

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

PAULA PEREIRA BORGHI

DEZ OBRAS PARA VIOLÃO SOLO DE MAURÍCIO CARRILHO

RIO DE JANEIRO

2018

Paula Pereira Borghi

DEZ OBRAS PARA VIOLÃO SOLO DE MAURÍCIO CARRILHO

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

Orientador: Prof. Dr. Marcus Ferrer

Rio de Janeiro
2018

CIP - Catalogação na Publicação

B732d Borghi, Paula Pereira
Dez obras para violão solo de Maurício Carrilho /
Paula Pereira Borghi. -- Rio de Janeiro, 2018.
91 f.

Orientador: Marcus de Araújo Ferrer.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós
Graduação Profissional em Música, 2018.

1. Violão brasileiro. 2. Choro. 3. Maurício
Carrilho. 4. Interpretação. 5. Obras inéditas. I.
Ferrer, Marcus de Araújo, orient. II. Título.

PAULA PEREIRA BORGHI

Dez obras para violão solo de Maurício Carrilho

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

Aprovada em 17 de outubro de 2018.



Prof. Dr. Marcus de Araújo Ferrer (PROMUS-UFRJ)



Prof. Dr. Bartolomeu Wiese Filho (PROMUS-UFRJ)



Prof. Dr. Manoel Aranha Corrêa do Lago (ABM)

AGRADECIMENTOS

A todos que ajudaram neste trabalho: Alexandre Hang, Casa do Choro, Marcílio Lopes, Marcus Ferrer, Maurício Carrilho, Nana Vaz, Pedro Aragão, Pedro Paes, PROMUS e seu corpo docente e discente, Reinaldo Luiz Borghi, Renata Green e Silvana Pereira.

RESUMO

BORGHI, Paula Pereira. **Dez obras para violão solo de Maurício Carrilho**. Dissertação (Mestrado Profissional em Música. Área de Concentração: Práticas Interpretativas. Linha de Pesquisa: Processos de Desenvolvimento Artístico) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

A dissertação aborda, de forma sintetizada, alguns dos processos que foram percorridos durante o estudo interpretativo sobre dez obras (sendo oito inéditas) para violão solo de Maurício Carrilho e expõe também, como informação complementar, dados biográficos do compositor. O resultado de tal estudo está registrado em plataforma digital que objetiva divulgar e disponibilizar: as dez obras gravadas em vídeo; as partituras originais das dez peças; e as partituras revisadas com digitação para o violão, elaboradas de acordo com as interpretações gravadas. As gravações audiovisuais das obras se fizeram necessárias para demonstrar algumas características importantes fundamentadas na linguagem do choro, gênero no qual as peças se encontram inseridas, e que não seriam passíveis de se grafar com precisão em uma partitura. Julgamos oportuno dispor as partituras com as digitações concebidas durante o estudo por entender que uma parte significativa do resultado interpretativo, contida nas gravações, está interligada à digitação escolhida. Concluímos que algumas das obras para violão solo de Carrilho possuem, através de sua escrita, a particularidade de proporcionar maior liberdade ao intérprete, contando, efetivamente, com sua contribuição para o resultado final. A disponibilização das partituras originais dará oportunidade para que outros intérpretes possam elaborar suas próprias soluções interpretativas.

Palavras-chave: Violão solo. Violão brasileiro. Choro. Maurício Carrilho. Interpretação. Obras inéditas.

ABSTRACT

BORGHI, Paula Pereira. **Dez obras para violão solo de Maurício Carrilho**. Dissertação (Mestrado Profissional em Música. Área de Concentração: Práticas Interpretativas. Linha de Pesquisa: Processos de Desenvolvimento Artístico) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

The dissertation synthetically approaches some of the processes developed during the interpretative study of ten works (eight of which unpublished) for solo guitar by Maurício Carrilho, complemented by biographical data on the composer. The result of this study is featured in a digital platform designed to disseminate and make available to the public the video recordings of these ten pieces, their original scores as well as revised versions with fingerings for guitar elaborated according to the recorded interpretations. The audio-visual recordings of the works were recognized as a necessity in order to fully demonstrate some important characteristics rooted on the musical language of choro, genre in which the pieces are inscribed, and which would not be precisely notated on score. Featuring the scores with the guitar fingerings conceived along the study process was considered desirable, assuming that a significant part of the performance, portrayed on the recordings, is linked to the fingering choices. As a conclusion, some of the works for solo guitar by Carrilho were recognized to particularly provide greater freedom to the performer through their writing, effectively relying on his/her collaboration for the final result. Making the original scores available creates the opportunity for other performers to elaborate their own interpretative solutions.

Key-words: Solo guitar. Brazilian guitar. Choro. Maurício Carrilho. Performance. New music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Primeira parte da obra <i>Nascente</i> de Maurício Carrilho, c. 1-18. Original do próprio autor, 2009.....	18
Figura 2 – Primeira parte da obra <i>Nascente</i> de Maurício Carrilho com digitação nossa, c. 1-18. Original do próprio autor, 2009.....	19
Figura 3 – Trecho da primeira parte da obra <i>Nascente</i> de Maurício Carrilho, c. 1-15. Reescrita nossa.....	20
Figura 4 – Primeira parte da obra <i>Devaneio</i> de Maurício Carrilho com digitação nossa, c. 1-17. Original do próprio autor, 2005.....	22
Figura 5 – Trecho da obra <i>Ciaccona BWV 1004</i> de Johann Sebastian Bach, c.217- 218 .Original para violino solo.....	22
Figura 6 – Trecho da obra <i>Ciaccona BWV 1004</i> de Johann Sebastian Bach ,c. 217 -218, com uma das possibilidades de polifonia explicitada na partitura. Reescrita nossa.....	23
Figura 7 – Trecho da primeira parte da obra <i>Devaneio</i> de Maurício Carrilho, c. 1-15. Reescrita nossa.....	23
Figura 8 – Trecho da obra <i>O Juca e a Mariposa</i> de Maurício Carrilho, c. 1-4. Original do próprio autor, 2009.....	24
Figura 9 – Trecho da obra <i>O Juca e a Mariposa</i> de Maurício Carrilho, c. 1-4. Reescrita nossa.....	25
Figura 10 – Esquema de nossa autoria para exemplificar a interpretação de alguns pandeiristas no choro.....	25
Figura 11 – Trecho da obra <i>O Juca e a Mariposa</i> de Maurício Carrilho, c. 1-4. Reescrita nossa.....	25
Figura 12 – Trecho da obra <i>Corrente</i> , de Maurício Carrilho, c. 1-4. Reescrita nossa.....	27
Figura 13 – Trecho da obra <i>Devaneio</i> de Maurício Carrilho, c. 1-3. Reescrita nossa.....	28
Figura 14 – Esquema de autoria nossa para exemplificar a escordatura mais usual do violão.....	28
Figura 15 – Esquema de nossa autoria para exemplificar o paralelismo.....	30
Figura 16 – Trecho do <i>Estudo 1</i> de Heitor Villa-Lobos, c. 12-15.....	30
Figura 17 – Trecho da obra <i>Enigma</i> de Annibal Augusto Sardinha (Garoto), c. 1. Arranjo de Paulo Bellinati.....	32
Figura 18 – Trecho da obra <i>Esfinge</i> de Maurício Carrilho, c. 1. Original do próprio autor, 2013.....	32
Figura 19 – Anacruse da obra <i>Enigma</i> , de Annibal Augusto Sardinha (Garoto). Arranjo de Paulo Bellinati.....	32
Figura 20 – Trecho da obra <i>Esfinge</i> , de Maurício Carrilho, c. 10. Original do próprio autor.....	32
Figura 21 – Trecho da obra <i>Jangadeiro</i> de Maurício Carrilho, c. 3-4. Original do próprio autor, 2000.....	33
Figura 22 – Trecho da obra <i>Interrogando</i> de João Teixeira Guimarães (João Pernambuco), c. 1-3. Digitação e revisão de Turíbio Santos.....	33
Figura 23 – Trecho da obra <i>Jangadeiro</i> de Maurício Carrilho, c.19-20. Original do próprio autor, 2000.....	34
Figura 24 – Trecho da obra <i>Reboição</i> de João Teixeira Guimarães (João Pernambuco), c. 30-32.....	34
Figura 25 – Trecho da obra <i>Canto Verde</i> de Maurício Carrilho, c. 17-22. Reescrita nossa.....	35
Figura 26 – Trecho da obra <i>Teu Olhar</i> de Maurício Carrilho, c. 7-9. Reescrita nossa.....	36
Figura 27 – Trecho da obra <i>Janela do Tempo</i> de Maurício Carrilho, c. 25-32. Reescrita nossa.....	36

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	JUSTIFICATIVA	13
3	OBJETIVO	14
4	METODOLOGIA	15
5	O PROCESSO DE ELABORAÇÃO DAS INTERPRETAÇÕES	16
5.1	O compositor e o processo de criação	16
5.2	A partitura como fonte primária e a construção da interpretação	17
5.3	A polifonia implícita	21
5.4	A interpretação tendo a gravação como referência	24
5.5	Recursos idiomáticos	26
5.6	A influência de outros compositores na obra para violão solo de Carrilho	31
5.7	A elaboração de fraseado, articulação e dinâmica nas interpretações	35
6	UM RELATO DE EXPERIÊNCIA	37
6.1	Processo de gravação em vídeo das dez obras para violão solo de Maurício Carrilho	37
6.1.1	<i>A escolha do local para a gravação</i>	38
6.1.2	<i>A acústica da sala</i>	38
6.1.3	<i>Equipamentos empregados</i>	39
6.1.4	<i>Posicionamento dos microfones</i>	39
6.1.5	<i>O violão utilizado nas gravações</i>	39
6.1.6	<i>A gravação dos vídeos</i>	40
6.2	Partituras disponíveis nos sites paulaborghi.com e promus.musica.ufrj.br	42
6.3	A construção do site paulaborghi.com	43
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
	REFERÊNCIAS	45
	APÊNDICE A – PARTITURA ORIGINAL DE CANTO VERDE	47
	APÊNDICE B – PARTITURA REVISADA DE CANTO VERDE	49
	APÊNDICE C – PARTITURA ORIGINAL DE CONVERSA COM O VIOLÃO .51	
	APÊNDICE D – PARTITURA REVISADA DE CONVERSA COM VIOLÃO	53
	APÊNDICE E – PARTITURA ORIGINAL DE CORRENTE	56
	APÊNDICE F – PARTITURA REVISADA DE CORRENTE	58
	APÊNDICE G – PARTITURA ORIGINAL DE DEVANEIO	61
	APÊNDICE H – PARTITURA REVISADA DE DEVANEIO	63
	APÊNDICE I – PARTITURA ORIGINAL DE ESFINGE	66
	APÊNDICE J – PARTITURA REVISADA DE ESFINGE	68

APÊNDICE K – PARTITURA ORIGINAL DE <i>JANELA DO TEMPO</i>	70
APÊNDICE L – PARTITURA REVISADA DE <i>JANELA DO TEMPO</i>	72
APÊNDICE M – PARTITURA ORIGINAL DE <i>JANGADEIRO</i>	74
APÊNDICE N – PARTITURA REVISADA DE <i>JANGADEIRO</i>	76
APÊNDICE O – PARTITURA ORIGINAL DE <i>NASCENTE</i>	78
APÊNDICE P – PARTITURA REVISADA DE <i>NASCENTE</i>	80
APÊNDICE Q – PARTITURA ORIGINAL DE <i>O JUCA E A MARIPOSA</i>	83
APÊNDICE R – PARTITURA REVISADA DE <i>O JUCA E A MARIPOSA</i>	85
APÊNDICE S – PARTITURA ORIGINAL DE <i>TEU OLHAR</i>	88
APÊNDICE T – PARTITURA REVISADA DE <i>TEU OLHAR</i>	90

1 INTRODUÇÃO

O presente texto pretende desvelar, de forma sucinta, algumas das etapas que foram percorridas para o estudo interpretativo sobre dez obras para violão solo de Maurício Carrilho. Dentre tais etapas, abordamos aqui:

- a interpretação advinda unicamente de uma partitura como fonte primária (casos em que a interpretação foi construída a partir da leitura de uma partitura já existente);
- a polifonia implícita (distinção de vozes sugerida pela interpretação onde graficamente parece haver somente uma linha melódica);
- a interpretação tendo uma gravação já realizada como referência (interpretação idealizada referenciando tal gravação);
- os recursos idiomáticos (características idiomáticas utilizadas no processo de interpretação);
- a influência de outros compositores na obra para violão solo de Carrilho (elaboração da interpretação pautada na ambiência de alguns compositores que influenciaram obras de Carrilho).

Descrevemos aqui também exemplos do processo de elaboração das dinâmicas e articulações nas interpretações.

A ideia deste estudo surgiu assim que conhecemos as composições para violão solo de Carrilho – quase todas inéditas, sem nenhuma publicação das partituras e com apenas dois registros fonográficos. Surpreendemo-nos com a riqueza do repertório e com a dificuldade técnica e de compreensão de linguagem interpretativa que as composições apresentavam.

Já conhecíamos as duas únicas peças do autor para violão solo que existem gravadas até o momento: *Jangadeiro*, gravada no álbum *Ida e Volta* (GHA Records), na Bélgica, em 2007, pelo violonista Yamandu Costa; e *O Juca e a Mariposa*, que faz parte do álbum *DdV Solo* (2011), gravado na Austrália por Doug de Vries.

