

**As habilidades musicais do violão de 6 cordas no acompanhamento:
análise da performance no Choro *Seu Lourenço no Vinho***

Lucas de Campos Ramos¹

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA/PROFARTES

SIMPOM: *Música Popular*

lucascampos.violao@gmail.com

Resumo: O presente trabalho procura detalhar as habilidades musicais relacionadas ao acompanhamento de Violão de 6 cordas no Choro, e está situado na pesquisa “O Violão de 6 cordas e o acompanhamento no Choro”. A pesquisa busca descrever o histórico do instrumento dentro deste gênero específico e mapear as principais habilidades musicais envolvidas com essa performance, tomando como fonte primária de dados as entrevistas realizadas com músicos notáveis e a transcrição e análise de gravações consideradas importantes dentro do estilo. O conceito de habilidade musical foi construído através de perspectivas de diferentes autores, como Perrenoud, Le Bortef, Elliot, Swanwick, Silva e Marinho-Araújo e Rebelo, dentre outros. No artigo, procurei, a partir das habilidades musicais — a saber: Harmonia, Levadas, Inversões e Baixarias — apontadas nas entrevistas com os músicos André Bellieny, Rafael dos Anjos, Fernando César, Zé Paulo Becker, Cidinho 7 Cordas e Valério de Souza, observar e compreender tais habilidades a partir da transcrição e análise da gravação do Choro “Seu Lourenço no Vinho”, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, realizada no álbum *Chorando Callado 2*. Para possibilitar uma análise mais detalhada, foi realizada a transcrição da melodia, da harmonia e da realização das baixarias (contrapontos realizados na região grave tipicamente utilizados no Choro) sejam aquelas realizados pelo Violão de 7 cordas como aquelas realizados pelo Violão 6 cordas. As habilidades serão percebidas e ilustradas, sobretudo, através das interações entre o Violão de 6 cordas e o Violão de 7 cordas, entre o Violão de 6 e a melodia e entre as baixarias do Violão de 6 cordas e a Harmonia.

Palavras-chave: Violão de 6 cordas; Choro; Habilidades Musicais; Acompanhamento; *Seu Lourenço no Vinho*

The musical ability of 6-strings guitar’s accompaniments: analysis of performance on Choro *Seu Lourenço no Vinho*

Abstract: This paper try to detail the musical skills related to 6-strings guitar in Choro, and is situated in the search for "The 6-string guitar and accompaniments in Choro". The research intend to describe the history of the instrument in this specific genre and map the main musical skills involved with this performance, taking as a primary source of data the

¹ Orientadora: Maria Cristina de Carvalho Cascelli de Azevedo – Universidade de Brasília. Pesquisa apoiada pela Capes.

interviews with notable musicians and the transcription and analysis of important recordings. The concept of musical ability was built through perspectives of different authors like Perrenoud, Le Bortef, Elliot, Swanwick, Silva and Marinho-Araújo and Rebelo, among others. In the paper, I tried, from the musical abilities - namely, Harmony, Levadas (Rhythm), Chord Inversions and Baixarias (counterpoints made in the lower region, typically used in Choro) - pointed out in interviews with the musicians André Bellieny, Rafael dos Anjos, Fernando César, Zé Paulo Becker, Cidinho 7 strings and Valerio de Souza, observe and understand these skills from the transcription and analysis of the recording of Choro "Seu Lourenço no vinho" (Pixinguinha and Benedito Lacerda) recorded in album *Chorando Callado 2*. To enable a more detailed analysis, transcription of the melody was carried out, the harmony and fulfillment of baixarias are those conducted by 7-string guitar as those carried out by the 6-string guitar. The skills are perceived and illustrated primarily through interactions between the 6-string guitar and 7-string guitar, between 6-strings guitar and melody and between baixarias the 6-string guitar and the Harmony.

Keywords: Choro; 6-strings guitar; Accompaniment; *Seu Lourenço no Vinho*

1. Introdução

O Choro, enquanto gênero musical receptor de inúmeras influências, cristalizou-se ao longo dos anos através de diversas especificidades. O Violão de 6 cordas, por sua vez, seguiu essa mesma tendência no Brasil e acumulou, dessa maneira, uma grande quantidade de idiomatismos.

