo das demais, o que indica que a música pode ter sido feita para o registro do trombone, instrumento do homenageado. A melodia também é bastante espaçada, possuindo poucas semicolcheias em sequência. A indicação de andamento na partitura é de 92 batidas por minuto (BPM). Conferimos a velocidade do vídeo e está de acordo com a indicação da partitura.

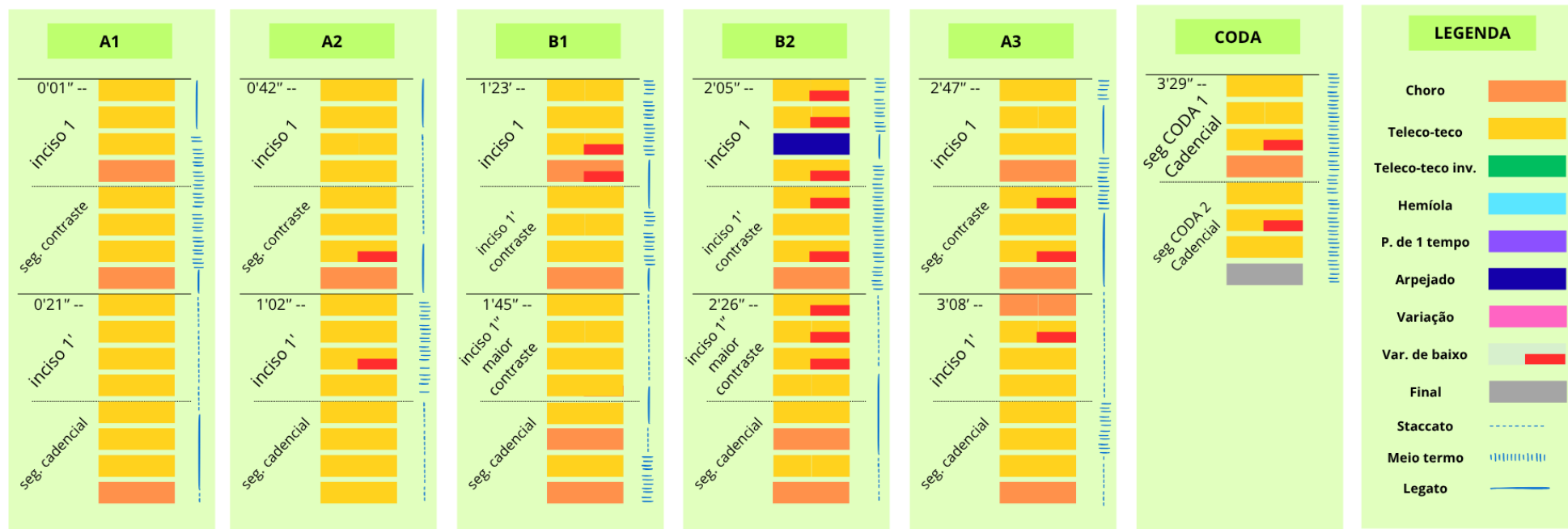
Optamos por apresentar os quadros em páginas na horizontal para facilitar a sua leitura. A seguir, está o link da performance: <https://www.youtube.com/watch?v=i12rcKP1iYM> .

---

<sup>13</sup> Alaécio Geraldo Martins de Souza, trombonista da Orquestra Sinfônica da UFMT (Universidade Federal de Mato Grosso).

Figura 37 – Mapa de *Lalá na gafieira*.

## Lalá na gafieira (Maurício Carrilho)



Fonte: Elaborado pelo autor.

Agora vamos a análise do “mapa” de *Lalá na gafeira*. Nela, investigamos quais musemas são utilizados, buscamos por padrões e lógicas em suas sequências e articulações dentro da forma e harmonia. Recomendamos que estas observações sejam observadas junto com a audição dos trechos em questão.

Quanto à forma, observamos que a parte A melhor se encaixa na estrutura de “período” enquanto a parte B na estrutura “formato híbrido: o início da sentença e o consequente do período”.

Observa-se que o musema do teleco-teco é extensivamente utilizado. Observamos no capítulo dois que nesta música as aparições deste musema tendem a ser mais “limpas”, isto é, com menos subdivisões e notas percussivas. No início da música se utiliza bastante a variação do teleco-teco em que se omite o baixo do primeiro tempo do segundo compasso. As variações de baixo são em sua maioria são colocadas duas colcheias no segundo tempo do primeiro compasso do teleco-teco e estão localizadas mais no meio da música. Este início com menos baixos e meio/final com maior concentração de baixos dá uma ideia de crescimento de dinâmica que acompanha o crescimento de contraste identificado na estrutura formal.

O musema choro aparece principalmente nos finais de segmento e aparece mais a partir de B1. O arpejado é utilizado uma vez durante dois compassos.

Quanto à articulação, as mudanças são mais sutis que nas próximas músicas, mas é possível reparar que as mudanças anotadas sempre coincidem com o início do inciso 2. Podemos perceber que os contrastes de articulação são precedidos pelo musema choro, o que é interessante pois é um musema que facilmente se realiza em todos os níveis de articulação. Sempre de um nível de articulação com menos para mais staccato. Este choro tem uma exceção na forma, ele possui uma coda.

A melodia espaçada e o acompanhamento utilizando um teleco-teco mais “limpo” podem dar a impressão de que a música é mais lenta do que as próximas, mas na verdade é a com BPM mais alto.

### 3.1.2 Vista alegre

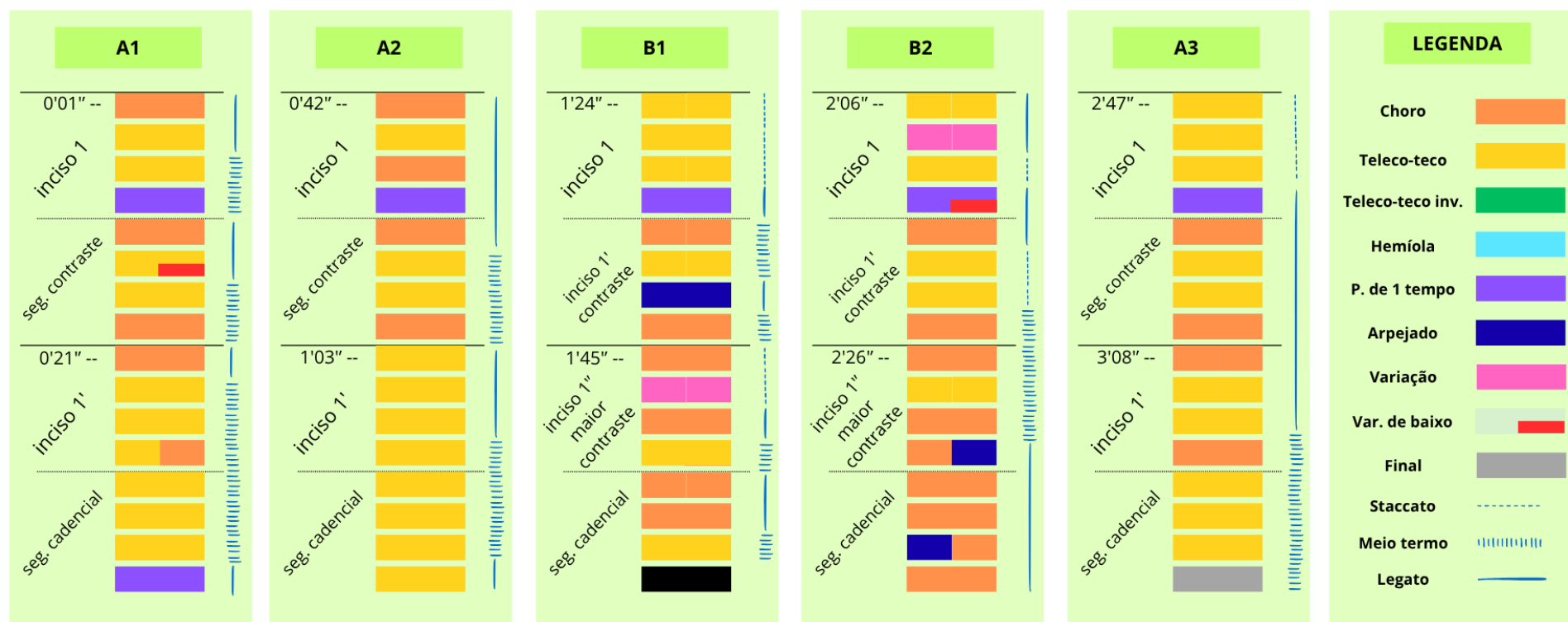
Esta música foi dedicada “para o amigo Pedro Cantalice<sup>14</sup>”. Observa-se que a melodia também está de acordo com a tessitura do instrumento do homenageado, que é o cavaquinho. Na partitura original a indicação de andamento é de 92 BPM, mas medindo o vídeo obtivemos 90 BPM. A seguir, o link da performance: <https://www.youtube.com/watch?v=t2qRVhAaGLI>.

---

<sup>14</sup> Pedro Henrique Cantalice Severiano é músico, pesquisador e produtor, fundador do Memórias do Cavaquinho Brasileiro, que é um acervo e centro de pesquisa dedicado ao instrumento.

Figura 38 – Mapa de *Vista Alegre*.

## Vista Alegre (Maurício Carrilho)



Fonte: Elaborado pelo autor.

Nesta música, como na música anterior, observamos que a parte A melhor se encaixa na estrutura de “período” enquanto a parte B na estrutura “formato híbrido: o início da sentença e o consequente do período”.

Neste quadro temos mais musemas, embora o teleco-teco ocupe em amarelo ocupe pouco mais da metade deste quadro. Aqui se utiliza tanto teleco-tecos mais “limpos” quanto com mais toques de *ima* e notas percussivas. Também utiliza a variação de teleco-teco que omite o baixo do primeiro tempo do segundo compasso, variação que não será utilizada nas músicas a seguir.

Observa-se em roxo o padrão de um tempo, sempre no final do inciso 1 de cada parte e nos dois compassos finais de A1. Como previsto no capítulo anterior, a harmonia desses trechos é acelerada, muda de tempo em tempo, conforme a figura a seguir que mostra os trechos na partitura da melodia e cifra do autor.

**Figura 39** – Exemplos de harmonia durante o padrão de um tempo.

Final do inciso 1 da parte A

Últimos dois compassos de A1

Final do inciso 1 da parte B

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

Observa-se três ocorrências do arpejado, uma no B e duas no B2. Optamos por desenhar as ocorrências de B2 (compassos 116 e 124) com meio retângulo pois duram apenas um compasso. Este procedimento será bastante recorrente nas próximas músicas, não só para quando o musema arpejado mas para os demais musemas. Note que no final do inciso 2 de A1 (compasso 24) também deixamos um retângulo meio pintado de amarelo e meio pintado de laranja. Isso se deu pois nestes dois compassos, o primeiro era idêntico ao primeiro compasso do teleco-teco, já o segundo compasso, um musema de choro. Na figura a seguir temos os exemplos desta música.

**Figura 40** – Exemplos de retângulos pintados pela metade.

The musical score is written in 2/4 time and consists of four staves. The first staff, 'Melodia e cifra original', shows the melody with chords: Cm6, D7, Ab6, Ab6, Ab6, Dm/A, and F7. The second staff, 'P. efeitos', shows rhythmic effects with notes and rests. The third staff, 'C. R. H.', shows the right hand of the guitar with chords and notes. The fourth staff, 'Baixos', shows the bass line with notes and rests. The score is divided into three measures, each starting with a 'Comp.' (Composição) label.