Maurício Carrilho é um compositor de enorme importância, principalmente dentro do universo do choro. Conhecer suas músicas, para quem quer entender a música brasileira, é importante. Ao contrário de suas obras para violão solo, várias de suas composições para outros

instrumentos e canções já foram gravadas por instrumentistas e cantores de diversas vertentes, no Brasil e em outros países.¹

Nas palavras de Diego Cavalcanti:

Maurício Carrilho é, sem sombra de dúvida, o nome mais importante do Choro na atualidade, participando direta ou indiretamente de boa parte dos lançamentos ligados ao gênero. Além de excelente violonista, tem grande destaque também como compositor, arranjador, produtor, pesquisador e educador. Um gênio. Maurício, muito mais que um simples chorão, é um defensor incansável da linguagem e da cultura do Choro (CAVALCANTI, 2008).

Nascido no bairro carioca de Botafogo, filho e sobrinho de dois grandes flautistas e compositores, Álvaro e Altamiro Carrilho respectivamente, Maurício Carrilho teve aulas de violão desde a infância com os mestres Jayme Thomás Florence (Meira) e Horondino José da Silva (Dino 7 Cordas).

Sua estreia profissional deu-se em 1977, no disco do grupo de choro Os Carioquinhas.² Como violonista, arranjador, compositor e produtor, tem numerosos trabalhos ao lado de ícones como Elizeth Cardoso, Chico Buarque, Francis Hime, Paulo César Pinheiro e tantos outros. Teve intensa atuação em grupos instrumentais como a Camerata Carioca³, O Trio⁴, Sexteto Maurício Carrilho⁵, Caldereta Carioca⁶ e Trio Carioca⁷.

Como pesquisador, seu trabalho tem como foco principal a música brasileira, em especial o choro. Fundador da Acari Records, primeira gravadora especializada em choro,

¹ Como exemplos podemos citar as gravações das músicas *Revés* (com Paulo César Pinheiro), pela cantora Teca Calazans na França (Buda Musique 1993); *Samba da Esperança* (com João de Aquino e Paulo César Pinheiro), por Lisa Ono no Japão (BMG Victor 1994); *Moacirsantosiana 10 e 11* pelo Alki Guitar Trio na Bélgica (GHA RECORDS, 2011).

² Maurício Carrilho ingressou em 1977 no grupo Os Carioquinhas, que contava com a seguinte formação: Celso Cruz (clarinete), Paulo Alves (bandolim), Mário Florence (percussão), Celsinho Silva (pandeiro), Raphael Rabello (violão de 7 cordas) e Luciana Rabello (cavaquinho).

³ A Camerata Carioca teve duas formações básicas: em 1979, o grupo era formado por Maurício Carrilho (violão), Celsinho Silva (pandeiro), Luciana Rabello (cavaquinho), Raphael Rabello (violão de 7 cordas), Luiz Otávio Braga depois João Pedro Borges (violão) e Joel Nascimento (bandolim). Em 1980, a formação era: Maurício Carrilho (violão), Beto Cazes (percussão), Henrique Cazes (cavaquinho), Luiz Otávio Braga (violão de 7 cordas), João Pedro, depois Joaquim Santos (violão) e Joel Nascimento (bandolim).

⁴ O Trio foi formado em 1986 com Maurício Carrilho (violão), Pedro Amorim (bandolim e violão tenor) e Paulo Sérgio Santos (clarinete e saxofone).

⁵ O Sexteto Maurício Carrilho é de 2003 e contava com Oscar Bolão (bateria), Marcelo Bernardes (flauta), Pedro Paes (clarinete), Rui Alvim (clarone), Pedro Amorim (bandolim) e Maurício Carrilho (violão de 7 cordas). Mais tarde o grupo se tornou um octeto, com a entrada de Luciana Rabello (cavaquinho) e Celsinho Silva (pandeiro).

⁶ Caldereta Carioca (2004). Formação: Maurício Carrilho (violão de 7 cordas), Oscar Bolão (bateria), Marcílio Lopes (bandolim), Jayme Vignoli (cavaquinho), Naomi Kumamoto (flauta), Pedro Paes (clarinete), Rui Alvim (clarone) e Paulo Aragão (violão de 8 cordas).

⁷ O Trio Carioca foi formado em 2007 por Maurício Carrilho (violão de 7 cordas), Paulo Aragão (violão de 8 cordas) e Pedro Paes (clarinete e saxofone).

produziu três coleções fonográficas importantíssimas: *Princípios do Choro* (15 CDs, lançada em 2002) contendo a obra de 50 compositores nascidos até o ano de 1880, *Joaquim Callado: O Pai dos Chorões* (5 CDs, lançada em 2002), abordando a obra remanescente deste compositor, e *Choro Carioca: Música do Brasil* (9 CDs, lançada em 2006), apresentando a obra de compositores nascidos no século XIX em todas as regiões do Brasil.

Em 1986, lançou um disco ao lado de João de Aquino em que mostrava algumas de suas composições. Grandes intérpretes gravaram músicas de sua autoria: Nara Leão, Miúcha, Ithamara Koorax, Lisa Ono, Ana de Hollanda, Pedro Miranda, Marcos Sacramento, Teca Calazans, Mônica Salmaso, Chico Buarque, Zeca Pagodinho, Alaíde Costa, Olívia Hime, entre outros.⁸

Lançou, em 2000, o CD *Maurício Carrilho*, em 2004, o *Sexteto +2* e em 2007, *Choro Ímpar*. Incansável compositor, Maurício soma em torno de 1.800 composições, músicas que transitam pelos mais variados gêneros brasileiros e formações instrumentais. Foi criador e é coordenador e professor da Escola Portátil de Música e da Casa do Choro.⁹

Conhecemos Maurício Carrilho no ano de 2012, durante a Semana Seu Geraldo de Música, festival de choro na cidade de Leme, SP. A partir deste encontro começamos a fazer alguns trabalhos juntos. Carrilho foi produtor musical do primeiro disco do grupo Água de Vintém, do qual fazíamos parte e gravamos em duo um disco da coletânea *Maurício Carrilho 8Com*. Depois destes trabalhos, Carrilho apresentou-nos algumas de suas obras para violão solo, que nos interessaram muito. Começamos então a pesquisar mais sobre este repertório.

⁸ Nara Leão gravou o samba *Pintou e Bordou* (parceria com Hermínio Bello de Carvalho) 1985; Miúcha – *Cabrochinha* (com Paulo César Pinheiro) 1999; Ithamara Koorax – *Predestinado Amor* (com Paulo César Pinheiro) 1993; Lisa Ono – *Samba da Esperança* (com João de Aquino e Paulo César Pinheiro) 1994; Ana de Hollanda – *Marés* (com Paulo César Pinheiro) 2001; Pedro Miranda – *Baticum* (com Paulo César Pinheiro) 2008; Marcos Sacramento – *Morena* (com Paulo César Pinheiro) 1994; Teca Calazans – *Lágrima* (com Paulo César Pinheiro) 2007; Mônica Salmaso – *Cabrochinha* (com Paulo César Pinheiro) 2004; Chico Buarque e Zeca Pagodinho (dueto) – *Mulher Faladeira* (com Maurício Tapajós e Hermínio Bello de Carvalho) 2006; Alaíde Costa – *Predestinado Amor* (com Paulo César Pinheiro) 2005; Olívia Hime – *Sinuosa* (com Olívia Hime) 2004.

⁹ Todas as informações sobre Maurício Carrilho, contidas neste trabalho, foram coletadas durante entrevista informal com o próprio compositor.

2 JUSTIFICATIVA

Apesar de Maurício Carrilho já ser consagrado como autor de diversos sambas, centenas de choros, peças de concerto e de música de câmara, como a *Suíte para Violão de 7 Cordas e Orquestra*, *Septeto Brasileiro*, *Estação Mangueira* (para violão e quarteto de cordas), dentre outros gêneros, ainda existem pouquíssimos registros fonográficos e nenhuma publicação das partituras de suas obras para violão solo.

Sendo o choro um gênero musical que sempre teve seu conhecimento passado, de geração a geração, através da tradição oral, as peças selecionadas para as gravações, seguindo este conceito, contêm elementos da cultura do choro que não são passíveis de serem notadas com precisão num pentagrama. Assim, as filmagens têm um papel importante na demonstração de como executar as peças além do escrito, particularmente no que diz respeito à flexibilidade rítmica. O repertório gravado é composto por gêneros como choros e tangos brasileiros.

A proposta de gravar vídeos com as obras pareceu-nos apropriada exatamente pela necessidade de mostrar, tanto de forma sonora quanto também visual, através da execução das peças, características importantíssimas das composições que não estão escritas de forma explícita na partitura.

3 OBJETIVO

O presente trabalho objetiva disponibilizar, em plataforma digital, gravações em vídeo, partituras digitadas e revisadas, e as partituras originais de dez composições para violão solo de Maurício Carrilho, sendo oito inéditas. É função deste trabalho tornar público e reconhecido o repertório ainda inexplorado para violão solo de Carrilho.

Com a gravação dos vídeos e a disponibilidade das partituras digitadas para violão, o trabalho converte-se em uma possível fonte de estudo para músicos que pretendem conhecer o choro contemporâneo, a escrita e técnica do violão brasileiro¹⁰ atual.



Vídeos e partituras no site promus.musica.ufjf.br



Vídeos e partituras no site paulaborghi.com

¹⁰ Definiremos, neste trabalho, o violão brasileiro como uma escola onde encontram-se inseridas as composições, gravações e interpretações de violonistas como Dilermando Reis, Baden Powell de Aquino, Annibal Augusto Sardinha (Garoto), João Teixeira Guimarães (João Pernambuco), Jayme Thomás Florence (Meira), Horondino José da Silva (Dino 7 Cordas) e a obra para violão de Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnattali, dentre outros.

4 METODOLOGIA

No processo inicial de análise das obras, algumas características se mostraram fundamentais para a classificação desse repertório. Após um levantamento com o compositor, chegamos ao total de vinte e oito obras para violão solo compostas até o momento. São elas: *Nascente*, *Corrente*, *O Juca e a Mariposa*, *Devaneio*, *Conversa Com o Violão*, *Teu Olhar*, *Esfinge*, *Janela do Tempo*, *Canto Verde*, *Jangadeiro*, *Choro das Fontes*, *Leme e Destino*, *Saudade Imensa*, *Serena*, *Pro Meira*, *Poente*, *Cicatrices*, *Valsa em C#m*, *Carrilho Resmungando*, *Centopeia*, *Choro de 8 de Junho de 2017* (ainda sem título), *Polca de 11 de Julho de 2017* (ainda sem título) e *Florestas de Fayga*, *Guanabara*, *Choro pro Armandinho Neves*, *Choro de 6 de agosto de 2013* (ainda sem título), *Caixinha de Música* e *Choro de 15 de setembro de 2017* (ainda sem título). Não se enquadram no levantamento acima as músicas de Carrilho que foram arranjadas para violão solo por outros intérpretes.

Para o projeto, selecionamos dez composições a serem trabalhadas: *Nascente*, *Corrente*, *O Juca e a Mariposa*, *Devaneio*, *Conversa Com o Violão*, *Teu Olhar*, *Esfinge*, *Janela do Tempo*, *Canto Verde* e *Jangadeiro*.

A variedade de estilos, andamentos e tonalidades foi levada em consideração para a escolha das peças, além da escrita utilizada pelo compositor. A partir da escrita classificamos o repertório selecionado em dois grupos, cujo conteúdo será tratado durante o texto.

No processo de seleção, também levamos em consideração o tempo disponível para a gravação e elaboração do projeto final. Para preparar as músicas dentro do prazo estabelecido, optamos em formatar o trabalho com dez obras.

5 O PROCESSO DE ELABORAÇÃO DAS INTERPRETAÇÕES

5.1 O compositor e o processo de criação

Desde 2005, a cada quatro anos, Maurício Carrilho reserva um ano inteiro para compor diariamente, em um processo que denomina de “Anuários”. Assim, em 2005, 2009, 2013 e 2017, compôs, pelo menos, uma música por dia.

Das dez obras selecionadas para o trabalho, oito foram compostas durante esses anos: uma em 2005 (*Devaneio*), quatro em 2009 (*Conversa com o Violão*, *Corrente*, *Nascente e O Juca e a Mariposa*) e três em 2013 (*Esfinge*, *Janela do Tempo* e *Teu Olhar*). Apenas *Canto Verde* e *Jangadeiro*, ambas de 2000, foram compostas fora dos Anuários.

Em conversa informal com o compositor, Carrilho disse que prioriza as primeiras horas da manhã para compor durante os *Anuários*, e que as composições se enquadram em vários gêneros. Outra informação relevante é que, na maioria dos casos, ele compõe escrevendo somente a melodia cifrada, que poderá ser executada por instrumentos e formações diversas. Quando a obra já é concebida para o violão solo, a escrita então é pensada para o violão.

No que se refere à escrita, as dez composições estudadas para violão solo podem ser divididas em dois grupos. Cinco delas possuem a escrita mais tradicional dentro do universo violonístico, muitas vezes com blocos de acordes formados. As outras cinco, graficamente aparentam ser uma única linha melódica ou linha melódica e baixos, mas, dependendo da interpretação, podem soar como uma construção polifônica.

Perguntado sobre esta escrita em uma única linha melódica – considerando que o violão é um instrumento harmônico –, Carrilho esclareceu que existem dois pontos a considerar. Primeiro: escrever o que aparentemente é uma única linha melódica traz a possibilidade de inúmeras formas de interpretação. O intérprete fica livre para definir quais frases ficarão em evidência, o que se deixará soando ou não, o que é melodia, o que é contracanto, o que é baixo. Carrilho compõe pensando na contribuição do intérprete. O segundo ponto que justifica esta escrita tem relação com o tempo de que o compositor dispõe para concluir sua obra. As cinco composições que apresentam esta característica foram elaboradas em um processo que deveria se iniciar e concluir em um dia, ou melhor, em algumas horas da manhã. A escrita em uma única linha, sem a adição de informações complementares na partitura (digitação, dinâmica, articulação), colabora para a fluidez e a agilidade no processo.

