

# **A Viola de 10 cordas solo e o Choro: abordagem sobre arranjos<sup>1</sup>**

Prof.Dr. Marcus de Araujo Ferrer  
Escola de Música  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

## **Introdução**

Apresentamos uma abordagem sobre aspectos técnicos e musicais direcionados para a criação de arranjos de Choro para a viola de 10 cordas, como instrumento solista. A utilização deste instrumento na tradição da música urbana carioca foi rompida ao longo do século XIX, deixando uma lacuna instrumental a ser preenchida. Ainda, esta abordagem também contribui para um "alargamento de horizontes" deste instrumento, ao propor uma produção "fora" do seu meio musical mais tradicional.

A ideia de “alargamento ou ampliação de horizontes” tem como referência a história do desenvolvimento do violão. Este instrumento conseguiu transpor barreiras e transformar-se em um instrumento polivalente, rico em possibilidades e que, atualmente, pode interpretar praticamente qualquer tipo de música, seja solo ou de câmara, popular, erudita ou contemporânea. Tal característica permitiu que ele se disseminasse em todas as camadas sociais e em países com culturas totalmente diferentes. Como resultado, afora sua popularidade e sobrevivência ao longo de séculos, temos uma enorme quantidade e variedade de repertório.

O que nos interessa particularmente é o fato de que, enquanto uma parte desse vasto repertório seja constituído por obras escritas originalmente para o violão, uma outra parcela significativa é formada por transcrições e arranjos. Por conseguinte, a produção de arranjos para a viola pode se definir pela ampliação do seu universo musical. E sua participação no meio musical mais tradicional carioca, uma excelente oportunidade para o desenvolvimento como um todo, tanto da viola, quanto do Choro.

Organizamos uma série de informações sobre a viola estabelecendo algumas definições necessárias e importantes, na medida em que estamos lidando com um instrumento que apresenta formatos diferentes, variadas afinações e notação também variada.

Não é nossa intenção trazer para o texto discussões teóricas e metodológicas, comparando e discutindo os critérios adotados. As definições estarão expressas de forma concisa, delimitando

---

<sup>1</sup>Apoio FAPERJ - Link para a página do projeto de pesquisa “Música brasileira para cordas dedilhadas: pesquisa, produção e interpretação”: <http://camerata.musica.ufjf.br>

objetivamente o caminho proposto para o desenvolvimento do trabalho. Assim, a guisa de exemplo, ao definirmos o termo “arranjo”, procuramos fazê-lo de forma mais objetiva possível e não entramos na questão da discussão sobre outros termos correlatos como transcrição, versão e adaptação.

Este texto tem como finalidade demonstrar as potencialidades da viola na interpretação do Choro.

### **A viola de 10 cordas**

Desde sua chegada ao Brasil, no século XVI, a viola foi se disseminando e incorporando à nossa cultura e, após quase cinco séculos, pode ser encontrada em todas as Regiões do Brasil<sup>2</sup>. Como consequência de seu uso em espaços tão diferentes com culturas e influências diversas, é possível observar uma grande variedade tanto de formas, como também de afinações.(Correa, 2000 e Souza, 2005) Em virtude dessa pluralidade que a envolve, é necessário definir a qual tipo de instrumento - Viola - estamos nos dirigindo.

A viola aqui referida, é um instrumento de estrutura semelhante à do violão, mas um pouco menor, com cinco pares de cordas. Há diversos manuais e métodos de viola que trazem algum desenho ou foto do instrumento como meio de identificação, indicando também os nomes de suas partes constituintes. Selecionamos um exemplo, retirado do método “Conhecendo a viola”, de Rui Torneze<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> As Regiões Nordeste, Sudeste e Centro-Oeste são particularmente importantes quando se fala em violeiros e luthiers.

<sup>3</sup> Araújo, Rui Torneze de. *Viola caipira: estudo dirigido*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1999, p.10.