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

Como na música anterior, se observa uma quantidade maior de variações na parte B, reforçando o aumento de contraste da estrutura formal. Quanto à articulação percebe-se novamente que as mudanças de parte e metade das músicas tendem a ter um contraste de articulação, de forma semelhante à música anterior. O que *Vista Alegre* tem de novidade em relação à música anterior é a maior variedade de musemas.

Observando a forma desta música, na parte A temos estrutura “período”.

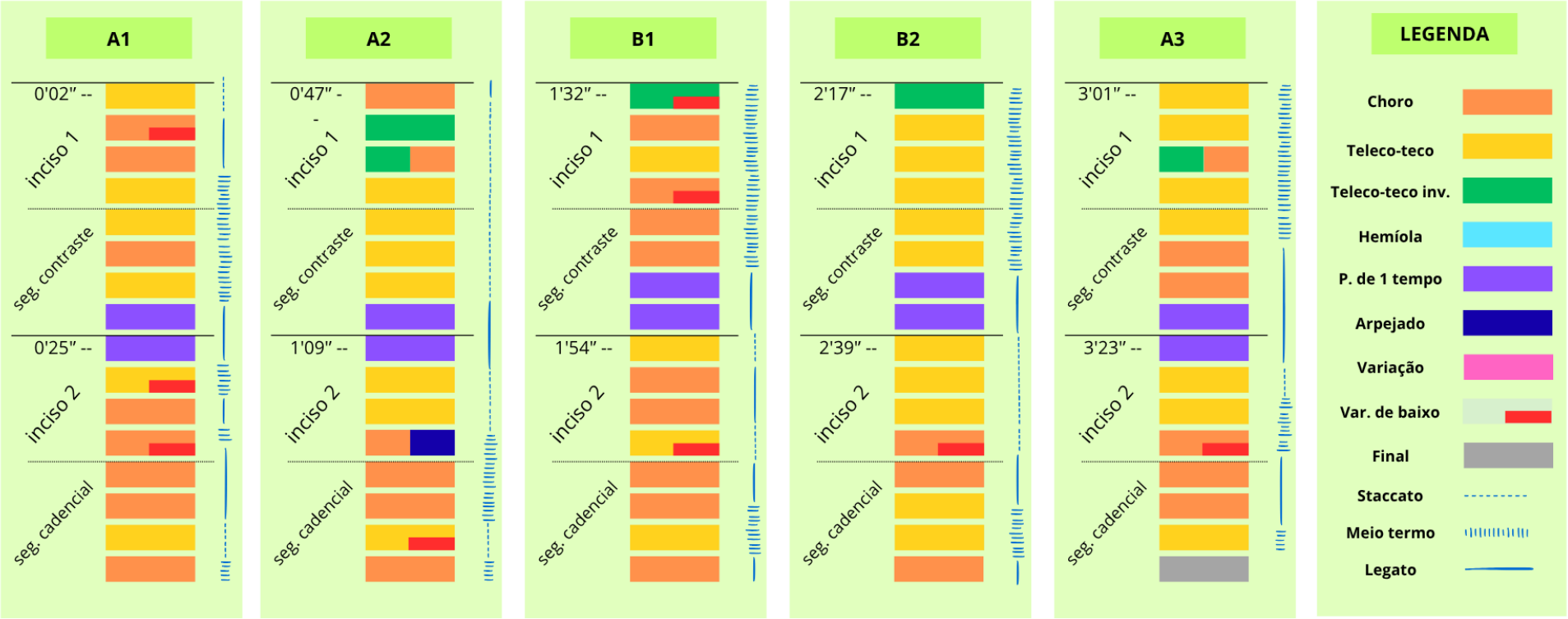
### 3.1.3 Reminiscências de Jacob

Choro dedicado “pro amigo bandolinista Som Lemos<sup>15</sup>”. Certamente homenagem ao bandolinista e um trocadilho com a composição de Jacob do Bandolim “Reminiscências” lançado 1953. A seguir, o link da performance: <https://www.youtube.com/watch?v=CyiILttXTI> .

<sup>15</sup> Som Lemos é bandolinista, compositor e multi-instrumentista dedicado ao choro.

Figura 41 – Mapa de *Reminiscências de Jacob*.

Reminiscências de Jacob (Maurício Carrilho)



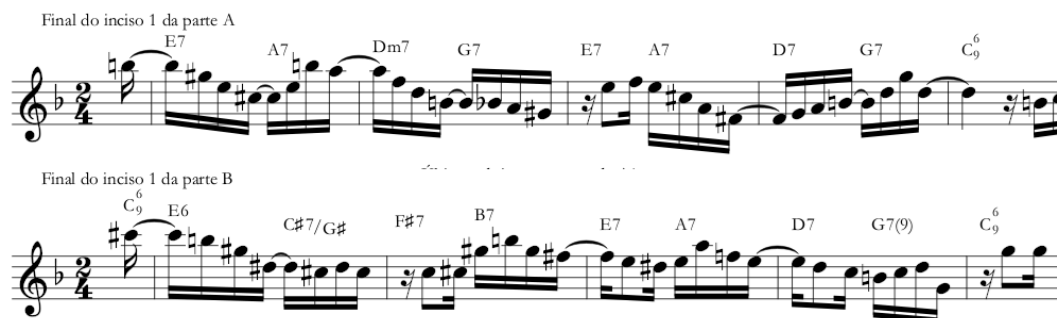
Fonte: Elaborado pelo autor.

Aqui temos a maior parte dos musemas sendo teleco-teco e choro. Uma observação pertinente a se retomar é que nesta música assim como as próximas, temos musemas de teleco-teco mais preenchidos, como visto no capítulo 2.

Agora vemos um musema novo, que é o teleco-teco invertido, aparece no início das partes A2, B1, B2 e A3. Percebe-se a presença de retângulos partidos na metade, como na música anterior, indicando que apenas o primeiro compasso do teleco-teco invertido está sendo utilizado em A2 e A3.

O padrão de um tempo aparece em todas as partes, sempre no final do segmento contrastante, de novo com cadência acelerada. Nas partes A ele, o padrão de um tempo atravessa a mudança de parte fazendo com que articulação que nas outras músicas sempre muda na metade da música, agora permanece em legato até o fim da cadência acelerada. Nesta música o padrão de um tempo é sempre seguido pelo teleco-teco que é articulado com staccattos.

**Figura 42** – Exemplos de harmonia durante o padrão de um tempo em *Reminiscências de Jacob*



**Fonte:** Elaborado pelo autor.

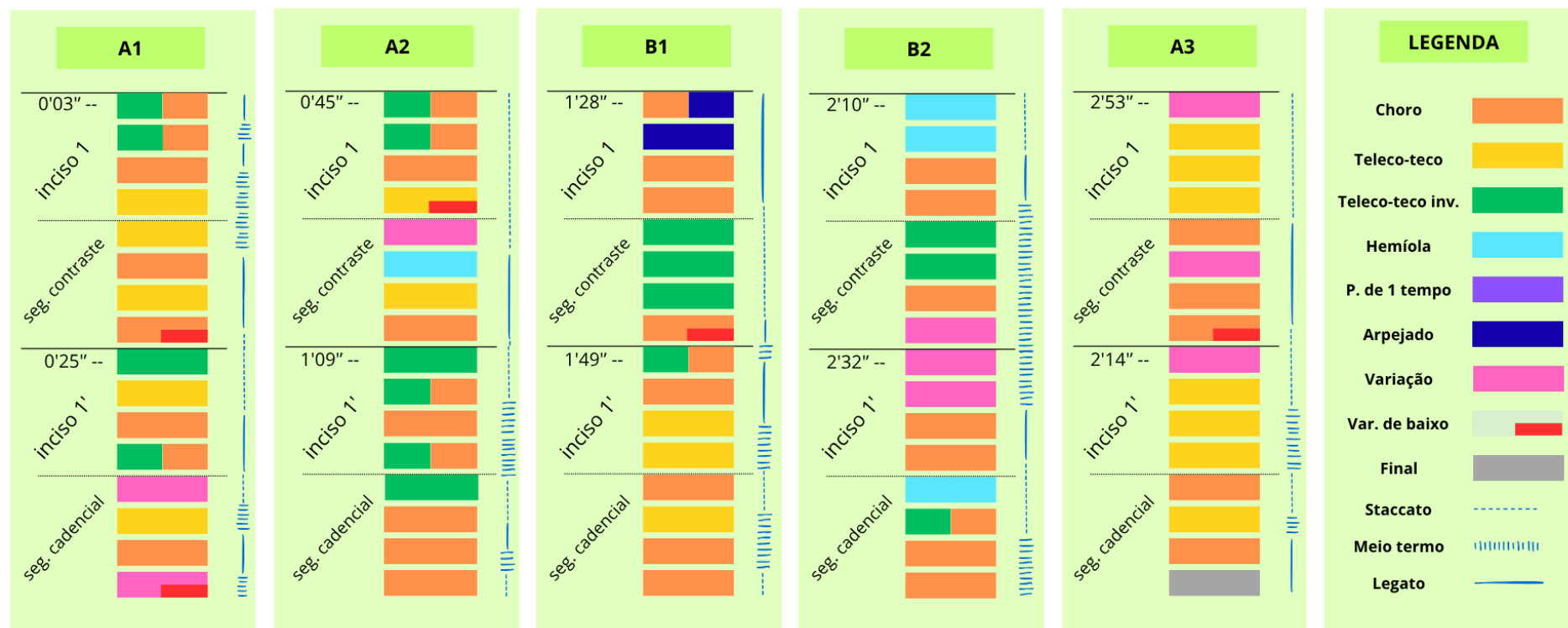
Em *Reminiscências de Jacob* observa-se que não grandes trechos sem que o musema choro apareça. Coisa que acontece nas duas primeiras músicas e não acontece mais a partir.

### 3.1d) Vou dar um tempinho

Como foi dito, essa música não tem dedicatória. Apenas a frase: “Este tipo de choro foi imortalizado por Jacob do Bandolim, com clássicos como Noites Cariocas, Bole-bole e Assanhado, entre outros.”. A seguir, o link da performance: <https://www.youtube.com/watch?v=Rxg6RBBrOEM>.

Figura 43 – Mapa de *Vou dar um tempinho*.

## Vou dar um tempinho (Maurício Carrilho)



Fonte: Elaborado pelo autor.

Este choro sambado se encaixa perfeitamente na estrutura do período. Nesta música temos quase todos os musemas, só não temos o padrão de um tempo. Pode-se observar que assim como na música anterior o musema choro está distribuído ao longo de toda a música se intercalando com teleco-teco e teleco-teco invertido.

Vale destacar aqui o musema hemíola, que aparece em A2 e B2. O musema arpejado que aparece em B1 e as variações que só não aparece em B1 e tem uma grande concentração em B2.

Agora, se atendo à articulação, de imediato percebemos que assim como os padrões rítmicos temos uma grande alternância de articulações. Esta alternância não acompanha, porém, a mudança dos padrões rítmicos e acontece por vezes de durar um segmento inteiro, como é o caso do inciso 1 da parte “A2”; do inciso 2 e do segmento de contraste das partes “B1” e “B2”; do inciso 1 de “A3”.

Interessante notar a relação entre a mudança de padrões rítmicos e articulações. O padrão contramétrico pode ser encontrado com os três níveis de articulação, enquanto que os padrões de Teleco-teco são raramente feitos em legatos.