5.2 A partitura como fonte primária e a construção da interpretação

Oito das dez músicas escolhidas para constituir o projeto não possuem qualquer registro fonográfico, sendo a partitura a única fonte de referência. Como visto anteriormente, as partituras escritas por Carrilho possuem pouquíssimas informações para nortear o intérprete, principalmente as que são escritas em uma única linha, em um contexto de polifonia implícita, como veremos mais adiante.

Em contato com este repertório e com a liberdade interpretativa proposta por Carrilho, começamos um trabalho de interpretação de suas obras embasados na vivência musical¹¹ e em alguns aspectos inerentes às composições de Carrilho. Para se compreender sua música, é necessário estabelecer uma ligação com a música popular, principalmente com o choro.

A maior parte das obras para violão solo de Carrilho está situada dentro do universo do choro. Quando se tem conhecimento do gênero e da origem cultural do material musical, o estudo interpretativo se torna mais claro e fluente. Questões como ritmo, cadências harmônicas, frases melódicas e articulações características de determinado gênero ajudam a definir alguns caminhos da performance.

Para elucidar o que estamos tratando como interpretação, utilizaremos a explanação de Loboissière (2007):

Interpretação Musical como atividade recriadora, na medida em que a Música – arte da produção, performance e recepção individuais, arte subordinada a diferentes fatores sociais, ideológicos, estéticos, históricos e outros – caracteriza-se pela impossibilidade de reconstituir sua origem legítima, ou seja, qualquer outra imagem de estabilidade (LOBOISSIÈRE, 2007, p. 16).

Como as partituras não continham nenhum tipo de anotação de interpretação (acentuação, ligaduras, ornamentos), a primeira parte do processo de estudo foi experimentar uma digitação que se adequasse às demandas de cada música. Dentre as mais variadas formas de digitação que se apresentaram durante o estudo, alguns aspectos foram levados em consideração para a escolha da digitação final em cada peça.

¹¹ Começamos a estudar violão aos onze anos de idade. Nos formamos em Violão Erudito pelo Conservatório de Tatuí e no curso de MPB/Choro, na mesma instituição. Participamos de várias oficinas de música erudita e popular e tocamos durante quatro anos num grupo de choro da cidade de Piracicaba. Em 2014 passamos a morar na cidade do Rio de Janeiro onde tivemos a oportunidade de participar de vários trabalhos relacionados ao choro (gravações, recitais como solista e apresentações como integrantes de grupos de choro). Atualmente trabalhamos como professora de violão e musicalização infantil na Escola Portátil de Música e na Casa do Choro.

Wolff (2001) esclarece que uma digitação depende de vários fatores: dificuldade técnica da obra, características individuais (nível técnico, anatomia das mãos, sonoridade do instrumento), estilo da obra e interpretação (articulação, fraseado, timbre etc.).

Abaixo, encontramos a primeira parte da música *Nascente* (Figura 1), de Maurício Carrilho, na versão original, e, no Exemplo 2, observamos a mesma parte da obra já com a digitação.

A elaboração da digitação teve um papel primordial na execução da peça. Como não é possível distinguir, pela escrita, o que é melodia e o que é contracanto, a digitação vai contribuir na diferenciação destes elementos. A partir da digitação, começamos a descortinar outras vozes que estavam camufladas na partitura. Para Sousa e Maia (2015), “o ato de digitar, fator importante para a interpretação musical, não deve ser visto simplesmente como uma prática a serviço da fluidez técnica, pois as características da música estão inerentes às da digitação” (SOUSA; MAIA, 2015).

Figura 1 – Primeira parte da obra *Nascente* de Maurício Carrilho, c. 1-18. Original do próprio autor, 2009.

The image shows a musical score for the first part of the piece 'Nascente' by Maurício Carrilho, measures 1-18. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A section starting at measure 13 is marked with a first ending bracket and a second ending bracket. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Figura 2 – Primeira parte da obra *Nascente* de Maurício Carrilho com digitação nossa, c. 1-18. Original do próprio autor, 2009.

É bom ressaltar que entendemos a partitura aqui como uma guia. Segundo Ulhôa (2003): “A partitura, como nos ensinou Charles Seeger, é uma ‘prescrição’, uma ‘receita’ que precisa ser ‘manipulada’ e decodificada” (ULHÔA, 2003, p. 2).

Para decodificar uma partitura é imprescindível entender o contexto em que ela foi escrita, e o universo musical em que se enquadra. Como partimos do princípio de que se trata de um repertório inserido no âmbito da música popular, pensamos a obra de acordo com a reflexão de Aragão (2001):

Na música popular, não há definição exata acerca de quais os elementos que constituem o “original” de uma peça, e nem parece ser essa uma questão tão relevante quanto na música clássica. Até porque não há compromisso tão formal em relação ao

modo de utilização desses elementos, mesmo que em alguns casos eles possam estar totalmente definidos pelo compositor (ARAGÃO, 2001, p. 17).

Dentro deste contexto da música popular, a execução musical pautada somente nos elementos contidos na partitura original não é suficiente para se extrair toda a amplitude de possibilidades da obra.

A contribuição do intérprete, neste caso, é similar ao trabalho de um arranjador. É preciso determinar alguns elementos que podem ou não estar contidos na partitura original. Ainda segundo Aragão (2001):

Estamos considerando o original popular como virtual justamente porque ele necessita não apenas de uma execução para se potencializar, mas também de um arranjo, visto que na maior parte das vezes o compositor não determina a priori (e nem se espera isso dele) todos os elementos necessários para uma execução (ARAGÃO, 2001, p. 18).

Com o trabalho da digitação e da distinção das vozes, chegamos a um resultado sonoro que pode ser grafado da seguinte maneira numa partitura (Figura 3):

Figura 3 – Trecho da primeira parte da obra *Nascente* de Maurício Carrilho, c. 1-15. Reescrita nossa.

The image displays a musical score for guitar, consisting of four staves of notation. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulations such as accents and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 below the notes. There are also some circled numbers (e.g., 2, 3, 4, 5) and a circled 'C' with a double bar line, possibly indicating a capo or a specific fingering technique. The score is a re-arranged version of a piece by Maurício Carrilho, specifically measures 1-15.



Vídeo completo da obra *Nascente*.

É importante destacar que a partitura escrita acima (Exemplo 3) parte de uma percepção pessoal, que não é a única forma, tampouco a mais correta, de se interpretar a obra. Concluimos este item com a opinião de Loboissière (2007):

[...] Não existe uma leitura que seja a verdadeira. Cada interpretação, nutrida pela competência e domínio cognitivo, técnico, tanto quanto pela subjetividade e sensibilidade do intérprete, é a única, a verdadeira, reafirmando uma real co-autoria cuja “diferença interna e absoluta” vivifica e perpetua a obra (LOBOISSIÈRE, 2007, p. 12).

5.3 A polifonia implícita

Para entendermos o conceito de polifonia implícita, utilizaremos a explicação de Koonce (2005). No trecho citado a seguir, o autor está se referindo, em especial, à obra de Bach para exemplificar o conceito:

Há muitos casos [...] em que a polifonia está implícita, embora não totalmente percebida na partitura [...]. O layout geral da música (relações intervalares, linearidade, direção das hastes etc.) dá indícios da existência de texturas multivozes atrás do que, aparentemente, é uma só voz (KOONCE, 2005 *apud* ALÍPIO, 2014, p. 34).¹²

Em algumas obras de Carrilho, pudemos perceber que, por trás do que aparenta ser apenas uma linha melódica única, há indícios de uma textura multivozes, como aponta Koonce.

Analisando a obra *Devaneio*, podemos entender ainda mais nitidamente o conceito de polifonia que está implícita em algumas de suas obras para violão solo.

A seguir está a primeira parte da música *Devaneio* já com o trabalho de digitação feito (Figura 4).

¹² There are many instances in Bach's works where polyphony is implied, although not fully realized in the score [...]. The overall layout of the music (intervallic relationships, linear connections, stem directions, etc.) gives clues to the existence of multi-voice textures behind what may at first appear to be a single voice (KOONCE 2005).

Figura 4 – Primeira parte da obra *Devaneio* de Maurício Carrilho com digitação nossa, c. 1-17. Original do próprio autor, 2005.

The musical score for the first part of *Devaneio* consists of five staves of music. The first staff begins with a tempo marking of 90 and a repeat sign. The music is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The notation includes a variety of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in circles above the notes. Natural harmonics are indicated by '0' above notes. The score includes measure numbers 1, 5, 9, 13, and 17. A circled '1' and '2' are placed above the final notes of the piece.

O uso das cordas soltas norteia o intérprete, indicando o que se deve ou não deixar soar, a fim de propor a polifonia. Com essa técnica de escrita, embora visualmente só se mantenha uma única linha melódica, a música soará como se houvesse linhas melódicas sobrepostas, ou até mesmo acordes arpejados.

Para Alípio, “as texturas multivozes são mais comuns nas obras solo que Bach escreveu para violino e violoncelo” (ALÍPIO, 2014, p. 35).

Figura 5 – Trecho da obra *Ciaccona BWV 1004* de Johann Sebastian Bach, c.217- 218 .Original para violino solo.

The musical score for the section of *Ciaccona BWV 1004* shows two measures of music. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a single melodic line with slurs and accents. The score is labeled 'Violin' and 'Bach'.

Figura 6 – Trecho da obra *Ciaccona BWV 1004* de Johann Sebastian Bach ,c. 217 -218, com uma das possibilidades de polifonia explicitada na partitura. Reescrita nossa.



Trazendo a ideia de Alípio para o trabalho, notamos a semelhança entre o *Devaneio* e o trecho da *Ciaccona BWV 1004* de Bach, no que se refere ao estilo de escrita da polifonia implícita. E Alípio (2014), analisando a *Ciaccona*, chama atenção para a seguinte característica: “Como podemos ver [...] não há distinção, no que compete à direção das hastes, entre as vozes que se formam pelos diferentes registros da escrita” (ALÍPIO, 2014, p. 35). Este é mais um ponto que fundamenta a comparação entre a escrita das duas obras.

Pensando em explicitar na partitura uma das possibilidades interpretativas de polifonia presente na música *Devaneio*, podemos ter uma escrita assim:

Figura 7 – Trecho da primeira parte da obra *Devaneio* de Maurício Carrilho, c. 1-15. Reescrita nossa.

The image shows a musical score for the first part of the piece *Devaneio* by Maurício Carrilho. The score is written on a single staff in treble clef, 2/4 time signature. It features a complex polyphonic texture with multiple voices, including a prominent bass line and several upper voices. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mp* and *cresc*. Fingering numbers (1-4) are indicated throughout the score. The score is marked with a tempo of "ca. 80".



Vídeo completo da obra Devaneio.

Esta nova configuração da escrita visa a uma melhor orientação para a interpretação. Ela torna mais explícita a polifonia.

5.4 A interpretação tendo a gravação como referência

O Juca e a Mariposa é uma das duas obras selecionadas que já foram gravadas. A construção da interpretação desta peça foi influenciada pela gravação do violonista australiano Doug de Vries¹³, no álbum “DdV Solo” (2011), que foi utilizada como suporte no estudo da obra. Trata-se de uma referência que apreciamos, e que apresenta um trabalho rítmico que gostaríamos de propor em nossa interpretação.

O Juca e a Mariposa talvez seja a peça que mais claramente exemplifica a ideia do acompanhamento rítmico intrínseco contido em algumas obras para violão solo de Carrilho. Por isso julgamos pertinente trazer esta obra para o estudo.

A seguir temos uma passagem da peça *O Juca e a Mariposa* na escrita original do compositor (Figura 8):

Figura 8 – Trecho da obra *O Juca e a Mariposa* de Maurício Carrilho, c. 1-4. Original do próprio autor, 2009.



¹³ Doug de Vries é um importante violonista australiano. Sempre se interessou pela música brasileira e gravou suas próprias composições e álbuns tendo esta fonte como inspiração. Como exemplos temos os álbuns “Jacarandá – Doug De Vries meets Maurício Carrilho”, “DdV Solo”, “Água e Vinho” e “Maurício Carrilho 8Com Doug de Vries”. Esteve no Rio de Janeiro em várias oportunidades e trabalhou gravando e tocando com Yamandu Costa, Hermeto Pascoal, Maurício Carrilho, Luciana Rabello, Jorginho do Pandeiro, Ronaldo do Bandolim, Paulo Aragão, Nailor Proveta e Lula Galvão.



A transcrição da Figura 11 é a que melhor representa a interpretação de Doug. Mesmo assim, é uma escrita rústica perto das nuances rítmicas executadas em uma performance.

Como já observado anteriormente, para se ter um bom resultado interpretativo, é necessário conhecer a linguagem do gênero. Doug, apesar de nascido e radicado na Austrália, tem em sua formação como violonista muita informação e conhecimento da música brasileira, o que faz dele um intérprete capaz de proporcionar uma versão muito rica da obra. Ilustrando com a passagem de Salek (1999): “[...] A noção de uma boa interpretação pressupõe a capacidade do intérprete de acrescentar modificações à obra original, tornando a nova versão mais interessante que a primeira e assim sucessivamente, numa recriação contínua” (SALEK, 1999, p. 69).

