



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES – IARTE
CURSO DE MÚSICA

**TONINHO HORTA E SUA CAPACIDADE CRIATIVA COMO
VIOLONISTA ACOMPANHADOR: TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE
DE DOIS *TAKES* DA CANÇÃO “ELA É CARIOCA”**

Uberlândia, julho de 2017.

ÉDER DAVID ALVES FERNANDES

**TONINHO HORTA E SUA CAPACIDADE CRIATIVA COMO
VIOLONISTA ACOMPANHADOR: TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE
DE DOIS *TAKES* DA CANÇÃO “ELA É CARIOCA”**

Monografia apresentada em
cumprimento parcial de avaliação das
disciplinas Pesquisa em Música 3 e
TCC, do Curso de Música da
Universidade Federal de Uberlândia
(UFU), sob orientação do Prof. Dr.
Raphael Ferreira da Silva no primeiro
semestre de 2017.

Uberlândia, julho de 2017.

RESUMO

Este trabalho teve como objetivo compreender a capacidade criativa de Horta como violonista acompanhador. Por meio das duas gravações da canção “Ela é carioca” (T. Jobim/Vinícius de Moraes), presentes no CD “Sem Você - Joyce e Toninho Horta” investigamos quais elementos técnico-musicais foram utilizados para a elaboração dos arranjos. Inicialmente analisamos o *take 2*, no qual pudemos verificar como o violinista empregou elementos como pêntades, acordes com cordas soltas e variações rítmicas. Posteriormente, tratamos de comparar os elementos contidos no *take 2* em relação ao *take 1*, assim como confrontar os acordes destas gravações em relação à versão gravada pelo grupo *Os Cariocas*, de 1963.

Palavras-chave: música brasileira popular; violão; técnica violonística; Horta, Toninho.

Sumário

INTRODUÇÃO	5
1. ELEMENTOS TÉCNICO-MUSICAIS.....	6
1.1 Elementos técnico-musicais relacionados ao idiomatismo do violão	6
1.1.1 Elaboração das pênades.....	6
1.1.2 Contrapontos melódicos	8
1.2 Densidade harmônica.....	12
1.3 Variações rítmicas	15
1.3.1 Exposição	15
1.3.2 Seção de improvisação, reexposição e Coda.....	17
1.3.3 Principal célula rítmica e suas variações	20
2. COMPARANDO <i>TAKES</i>.....	25
2.1 <i>Take 1</i> - semelhanças.....	25
2.2 Diferenças.....	30
2.3 Harmonia: <i>take 1 x take 2</i>	34
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	50
REFERÊNCIAS	52
BIBLIOGRAFIA	52
APÊNDICE – TRANSCRIÇÕES	54

INTRODUÇÃO

Este trabalho é o resultado de uma pesquisa que se iniciara no 1º semestre de 2017. A maneira como Toninho Horta toca tem nos chamado a atenção há algum tempo, e decidimos por meio deste trabalho buscar compreender o *modus operandi* do músico como violonista acompanhador. A relevância de tal investigação se dá pois, embora haja trabalhos acadêmicos a respeito de Horta, nenhum discorre sobre este tema. Para investigarmos acerca deste assunto, transcrevemos os dois *takes* da canção “Ela é carioca” (T. Jobim/ Vinícius de Moraes), contidos no CD *Sem Você* – Joyce e Toninho Horta.

Por se tratar de duas gravações de uma mesma canção, pudemos analisar e comparar quais elementos técnico-musicais o músico utiliza em ambas as versões, observando o quanto há de improvisação e o que pode ser estabelecido como pré-programado para as performances.

No capítulo 1 consta a análise do *take* 2. Discorremos a respeito de quais elementos técnico-musicais foram utilizados por Horta nesta gravação, sendo que identificamos que dois destes elementos são empregados de forma recorrente, a saber: acordes de pântades e variações rítmicas.

Sobre as pântades, verificamos que o músico utiliza as pestanas com dedos 2, 3 ou 4 e cordas soltas para auxiliar na elaboração de tais acordes, e pudemos perceber que o uso destes recursos possibilitaram ao músico criar contrapontos bastante particulares em correlação à melodia executada pela cantora. Com relação às variações rítmicas, buscamos compreender como o músico usa desta ferramenta em contraste à voz da cantora.

Já no capítulo 2, comparamos os elementos utilizados pelo violonista nas duas gravações, e, pudemos conferir a harmonia empregada, entre ambos os *takes*, em relação à versão gravada pelo grupo *Os Cariocas* em 1963, um dos primeiros registros existentes desta canção com formação voz/acompanhamento.

Para finalizar o trabalho, no capítulo 3 constam nossas considerações finais, com reflexões a respeito do processo de pesquisa. Neste capítulo verifica-se o que pudemos compreender sobre como Horta se posiciona frente à função de violonista acompanhador, e destacar os resultados obtidos.

1. ELEMENTOS TÉCNICO-MUSICAIS

Neste capítulo trataremos de identificar e analisar os elementos técnico-musicais que se pode encontrar nos *takes* 1 e 2. As gravações foram transcritas por meio do *software* de editoração de partituras *Muscore* versão 2.0.3. O processo de transcrição foi importante para nós, pois pudemos aprimorar nossa percepção musical e conhecer mais os *softwares* musicais que podem servir de auxílio neste procedimento.

As transcrições foram essenciais para que pudéssemos compreender os elementos utilizados por Horta em suas performances, uma vez que não conseguiríamos investigar os materiais usados pelo violonista, com todos os detalhes abstraídos, se não fosse por tais registros.

Iniciaremos a análise pelo *take* 2, que se inicia em 42' 10" do disco. A estrutura formal deste *take* se dá da seguinte maneira: introdução, exposição, seção de improvisação, reexposição, Coda, sendo que a exposição, seção de improvisação, reexposição partilham de um mesmo padrão formal: A, B, A', B'.

A introdução se encontra do compasso 1 ao 4; a exposição, seção de improvisação e a reexposição foram elaboradas, cada uma, sobre 32 compassos: exposição: A (c. 5 ao c. 12), B (c. 13 ao 20), A' (c. 21 ao 28), B' (c. 29 ao 36); seção de improvisação: A (c. 37 ao c. 44), B (c. 45 ao 52), A' (c. 53 ao 60), B' (c. 61 ao 68); reexposição: A (c. 69 ao c. 76), B (c. 77 ao 84), A' (c. 85 ao 92), B' (c. 93 ao 100). Já a coda (c. 101 ao 117) é contabilizada com um total de 17 compassos.

Horta utiliza inúmeros elementos em sua performance. Há melodias em terças, *glissandos*, portamentos, mudança de métrica, pêntades, arpejos, cromatismo acordal¹, variações rítmicas, dentre outros que serão analisados. A partir desses dados observamos que Horta, numa única performance, oferece ao ouvinte uma grande quantidade de informações sonoras e que algumas destas se repetem com maior frequência, como, pêntades e variações rítmicas.

1.1 Elementos técnico-musicais relacionados ao idiomatismo do violão

1.1.1 Elaboração das pêntades

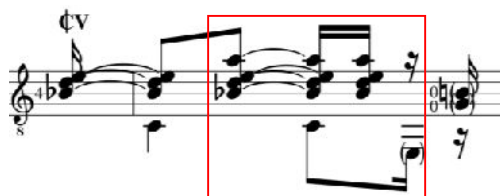
¹Movimento cromático de acordes.

Na performance de Horta ao violão, as pântades são formadas, na maioria das vezes, a partir da utilização de pestana com dedo 2, 3 ou 4 ou do uso de cordas soltas². É importante frisar esta informação, pois se pode formar também pântades sem o auxílio destes recursos, como no 4º compasso (introdução) ou no 93º e 94º compasso (B' da reexposição). Segue abaixo os exemplos:

Figura 1 – Pântade com ausência de pestanas com dedo 2, 3 ou 4 ou de cordas soltas. Compasso 4 (introdução)

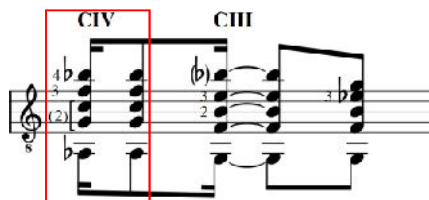


Figura 2 – Pântade com ausência de pestana com dedo 2, 3 ou 4 ou de cordas soltas. Compassos 93 e 94 (B' da reexposição)



A partir da transcrição se pode notar que apenas o B' da seção de improvisação (c. 61 ao 68) e o B' da reexposição (c. 93 ao 100) não possuem acordes com pestanas com dedo 2, 3 ou 4. Ou seja, o emprego de pestanas com dedos 2, 3 ou 4, bem como de cordas soltas colaboram diretamente para a elaboração de pântades. Os exemplos a seguir esclarecem as afirmações feitas:

Figura 3 – Pântade com dedo 2 como ferramenta colaborativa deste tipo de acorde. Compasso 4 (introdução)



²Os acordes elaborados por meio de cordas soltas, são popularmente conhecidos entre os violonistas, como: acordes com cordas soltas. É um procedimento em que o instrumentista toca notas presas e soltas, simultaneamente, para executá-los.

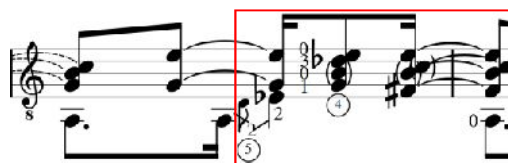
Figura 4 – Pêntade com dedo 3 como ferramenta colaborativa deste tipo de acorde. Compassos 44 e 45 (B da seção de improvisação)



Figura 5 - Pêntade com dedo 4 como ferramenta colaborativa deste tipo de acorde. Compasso 46 (B da seção de improvisação)



Figura 6 – Pêntades formadas com o auxílio de cordas soltas. Compassos 22 e 23 (A' da exposição) ³



Antes de terminarmos este assunto sobre como se dá a elaboração de pêntades, esclarecemos que o músico usa os cinco dedos da mão direita para tocar este tipo de acorde. Notamos que embora esta técnica seja pouco usual entre os violonistas, como afirmam Maia (2007) e Wiese (2010), Horta utiliza tal recurso como ferramenta fundamental em sua performance.

1.1.2 Contrapontos melódicos⁴

Observamos que, além de as pestanas com dedos 2, 3 ou 4 e o uso de cordas soltas colaborarem de maneira direta para a formação das pêntades, o emprego destas ferramentas contribuem para que Horta elabore contrapontos melódicos em relação à voz de Joyce. Segue abaixo um exemplo em que o músico usa a pestana com dedo 2 para contribuir com a ideia de contraponto, por meio da voz mais aguda dos acordes em relação à voz da cantora, sem abandonar o emprego de pêntades:

³Sobre as notas em parênteses que, assim como na figura 6, por diversas vezes aparecem no decorrer da performance de Horta, estas são notas que soaram de maneira quase que imperceptível.

⁴Estamos encarando como contraponto melódico, passagens em que, a partir da escuta, se percebe que Horta seleciona uma das vozes dos acordes para criar melodias em contraste à Joyce.

Figura 7 – Trecho retirado do B da exposição (c. 17 ao 20)

mes-ma luz, ve-je-o mes-mo céu Ve-je-o mes-mo már, o mes-mo már Meu

Se Horta não usasse a pestana com dedo 2 que se encontra no compasso 19 (destaque em vermelho), não seria possível tocar o acorde que fora executado, com todas estas notas distribuídas. Isto se dá, pois em nenhum outro ponto da escala do violão há a possibilidade de formar tal acorde, a não ser nesta posição.

Figura 8 – Trecho retirado do A da exposição (c. 8 ao 10)

Nem ninguém tem ca-ri-nho as -

Por meio da figura 8 observa-se que Horta, utilizando da pestana com dedo 3, consegue maior liberdade para explorar as notas mais agudas dos acordes em contraposição à voz de Joyce. Se Horta decidisse tocar este trechos sem usar a pestana com dedo 3, algumas das notas dos acordes não seriam executadas, vejamos por meio das três figuras seguintes⁵:

⁵As situações hipotéticas listadas nesta seção resultam do exercício de imaginar outras possíveis soluções instrumentais para o problema musical presente no trecho do A da exposição (c. 8 ao 10) sem a utilização da pestana com dedo 3.

Figura 9 - Situação hipotética: ausência das notas dó e si bemol

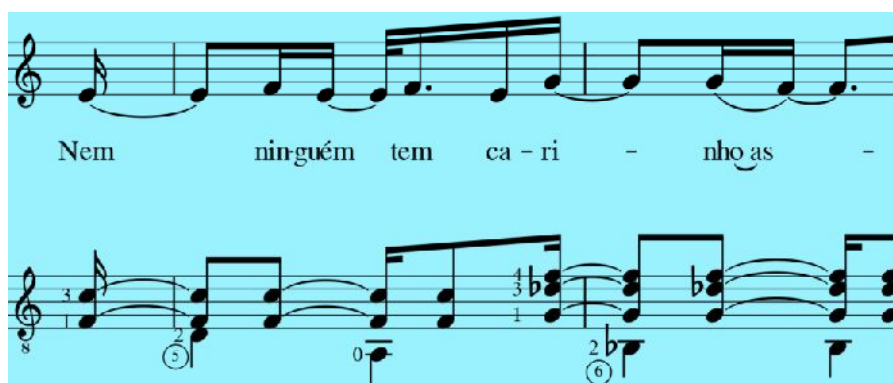


Figura 10 - Situação hipotética: ausência da nota fá



Figura 11 - Situação hipotética: ausência da nota sol



Portanto, ao verificarmos as figuras acima, percebemos que a pestana com dedo 3 neste trecho ofereceu a Horta a possibilidade de movimentação da melodia de seus acordes sem precisar suprimir algumas notas. O uso da pestana com dedo 4, bem como de acordes com cordas soltas, como já esclarecido mais acima, também contribuem para a elaboração dos contrapontos em relação à voz de Joyce. Dois exemplos que evidenciam esta afirmação se encontram no B da seção de improvisação (c. 44 ao 47) e no A' da exposição (c. 22 ao 24):

45), o músico precisaria deslocar da casa VIII à casa III da escala do violão de maneira rápida para realizar o contraponto das notas do baixo, ou seja, dificultaria a exequibilidade da passagem. Sobre os outros dois retângulos vermelhos (c. 46) da mesma figura, pode-se observar que além de que Horta precisaria fazer uma mudança de posição de mão esquerda da casa III à casa VII em curto prazo de tempo, não favorecendo o performance, se o músico não usasse da pestana com dedo 4, usaria da com dedo 3 para elaboração do acorde, haja vista que não há outro ponto em que seja possível formar tal acorde a não ser na casa VII, ou seja, neste caso, Horta apenas estaria substituindo uma pestana por outra. Por meio destes fatos, observa-se que os contrapontos criados pelo instrumentista neste trecho precisam ser necessariamente elaborados com o auxílio das pestanas com dedo 3 e 4, tanto para que esta parte fique mais fácil de se executar, quanto para que seja possível a execução da mesma.

Já na passagem exposta na figura 13, o músico seleciona o acorde de Am com cordas soltas para contribuir em seu contraponto. Isto, como se pode ver, possibilitou que Horta conseguisse manipular as vozes intermediárias de seus acordes em relação à voz de Joyce, o que nos remete à condução de vozes presente na música “Aqueelas coisas todas”, do próprio Horta, ou mesmo a diversas músicas populares brasileiras em que ocorre esta condução, como na famosa canção “Carinhoso” (Pixinguinha). Estas hipóteses e elucidações nos reafirmam a ideia de que estas pestanas e o uso de acordes com cordas soltas, podem fornecer interessantes soluções violonísticas para a elaboração e realização de contrapontos em relação à melodia.