No entanto, apesar de toda riqueza idiomática, a performance do V6² no Choro, como instrumento de acompanhamento, é um assunto com pouca reflexão acadêmica. Embora muito valiosos, são poucos os trabalhos que se debruçaram sobre o assunto. Além disso, o instrumento vem gradativamente perdendo espaço nas formações de Choro. Esses dois fatores demonstram a importância de se refletir sobre essa performance, com vistas a ajudar a preservar uma típica tradição musical brasileira e auxiliar futuros processos de ensino-aprendizagem sobre o tema.

Para atingir os objetivos propostos, esta pesquisa envolveu a coleta e organização de dados oriundos de depoimentos e análise de gravações de Choros. As entrevistas foram realizadas com instrumentistas notáveis do gênero – André Bellieny (RJ), Augusto Contreiras (DF), Rafael dos Anjos (DF), Fernando César (DF), Zé Paulo Becker (RJ), Cidinho 7 Cordas (RJ) e Valério de Souza (PB) – e foram baseadas em roteiro previamente construído, abordando questões relacionadas à: 1) formação musical; 2) habilidades musicais; 3) gravações importantes. No artigo, o Choro escolhido para a análise foi **Seu Lourenço no**

² Por motivo de comodidade, utilizarei a sigla V6 para me referir ao Violão de 6 cordas. De maneira semelhante, o Violão 7 cordas será tratado por V7.

Vinho (de Pixinguinha e Benedito Lacerda) gravada no álbum *Chorando Callado 2* – em 1991, editado pela FENAB - com arranjos de Alencar 7 Cordas. Na faixa em questão, os músicos são: Nivaldo – Flauta, Alencar – Violão 7 cordas, Américo – Violão 6 cordas, César – Violão 6 cordas, Chico de Assis – Cavaco e Jorginho do Pandeiro – Pandeiro, Ganzá e Prato e faca. Na transcrição, optei por escrever as vozes relacionadas ao objeto de análise da presente publicação. Na primeira voz, está transcrita a melodia tocada pela flauta na gravação. Na segunda voz estão a Harmonia e as Baixarias do V7. Na terceira voz, estão as baixarias do V6 e a indicação da Levada. As Inversões podem ser observadas na relação entre a harmonia e o baixo sinalizado. Em relação à análise, procurei apontar as principais relações entre o V6 e a melodia e, sobretudo, a interação entre o V6 e o V7.

2. Competências, Habilidades ou Conhecimentos?

Procurei descrever a performance do V6 a partir das principais habilidades musicais envolvidas na prática desse instrumento. No entanto, a palavra “habilidade” possui difusos e amplos significados, muitas vezes associados aos conceitos de saberes, conhecimentos e, principalmente, competências. Garcia (disponível em educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/educacao/0023d.html), por exemplo, não faz clara distinção entre habilidades e competências, ao sugerir que o desenvolvimento das mesmas seja visto como um dos objetivos de ensino, em uma alternativa à abordagem conteudista. Segundo a autora:

Ao direcionar o foco do processo de ensino e aprendizagem para o desenvolvimento de habilidades e competências, devemos ressaltar que essas necessitam ser vistas, em si, como objetivos de ensino. (...). Caso contrário, o foco tenderá a permanecer no conteúdo (...).

O termo “competência”, por sua vez, foi amplamente utilizado no meio jurídico e ganhou evidência no mundo corporativo. Atualmente, tem sido usado também na área da Educação, como referência para currículos, programa de ensino e formação de professores. Perrenoud (1999, p.30) relaciona competência com a atuação do professor, capaz de mobilizar recursos para enfrentar situações-problema de sua prática docente: “A noção de competência designará uma capacidade de mobilizar diversos recursos cognitivos para enfrentar um tipo de situações”. Le Bortef (1994, p.30) destaca a importância da ação, imputando à competência a necessidade do “fazer” a partir do conhecimento:

Possuir conhecimentos ou capacidades não significa ser competente. (...) Todos os dias, a experiência mostra que pessoas que possuem conhecimentos ou capacidades

não sabem mobilizá-los de modo pertinente e no momento oportuno, (...). A atualização daquilo que se sabe em um contexto singular (...) é reveladora da "passagem" à competência. Esta realiza-se na ação.