Em nossa versão final da interpretação buscamos, na medida do possível, referenciar o trabalho rítmico de Doug. Para tanto, utilizamos sua inflexão rítmica em alguns trechos da obra com alguns pormenores.



Vídeo completo da obra *O Juca e a Mariposa*.

5.5 Recursos idiomáticos

Para explicar o que estamos definindo como idiomatismo neste trabalho, utilizaremos a referência do *Dicionário Harvard de Música*:

Idiomático. Sobre uma peça musical, explorando as potencialidades particulares de um instrumento ou voz para o qual é intencionado. Essas potencialidades podem incluir timbres, registros e meios de articulação, assim como combinação de alturas

que são mais facilmente produzidas em um instrumento do que em outro ¹⁴ (DICIONÁRIO HARVARD DE MÚSICA *apud* CARDOSO, 2006, p. 12).

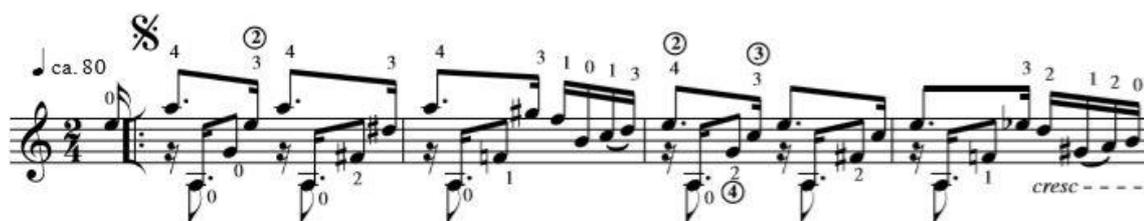
Por ser violonista, Maurício Carrilho muito provavelmente utilizou seus conhecimentos acerca do violão para escrever suas obras para este instrumento. Apesar de suas partituras originais não oferecerem fartas informações para o intérprete, é perceptível que estas peças foram compostas exclusivamente para o violão. Conseguimos detectar tal fato durante o processo de estudo das interpretações. Alguns recursos idiomáticos do violão estão presentes em suas obras; outros, curiosamente, são pouquíssimos ou nunca utilizados nas peças selecionadas para o projeto.

Um dos recursos idiomáticos empregados nas obras para violão solo de Carrilho é a nota pedal com cordas soltas. Para melhor assimilação do termo, utilizaremos uma passagem de Battistuzzo:

[...] deslocamento de um acorde, ou de uma posição de mão esquerda de forma que, não pressionando todas as cordas, deixa as que ficam soltas permanentemente inalteradas, gerando assim o efeito de pedal cujo termo remete ao efeito característico da utilização do pedal mecânico, ou pedaleira, do órgão pneumático (BATTISTUZZO, 2009, p. 76).

Abaixo temos um exemplo, onde a nota pedal é mantida na linha do baixo.

Figura 12 – Trecho da obra *Corrente*, de Maurício Carrilho, c. 1-4. Reescrita nossa.

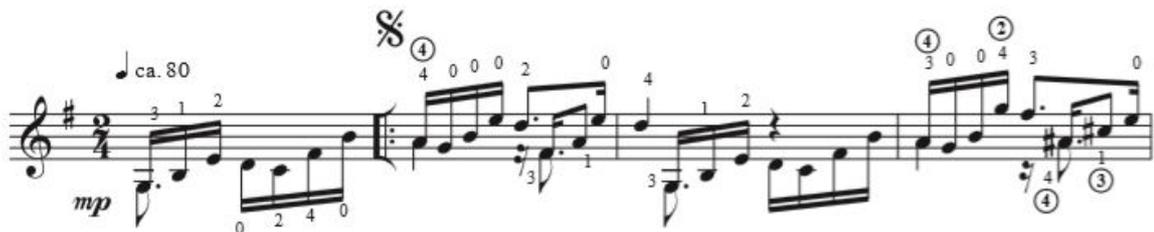


campanella. Como já vimos, as obras selecionadas para o trabalho não continham a digitação, porém, através da consideração de outras obras de Carrilho, notamos que a *campanella* é um recurso comumente utilizado pelo compositor, mesmo não estando explícito, pela ausência da digitação.

Battistuzzo dispõe que *campanella* pode ser entendida como “[...] toda passagem melódica (ou de acordes arpejados) que faça a combinação de cordas soltas e presas, com as notas sustentadas [...]” (BATTISTUZZO, 2009, p. 77).

Exemplificaremos tal recurso idiomático com uma passagem da obra *Devaneio*.

Figura 13 – Trecho da obra *Devaneio* de Maurício Carrilho, c. 1-3. Reescrita nossa.



No excerto acima, verificamos algumas notas que são tocadas nas cordas soltas e que, somadas às notas tocadas nas cordas presas, convertem-se no efeito de *campanella*.

Para que seja possível tocar utilizando o máximo de cordas soltas no instrumento, é necessário que a obra seja composta numa tonalidade ou modo que favoreça o uso dessas cordas soltas. Para tanto, o compositor precisa conhecer a afinação do instrumento para o qual pretende escrever. No violão, algumas tonalidades são mais favoráveis a este processo. Pensando na afinação mais usual do violão (afinado em quartas justas, com exceção da terceira para a segunda corda, em que se tem uma terça maior), temos a seguinte ordem:

Figura 14 – Esquema de autoria nossa para exemplificar a afinação mais usual do violão.

6ª corda – Mi
5ª corda – Lá
4ª corda – Ré
3ª corda – Sol
2ª corda – Si
1ª corda – Mi

No caso da afinação tratada acima, as tonalidades de Sol maior, Mi menor, Dó maior, Lá menor, Ré maior e Si menor são bastante utilizadas com o intuito de dispor de mais cordas soltas. Maurício Carrilho emprega em suas obras algumas destas tonalidades.

O uso deliberado de certas tonalidades ou modos afirma-se como um recurso idiomático implícito. De acordo com Scarduelli, “define-se ‘recursos idiomáticos implícitos’ como a escolha de centros, modos e tonalidades que favoreçam um amplo uso de cordas soltas no instrumento e, conseqüentemente, a exequibilidade da peça” (SCARDUELLI, 2007, p. 142).

No decurso do estudo das obras, também aplicamos alguns recursos que são idiomáticos no violão, com o intuito de enriquecer a interpretação. Um exemplo é a utilização dos acordes arpejados que, apesar de não estarem indicados nas partituras originais, consideramos pertinentes ao violão no âmbito do choro. Entendemos acordes arpejados como o “ato de executar gradativamente os sons de um acorde” (SCARDUELLI, 2007, p. 145).

É importante realçar aqui a atenção que deve ser dada ao ato de embutir um recurso idiomático em uma interpretação. É certo que o ato de interpretar seja livre, mas, ao nosso entender, algumas características que fundamentam determinado gênero musical, ou identificam o trabalho de um compositor, devem ser respeitadas.

Após sondar gravações e obras de Carrilho, verificamos que o compositor nunca se utiliza de um recurso idiomático denominado rasgueado. “O rasgueado é executado utilizando-se de golpes dos dedos da mão direita sobre as cordas em padrões ritmicamente precisos e frequentemente rápidos” (BATTISTUZZO, 2009, p. 77). Em conversas informais, o compositor nos revelou que esta técnica não é de seu agrado quando implementada na música brasileira.

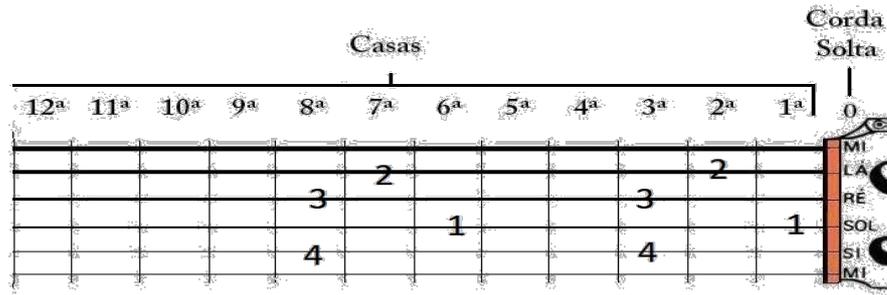
Sabendo que o rasgueado não é um recurso empregado por Carrilho, julgamos inoportuno utilizá-lo em nossa versão interpretativa.

Outra característica singular que podemos citar sobre a obra para violão solo de Carrilho é a raríssima utilização do paralelismo. Veremos adiante que este recurso idiomático é comumente empregado nas obras para violão solo de compositores como Villa-Lobos, Guinga e Marco Pereira. A baixíssima incidência do paralelismo torna-se uma peculiaridade das peças para violão solo de Carrilho.

Para o conceito de paralelismo, faremos uso de uma passagem de Bonilla (2013):

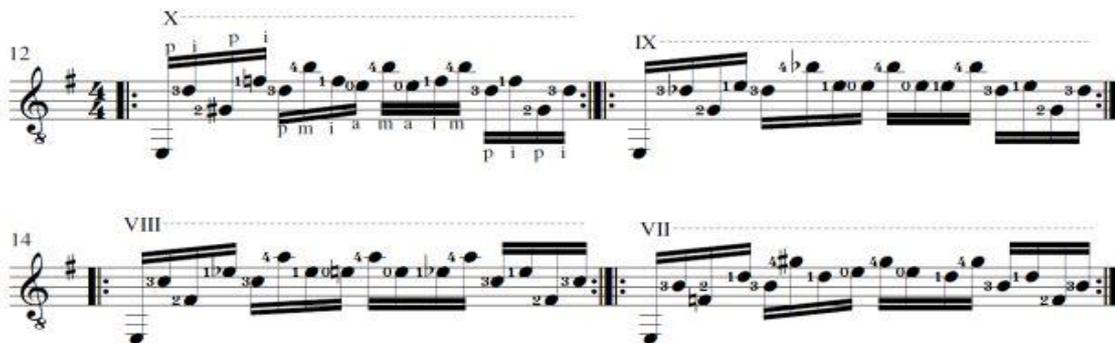
O uso do “paralelismo” é recorrente na obra de muitos violonistas [...]. Trata-se do uso de uma fôrma de mão esquerda que se movimenta pelo braço do instrumento mantendo um mesmo padrão de digitação. Essa movimentação pode acontecer horizontalmente pelas casas do braço, ou verticalmente, entre as cordas do instrumento (BONILLA, 2013, p. 38).

Figura 15 – Esquema de nossa autoria para exemplificar o paralelismo.



Abaixo encontramos um trecho do *Estudo 1*, de Heitor Villa-Lobos. Usaremos esta passagem como exemplo de paralelismo empregado no violão solo:

Figura 16 – Trecho do *Estudo 1* de Heitor Villa-Lobos, c. 12-15.



Notamos, na Figura 16, que, em oposição ao encontrado na maioria das obras de Carrilho, a configuração dos dedos permanece a mesma, apenas movimentando-se sequencialmente entre as casas do instrumento. Podemos compreender o paralelismo também como uma transposição, já que a configuração da digitação conserva-se igual, mas deslocando-se, no caso do exemplo, descendentemente de meio em meio tom.

Analisando as dez obras selecionadas para o projeto, não detectamos o paralelismo como um traço composicional marcante de Carrilho.

Muitos compositores de violão, na música brasileira, usam o recurso do paralelismo. Esta característica composicional já se encontrava presente desde o início da escrita para violão brasileiro. Como Pacheco (2010) aponta, Villa-Lobos era um destes compositores. Cardoso (2006, p. 4) diz que nas obras para violão de Guinga, “as cordas soltas e as fôrmas características de mão esquerda são frequentemente usadas como elemento estruturante de suas composições musicais”. Lemos (2012, p. 16), usando como exemplo o

Samba Urbano de Marco Pereira, afirma que ele utiliza características da música popular brasileira e recursos idiomáticos do violão como o paralelismo.

Achamos importante sublinhar esta característica por julgarmos ser parte das particularidades composicionais de Carrilho para o violão solo.

Tentamos, neste tópico, retratar, de forma concisa, o emprego ou não de alguns recursos idiomáticos no processo de interpretação das obras de Carrilho. Vimos que algumas destas técnicas (nota pedal, *campanella*, escolha de tonalidades específicas, acordes arpejados) foram abundantemente utilizadas nas peças que constituem o projeto, ao passo que outras (rasgueado, paralelismo) não foram.

5.6 A influência de outros compositores na obra para violão solo de Carrilho

Durante conversa informal com o compositor, Carrilho mencionou que algumas de suas peças contêm influências de compositores importantes para o violão¹⁵.

Apresentaremos, a seguir, duas obras que podem exemplificar, mesmo que de forma sintética, algumas destas influências¹⁶.

Um dos exemplos é sua obra *Esfinge*, que, segundo o compositor, busca a ambiência da peça *Enigma*, de Annibal Augusto Sardinha (Garoto). Entendemos “ambiência” como um “conjunto de características sociais, culturais, emocionais etc. que rodeiam uma pessoa e que influenciam o seu comportamento; espaço organizado esteticamente para determinada atividade” (Verbetes “ambiência” in *Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa*).

Trazendo este conceito para o âmbito da música, definimos a ambiência musical de uma obra também levando em consideração suas características sociais e culturais¹⁷, além de sua organização estética.

No exemplo da Figura 17, apresentamos um trecho da obra *Enigma*, de Garoto, seguida por parte de *Esfinge*, de Maurício Carrilho.

¹⁵ Nomes como Baden Powell de Aquino, Annibal Augusto Sardinha (Garoto), João Teixeira Guimarães (João Pernambuco), Dilermando Reis, Jayme Thomás Florence (Meira) e Horondino José da Silva (Dino 7 Cordas) foram citados.