1.2 Densidade harmônica⁶

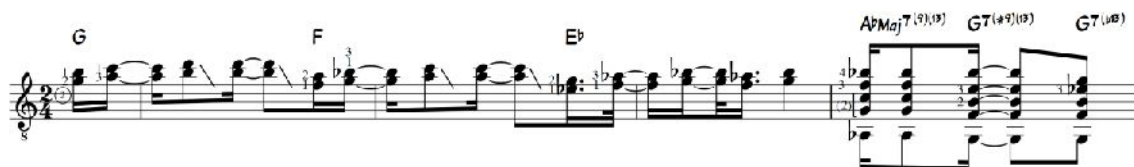
Outro fator criativo que se pode notar na performance de Horta é o uso intencional de densidades harmônicas em determinados trechos. O músico seleciona acordes mais ou menos densos para sugerir o encerramento de uma seção e também utiliza destes tipos de acordes como uma maneira de conduzir toda a estrutura formal da seção de improvisação. Primeiramente, analisemos os encerramentos de seções por meio deste recurso.

Na introdução (c. 1 ao 4) percebe-se que Horta, no 4º compasso, usa de pêntades como contraste às melodias em terças que tocava até o 3º compasso. Isto pode ser

⁶Densidade harmônica é encarada no presente trabalho, como manipulação de acordes elaborados com mais ou menos notas. Por exemplo: acordes de tétrades são mais densos que tríades.

interpretado como uma espécie de sinalização de que a introdução está se encerrando e uma nova seção se inicia, além de indicar à cantora o início de sua performance junto ao músico, já que logo depois do 4º compasso, esta começa a cantar.

Figura 15 - Introdução (c. 1 ao 4)



No final do B' da reexposição, nota-se uma repentina substituição de tétrades por tríades o que pode elucidar ao ouvinte a ideia de término de seção por meio desta diminuição da densidade harmônica. Este efeito minguante da densidade harmônica se dá justamente ao final de todos os A, B, A', B' o que sugere ainda mais o fim destes e início de uma nova seção, a Coda.

Figura 16 – Final do B' da reexposição (c. 97 ao 100)



Além destas variações intencionais de densidade harmônica, observa-se, como já explicado anteriormente, que Horta, na seção de improvisação, utiliza deste recurso como uma maneira de conduzir a estrutura formal desta seção. Percebe-se que o músico opta por elaborar grande parte do A por meio de tétrades; o B e o A' com uma sonoridade ainda mais densa, a partir de pêntades; e o B' é elaborado quase que somente por meio de tétrades.

Figura 17 – Início do A da seção de improvisação (c. 36 ao 38)

mm ba uou... ba ô uô dô M bô vô vô vô vuô vô vô

CH

Figura 18 – Compassos finais do A da seção de improvisação (c.42 ao 44)

pa vu ô uê uê uê mm na na ra rô... mm b:

A partir destas figuras, podemos notar a utilização de tétrades no início do A da seção de improvisação e já na segunda figura, que mostra os compassos finais do mesmo A, nos deparamos com pântades que seguirão até o início do B' da seção de improvisação, como se vê na figura abaixo:

Figura 19 – Compassos iniciais do B' da seção de improvisação (c. 61 ao 63)

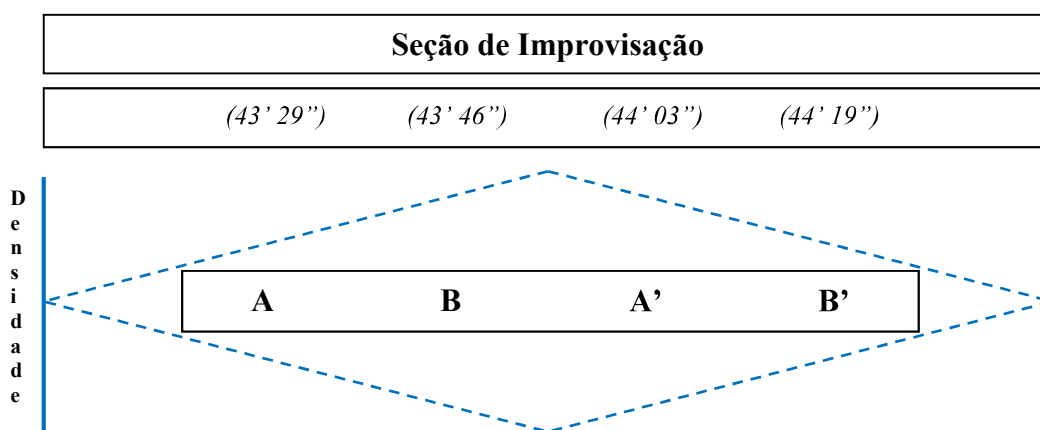
ra rô tê... mm ba rô nê... iu na nô... tê ra - ra

CH CIV CH CH

Após esses três compassos iniciais do B', Horta, como no início da seção de improvisação, escolhe tétrades para encerrar a seção:

Figura 20 - Compassos finais da seção de improvisação (c. 65 ao 68)

Simplificando por meio de uma ilustração, a seção em questão segue uma densidade harmônica como no formato abaixo:



Embora haja acordes de pêntades localizados no final do A desta seção, como mostrado na figura 18, pode-se dizer que estes são indicadores do material harmônico que será usado majoritariamente no B e A': pêntades. Já no B', mesmo que encontramos pêntades, estas são substituídas logo nos primeiros compassos por tétades. Ou seja, os dados mostrados acima, confirmam uma intenção de Horta em selecionar acordes mais ou menos densos para conduzir a estrutura formal de sua performance com Joyce.

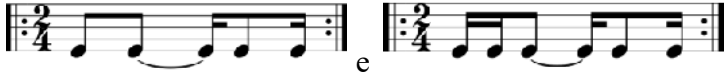
1.3 Variações rítmicas

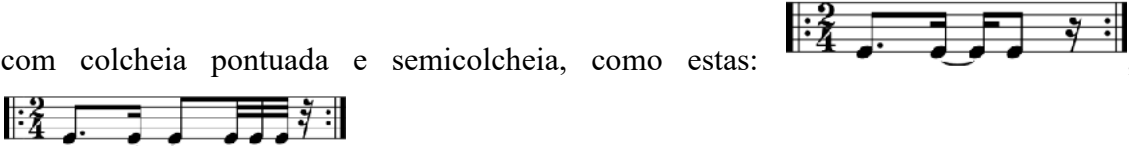
1.3.1 Exposição

Horta utiliza constantemente variações rítmicas em sua performance. Primeiramente, observa-se que o músico, na maioria das vezes, utiliza polirritmias no

acompanhamento da melodia cantada. Enquanto os dedos da mão direita (i, m, a, c⁷) tocam uma determinada figuração rítmica, o polegar toca outra.

Analisemos, primeiramente, as células rítmicas formadas pelos dedos i, m, a, c na exposição. As partes A, A', B, e B' desta seção contêm, sobretudo, as seguintes

células rítmicas: , sendo que nos três últimos compassos, tanto do B quanto do B', prevalecem células que se iniciam

com colcheia pontuada e semicolcheia, como estas: ,

Já as principais figuras rítmicas utilizadas por Horta nesta seção, com o dedo

polegar (nota mais grave dos acordes), foram: . O músico usa as figuras rítmicas

tocadas pelo polegar em contraposição às figuras tocadas pelos dedos i, m, a, c alternando-as entre si constantemente. Ao contrário do caso exposto, nos três últimos compassos do B e B', as células rítmicas executadas pelo polegar tendem a se assemelhar às células rítmicas dos dedos i, m, a, c, como no exemplo abaixo:

Figura 21 – Trecho retirado do B da exposição



Célula rítmica realizada pelos dedos i, m, a, c
Célula rítmica realizada pelo dedo polegar

Por meio destas observações, pode-se notar que Horta, nesta seção, utiliza menos elementos, quanto ao conteúdo rítmico. Observa-se que o instrumentista nesta passagem de sua performance usa células rítmicas bastante recorrentes em suas próprias composições, como: “Sonhando com meu primeiro amor” (CD “Durango Kid” - 1993); “Bons Amigos” (CD “Durango Kid II” – 1995) e “From Ton to Tom” (CD Toninho In

⁷ Utilizaremos a letra c para representar o dedo mínimo. “Quando se pretende grafar este dedo, utilizado normalmente para os rasgueados, escreve-se a letra c, proveniente do vocábulo espanhol *chico*, cujo significado é: pequeno, menor” (Wiese, 2010, p. 697).

Vienna - 2007). Ou seja, pode-se considerar que estas células fazem parte de um hábito de Horta quando toca músicas do gênero bossa nova. Isto nos remete a explicação de Silva (2016), sobre hábitos musicais que *performers* possuem e aplicam em situações em que se executa uma música de maneira improvisada:

[...] a desenvoltura e competência com as quais o sujeito interage com seus pares pode, em parte, constituir uma propriedade emergente de seus hábitos, que se manifestam como cursos comportamentais regulares ao longo do tempo (SILVA, 2016, p. 77).

Isto é, quando o *performer* toca uma música de modo improvisado, busca usar elementos musicais que foram aprendidos e apreendidos durante sua vida para interagir com o outro músico. Então, nesta parte especificamente, pode-se afirmar que Horta utiliza variações rítmicas de maneira mais moderada para acompanhar a cantora. A todo o momento, usou células que são empregadas por ele habitualmente.

1.3.2 Seção de improvisação, reexposição e Coda

Ao contrário da exposição, que possui poucas variações rítmicas, as seções de improvisação, reexposição e Coda são elaboradas de maneira mais livre. Pode-se observar que nestas partes se salienta a questão de interação entre o músico e a cantora, surgindo inclusive diversas células rítmicas.

Seguem abaixo figuras de alguns trechos que fica evidente esta interação:

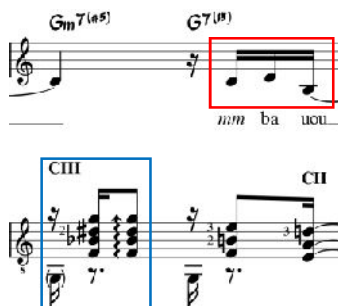
Figura 22 – Trecho da seção de improvisação (c. 37 a c. 40)

The musical score for Figure 22 shows a vocal line (C) and a piano accompaniment line (CII). The vocal line has lyrics: "ba ô uô dô M bó vó vó vó vuô vó vó pô pé pé dô pô bê pé vo pa". The piano accompaniment line features chords: C, Am7(11), Eb7(11b), D7(9)(11b), Am7, Am6, and Am6. Several measures in both staves are highlighted with colored boxes (red, green, blue, purple, yellow) to indicate specific rhythmic cells.

Na figura 22, como se pode ver, diversas células rítmicas tocadas pelo músico são idênticas às executadas pela cantora, o que evidencia uma interação entre ambos.

No compasso 36, que antecede a iminente seção de improvisação, se observa que Joyce responde, de maneira semelhante, a ideia rítmica executada por Horta.

Figura 23 – Compasso 36



As três semicolcheias cantadas por Joyce (destaque vermelho da figura 23) surgem como uma espécie de confirmação da ideia rítmica feita por Horta (destaque azul da mesma figura) e sugerem o material que será utilizado no início da seção de improvisação. Ou seja, as figuras funcionaram como pivô da principal célula rítmica usada nos próximos quatro compassos, a semicolcheia.

Logo depois do compasso 37 (figura 22) ser elaborado quase que completamente por semicolcheias, nota-se que um pouco depois de o violonista tocar duas semicolcheias seguidas de pausa (compasso 38, da mesma figura) Joyce reproduz imediatamente a ideia do músico até o compasso 40. Horta, rapidamente, em contraste à execução da cantora, usa uma figura semelhante e não mais idêntica às cantadas pela cantora (indicada pelo destaque roxo) e, em seguida, volta a utilizar uma das figuras amplamente constatadas na exposição (que está destacada em laranja). Assim como Horta, a cantora deixa de utilizar o motivo rítmico de duas semicolcheias e pausa de semicolcheia, no compasso 40, quando canta as figuras destacadas pelo retângulo verde.

Seguiremos a análise com duas passagens constatadas na reexposição.

Figura 24 – Trecho do A da reexposição (c. 74 a 76)

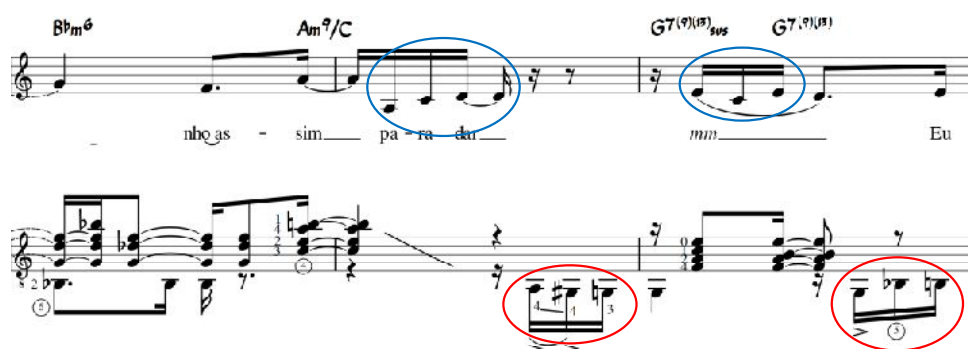


Figura 25 – Trecho retirado do B da reexposição (c. 79 e 80)

tes do Rio ao lu - ar Ve - jo a

CVI

Observa-se que, enquanto que no trecho da figura 24 o músico busca afirmar a ideia da cantora de executar três semicolcheias com outras três semicolcheias, a passagem constatada na figura 25 mostra que Horta busca contrapor a melodia executada por Joyce com diferentes tipos de arpejos.

Já na Coda, verifica-se que além de o músico tocar diversas variações rítmicas, a partir do compasso 109 toca como se o trecho estivesse com o andamento dobrado.

Figura 26 – Trecho retirado da Coda (c. 109 e 110)

E - lá é ca - ri - o - ca,

CI

120 bpm

A primeira ilustração abaixo da figura 26 condensa todas as notas tocadas por Horta - tanto pelos dedos i, m, a, c quanto pelo dedo polegar, em uma única linha rítmica - enquanto que a segunda ilustração mostra como seriam as células rítmicas a 120 bpm. Por meio destas figuras, observa-se que as células formadas nos remetem a levadas comuns do rock. A constatação de Nicodemo (2009) sobre a canção “Durango Kid” - do próprio violonista - em que afirma que possui “[...] estruturas rítmicas [...] mais ligadas ao rock” (NICODEMO, 2009, p. 23), assevera esta ideia, mostrando que o músico foi influenciado por este gênero musical. Percebe-se que, mesmo se tratando de uma performance de uma obra do gênero bossa-nova, o violonista não se impediu de citar células rítmicas do rock para contribuir em sua criação.

Para finalizar a Coda, o músico realiza um ostinato em contraste à voz da cantora. Para enfatizar esta ideia, Horta destaca este ostinato, como se pode ver, por meio dos *sforzatos*, evidenciando a intenção de contraste.