Marinho-Araújo e Rabelo (2015, p.448) ampliam esse conceito, ao incluir os fatores afetivos e culturais no processo de ensino-aprendizagem, além dos aspectos cognitivos: “Compreender a noção de competência em uma dimensão ampla, contemplando não só aspectos racionais, cognitivos ou mentais, mas também processos intersubjetivos, afetivos, socioculturais”.

Especificamente em relação às competências musicais, Silva (2008, p.3) as descreve da seguinte maneira, apropriando-se das ideias centrais de Perrenoud: “(...) poderíamos então definir as competências (...) como a capacidade de mobilização de conhecimentos, habilidades, atitudes e comportamentos adequados para a realização dos processos envolvidos na preparação e na geração da performance”.

Assumirei esta noção de competência musical no presente trabalho, reconhecendo-a, portanto, como a capacidade de acessar recursos a favor da performance musical. Dentre estes recursos, encontram-se conhecimentos, habilidades, atitudes e comportamentos envolvidos na performance, dentre outros. As habilidades musicais são, portanto, um dos aspectos a serem mobilizados pela competência. Para Perrenoud (1999, p.30), uma competência manipula um grupo de esquemas. A concepção de Elliot acerca do conhecimento musical também se aproxima da noção de habilidade musical que pretendo utilizar. Segundo Santos (2007, p. 14):

Elliot (1995) compreende conhecimento musical no sentido de saber fazer algo habilmente de maneira a incluir julgamentos normativos em relação a padrões, tradições e éticas de um certo domínio, e também conhecimentos no sentido de compreender princípios e disponibilizá-los em situações contextualizadas.

Podemos encontrar importantes pontos de contato com essa perspectiva na concepção de Swanwick (1994) a respeito do conhecimento musical. O autor aponta para a existência de quatro tipos de conhecimento musical: proposicional ou factual (saber que), o conhecimento pelo fazer (saber como), o conhecimento por familiaridade, e o conhecimento atitudinal. Dentre estas formas de conhecimento apontadas, gostaria de destacar as duas primeiras. Segundo Santos (2007, p. 19):

O conhecimento proposicional corresponde ao saber que e compreende definições, fatos, conceitos e descrições sobre música. Para Swanwick (1994) esta possibilidade de conhecimento necessita estar sempre em conexão com a experiência musical,

embora não a substitua. (...) Uma segunda camada de conhecimento constitui-se no saber como, (...). Trata-se de um conhecimento que não pode ser adquirido verbalmente, mas somente através do fazer, estando associado a habilidades aurais, manipulativas e notacionais.

Estas formas de conhecimento musical guardam, em certa medida, algumas semelhanças com os conceitos de habilidade musical e competência musical que pretendo utilizar. As habilidades musicais se relacionam com o conhecimento proposicional, uma vez que estão no campo do conhecimento preparatório, e por si só não constituem atividade musical real. As competências, por sua vez, se relacionam com o conhecimento do saber como, onde a atividade prática imprime ao processo outras características, com a possibilidade absorção de recursos não-verbais. Neste cenário, gostaria de destacar a Roda de Choro como ferramenta essencial nesse processo, pois é nela que o instrumentista irá de fato se enriquecer de recursos técnicos, afetivos, socioculturais, dentre outros, e onde aprenderá a lidar com situações novas.

Acredito, portanto, que é na Roda de Choro que o instrumentista colocará em prática as habilidades musicais descritas, e provavelmente nesse contexto ele irá acessá-las em conjunto com outros recursos, com vistas ao efetivo desenvolvimento da competência musical.

As entrevistas realizadas com violonistas notáveis de Choro apontaram para a existência de 4 principais habilidades musicais envolvidas com essa performance, a saber: realização da Harmonia; realização de Levadas; realização de Inversões; realização de Baixarias. Tais habilidades serão observadas na análise do Choro transcrito.