¹⁶ O foco e o objetivo deste trabalho geram limitações de tempo e espaço para o desenvolvimento mais aprofundado de alguns itens, como o descrito neste tópico.

¹⁷ Garoto e Maurício Carrilho, embora de gerações distintas, conviveram musical e socialmente com personagens importantes da música brasileira. Ambos trabalharam com Radamés Gnattali durante anos, com Jayme Thomás Florence (Meira), Edinaldo Vieira Lima (Índio do Cavaquinho), Romeu Seibel (Chiquinho do Acordeom), dentre outros. Eram músicos da classe média e com forte influência do ambiente do choro.

Figura 17 – Trecho da obra *Enigma* de Annibal Augusto Sardinha (Garoto), c. 1. Arranjo de Paulo Bellinati.

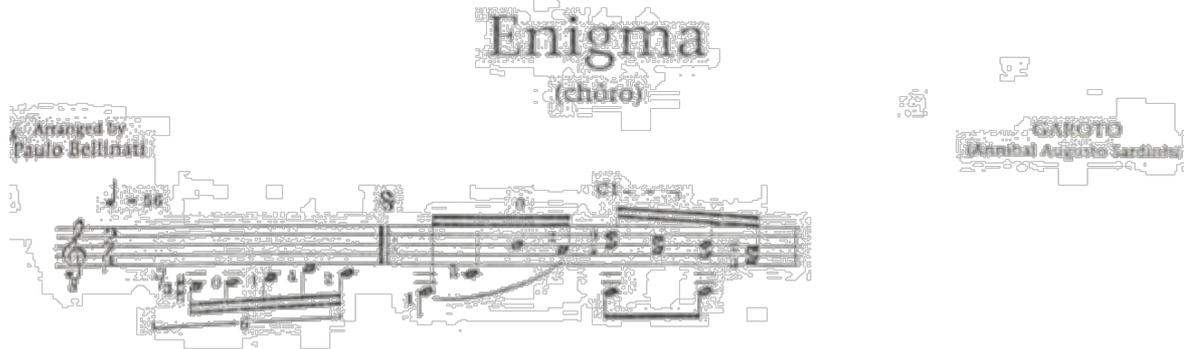


Figura 18 – Trecho da obra *Esfinge* de Maurício Carrilho, c. 1. Original do próprio autor, 2013.



Dentre as características que podemos usar para comparar a ambiência das duas peças, apontamos: a proximidade dos andamentos (em *Enigma* semínima = 56, e em *Esfinge* aproximadamente 60); a fórmula de compasso (binário nas duas obras); e a sequência de notas expostas no início de ambas as peças (no primeiro compasso de *Enigma* temos as notas Fá, Dó, Si e Lá em semicolcheias no primeiro tempo. A mesma sequência de notas existe no primeiro tempo do primeiro compasso de *Esfinge*).

Outro atributo presente nas duas obras é o uso das sextinas, como demonstrado:

Figura 19 – Anacruse da obra *Enigma*, de Annibal Augusto Sardinha (Garoto). Arranjo de Paulo Bellinati.



Figura 20 – Trecho da obra *Esfinge*, de Maurício Carrilho, c. 10. Original do próprio autor.



Elucidaremos que a comparação de aspectos teóricos composicionais não são o cerne deste item. As características que citamos acima servem somente para tentar ilustrar uma analogia que compreendemos ser muito mais subjetiva.

As influências que Carrilho menciona, a nosso ver, têm um significado mais amplo em sua formação como músico e como compositor.

É notório que, com nossa explanação neste texto, não poderemos afirmar que as obras de Carrilho seguem um estilo embasado em algum outro compositor. As comparações teóricas feitas são minimalistas e não sustentam tal proposição. No entanto, achamos valioso para o intérprete a instrução que obtivemos de Carrilho sobre suas influências.

Jangadeiro é uma peça que, segundo Carrilho, traz a ambiência das obras de João Teixeira Guimarães (João Pernambuco). Alguns aspectos tornam as obras mais próximas. Abaixo, trechos de *Jangadeiro*, de Carrilho e *Interrogando*, de João Pernambuco.

Figura 21 – Trecho da obra *Jangadeiro* de Maurício Carrilho, c. 3-4. Original do próprio autor, 2000.



Figura 22 – Trecho da obra *Interrogando* de João Teixeira Guimarães (João Pernambuco), c. 1-3. Digitação e revisão de Turíbio Santos.

Interrogando
Jongo

Fingered and revised by
Turíbio Santos

João PERNAMBUCO
(João Teixeira Guimarães)

♩ = 104

CVII CV CII

⑥ to D

Temos, em *Jangadeiro*, uma célula rítmica nos baixos que aparece algumas vezes durante a obra, e que podemos observar nos compassos 3 e 4. A mesma figuração rítmica aparece logo nos primeiros compassos de *Interrogando*. A afinação da sexta corda do violão em ré é outro ponto em comum entre as duas peças.

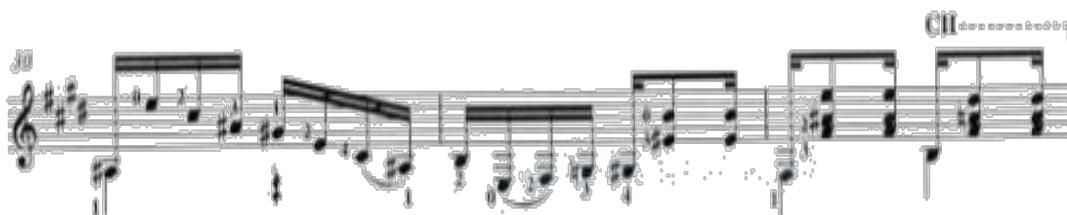
Outras músicas de João Pernambuco também possuem células rítmicas que são usadas em *Jangadeiro*, contribuindo para que esta obra de Carrilho se aproxime da ambiência contida nas obras de Pernambuco.

A seguir temos um fragmento de *Jangadeiro* e de *Reboliço*:

Figura 23 – Trecho da obra *Jangadeiro* de Maurício Carrilho, c.19-20. Original do próprio autor, 2000.



Figura 24 – Trecho da obra *Reboliço* de João Teixeira Guimarães (João Pernambuco), c. 30-32.



Nos compassos acima, vemos uma escrita rítmica bastante parecida nas duas peças, e que, no violão, soam da mesma maneira. Esta configuração rítmica é recorrente em *Jangadeiro* e em algumas peças de Pernambuco. Notamos ainda, logo no início dos exemplos, um desenho melódico formado por arpejo descendente, comum às duas obras.

Outros compositores da música brasileira também utilizam esta figura rítmica em suas obras, como é o caso de Dilermando Reis. A influência destes compositores na obra de Carrilho é rica por seu aspecto cultural.

Dilermando Reis, João Pernambuco e Maurício Carrilho são exemplos de compositores que partilham do mesmo eixo cultural, o choro, aspecto que acreditamos ser significativo. Silveira e Winter (2006) nos ajudam a compreender a relevância das influências culturais para o músico:

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

A obra para violão de João Pernambuco usa uma configuração rítmica muito típica e que muitas vezes é definidora de alguns gêneros, como é o caso do choro e do tango brasileiro. Comparar, a partir deste contexto, as obras de Pernambuco com *Jangadeiro* torna a interpretação rítmica mais rica.

Para o estudo interpretativo das peças de Carrilho, qualquer informação sobre seu processo composicional é de grande valia. Saber que algumas de suas obras foram inspiradas no trabalho de outros autores importantes para o violão torna o processo interpretativo mais orgânico.

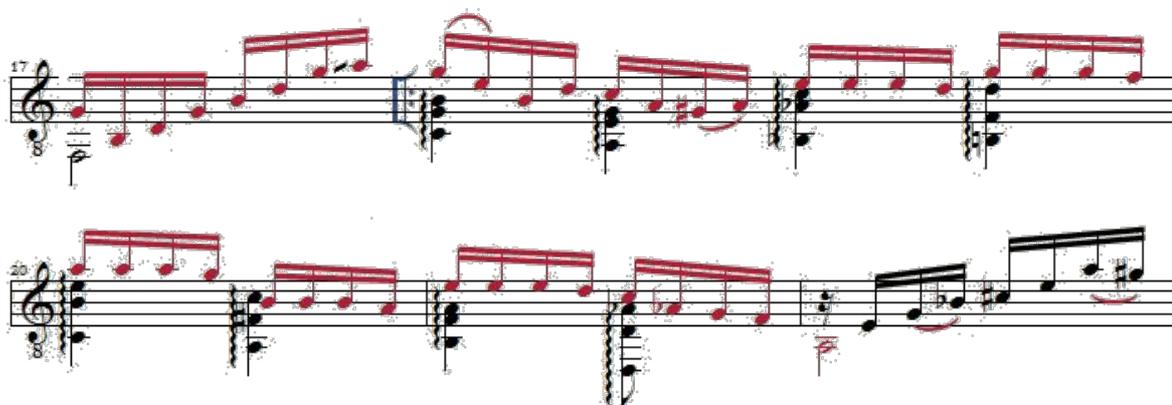
5.7 A elaboração de fraseado, articulação e dinâmica nas interpretações

Como já explanado anteriormente, as partituras de Carrilho possuem pouquíssimas informações que ajudem a elucidar a expressão musical. Articulações, agógica e dinâmicas não estão grafadas em suas obras para violão solo.

Uma parte importante da construção da expressão musical está ligada ao estudo e experimentação das mais variadas formas de execução. Dentre estas variantes, a articulação desempenha um papel fundamental no caráter final da peça.

Abaixo encontramos uma passagem da peça *Canto Verde* em que todos os sinais de articulação (ligaduras, acordes arpejados) foram colocados durante o processo de estudo da interpretação da obra.

Figura 25 – Trecho da obra *Canto Verde* de Maurício Carrilho, c. 17-22. Reescrita nossa.



O trabalho sobre agógica e dinâmica também foi feito nas peças. As flutuações de tempo foram adotadas em alguns casos para favorecer a expressão musical.

Exemplificamos com um recorte da obra *Teu Olhar*, onde acelerando e raliando foram usados para a interpretação. Mais abaixo temos um trecho de *Janela do Tempo*, em que demonstramos a utilização dos sinais de dinâmica.

Figura 26 – Trecho da obra *Teu Olhar* de Maurício Carrilho, c. 7-9. Reescrita nossa.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a sequence of chords and eighth notes, with a yellow highlight under the final two measures. Below the staff, the word "accel." is written with a dotted line extending to the right. The bottom staff is a treble clef with the same key signature and time signature. It starts with a measure number "9" and contains a sequence of chords and eighth notes, with a yellow highlight under the final two measures. Below the staff, the word "rall." is written with a dotted line extending to the left.

Figura 27 – Trecho da obra *Janela do Tempo* de Maurício Carrilho, c. 25-32. Reescrita nossa.

The image shows two staves of musical notation for guitar. The top staff starts with a measure number "25" and contains a sequence of chords and eighth notes. Above the staff, there are circled numbers (3, 4, 4, 1, 3, 3) and Roman numerals (I, III, II) indicating fingerings and barre positions. The bottom staff starts with a measure number "29" and contains a sequence of chords and eighth notes. Above the staff, there are circled numbers (2, 4, 4, 1, 2, 3, 1, 3, 3, 4) and Roman numerals (I, III, VIII) indicating fingerings and barre positions.

6 UM RELATO DE EXPERIÊNCIA

6.1 Processo de gravação em vídeo das dez obras para violão solo de Maurício Carrilho

Optamos por gravar separadamente um vídeo para cada obra, para dispor de formato mais prático para exibição na internet. Os vídeos ficaram com uma minutagem média de três minutos cada.

Gravamos primeiro os áudios, isolados das imagens, para priorizar a qualidade do som e por entendermos que a gravação desvinculada do processo de filmagem poderia contribuir com nossa concentração e resultar numa performance mais livre e fluida. Levamos em consideração também o fato de que o aparato necessário para as gravações do áudio (microfones, pedestais, cabos) poderia interferir na arrumação do ambiente da filmagem, dificultando o trabalho da cinegrafista.

Todas as peças foram gravadas de cor, sem uso das partituras. Compreendemos a partitura apenas como uma guia. Uma vez a música assimilada, nosso foco foi direcionado no sentido de incorporar outros elementos à interpretação.

Durante todo o processo das gravações dos áudios, tivemos a presença do engenheiro de gravação Alexandre Hang¹⁸ e do próprio compositor Maurício Carrilho, na função de produtor musical. Ter o compositor presente durante este processo nos trouxe facilidades e segurança para obtermos um resultado final mais assertivo.

Carrilho nos alertou sobre vários pontos importantes durante as gravações. Questões como andamento, dinâmica e afinação foram cuidadosamente observados. Atenção também foi dada para interferências externas, que poderiam prejudicar o acabamento dos áudios, como o barulho do ar condicionado da sala e possíveis ruídos da cadeira ou de qualquer movimentação feita no decorrer das gravações. Pulseiras, colares e roupas com botões foram evitados por serem objetos que costumam gerar ruídos também.

Organizamos as gravações dos áudios em duas sessões de três horas cada, realizadas nos dias 18 de agosto de 2017 e 1º de setembro de 2017, totalizando seis horas de gravação.

Mesclamos, em cada sessão de gravação, obras consideradas mais fáceis com obras mais difíceis, com o intuito de não deixar o processo cansativo.