Se olharmos os níveis de articulação em relação à forma, vamos encontrar coisas interessantes. A apresentação do inciso 1 é feita mais legato, enquanto todas as suas repetições são feitas em staccato. No segmento de contraste das partes “A” sempre há legato, mais especificamente no segundo retângulo desta seção, que corresponde a tonicização para a região da dominante (neste caso para III<sup>m</sup>). Neste trecho também observamos uma diminuição na dinâmica.

O começo do primeiro “B” é feito em legato e dinâmica mais baixa, que força a mudança de tom para a relativa menor que acontece entre as partes “A” e “B”. Os segmentos de contraste das partes “B” possuem staccatos e são precedidos por trechos em legato.

#### 3.1.4 Saúde, Mercedita!

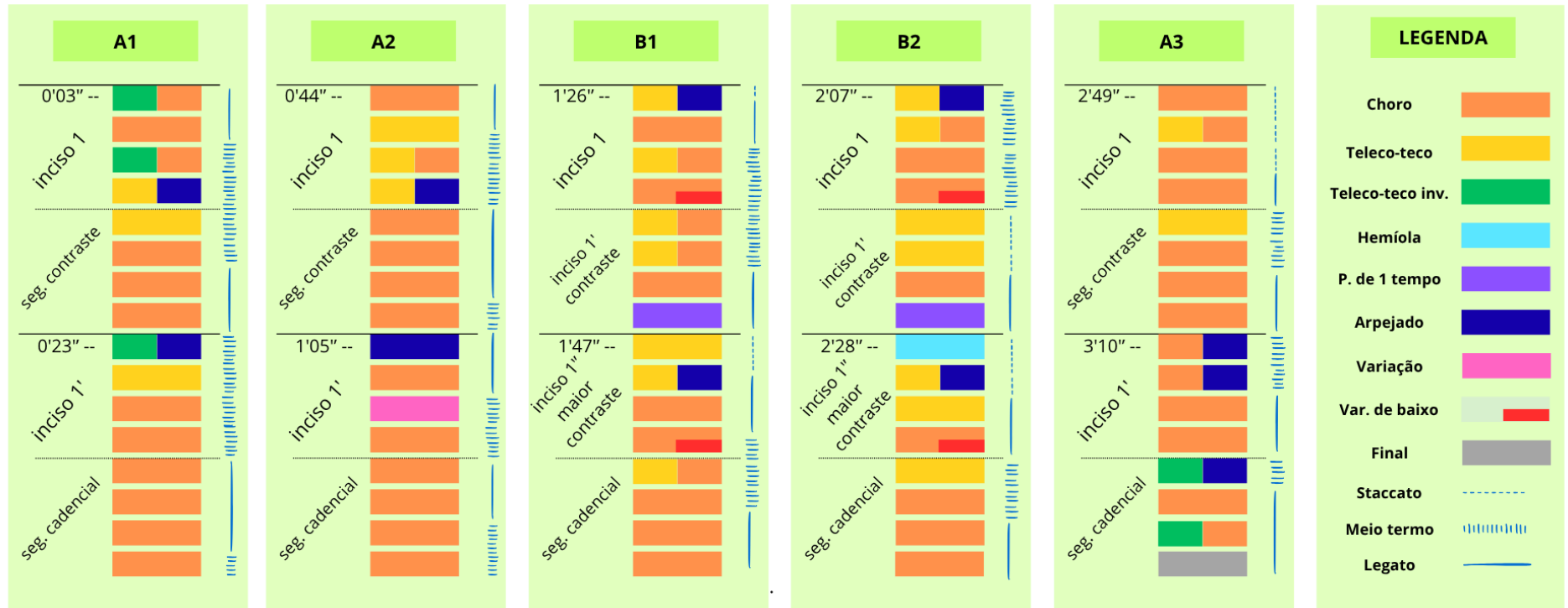
A última música a ser analisada por feita “para a amiga Mercedes Ragusa<sup>16</sup>”. A seguir o Link da performance: <https://www.youtube.com/watch?v=Rxg6RBBrOEM>.

---

<sup>16</sup> Mercedes Ragusa, bandolinista argentina dedicada ao choro.

**Figura 44** – Mapa de “Saúde Mercedita”.

## Saúde Mercedita (Maurício Carrilho)



**Fonte:** Elaborado pelo autor.

A primeira parte deste choro encaixamos dentro da estrutura do período, com a observação de que há variações de harmonia entre o *inciso I* e *inciso I'*. Já a segunda fica melhor representada na estrutura “formato híbrido: o início da sentença e o conseqüente do período”.

Deixamos esta música por último por ser a mais agitada. Ela utiliza todos os musemas. O que mais aparece é o choro, que por vezes é utilizado por mais de dez compassos seguidos.

O padrão de um tempo aparece aqui no meio da parte B. Novamente com a harmonia mudando a cada tempo, conforme a figura a seguir.

**Figura 45** – Harmonia no padrão de um tempo em *Saúde, Mercedita!*.



**Fonte:** Elaborado pelo autor.

Já a hemíola aparece aqui durante dois tempo. Da seguinte forma:

**Figura 46** – Hemíola em *Saúde, Mercedita!*.

Saúde, Mercedita! Eb 6(9) Eb 7(9)  
Comp. 114

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

Novamente se observa uma maior variedade de musemas nas partes B. Essa variedade contribui com a estrutura crescente em termos de contraste da parte, e faz com que fique mais agitada que A1 e A2.

Quanto à articulação, podemos observar suas mudanças na metade das partes assim como nas outras músicas. Também encontramos mudanças de articulações nas passagens de segmentos, observa-se por exemplo que nas partes A2, B2 e A3 todas a linha ulação se altera em todas as passagen

### 3.2 Relações entre musemas e Melodia

Optamos por deixar esta parte em separado por se tratar de situações mais específicas com a melodia de cada música. Importante realçar que não é por estas relações serem mais específicas e menos generalizáveis que sejam menos importantes. Pelo contrário, essas relações entre levada e a melodia específica do momento são justamente as variações próprias de cada música. Importante observar que o ritmo das melodias são extensivamente repetidas com variações sutis. Vamos analisar caso a caso.

Sève (2015) dedica um subcapítulo para investigar as linhas guias presentes no choro. Em se tratando dos choros sambados, considera-se que o ciclo seja de 16 unidades e seja melhor explicado entre na soma de  $9+7$  ou  $7+9$ . Sève mostra como essas linhas guias organizam a rítmica das melodias de diferentes choros. Para exemplificar ele coloca a melodia com a respectiva linha guia.

**Figura 47** – Exemplo de clave junto com melodia de “Trombone atrevido”.



**Fonte:** Sève (2015, p. 207)

Aqui se observa uma correspondência rítmica entre melodia e linha guia no estilo que estamos chamando de teleco-teco. Nos três primeiros tempos, por exemplo, o ritmo da melodia é idêntico ao da linha guia, assim como o terceiro compasso. Isso mostra como há um pensamento rítmico aditivo que constitui a melodia.

Identificamos que este é o caso da música *Lalá na Gafieira*, pois sua melodia é muito próxima da imparidade rítmica do teleco-teco. Como vimos anteriormente, a imparidade do

mussema teleco-teco é 7+9 com os tempo cométrico no primeiro tempo do segundo compasso (capítulo 2). A seguir, apresentamos a melodia de *Lalá na Gafieira* com o ritmo do teleco-teco.

**Figura 48** – Exemplo de clave junto com melodia de *Lalá na Gafieira*.



**Fonte:** Elaborado pelo autor.

Pode-se observar que a rítmica é diferente apenas no segundo tempo do primeiro compasso. Uma variação rítmica que é feita na melodia do A é omitir a segunda nota do segundo compasso. Já na parte B o ritmo da melodia é acrescentado de uma semicolcheia na cabeça do segundo tempo do primeiro compasso. Essas duas variações não alteram a imparidade da melodia, de forma que ela continua sempre próxima o teleco-teco. Esta situação de tocar o teleco-teco junto com este trecho da melodia acontece durante toda a música. Pode-se observar no quadro da música que o teleco-teco é utilizado extensivamente.

A próxima música que analisamos foi *Reminiscências de Jacob*, fomos em busca desta correspondência rítmica em sua melodia. De início não conseguimos identificar uma linha guia no estilo proposto por Sève 9+7 ou 7+9 que tivesse uma correspondência rítmica tão significativa como o caso do exemplo anterior de *Trombone Atrevido*. A seguir apresentamos os dois primeiros compassos da melodia de *Reminiscências de Jacob*.

**Figura 49** – Trecho inicial da melodia de *Reminiscências de Jacob*.



**Fonte:** Elaborado pelo autor.

A rítmica do trecho acima é usada extensivamente ao longo da primeira parte. Em cada parte A essa rítmica aparece seis vezes somando um total de dezoito, visto que a parte A se

repete três vezes. Testamos diferentes rotações do tamborim do samba em cima desta melodia, porém sem encontrar coincidência com alguma delas. O fato de ela se adiantar nos dois compassos (final do primeiro e final do segundo) fez com que não conseguíssemos nem sequer definir se seria uma linha guia do tipo 9+7 ou 7+9.

Diante deste impasse, fizemos uma redução rítmica da melodia, evidenciando as notas que seriam essenciais em uma lógica de percussão aditiva com as unidades mínimas de 2 e 3. Conforme a figura a seguir:

**Figura 50** – trecho inicial da melodia de *Reminiscências de Jacob* com redução rítmica.



**Fonte:** Elaborado pelo autor.

Observamos que esta figura apresenta uma imparidade rítmica, porém não de 7+9 ou 9+7 como os ritmos descritos por Sandroni ao descrever o Samba do Estácio, mas de 3 +13. Continuamos procurando por uma linha rítmica 7+9 ou 9+7. A resposta só chegou quando damos atenção ao acompanhamento, que neste primeiro compasso se mostra da seguinte forma:

**Figura 51** – Trecho inicial da levada de *Reminiscências de Jacob*.

The image shows a musical score for the initial part of the 'Reminiscências de Jacob' groove. It consists of three staves: P. Efeitos (top), Centro R-H (middle), and Baixo (bottom). The P. Efeitos staff has chords Am7 and G7. The Centro R-H and Baixo staves show the rhythmic accompaniment.

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

Retirando os baixos, pois eles exercem a função de marcação (X.X) e não de linha guia, e fazendo uma redução rítmica das pautas *Centro R-H* e *P. Efeitos* teremos a seguinte figura rítmica:

**Figura 52** – Trecho inicial da levada de *Reminiscências de Jacob* com teleco-teco.

The musical score for 'Reminiscências de Jacob' consists of three staves. The top staff is labeled 'P. Efeitos' and contains a treble clef, a key signature of one flat (Am7), and a time signature of 2/4. It features a rhythmic pattern of eighth notes. The middle staff is labeled 'Centro R-H' and contains a treble clef, a key signature of one flat (Am7), and a time signature of 2/4. It features a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is labeled 'Claves' and contains a bass clef, a key signature of one flat (Am7), and a time signature of 2/4. It features a rhythmic pattern of eighth notes. Above the staves, there are two guitar chord diagrams: Am7 and G7.

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

Este padrão rítmico está sendo estudado na dissertação porque aparece diversas vezes. A maioria das vezes aparece um uma nota a mais como no exemplo a seguir.

**Figura 53** – Redução do trecho inicial da levada de *Reminiscências de Jacob*.

The musical score for 'Reminiscências de Jacob' consists of two staves. The top staff is labeled 'Redução' and contains a treble clef, a key signature of one flat (Am7), and a time signature of 2/4. It features a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is labeled 'Claves' and contains a bass clef, a key signature of one flat (Am7), and a time signature of 2/4. It features a rhythmic pattern of eighth notes. Above the staves, there are two guitar chord diagrams: Am7 and G7.