3. Seu Lourenço no Vinho – transcrição e análise

O Choro apresenta a tradicional forma Rondó - A B A C A. Ao considerarmos a introdução e as repetições, a estrutura formal seria: introdução - A1 - A2 - B1 - B2 - A3 - C1 - C2 - A4

3.1) Introdução – compassos de 1 ao 9

Fig 1: Introdução. Fonte: transcrição do autor

A introdução se caracteriza por uma parte rítmica e outra parte melódica. Dos compassos 1 ao 4 são apresentados os elementos da secção rítmica: cavaco, pandeiro e prato e faca. No meio do compasso 5 o V7 inicia sua participação, realizando a melodia da introdução, baseada na melodia original do Choro. No compasso 6 o V6 inicia a harmonização, apresentando um desenho rítmico³ (levada) que irá frequentemente reaparecer ao longo da peça, um Choro-Maxixe - frequentemente associado ao Tango Brasileiro.

3.2) A1 – compassos de 10 ao 25

³ Marcílio (2009, p.68) discorre sobre a forte relação entre o Tango e o Maxixe e destaca: “É importante citar, que (...), Augusto (1996, p.37) deixa claro que no Tango Brasileiro existem mais traços do gênero da habanera do que do tango de origem erudita espanhola, e (...) poderiam vir simplesmente como tango, ou tango brasileiro, tango característico (...). Para ele, a maioria dos tangos tem o ritmo da habanera: colcheia pontuada somada a semicolcheia para o 1º tempo, e duas colcheias para o 2º tempo”. Esse é exatamente o padrão rítmico mais frequentemente realizado pelo V6 na peça em questão - um Choro-Maxixe - como observado na introdução.

The image displays a musical score for three instruments: Flute (Flt.), Violon 6 (V6), and Violon 7 (V7). The score is organized into three systems, each containing four measures. The first system (measures 14-17) features chords E7, Am, D7, and G7. The second system (measures 18-21) features chords A7, Dm, A7, and Dm. The third system (measures 22-25) features chords Fm, C, A♭7, Dm, G7, and C. The Flute part consists of a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Violon parts provide harmonic accompaniment with chords and rhythmic patterns.

Fig 2: transcrição do autor

Análise Harmônica Funcional - Tonalidade: C

// V7 - V - V7 - I - V/VI - VI - V/V - V -

V/II - II - V/II - II - Iv_m - I subV/V - II V7 - I //

Embora já sugerida na introdução, é nesse momento que a melodia será de fato realizada, a partir da entrada da Flauta. Os Violões passam então a se comportar como acompanhadores, realizando as funções de acompanhamento que lhe são devidas.

No compasso 10, o V7 realiza o acorde G7, e o V6, por sua vez, realiza a inversão de tal acorde, ou seja, G7/B. Na segunda metade deste compasso, as baixarias são realizadas em direções contrárias, resultando em um intervalo de décima (ou seja, uma terça mais uma

oitava) na chegada ao compasso 11. No entanto, na segunda metade do compasso 11, os violões passam a realizar uma típica baixaria em terças, o que se conserva perfeitamente até o início do compasso 13, onde o V7 repousa sobre o acorde C, e o V6 realiza a inversão C/E.

Na segunda metade do compasso 13, o V7 passa a acompanhar o desenho da melodia em sua baixaria, e o V6 realiza as terças do V7, a partir da segunda semicolcheia, até chegarem ao início do compasso 14, onde o V7 está invertido em E7/G#, e portanto o V6 responde com E7/B. Ou seja, o V6 se vale da segunda inversão de E7, uma vez que o V7 já realiza a primeira inversão.