¹⁸ Alexandre Hang é formado em Piano Clássico pelo Conservatório Brasileiro de Música e em Engenharia de Gravação há trinta anos. Trabalhou gravando, mixando e masterizando mais de trezentos discos, além de trilhas para programas de televisão, teatro e cinema. Algumas de suas gravações foram premiadas e várias foram indicadas ao Grammy. Atualmente é coordenador técnico da Casa do Choro.

¹⁸ Informação retirada durante entrevista informal.

As primeiras horas do primeiro dia de gravação foram reservadas para experimentar os equipamentos disponíveis e o melhor posicionamento dos microfones escolhidos. Este processo leva em consideração o tipo de repertório, características do instrumentista e do instrumento, particularidades acústicas da sala, expectativa do resultado final, dentre outros fatores. Para o segundo dia de gravação já tínhamos este mapeamento de equipamentos (quais microfones usar, cabos, fones), porém, um tempo foi reservado para o posicionamento novamente, já que qualquer milímetro modificado poderia interferir nas características do som.

6.1.1 A escolha do local para a gravação

Desde a concepção da ideia de gravar os vídeos, já tínhamos desejado que o trabalho fosse feito na Casa do Choro, instituto atuante no terreno da educação musical desde 1999, e que teve seu espaço físico inaugurado em 2015.

A Casa do Choro situa-se no centro do Rio de Janeiro e é uma referência para o estudo do choro. Maurício Carrilho é vice-presidente da Casa e lá atuamos na docência.

A instituição tem movimento intenso na programação musical, com shows toda semana no Auditório Radamés Gnattali, situado dentro das dependências da Casa do Choro. A Casa abriga ainda o estúdio Raphael Rabello, onde foram feitos os outros processos da produção musical, como mixagem e masterização.

O Auditório Radamés Gnattali foi o local escolhido para as gravações tanto dos áudios como das imagens. A escolha se deu pela representatividade que o espaço possui dentro do ambiente do choro, e por ter uma estrutura acústica boa e um ambiente bonito para as filmagens.

6.1.2 A acústica da sala

O Auditório Radamés Gnattali é um espaço amplo e acusticamente projetado, com painéis acústicos em toda a sua extensão.

Para a gravação, mantivemos a sala com uma formação neutra, sem imprimir mais reverberação que o natural. Para isso, trabalhamos com os painéis acústicos na posição neutra, mantendo a autenticidade acústica do ambiente, sem influenciar o som que o violão já produz espontaneamente. Tais painéis possuem dois lados: um, com revestimento para abafar o som; o outro lado contribui para aumentar a propagação do som. Utilizamos, nas gravações, uma combinação que consistia em alguns painéis na posição de amortecimento sonoro juntamente

com painéis posicionados para reverberar. É esta combinação que denominamos de neutra, pois não intervém no som natural produzido no ambiente.

6.1.3 Equipamentos empregados

Para a gravação dos áudios foram usados os microfones AKG CK 94 e AKG 414 (condensadores de curva bem linear e com diafragmas distintos), mixer Tascam DM3200, prés Millenia, além dos processadores Valhalla e 2C Áudio (reverbs de alta precisão).

Nos processos de mixagem e masterização, que foram feitos no estúdio Raphael Rabello, foram empregados o programa Logic X e o plugin Waves (compressão).

6.1.4 Posicionamento dos microfones

Segundo o engenheiro de gravação Alexandre Hang, “foi utilizada uma combinação de um microfone mais próximo, para registrar as frequências mais graves e manter a pressão natural do violão, com um par a meia distância, resultando em uma sonoridade mais suave e equilibrada”¹⁹.

Nas gravações de música popular (samba, choro), normalmente a captação do som do violão é feita com microfones bem próximos ao instrumento. Já os violões de recital e concerto costumam ser gravados por microfones posicionados mais distantes, captando o som da sala. A ideia do nosso trabalho foi registrar uma sonoridade intermediária. Aproveitamos, para este fim, as características acústicas da sala, dando uma quantidade natural de harmônicos e favorecendo a reverberação final.

6.1.5 O violão utilizado nas gravações

Os dez vídeos foram gravados com um violão do luthier Lineu Bravo. O instrumento é do ano de 2010 e já estamos trabalhando com ele desde 2013, ano em que adquirimos este violão pelas mãos do próprio luthier.

Não tivemos dúvidas ao escolher o referido instrumento para o projeto. Já o tínhamos usado em outras gravações desde 2013, com formações instrumentais diversas, e sabíamos quais características podíamos esperar do instrumento dentro do estúdio.

¹⁹ Informação retirada durante entrevista informal.

Outro fator importante para a escolha é o tempo de contato entre o músico e o instrumento. Como já são aproximadamente quatro anos utilizando o mesmo violão, acabamos nos familiarizando com todas as possibilidades e peculiaridades que o instrumento oferece.

Bravo empregou, na construção deste violão, uma madeira denominada cedro canadense (*thuja plicata*) no tampo, e jacarandá indiano (*dalbergia sissoo*)²⁰ nas laterais e fundo. A escolha das madeiras interfere na qualidade sonora do instrumento. Em nossa percepção, este violão possui um timbre aveludado com predominância da região de frequências médias. Observamos também um equilíbrio entre graves e agudos. É um instrumento que tem rápida resposta ao ataque e que consideramos confortável, facilitando a execução em algumas passagens tecnicamente mais complicadas.

Para compor as características tímbricas do instrumento, utilizamos um encordoamento a que já estávamos habituados, D’Addario Pro-Arté, EJ46, tensão alta. Colocamos o encordoamento no violão por volta de uma semana antes do início das gravações, para que as cordas não tivessem, sonoramente, um “brilho” acentuado, característico de corda demasiada nova. Este “brilho” muitas vezes atrapalha na qualidade final dos áudios, pois intensifica um ruído bastante comum no violão, causado pelo arraste dos dedos sobre as cordas do instrumento. O encordoamento colocado com antecedência também ajudou na afinação e poupou tempo durante as gravações. Quanto mais nova é a corda, mais instável é a afinação do violão. Tivemos que parar bem menos para verificar a afinação.

6.1.6 A gravação dos vídeos

Uma vez que os áudios já estavam prontos, começamos o processo de preparação para a gravação dos vídeos.

O objetivo era gravar os vídeos “dublado”, ou seja, utilizando os áudios já existentes. Para tanto, foi necessário um estudo prévio, para sincronizar o máximo possível a imagem ao som. Ficamos, durante quinze dias, tocando junto com as gravações, para que na hora das filmagens, a margem de erro de sincronia fosse minimizada.

Tivemos somente uma sessão de gravação dos vídeos, que durou cerca de quatro horas. Boa parte deste tempo foi dedicada a sondar a melhor localização do palco (as imagens, assim como os áudios, foram gravadas no palco do Auditório Radamés Gnattali).

20 O cedro canadense é conhecido em inglês como *western red cedar* e o jacarandá indiano como *north indian rosewood*.

Precisávamos escolher um ponto do palco em que a luminosidade ficasse apropriada. Para esta afinação de luz, contamos com o conhecimento da cinegrafista Renata Green²¹, que optou por usar a contraluz do palco. Nosso intuito era ter imagens de qualidade, mas que resultassem no trabalho mais descerimonioso possível.

A metodologia das gravações foi a seguinte: reproduzir a gravação dos áudios nos alto-falantes do auditório e tocar junto com a gravação, tentando sincronizar ao máximo. Para coordenar o começo de cada faixa com as imagens, o técnico de som, Alexandre Hang, enxertou o áudio dos dois primeiros compassos de cada faixa antes de a música começar, com o intuito de assimilar o andamento da peça antes de ouvi-la. Este método facilitou a sincronia do início de cada obra.

A cinegrafista operou com duas câmeras da marca Canon: uma modelo T6i e outra T3i. Para o trabalho as lentes utilizadas foram Canon zoom 55-250/ fixa 50 mm/ fixa 24 mm. Durante toda a gravação, Green empregou uma câmera fixa, no tripé, e outra na mão, para poder movimentar e registrar outros ângulos.

Gravamos duas tomadas de cada música para termos mais opções de imagens para as edições. Em cada tomada, a cinegrafista posicionou as câmeras em ângulos distintos, somando quatro filmagens em perspectivas diferentes.

Todas as tomadas foram feitas a meia distância, para evitar um aspecto artificial do som. Quando filmamos algo muito de perto, o natural é que o som fique mais presente na filmagem, ao passo que quando filmamos mais de longe, o som torna-se mais remoto. Como estávamos utilizando os áudios já gravados, esta diferenciação de presença do som não existia, portanto tampouco poderia existir nas imagens.

Vale ressaltar que não estávamos querendo forjar uma performance ao vivo. Quisemos gravar separadamente os áudios justamente para manter as características de uma interpretação despreocupada e mais espontânea. Tivemos o cuidado de relacionar e sincronizar adequadamente os áudios com as imagens por acreditarmos que o material faz parte de um projeto de cunho instrutivo. Os vídeos vão além do som. Por meio deles, temos a oportunidade de esclarecer aspectos de técnica do instrumento como a digitação e o dedilhado.

Com todo material em mãos (os áudios e as filmagens), Renata Green começou a etapa de edição dos vídeos. A proposta agora era sincronizar filmagens e áudios. Se, em algum

²¹ Renata Santos de Cerqueira Lima (Renata Green) é graduada em Comunicação Social/ Cinema pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e tem extensa atuação profissional como editora de vídeo, fotógrafa, produtora de conteúdo audiovisual, cinegrafista e roteirista.

ponto, a sincronia não estivesse perfeita, era utilizada como opção uma segunda tomada das filmagens e, assim, ia-se montando a estrutura dos vídeos.

Cada vídeo editado era enviado para nossa revisão. Quando achávamos algo um pouco fora de sincronia, anotávamos a minutagem em que acontecia e mandávamos de volta. As edições foram feitas no programa Cut Pro X.

6.2 Partituras disponíveis nos sites paulaborghi.com e promus.musica.ufrj.br

Disponibilizamos as partituras das dez obras de Maurício Carrilho na página paulaborghi.com/promus, em duas colunas distintas. A primeira contém as partituras concebidas como resultado do estudo interpretativo das obras. Tais partituras situam-se no âmbito das edições práticas, pois foram escritas, digitadas e revisadas de acordo com a interpretação. A segunda coluna é preenchida com as dez partituras originais do próprio compositor. Estes documentos não sofreram nenhuma modificação e foram as fontes primárias para nosso estudo.

Incluímos, nas partituras revisadas, a digitação da mão esquerda. Não achamos necessário, neste caso, introduzir a digitação da mão direita, por acreditar que não seria de grande relevância para o intérprete. Integramos, além da digitação, os sinais de dinâmica, articulação e indicações de andamento. Apesar de uma edição prática sugerir uma partitura mais minuciosa, incluindo todos os detalhes possíveis de uma interpretação musical, optamos por sinalizar nas dez partituras somente as características que julgamos mais pertinentes para a execução das peças. Assim, os sinais de articulação e dinâmica, por exemplo, foram utilizados apenas quando essenciais.

Ainda sobre as partituras revisadas, ressaltamos que cinco delas foram reescritas com o intuito de explicitar possibilidades de polifonia existente que encontravam-se implícitas nas partituras originais. O objetivo foi oferecer uma escrita mais clara para o intérprete. Apesar de visualmente estas partituras se apresentarem um tanto alteradas em relação às originais, elucidamos que a mudança se deu pela escrita com foco na discriminação das vozes. Os textos musicais encontram-se inalterados, seguindo fielmente os originais, com a ressalva de pouquíssimas modificações de notas, mas que foram incorporadas às partituras revisadas em consenso com o compositor.

Todas as partituras presentes no site foram escritas no software Finale e posteriormente convertidas em formato PDF, com o objetivo de tornar os arquivos mais acessíveis a todos.

6.3 A construção do site *paulaborghi.com*

Para alojar os dez vídeos e as partituras, utilizamos um site já existente sobre nosso trabalho pessoal, cujo endereço eletrônico é: <<https://www.paulaborghi.com>>. A página foi construída através da plataforma online Wix, especializada em criação e edição de sites.

Para organizar todo o material resultante do trabalho de Mestrado, acrescentamos mais uma aba ao site, intitulada PROMUS. Inseridas nesta aba encontram-se duas sub-abas denominadas PROMUS Vídeos e PROMUS Partituras, onde situam-se os vídeos e as partituras do trabalho, respectivamente.

Todas as partituras possuem a opção de download, e os vídeos, além de incorporados no próprio site, estão disponíveis em plataformas de compartilhamento como o YouTube e Vimeo.



Vídeos e partituras no site [paulaborghi.com](https://www.paulaborghi.com)



Vídeos e partituras no site promus.musica.ufjf.br

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo interpretativo das dez obras para violão solo de Maurício Carrilho nos trouxe conhecimentos enriquecedores, no sentido de colocar o intérprete como colaborador significativo no processo da criação musical. Através da liberdade que Carrilho proporciona em algumas obras, com seu estilo composicional de escrita, tivemos a oportunidade de conceber as interpretações pautados na vivência musical e no conjunto de experiências culturais e sociais que envolvem o intérprete.

As gravações dos vídeos tornaram-se importantes para explicitar algumas particularidades que seriam difíceis de grafar com justeza nas partituras. O conjunto que abrange as partituras digitadas e revisadas, juntamente com as gravações, se transfigura em um estudo mais completo.

Levar a público as obras inéditas de Carrilho foi um dos pontos mais relevantes do projeto. Compositor conhecido e renomado dentro do universo do choro, as peças para violão solo de Carrilho ainda são pouco conhecidas e exploradas. Esperamos, com este trabalho, contribuir para que este repertório ganhe maior destaque no meio musical violonístico, em especial, e no meio do choro, de uma forma mais ampla.