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

Esta redução rítmica do acompanhamento já se assemelha a um padrão de tamborim. Mais especificamente com a clave de agogo do cabula.

Note-se como a cabula sobreposta à melodia soa um tamborim de samba

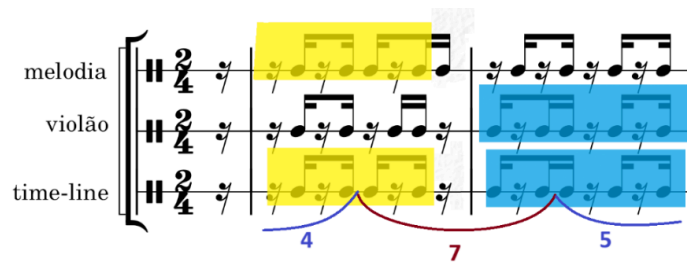
**Figura 54** – Redução da melodia e do acompanhamento.



Fonte: Elaborado pelo autor.

A primeira característica que fica evidente nesta figura é o conceito de *interlock rhythm*, presente no segundo e terceiro tempos do exemplo anterior, onde as notas de melodia e do violão mais se alternam do que coincidem. A segunda característica é que, na junção das reduções rítmicas da melodia e acompanhamento, se pode observar uma linha guia com imparidade de 9+7:

**Figura 55** – Cruzamentos de linhas rítmicas em “*Reminiscências de Jacob*”.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Esta linha guia é a executada por Jonas na faixa *Receita de Samba*, mostrada anteriormente como uma rotação do ritmo do samba. Interessante notar que no primeiro compasso, quem toca junto com essa clave é a melodia (no exemplo, em amarelo) e no segundo, o violão (em azul).

Para verificar que não se trata de uma coincidência e que este fato ocorra apenas no início da música, contamos as ocorrências desse efeito nas partes A. Ele acontece nove vezes, distribuída pelas três repetições.

No caso da música *Vista Alegre* repetimos o mesmo procedimento, identificando a redução rítmica da melodia e sobrepondo com o ritmo do acompanhamento.

**Figura 56** – Trecho inicial da levada de *Vista Alegre* com teleco-teco.

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

Identificamos a mesma rítmica da melodia de *Reminiscências de Jacob*. Como o musema de teleco-teco utilizado na acompanhamento de ambas as músicas possui mesmo ritmo (como visto no capítulo 2) o cruzamentos de linhas guia também acontece de forma idêntica.

Por fim, contamos a quantidade de vezes em que esta rítmica é sobreposta ao musema do teleco-teco na performance de *Vista Alegre*. Vale ressaltar que este fenômeno dura dois compassos e que cada parte da música tem trinta e dois, sendo assim a média de oito ocorrências resulta em metade da parte, quantidade bastante significativa.

As duas últimas músicas já possuem melodias com rítmica mais complexa. Possuem grande quantidade de semicolcheias seguidas, sem pausas. Fazendo com que, mesmo tendo a melodia ritmo repetitivo com as anteriores, fique difícil identificar com clareza ritmos de teleco-teco implícitos.

Porém analisar o ritmo dessas melodias de forma aditiva continua sendo pertinente. Identificar os agrupamentos binário e ternário nos ajudaram a reconhecer estruturas que estão dentro deste universo rítmico do Paradigma do Estácio. Vamos começar por *Vou dar um tempinho*.

O ritmo dos dois primeiros compassos da *Vou dar um tempinho* é repetido durante toda a música. Ele consiste em quatro agrupamentos ternário em sequência, estes agrupamentos ternário em sequência quando em compasso de dois por quatro são chamados de hemíola. Cortes em sua dissertação sobre Jacob do Bandolim identificou o uso de hemíolas no choro: “A hemíola é um recurso de composição bastante empregado na cultura tonal ocidental, que foi aproveitado de forma engenhosa dentro do choro” (CORTES, 2012, pág 112).

Na parte B2 da música MC reforça essa ideia rítmica com o violão, de acordo com a figura a seguir:

**Figura 57** – Hemíola em *Vou dar um tempinho*.

Vou da um tempinho  
Com. 98

Melodia

Pauta de efeitos

Centro rítmico harmônico

Baixos

Em7(9)

Em/G

Am6

Adim

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na figura anterior, observa-se acima da melodia os agrupamentos ternário e binário e traços verticais que evidenciam como os ataques de *ima* estão junto com o início destes agrupamentos.

Note que os ataques de *ima* coincidem com as notas agudas e notas seguidas por pausas. Livramento (2017) identificou este ritmo na forma dos violonistas tocarem samba em Florianópolis, chamando este ritmo de “padrão de tamborim ternário”, conforme o exemplo a seguir:

**Figura 58** – Hemíola por Livramento

Fonte: Livramento (2017).

Há mais um caso que escolhemos para mostrar como o violão pode reforçar ideias melódicas. O exemplo a seguir foi retirado da música *Saúde, Mercedita!*.

**Figura 59** – Harmonização cromática em *Saúde, Mercedita!*.

Saúde, Mercedita!  
Comp. 72

The musical score is written in 2/4 time and B-flat major. It consists of four staves:

- Melodia e cifra original:** The melody starts on a whole note E-flat, followed by a half note G-flat, and then a half note A-flat. Above the staff, the chords Eb6 and Db7(9) are indicated.
- P. efeitos:** This staff shows guitar effects, including a tremolo effect on the first measure and a sustain effect on the second measure.
- C. R. H.:** This staff shows the guitar accompaniment, featuring a series of chords: Eb6(9), Eb7/Bb, D7/A, and Db7/Ab. The chords are played in a sequence that follows the melody.
- Baixos:** This staff shows the bass line, which starts on a whole note E-flat, followed by a half note G-flat, and then a half note A-flat.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Nesta situação, o violão reforça o cromatismo da melodia com acordes dominantes. Observa-se que esta harmonia cromática no segundo tempo do exemplo não estava sugerida na cifra.

Quanto aos cruzamentos de linha guia, nestas duas músicas, *Vou dar um tempinho* e *Saúde, Mercedita!*, a grande presença de hemíolas e o fato de a melodia não estar muito apoiada em uma teleco-teco, temos uma densidade maior de sobreposições rítmicas. Como em poucos momentos da música MC está reforçando a ideia de hemíola, os demais momentos, em que ele está variando entre os musemas choro, teleco-teco e teleco-teco invertido (como observamos em relações dos musemas com forma) criam-se situações como a expostas em 1.3) cruzamentos de linha guia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação propõe expandir o conhecimento acadêmico sobre a levada de violão. Se propôs fazer-lo estudando cinco performances de Maurício Carrilho executando choros sambados de sua autoria.

No capítulo um, a pesquisa em periódicos refletiu sobre a atuação de MC dentro do cenário de choro e samba. A relação do choro sambado com o Samba do Estácio se mostrou pertinente ao analisar a performance de MC. Ao longo da dissertação ficou evidente que o uso da bibliografia que trata das características rítmicas da música de matriz afro-brasileira se mostrou pertinente.

No capítulo dois, a adaptação de procedimentos utilizados por John Baily (1991), Iuri Bittar (2014) e Nina Graeff (2014) se mostrou pertinente. A categorização dos *musemas* que constituem a levada de choro sambado de MC nos possibilitou enxergar padrões mesmo que ritmo, articulação e realização harmônica variem constantemente ao longo das performances. Estes *musemas* foram encontrados ao longo das cinco performances, dando coesão à ideia de estarem no mesmo subgênero musical, o choro sambado. A escrita de cada *musema* na notação TUBs nos permitiu identificar movimentos característicos de MC, que permitem articular os *musemas* de forma *legatto* ou *staccato*. Pareceu muito adequado criarmos imagens que detalham momento a momento os movimentos de cada *musema* e exemplificarmos isso na primeira parte do produto artístico.

As três adaptações dos procedimentos de Bittar (2014) e Mário Sève (2016) no capítulo três nos permitiram refletir sobre as aparições dos *musemas* ao longo das músicas. Buscando entender como os *musemas* aparecem em cada música, o uso da grafia de mapas se mostrou pertinente na medida em que pudemos reparar que em cada música há uma proporção diferente de uso de cada *musema*. No mapa de *Lalá na Gafieira*, por exemplo, há uma predominância do *musema* amarelo, teleco-teco, enquanto que no mapa de *Saúde, Mercedita!* uma predominância do *musema* laranja, choro. Isso mostra como a compreensão de levada como uma figura rítmica específica não se faz pertinente no estilo interpretativo de MC. Também nos permitiu verificar como as mudanças de articulação (entre *legatto* e *staccato*) se dão em relação à forma musical.

Identificamos que cada melodia estabelece uma relação diferente com a levada. Em *Lalá na Gafieira* e *Vista Alegre* a levada reforça a ideia rítmica da melodia, enquanto em *Vou dar um*

*tempinho* e *Saúde, Mercedita!*, a levada é mais complementar. Nos mapas também ficou evidente as oscilações de níveis de articulação em relação a forma. A análise destes mapas nos ajuda a reforçar a o entendimento de levada enquanto técnica e não como figura rítmica.

Esta compreensão foi fundamental para a realização da segunda parte do produto artístico, onde produzimos as performances dos choros sambados a partir desses critérios, ainda que tenha sido feita de forma improvisada seguindo as reflexões de 1.6. A produção das performances seguindo estes critérios foi feita de forma satisfatória tanto no repertório composto por MC quanto no repertório tradicional.

A partir destes estudos pudemos observar o “fazer levada” a partir do estilo interpretativo de MC de tocar choro sambados. Estilo este que agora podemos categorizar por: intercalar de forma improvisada os musemas identificados em diferentes níveis de articulação, criando relações com forma e melodia. Foi possível observar que MC continuou seguindo a escola de Meira e privilegiando harmonia e ritmo sobre frases de contraponto.

Entendemos que esta dissertação amplia a compreensão acadêmica sobre levada no violão de acompanhamento e o violão brasileiro. Acreditamos que o estudo detalhado do violão de acompanhamento possa servir como base para o ensino e performance do instrumento assim como de exemplo metodológico para a análise de violão de acompanhamento de não só de choro ou de samba, mas de gêneros musicais com rítmica afro diaspórica.

## REFERÊNCIAS

Azevedo, Cláudia. Aspectos da metodologia de Philip Tagg. **Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia** 5, no. 2: 102-112, 2024.

BAILY, John. Some cognitive aspects of motor planning in musical performance. **Psychologica Belgica**, [S. l.], v. 31, n. 2, p. 147-162, 1991.

BARRETO, Almir Côrtes. O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim. 2006. 137 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

BARRETO, Almir Cortes. **Improvisando em música popular**: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a "música instrumental" brasileira. 2012. 285 p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

BARROS, Vinícius de Camargo. **O uso do tamborim por Mestre Marçal: legado e estudo interpretativo**. 2015. 149 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

BENSON, Bruce Ellis. **The improvisation of musical dialogue**: a phenomenology of music. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 190 p.

BECKER, Zé Paulo. **Levadas brasileiras para violão**. Rio de Janeiro: [53.], 2013.

BITTAR, Iuri Lana. **Fixando uma gramática**: Jayme Florence (Meira) e sua atividade artística nos grupos Voz do Sertão, Regional de Benedito Lacerda e Regional do Canhoto.. Dissertação

(Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2011.

BOLÃO, Oscar. **Batuque é um privilégio:** a percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010. 168 p.

CARRILHO, Maurício. **Lalá na Gafieira.** [S.l.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i12rcKP1iYM> . Acesso em: 2 jun. 2025.