Figura 27 – Trecho da Coda (c. 112 ao 114)

The figure displays a musical score for a section of a song. The top staff is the vocal line, written in treble clef with a key signature of two flats (Bb) and a 4/4 time signature. It contains a melody with lyrics: "E - la é ca - ri - o - ca, e - la é ca - ri - o - ca E - la é ca - ri - o - ca, e - la é ca - ri -". Above the staff, chord symbols are indicated: Bbmaj7(9), B7(9), CMaj7(9), B7(9), Bbmaj7(9), and B7(9). The bottom staff is the guitar accompaniment, also in treble clef with a 4/4 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with some measures marked with a circled '3' indicating a triplet. The accompaniment includes dynamic markings like *sforzato* (sf) and *crescendo* (cresc.).

Há nestas seções, diversos outros trechos em que fica evidente a interação entre os músicos. Mas acredita-se que as passagens escolhidas são suficientes para esclarecer que Horta, constantemente, busca contrastar a melodia executada por Joyce por meio de variações rítmicas.

1.3.3 Principal célula rítmica e suas variações

Nota-se que apesar das diversas células rítmicas usadas pelo músico neste *take 2*, as realizadas pelos dedos i, m, a, c são variantes mais ou menos próximas de uma única célula:

Figura 28 – Principal célula rítmica utilizada por Horta



Dos 117 compassos existentes neste *take*, 24 possuem este modelo rítmico. Observa-se que o músico, de maneira sutil, insere novas ideias a partir deste mesmo modelo:

	<i>Principal célula rítmica</i>	<i>Quantidade de compassos em que cada variação ocorre</i>
		24
	<i>Variações</i>	
1		7
2		4
3		3
4		3
5		2
6		1
7 ⁸		1
8		1
9		1
10		1
11		1

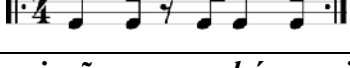
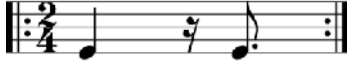
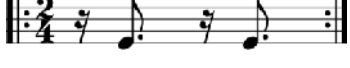
⁸A polirritmia constatada no segundo tempo se dá apenas com os dedos (i, m, a, c). As figuras rítmicas com haste para baixo se tratam de uma forma de deixar mais evidente a polirritmia presente no compasso, e não uma indicação de notas do baixo que normalmente são tocadas com o polegar.

Como explicado anteriormente, podemos encontrar variações que são mais ou menos próximas da principal figuração rítmica usada pelo *performer*. Sendo assim, se pode encarar que as variações presentes neste quadro são as mais próximas da principal figuração utilizada neste *take*, visto que apenas no segundo tempo do compasso de cada uma destas variações há mudanças rítmicas. Enquanto que no primeiro tempo há sempre o uso de duas colcheias – podendo a primeira das duas colcheias distribuídas neste tempo ser pausa de colcheia - no segundo tempo Horta usa das figuras: colcheia e semicolcheia pontuada, e fusa; pausas de semicolcheia e de fusa como figuras diferentes das do principal modelo.

Quando o músico faz o uso de semicolcheia e colcheia sem serem pontuadas - usualmente, como se pode ver no quadro - não as emprega de maneira igual à principal célula rítmica, mas sim as alternam com pausas de semicolcheia e, se ele as usa de maneira idêntica ao principal modelo, não executa a ligadura de valor presente entre o primeiro e o segundo tempo. Vide a variação nº 6 em que há a ausência da ligadura de valor.

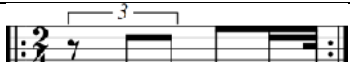
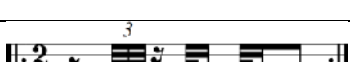
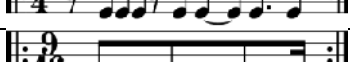
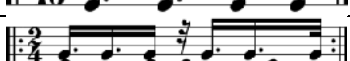
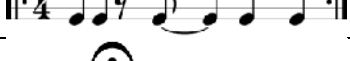
As variações abaixo podem ser classificadas como as mais distantes da principal célula rítmica, pois possuem, no primeiro tempo, figuras diferentes das da célula principal. Podem-se ser organizados dois grandes grupos: os que têm, no primeiro tempo, duas semicolcheias e uma colcheia; e aqueles formados por semicolcheia, colcheia e semicolcheia. Seguem abaixo os grupos:

<i>Grupo de variações em que há no primeiro tempo: duas semicolcheias e uma colcheia</i>		
	<i>Variações</i>	<i>Quantidade de compassos em que cada variação ocorre</i>
12		10
13		5
14		3
15		2
16		1
17		1

	<i>Variações</i>	<i>Quantidade de compassos em que cada variação ocorre</i>
33		4
34		3
35		2
<i>Grupo de variações em que há no primeiro tempo: colcheia e duas semicolcheias</i>		
36		2
37		1
38		1
<i>Grupo de variações em que há no primeiro tempo: semínima</i>		
39		2
40		1
<i>Grupo de variações em que há no primeiro tempo: quatro semicolcheias</i>		
41		1
42		1
<i>Grupo de variações em que há no primeiro tempo: semicolcheia e colcheia pontuada</i>		
43		1
44		1
<i>Grupo de variações em que há no primeiro tempo: fusa, duas semicolcheias pontuadas e fusa</i>		
45		1
46		1

Para finalizar, elaboramos um último quadro. Nele consta as variações que foram utilizadas por Horta, durante toda sua performance, apenas uma vez. Pode-se

notar que, comparando-as entre si, nenhuma delas possui o primeiro ou segundo tempo idênticos.

<i>Variações que Horta usa apenas uma vez em sua performance</i>		
	<i>Variações</i>	<i>Quantidade de compassos em que cada variação ocorre</i>
47		1
48		1
49		1
50		1
51		1
52		1
53		1
54		1
55		1

Esses quadros confirmam que uma das características de Horta ao acompanhar é a constante interação rítmica com a cantora. A partir de uma principal célula rítmica foram constatados 55 tipos de variações executadas por Horta com os dedos i, m, a, c.

2. COMPARANDO TAKES

2.1 *Take 1* - semelhanças

O *take 1* possui diversas semelhanças em relação ao *take 2*. A primeira que destacamos é em relação à estrutura formal. Notamos que ambas as gravações são estruturadas da seguinte forma: introdução; exposição; seção de improvisação; reexposição e Coda, sendo que a exposição, seção de improvisação e reexposição são elaboradas - assim como no *take 2* - sobre A, B, A', B'. Na exposição o A encontra-se entre os compassos 14 e 21; o B (c. 22 ao 29); A' (c. 30 ao 37); B' (c. 38 ao 45); o A da

seção de improvisação (c. 46 ao c. 53); B (c. 54 ao 61); A' (c. 62 ao 69); B' (c. 70 ao 77); e o A da reexposição situa-se entre os compassos 78 e 85; B (c. 86 ao 93); A' (c. 94 ao 101); e o B' (c. 102 ao 109).

Também, o *take* 1 partilha dos mesmos elementos já expostos a cerca do *take* 2, a saber: 1) o uso de pestanas com dedos 2, 3, 4 ou de cordas soltas para formação de pântades; 2) possibilidade de contrapontos melódicos, proporcionados pelo emprego das pestanas com dedos 2, 3 ou 4 e de acordes com cordas soltas; 3) manipulação da densidade harmônica contribuindo para a estrutura formal da performance, embora isto ocorra de forma evidente, apenas nos compassos finais deste *take*; 4) Constante interação rítmica entre voz e violão.

Exemplos do uso de pestanas com dedos 2, 3 ou 4 e de cordas soltas para formação de pântades:

Figura 29 – Pântade formada pelo uso da pestana com dedo 2. Compasso 28 – (Exposição *take* 1)

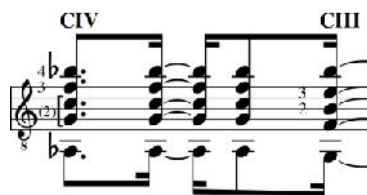


Figura 10 – Pântades formadas pelo uso da pestana com dedo 3. Compasso 65 – (Exposição *take* 1)



Figura 11 – Pântade formada pelo uso da pestana com dedo 4. Compasso 74 – (Seção de improvisação *take* 1)



Figura 12 – Pântades formadas pelo uso de cordas soltas. Compasso 32 – (Exposição *take* 1)



Exemplos de possibilidades de contrapontos melódicos proporcionados pela utilização das pestanas com dedos 2, 3 ou 4 e acordes com cordas soltas:

Figura 13 – Contraponto melódico criado – por meio do auxílio das pestanas com dedo 2 e 4 – em relação a melodia executada pela cantora. Trecho do B' da seção de improvisação (c. 74 ao 77) do take 1

Figura 14 – Contraponto melódico criado - por meio do auxílio da pestana com dedo 3 - em relação à melodia executada pela cantora. Trecho do A da seção de improvisação (c. 49 ao 52) do take 1

Figura 15 – Contraponto melódico criado – por meio do auxílio de acordes com cordas soltas – em relação à melodia da cantora. Trecho do A' da exposição (c. 32 ao 34) do take 1

Exemplos de manipulação da densidade harmônica, contribuindo para a estrutura formal da performance do arranjo:

Figura 16 – Compassos finais da Coda (c. 126 ao 130). *Take 1*

Musical score for the song "E-lá es en-ri-o". The score is written on two staves. The first staff contains the melody with lyrics "Ca - ri - o - cu" and "E - lá es en - ri - o - cu". The melody includes a "rall." marking. The second staff contains the guitar accompaniment, featuring chords labeled CVIII, CVII, CVI, CVII, CVIII, CVII, CVI, CIV, and CIII. The guitar part also includes a "rall." marking.

Horta diminui a densidade harmônica, em comparação às tétrades e pêntades que predominavam na música até então, sugerindo o final da performance. A diminuição do andamento sugere ainda mais o desfecho deste *take*.

Exemplos de interação rítmica entre voz e violão:

Figura 17 – Contraposição rítmica em relação à performance da cantora. Trecho do B' da seção de improvisação (c. 72 e 73) do take 1

A♭7 (#9)(♯) / **G♭** **B7(9)(♯)** **B♭7(♯)**

The first staff shows a melodic line starting on G4, moving down stepwise through F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, and ending on F#3. The notes are grouped by slurs and ties. Below the staff, the syllables "mm bê rê rê ā mm dē ā mm ba rā mm bó" are aligned with the notes.

mm bê rê rê ā mm dē ā mm ba rā mm bó

CII **CI**

The second staff shows two chords: CII (C major triad) and CI (C minor triad). The CII chord is shown as a whole note chord, and the CI chord is shown as a half note chord. The notes are grouped by slurs and ties. Below the staff, the syllables "mm bê rê rê ā mm dē ā mm ba rā mm bó" are aligned with the notes.

mm bê rê rê ā mm dē ā mm ba rā mm bó

Figura 38 – Sugestão rítmica de duas semicolcheias tocadas por Horta e reafirmadas por Joyce. Trecho da introdução (c. 5 ao 8) do *take 1*

The musical score consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef, showing a melody with lyrics "Ti di pa da ti di". The bottom staff is a basso continuo line in bass clef, featuring figured bass notation and chord symbols: CIII, CVII, CVIII, CVII, and CVI. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with figured bass numbers like 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 31, 33, 35, 37, 39, 41, 43, 45, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 59, 61, 63, 65, 67, 69, 71, 73, 75, 77, 79, 81, 83, 85, 87, 89, 91, 93, 95, 97, 99, 101, 103, 105, 107, 109, 111, 113, 115, 117, 119, 121, 123, 125, 127, 129, 131, 133, 135, 137, 139, 141, 143, 145, 147, 149, 151, 153, 155, 157, 159, 161, 163, 165, 167, 169, 171, 173, 175, 177, 179, 181, 183, 185, 187, 189, 191, 193, 195, 197, 199, 201, 203, 205, 207, 209, 211, 213, 215, 217, 219, 221, 223, 225, 227, 229, 231, 233, 235, 237, 239, 241, 243, 245, 247, 249, 251, 253, 255, 257, 259, 261, 263, 265, 267, 269, 271, 273, 275, 277, 279, 281, 283, 285, 287, 289, 291, 293, 295, 297, 299, 301, 303, 305, 307, 309, 311, 313, 315, 317, 319, 321, 323, 325, 327, 329, 331, 333, 335, 337, 339, 341, 343, 345, 347, 349, 351, 353, 355, 357, 359, 361, 363, 365, 367, 369, 371, 373, 375, 377, 379, 381, 383, 385, 387, 389, 391, 393, 395, 397, 399, 401, 403, 405, 407, 409, 411, 413, 415, 417, 419, 421, 423, 425, 427, 429, 431, 433, 435, 437, 439, 441, 443, 445, 447, 449, 451, 453, 455, 457, 459, 461, 463, 465, 467, 469, 471, 473, 475, 477, 479, 481, 483, 485, 487, 489, 491, 493, 495, 497, 499, 501, 503, 505, 507, 509, 511, 513, 515, 517, 519, 521, 523, 525, 527, 529, 531, 533, 535, 537, 539, 541, 543, 545, 547, 549, 551, 553, 555, 557, 559, 561, 563, 565, 567, 569, 571, 573, 575, 577, 579, 581, 583, 585, 587, 589, 591, 593, 595, 597, 599, 601, 603, 605, 607, 609, 611, 613, 615, 617, 619, 621, 623, 625, 627, 629, 631, 633, 635, 637, 639, 641, 643, 645, 647, 649, 651, 653, 655, 657, 659, 661, 663, 665, 667, 669, 671, 673, 675, 677, 679, 681, 683, 685, 687, 689, 691, 693, 695, 697, 699, 701, 703, 705, 707, 709, 711, 713, 715, 717, 719, 721, 723, 725, 727, 729, 731, 733, 735, 737, 739, 741, 743, 745, 747, 749, 751, 753, 755, 757, 759, 761, 763, 765, 767, 769, 771, 773, 775, 777, 779, 781, 783, 785, 787, 789, 791, 793, 795, 797, 799, 801, 803, 805, 807, 809, 811, 813, 815, 817, 819, 821, 823, 825, 827, 829, 831, 833, 835, 837, 839, 841, 843, 845, 847, 849, 851, 853, 855, 857, 859, 861, 863, 865, 867, 869, 871, 873, 875, 877, 879, 881, 883, 885, 887, 889, 891, 893, 895, 897, 899, 901, 903, 905, 907, 909, 911, 913, 915, 917, 919, 921, 923, 925, 927, 929, 931, 933, 935, 937, 939, 941, 943, 945, 947, 949, 951, 953, 955, 957, 959, 961, 963, 965, 967, 969, 971, 973, 975, 977, 979, 981, 983, 985, 987, 989, 991, 993, 995, 997, 999.