## Conhecendo a Viola

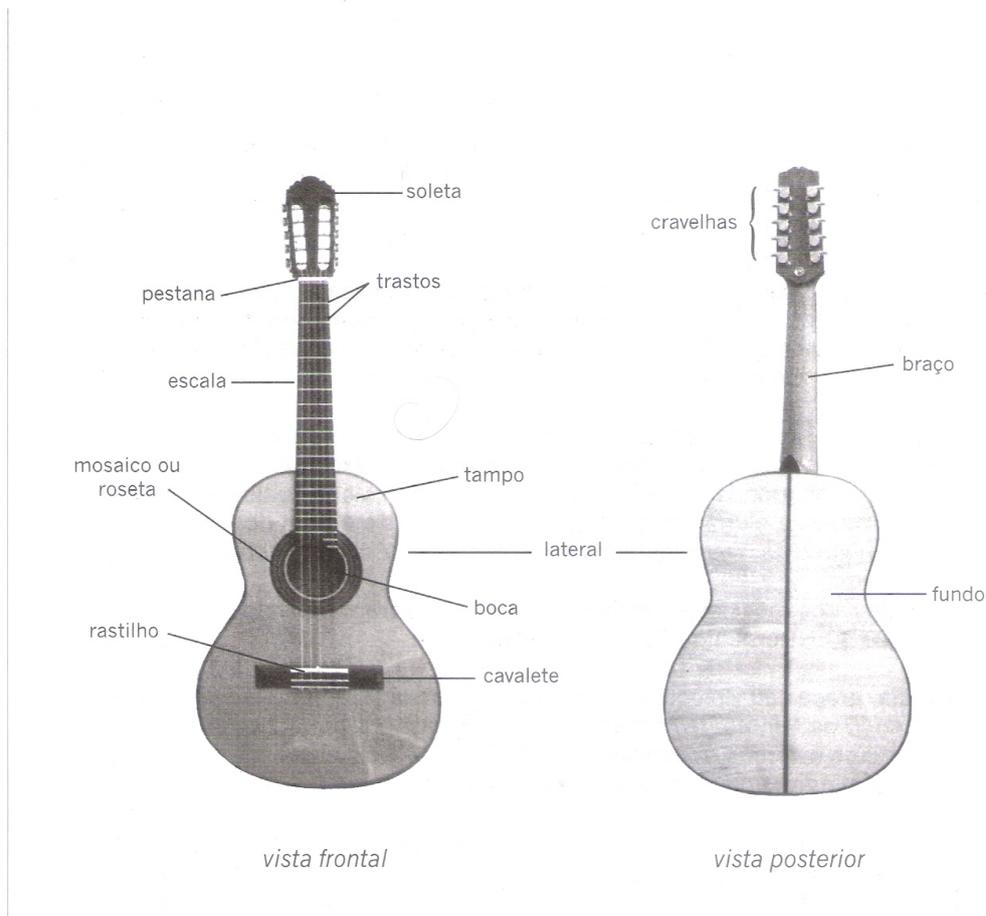


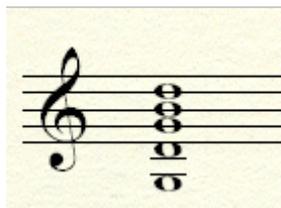
Figura 1. Conhecendo a viola. (fonte: Araújo, 1999, p.10)

A viola que utilizamos é um instrumento moderno semelhante à figura 1 e, após a observação da ilustração, torna-se clara a sua identificação.

### **Afinação, Extensão e Notação**

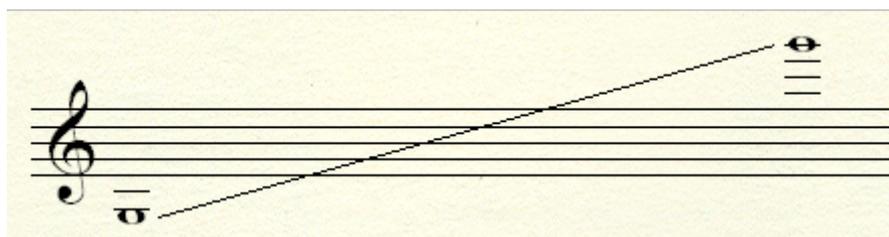
Com relação à afinação, é necessária também uma definição pois há uma grande variedade. Faz parte da tradição da viola as afinações receberem nomes como, por exemplo, “Boiadeira”, “Meia-Guitarra”, “Oitavada”, “Cebolão” etc. No entanto, a relação entre o nome e a afinação nem sempre é a mesma, podendo-se encontrar afinações diferentes recebendo o mesmo nome e também

nomes diferentes para uma só afinação<sup>4</sup>. Adotamos aqui uma afinação bastante utilizada na região Centro-Sul do Brasil (Corrêa, 2000, p.33) denominada Rio abaixo (Sol maior):



Exemplo musical 1. Afinação Rio abaixo (Sol maior)

Escolhida a afinação, a extensão fica praticamente definida. O exemplo a seguir mostra uma extensão delimitada por nós especificamente para a elaboração de arranjos. Sabemos que, de acordo com as especificidades de cada instrumento, há pequenas diferenças quanto à nota mais aguda, mas de uma forma geral a extensão indicada pode ser utilizada como referência para a maioria das violas, tanto as produzidas em fábricas, como Rozzini ou Giannini, quanto aquelas manufaturadas por luthiers.



Exemplo musical 2. Extensão em Rio abaixo

Com respeito à escrita musical, destacaremos três formas de notação bastante utilizadas atualmente (em conjunto ou individualmente): tablatura<sup>5</sup>, cifragem alfa-numérica e pentagrama.

O exemplo musical 3 mostra um trecho da composição de Fernando Deghi, “Viola e seus mistérios”<sup>6</sup>, no qual podemos observar a utilização em conjunto de notação no pentagrama e na tablatura:

<sup>4</sup> Mais informações podem ser encontradas no manual de Roberto Corrêa, “A arte de Pontear Viola”, onde estão exemplificados diversos nomes e afinações da viola.

<sup>5</sup> A segunda parte da tese de Gisela Nogueira é dedicada à notação em tablatura e em cifra, com informações históricas e técnicas (2008, p. 86 a 145).