No início do compasso 15, os violões também estão em terças, com o V7 em Am e o V6 em Am/C, e realizam a baixaria em terças para assim chegarem ao início do compasso 16, em D7 e D7/F#. Iniciam também o compasso 17 em terças, com V7 em G7 e V6 em G7/B. Nos seguintes 4 compassos, do 18 ao 21, os violões seguem idêntico desenho rítmico, e utilizam basicamente as mesmas inversões, de forma oitavada. Na segunda metade do compasso 21, realizam uma baixaria em sentidos opostos, chegando em terças no compasso 22, com o V7 em Fm, e o V6 em Fm/Ab. O acorde de Fm é o IVm da tonalidade, e portanto, funcionalmente, um acorde de empréstimo modal. É comum que nesse contexto esse tipo de acorde apresente a tensão de sexta em sua constituição. É exatamente o que observamos na segunda metade do compasso, onde o V7 realiza a inversão Fm6/Ab e o V6 realiza o Fm/D, ou seja, o acorde Dm7(b5).

No compasso 23, os violões voltam em uníssono à tonalidade, e depois realizam o acorde Ab7, que funcionalmente é o subV7 do V7, por vezes chamado de acorde de sexta napolitana. Para o fechamento da parte, realizam, no compasso 24 o IIm em terças – Dm/F para o V7, e Dm/A para o V6 – e o V7 em terças – G7 para o V7 e G7/B para o V6. Finalizam o trecho em uníssono no compasso 25.

3.3) A2 – compassos de 26 ao 41

The image displays a musical score for three instruments: Flute (Flt.), Violin 6 (V6), and Violin 7 (V7). The score is organized into four systems, each starting with a measure number in a box: 25, 30, 34, and 38. The Flute part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin 6 and Violin 7 parts provide harmonic support with chords and rhythmic patterns. Chord diagrams are provided for the Violin 7 part in each system.

System 1 (Measures 25-28): Flt. starts with a melodic phrase. V6 and V7 play chords G7, C, G7, and C.

System 2 (Measures 30-33): Flt. continues with a similar melodic pattern. V6 and V7 play chords E7, Am, D7, and G7.

System 3 (Measures 34-37): Flt. continues with a melodic phrase. V6 and V7 play chords A7, Dm, A7, and Dm.

System 4 (Measures 38-41): Flt. continues with a melodic phrase. V6 and V7 play chords Fm, C, A7, Dm, G7, and C.

Fig 3: transcrição do autor

Esta secção não apresenta muitas novidades em relação ao desempenho dos violões, uma vez que é a reexposição imediata da secção A1. No entanto podemos observar uma pequena variação nos dois primeiros compassos, onde os Violões realizam baixarias diferentes em relação à secção anterior, chegando ao início do segundo compasso em unísono, e não em um intervalo de décima, como observado na secção A1.

No compasso 31 também há uma pequena variação em relação ao compasso 15 da secção A1, pois agora o V6 inicia a baixaria independentemente do V7, juntando-se a ele apenas na segunda metade do compasso.

No final da secção- compasso 41, os violões realizam uma baixaria diferente em relação ao compasso 25. A diferença se justifica no sentido de que agora é preciso preparar a chegada da parte B da música, e não preparar para a reexposição da parte A. O V7 realiza a nova baixaria a partir da metade do compasso 41 utilizando as próprias notas da melodia (naturalmente oitavadas na região grave do instrumento) e o V6 realiza as terças do V7 a partir da segunda semicólcheia do segundo tempo deste mesmo compasso.

3.4) B1 – compassos de 42 ao 57

The musical score for section B1 consists of two systems of three staves each: Flute (Flt.), Violão 6 (V6), and Violão 7 (V7). The first system covers measures 42 to 45, and the second system covers measures 46 to 49. A box labeled 'B1' is placed above the first measure of the first system. The Flute part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violão 6 part provides harmonic support with chords and bass lines. The Violão 7 part also provides harmonic support, often mirroring the melody of the Violão 6. Chord symbols are indicated below the V6 and V7 staves.

Measure	V6 Chord	V7 Chord
42	E7	E7
43	Am	E7
44	E7	E7
45	A7	E7
46	Dm	E7
47	Am	E7
48	B7	E7
49	E7	E7

Fig. 4.