Além das semelhanças anteriormente listadas, outras são notórias. A primeira é em relação aos compassos iniciais de todas as partes A e A' de ambos os *takes*. Verifica-se que a partir do terceiro compasso inicial de cada uma destas partes, o

músico opta por movimentar uma das vozes dos acordes de modo cromático semelhante àquele já citado anteriormente, que é empregado em “Aqueelas coisas todas” e “Carinhoso”. Segue abaixo alguns exemplos nos quais as notas que fazem parte do movimento melódico cromático estão destacadas pela cor vermelha:

Figura 39 – Trecho inicial do A da seção de improvisação (c. 48 ao c. 50) – *Take 1*

ba ba ba bô pa ba bô pa bô pa ra ra rô

Figura 40 – Trecho inicial do A' da exposição (c. 48 ao c. 50) – *Take 2*

mim que vi - vi pa-ra en - con-trar Na luz do seu o -

Figura 41 - Trecho inicial do A da reexposição (c. 80 ao c. 82) – *Take 1*

Bas-ta o je - ti - nho de - la an - dar Nem nin-guém tem ca - ri -

Figura 42 - Trecho inicial do A' da reexposição (c. 87 ao c. 89) – Take 2

Outra ideia comum em ambas as gravações é o uso de elementos musicais com função ornamental, como: cromatismo acordal, arpejos, portamentos e *glissandos*. Estes elementos não aparecem de maneira recorrente, mas são materiais comuns nos dois *takes*. Na verdade, são alguns dos elementos que caracterizam o modo do músico tocar, e, portanto fazem parte do seu estilo. Esta afirmação é assegurada a partir da escuta de outras gravações do artista, pois se ouve estas ornamentações frequentemente.

2.2 Diferenças

Embora os *takes* possuam a mesma estrutura formal (introdução; exposição; seção de improvisação; reexposição e Coda), e compartilhem de diversas semelhanças, a introdução é a seção que mais elementos diferentes possui. Enquanto que no *take 2* possui quatro compassos, no *take 1* foi elaborada em treze compassos.

Os quatro primeiros compassos de ambas as gravações são parecidos. Nota-se que nas duas versões o músico toca de maneira semelhante à melodia do trecho em que Joyce canta “Vejo a mesma luz, vejo o mesmo céu, vejo o mesmo mar”. Mesmo assim, Horta as executa de forma diferente. Enquanto que no *take 2* o violonista toca esta passagem com a melodia em terças, sendo que o quarto compasso é confeccionado por pêntades e um acorde de tétrade, no *take 1* elabora uma melodia em tétrades de quartas justas sobrepostas e a finaliza por pêntades.

Figura 43 – Trecho do B do take 1 (c. 25 ao 28)

Figura 44 – Os quatro primeiros compassos da introdução do *take 1*Figura 45 – Introdução *take 2*

Horta prosseguiu a criação da introdução ainda com acordes densos. Pode-se notar que ele aproveitou da ideia rítmica que houvera finalizado o 4º compasso e iniciado o 5º, para realizar as progressões harmônicas que viriam a seguir.

Figura 46 – Ideia rítmica formada entre a última figura do 4º compasso e a primeira do 5º

Figura 47 – Introdução *take 1* (c. 5 ao 9)

Como se pode ver, no 9º compasso, o músico deixa a ideia de tocar duas semicolcheias. Logo depois nota-se que o violonista opta por realizar uma progressão harmônica bastante comum em contextos tonais (VI - V/V - V - I) com bII no último compasso preparando o acorde de CMaj7(9), já exposição. A progressão foi realizada a partir de células rítmicas comuns da bossa nova. Por meio destes materiais utilizados por Horta nos compassos 10 ao 13, pode-se encarar que o músico prepara o início da

exposição, seção em que Joyce abandona seu improviso em *scat singing*⁹ e passa a cantar a letra da canção.

Figura 48 – Introdução take 1 (c. 10 ao 13)

VI $A_m7^{(9)}$ V/V $D7^{(9)(\#)}$ V $G7$ I $C^\sharp$ bII $D_b^\sharp$ - $D_bMaj7^{(9)}$

ri tu du u du pó bô pa ai uô Cu-ri-o

As seções seguintes a introdução também possuem diversas dessemelhanças. Seguem abaixo alguns exemplos:

Figura 49 – 4 primeiros compassos do B' da exposição (c. 38 ao 41) – Take 1

$C7^{(9)}_{sus}$ $C7^{(9)(\#)}$ $C7_{sus}$ $C7^{(9)}_{sus}$ $C7^{(9)(\#)}$ $D7^{(9)}/F^\sharp$ B_b7_{sus}/F $B_b7^{(9\#)}$

sei que sou lou-co por e-la E pra mim e-la é lin-da, lin-da, de-mais E a-

Figura 50 – 4 primeiros compassos do B' da exposição (c. 29 ao 32) – Take 2

$C7^{(9)}_{sus}$ $C7^{(9)(\#)}_{sus}$ $C7^{(9)}$ $D7/F^\sharp$ $B_b7^{(9)(\#)}$

sei que sou lou-co por e-la E pra mim e-la é lin-da de-mais E a-

Na figura 49, pode-se notar que o contraponto melódico criado por Horta pela voz mais aguda dos acordes em relação à melodia executada por Joyce segue um

⁹“Estilo de improvisação vocal em que o cantor abre mão da letra e emprega sílabas e/ou vocábulos ao acaso para se expressar melodicamente” (GOMES, 2010, p. 80).

movimento cromático, enquanto que na figura 50 que mostra a mesma passagem - porém retirado no *take 2* - verifica-se que Horta opta por realizar um contraponto melódico, no qual ele utiliza, principalmente, saltos de 4J e 5J.

Figura 51 – 4 primeiros compassos do A' da seção de improvisação (c. 62 ao 65) – *Take 1*

Figure 51 shows the first four measures of the A' section of the improvisation (measures 62 to 65) in Take 1. The vocal line (top staff) includes lyrics: "u ra mm ba ra rum de pa ra ra mm pa ra pa ra ra mm be ra ra na ne mm ba". The piano accompaniment (bottom staff) features chords: C#7, E#4/5/G#, Am7(9), Eb7(9), D7(9), Am7(9), and Am6. The piano part includes markings for "CIII" and "CV".

Figura 52 – 4 primeiros compassos do A' da seção de improvisação (c. 53 ao 56) – *Take 2*

Figure 52 shows the first four measures of the A' section of the improvisation (measures 53 to 56) in Take 2. The vocal line (top staff) includes lyrics: "do ne ne na não Ai ó mm bô bô pa ra M mô vô pa ra mm mã mã". The piano accompaniment (bottom staff) features chords: Cm7(9), G#4/5/B, Am7(9), Eb7(9), D7(9), D7(9), Am7(9), Am6, and Dm7(9). The piano part includes markings for "CIII".

As figuras 51 e 52 acima exibem como se deu a elaboração de um mesmo trecho em ambos os *takes*. Nota-se nas duas imagens, que os contrapontos feitos por Horta - pela nota mais aguda dos acordes - em relação à voz da cantora são bastante distintos. As células rítmicas, como se pode ver nas duas figuras, também apresentam diferenças.

Figura 53 – 4 primeiros compassos do B' da seção de improvisação (c. 70 ao 73) – *Take 1*

Figure 53 shows the first four measures of the B' section of the improvisation (measures 70 to 73) in Take 1. The vocal line (top staff) includes lyrics: "me me uô uô uô uô um bô um bô um bô re re a um de a mo ba ra mm bô". The piano accompaniment (bottom staff) features chords: C#7(9), C#7(9), Ab7(9)/G#, B7(9), and Bb7(9). The piano part includes markings for "CII" and "CI".

Figura 54 – 4 primeiros compassos do B' da seção de improvisação (c. 61 ao 64) – *Take 2*



Já nas figuras 53 e 54 - as quais exibem a passagem inicial do B' da seção de improvisação em ambas as gravações – se nota que o violonista, no trecho do *take 1*, opta por elaborar seus acordes numa tessitura mais aguda em relação à passagem do *take 2*. Além disso, as células rítmicas – como se pode ver nas figuras - são bem diferentes entre os dois *takes*.

Outra diferença que acreditamos ser importante destacar refere-se ao andamento do *take 1*. Nesta versão observa-se um pulso mais movido em comparação ao *take 2*. Este fato nos faz pensar que, na verdade, o *take 2* foi gravado primeiro. Pode-se encarar que a escolha dos músicos em executar o *take 2* em andamento mais lento se deu por conta de que os mesmos não sabiam ao certo como se daria a estrutura formal da performance. Como a própria cantora afirma em uma entrevista ao site Museu Clube da Esquina, “tem música em que você vê que a gente não combinou nada, como ia acabar, como começa do jeito que saiu, ficou uma *jam session*¹⁰”. A constatação de uma maior densidade harmônica no *take 2* pode corroborar com esta hipótese, haja vista este recurso é utilizado justamente para guiar a estrutura formal da performance. Iniciamos nossa análise pelo *take 2*, exatamente por conta desta suposição.

2.3 Harmonia: *take 1 x take 2*

A harmonia empregada entre as duas gravações também possui divergências. Segue abaixo, de maneira sintética, como se deu a harmonia na exposição, seção de improvisação e reexposição nas duas performances:

¹⁰De acordo com Pinheiro (2011), *jam session* é um momento mais informal de uma ocasião performática.

EXPOSIÇÃO – TAKE 1¹¹

A:	C Maj 7 ⁽⁹⁾	A m 7 ⁽⁹⁾	D7	D7 ⁽⁹⁾	G/D	D7 ⁽⁹⁾	D m 7 ⁽⁹⁾	B b m 6	A m 7 ^(#5)	A m 6	//	G7 ⁽⁹⁾ _{sus}	G7 ^(b9)	G7 ^(b9) _{sus}
----	--------------------------	------------------------	----	-------------------	-----	-------------------	------------------------	-------------	-------------------------	---------	----	----------------------------------	--------------------	-----------------------------------

EXPOSIÇÃO – TAKE 2

A:	C Maj 7 ⁽⁹⁾	A m 7 ⁽⁹⁾	(A m 6 ₉)	(A m 7 ⁽⁹⁾ A m 7 ⁽⁹⁾ A m 7 ⁽⁹⁾)	D m 7	B b m 6	(B b m 6 ₉)	(D7 ⁽⁹⁾ (b9))	(D m 7 ⁽⁹⁾ G7 ⁽⁹⁾)
----	--------------------------	------------------------	-------------------------	---	---------	-------------	-----------------------------	--------------------------	---

EXPOSIÇÃO – TAKE 1

B:	G m 7	C7 ^(b9)	D add 9/F#	B b 7 ⁽⁹⁾	C6 ₉	B7 ^(#9) (b13)	B b 7 ⁽⁹⁾ (b13)	A7 ^(#9) (b9)	A b Maj 7 ⁽⁹⁾ (b13)	G7 ^(#9) (b9)	//	G7 ^(b13)	G m 7 ^(#5)
----	---------	--------------------	--------------	------------------------	-----------------	--------------------------	------------------------------	-------------------------	------------------------------------	-------------------------	----	---------------------	-------------------------

EXPOSIÇÃO – TAKE 2

B:	G m 7	C7 ⁽⁹⁾ (b13) _{sus}	C7 ^(b9)	D7 ⁽⁹⁾ /F#	B b 7 ⁽⁹⁾ /F	C Maj 7 ⁽⁹⁾	B7 ^(#9) (b13)	B b 6 ₉	A7 ^(#9) (b13)	(A b Maj 7 ⁽⁹⁾ (b13))	G7 ^(#9) (b9)	G7 ^(#9) (b13)
----	---------	--	--------------------	-----------------------	---------------------------	--------------------------	--------------------------	----------------------	--------------------------	--------------------------------------	-------------------------	--------------------------

¹¹ As duas linhas em diagonal que aparecem em alguns compassos, representam que o último acorde tocado continuou sendo executado.

EXPOSIÇÃO – TAKE 1

A':	$C_{Maj}^{\tau(9)}$	$G^{\#07} A_m^{\tau(9)}$	//	$A_m^{\flat 6} A_m^{\tau(9)}$	$A_m^{\tau(9)} A_m^{\flat 6}$	$D_m^{\tau(9)}$	$Bb_m^{\flat 6}$	$A_m^{\flat 6}$	$G^{\tau(9)}_{sus}$	$G^{\tau(9)}$	G^{τ}
-----	---------------------	--------------------------	----	-------------------------------	-------------------------------	-----------------	------------------	-----------------	---------------------	---------------	------------

EXPOSIÇÃO – TAKE 2

A':	$C^{\flat 6}_q G^{\#07} A_m^{\tau(9)}$	// $(E^b \tau^{\tau(9)}(\mu^9)(\mu^{13}))$	$A_m^{\flat 6} A_m^{\tau(9)}$	$A_m^{\tau(9)} A_m^{\flat 6}$	$D_m^{\tau(9)}$	$Bb_m^{\flat 6}$	$A_m^{\flat 6} A_m^{\tau(9)}$	$(D_m^{\tau(9)}(\mu))$	$G^{\tau(9)}_{sus}$	$G^{\tau(\mu^9)}$
-----	--	--	-------------------------------	-------------------------------	-----------------	------------------	-------------------------------	------------------------	---------------------	-------------------

EXPOSIÇÃO – TAKE 1

B':	$C^{\tau(9)}_{sus}$	$C^{\tau(odd1)}$	C^{τ}_{sus}	$C^{\tau(9)}_{sus}$	$C^{\tau(\mu^9)}(\mu^{13})$	$D^{\tau(9)}/F^{\#}$	Bb^{τ}_{sus}/F	Bb^{τ}_{sus}	$C_{Maj}^{\tau(9)}(\mu^{13})$	$B^{\tau(\#9)}(\mu^{13})$	$Bb_{Maj}^{\tau(9)}(\mu^{13})$	$A_{bMaj}^{\tau(9)}(\mu^{13})$	$G^{\tau(9)}(\mu^{13})_{sus}$	$G^{\tau(\mu^9)}(\mu^{13})$
-----	---------------------	------------------	------------------	---------------------	-----------------------------	----------------------	---------------------	-------------------	-------------------------------	---------------------------	--------------------------------	--------------------------------	-------------------------------	-----------------------------

EXPOSIÇÃO – TAKE 2

B':	$C^{\tau(9)}_{sus}$	$C^{\tau(9)}(\mu^{13})_{sus}$	// $C^{\tau(9)}$	$D^{\tau}/F^{\#}$	$Bb^{\tau(9)}(\mu^{13})$	$Bb_{Maj}^{\tau(9)}$	$A^{\tau(\#9)}$	$(A_{bMaj}^{\tau(9)})$	$(G_m^{\tau(\#5)})$	$G^{\tau(\mu^{13})}$
-----	---------------------	-------------------------------	------------------	-------------------	--------------------------	----------------------	-----------------	------------------------	---------------------	----------------------

SEÇÃO DE IMPROVISACÃO – TAKE 1

A:	C ⁶ ₉	A _m 7 ⁽⁹⁾	A _m 7	A _m 6	A _m 7	A _m 7+	A _m 6	D _m 7 ⁽⁹⁾	B ^b _m 6	D _m 7 ⁽⁹⁾	G7 ⁽⁹⁾ (13) _{sus}	G7 ⁽⁹⁾
----	-----------------------------	---------------------------------	------------------	------------------	------------------	-------------------	------------------	---------------------------------	-------------------------------	---------------------------------	---------------------------------------	-------------------

SEÇÃO DE IMPROVISACÃO – TAKE 2

A:	C ⁶ ₉	A _m 7 ⁽¹¹⁾	E ^b _b 7 ^(b13)	D7 ⁽⁹⁾ (13)	A _m 7	A _m 6	A _m 6	D _m 7 ⁽⁹⁾	E ^b _b 7 ⁽⁹⁾	A _m 6	G7 ⁽⁹⁾ (13) _{sus}	G7 ⁽⁹⁾ (13)
----	-----------------------------	----------------------------------	--	------------------------	------------------	------------------	------------------	---------------------------------	--	------------------	---------------------------------------	------------------------