<sup>6</sup> Deghi, Fernando. *Viola brasileira e suas possibilidades*. São Bernardo do Campo: Violeiro Andante, 2001.

Afinação Rio abaixo  
 5° 4° 3° 2° 1°  
 sol ré sol si ré

ao amigo Vêio das Matas  
**Viola e seus mistérios**  
 Viola Brasileira  
 Preludio

Fernando Deghi  
 1995

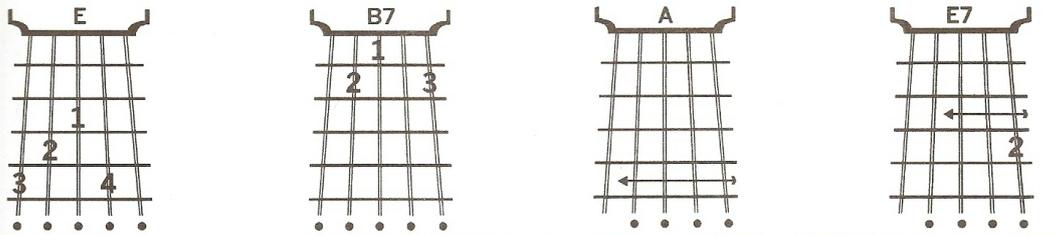
Exemplo musical 1. Notação combinada – tablatura e pentagrama. (fonte: Deghi, 2001, p.32)

A seguir, um exemplo da notação em cifragem alfa-numérica. Esse sistema de notação não define, a priori, um instrumento específico para a sua leitura e pode ser interpretado por qualquer instrumento harmônico: viola, violão, piano, cavaquinho etc. O exemplo foi retirado do método “Viola caipira: estudo dirigido”, de Rui Torneze de Araújo, nele se percebe a preocupação didática em demonstrar graficamente os acordes utilizados. Por essa indicação inicial da cifra com o desenho do acorde no braço do instrumento, pode-se identificar a afinação da viola utilizada pelo autor – Cebolão, em Mi maior<sup>7</sup>:

<sup>7</sup> Afinação Cebolão: 5° par – si3/si2; 4° par – mi4/mi3; 3° par – sol#4/sol#3; 2° par – si3/si3; 1° par – mi4/mi4.

## CHALANA

Mário Zan e  
Arlindo Pinto



E  
Lá vai uma Chalana  
B7 E  
Bem longe se vai

B7  
Riscando o remanso do Rio Paraguai

A  
**Oh Chalana sem querer**  
E  
Tu aumentas a minha dor

B7  
Nestas águas tão serenas

E E7 (2ª vez)  
Vai levando o meu amor

(E)  
E assim ela se foi

B7  
Nem de mim se despediu

A  
A Chalana vai sumindo

B7 E  
Na curva lá do rio

E se ela vai magoada

B7  
Eu bem sei que tem razão

Fui ingrato eu feri

E E7  
O seu meigo coração

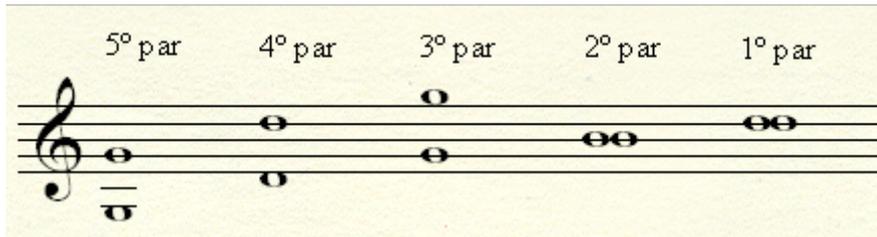
Exemplo musical 2. Notação em cifragem. (fonte: Araújo, 1999, p.39)

As partituras de Choro, notadamente aquelas para instrumentos melódicos, se caracterizam pela combinação entre pentagrama e cifragem<sup>8</sup>. Nos exemplos que adotamos, não utilizaremos a notação em tablatura. Todos estarão notados em pentagrama.

<sup>8</sup> Carneiro (2001) cita uma cifragem antiga utilizada no Choro: 1ª, 2ª, 3ª e Preparação. Respectivamente, Tônica, Dominante, SubDominante e Dominante secundária.

## Notação da viola no pentagrama

A viola é composta de cinco pares de cordas, sendo os dois primeiros pares uníssonos e os demais oitavados, como mostra o exemplo a seguir:



Exemplo musical 3. Cinco pares de cordas

A notação musical deve ser feita como se cada par fosse apenas uma corda, mas tendo em mente que os três pares mais graves (5º, 4º e 3º) estarão soando também oitavados.



Exemplo musical 4. Notação musical da afinação Rio abaixo (Sol maior)

A viola é também um instrumento transpositor e soa uma oitava abaixo do escrito. A seguir, dois acordes nos quais demonstraremos as diferenças entre a notação e o resultado sonoro de fato, decorrente da combinação das cordas oitavadas e uníssonas, e da transposição:

The image displays two musical staves, numbered 13 and 16, illustrating the construction of chords. Each staff shows the individual notes for the 5th, 4th, 3rd, and 2nd strings, followed by the final chord result with an 8va marking.