Análise harmônica funcional - Tonalidade: Am

// V7 – I – V7 – V/IV – IV – I – V/V – V

V/III – III – V7 – V/IV – IV – I V/bII – bII V7 – I //

Como consequência da última baixaria da secção anterior, a secção B1 se inicia com os violões em terças – V7 em E7/G# e V6 em E7/B, no compasso 42. No segundo tempo do compasso 43, o V6 realiza uma baixaria independente, que é a repetição do segundo tempo do compasso 41, aproveitando o mesmo contexto harmônico de E7 resolvendo em Am. Outra baixaria independente do V6 é observada no segundo tempo do compasso 45. No entanto, ela é a repetição da baixaria utilizada pelo V7 no segundo tempo do compasso 42, observando-se a diferença entre os acordes utilizados e a semelhança do contexto funcional.

No primeiro tempo do compasso 46, o V6 procura acompanhar o desenho rítmico da melodia realizada pela flauta. No segundo tempo, a tensão 6J é utilizada no baixo do acorde do V6.

Os violões abrem o compasso 47 em terças – Am e Am/C – e no segundo tempo realizam baixaria em sentido contrário, chegando ao compasso 48 em um intervalo de 4J entre si, com o V7 em B7 (baixo na quinta corda) e o V6 em B7/F# (baixo na sexta corda). Esse é um dos raros momentos em que o V6 trabalha numa região mais grave que o V7.

No compasso 50 os violões estão novamente em terças, V7 em G7 e V6 em G7/B. No segundo tempo, realizam baixo em movimento contrário, chegando ao compasso 51 em intervalo de oitava. Na segunda metade, realizam baixo em terças, assim chegando ao compasso 52.

O compasso 53 é marcado pela baixaria em oitava idêntica à melodia. Os violões se distanciam da melodia apenas no compasso 54, onde preferem repousar na tônica do acorde de Dm do que no IV grau (nota sol) deste acorde, por onde passa a melodia. No segundo tempo do compasso, os violões utilizam a tensão de 6J no baixo, transformando o acorde de Dm em Bm7(b5).

Os dois compassos seguintes são harmonizados da seguinte maneira: Am F7 – Bb E7. O V7 realiza a harmonia sem utilizar qualquer inversão, enquanto o V6 utiliza os três tipos de inversão no trecho: Am/C (primeira inversão, baixo na terça), F/Eb (terceira inversão, baixo na sétima), Bb/D (primeira inversão, baixo na terça) e E7/B (segunda inversão, baixo na quinta). Os violões finalizam o trecho em terças no início do compasso 57, no entanto o V7 realiza uma baixaria preparatória para a reexposição da parte B.

3.5) B2 – compassos de 58 ao 73

The image shows a musical score for measures 58 to 61. It consists of three staves: Flute (Flt.), Violão 6 (V6), and Violão 7 (V7). The Flute staff has a melodic line with eighth notes. The V6 staff has a bass line with chords: E7, Am, E7, and A7. The V7 staff has a bass line with chords: E7, Am, E7, and A7. A box labeled 'B2' is at the beginning of measure 58.

The image displays a musical score for three instruments: Flute (Flt.), Violon 6 (V6), and Violon 7 (V7). The score is organized into three systems, each containing four measures. The first system (measures 62-65) features a Flute line with a melodic line and a rhythmic accompaniment. The V6 and V7 lines provide harmonic support with chords: Dm, Am, B7, and E7. The second system (measures 66-69) continues the melodic and rhythmic development, with V6 and V7 chords: G7, C, E7, and A7. The third system (measures 70-73) concludes the section, with V6 and V7 chords: Dm, Am F7, Bb E7, and Am. The Flute line shows a melodic line with a final cadence.

Fig. 5.

Os quatro primeiros compassos (58 ao 61) são praticamente idênticos aos quatro primeiro compasso da secção B1 (42 ao 45), salvo pelo fato de que no segundo tempo do compasso 61 os violões realizam uma baixaria em sentido contrário não observada no compasso 45.

O compasso 62 é idêntico ao compasso 46, com o V6 realizando um movimento rítmico próximo ao movimento da melodia. No compasso 63, diferentemente do compasso 48, os violões realizam uma clássica baixaria em terças, chegando também em terças ao compassos 64, com V7 em B7/D#, e V6 em B7/F#.