REFERÊNCIAS

ALÍPIO, Alisson Cardoso Monteiro. **Teoria da digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digital ao violão.** Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música, 2014.

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

ARAGÃO, Paulo de Moura. **Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935).** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001.

BATTISTUZZO, Sérgio Antonio Caldana. **Francisco Araújo: o uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo.** Campinas: [s.n.], 2009.

BONILLA, Marcus Facchin. **Três Estilos do Violão Brasileiro: Choro, Jongo e Baião.** Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC Centro de Artes – CEART Programa de Pós Graduação em Música. Florianópolis, 2013.

BORGES, Luís Fabiano Farias. **Trajetória estilística do choro: o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello. 2008.** 177 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. **Um violonista-compositor brasileiro: Guinga.** A presença do idiomatismo em sua música. 148 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CAVALCANTI, Diego. **A estreia solo de Maurício Carrilho.** Discoteca do Choro. 2008. Disponível em < <http://quintaldochoro.blogspot.com.br/2008/10/estria-solo-de-mauricio-carrilho.html> >. Acesso em: 08 abr. 2018.

DELNERI, Celso Tenório. **O violão de Garoto.** A escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

DOUG DE VRIES. **Doug de Vries,** Guitarist, Composer. Disponível em < <http://www.dougdevries.com>>. Acesso em: 23 jun. 2017.

KOONCE, Franck. **Articulation, Texture and Voicing.** 2005. Disponível em < <https://www.frankkoonce.com/articles/Articulation,%20Texture,%20and%20Voicing.pdf>>. Acesso em: 09 abr. 2018.

LEMOS, Júlio César Moreira. **O Estilo Composicional de Marco Pereira Presente na Obra Samba Urbano**. Uma abordagem a partir de suas principais influências: a música popular brasileira, o jazz e a música erudita. Universidade Federal de Goiás. Escola de música e artes cênicas, Goiânia, 2012.

LOBOISSIÈRE, Marília. **Interpretação musical: a dimensão recriadora da “comunicação” poética**. São Paulo: Annablume, 2007.

PACHECO, Fernando Antônio. **A criação dos 5 Prelúdios de Villa-Lobos**. São Paulo: Annablume, 2010.

PEREIRA, Marco. **Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão**. Brasília: MusiMed, 1984.

SALEK, Eliane. **A flexibilidade ritmico-melódica do choro**. Escola de Música, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1999.

SCARDUELLI, Fabio. **A obra para violão solo de Almeida Prado**. Campinas: [s.n.], 2007.

SOUSA, Natanael Martins e MAIA, Marcos da Silva. **Uma digitação do Prelúdio da Suíte para Alaúde BWV 997 de J. S. Bach transcrito para o violão**. Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza. Per Musi, SciELO Brasil, 2015.

TABORDA, Márcia E. **Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830/1930**. Rio de Janeiro: UFRJ/ IFCS, 2004.

ULHÔA, Marta Tupinambá. **Isto é bom! ou Yayá, você quer morrer? – a tradição oral e a tradição escrita no Lundu**. **Anais do XIV Congresso da ANPPOM**. CD-ROM. Porto Alegre, agosto de 2003.

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

WOLFF, Daniel. **Como digitar uma Obra para Violão**. **Revista Violão Intercâmbio**, São Paulo, n.46, 2001.

ZANON, Fábio. **O Violão no Brasil depois de Villa Lobos**. Fórum Violão Erudito, maio de 2006. Disponível em: <http://p2.forumforfree.com/1-vt1436-violaoerudito.html?start=0>. Acesso em: 20 ago. 2017.

APÊNDICE A – PARTITURA ORIGINAL DE *CANTO VERDE*

Canto Verde

Beberibe, junho de 2000

Mauricio Carrilho

choro

$\text{♩} = 56$

5

9

13

17

21

© COPYRIGHT 2000, by ACARI PRODUÇÕES LTDA

www.acari.com.br – Rio de Janeiro – RJ – Brasil

Todos os direitos reservados. ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED.

Canto Verde (Mauricio Carrilho) - 2

Musical notation for measures 25-28. The music is written on a single staff in treble clef with a 6/8 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes and a bass line with chords and single notes.

Musical notation for measures 29-32. The music continues on a single staff in treble clef with a 6/8 time signature, showing a continuation of the melodic and harmonic patterns from the previous section.

Musical notation for measures 33-34. Measure 33 is followed by a first ending (marked '1') and a second ending (marked '2'). The notation includes a repeat sign and a double bar line. To the right of the second ending, the instruction "D.C. e \emptyset " is written.

Musical notation for measure 35. The measure begins with a whole rest symbol (\emptyset) above the staff, followed by a melodic phrase in treble clef with a 6/8 time signature.

APÊNDICE B – PARTITURA REVISADA DE *CANTO VERDE*

Violão

Canto Verde

Escrito, revisado e digitado
por Paula Borghi

choro

Mauricio Carrilho

6ª em D
ca. 56

8

5

9

13

17

21

p

mp

cresc

p

cresc

dim

© COPYRIGHT 2000, by ACARI PRODUÇÕES LTDA
www.acari.com.br – Rio de Janeiro – RJ – Brasil

Todos os direitos reservados. ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED.

Canto Verde (Mauricio Carrilho) - 2

Musical score for "Canto Verde (Mauricio Carrilho) - 2". The score is written for guitar and consists of four systems of music.

System 1 (Measures 25-28): Features a melodic line with a circled '2' above measures 25 and 27. The bass line includes a *mp* dynamic marking.

System 2 (Measures 29-32): Includes a *p* dynamic marking, a *cresc* (crescendo) marking, and a *dim* (diminuendo) marking. Chordal structures are labeled C^{II}, C^I, C^{IV}, and C^{III}.

System 3 (Measures 33-34): Shows a first ending (1) and a second ending (2). The instruction "D.C. e \emptyset " is present.

System 4 (Measures 35-36): Concludes the piece with a final chord.

Beberibe (CE), junho de 2000

APÊNDICE C – PARTITURA ORIGINAL DE *CONVERSA COM O VIOLÃO*

Conversa com o violão

choro

Rio de Janeiro, 8 de outubro de 2009

Mauricio Carrilho

♩ = 76

1

2

1

2

© COPYRIGHT 2009, by ACARI PRODUÇÕES LTDA
www.acari.com.br - Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Todos os direitos reservados. ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED.

APÊNDICE D – PARTITURA REVISADA DE *CONVERSA COM VIOLÃO*

Violão

Conversa com o violão

choro

Mauricio Carrilho

Escrito, revisado e digitado
por Paula Borghi

ca. 70

mp

mf

Conversa com o violão (Mauricio Carrilho) - 2

The musical score consists of six systems of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The systems are numbered 24, 28, 32, 35, 39, and 43. Each system contains a melodic line with various rhythmic values and a bass line with chords and bass notes. Fingering numbers (1-4) are placed above notes, and circled numbers (1-5) are placed below notes. Performance markings include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *dim.* (diminuendo). Chord diagrams are shown as small symbols above the staff, and some systems include a circled Θ_1 symbol. The score is annotated with Roman numerals (C^{IV}, C^{II}, C^I, C^V, C^{III}) and circled numbers (1, 2) indicating specific techniques or positions.

APÊNDICE E – PARTITURA ORIGINAL DE *CORRENTE*

Corrente

choro

Rio de Janeiro, 12 de maio de 2009

Mauricio Carrilho

♩ = 76

♩

simile

5

9

13

17

21

25

© COPYRIGHT 2009, by ACARI PRODUÇÕES LTDA
www.acari.com.br – Rio de Janeiro – RJ – Brasil

Todos os direitos reservados. ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED.

Corrente (Mauricio Carrilho) - 2

Musical score for Corrente (Mauricio Carrilho) - 2, measures 29-57. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The piece features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Measure 29: Θ^1
 Measure 33: Θ^1
 Measure 37: Θ^1
 Measure 41: Θ^1
 Measure 45: Θ^1
 Measure 49: Θ^1
 Measure 53: Θ^1
 Measure 57: Θ^1

The score includes first and second endings (labeled 1 and 2) and a section marked with a circled 6. The final measure (57) ends with a double bar line and a fermata.

APÊNDICE F – PARTITURA REVISADA DE *CORRENTE*

Violão

Corrente

Escrito, revisado e digitado
por Paula Borghi

choro

Mauricio Carrilho

ca. 80

cresc

dim

mp

cresc

dim

Corrente (Mauricio Carrilho) - 2

25

VI
4 3 1 4
4 2
4 3 ③ ② 1 3 1
4 1 1 4 3 2 1
④
④ ④ ②
⑤ ①
0

29

4 3 1 2 1 2
0 0 4 0 0 2 0
0 3 0 2 0 0 3
4 1 0 4
mf *p1 cresc*
④

33

4 2 0
1 2
1 0
3 4
1 3 0 2 0 2 3
Ao S e Θ₁

36

③ ④ 1 2 0 0 1
0 4 0 0 3 4
3 1 0 2 0 1
3 4
2 3 1
0
2 0 1

40

0 4 0 0 1 ③ 4
4 ② ② 1 2 4
4 2 4 3
3
1 # 2 2 0
④
③ ②
0

44

2 0 2 3 3 ② 4
② ③ 4 1 4 4
2 0 2 0 1 4
③ ② 1 2 0 3 2 0
⑤
0
1
1

Corrente (Mauricio Carrilho) - 3

48

0 3 0 4 ② 1 0 4 ④ 0 2 0 4 1 2 0 4 3 1 0 2 ③ 4 4 4

52

③ 4 2 4 0 0 4 0 1 1 2 4 0 2 4 0

1 2 3 1 3 2 1 1

Ao S^{e} Θ_2

55

Θ_2 C^{III} C^{I} 4 1 2 3 4 1

mf 4 3 3 4 1 *mp* ⑥

Detailed description: This block contains three staves of musical notation for guitar. The first staff (measures 48-51) features a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It includes various fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) and circled measure numbers (2, 4, 3). The second staff (measures 52-54) shows a repeat sign with first and second endings, circled measure numbers (3), and a dynamic marking of *mf*. The third staff (measures 55) continues the piece with circled measure numbers (2, 3, 6), dynamic markings (*mf*, *mp*), and a final chord with a circled 6. A symbol $\text{Ao } \text{S}^{\text{e}} \Theta_2$ is placed to the right of the second staff.

Rio de Janeiro, 12 de maio de 2009

APÊNDICE G – PARTITURA ORIGINAL DE *DEVANEIO*

Devaneio

choro

Rio de Janeiro, 26 de novembro de 2005

Mauricio Carrilho

§

♩ = 90

5

9

13

17

21

25

1
2

© COPYRIGHT 2005, by ACARI PRODUÇÕES LTDA
www.acari.com.br – Rio de Janeiro – RJ – Brasil

Todos os direitos reservados. ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED.

Devaneio (Mauricio Carrilho) - 2

The image shows a musical score for the piece "Devaneio (Mauricio Carrilho) - 2". It consists of seven staves of music, all in treble clef and 2/4 time. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. There are two first endings (labeled '1') and two second endings (labeled '2'). The first ending is located between measures 33 and 36, and the second ending is between measures 49 and 52. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The notation includes a variety of rhythmic patterns and melodic lines.

APÊNDICE H – PARTITURA REVISADA DE *DEVANEIO*

Violão

Devaneio

Escrito, revisado e digitado
por Paula Borghi

choro

Mauricio Carrilho

ca. 80

mp

cresc

mp

cresc

mp

cresc

mp

cresc

© COPYRIGHT 2005, by ACARI PRODUÇÕES LTDA
www.acari.com.br - Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Todos os direitos reservados. ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED.

Devaneio (Mauricio Carrilho) - 2

24 *mf*

28 *dim*

32 *mp*

35 *mf*

39 *cresc*

43 *cresc*

Ao \otimes e \oplus_1

Devaneio (Mauricio Carrilho) - 3

47 *f* 1 4 3 4 3 0 4 0

48 *mf* 3 2 2 3 2 2

49 1 0 3 2 0 4 3 1

50 1 4 4 2 2 1 0 0

51 1 2 0 1 3 2 4 3

52 1 3 4 2 0 4 0

Ao f e f_2

53 0 2 3 2 3 1 0

Rio de Janeiro, 26 de novembro de 2005

APÊNDICE I – PARTITURA ORIGINAL DE *ESFINGE*

Esfinge

Rio de Janeiro, 4 de Janeiro de 2013 Mauricio Carrilho

choro

$\text{♩} = 60$

5

9

6

12

16

1

2

6

Esfinge (Mauricio Carrilho) - 2

Musical staff 19-22. Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and eighth-note patterns. A '6' is written below the staff at the end of the line.

Musical staff 23-26. Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and eighth-note patterns.

Musical staff 27-30. Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and eighth-note patterns.

Musical staff 31-34. Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and eighth-note patterns. A first ending bracket labeled '1' spans measures 33-34, and a second ending bracket labeled '2' spans measures 33-34. The staff ends with the instruction "D.C. e \emptyset ".

Musical staff 35-37. Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and eighth-note patterns. The staff begins with a \emptyset symbol.

Musical staff 38. Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and eighth-note patterns.