Exemplo musical 5. Resultado sonoro da notação de dois acordes.

### Técnicas de mão direita

Na viola, a mão direita é a responsável pela produção do som e sua técnica pode ser desenvolvida de formas diferentes. Podemos, em linhas gerais, citar quatro técnicas que podem ser adotadas na viola e que destacaremos a seguir.

Há uma técnica que é similar à do violão<sup>9</sup> muito utilizada por aqueles músicos que primeiro aprenderam este instrumento e posteriormente passaram a tocar viola também, transferindo para ela a técnica desenvolvida no estudo do violão. Praticamente todo o material de estudo do violão pode ser aproveitado no estudo da viola, com algumas adaptações.

Uma segunda técnica de mão direita que é mais tradicional da viola e também da guitarra portuguesa é o uso do polegar e do indicador como dedos principais. Nesta técnica, o ataque das cordas pode ser feito em movimentos tanto para cima quanto para baixo em ambos dedos.

<sup>9</sup> Estamos considerando aqui o aspecto mais comum da forma de ataque da mão direita, como pinça ou com apoio. O polegar com movimento para baixo e os demais dedos com movimento para cima, articulados em conjunto ou de forma independente. Há diversos métodos de violão com especificidades no desenvolvimento da técnica.

Diferentemente da técnica do violão, em que o polegar trabalha o ataque da corda quase sempre com movimento para baixo e o indicador sempre com movimento para cima.

Há ainda a técnica de rasqueado, conhecida também como “toque” (a batida do ritmo). Esta técnica geralmente está associada às danças e ao acompanhamento de canções<sup>10</sup>.

Uma quarta escola seria a possibilidade do uso da palheta, neste caso, aproximando-se da técnica do bandolim, do cavaquinho ou da guitarra. Embora diversos violeiros utilizem esta técnica como Marcos Mesquita, Ricardo Vignini, entre outros.

### **Para equilibrar o som da viola**

A viola é um instrumento com um desequilíbrio sonoro natural. Observando-se a composição do encordoamento, veremos que os cinco pares de cordas não são todos organizados da mesma maneira, alguns estão em uníssono e outros oitavados, como já comentado<sup>11</sup>. Essa diferença também é responsável por esse desequilíbrio, pois os pares de cordas em uníssono (1 e 2) têm um som “menos encorpado” do que os pares oitavados (3, 4 e 5).

Além disso, em razão dos pares de cordas oitavados, a viola não tem o bordão (o som do baixo como o violão) e isto influi diretamente na montagem do acorde. A nota referente ao baixo do acorde é ouvida também uma oitava acima, o que, de certa forma, “embaralha” a noção de fundamental e também de inversão do acorde.

Tais características têm que ser observadas pelo arranjador e, em especial, pelo intérprete. Se, em um arranjo, utilizarmos-nos da fórmula “melodia acompanhada com acordes” (bastante comum nas obras para violão solo, nas quais a melodia é tocada na “ponta”, na voz mais aguda), a melodia estará sendo tocada principalmente nas cordas 1 e 2, justamente aquelas com uma potência

---

<sup>10</sup> No método de Roberto Corrêa, “A arte de pontear viola” (2000), são exemplificados diversos toques (p.169 a 249) como: Cateretê, Cururu, Toada, Batuque, Guarânia etc.

<sup>11</sup> Ver exemplo musical 3, Notação da viola no pentagrama.

sonora natural menor e, o que seriam os baixos dos acordes de acompanhamento, serão tocados nas cordas graves<sup>12</sup> (4 e 5), aquelas com maior potência sonora.

Assim, o intérprete terá que equilibrar essa diferença natural que a viola apresenta utilizando-se de uma técnica apurada de mão direita no ataque das cordas, adotando peso diferenciado entre os dedos.

### **A seleção de obras para arranjo**

O Choro alimentou a vida cultural da cidade do Rio de Janeiro a partir do fim do século XIX (Tinhorão, 1974) e continua presente na cultura carioca. Ele surgiu no Rio de Janeiro, é um produto cultural da cidade e está fortemente associado a ela. Há uma enorme quantidade e variedade de obras produzidas dentro deste gênero musical<sup>13</sup>.

Sabemos que uma das principais características do Choro é a maneira de executar, que está também na essência do seu “nascimento”, como descreveu Tinhorão: “O aparecimento do Choro, ainda não como gênero musical, mas como forma de tocar, pode ser situado por volta de 1870, e tem sua origem no estilo de interpretação que os músicos populares do Rio de Janeiro imprimiam à execução das polcas [...]” (1974, p.95). No entanto, não é possível delimitar uma obra musical por meio dessa ‘maneira peculiar de executar’. O pesquisador Ary Vasconcelos, no livro “Carinhoso etc, história e inventário do Choro”, propôs uma delimitação que reproduzimos a seguir:

[...], quando me refiro aqui a *choro*, emprego o termo no sentido lato de música instrumental que formava, basicamente, o repertório dos chorões: polcas, tangos brasileiros, valsas, mazurcas, maxixes, xotes, choros (aqui no sentido restrito) e, em casos excepcionais, até mesmo sambas e marchas. (Vasconcelos, 1984, p.10)

---

<sup>12</sup> Lembrar que essas cordas são oitavas.