Todo o trecho compreendido pelos compassos 66 e 67 também é realizado em terças, chegando dessa maneira ao início do compasso 68. O V7 segue a melodia no compasso 69, e o V6 realiza uma baixaria de sentido contrário a partir do segundo tempo do compasso, levando-os a um intervalo de 8J no início do compasso 70. Os compassos 71 e 72

não apresentam novidades e os violões encerram a seção em terças – Am e Am/C – no compasso 73.

3.6) A3 – compassos de 74 ao 89

The musical score for section A3 consists of four systems of three staves each: Flute (Flt.), Violon 6 (V6), and Violon 7 (V7). The key signature is one flat (B-flat). Measure numbers 74, 78, 82, and 86 are marked at the beginning of each system. The V6 and V7 staves include chord symbols for each measure.

Measure	Chord (V6)	Chord (V7)
74	G7	
75	C	
76	G7	
77	C	
78	E7	
79	A ^m	
80	D7	
81	G7	
82	A7	
83	D ^m	
84	A7	
85	D ^m	
86	F ^m	
87	C	A ^b 7
88	D ^m	G7
89	C	C7

Fig. 6.

Esta seção praticamente não apresenta novidades, pois é uma mistura das exposições da parte A que ocorreram nas seções A1 e A2. A única grande diferença ocorre

em seu último compasso (89) onde o V7 realiza baixaria preparatória para a parte C, com o V6 em notas longas.

3.7) C1 – compassos de 90 ao 105

The musical score for section C1, measures 90 to 105, is presented in three systems. Each system contains three staves: Flute (Flt.), V6, and V7. The key signature is one flat (B-flat major). The V7 staff includes chord symbols: F, C7, A7, Dm, A, E7, A, D7, Gm, C7, F, F7, Bdim, F, Gm, C7, and F.

Fig. 7.

Análise harmônica funcional - Tonalidade: F

// I – I – I – V7 – V/VI / VI *modulação para A: I V7 – I /

*modulação para F: V/II – II – V7 – I V/IV – Idim – I – II V7 – I //

Os violões iniciam o compasso 90 em terças, com V7 em F e V6 em F/A. Após baixaria em terças no segundo tempo, eles chegam ao compasso 91 novamente em terças, com V7 em F/A e V6 em F/C. O V6 realiza uma baixaria no compasso 94 que, apesar de estar independente do V7 neste compasso, sugere continuidade com a frase realizada pelo V7 no compasso 93. No compasso 96 ocorre a modulação para o III maior, ou seja, a tonalidade de A, e logo em seguida, no compasso 97, ocorre uma baixaria em terças, onde apenas os violões são ouvidos.⁴

No compasso 98, a harmonia já está voltando à tonalidade original da seção, ou seja, tonalidade de F, sob o acorde dominante (D7) que prepara o II (Gm) desta tonalidade. O V7 está realizando a terceira inversão, com o baixo na sétima do acorde: D/C. O V6 realiza o acorde de Eb dim, que também pode ser, a depender do contexto, encarado como um acorde dominante com o baixo na tensão b9. Particularmente, o acorde D7/Eb. Tanto é verdade que no segundo tempo do compasso, o V6 desce um semitom no baixo e realiza apenas o D7.

O V7 realiza uma grande baixaria pelo compasso 99, que será acompanhada pelo V6 apenas na reexposição da parte C. Neste trecho o V6 realiza apenas notas longas sob o acorde invertido Gm/Bb. No compasso 100, V7 e V6 estão oitavados, V7 em C7 com baixo na sétima corda, e V6 em C7 com baixo na quinta corda. No segundo tempo do compasso, o V7 realiza uma baixaria para a volta em F, e o V6 desce um tom do baixo, realizando o acorde C/Bb. No compasso 101, os violões estão em terças, com V7 em F, e V6 em F/A. No entanto, é preciso observar mais atentamente a performance do V6 durante todo o trecho compreendido entre os compassos 98 e 101. Nele, o V6 realiza: Ebdim D7 – Gm/Bb – C7 C/Bb – F/A. Esta sequência de acordes assim realizada apresenta uma grande consistência harmônica, principalmente por evitar grandes saltos nos baixos e por sugerir uma espécie de caminho diatônico para eles, conferindo certo sabor melódico aos baixos. No compasso 102 os violões realizam a baixaria sob o arpejo do Bdim, voltando ao acorde de F no compasso 103. No compasso 104 realizam o acorde de Gm em uníssono e o acorde de C7 em oitavas, voltando ao uníssono no compasso 105, sob o acorde de F.