SEÇÃO DE IMPROVISACÃO – TAKE 1

B:	G _m 7	D ^b _b 7 ⁽⁹⁾ (13)	C7 ⁽⁹⁾ (11)(13)	C7 ^(b9) (b13)	D7 ⁽⁹⁾ /F#	B ^b _b 7 ⁽⁹⁾ (13)	C _{Maj} 7 ⁽⁹⁾ (13)	B7 ^(#9)	B7 ⁽¹³⁾	B ^b _b Maj7 ⁽⁹⁾ (13)	A7 ^(#9) (13)	A7 ⁽¹³⁾	A ^b _b Maj7 ⁽⁹⁾ (13)	G7 ⁽¹³⁾	G7 ^(b9) (13)	G7 ^(b13)
----	------------------	---	----------------------------	--------------------------	-----------------------	---	--	--------------------	--------------------	--	-------------------------	--------------------	--	--------------------	-------------------------	---------------------

SEÇÃO DE IMPROVISACÃO – TAKE 2

B:	G _m 7 ⁽⁹⁾	D ^b _b 7 ⁽⁹⁾ (13)	C7 ⁽⁹⁾ (13)	C7 ⁽⁹⁾ (13) _{sus}	D ^{add9} /F#	B ^b _b 7 ⁽⁹⁾ (13)	C _{Maj} 7 ⁽⁹⁾ (13)	B7 ^(#9) (13)	B7 ⁽¹³⁾	B ^b _b Maj7 ⁽⁹⁾ (13)	A7 ^(#9) (13)	A7 ⁽¹³⁾	A ^b _b Maj7 ⁽⁹⁾ (13)	G7 ^(#9) (13)	G7 ^(b13)
----	---------------------------------	---	------------------------	---------------------------------------	-----------------------	---	--	-------------------------	--------------------	--	-------------------------	--------------------	--	-------------------------	---------------------

SEÇÃO DE IMPROVISACÃO – TAKE 1

A':	C ⁶ ₉	E ^{odd9} /G [#]	Am ⁷⁽⁹⁾	//	E ^{b7(13)}	D ⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾	Am ⁷⁺⁽⁹⁾	Am ⁶ ₉	D ^{m7(11)}	B ^{b7m6}	//	B ^{b7m9}	D ⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾	D ⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾	G ⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾ _{SUS}	G ⁷⁽¹³⁾
-----	-----------------------------	-----------------------------------	--------------------	----	---------------------	-----------------------	---------------------	------------------------------	---------------------	-------------------	----	-------------------	-----------------------	-----------------------	--------------------------------------	--------------------

SEÇÃO DE IMPROVISACÃO – TAKE 2

A':	CMaj ⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾	G ^{odd9} /B	Am ⁷⁽⁹⁾	E ^{b7(9)(13)}	D ⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾	D ⁷⁽⁹⁾	Am ⁷⁺⁽⁹⁾⁽¹³⁾	Am ⁶ ₉	D ^{m7(9)(11)}	//	A ⁷⁽⁹⁾	E ^{b7(13)(13)}	B ^{b7m6}	Am ⁶ ₉	G ⁷⁽⁹⁾ _{SUS}	G ⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾
-----	--------------------------	----------------------	--------------------	------------------------	-----------------------	-------------------	-------------------------	------------------------------	------------------------	----	-------------------	-------------------------	-------------------	------------------------------	----------------------------------	-----------------------

SEÇÃO DE IMPROVISACÃO – TAKE 1

B':	C ⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾ _{SUS}	C ⁷⁽¹³⁾⁽¹³⁾	A ^{b7(#9)(13)} /G ^b	B ⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾	B ^{b7(13)}	C ⁶ ₉	B ^{7(#9)(13)}	B ^{b6} ₉	B ^{bMaj⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾}	A ^{7(#9)(13)}	A ^{bMaj⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾}	G ⁷⁽¹³⁾	D ^{b6} ₉
-----	--------------------------------------	------------------------	---	-----------------------	---------------------	-----------------------------	------------------------	------------------------------	--------------------------------------	------------------------	--------------------------------------	--------------------	------------------------------

SEÇÃO DE IMPROVISACÃO – TAKE 2

B':	C ⁷⁽⁹⁾ _{SUS}	C ⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾ _{SUS}	//	C ⁷⁽¹³⁾	D ^{7(9)/F[#]}	B ^{b7(9)}	C ⁶	B ⁷⁽¹³⁾	B ^{bMaj⁷⁽¹³⁾}	B ⁷	A ^{bMaj⁷}	B ^{7(#9)}	CMaj ⁷⁽⁹⁾	G ⁷⁽¹³⁾
-----	----------------------------------	--------------------------------------	----	--------------------	---------------------------------	--------------------	----------------	--------------------	-----------------------------------	----------------	-------------------------------	--------------------	----------------------	--------------------

REEXPOSIÇÃO – TAKE 1

A:	$C_9^{\flat} G^{\sharp} \emptyset$	$A_m 7^{(9)}$	//	$D 7^{(9)(13)}$	//	$A_m 7^{+(9)(13)}$	$D_m 7^{(9)(11)}$	//	$B^b m^{\flat}$	//	$A_m 7^{+(9)} A_m^{\flat} 9$	$A_m^{\flat} 6$	$D_m 7^{(11)}$	$G 7^{(13)}_{sus}$
----	------------------------------------	---------------	----	-----------------	----	--------------------	-------------------	----	-----------------	----	------------------------------	-----------------	----------------	--------------------

REEXPOSIÇÃO – TAKE 2

A:	$C_{Maj} 7^{(9)}$	$G^{\sharp} \emptyset 7$	$E^{odd 13} / G^{\sharp}$	$D 7^{(9)}$	$A_m 7$	$A_m^{\flat} 9$	$D_m 7^{(9)(11)}$	$B^b m^{\flat} A_m^{odd 9} / C$	//	$G 7^{(9)(13)}_{sus}$	$G 7^{(9)(13)}$
----	-------------------	--------------------------	---------------------------	-------------	---------	-----------------	-------------------	---------------------------------	----	-----------------------	-----------------

REEXPOSIÇÃO – TAKE 1

B:	$G_m 7$	$G_m 7^{(9)}$	$C 7^{(9)(13)}_{sus} / D$	$C 7^{(9)(13)}$	$F_9^{\flat} (\sharp 11)$	$F_9^{\flat}$	$B^b 7^{(13)}$	$C_{Maj} 7^{(9)(13)}$	$B 7^{(\sharp 9)(13)}$	$B^b M_{aj} 7^{(9)(13)}$	$A 7^{(\sharp 9)(13)}$	$A^b M_{aj} 7^{(9)(13)}$	$G 7^{(9)(13)}$	//
----	---------	---------------	---------------------------	-----------------	---------------------------	---------------	----------------	-----------------------	------------------------	--------------------------	------------------------	--------------------------	-----------------	----

REEXPOSIÇÃO – TAKE 2

B:	$C 7^{(9)(13)}_{sus}$	$C 7^{(9)(13)}$	$C 7^{(9)}$	$D 7^{(9)} / F^{\sharp}$	$B^b 7_{sus} / F$	$B^b 7^{(9)(13)}$	$C_{Maj} 7^{(9)(13)}$	$B 7^{(\sharp 9)}$	$B^b M_{aj} 7^{(9)(13)}$	$A 7^{(\sharp 9)(13)}$	$A^b M_{aj} 7^{(9)(13)}$	$G 7^{(\sharp 9)(13)}$
----	-----------------------	-----------------	-------------	--------------------------	-------------------	-------------------	-----------------------	--------------------	--------------------------	------------------------	--------------------------	------------------------

REEXPOSIÇÃO – TAKE 1

A':	$C_9^{\flat}$	$E_{\text{odd}9}^{\flat}$	$G^{\sharp}$	$A_m \tau^{(11)}$	//	$A_m \tau^{(9)}$	$A_m^{\flat}$	$A_m^{\flat}$	$A_m \tau^{+(9)(13)}$	$A_m^{\flat}$	//	$A_m \tau^{+(13)}$	$D7$	$D_m \tau^{(11)}$	$Bb_m^{\flat}$	$C_{Maj} \tau^{(\sharp 11)}$	//	$F^{\sharp} \emptyset$	$G7^{(9)}_{\text{sus}}$	$G7^{(9)}$	$G7^{(9)(13)}$
-----	---------------	---------------------------	--------------	-------------------	----	------------------	---------------	---------------	-----------------------	---------------	----	--------------------	------	-------------------	----------------	------------------------------	----	------------------------	-------------------------	------------	----------------

REEXPOSIÇÃO – TAKE 2

A':	$C_{Maj} \tau^{(9)}$	$E_{\text{odd}9}^{\flat}$	$G^{\sharp}$	$A_m \tau^{(9)}$	//	$(Eb \tau^{(9)})$	$A_m^{\flat}$	$(D7^{(9)(13)})_{\text{sus}}$	$(D7^{(9)(\sharp 11)(13)})_{\text{sus}}$	$D7^{(9)}$	$D_m \tau^{(9)}$	$(Eb \tau^{(9)})/Bb$	$(D7^{(9)(13)})$	$G7^{(9)}_{\text{sus}}$	$G7^{(9)(13)}$
-----	----------------------	---------------------------	--------------	------------------	----	-------------------	---------------	-------------------------------	--	------------	------------------	----------------------	------------------	-------------------------	----------------

REEXPOSIÇÃO – TAKE 1

B':	$G_m \tau$	$C7^{(9)(13)}_{\text{sus}}$	$C7^{(9)}$	$D_{\text{odd}9}^{\flat}$	$F^{\sharp}$	$E7_{\text{alt}}$	$C_{Maj} \tau^{(13)}$	$B7^{(\sharp 9)(13)}$	$Bb_{Maj} \tau^{(9)(13)}$	$C_{Maj} \tau^{(9)(13)}$	$Bb_{Maj} \tau^{(9)(13)}$	$B7^{(\sharp 9)}$
-----	------------	-----------------------------	------------	---------------------------	--------------	-------------------	-----------------------	-----------------------	---------------------------	--------------------------	---------------------------	-------------------

REEXPOSIÇÃO – TAKE 2

B':	$G_m \tau$	$(C7^{(9)})$	$C7^{(9)(13)}$	$D7^{(9)}/F^{\sharp}$	$(F_{\text{m}}^{\text{odd}13})$	$Bb \tau^{(13)}$	$C^{\flat}$	$B7^{(13)}$	$Bb^{\flat}$	$B7$	$C_{Maj} \tau$	$(B_{Maj} \tau)$	$Bb_{Maj} \tau$	$(A_m \tau)$	$G7$
-----	------------	--------------	----------------	-----------------------	---------------------------------	------------------	-------------	-------------	--------------	------	----------------	------------------	-----------------	--------------	------

As cifras destacadas por círculos tracejados indicam as partes onde houve reharmonização. Nota-se que são várias as partes em que isto ocorre e também verifica-se que a cada seção que surge, as reharmonizações se tornam mais constantes. Embora alguns trechos possuam o mesmo acorde em ambos os *takes*, nota-se que as notas de tensão dos acordes por diversas vezes são diferentes, assim como também os acordes podem ser tocados invertidos, como no compasso 4 da exposição do *take 1*, no qual há o acorde de Bb em posição fundamental, mas que no *take 2* segue na 2ª inversão.

A fim de evidenciar ainda mais o caráter improvisado da performance de Horta e Joyce, será comparado a harmonia usada nos dois *takes* à versão de “Ela é carioca” gravada pelo grupo *Os Cariocas* em 1963 no LP “O Melhor De Os Cariocas”. A escolha desta versão se dá porque é uma das gravações mais antigas desta canção, e que, portanto, pode ser tomada como um áudio referencial para compararmos as harmonias.

Analisando as cifras da canção “Ela é carioca” constatadas no *songbook* “Tom Jobim – Volume 3” de Almir Chediak, nota-se que o autor tomou como referência a versão de *Os Cariocas* para elaboração das mesmas. Será utilizado a cifragem de Almir Chediak para compararmos os dois *takes*, porém, pelo fato de que a cifragem de Chediak segue na tonalidade de mi maior - tonalidade na qual o grupo canta - as cifras estarão transpostas para dó maior, tom em que os dois *takes* foram elaborados.

A versão de *Os Cariocas* foi estruturada da seguinte forma: introdução (2x); exposição; ponte; reexposição e Coda, esta que é a introdução repetida duas vezes, novamente. Será analisada apenas a exposição e reexposição desta gravação, pois são as únicas seções que partilham da mesma estrutura formal da exposição, seção de improvisação e reexposição dos dois *takes*.

EXPOSIÇÃO E REEXPOSIÇÃO – VERSÃO OS CARIOCAS

A: | CMaj7⁽⁹⁾ | Am7⁽⁹⁾ | D7⁽¹³⁾ | D7⁽¹³⁾ | D7⁽⁹⁾ | Bbm6 | D7⁽⁹⁾ | G7⁽⁹⁾_{sus} | G7⁽¹³⁾

EXPOSIÇÃO – TAKE 1

A: | CMaj7⁽⁹⁾ | Am7⁽⁹⁾ | D7 | D7⁽⁹⁾ | G/D | D7⁽⁹⁾ | Dm7⁽⁹⁾ | Bbm6 | Am7^(#5) Am6 | // | G7⁽⁹⁾_{sus} | G7⁽¹³⁾ | G7⁽¹³⁾_{sus}

EXPOSIÇÃO – TAKE 2

A: | CMaj7⁽⁹⁾ | Am7⁽⁹⁾ | Am6 | Am7 Am7+ | Am7⁽⁹⁾ | Dm7 | Bbm6 | Bbm6 | D7⁽⁹⁾⁽¹³⁾ | Dm7⁽⁹⁾G7⁽⁹⁾

EXPOSIÇÃO E REEXPOSIÇÃO – VERSÃO OS CARIOCAS

B: | Gm7 | C7⁽⁹⁾ | D7/F# | Fm6 | CMaj7⁽⁹⁾ | B7^(#9) | Bbmaj7⁽⁹⁾ | A7^(#9) | AbMaj7⁽⁹⁾ | G7^(#9)

EXPOSIÇÃO – TAKE 1

B: | Gm7 | C7⁽¹³⁾ | Dmaj7/F# | Bb7⁽⁹⁾ | C6 | B7^(#9)⁽¹³⁾ | Bb7⁽⁹⁾⁽¹³⁾ | AbMaj7⁽⁹⁾⁽¹³⁾ | G7^(#9)⁽¹³⁾ | // | G7⁽¹³⁾ | Gm7^(#5)

EXPOSIÇÃO – TAKE 2

B: | Gm7 | C7⁽⁹⁾⁽¹³⁾_{sus} | C7⁽¹³⁾ | D7⁽⁹⁾/F# | Bb7⁽⁹⁾/F | CMaj7⁽⁹⁾ | B7^(#9)⁽¹³⁾ | Bbm6 | A7^(#9)⁽¹³⁾ | AbMaj7⁽⁹⁾⁽¹³⁾ | G7^(#9)⁽¹³⁾ | G7^(#9)⁽¹³⁾