<sup>13</sup> Ao nos referirmos ao Choro, estaremos nos reportando tanto ao estilo interpretativo, quanto ao gênero musical. Não é nossa intenção discutir a relação entre gênero e estilo. Alguns pesquisadores abordaram este assunto em suas teses e dissertações, relacionando-o especificamente ao Choro e podemos sintetizá-lo da seguinte maneira: o estilo está relacionado à realização; e o gênero está relacionado mais à forma ou modelo estruturado. Mais informações podem ser encontradas nos trabalhos acadêmicos de Sá (1999), Salek (1999), Magalhães (2000), Verzoni (2000) e Carneiro (2001).

Embora bastante abrangente, poderíamos adotar esta delimitação de Vasconcelos – Choro no sentido lato – porque ela está fundamentada na própria história do gênero e tem, ainda, a vantagem de estar costurada por aquela essência característica que foi, e continua sendo, a sua interpretação.

Além do estilo interpretativo, outra característica do Choro está no atributo de que boa parte dos intérpretes eram também compositores e suas imagens ficaram associadas a determinados instrumentos. Assim, podemos relacionar facilmente alguns deles com seus respectivos instrumentos: Joaquim Callado e Patápio Silva (flauta), Pixinguinha (flauta e sax tenor), Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth (piano), Lupercê Miranda e Jacob do Bandolim (bandolim), João Pernambuco, Dilermando Reis e Garoto (violão), Luis Americano e Abel Ferreira (clarinete), Waldir Azevedo (cavaquinho), apenas citamos alguns.

Podemos, ainda, estabelecer uma relação entre o Choro e uma determinada formação instrumental, que ao longo dos anos consolidou-se como característica. Nos primórdios, com Callado, havia a base instrumental violão/cavaquinho tendo como instrumento solista, a flauta. A esse conjunto somaram-se o violão de 7 cordas, o bandolim e o pandeiro, formando a base instrumental do regional de Choro, que se manteve até a atualidade.

### **A fonte primária, a partitura de referência**

Podemos iniciar com um critério que denominamos de “afinidade instrumental entre a viola e a partitura de referência<sup>14</sup>” e seguir, basicamente, dois caminhos: a) obras escritas ou arrançadas para o violão e; b) obras escritas ou arrançadas para instrumentos solistas como bandolim, flauta, clarinete, saxofone etc.

a) obras escritas ou arrançadas para violão:

---

<sup>14</sup> Utilizamos propositadamente o termo “partitura de referência” para designar a partitura que poderemos tomar como base para a realização do arranjo. Nem sempre essa partitura será a original, por isso preferimos denominá-la de partitura de referência.

O violão é um instrumento que guarda certas semelhanças com a viola e tem a vantagem de trazer consigo uma enorme quantidade de repertório. Não obstante este repertório ter sido escrito para o violão, podemos buscar obras em que a escrita estivesse colocada de tal forma que tornasse possível, ou mesmo apropriada, uma leitura na viola.

b) obras escritas ou arranjadas para instrumentos melódicos:

A viola é um instrumento harmônico que pode ser utilizado também como instrumento melódico e, neste caso, sua afinidade com a grande quantidade de Choros escritos para instrumentos melódicos como flauta, sax, clarinete ou bandolim<sup>15</sup>, é imediata. Se nossa proposta não fosse a de arranjos para uma execução solo (sem o acompanhamento de outros instrumentos), as partituras destas obras poderiam ser lidas diretamente na viola praticamente sem necessidade de adaptação.

Ao adotar este critério para a seleção (seguindo os dois caminhos já descritos), possivelmente nos depararemos com tipos diferentes de registro, tais como: partituras editadas (originais ou arranjadas); as que não foram editadas, mas que contenham o nome do compositor; as manuscritas que não possuem assinatura do compositor ou do arranjador, entre outras. Esse contato direto com a obra por meio da partitura é onde ocorrerá o que chamo de critério seletivo empírico<sup>16</sup>, próximo a um pré-arranjo, pois a avaliação da obra ocorrerá ao mesmo tempo em que se realiza o contato com ela (por meio de uma leitura livre à primeira vista), onde observamos as diversas possibilidades de arranjo.

Todo o processo de seleção estará permeado por certo grau de subjetividade, não só porque lida com uma abordagem empírica, mas também porque estarão envolvidas questões pessoais como

---

<sup>15</sup> Embora o bandolim seja um instrumento harmônico, no Choro, ele tem como característica principal ser um instrumento solista, adquirindo caráter de instrumento melódico. Para um melhor entendimento deste assunto, consultar Ferrer (1996)

<sup>16</sup> Empírico – conhecimento que provém, sob perspectivas diversas, da experiência; derivado do experimento. (Ferreira, 2009, p.736)

gosto, criatividade, musicalidade, que influenciarão diretamente na seleção das obras e também no resultado final do arranjo.