CARRILHO, Maurício. **Vista alegre.** [S.l.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t2qRVhAaGLI> . Acesso em: 2 jun. 2025.

CARRILHO, Maurício. **Reminiscências de Jacob.** [S.l.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CyiILttXTI> . Acesso em: 2 jun. 2025.

CARRILHO, Maurício. **Vou dar um tempinho** (choro sambado). [S.l.]: YouTube, 11 jan. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rxg6RBBrOEM> . Acesso em: 2 jun. 2025.

CARRILHO, Maurício. **Saúde, Mercedita!.** [S.l.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rxg6RBBrOEM> . Acesso em: 2 jun. 2025.

FALLEIROS, M. S. ; PAZ, A. O inesperado no improvisado: o conflito entre ações improvisadas e improvisação musical no repertório de concerto. Simpósio CDMC 30 anos: Documentação, Criação e Performance, 2019, Campinas. Anais do I Simpósio CDMC: Documentação, Criação e Performance. Campinas: CDMC, 2019.

FERREIRA, Gabriel Silva Ribeiro. **Procedimentos de análise de levada de violão no choro:** um exemplo na performance de Maurício Carrilho no choro “Vou dar um tempinho”. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

FERREIRA, Gabriel Silva Ribeiro; CÔRTEZ, Almir. Uma proposta de análise para o estudo de “levadas” de violão na música popular. In: ANPPOM – CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 34., 2024, ANPPOM, 2024.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. **Que acorde ponho aqui?:** harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

GARCIA, Tânia Costa. Afinidades eletivas. A Funarte e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 9, n. 22, p. 70–92, 2017. DOI: 10.5965/2175180309222017070. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180309222017070>. Acesso em: 10 mar. 2026.

GONÇALVES, Marcello. **Literatura para o violão de 7 cordas brasileiro solista**. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2019.

GRAEFF, Nina. 2014. "Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda". **Música e Cultura** 9 (2014).

JACOB DO BANDOLIM. **Vibrações**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1967. 1 disco sonoro (LP): 33 1/3 rpm, estéreo.

LEVINE, Mark. **The Jazz Piano Book**. Petaluma, CA: Sher Music Co., 1989.

MONSON, Ingrid. **Saying something:** jazz improvisation and interaction. Chicago: University of Chicago Press, 1996. 253 p. (Chicago Studies in Ethnomusicology).

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. **África**, São Paulo, n. 22-23, p. 87–109, dez. 2004.

O TRIO. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/grupo/o-trio/>. Acesso em: 2 jan. 2026.

PENIDO, Paulo. De baú de relíquias musicais. **Revista Carioquice**, Rio de Janeiro, n. 51, p. 15–21, out./nov./dez. 2015.

RIBEIRO, Farias Jamerson. **O cavaco rítmico-harmônico na música de Waldir Frederico Tramontano (Canhoto):** a construção de um “cavaco-centro” no choro. Orientadora: Regina Meirelles. 2014. 135f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Escola de Música, Rio de Janeiro, 2014

ROSA, Luciana Fernandes. **Relações entre escrita e oralidade na transmissão e práxis do choro no Brasil.** 345 p. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

ROSA, Luciana Fernandes. O músico e o professor: entrevista com Maurício Carrilho, professor na Escola Portátil de Música. **Revista MusiMid**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 116-129, jul. 2021. Disponível em: [revistamusimid.com.br](http://revistamusimid.com.br). Acesso em: 15 maio. 2026

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente:** transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SEEGER, Charles. Prescriptive and descriptive music-writing. **Musical Quarterly**, [S. l.], v. 44, n. 2, p. 184-195, 1958.

SÈVE, Mário. **Fraseado do choro:** uma análise de estilo por padrões de recorrência. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2015.

SÈVE, Mário. O choro no estilo sambado: padrões rítmicos e fraseado musical. **Debates n.17** UNIRIO: Rio de Janeiro, 2016.

Souza, Tarik de. Clássicos rebobinados, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 ago 1999, n. 93, Supersônicas, Caderno B, p. 33. Disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015\\_11/309559](http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_11/309559)

Souza, Tarik de. Estrela doméstica, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jan 2008, n. 285, Supersônicas, Caderno B, p. 62. Disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015\\_12/242077](http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_12/242077)

Souza, Tarik de. Alta rotação, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 maio de 1993, n. 29, Supersônicas, Caderno B, p. 43. Disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015\\_11/110576](http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015_11/110576)

Souza, Tarik de. Pinheiro frondoso, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 abr 2009, n. 358, Supersônicas, Caderno B, p. 39. Disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015\\_12/282356](http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_12/282356)

Souza, Tarik de. Cantoras engatilhadas, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 nov 1994, n. 224, Supersônicas, Caderno B, p. 33. Disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015\\_11/153802](http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_11/153802)

Souza, Tarik de. Teca de passagem, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 jun 2009, n. 114, Supersônicas, Caderno B, p. 39. Disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015\\_12/290776](http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_12/290776)

Souza, Tarik de. Mamária do violão, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jan 2005, n. 293, Supersônicas, Caderno B, p. 45. Disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015\\_11/110576](http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015_11/110576)

Souza, Tarik de. Debate independente, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14 mar 2008, n. 341, Supersônicas, Caderno B, p. 74. Disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015\\_11/110576](http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015_11/110576)

TAGG, Phillip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. Em Pauta – **Revista do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre**, vol. 14, n. 23, dezembro, p. 05-42, 2003

TÁRIK DE SOUZA. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/grupo/o-trio/>. Acesso em: 2 jan. 2026.

TRAVASSOS, Elizabeth. Apontamentos sobre estudantes de música e suas experiências formadoras, **Revista da ABEM**, n. 12, pp. 11-19, 2005.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. **Aspectos sobre a valsa no Rio de Janeiro no longo século XIX: de folhetins, música de salão e serestas**. Rio de Janeiro: Fólio Digital, 2022.

## APÊNDICE A - Produto Artístico

No produto artístico da dissertação “UM ESTUDO TÉCNICO E ESTILÍSTICO DO ACOMPANHAMENTO DE VIOLÃO - A LEVADA DE MAURÍCIO CARRILHO NO CHORO SAMBADO” é um vídeo de pouco mais de trinta minutos com viés prático sobre os assuntos abordados na dissertação.

O objetivo da primeira parte é exemplificar em vídeo conteúdos essenciais para o entendimento da dissertação. Primeiro, exemplifica-se os musemas identificados nos vídeos de MC, em seguida se explica como executar a nota percussiva.

O objetivo da segunda parte é tocar músicas aplicando os conceitos desenvolvidos nesta dissertação. Para isso convidei o bandolinista Eric Diógenes para fazer as melodias das músicas. Foram gravadas três músicas de MC que foram analisadas na dissertação: *Saúde, Mercedita!*, *Reminiscências de Jacob* e *Vou dar um tempinho*. Além destas, foram gravadas quatro músicas do repertório tradicional de choro: *Saxofone, por que choras?* de Ratinho, *Receita de Samba* de Jacob do Bandolim, *Recado* de Rossini Ferreira e *Linda Érica* de Luiz Americano.

O vídeo pode ser visto no link ou QR code a seguir:

<https://youtu.be/aXolsMWoU3M>



## APÊNDICE B - Transcrição da músicas



14 C7 Cm7 F7

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

8

18 Bb6 Cm7

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

8

22 D7 G7(9)

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

8

26 Cm7 Cm7(b5) D7(b9)/A A♭m6

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

30 Gm6 F7(13) B♭6 F7(13)

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

34 B♭6 0'44" Cm7

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

38

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

F7

Bb6

Bbm6

F7

Bb6

Bbm6

42

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

Am7(b5)

D7(b9)

Gm7

Am7(b5)

D7/A

Gm7

46

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

C7

Cm7

F7

C7

Cm7

F7

50  $B\flat 6$   $Cm7$

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

54  $D7$   $G7(9)$

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

58  $Cm7$   $Cm7(b5)$   $D7(b9)/A$   $A\flat m6$

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

62

Melodia

Gm6 F7(13) Bb6 A7(9)

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

66

Melodia

Dm7 Gm7 Bb/Ab

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

70

Melodia

A7(b9) Dm7 Eb7/Bb

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

74

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

D7/A

D7(b9)

Gm7

D7/A

Adim

Gm7

3

3

3

78

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

E7

A7(b9)

E7

A7(b9)

3

3

82

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

D7

G7(13)

D7

G7(13)

2

3

86 C7(9) Eb6/G F7

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

90 Bb7 Dm7 Dm/C

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

94 Bb/Ab A7(b9) Dm A7(b9)

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

98 Dm7 Gm7 Bb/Ab

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

102 A7(b9) Dm7 Eb7/Bb

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

106 D7/A D7(b9) Gm7

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

110 E7 A7(b9)

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

114 D7 G7(13)

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

118 C7(9) Eb6/G F7

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

122

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

Bb7

3

Dm7

Dm/C

Bb7

6

Dm7

5

Dm/C

126

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

Bb/Ab

A7(b9)

Dm

F7

Bb/Ab

A7(b9)

Dm7

F7

130

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

Bb6

Cm7

Bb6

Cm7

134 F7 Bb6 Bbm6

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

8

138 Am7(b5) D7(b9) Gm7

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

8

142 C7 Cm7 F7

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

8

146 **Bb6** **Cm7**

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

Bb6 Cm7

150 **D7** **G7(9)**

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

D7/A G7(9)

154 **Cm7** **Cm7(b5)** **D7(b9)/A** **Abm6**

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

Cm7 Cm7(b5) D7/A Abm6

158

Melodia

Gm6 F7(13) Bb6 Bb7

C7/G F7(13) Bb6(9) Bb7(9)

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

162

Melodia

Eb6 Eb7 D7 G7(9)

Eb6(9) Eb7 D7/A G7(9)

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

166

Melodia

C7(9) F7 Bb7(4/9) Bb7

C7/G F7 Bb7(4/9) Bb7(9)

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

170

Melodia

$E\flat 6$   $E\flat 7$   $D7$   $G7(9)$

P. efeitos

$E\flat 6(9)$   $E\flat 7$   $D7/A$   $G7(9)$

C. R. H.

Baixos

174

Melodia

$C7(9)$   $F7$   $B\flat 6$   $B\flat 6(9)$

P. efeitos

$C7/G$   $F7$   $B\flat 6(9)$   $B\flat 6(9)$

C. R. H.

Baixos

# Vista Alegre

118

## Transcrição

Maurício Carrilho

**♩ = 90**    F6    Fdim    F6    G7(9)

Melodia e cifra original

Pauta de efeitos

Centro rítmico harmônico

Baixos

6    C7    F6    D7    G7(9)    C7

C7/G    C7/G    F6    D7    G7    C7

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

10    A7/C#    A7(9)    Am6    D7(9)

A7/C#    A7(9)    D7(9/13)/A    D7

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

14

Melodia

G7(9) Bbm6 C7

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

18

Melodia

F6 Fdim F6 G7(9)