EXPOSIÇÃO E REEXPOSIÇÃO – VERSÃO OS CARIOCAS

A':	C _{Maj} 7 ⁽⁹⁾	A _m 7 ⁽⁹⁾	D7 ⁽¹³⁾	D7 ⁽¹³⁾	D7 ⁽¹³⁾	D _m 7 ⁽⁹⁾	B _b m6	D7 ⁽⁹⁾	G7 ⁽⁹⁾ _{sus}	G7 ⁽¹⁴⁾
-----	-----------------------------------	---------------------------------	--------------------	--------------------	--------------------	---------------------------------	-------------------	-------------------	----------------------------------	--------------------

EXPOSIÇÃO – TAKE 1

A':	C _{Maj} 7 ⁽⁹⁾	G#°	A _m 7 ⁽⁹⁾	//	A _m 6	A _m 7 ⁽⁹⁾	A _m 7 ⁽⁹⁾	A _m 7 ⁽⁹⁾	D _m 7 ⁽⁹⁾	B _b m6	A _m 6	G7 ⁽⁹⁾ _{sus}	G7 ⁽⁹⁾
-----	-----------------------------------	-----	---------------------------------	----	------------------	---------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	-------------------	------------------	----------------------------------	-------------------

EXPOSIÇÃO – TAKE 2

A':	C6	G#°	A _m 7 ⁽⁹⁾	//	E _b 7 ⁽¹³⁾	A _m 6	A _m 7 ⁽⁹⁾	A _m 7 ⁽⁹⁾	A _m 7 ⁽⁹⁾	D _m 7 ⁽⁹⁾	B _b m6	A _m 6	A _m 6	D _m 7 ⁽⁹⁾	G7 ⁽⁹⁾ _{sus}	G7 ⁽¹⁴⁾
-----	----	-----	---------------------------------	----	----------------------------------	------------------	---------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	-------------------	------------------	------------------	---------------------------------	----------------------------------	--------------------

EXPOSIÇÃO E REEXPOSIÇÃO – VERSÃO OS CARIOCAS

B':	G _m 7	C7 ⁽⁹⁾	D7/F#	F _m 6	C _{Maj} 7 ⁽⁹⁾	B7 ⁽⁹⁾	B7 ⁽⁹⁾	B _b Maj7 ⁽⁹⁾	B7 ^(#9)	C _{Maj} 7 ⁽⁹⁾	C _{Maj} 7 ^(#5)
-----	------------------	-------------------	-------	------------------	-----------------------------------	-------------------	-------------------	------------------------------------	--------------------	-----------------------------------	------------------------------------

EXPOSIÇÃO – TAKE 1

B':	C7 ⁽⁹⁾ _{sus}	C7 ^(add1)	C7 ⁽⁹⁾ _{sus}	C7 ⁽⁹⁾	C7 ⁽¹³⁾	D7 ⁽⁹⁾ /F#	D7 ⁽⁹⁾ /F#	B _b 7 _{sus} /F	B _b 7 ⁽¹³⁾	C _{Maj} 7 ⁽⁹⁾	B7 ^(#9)	B _b Maj7 ⁽⁹⁾	C _{Maj} 7 ⁽⁹⁾	A7 ^(#9)	B _b Maj7 ⁽⁹⁾	A _b Maj7 ⁽⁹⁾	G7 ⁽⁹⁾	G7 ⁽⁹⁾ _{sus}
-----	----------------------------------	----------------------	----------------------------------	-------------------	--------------------	-----------------------	-----------------------	------------------------------------	----------------------------------	-----------------------------------	--------------------	------------------------------------	-----------------------------------	--------------------	------------------------------------	------------------------------------	-------------------	----------------------------------

EXPOSIÇÃO – TAKE 2

B':	C7 ⁽⁹⁾ _{sus}	C7 ⁽⁹⁾	//	C7 ⁽⁹⁾	D7/F#	B _b 7 ⁽⁹⁾	C _{Maj} 7 ⁽⁹⁾	B7 ^(#9)	B _b Maj7 ⁽⁹⁾	A7 ^(#9)	A _b Maj7 ⁽⁹⁾	C6	G _m 7 ^(#5)	G7 ⁽¹³⁾
-----	----------------------------------	-------------------	----	-------------------	-------	---------------------------------	-----------------------------------	--------------------	------------------------------------	--------------------	------------------------------------	----	----------------------------------	--------------------

EXPOSIÇÃO E REEXPOSIÇÃO – VERSÃO OS CARIOCAS

A: | CMaj7⁽⁹⁾ | Am7⁽⁹⁾ | D7⁽¹³⁾ | D7⁽¹³⁾ | D7 | Dm7⁽⁹⁾ | Bbm6 | D7⁽⁹⁾ | G7⁽⁹⁾_{sus} | G7⁽¹³⁾ |

SEÇÃO DE IMPROVISACÃO – TAKE 1

A: | C6 | Am7⁽⁹⁾ | Am7 | Am6 | Am7 | Am7+Am6 | Dm7⁽⁹⁾ | Bbm6 | Dm7⁽⁹⁾ | G7⁽⁹⁾_{sus} | D7⁽⁹⁾ | G7⁽⁹⁾_{sus} | G7⁽⁹⁾ |

SEÇÃO DE IMPROVISACÃO – TAKE 2

A: | C6 | Am7⁽¹¹⁾ | Eb7⁽¹³⁾ | D7⁽⁹⁾₍₁₃₎ | Am7 | Am6 | Am6 | Dm7⁽⁹⁾ | Eb7⁽⁹⁾ | Am6 | G7⁽⁹⁾₍₁₃₎_{sus} | G7⁽⁹⁾₍₁₃₎ |

EXPOSIÇÃO E REEXPOSIÇÃO – VERSÃO OS CARIOCAS

B: | Gm7 | C7⁽⁹⁾ | D7/F# | Fm6 | CMaj7⁽⁹⁾ | B7^(#9) | Bbmaj7⁽⁹⁾ | A7^(#9) | Abmaj7⁽⁹⁾ | G7^(#9) |

SEÇÃO DE IMPROVISACÃO – TAKE 1

B: | Gm7 | Db7⁽⁹⁾₍₁₃₎ | C7⁽⁹⁾₍₁₃₎₍₁₃₎ | C7⁽¹³⁾₍₁₃₎ | D7⁽⁹⁾/F# | Bb7⁽⁹⁾₍₁₃₎ | CMaj7⁽⁹⁾₍₁₃₎ | Bbmaj7⁽⁹⁾₍₁₃₎ | A7^(#9)₍₁₃₎ | Abmaj7⁽⁹⁾₍₁₃₎ | G7⁽¹³⁾ | G7⁽¹³⁾₍₁₃₎ | G7^{(13) |}

SEÇÃO DE IMPROVISACÃO – TAKE 2

B: | Gm7⁽⁹⁾ | Db7⁽⁹⁾₍₁₃₎ | C7⁽⁹⁾₍₁₃₎_{sus} | C7^(#9)₍₁₃₎ | Dadd9/F# | Bb7⁽⁹⁾₍₁₃₎ | CMaj7⁽⁹⁾₍₁₃₎ | Bbmaj7⁽⁹⁾₍₁₃₎ | A7^(#9)₍₁₃₎ | Abmaj7⁽⁹⁾₍₁₃₎ | G7^(#9)₍₁₃₎ | G7^{(13) |}

EXPOSIÇÃO E REEXPOSIÇÃO – VERSÃO OS CARIOCAS

A':	C ⁶ _q Maj ⁷⁽⁹⁾	Am ⁷⁽⁹⁾	D ⁷⁽¹³⁾	D ⁷⁽¹³⁾	D ⁷⁽⁹⁾	B ^b m ⁶	D ⁷⁽⁹⁾	G ⁷⁽⁹⁾ _{sus}	G ⁷⁽¹²⁾
-----	---	--------------------	--------------------	--------------------	-------------------	-------------------------------	-------------------	----------------------------------	--------------------

SEÇÃO DE IMPROVISACÃO – TAKE 1

A':	C ⁶ _q	E ^{add9} /G [#]	Am ⁷⁽⁹⁾	//	E ^b 7 ⁽¹³⁾	D ⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾	Am ⁷⁽⁹⁾	D ^m 7 ⁽¹¹⁾	B ^b m ⁶	//	B ^b m ⁶	D ⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾	D ⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾	G ⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾ _{sus}	G ⁷⁽¹³⁾
-----	-----------------------------	-----------------------------------	--------------------	----	----------------------------------	-----------------------	--------------------	----------------------------------	-------------------------------	----	-------------------------------	-----------------------	-----------------------	--------------------------------------	--------------------

SEÇÃO DE IMPROVISACÃO – TAKE 2

A':	C ⁶ _q Maj ⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾	G ^{add9} /B	Am ⁷⁽⁹⁾	E ^b 7 ⁽⁹⁾⁽¹³⁾	D ⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾	D ⁷⁽⁹⁾	Am ⁷⁽⁹⁾	D ^m 7 ⁽⁹⁾⁽¹¹⁾	//	A ⁷⁽⁹⁾	E ^b 7 ⁽¹²⁾⁽¹³⁾	B ^b m ⁶	Am ⁶ ₉	G ⁷⁽⁹⁾ _{sus}	G ⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾	G ⁷⁽⁹⁾
-----	---	----------------------	--------------------	-------------------------------------	-----------------------	-------------------	--------------------	-------------------------------------	----	-------------------	--------------------------------------	-------------------------------	------------------------------	----------------------------------	-----------------------	-------------------

EXPOSIÇÃO E REEXPOSIÇÃO – VERSÃO OS CARIOCAS

B':	G ^m 7	C ⁷⁽⁹⁾	D ⁷ /F [#]	F ^m 6	C ^{Maj} 7 ⁽⁹⁾	B ⁷ ([#] 9)	B ^b Maj ⁷⁽⁹⁾	B ⁷ ([#] 9)	C ^{Maj} 7 ⁽⁹⁾	C ^{Maj} 7 ^([#]5)
-----	------------------	-------------------	--------------------------------	------------------	-----------------------------------	----------------------------------	------------------------------------	----------------------------------	-----------------------------------	---

SEÇÃO DE IMPROVISACÃO – TAKE 1

B':	C ⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾ _{sus}	C ⁷⁽¹²⁾⁽¹³⁾	A ^b 7 ^{([#]9)(13)} /G ^b	B ⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾	B ^b 7 ⁽¹³⁾	C ⁶ ₉	B ⁷ ([#] 9)(13)	B ^b 6 ₉	B ^b Maj ⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾	A ⁷ ([#] 9)(13)	A ^b Maj ⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾	G ⁷⁽¹³⁾	D ^b 9
-----	--------------------------------------	------------------------	---	-----------------------	----------------------------------	-----------------------------	--------------------------------------	-------------------------------	--	--------------------------------------	--	--------------------	------------------

SEÇÃO DE IMPROVISACÃO – TAKE 2

B':	C ⁷⁽⁹⁾ _{sus}	C ⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾ _{sus}	//	C ⁷⁽¹²⁾	D ⁷⁽⁹⁾ /F [#]	B ⁷⁽⁹⁾	C ⁶	B ⁷⁽¹³⁾	B ^b Maj ⁷⁽¹³⁾	B ⁷	A ^b Maj ⁷	B ⁷ ([#] 9)	C ^{Maj} 7 ⁽⁹⁾	G ⁷⁽¹³⁾
-----	----------------------------------	--------------------------------------	----	--------------------	-----------------------------------	-------------------	----------------	--------------------	-------------------------------------	----------------	---------------------------------	----------------------------------	-----------------------------------	--------------------

A:	$C_{Maj} \tau^{(9)}$	$A_m \tau^{(9)}$	$D7^{(13)}$	$D7$	$D_m \tau^{(9)}$	$Bb_m 6$	$D7^{(9)}$	$G7^{(9)}_{sus}$	$G7^{(49)}$
----	----------------------	------------------	-------------	------	------------------	----------	------------	------------------	-------------

$$A: \quad \begin{array}{c} C_9^6 \\ G \# \emptyset 7 \end{array} \quad \begin{array}{c} A_m 7^{(9)} \\ A_m 7^{(9)(3)} \end{array} \quad // \quad \begin{array}{c} D_m 7^{(9)(14)} \\ D_m 7^{(9)(3)} \end{array} \quad // \quad \begin{array}{c} B_m 6 \\ A_m 6 \end{array} \quad // \quad \begin{array}{c} A_m 7^{(9)} \\ A_m 6 \end{array} \quad \begin{array}{c} D_m 7^{(11)} \\ G^{(13)}_{sus} \end{array}$$
$$A: \quad | \quad C_{Maj} \tau^{(q)} \quad | \quad G \# 07 \quad | \quad E^{add13} / G \# E b \tau^{(q)} \quad | \quad D \tau^{(q)} \quad | \quad A_m \tau \quad | \quad A_m \tau \quad | \quad D_m \tau^{(q)(11)} \quad | \quad B b_m \tau \quad | \quad C^{add9} / C \quad | \quad // \quad | \quad G \tau^{(q)(13)}_{sus} \quad | \quad G \tau^{(q)(13)}$$

B:	G_m^7	$C^7(^9)$	$D7/F\#$	F_m^6	$C_{Maj}^7(^9)$	$B^7(^9)$	$B_{Maj}^7(^9)$	$A^7(^9)$	$A_{Maj}^7(^9)$	$G^7(^9)$
----	---------	-----------	----------	---------	-----------------	-----------	-----------------	-----------	-----------------	-----------

$$\text{B: } \begin{array}{c} \begin{array}{|c|} \hline G_m \tau \quad G_m \tau^{(q)} \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline C \tau^{(q)(13)}_{sus} \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline (F_q^{(6)(\#1)}) \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline C \tau^{(q)(\#11)} \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline (F_q^{(6)(\#1)}) \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline B b \tau^{(13)} \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline C M_{af} \tau^{(q)(13)} \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline B \tau^{(\#9)(13)} \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline B b M_{af} \tau^{(q)(13)} \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline A \tau^{(\#9)(13)} \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline A b M_{af} \tau^{(q)(13)} \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline G \tau^{(q)(13)} \\ \hline \end{array} // \end{array}$$

B:	$C7^{(9) (13)}_{sus}$	$C7^{(9)}$	$D7^{(9)}/F\#$	$Bb7_{sus}/F$	$CMaj7^{(9) (13)}$	$B7^{(\#9)}$	$BbMaj7^{(9) (13)}$	$A7^{(\#9) (13)}$	$AbMaj7^{(9) (13)}$	$G7^{(\#9) (13)}$
----	-----------------------	------------	----------------	---------------	--------------------	--------------	---------------------	-------------------	---------------------	-------------------

EXPOSIÇÃO E REEXPOSIÇÃO – VERSÃO OS CARIOCAS

A':	CMaj ⁷ (⁹)	Am ⁷ (⁹)	D ⁷ (¹³)	D ⁷ (¹³)	D ⁷	Dm ⁷ (⁹)	Bbm ⁶	D ⁷ (⁹)	G ⁷ (⁹)	G ⁷ (¹³)
-----	------------------------------------	----------------------------------	----------------------------------	----------------------------------	----------------	----------------------------------	------------------	---------------------------------	---------------------------------	----------------------------------