APÊNDICE J – PARTITURA REVISADA DE *ESFINGE*

Violão

Esfinge

Escrito, revisado e digitado
por Paula Borghi

choro

Mauricio Carrilho

ca. 60

mp

The musical score is written for guitar in 2/4 time, marked *mp* and tempo ca. 60. It consists of five systems of music. The first system (measures 1-4) includes a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and techniques like triplets and slurs are used. The second system (measures 5-8) continues the piece with similar notation. The third system (measures 9-11) shows a change in the bass line. The fourth system (measures 12-15) includes a key signature change to one flat and a repeat sign. The fifth system (measures 16-18) concludes the piece with a repeat sign and a final cadence. Various techniques such as triplets, slurs, and dynamic markings are used throughout.

Esfinge (Mauricio Carrilho) - 2

Musical score for guitar, measures 19-38. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/8 time signature. It includes various chord diagrams (C#VII, C#VI, C#V, C#IV, C#II, C#IX) and detailed fingering instructions. Measure 19 starts with a C#VII chord and a melodic line. Measures 23-26 show complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Measure 31 features a double bar line and a repeat sign. Measure 35 includes a C#I chord and a melodic line. Measure 38 ends with a C#IX chord. The score concludes with the instruction "D.C. e $\text{\textcircled{C}}$ ".

Rio de Janeiro, 4 de janeiro de 2013

APÊNDICE K – PARTITURA ORIGINAL DE *JANELA DO TEMPO*

Janela do Tempo

Lumiar, 2 de janeiro de 2013

Mauricio Carrilho

tango brasileiro

♩ = 78

5

9

13

17

21

© COPYRIGHT 2013, by ACARI PRODUÇÕES LTDA

www.acari.com.br - Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Todos os direitos reservados. ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED.

Janela do Tempo (Mauricio Carrilho) - 2

25

29

33

D.C. e \oplus

35

APÊNDICE L – PARTITURA REVISADA DE *JANELA DO TEMPO*

Violão

Janela do Tempo

Escrito, revisado e digitado
por Paula Borghi

tango brasileiro

Mauricio Carrilho

ca. 60

0 2 1 4 0 2 1 4 2 1 4 4 3 1 2 0 1 0 4

5 3 1 4 1 4 3 2 1 0 4 4 2 0 2 4 2 0

9 0 1 4 3 2 0 3 2 1 2 3 0 1 0 3 0 1 0

13 2 0 3 4 0 4 2 3 2 3 1 0 4 3 2 3 4 0 1 0 0 3 2 4 1

17 2 0 1 0 3 1 3 2 0 1 3 0 1 4 4 4 4 4 4 4 4 0 4 0 0 0 2

21 4 1 0 4 3 1 4 4 2 0 4 4 1 0 0 2 4 2 0 4 4 1 0 0

Janela do Tempo (Mauricio Carrilho) - 2

The musical score is written for guitar in a single system with four staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and fingerings.

Staff 1 (Measures 25-28):
 Measure 25: Fingering 4 1 3 0, 2. Chord: F2, Bb2, D3, F3.
 Measure 26: Fingering 2 3 1 3, 1. Chord: F2, Bb2, D3, F3.
 Measure 27: Fingering 4 4, 4. Chord: F2, Bb2, D3, F3.
 Measure 28: Fingering 0 1, 4. Chord: F2, Bb2, D3, F3. Includes a circled '3' above the first measure and a circled 'II' above the second measure.

Staff 2 (Measures 29-32):
 Measure 29: Fingering 4 4, 1. Chord: F2, Bb2, D3, F3.
 Measure 30: Fingering 4 2 4, 1. Chord: F2, Bb2, D3, F3. Includes a circled 'I' above the measure.
 Measure 31: Fingering 1 2 3, 1 3 3 4, 3. Chord: F2, Bb2, D3, F3. Includes a circled '2' above the measure.
 Measure 32: Fingering 3 4, 0. Chord: F2, Bb2, D3, F3. Includes a circled 'III' above the measure and a circled 'VII' above the measure.

Staff 3 (Measures 33-34):
 Measure 33: Fingering 1 1 2 1 3 0 2 3, 3. Chord: F2, Bb2, D3, F3. Includes a circled '1' above the measure.
 Measure 34: Fingering 0 3, 2 1 4 0, 2. Chord: F2, Bb2, D3, F3. Includes a circled '2' above the measure.

Staff 4 (Measures 35-36):
 Measure 35: Fingering 0 1 0 0 1 0 2 0, 0 0 3 0, 4 2. Chord: F2, Bb2, D3, F3. Includes a circled 'III' above the measure.
 Measure 36: Fingering 0 0, 1. Chord: F2, Bb2, D3, F3.

Additional markings: "D.C. e \emptyset " is written to the right of the third staff. A circled \emptyset is written above the first measure of the fourth staff.

Lumiar (RJ), 2 de janeiro de 2013

APÊNDICE M – PARTITURA ORIGINAL DE *JANGADEIRO*

Jangadeiro

tango brasileiro

Beberibe, junho de 2000

Mauricio Carrilho

$\text{♩} = 80$ ♩

5

9

13

1

17

2

© COPYRIGHT 2000, by ACARI PRODUÇÕES LTDA
www.acari.com.br – Rio de Janeiro – RJ – Brasil

Todos os direitos reservados. ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED.

Jangadeiro (Mauricio Carrilho) - 2

Musical notation for measures 21-24. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 8/8. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and rests.

Musical notation for measures 25-28. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 8/8. The music continues with eighth and sixteenth notes and rests.

Musical notation for measures 29-32. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 8/8. The music continues with eighth and sixteenth notes and rests.

Musical notation for measures 33-34. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 8/8. Measure 33 is marked with a first ending bracket (1) and measure 34 with a second ending bracket (2). The music features eighth and sixteenth notes and rests.

Ao \otimes e \ominus

Musical notation for measures 35-36. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 8/8. The music features eighth and sixteenth notes and rests.

APÊNDICE N – PARTITURA REVISADA DE JANGADEIRO

Violão

Jangadeiro

Escrito, revisado e digitado
por Paula Borghi

tango brasileiro

Mauricio Carrilho

6ª em D
ca. 80

Jangadeiro (Mauricio Carrilho) - 2

Ao $\text{S e } \emptyset$
Beberibe (CE), junho de 2000

APÊNDICE O – PARTITURA ORIGINAL DE *NASCENTE*

Nascente

choro

Rio de Janeiro, 17 de maio de 2009

Mauricio Carrilho



$\text{♩} = 60$

5

9

13

17

21

25

1

2

1

2

© COPYRIGHT 2009, by ACARI PRODUÇÕES LTDA

www.acari.com.br - Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Todos os direitos reservados. ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED.

Nascente (Mauricio Carrilho) - 2

The image displays a musical score for the piece "Nascente (Mauricio Carrilho) - 2". The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of seven staves of music, with measure numbers 29, 33, 37, 41, 45, 49, and 53 indicated at the beginning of each staff. The music features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several first and second endings marked with "1" and "2" above the notes. A specific rhythmic notation, $A_0 \otimes e \oplus$, is used to denote a triplet of eighth notes in measures 33, 49, and 53. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the seventh staff.

APÊNDICE P – PARTITURA REVISADA DE *NASCENTE*

Violão

Nascente

Escrito, revisado e digitado
por Paula Borghi

choro

Mauricio Carrilho

♩ ca. 60
rubato e legato

1
2

16

Nascente (Mauricio Carrilho) - 2

20 0 0 3 1 3 1 2 4 3 1 0 4 1 0 3 3 1 0 2 1 0 1 0

24 0 3 1 3 0 3 2 1 4 0 1 0 3 0 1 4 0 1 3 4 3 1 2 4 3 1 2

28 *f* 2 0 4 3 1 4 3 4 2 0 0 3 4 1 2 0 1 0 4 0 0 0 1 3

32 3 0 4 4 0 1 1 4 2 1 0 2 4 0 0 2 0 0 0 3 2 3 1 0

35 *mp* 0 0 1 3 0 4 3 1 3 0 0 0 1 2 3 1 4 1 4 0 3 0 1

39 4 1 2 3 4 4 4 1 4 0 1 2 4 1 1 0 4 1 0 3 0 2 1 2 0 1 0

p *mf* *f* *mp*

Ao \otimes e \oplus_1

\oplus_1

Detailed description: This is a guitar score for the piece 'Nascente' by Mauricio Carrilho. It consists of seven staves of music, numbered 20 to 40. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score is heavily annotated with circled numbers (1-4) indicating fingerings for various chords and melodic lines. Dynamics include piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), and forte (*f*). There are also performance markings such as \otimes and \oplus_1 . The notation includes complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

Nascente (Mauricio Carrilho) - 3

Musical notation for measures 43-46. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5. Measure 43 starts with a bass line (1, 3, 2, 4) and a treble line (0, 3, 4, 0, 1). Measure 44 has a bass line (0, 1, 2) and a treble line (4, 2, 2). Measure 45 has a bass line (1, 0, 2) and a treble line (4, 3, 3). Measure 46 has a bass line (2, 1, 4, 5, 6) and a treble line (5, 4, 0, 1, 0, 3, 4).

Musical notation for measures 47-50. Measure 47 has a bass line (2, 4) and a treble line (2, 3, 0, 4, 1, 4, 1). Measure 48 has a bass line (6) and a treble line (0, 2, 3, 0, 3, 2, 1). Measure 49 has a bass line (3, 1, 0) and a treble line (0, 0). Measure 50 has a bass line (2, 3, 4, 2) and a treble line (4, 0, 3, 2, 0, 1, 0).

Musical notation for measures 51-52. Measure 51 has a bass line (3, 3) and a treble line (1, 0, 0, 2, 2, 0, 3). Measure 52 has a bass line (3, 1) and a treble line (2, 0, 3). The piece ends with a double bar line. The text "Ao \otimes e Θ_2 " is written to the right of the notation.

Musical notation for measures 53-54. Measure 53 has a bass line (2, 1) and a treble line (0, 0, 0, 0, 4). Measure 54 has a bass line (2, 0) and a treble line (0). The piece ends with a double bar line.

Rio de Janeiro, 17 de maio de 2009

O Juca e a amariposa (Mauricio Carrilho) - 2

The image displays a musical score for the piece "O Juca e a amariposa (Mauricio Carrilho) - 2". The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of seven staves of music, with measure numbers 29, 33, 37, 41, 45, 49, and 53 marked at the beginning of their respective staves. The music features a complex rhythmic pattern, primarily consisting of eighth and sixteenth notes. There are two first endings (marked with a '1' and a circled cross symbol) and two second endings (marked with a '2' and a circled cross symbol). The first ending occurs between measures 33 and 36, and the second ending occurs between measures 49 and 52. The score concludes with a final chord in measure 53. The notation includes various accidentals (sharps, naturals, flats) and dynamic markings such as Ao , S , e , and Φ .

APÊNDICE R – PARTITURA REVISADA DE *O JUCA E A MARIPOSA*

Violão

O Juca e a mariposa

Escrito, revisado e digitado
por Paula Borghi

choro

Mauricio Carrilho

© COPYRIGHT 2009, by ACARI PRODUÇÕES LTDA
www.acari.com.br - Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Todos os direitos reservados. ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED.

O Juca e a mariposa (Mauricio Carrilho) - 3

47

0 2 0 0 4 0 3 4 1 4 4 1 3 4 2 0 3 1

0 1 1 3 2 0 2 0 1 2 0 1 3 0 2 0 3

cresc ----- ⑤

1 2

51 *f*

0 4 0 1 2 0 1 3 0 2 0 3

0 2 0 3

$A_0 \text{ } \Theta_2 \text{ e } \Theta_2$

53

Θ_2 ② 3 4 1 2 3 Θ_{II}^- Θ_{VII} 4

0 0 2 3 0

Ourinhos (SP), 22 de julho de 2009

APÊNDICE S – PARTITURA ORIGINAL DE *TEU OLHAR*

Teu olhar

choro

Rio de Janeiro, 5 de janeiro de 2013

Mauricio Carrilho

$\text{♩} = 56$ ♩

5

9

13

17

Teu olhar (Mauricio Carrilho) - 2

21

24

28

32

35

APÊNDICE T – PARTITURA REVISADA DE *TEU OLHAR*

Violão

Teu olhar

Escrito, revisado e digitado
por Paula Borghi

choro

Mauricio Carrilho

The musical score is written for guitar in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins at measure 56. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The score is divided into five systems of music. Each system contains a single melodic line with a bass line accompaniment. Fingering numbers (1-4) are placed above the notes. Chord diagrams are indicated by letters (C, F, G, D) with Roman numerals (II, VI, VII, IX) and a slash, showing the fret positions for the chords. Dynamic markings include 'cresc.' (crescendo), 'f' (forte), and 'p' (piano). There are also circled numbers (5, 6) and a circled '2' indicating specific techniques or fingerings. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Teu olhar (Mauricio Carrilho) - 2

21

24

28

32

35

p

Ao \otimes e \oplus

Detailed description of the musical score: The score is for guitar and consists of five systems of music. The first system (measures 21-23) features a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. It includes various chord voicings and melodic lines with extensive fingering (e.g., 2 0 3 1 4 2, 1 4 1 4 2 3, 1 0 0 0). The second system (measures 24-27) continues the piece, with measures 26 and 27 marked with a piano (*p*) dynamic. It includes fingering like 1 4 2 0 3 1 and 0 3 1 4 1 4, and circled numbers 4 and 5. The third system (measures 28-31) shows a melodic line with fingering such as 4 4 1 1 and 1 1 0 3, and a piano (*p*) dynamic. The fourth system (measures 32-34) contains a repeat sign and includes the instruction 'Ao \otimes e \oplus '. The fifth system (measures 35-36) concludes the piece with a double bar line and includes fingering like 2 1 3 0 and 4 4.

Rio de Janeiro, 5 de janeiro de 2013