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

22

Melodia

A7(9) Cm6 D7

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

26

Melodia

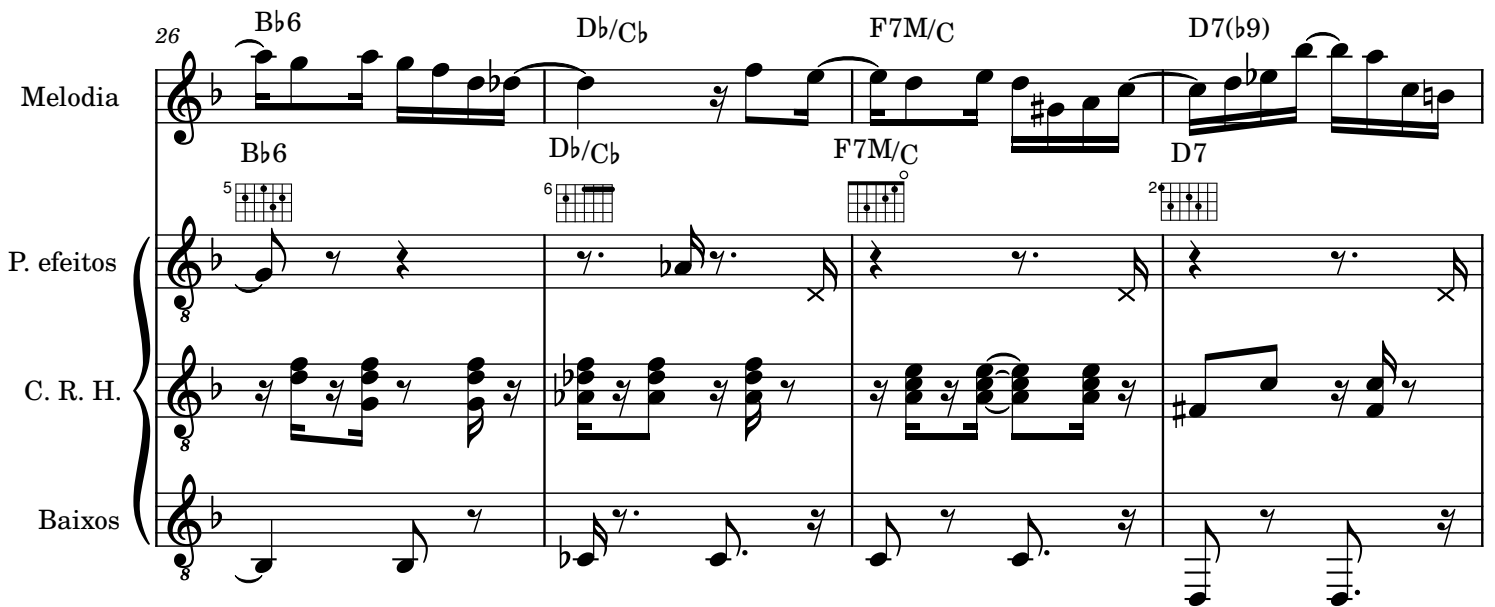
Bb6 Db/Cb F7M/C D7(b9)

P. efeitos

Bb6 Db/Cb F7M/C D7

C. R. H.

Baixos



30

Melodia

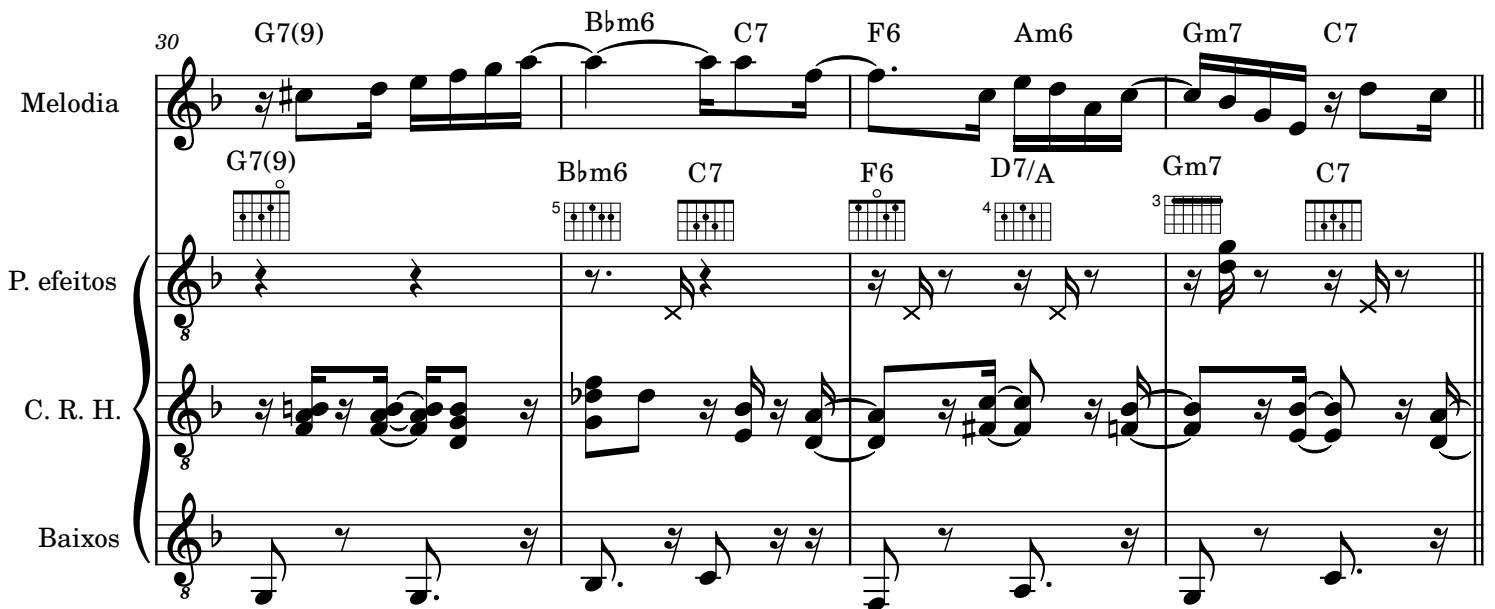
G7(9) Bbm6 C7 F6 Am6 Gm7 C7

P. efeitos

G7(9) Bbm6 C7 F6 D7/A Gm7 C7

C. R. H.

Baixos



34

Melodia

F6 0'44" Fdim F6 G7(9)

P. efeitos

F6 Fdim F6 G7

C. R. H.

Baixos



38

Melodia

C7

F6

D7

G7(9)

C7

C7/G

F6

D7

G7

C7

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

42

Melodia

A7/C#

A7(9)

Am6

D7(9)

A7/C#

A7(9)

Am6

D7(9)

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

46

Melodia

G7(9)

Bbm6

C7

G7(9)

Bbm6

C7/G

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

50 F6 Fdim F6 G7(9)

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

54 A7(9) Cm6 D7

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

58 Bb6 Db/Cb F7M/C D7(b9)

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

62

Melodia

G7(9) Bbm6 C7 F6 A7

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

74  $B\flat m6$   $E\flat 7(9)$   $A\flat 6$

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

78  $G7(b9)$   $C7$   $A7$

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

82  $Dm7$   $F7$   $B\flat 6$   $B\flat/A\flat$

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

86 Eb/G Bbm6 Ab6 Ab7(9)

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

90 Db6(9) Abdim Dm/A F7

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

94 E7(b9) A7(b9) Dm7 A7

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

98 **Dm7** **E7**

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

102 **Gm7** **C7** **F6** **Fdim** **F6** **Bb7**

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

106 **Bbm6** **Eb7(9)** **Ab6**

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

110

Melodia

G7(b9) C7 A7

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

114

Melodia

Dm7 F7 Bb6 Bb/Ab

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

118

Melodia

Eb/G Bbm6 Ab6 Ab7(9)

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

122

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

Db6(9)

Abdim

Dm/A

F7

3

4

xo

126

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

E7(b9)

A7(b9)

Dm7

C7

E7(b9)

A(addb9)

Dm7

C7(9)

130

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

F6

Fdim

F6

G7(9)

F6

F6

G7

3

134 C7 F6 D7 G7(9) C7

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

138 A7/C# A7(9) Am6 D7(9)

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

142 G7(9) Bbm6 C7

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

146 F6 Fdim F6 G7(9)

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

F6 Fdim F6 G7

150 A7(9) Cm6 D7

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

A7 Cm6 D7

154 Bb6 Db/Cb F7M/C D7(b9)

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

Bb6 Db/Cb F7M/C D7

158

Melodia

G7(9) Bbm6 C7 F6 F7M

P. efeitos

G7(9) Bbm6 C7 F6 F7M

C. R. H.

Baixos

# Reminiscências de Jacob

132

## Transcrição

Maurício Carrilho

**Melodia e cifra original**

**Melodia**

**Pauta de efeitos**

**Centro rítmico harmônico**

**Baixos**

**Melodia**

**P. efeitos**

**C. R. H.**

**Baixos**

**Melodia**

**P. efeitos**

**C. R. H.**

**Baixos**

**86**

**Am**

**G7**

**F7**

**E7**

**Am7**

**G7**

**F7**

**E7**

**6**

**Gm6/Bb**

**A7(b13)**

**Am6**

**D7(9)**

**Gm6/Bb**

**A7(b13)**

**Am6**

**D7**

**10**

**Fm6/Ab**

**G7**

**G7(#5)**

**C**

**C7**

**Fm6/Ab**

**G7(#5)**

**C6(9)**

**Gm6**

14

Melodia

F6 B7/F# E7 A7 Dm7 G7

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

18

Melodia

E7 A7 D7 G7 C<sub>9</sub><sup>6</sup>

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

22

Melodia

Gm7 C7(9) F6 A7b9

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

26

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

Dm7 B7/D# E7 A7(b13)

Dm B7(b9) E7 A7(b13)

30

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

D7(9/13) G7(9) C7M Dm7 E7

D7 G7(9) C6(9) Dm7 E7

34

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

Am 0'50" G7 F7 E7

Am7(9) G7(9) F7 E7

38 Gm6/B $\flat$  A7(b13) Am6 D7(9)

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

42 Fm6/A $\flat$  G7 G7(#5) C C7

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

46 F6 B7/F $\sharp$  E7 A7 Dm7 G7

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

50 E7 A7 D7 G7 C6(9)

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

54 Gm7 C7(9) F6 A7(b9)

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

58 Dm7 B7/D# E7 A7(b13)

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

62 D7(9/13) G7(9) C C7M C6

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

74 Am6 G7(9) C6/G B7

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

78 E6 C#7/G# F#7 B7 E7 A7 D7 G7(9)

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

82 C6(9) Cdim Dm7 G7(9)

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

86 Gm7 C7(9) F6

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

90 D7/F# F#dim Gm6 A7(b9)

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

94 Am6 G7(9) C C7M C6

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

98

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

G7(9)

Gdim

G7(9)

G7(#5)

2'18"

Gliss...