REEXPOSIÇÃO – TAKE 1

A':	C ⁶	E ^{odd9} /G#	Am ⁷ (¹¹)	Am ⁷ (⁹)	Am ⁶	Am ⁷ (⁹)	Am ⁷ (⁹)	Am ⁷ (¹³)	D ⁷	Dm ⁷ (¹¹)	Bbm ⁶	CMaj ⁷ (#11)	//	F#Ø	G ⁷ (⁹)	G ⁷ (⁹)	G ⁷ (⁹)	G ⁷ (⁹)	G ⁷ (¹³)
-----	----------------	-----------------------	-----------------------------------	----------------------------------	-----------------	----------------------------------	----------------------------------	-----------------------------------	----------------	-----------------------------------	------------------	-------------------------	----	-----	---------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	----------------------------------

REEXPOSIÇÃO – TAKE 2

A':	CMaj ⁷ (⁹)	E ^{odd9} /G#	Am ⁷ (⁹)	//	(Eb ⁷ (⁹))	Am ⁶	D ⁷ (⁹)	D ⁷ (⁹)	D ⁷ (⁹)	D ⁷ (⁹)	D ⁷ (⁹)	D ⁷ (⁹)	D ⁷ (⁹)	D ⁷ (⁹)	D ⁷ (⁹)	D ⁷ (⁹)	D ⁷ (⁹)	D ⁷ (⁹)	D ⁷ (⁹)	D ⁷ (⁹)
-----	------------------------------------	-----------------------	----------------------------------	----	------------------------------------	-----------------	---------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	---------------------------------

EXPOSIÇÃO E REEXPOSIÇÃO – VERSÃO OS CARIOCAS

B':	Gm ⁷	C ⁷ (⁹)	D ⁷ /F#	Fm ⁶	CMaj ⁷ (⁹)	B ⁷ (#9)	Bbmaj ⁷ (⁹)	B ⁷ (#9)	CMaj ⁷ (⁹)	CMaj ⁷ (#5)
-----	-----------------	---------------------------------	--------------------	-----------------	------------------------------------	---------------------	-------------------------------------	---------------------	------------------------------------	------------------------

REEXPOSIÇÃO – TAKE 1

B':	Gm ⁷	C ⁷ (⁹)	C ⁷ (⁹)	C ⁷ (⁹)	D ^{odd9} /F#	(E ⁷ _{alt})	CMaj ⁷ (¹³)	B ⁷ (#9)	Bbmaj ⁷ (⁹)	B ⁷ (¹³)	CMaj ⁷ (⁹)	B ⁷ (¹³)	Bbmaj ⁷ (⁹)	B ⁷ (#9)
-----	-----------------	---------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	-----------------------	----------------------------------	-------------------------------------	---------------------	-------------------------------------	----------------------------------	------------------------------------	----------------------------------	-------------------------------------	---------------------

REEXPOSIÇÃO – TAKE 2

B':	Gm ⁷	C ⁷ (⁹)	D ⁷ (⁹)	D ⁷ (⁹)	F#	F ^{add13}	Bbmaj ⁷ (¹³)	C ⁶	B ⁷ (¹³)	Bbmaj ⁷ (¹³)	CMaj ⁷	B ⁷	Bbmaj ⁷	Am ⁷	G ⁷
-----	-----------------	---------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	----	--------------------	--------------------------------------	----------------	----------------------------------	--------------------------------------	-------------------	----------------	--------------------	-----------------	----------------

As seções de exposição e reexposição da versão de *Os cariocas* possuem as mesmas cifras. Comparando-as com a exposição, seção de improvisação e reexposição das performances de Joyce e Horta nota-se que há diversas reharmonizações - estas destacadas por círculos tracejados, e, diversos acordes invertidos e com notas de tensão diferentes.

Percebe-se que o músico faz o uso de ii-V, ou IV-V onde seria apenas V, como no último compasso do A da exposição do *take 2* ou no compasso final do A da reexposição do *take 1*. Podemos notar também que o violonista emprega o sub V para preparar alguns acordes, como no 2º compasso do A da seção de improvisação do *take 2* onde temos o Eb7 antecedendo D7 do compasso seguinte, ou Db7 usado antes de C7 no compasso 2 do B da seção de improvisação do *take 1*. Também, usa V ou viiº (dominantes) para preparar acordes que na versão original não eram antecidos por dominantes, como no primeiro compasso do A' da reexposição do *take 2* e no penúltimo compasso do A' da reexposição do *take 1*.

Outros tipos de reharmonizações foram encontrados, por exemplo: no 4º compasso do B' da seção de reexposição da versão original temos Fm6 (iv – acorde de empréstimo modal de Cm) que antecede C (I). No *take 2* (mesmo trecho) o músico toca Fm6 - Bb7 antes de C maior, ou seja, não abandona a ideia de executar acordes emprestados da tonalidade de Cm. Mas, já no *take 1*, o violonista, nesta mesma passagem, executa um E7 que resolve em C. Horta ao tocar E7 sugere ao ouvinte que o trecho resolverá em Am (tônica relativa de C), mas não é o que ocorre.

Outro exemplo se localiza nos três últimos compassos da parte A' da exposição e reexposição da versão de *Os Cariocas* que seguem a progressão harmônica Bbm6 | D7 | G7. Na seção de improvisação do *take 1* (mesma passagem), Horta repete a progressão usada na versão original, mas com algumas notas de tensão diferentes. Nesta mesma passagem, porém no *take 2*, o violonista toca os acordes A7-Eb7-Bbm6 | Am7 | G7. Partindo da ideia de que o Bbm6 substitui A7 (dominante de D7), por partilhar do mesmo trítone presente em A7 (dó sustenido / sol), sendo que dó sustenido é resolvido na fundamental, e, sol na 3ª de D7, os acordes executados por Horta antes do Bbm6 (A7 e Eb7) possuem a mesma função (dominante), já que Eb7, assim como Bbm6 compartilham do mesmo trítone de A7. Mas, ao invés de o violonista solucionar os acordes dominantes em D7, os resolve em Am7, e, com isto, a progressão dos dois últimos compassos que deveria ser V/V – V (D7 – G7) foi transformada em vi – V (Am7 – G7).

Para finalizar este capítulo, destacamos a reharmonização ocorrida do 3º ao 5º compasso do B' da seção de improvisação do *take* 1. Neste trecho Horta realiza a seguinte progressão harmônica $Ab7 | B7 - Bb7 | C \rightarrow (sub\ V/V | subV - bVII | I)$ sendo que na versão do grupo *Os Cariocas* esta mesma passagem é confeccionada pelos acordes $D7 | Fm6 | C \rightarrow (V/V | iv | I)$. Ou seja, observamos que o músico por meio do $Ab7$ (subV) sugere que no próximo compasso haverá o acorde $G7$ (V) preparando o C (I) do 5º compasso, mas não é o que ocorre, pois novamente utiliza um subV ($B7$), porém do $bVII$ ($Bb7$), que prepara C.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio deste trabalho pudemos compreender como Horta se posiciona frente à função de violonista acompanhador através das gravações da canção “Ela é carioca”, presentes no CD Sem Você – “Joyce e Toninho Horta”.

Pudemos melhor entender como se dá o processo de editoração de partituras ao realizar as transcrições e conhecer as utilidades do *software* “Reaper”, um programa que das diversas ferramentas de gravação de áudio que possui, a de retardar o andamento foi a mais importante para que pudéssemos tirar nossas dúvidas quanto às notas tocadas por Horta, tanto em relação à altura, quanto a duração.

O processo de análise foi bastante proveitoso. Notamos como as pestanas com dedos 2, 3 ou 4, bem como o uso de cordas soltas são ferramentas indispensáveis que o violonista utiliza, seja para formar acordes de pântades ou para criar contrapontos em relação a melodia da cantora. Observamos como os referidos contrapontos criados por Horta, normalmente não seriam possíveis de serem executados se não fossem por tais recursos, e percebemos que o uso recorrente destes faz com que a forma do músico tocar seja tão característica.

Sobre a utilização das pestanas com dedos 2, 3 ou 4 e o emprego dos cinco dedos da mão direita, verificamos que pelo fato de que estas técnicas não sejam tão difundidas entre os violonistas, acreditamos que as mesmas devem ser mais investigadas, pois como vimos, estes recursos ofereceram à Horta novas possibilidades harmônicas.

Também, pudemos constatar como o músico manipulou acordes com mais ou menos notas para guiar a estrutura formal das performances; e conseguimos analisar mais explicitamente, as variações rítmicas utilizadas por Horta. Notamos como que o músico – por meio das variações - constantemente interage com a melodia executada por Joyce, sendo que apenas no *take* 2, conseguimos identificar 55 variações rítmicas.

A respeito da harmonia empregada entre os dois *takes*, assim como em relação à gravação que consta no LP “O Melhor De Os Cariocas (1963)”, percebemos que Horta está a todo o momento “se arriscando” em sua performance. Por meio das tabelas comparativas das harmonias utilizadas entre o *take* 1 e o *take* 2, observamos mais notadamente como Horta continuamente experimenta novos acordes.

Verificamos que mesmo que diversas passagens entre os dois *takes* partilhem de acordes em comum, o violonista os elabora, frequentemente, com notas de tensão

distintas. Reparamos que o uso destes diferentes tipos de notas, está diretamente relacionado com o fato de o músico interagir de maneira bastante ativa com contrapontos em relação à melodia executada pela cantora.

Também pudemos observar como o violonista reharmoniza os trechos. Notamos que embora ele utilize reharmonizações comuns na música popular, como substituir um V por ii-V ou V por subV, identificamos acordes que podem despertar no ouvinte certo tipo de ambiguidade, por serem mais explicitamente distantes da tonalidade de dó maior, tonalidade em que foram executadas ambas as performances. Comparando os dois *takes* em relação à versão gravada pelo grupo *Os Cariocas*, conseguimos notabilizar as harmonias empregadas por Horta em relação a esta versão e evidenciar as divergências.

Por meio deste trabalho pudemos compreender como se deu a interação entre violonista e cantora e analisar as técnicas utilizadas por Horta. Investigamos como ele maneja o braço do violão utilizando pestanas com dedos 2, 3 ou 4 e como ele dialoga esta técnica em relação ao emprego de acordes com cordas soltas; também, averiguamos as diversas variações rítmicas usadas em suas performances, e por meio dos dados obtidos neste, concluímos que as técnicas usadas pelo músico podem indicar novas perspectivas de exploração sobre os recursos idiomáticos do violão.

REFERÊNCIAS

CHEDIAK, Almir. **Songbook Tom Jobim**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1990. Volume 3.

GOMES, Marcelo Silva. **Samba-Jazz aquém e além da Bossa Nova: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf**. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2010.

LUBOR. **OS CARIOCAS ELA É CARIOCA**. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wPXczFtGsDs>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

MAIA, Marcos da Silva. **Técnica híbrida aplicada ao violão**. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2007. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/>>. Acesso em: 26 jul. 2017.

MUSEU CLUBE DA ESQUINA, **Joyce**: depoimento. Disponível em: <<http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/joyce/>> Acesso em: 2 jul. 2017.

Música & Informação. **Joyce e Toninho Horta – Sem Você “Álbum Completo” Full Album**. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gdaX7EtvI0o>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

NICODEMO, Thais Lima. **Terra dos pássaros: uma abordagem sobre as composições de Toninho Horta**. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2009. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/>> Acesso em: 22 jul. 2017.

PINHEIRO, Ricardo. **Aprender fora de horas: A jam session em Manhattan enquanto contexto para a aprendizagem do jazz**. *Acta Musicologica*, v. 83, n. 1, p. 113. 2011. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23075201?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 02 ago. 2017.

SILVA, Raphael Ferreira da. **Improvisação e interação na “Escola Jabour”**. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2016.

WIESE, Bartolomeu Filho. **Radamés Gnattali: o Concertino n. 2 para violão e orquestra e a utilização do dedo mínimo da mão direita**. In: I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, Rio de Janeiro, 2010, XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, p. 693-700. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/2759/2068>>. Acesso em 26 jul. 2017.

BIBLIOGRAFIA

ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)**. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do

Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001. Disponível em:
<<https://pt.scribd.com/document/197391495/Pixinguinha-e-a-Genese-Do-Arranjo-Musical-Brasileiro>> Acesso em: 1 maio. 2016.

CARMO, Leandro; RODRIGUES, Mauro. **Policordes em Francisca de Toninho Horta**. Diálogos Musicais da Pós: Práticas de Performance. n.1. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. 2016. p. 68-77.

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

LIMA JÚNIOR, Fanuel Maciel de. **A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo**. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2003. Disponível em:
<<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/>> Acesso em: 2 maio. 2016.

TONINHO HORTA. **Obras, reconhecimento, opinião dos músicos**. Disponível em:
<<http://www.toninhohorta.com.br/>> Acesso em: 6 jun. 2016.

APÊNDICE – TRANSCRIÇÕES

Ela é carioca

Arranjo: Joyce e Toninho Horta

(Tom Jobim/Vinícius de Moraes)

Transcrição: Éder David

Violão

8

$D7_{sus}/A$ $E\flat7_{sus}/B\flat$ $E7_{sus}/B$ $D7_{sus}/A$ $E7_{sus}/B$ $C7_{sus}/G$ $D\flat7_{sus}/A\flat$

ΦVII $\Phi VIII$ ΦIX ΦV ΦVI

Viol.

8

$D7_{sus}/A$ $C7_{sus}/G$ $D7_{sus}/A$ $B\flat7_{sus}/F$ $B7_{sus}/F\sharp$ $C7_{sus}/G$ $B\flat7_{sus}/F$ $C7_{sus}/G$ $G7(\sharp9)(\flat9)$

ΦVII ΦIII ΦIV ΦV ΦIII

Vo.

4

$G7(\sharp9)(\flat9)$ $G7(\flat9)$ $C7(\sharp9)$ $G(\sharp5)/A$ $G7(\sharp9)(\flat9)_{sus}$ $F7_{sus}/G$ $CMaj7(\sharp9)(\flat9)$ $A\flat(\text{add}\sharp)/C$

Ti di

Viol.

8

ΦII ΦIII ΦVII $\Phi VIII$

Vo.

8

$G7(\sharp9)/F$ $B\flat7(\sharp9)(\flat9)$ $E7(\sharp9)$ $Am7(\sharp9)$ $D7(\sharp9)(\flat9)$ $G7$

pa da ti di i ri ri ri ri tu du u du pó bô pa

Viol.

8

ΦVII ΦVI ΦII

12 C_9^6 $D\flat_9^6$ $D\flat Maj7^{(9)}$ $CMaj7^{(9)}$

Vo. $\grave{a}$ uô ————— Ca - ri - o - ca, E-la é - ca - ri - o - ca,

Viol. ΦIII ΦII

15 $Am7^{(9)}$ $D7$ $D7^{(9)}$ G/D $D7^{(9)}$

Vo. e-la é ca - ri - o - ca Bas-ta o jei - tin-nho de - la an-dar Nem

Viol. CV

18 $Dm7^{(9)}$ $B\flat m6$ $Am7^{(\sharp 5)}$ $Am6$

Vo. nin-guém tem ca - ri - nho as - sim — pa - ra dar —

Viol.