## Os arranjos

O termo “arranjo” pode ser adotado com o mesmo significado da definição encontrada no verbete do dicionário de música Grove<sup>17</sup>, que reproduzimos a seguir:

A palavra ‘arranjo’ pode ser aplicada para qualquer peça de música baseada em ou que incorpore material pré-existente: a forma variação, o contracanto, a paródia, o pastiche, trabalhos litúrgicos baseados num cantus firmus, todos envolvem alguma parcela de arranjo. Na forma em que é normalmente usada entre músicos, entretanto, esta palavra pode ser adotada para significar tanto a transferência de uma composição de um meio para outro, quanto a elaboração (ou simplificação) de uma peça, com ou sem a mudança de meios. Neste caso, algum grau de recomposição está usualmente envolvido e o resultado pode variar de uma transcrição direta, quase literal, até uma paráfrase, que é mais o trabalho do arranjador do que do compositor original. (tradução livre)<sup>18</sup>

Segundo esta definição, arranjo pode ser compreendido também como elaboração com algum grau de recomposição. Poderão ocorrer níveis diferentes de alteração do material de origem (a partitura de referência). A escrita do arranjo poderá, também, seguir de forma descritiva, diferenciando-se da maioria das partituras de Choro, normalmente prescritivas<sup>19</sup>, e estarem mais próximos a soluções musicais de cunho interpretativo. Discutiremos mais este assunto a seguir.

---

<sup>17</sup> The new GROVE dictionary of Music and Musicians, 1980, p.627.

<sup>18</sup>Arrangement 1. Definition and scope. The word ‘arrangement’ might be applied to any piece of music based on or incorporating pre-existing material: variation form, the contrafactum, the parody mass, the pasticcio, and liturgical works based on a cantus firmus all involve some measure of arrangement. In the sense in which it is commonly used among musicians, however, the word may be taken to mean either the transference of a composition from one medium to another or the elaboration (or simplification) of a piece, with or without a change of medium. In either case some degree of recomposition is usually involved, and the result may vary from a straightforward, almost literal, transcription to a paraphrase which is more the work of the arranger than of the original composer.

<sup>19</sup> Segundo Salek (1999) e Pires (1995), as partituras de Choro têm uma natureza prescritiva. Mesma opinião de Seve, que esclarece, “com relação às partituras [da música popular], pode-se dizer que ‘o que se escreve nem sempre é o que se toca’. A notação muitas vezes corresponde apenas a um esboço ou proposta” (Seve, 1999, p.11)

## **Alguns procedimentos**

Sugerimos que os arranjos sejam elaborados orientando-se pelo princípio da prática musical. Por meio dela, estaremos criando e experimentando soluções musicais e selecionando aquelas que nos parecerão as melhores. Assim, estabelecer-se-há um forte elo entre arranjo e interpretação.

A realização dos arranjos se mostrará, ainda, bastante diferenciada segundo a partitura de referência. Normalmente, há uma exigência maior nas obras feitas (compostas ou adaptadas<sup>20</sup>) para instrumentos melódicos do que em um arranjo a partir de uma partitura de violão, por exemplo. No primeiro caso, a notação apresenta-se com melodia e cifra, sendo composta por uma linha melódica solo que será tocada por um instrumento melódico (normalmente flauta, bandolim, clarinete etc) e com uma cifra indicando a harmonia, a ser tocada como acompanhamento por um ou mais instrumentos (normalmente violão, violão de 7 cordas, piano e/ou cavaquinho).

Para transformar esse conteúdo, objetivando a execução na viola solo, é necessário que se realize um trabalho de arranjo cuja principal tarefa é a junção da melodia com a harmonia (cifra). Nesse processo, estarão envolvidas tanto questões relativas ao instrumento, tais como definir a montagem dos acordes ou, ainda, elaborar um acompanhamento articulado para a cifragem em combinação com a melodia (sem perder de vista o caráter musical do Choro), quanto questões relacionadas mais à estrutura da obra, como a liberdade para alterar ritmicamente a melodia ou para modificar a harmonia (inserindo dissonâncias ou mesmo mudando a harmonia original).

Neste caso, o arranjo passa a ser um trabalho que envolve mais a criação, no qual o arranjador deve ter um conhecimento consistente do instrumento e do gênero musical abordado. É aconselhável que o arranjador tenha conhecimento e vivência no Choro e gêneros afins, como Polca, Maxixe e Samba, que fazem parte da tradição oral e que não podem ser apreendidos somente lidando com uma partitura. É necessária uma “convivência” com estes gêneros por meio da prática

---

<sup>20</sup> Utilizamos este termo como sinônimo de arranjo.

*in loco* ou por meio da audição de CDs, DVDs e LPs<sup>21</sup>. Há certas nuances que em geral são melhor assimiladas por transmissão oral.