102

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

C

B7

E7

A7(9)

C6(9)

B7/F#

E7

A7

106

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

Am6

G7(9)

C6/G

B7

Am6

G7(9)

C6(9)

B7/F#

110

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

E6 C#7/G# F#7 B7 E7 A7 D7 G7(9)

E6 C#7/G# F#7 B7/F# E7 A7 D7/A G7(9)

8

114

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

C<sub>9</sub><sup>6</sup> Cdim Dm7 G7(9)

C6(9) Cdim Dm G7(9)<sup>ox</sup>

8

118

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

Gm7 C7(9) F6

Gm7 C7 F6

8

*mi p*

122

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

D7/F#

F#dim

Gm6

A7(b9)

D7/F#

F#dim

Gm6

A7

126

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

Am6

G7(9)

C

C7M

E7

Am6

G7(9/13)

C6(9)

E7

130

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

Am

G7

F7

E7

Am7(9)

G7(9)

F7

E7

134 Gm6/B $\flat$  A7(b13) Am6 D7(9)

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

138 Fm6/A $\flat$  G7(#5) G7 G7(#5) C C7

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

142 F6 B7/F# A7 E7 A7 Dm7 G7

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

146 E7 A7 D7 G7 C<sub>9</sub><sup>6</sup>

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

150 Gm7 C7(9) F6 A7b9

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

154 Dm7 B7/D# E7 A7(b13)

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

158

Melodia

D7(9/13) G7(9) C6

P. efeitos

D7 G7(9) C6(9) C6

C. R. H.

Baixos

Vou dar um tempinho

## Transcrição

Maurício Carrilho

Melodia e cifra original  
 Pauta de efeitos  
 Centro rítmico harmônico  
 Baixos

6  
 Am7 D7(#5) G6 B7  
 Am7(9) D7(#5) G6 B7/F#

10  
 Em7 F#7(b13) Bm Bm7M Bm7 Bm6  
 Em7 F#7(b13) Bm Bm7M Bm7 Bm6

14

Em7 A7(9) Am7(9) D7(9/13)

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

18

G6 Em7 A7(9)

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

22

Am7 B7 Dm7 G7

Am7(9) B7/F# Dm7 G7(9/13)

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

26

Melodia

C6 B7 Em A7(9)

P. efeitos

C6 B7(b9) Em7 A7(9)

C. R. H.

Baixos

30

Melodia

Am7(9) D7(9/13) G6 Em7 Am7 D7

P. efeitos

Am7(9) D7(13) G6 Em7 Am7 D7(13)

C. R. H.

Baixos

34

Melodia

G6 Em7 A7(9)

P. efeitos

G6(9) Em7 A7(13)

C. R. H.

Baixos

38

Melodia

Am7 D7(#5) G6 B7

P. efeitos

Am7(9) D7(#5) G6 B7

C. R. H.

Baixos

42

Melodia

Em7 F#7(b13) Bm Bm7M Bm7 Bm6

P. efeitos

Em7 F#7(b13) Bm Bm7M Bm7 Bm6

C. R. H.

Baixos

46

Melodia

Em7 A7(9) Am7(9) D7(9/13)

P. efeitos

Em7 A7(13) Am7(9) D7(13)

C. R. H.

Baixos

50

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

G6

Em7

A7(9)

G6(9)

Em7

A7(9)

54

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

Am7

B7

Dm7

G7

Am7(9)

B7

G7sus4

G7(9)

58

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

C6

B7

Em

A7(9)

C<sup>6</sup><sub>9</sub>/G

B7

Em7

A7(9)

62

Melodia

Am7(9) D7(9/13) G6 B7/F#

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

66

Melodia

Em7 Em/G Am6 Adim

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

70

Melodia

Em/G E7 Am7 E7

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

74

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

Am7 D7 G6 G7

Am7 D7 G6 G7(9)

78

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

C6 C7 F#m7(b5) B7

C<sub>9</sub> C7(9) F#m7(b5) B7

82

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

Em7 Em/G Am6 Adim

Em7 Em/G Am6 Adim

86

Melodia

Em/G E7 Am7 G7(9)

P. efeitos

Em/G E7(b9) Am7 G7(9)

C. R. H.

Baixos

90

Melodia

C6 Cm6 Bm7 E7(b13)

P. efeitos

C6 Cm6 Bm7 E7(b9)

C. R. H.

Baixos

94

Melodia

Am7(b5) D7 G6 B7/F#

P. efeitos

Am7(b5) D7/A G6 B7/F#

C. R. H.

Baixos

98

Melodia

Em7 Em/G Am6 Adim

P. efeitos

Em7(9) Em/G Am6 Adim

C. R. H.

Baixos

102

Melodia

Em/G E7 Am7 E7

P. efeitos

Em/G E7(b9) Am79 E7(b9)

C. R. H.

Baixos

106

Melodia

Am7 D7 G6 G7

P. efeitos

Am79 D7 G6 G7(9)

C. R. H.

Baixos

110 C6 C7 F#m7(b5) B7

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

114 Em7 Em/G Am6 Adim

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

118 Em/G E7 Am7 G7(9)

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

122

Melodia

C6 Cm6 Bm7 E7(b13)

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

Chords: C6, Cm6, Bm7, E7(b13)

Effects: C<sup>6</sup><sub>9</sub>, Cm6, G7M/B, E7(b9)

126

Melodia

Am7(b5) D7 G6 Em7 Am7 D7

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

Chords: Am7(b5), D7, G6, Em7, Am7, D7

130

Melodia

G6 Em7 A7(9)

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

Chords: G6, Em7, A7(9)

Effects: G<sup>6</sup><sub>9</sub>, Em7, A7(9)

134

Melodia

Am7 D7(#5) G6 B7

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

138

Melodia

Em7 F#7(b13) Bm Bm7M Bm7 Bm6

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

142

Melodia

Em7 A7(9) Am7(9) D7(9/13)

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

146

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

G6

Em7

A7(9)

G<sub>9</sub>

Em7

A7(9)

150

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

Am7

B7

Dm7

G7

Am7

B7

Dm7

G7(9)

154

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

C6

B7

Em

A7(9)

C6

B7

Em7

A7(9)

158

Am7(9) D7(9/13) G6 G7M(6/9)

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

# Saúde, Mercedita!

160

## Trancrição

Maurício Carrilho

**Melodia e cifra original**

**Melodia**

**Pauta de efeitos**

**Centro rítmico harmônico**

**Baixos**

**Melodia**

**P. efeitos**

**C. R. H.**

**Baixos**

**Melodia**

**P. efeitos**

**C. R. H.**

**Baixos**

**Chords and Fingerings:**

- Gm7, A7(b9), Fm6/A $\flat$ , G7(b9)
- Cm7, F7sus4, F7(9), B $\flat$ 6, B $\flat$ 7(9)
- E $\flat$ 6, A7(9), D7(9), G7(9)

**Fingerings:**

- 3, 6, 5, 4

14

Melodia

C7(9) C#7(9) C7(9) Cm7 Abm6

P. efeitos

C7(9) Db7(9) C7(9) Eb/G Abm6

C. R. H.

Baixos

8

18

Melodia

Cm7 A7(b9) Bb6 Bb7(9)

P. efeitos

Cm7 A7(b9) Bb6 Bb7

C. R. H.

Baixos

8

22

Melodia

Eb6 Eb7(9) D7/A Abm6 G7(9)

P. efeitos

Eb6(9) Bbm6 D7 Abm6 G7

C. R. H.

Baixos

8

26

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

Cm7 Eb/D $\flat$  Gm/D G7(9)

Cm7 Eb/D $\flat$  B $\flat$ /D G7(9)

30

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

C7(9) F7(b13) B $\flat$ 6 D7/F $\sharp$

C7 F7(b13) B $\flat$ 6 D7/F $\sharp$

34

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

Gm7 0'44" A7(b9) Fm6/A $\flat$  G7(b9)

Gm7 A7(b9) Fm6/A $\flat$  G7(b9)

46 C7(9) C#7(9) C7(9) Cm7 Abm6

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

50

Melodia

Cm7 A7(b9) Bb6 Bb7(9)

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

54

Melodia

Eb6 Eb7(9) D7/A Abm6 G7(9)

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

58

Melodia

Cm7 Eb/Db Gm/D G7(9)

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

62

Melodia

C7(9) F7(b13) Bb6 Bb7(9)

P. efeitos

C7 F7(b13) Bb6 Bb7(9)

C. R. H.

Baixos

66

Melodia

Eb6 G7/D C7 C7(b9)

P. efeitos

Eb6(9) G7/D C7(9) C7(b9)

C. R. H.

Baixos

70

Melodia

F7 Bb7 Eb6 Db7(9)

P. efeitos

F7 Bb7 Eb6(9) Db7/Ab

C. R. H.

Baixos

74

Melodia

C7(9) C7(b9) F7

P. efeitos

C7/G C7(b9) F7 F7(13)

C. R. H.

Baixos

78

Melodia

Fm7(b5) Bb7(b9) Eb7M(9) Gm6 F7 Bb7(9)

P. efeitos

Fm7(b5) Bb7(b9) Eb7M(9) Gm6 F7 Bb7(9)

C. R. H.

Baixos

82

Melodia

Eb6 Bbm6 Ab6 Ab7(9)

P. efeitos

Eb6(9) Eb7(9) Ab6 Ab7(9)

C. R. H.

Baixos

86

Melodia

G7(9) C7(b9) Fm7 Eb7(9)

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

90

Melodia

Ab6 Adim Eb/G Dbm6 C7(b9)

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

94

Melodia

F7(13) Bb7(13) Eb7M Bb7

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

98

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

E $\flat$ 6 G7/D C7 C7(b9)

E $\flat$ 6(9) G7/D C7(9) C7(b9)

102

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

F7 B $\flat$ 7 E $\flat$ 6 D $\flat$ 7(9)

F7 B $\flat$ 7 E $\flat$ 6(9) D $\flat$ 7/A $\flat$

106

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

C7(9) C7(b9) F7

C7/G C7(b9) F7 F7

110

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

Fm7(b5) Bb7(b9) Eb7M(9) Gm6 F7 Bb7(9)

Fm7(b5) Bb7(b9) Eb Gm6 F7 Bb7(9)

114

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

Eb6 Bbm6 Ab6 Ab7(9)

Eb6(9) Eb7(9) Ab6 Ab7(9)

118

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

G7(9) C7(b9) Fm7 Eb7(9)

G7(9) C7(b9) Fm7 Eb7

122

Melodia

Ab6 Adim Eb/G Dbm6 C7(b9)

P. efeitos

Ab6 Ao Eb/G Dbm6 C7

C. R. H.

Baixos

126

Melodia

F7(13) Bb7(13) Eb7M Am7(b5) D7/F#

P. efeitos

F7(13) Bb7(13) Eb6(9) Am7(b5) D7/A

C. R. H.

Baixos

130

Melodia

Gm7 A7(b9) Fm6/Ab G7(b9)

P. efeitos

Gm7 A7(b9) Fm6/Ab G7(b9)

C. R. H.

Baixos

134 Cm7 F7sus4 F7(9) Bb6 Bb7(9)

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

138 Eb6 A7(9) D7(9) G7(9)

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

142 C7(9) C#7(9) C7(9) Cm7 Abm6

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

146

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

Cm7 A7(b9) Bb6 Bb7(9)

Cm7(4) A7 Bb6 Bb7(9)

150

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

Eb6 Eb7(9) D7/A Abm6 G7(9)

Eb6(9) Bbm6 D7/A Abm6 G7

154

Melodia

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

Cm7 Eb/Db Gm/D G7(9)

Cm7 Eb/Db Bb/D G7(9)