3.8) C2 – compassos de 106 ao 121

⁴ Normalmente, neste trecho é realizada uma “Baixaria de obrigação”, que é uma frase específica, indicada pelo compositor ou consagrada em uma gravação notável. A sincopada Baixaria realizada pelos violonistas na gravação em estudo é diferente da original, o que demonstra o alto nível de personalidade do arranjo.

The musical score consists of four systems, each with three staves: Flute (Flt.), Violon 6 (V6), and Violon 7 (V7). The key signature has one flat (B-flat). Measure numbers 106, 110, 114, and 118 are marked at the beginning of each system. The V7 part includes the following chord changes: F, C7, A7, Dm, A, E7, A, D7, Gm, C7, F, E7, Bdim, F, Gm, C7, F.

Fig. 8.

Ao contrário do início da secção anterior (compassos 90 e 91) os violões trabalham em unísono nos dois primeiros compassos (106 e 107). Em seguida, dos compassos 109 ao 114 observa-se um desempenho praticamente idêntico àquele observado entre os compassos 93 ao 98.

No compasso 115, o V6 responde com terças à mesma frase utilizada pelo V7 na secção C1, no compasso 99. Essa resposta os leva a chegar em terças ao compasso 116, com V7 em C7, e V6 em C7/E. Os compassos seguintes não apresentam muitas novidades.

3.9) A4 – compassos de 122 ao 137

The musical score for A4, measures 122-137, is presented in four systems. Each system includes a Flute (Flt.) part and two Violin parts (V6 and V7). The Flute part consists of eighth-note patterns. The Violin parts feature a mix of eighth and sixteenth notes, often with slurs. Chord symbols are provided for the Violin parts: G7, C, G7, C (measures 122-125); E7, Am, D7, G7 (measures 126-129); A7, Dm, A7, Dm (measures 130-133); and Fm, C, A^b7, Dm, G7, C, C (measures 134-137).

Fig. 9.

Nesta nova reexposição da parte A, os violões não apresentam muitas novidades. No entanto, no início do compasso 124 eles se apresentam em terças, e no início do compasso 125 estão em oitavas. O baixo utilizado para finalizar também é um diferencial desta secção.

4. Conclusões

Podemos notar, através da análise da transcrição da peça, o quão específica e idiomática é a performance do V6 no Choro. Os diversificados comportamentos musicais (nas

Baixarias, Levadas, Inversões e Harmonia) tipificados demonstram a riqueza idiomática do instrumento em questão, e apontam, ainda, para a necessidade do registro e detalhamento da performance, enquanto típica manifestação da tradição musical brasileira.

A observação de padrões recorrentes de resposta são uma forte evidência da existência de padrões gerais desta performance, apontando para uma sistematização da mesma. No entanto, mais transcrições e análises devem ser feitas para que mais dados sejam gerados, com o objetivo de uma maior consistência para generalizações.

Referências

MARCÍLIO, Carla. *Chiquinha Gonzaga e o Maxixe*. São Paulo, 2009.

MARINHO-ARAÚJO, Claisy Maria, REBELO, Mauro Luiz. *Avaliação educacional: a abordagem por competências*. Campinas, 2015.

PERRENOUD, Philippe. *Dez novas competências para ensinar*. Porto Alegre, 1999.

SANTOS, Regina Antunes Teixeira. *Mobilização de conhecimentos musicais na preparação do repertório pianístico ao longo da formação acadêmica: três estudos de casos*. Porto Alegre, 2007.

SILVA, Abel Raimundo. *Oficinas de Performance Musical*. Anais do SIMCAM4: 2008.

SWANWICK, Keith. *Musical knowledge: intuition and music education*. Londres:1994.