Além disso, nas partituras de Choro, de uma forma geral, não vêm indicadas a relação de dinâmica, o andamento, as articulações e os acentos na linha melódica; ou qualquer indicação sobre o tipo de acompanhamento e o tipo de acorde (região<sup>22</sup> e organização interna), a percussão a ser utilizada, a condução de linha de baixo do violão de sete cordas com as inversões dos acordes e a liberdade de interpretação rítmica e melódica nas repetições. Assim, um arranjador que esteja familiarizado com tais peculiaridades tem a sua disposição “ferramentas” para poder realizar um arranjo com maior liberdade e segurança.

Estamos lidando com a criação de arranjos, que podem atuar em pontos estruturais e formais da obra, e não somente com interpretações<sup>23</sup>. Neste contexto, os arranjos podem ser percebidos também como estratégias pessoais para a interpretação das obras.

### **Um último comentário**

O pesquisador Joel Lester (1995) abordando a temática análise musical traz uma sugestão que pode ser utilizada por arranjadores. Ele fala sobre a possibilidade de a análise musical ser elaborada sobre o arranjo e não sobre a partitura de referência: “Se as peças são consideradas como componentes de inúmeras possibilidades interpretativas, aparentemente aceitáveis, o foco da análise poderia, em vez de ser 'encontrar a estrutura de uma peça', mudar para definir múltiplas estratégias para a interpretação das peças”<sup>24</sup>. Lester fala sobre diferentes propostas interpretativas para uma

---

<sup>21</sup> Outras possibilidades de registro e/ou reprodução (como por exemplo Internet e filmadoras) devem também ser utilizadas.

<sup>22</sup> No violão, um acorde pode ser feito em lugares diferentes no braço do instrumento, o que resulta em uma sonoridade mais brilhante ou mais escura, dependendo desta localização.

<sup>23</sup> Segundo Lester (op.cit), o intérprete teria liberdade para atuar porém, dentro de certos limites impostos pela obra.

<sup>24</sup> If pieces are regarded as composites of seemingly innumerable acceptable interpretative possibilities, the focus of analysis could shift from finding 'the' structure of a piece to defining multiple strategies for interpreting pieces. (In Rink, 1995, p.214)

mesma obra (do repertório da música de concerto) adotadas por diferentes intérpretes e sugere que análises poderiam ser desenvolvidas a partir da interpretação, em contraponto às análises geralmente feitas a partir da partitura original composta pelo compositor. Esta proposta de Lester é interessante porque muda o foco para a interpretação. Como estamos sugerindo que o arranjo seja trabalhado de forma empírica, por meio da prática com o instrumento, o resultado estará permeado pela questão da prática interpretativa. Neste contexto, o arranjo pode ser percebido também como estratégias pessoais para a interpretação da obra.

O procedimento para a elaboração do arranjo, a partir da prática musical, com a seleção daquelas soluções musicais que nos pareceram melhores, estabelecerá um forte elo entre arranjo e interpretação. A elaborarmos o arranjo estaremos, em certa medida, definindo as escolhas interpretativas criadas por nós.

## Referências

- ALBIN, Ricardo Cravo. *O Livro de Ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- ALENCAR, Edgar de. *O fabuloso e harmonioso Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1979.
- ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Volume I - Coleção Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, 1963.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A.; Brasília: Instituto Nacional do Livro/MEC, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980.
- ANTONIO, Irati; PEREIRA, Regina. *Garoto, sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.
- ARAÚJO, Rui Torneze de. *Viola caipira: estudo dirigido*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1999.
- ARAÚJO, Mozart de. *A Modinha e o Lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.
- ARRANJEMENT. In: SADIE, Stanley. *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Limited, 1980, p.627.

- BARBEITAS, Flavio T. *Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia*. PER MUSI, v.1, p.89-97, 2000.
- BENT, Ian. *Analysis*. New York: W.W.Norton & Company, 1987.
- BRAGA, Luiz Otávio. *O violão brasileiro*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música/Europa, 1988.
- BUDASZ, Rogério. *Black guitar-players and early African-Iberian music in Portugal and Brazil*. www.earlymusic.org, February, 2007.
- CAMPOS, Flavio de. *A escrita da história: ensino médio; volume único/ Flavio de Campos e Renam Garcia Miranda*. São Paulo: Escala Educacional, 2005.
- CARNEIRO, Josimar Machado Gomes Carneiro. *A baixaria no Choro*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: INL, 1954.
- CASTRO, Renato Moreira Varoni de. *Os caminhos da viola no Rio de Janeiro do século XIX*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- CHEDIAK, Almir. *Dicionário de Acordes Cifrados: harmonia aplicada à música popular*. 2ª ed. São Paulo: Irmãos Vitale S/A, 1984.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *O Nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural*. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, Outubro/Novembro/Dezembro, Vol.1, Ano I, nº1, 2004.
- CORREA, Roberto. *Viola Caipira*. Brasília, MusiMed, 1983.
- \_\_\_\_\_. *A arte de Pontear Viola*. Brasília, Curitiba: ed. autor, 2000.
- COTRIM, Gilberto. *História Global - Brasil e Geral - volume único*. 8ª ed., São Paulo: Saraiva, 2007.
- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. V.II, São Paulo: Círculo do Livro SA, s.d.
- DEGHI, Fernando. *Viola brasileira e suas possibilidades*. São Bernardo do Campo: Violeiro Andante, 2001.