158

Melodia

C7(9) F7(b13) Bb6  $\Phi$  Bb6

P. efeitos

C. R. H.

Baixos

## ANEXO A - Partituras melodia e cifra do compositor

# Lalá na Gafieira

choro

Rio de Janeiro, 12 de junho de 2021  
para o querido amigo Alaécio Martins

Mauricio Carrilho

$\text{♩} = 92$

**Staff 1:**  $Bb6$   $Cm7$

**Staff 2:**  $F7$   $Bb6$   $Bbm6$   $Am7^{b5}$   $D7^{b9}$

**Staff 3:**  $Gm7$   $C7$   $C3m7$   $F7$

**Staff 4:**  $Bb6$   $Cm7$   $D7$

**Staff 5:**  $G7^9$   $Cm7$   $Cm7^{b5}$   $D7^{b9}/A$   $Abm6$

**Staff 6:**  $Gm6$   $F7^{13}$   $Bb6$   $F7^{13}$   $A7^9$

**Staff 7:**  $Dm7$   $Gm7$   $Bb/Ab$   $A7^{b9}$

41  $Dm$   $Eb7/Bb$   $D7/A$   $D7^{b9}$

46  $Gm$   $E7$   $A7^{b9}$

52  $D7$   $G7^{13}$   $C7^9$

58  $Eb6/G$   $F7$   $Bb7_3$   $Dm$   $Dm/C$

64  $Bb/Ab$   $A7^{b9}$   $Dm$   $1A7^{b9}$   $2F7$

69  $Bb7$   $Eb6$   $Eb7$   $D7$   $G7^9$   $C7^9$

75  $1F7$   $Bb7_4^9$   $2F7$   $Bb6$   $3$   $Bb_6^9$

# Vista Alegre

choro

Rio de Janeiro, 22 de outubro de 2021

Mauricio Carrilho

Para o amigo Pedro Cantalice

♩ = 92

$\text{F}_6$   $\text{F}^0$   $\text{F}_6$   $\text{G}_7^9$

$\text{C}_7$   $\text{F}_6$   $\text{D}_7$   $\text{G}_7^9$   $\text{C}_7$

$\text{A}_7/\text{C}\sharp$   $\text{A}_7^9$   $\text{Am}_6$   $\text{D}_7^9$   $\text{G}_7^9$

$\text{Bb}_m6$   $\text{C}_7$   $\text{F}_6$   $\text{F}^0$   $\text{F}_6$

$\text{G}_7^9$   $\text{A}_7^9$   $\text{C}_m6$

$\text{D}_7$   $\text{Bb}_6$   $\text{Db}/\text{Cb}$   $\text{F}_7\text{M}/\text{C}$   $\text{D}_7^{\text{b9}}$

$\text{G}_7^9$   $\text{Bb}_m6$   $\text{C}_7$   $\text{F}_6$   $\text{Am}_6$   $\text{G}_m7$   $\text{C}_7$   $\text{F}_6$

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time, with a tempo of 92 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of eight staves of music. Above the staves, various chords are indicated:  $\text{F}_6$ ,  $\text{F}^0$ ,  $\text{F}_6$ ,  $\text{G}_7^9$  on the first staff;  $\text{C}_7$ ,  $\text{F}_6$ ,  $\text{D}_7$ ,  $\text{G}_7^9$ ,  $\text{C}_7$  on the second;  $\text{A}_7/\text{C}\sharp$ ,  $\text{A}_7^9$ ,  $\text{Am}_6$ ,  $\text{D}_7^9$ ,  $\text{G}_7^9$  on the third;  $\text{Bb}_m6$ ,  $\text{C}_7$ ,  $\text{F}_6$ ,  $\text{F}^0$ ,  $\text{F}_6$  on the fourth;  $\text{G}_7^9$ ,  $\text{A}_7^9$ ,  $\text{C}_m6$  on the fifth;  $\text{D}_7$ ,  $\text{Bb}_6$ ,  $\text{Db}/\text{Cb}$ ,  $\text{F}_7\text{M}/\text{C}$ ,  $\text{D}_7^{\text{b9}}$  on the sixth; and  $\text{G}_7^9$ ,  $\text{Bb}_m6$ ,  $\text{C}_7$ ,  $\text{F}_6$ ,  $\text{Am}_6$ ,  $\text{G}_m7$ ,  $\text{C}_7$ ,  $\text{F}_6$  on the seventh. A repeat sign with first and second endings is present at the end of the piece.

A<sub>7</sub> D<sub>m</sub> E<sub>7</sub>

36

G<sub>m</sub> C<sub>7</sub> F<sub>6</sub> F<sup>0</sup> F<sub>6</sub> B<sub>b</sub><sub>7</sub> B<sub>b</sub>m<sub>6</sub>

41

E<sub>b</sub><sub>7</sub><sup>9</sup> A<sub>b</sub><sub>6</sub> G<sub>7</sub><sup>b9</sup>

46

C<sub>7</sub> A<sub>7</sub> D<sub>m</sub> F<sub>7</sub> B<sub>b</sub><sub>6</sub>

51

B<sub>b</sub>/A<sub>b</sub> E<sub>b</sub>/G B<sub>b</sub>m<sub>6</sub> A<sub>b</sub><sub>6</sub> A<sub>b</sub><sub>7</sub><sup>9</sup>

56

D<sub>b</sub><sub>6</sub><sup>6</sup> A<sub>b</sub><sup>0</sup> D<sub>m</sub>/A F<sub>7</sub> E<sub>7</sub><sup>b9</sup>

61

A<sub>7</sub><sup>b9</sup> D<sub>m</sub>

1 A<sub>7</sub> 2 C<sub>7</sub> F<sub>6</sub> F<sub>7</sub>M

66

Ao S e Ø

# Reminiscências do Jacob

choro

Rio de Janeiro, 15 de fevereiro de 2021

Mauricio Carrilho

pro amigo bandolinista Som Lemos

♩ = 86

Am G7 F7 E7

Gm<sup>6</sup>/B<sup>b</sup> A<sub>7</sub><sup>b13</sup> Am<sup>6</sup> D<sub>7</sub><sup>9</sup> Fm<sup>6</sup>/A<sup>b</sup>

G7 G<sub>7</sub><sup>#5</sup> C C<sub>7</sub> F<sub>6</sub> B<sub>7</sub>/F<sup>#</sup>

E7 A7 Dm<sup>7</sup> G7 E7 A7 D7 G7 C<sub>9</sub><sup>6</sup>

Gm<sup>7</sup> C<sub>7</sub><sup>9</sup> F<sub>6</sub> A<sub>7</sub><sup>b9</sup>

Dm<sup>7</sup> B<sub>7</sub>/D<sup>#</sup> E7 A<sub>7</sub><sup>b13</sup>

D<sub>7</sub><sup>9</sup><sub>13</sub> G<sub>7</sub><sup>9</sup> C<sub>7</sub><sup>M</sup> Dm<sup>7</sup> E7 C C<sub>7</sub><sup>M</sup> C<sub>6</sub>

1 2

35  $G_7^9$   $G^0$   $G_7^9$   $G_7^{\#5}$   $C$

40  $B_7$   $E_7$   $A_7^9$   $A_m6$   $G_7^9$

45  $C^6/G$   $B_7$   $E_6$   $C^{\#7}/G^{\#7}$   $B_7$   $E_7$   $A_7$

50  $D_7$   $G_7^9$   $C_6^9$   $C^0$   $D_m7$   $G_7^9$

55  $G_m7$   $C_7^9$   $F_6$   $D_7/F^{\#}$

60  $F^{\#0}$   $G_m6$   $A_7^{b9}$   $A_m6$   $G_7^9$

65 1  $C$   $C_7M$   $C_6$  2  $C$   $E_7$   $\emptyset$   $C_6$

Ao  $\text{X}$  e  $\emptyset$

# Vou dar um tempinho

Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 2021

choro

Mauricio Carrilho

$\text{♩} = 90$

$\text{D}_6$   $\text{Bm}$   $\text{E}_7^9$

$\text{Em}$   $\text{A}_7^{\#5}$   $\text{D}_6$   $\text{F}\#7$   $\text{Bm}$

$\text{C}\#_7^{\flat 13}$   $\text{F}\#\text{m}$   $\text{F}\#\text{m}$   $\text{F}\#\text{m}$   $\text{F}\#\text{m}$   $\text{Bm}$   $\text{E}_7^9$

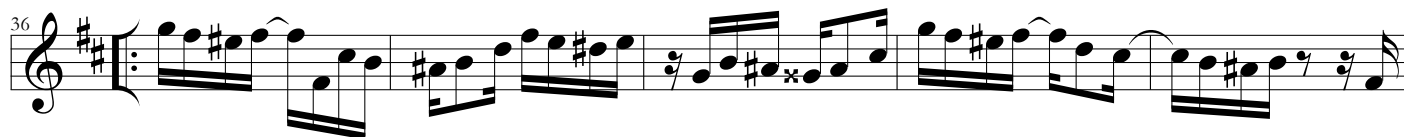
$\text{Em}^9$   $\text{A}_7^{\flat 13}$   $\text{D}_6$   $\text{Bm}$   $\text{E}_7^9$

$\text{Em}$   $\text{F}\#7$   $\text{Am}$   $\text{D}_7$

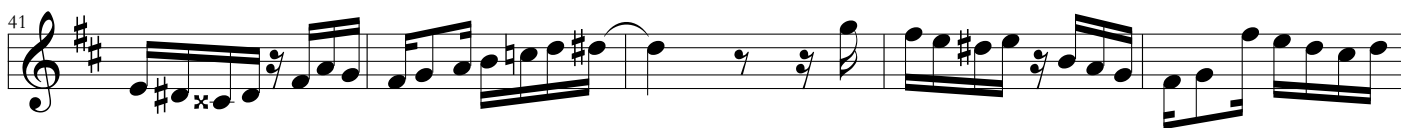
$\text{G}_6$   $\text{F}\#7$   $\text{Bm}$   $\text{E}_7^9$   $\text{Em}^9$

$\text{A}_7^{\flat 13}$   $\text{D}_6$   $\text{Bm}$   $\text{Em}$   $\text{A}_7$   $\text{D}_6$   $\text{F}\#7/\text{C}\#$

Bṃ Bm/D Eṃ E° Bm/D



B7 Eṃ B7 Eṃ A7



D6 D7 G6 G7 C#ṃb5



F#7 Bṃ Bm/D Eṃ E°



Bm/D B7 Eṃ D7⁹ G6



Gṃ F#ṃ B7b13 Eṃb5 A7



1 D6 F#7/C# 2 D6 Bṃ Eṃ A7 D6 D7M⁹



Ao S e Ø

# Saúde, Mercedita!

183

choro sambado

Rio de Janeiro, 13 de maio de 2021

Mauricio Carrilho

♩ = 86

Chords:  $\% Gm7$ ,  $A7^{b9}$ ,  $Fm6/Ab$ ,  $G7^{b9}$ ,  $Cm7$ ,  $F_4^7$ ,  $F7^9$ ,  $Bb6$ ,  $Bb7^9$ ,  $Eb6$ ,  $A7^9$ ,  $D7^9$ ,  $G7^9$ ,  $C7^9$ ,  $C\#7^9$ ,  $C7^9$ ,  $Cm7$ ,  $Abm6$ ,  $Cm7$ ,  $A7^{b9}$ ,  $Bb6$ ,  $Bb7^9$ ,  $Eb6$ ,  $Eb7^9$ ,  $D7/A$ ,  $Abm6$ ,  $G7^9$ ,  $Cm7$ ,  $Eb/D^b$ ,  $Gm/D$ ,  $G7^9$ ,  $C7^9$ ,  $F7^{b13}$ ,  $Bb6$ ,  $D7/F\#$ ,  $Bb7^9$

Eb6 G7/D C7 C7<sup>b9</sup> F7  
 35  
 Bb7 Eb6 Db7<sup>9</sup> C7<sup>9</sup> C7<sup>b9</sup>  
 40  
 F7 Fm<sup>b5</sup> Bb7<sup>b9</sup> Eb7M Gm6  
 45  
 F7 Bb7<sup>9</sup> Eb<sup>6</sup> Bbm6 Ab6 Ab7<sup>9</sup>  
 50  
 G7<sup>9</sup> C7<sup>b9</sup> Fm7 Eb7<sup>9</sup> Ab6  
 55  
 A<sup>0</sup> Eb/G Dbm6 C7<sup>b9</sup> F7<sup>13</sup> Bb7<sup>13</sup>  
 60  
 Eb7M Bb7 1 2 Am<sup>b5</sup> D7/F# 0 Bb6  
 65  
 Ao 8 e 0