- DIAS, Saulo Sandro Alves. *O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventano modas e identidades*. 2010. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo.
- EDMUNDO, Luiz. *A Corte de D. João no Rio de Janeiro*. 1º volume (1808-1821). 2ª Ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1957.
- FAGERLANDE, Marcelo. *Padre José Maurício: o método de pianoforte do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: RioArte, 1996.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio de língua portuguesa / Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, coordenação Marina Baird Ferreira, Margarida dos Anjos*. 4ªed. Curitiba: Ed. Positivo, 2009.
- FERRER, Marcus de Araújo. *Suíte Retratos e Choros IV: o Choro visto por Radamés Gnattali e Heitor Villa-Lobos*. 1996. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- FREITAS, Benedito. *Santa Cruz - Fazenda Jesuítica, Real, Imperial*. Rio de Janeiro: s.e., 1985-87, três vols.
- GUEST, Ian. *Arranjo: método prático*. Rio de Janeiro: Lumiar editora, Vol.1-2-3, 1996.
- GOULART, J. A. *Tropas e tropeiros na formação do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Conquista, V.4, Coleção Temas brasileiros, 1961.
- KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira, dos primórdios ao início do séc.XX*. Porto Alegre: Movimento/Brasília: INL, 1976.
- LANGE, F. Curt. “*Um fabuloso redescobrimto*”, separata da *Revista de História* n.107, São Paulo, 1976.
- LEAL, José de Souza; BARBOSA, Artur Luiz. *João Pernambuco, arte de um povo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.
- LESTER, Joel. *Performance and analysis: interaction and interpretation*. In: RINK, John (org.). *The practice of performance: studies in musical interpretation*. London: Cambridge University Press, 1995, p.197-216.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

- MESQUITA, Marcos. A arte e o ofício de ser violeiro: formação de acordes e escalas / Marcos Mesquita da Silva, coordenação: Victor Mesquita e Raquel Mesquita. - Brasília; Estação Brasileira, 2019.
- MOURA, Reis e FREITAS, Marcos Villaça. *Descomplicando a viola*. Brasília: ed: Autor, 2000.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM/ Divisão de Música Popular, 1983.
- NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. *Viola com alma: uma construção simbólica*. 2008. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.
- NORTON, Luís. *A corte de Portugal no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Editora Nacional; Brasília: INL, 1979.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e Identidade Nacional*.
- PAZ, Ermelinda. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
- PIRES, Luciano Linhares. *Dilermando Reis: o violonista brasileiro e suas composições*. 1995. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem Pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Circulo do Livro S.A., [s.d].
- SÁ, Paulo Henrique Loureiro de. *Receita de Choro ao molho de bandolim: uma reflexão acerca do Choro e sua forma de criação*. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) Centro de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão, Conservatório Brasileiro de Música.
- SALEK, Eliane Corrêa. *A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do Choro e sua forma de criação*. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca dos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SÈVE, Mário. *Vocabulário do Choro: estudos e improvisos*. Rio de Janeiro: Lumiar editora, 1999.
- SILVA, Marília Trindade Barbosa da; OLIVEIRA FILHO, Arthur Loureiro de. *Filho de Ogum bexiguento*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

- SIQUEIRA, Baptista. *Modinhas do passado*. Rio de Janeiro: [s.e.], 1979.
- SOUZA, Andréa Carneiro. *Do sertão para as salas de concerto: Viola – um processo de ensino e aprendizado*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- \_\_\_\_\_. *Viola Instrumental Brasileira*. Rio de Janeiro: ARTVIVA Editora, 2005.
- SPIX, Johann Baptist von. *Viagem pelo Brasil 1817-1820*. Volume I. 3ª ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, Brasília: INL, 1976.
- SPIX, Joh. Bap. von; MARTIUS C. Fr. Phil. von. *Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestat Maximilian Joseph von Bayern in dew Jahren 1817 bis 1820*. München, 1823-1831.
- TABORDA, Márcia Ermelindo. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930*. 2004. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular de Índios, Negros e mestiços*. 2ª ed. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Pequena História da Música Popular - da Modinha à Canção de Protesto*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1974.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *O destino dos artefatos musicais de origem ibérica e a modernização no Rio de Janeiro (ou como a viola se tornou caipira)*. In: VELHO, Gilberto e SANTOS, Gilda (org.). *Artifícios e Artefactos; entre o Literário e o Antropológico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p.115-134.
- VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso, etc – história e inventário do Choro*. Rio de Janeiro: autor (independente), 1984.
- VERZONI, Marcelo Oliveira. *Os primórdios do choro no Rio de Janeiro*. 2000. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- VIOLA, Braz da. *Manual do Violeiro*. São Paulo: Ricordi, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Um Toque de Viola*. [s.l.]. ed: Autor, [s.d].
- WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários, a música em torno da semana de 22*. 2ªed. São Paulo: Livraria Duas Cidades Ltda, 1983.