21 $G7^{(9)}_{sus}$ $G7^{(\flat 9)}$ $G7^{(\flat 9)}_{sus}$ $Gm7$ $C7^{(\flat 9)}$

Vo. — Eu ve - jo na cor dos seus o - lhos as noi -

Viol. ΦIII ΦII

Éder David

36 Am^6 $G7^{(9)}_{sus}$ $G7^{(9)}$ $G7$ $C7^{(9)}_{sus}$ $C7^{(add)}$ $C7_{sus}$

Vo. que so - nhei Só sei que sou lou - co por e -

Viol. CIII

39 $C7^{(9)}_{sus}$ $C7^{(9)(\#11)}$ $D7^{(9)}/F\#$ $Bb7_{sus}/F$ $Bb7^{(b9)}$

Vo. lá E pra mim e - lá é lin - da, lin - da, de - mais E a -

Viol. CIX CVIII CVI

42 $CMaj7^{(9)(13)}$ $B7^{(\#9)(13)}$ $BbMaj7^{(9)(13)}$ $A7^{(\#9)(13)}$ $CMaj7^{(9)(13)}$ $BbMaj7^{(9)(13)}$ $AbMaj7$

Vo. lém do mais E - lá é ca - ri - o - ca, e - lá é ca - ri - o

Viol. CVIII CVII CVI CV CVIII CVI CIV

45 $G7^{(9)(13)}_{sus}$ $G7^{(b9)(13)}$ C^6 $Am7^{(9)}$ $Am7$ Am^6 $Am7$

Vo. ca pa ba mm bó pa pô pa ba mm ba ba ba bô pa ba bô

Viol. CIII CII

49 *Am7+* *Am6* *Dm7(9)* *Bbm6*

Vo. *pa bô pa ra ra rô da nai ô nó nô dó*

Viol.

52 *Dm7(9)* *D7(9)* *G7(9)(B) sus* *G7(9)* *Gm7*

Vo. *na nã - nhô nô uô pa ra mm pa pa ra mm pa*

Viol.

55 *Dbm7(9)(B)* *C7(9)(10)(B)* *C7(b9)(b13)* *D7(9)/F#* *Bbm7(9)(B)*

Vo. *bôa ra mm pê pa ra ba ra mm pa mm bô - iô mm pa*

Viol.

58 *CMaj7(9)(B)* *B7(#9)* *B7(B)* *Bbmaj7(9)(B)* *A7(#9)(B)* *A7(B)*

Vo. *uê ra pa da ra pa rê ra pa ra i*

Viol.

60 *AbMaj7(9)(13)* *G7(13)* *G7(b9)(13)* *G7(b13)* *C6* *Eadd9/G#* *Am7(9)*

Vo. di ra nô nô nô na na não no u ra *mm* ba ra rum dê

Viol. CIV CIII CIII CIII

63 *Eb7(b13)* *D7(9)(13)* *Am7+(9)* *Am6*

Vo. — pa ra ra *mm* pa ra pa ra ra *mm* bê ra rã nã nã *mm* ba

Viol. CV CV

66 *Dm7(11)* *Bbm6* *Bbm6* *D7(9)(13)* *D7(9)(b13)*

Vo. — ra *mm* ma ra *mm* ba na Num do-ce ba-lan - ço, ca-mi-nho do mar

Viol. CX

69 *G7(9)(13)sus* *G7(13)* *C7(9)(13)sus* *C7(b9)(13)*

Vo. mó ma ma ma uô uô uô vô uô *mm* bô *mm* bô

Viol. CVIII

72 $A\flat 7(\sharp 9)(13)/G\flat$ $B 7(9)(13)$ $B\flat 7(13)$

Vo. *mm* bê rê rê ã *mm* dê ã *mm* ba rã *mm* bô

Viol. CII CI

74 C_9^6 $B 7(\sharp 9)(13)$ $B\flat_9^6$ $B\flat Maj 7(9)(13)$ $A 7(\sharp 9)(13)$

Vo. bô ba ra pa *mm* bô ba *mm* ba ra rô rô nô nô

Viol. CII CV

76 $A\flat Maj 7(9)(13)$ $G 7(13)$ $D\flat_9^6$ C_9^6 $G\sharp 7$ $A m 7(9)$

Vo. nô *mm* nô nô nô nô Ca - ri - o - ca, e - la é ca - ri - o -

Viol. CIV CIII CII CIII

79 $D 7(9)(13)$ $A m 7(9)(13)$ $D m 7(9)(11)$

Vo. - ca Bas-ta o jei - ti - nho de - la an - dar Nem_

Viol. CIII

Éder David

82 $B\flat m^6$ $Am^7(+9)$ Am^6 Am^6

Vo. — ninguém tem ca - ri - nho, ca - ri - nho, as - sim — pa - ra

Viol. CV CV

85 $Dm^7(11)$ $G^7(13)_{sus}$ Gm^7 $Gm^7(9)$ $C^7(9)(13)_{sus}/D$ $C^7(b9)(\#11)$

Vo. dar — Eu ve - jo na cor dos seus — o - lhos as noi -

Viol. CVI CV CVI

88 $F^6(\#11)$ F^6 $B\flat 7(13)$ $CMaj^7(9)(13)$ $B^7(\#9)(13)$

Vo. - tes do Rio ao lu - ar Ve - jo a mes - ma luz, — ve - jo o mes -

Viol. $CVII$ CVI $CVIII$ $CVII$

91 $B\flat Maj^7(9)(13)$ $A^7(\#9)(13)$ $A\flat Maj^7(9)(13)$ $G^7(b9)(13)$

Vo. - mo céu — Ve - jo o mes - mo, o mes - mo, o mes -

Viol. CVI CV CIV $CIII$

93 $F\#/G$ $G/A\flat$ $C7_{sus}$ $G7(b9)(13)$ $C6$ $E^{add9}/G\#$ $A_m7(11)$ $A_m7(9)$

Vo. mo mar _____ Meu a - mor, só me vê a mim_ A mim_

Viol. CII $CIII$

96 A_m6 $A_m7+(9)(13)$ A_m6 A_m6 $A_m7+(13)$ $D7$ $D_m7(11)$

Vo. _____ que vi - vi pa - ra en - con - trar _____ Na luz do seu o -

Viol. CV

99 $B\flat m6$ $C_{Maj}7(\#11)$ $F\#\emptyset7$ $G7(9)_{sus}$ $G7(9)$ $G7(9)(13)$

Vo. lhar a _____ paz _____ que son - nhei _____ Só sei

Viol.

102 G_m7 $C7(9)(13)_{sus}$ $C7(9)$ $D^{add9}/F\#$

Vo. que sou lou - co por e - la e pra mim e - la é _____ lin - da de -

Viol. $CIII$ $\emptyset II$

105 **E7_{alt}** **CMaj7⁽⁹⁾(13)** **B7^(#9)(13)**

Vo. *mais* E a - lém do mais... e - la é

Viol. **CVI** **CVII** **CVIII** **CVII**

107 **B^bMaj7⁽⁹⁾(13)** **B7^(#9)** **CMaj7⁽⁹⁾(13)** **B^bMaj7⁽⁹⁾(13)** **B7^(#9)**

Vo. ca - ri - o - ca, e-la é ca - ri - o - ca, ca - ri - o - ca,

Viol. **CVI** **CVII** **CVIII** **CVI** **CVII**

110 **CMaj7⁽⁹⁾(13)** **B7^(#9)(13)** **B^bMaj7⁽⁹⁾(13)** **B7^(#9)**

Vo. ca - ri - o - ca, e-la é ca - ri - o - ca, e - la é

Viol. **CVIII** **CVII** **CVI** **CVII**

112 **CMaj7⁽⁹⁾(13)** **B7^(#9)(13)** **B^bMaj7⁽⁹⁾(13)** **B7^(#9)**

Vo. ca - ri - o - ca, e - la é ca - ri - o - ca

Viol. **CVIII** **CVII** **CVI** **CVII**

The musical score consists of four systems, each with a vocal line (Vo.) and a violin line (Viol.). The vocal lines contain lyrics in French. The violin lines are written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major/E minor). The figured bass notation for the violin includes numbers 1-4 for fingers, and symbols like 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

114 C_7^6 $B7(\sharp 9)(b13)$ $Bb_7^6(\sharp 11)$ $B7(\sharp 9)$

Vo. Ca - ri - o - ca, ca - ri - o - ca,

Viol. CII

116 C_7^6 $B7(\sharp 9)(b13)$ $Bb_7^6(\sharp 11)$ $B7(\sharp 9)(b13)$

Vo. ca - ri - o - ca, e - la é ca - ri - o - ca, e - la é

Viol. CII

118 C_7^6 $B7(\sharp 9)(b13)$ $BbMaj7(\sharp 9)(b13)$ $B7(b9)(b13)$

Vo. ca - ri - o - ca, e - la é ca - ri - o - ca, e - la é ca - ri - o -

Viol. CII CVI CVII

120 $CMaj7(\sharp 9)(b13)$ $B7(\sharp 9)(b13)$ $BbMaj7(\sharp 9)(b13)$ $B7(b9)(b13)$

Vo. ca *mm*

Viol. CVIII CVII CVI CVII

122 C^6 $Bm7(\sharp 5)$ $B\flat Maj7(\sharp 11)$ $B7(\sharp 11)$ $CMaj7(\sharp 11)$ $B7(\flat 13)$ $B\flat Maj7$

Vo. *mm* *mm* *nê* *mm* *nô* *mm* *vô* *vô*

Viol. CVII

125 $B7(\sharp 9)(\flat 13)$ $B7$ $CMaj7$ $B7$ $B\flat Maj7$ $B7$

Vo. *uô* *uô* *Ca - ri - o - ca* *rall.*

Viol. CVII CVIII CVII CVI CVII CVIII

128 $CMaj7$ $B7$ $B\flat Maj7$ $A\flat Maj7$ $G7$

Vo. *E - la é ca - ri -*

Viol. CVII CVI CIV CIII

130 $CMaj7(\sharp 9)/G$ $D6/A$ $CMaj7(\sharp 9)/G$

Vo. *o - ca*

Viol.

Ela é carioca (Take 2)

Arranjo: Joyce e Toninho Horta

(Tom Jobim/Vinícius de Moraes)

Transcrição: Éder David

Violão

G F E^b

Vo.

4 *AbMaj7(9)(13)* *G7(9)(13)* *G7(13)* *CMaj7(9)* *Am7(9)*

Ca-ri-o - ca, e - la é ca-ri-o - ca

Viol.

CIV CIII CII

Vo.

7 *Am⁶* *Am7* *Am7+* *Am7(9)* *Dm7*

Bas-ta o jei - ti - nho de - la an-dar Nem nin-guém tem ca - ri -

Viol.

10 *Bbm⁶* *Bbm⁶* *D7(9)(13)* *Dm7(9)* *G7(9)*

- nho as - sim pa - ra dar Eu

Viol.

CIII

13 **Gm⁷** **C7⁽⁹⁾⁽¹³⁾_{sus}** **C7⁽⁹⁾** **D7⁽⁹⁾/F#**

Vo. *ve - jo na cor dos seus o - lhos As noi - tes do Rio ao*

Viol. **CII**

16 **Bb7⁽⁹⁾/F** **CMaj7⁽⁹⁾** **B7^{(#9)(13)}** **Bb⁶** **A7^{(#9)(13)}**

Vo. *lu - ar Ve-jo a mes-ma luz, ve - jo o mes-mo céu Ve - jo o*

Viol. **CV**

19 **A^bMaj7⁽⁹⁾⁽¹³⁾** **G7^{(#9)(13)}** **G7^{(#9)(13)}** **C⁶** **G#o7** **Am7⁽⁹⁾**

Vo. *mes-mo mar, o mes-mo mar Meu a - mor, só me vê*

Viol. **CIV** **CIII** **CII** **CIII**

22 **E^b7⁽⁹⁾⁽¹³⁾** **Am⁶** **Am7⁽⁹⁾** **Am7⁽⁹⁾** **Am7⁽⁹⁾** **Am⁶**

Vo. *a mim A mim que vi - vi pa-ra en - con-trar*

Viol.

25 $Dm7^{(9)}$ Bbm^6 Am^6 Am^6 $Dm7^{(9)(11)}$ $G7^{(9)}_{sus}$ $G7^{(11)}$

Vo.  Na luz do seu o-lhar A paz que so-nhei Só

Viol.  CIII

29 $C7^{(9)}_{sus}$ $C7^{(9)(11)}_{sus}$ $C7^{(9)}$ $D7/F\#$

Vo.  sei que sou lou-co por c - la E pra mim c - la é lin - da

Viol.  CIII CVI

32 $Bb7^{(9)(11)}$ $CMaj7^{(9)(11)}$ $B7^{(9)(11)}$

Vo.  de - mais E a - léu do mais E - la é

Viol.  CVIII CVII

34 $BbMaj7^{(9)}$ $A7^{(9)}$ $AbMaj7^{(9)}$ C^6 $Gm7^{(9)}$ $G7^{(11)}$

Vo.  ca - ri - o - ca, c-la é ca - ri - o - ca mm ba uou

Viol.  CVI CV CIV CII CIII CII

37 C^6 $A_m7^{(9)}$ $E_b7^{(b9)}$ $D7^{(9)(b9)}$ A_m7

Vo. — ba ô uô dô M bô vô vô vô vuô vô vô pô pê pê dô pô

Viol. CII

40 A_m^6 A_m^6 $D_m7^{(9)}$ $E_b7^{(9)}$

Vo. bê pê vô pa ra va ô vô vô mô ba bê bô pô uô vô pa

Viol.

43 A_m^6 $G7^{(9)(b9)}_{sus}$ $G7^{(9)(b9)}$ $G_m7^{(9)}$ $D_b7^{(9)(b9)}$

Vo. vu ô uê uê uê mm na na ra rô mm ba va ra ra ã na iô mm

Viol. CIII

46 $C7^{(9)(b9)}_{sus}$ $C7^{(9)(b9)}$ $D^{add9}/F\#$ $B_b7^{(9)(b9)}$

Vo. na ra ra ô mm ba ra rô pê mm ba ra rô pê mm ba ra rô pê

Viol. CIII CII CVI

49 **CMaj7(9)(13)** **B7(9)(13)** **Bbmaj7(9)(13)** **A7(9)(13)**

Vo. ra - ra *mm* pêi uô bun**bô** vô vô *mm* bô i ri

Viol. **CVIII** **CVII** **CVI** **CV** **CIV**

51 **Abmaj7(9)(13)** **G7** **G7(9)(13)** **G7(13)** **CMaj7(9)(13)** **Gadd9/B**

Vo. ri u ru ru u *mm* nã nô uê ô rô rô lô ra rô rô dô nê nê nê na não

Viol. **CIII** **CVII**

54 **Am7(9)** **Ebm7(9)(13)** **D7(9)(13)** **D7(9)** **Am7+(9)(13)** **Am6** **Dm7(9)(11)**

Vo. — Ai ó *mm* bô bô pa ra M mô vô pa ra *mm* mã mã

Viol. **CIII**

57 **A7(9)** **Ebm7(9)(13)** **Bbm6** **Am6**

Vo. — ra - rã ra rô nô ma ra pa ra ra pa ra ra pa ra ra pô

Viol.

Éder David

60 $G7^{(9)}_{sus}$ $G7^{(9)}(\flat 9)$ $G7^{(9)}$ $C7^{(9)}_{sus}$ $C7^{(9)}(\flat 9)_{sus}$ 3

Vo. *rô mm bô vô vua ã rô rô ra rô tê mm ba rô né*

Viol. CIII CIV CIII

62 $C7^{(9)}$ $D7^{(9)}/F\sharp$ $B\flat 7^{(9)}$

Vo. *in na nô tê ra - ra mm ma mm vô u ô ô mm mô If you*

Viol. CII

65 $C6$ $B7^{(9)}$ $B\flat Maj7^{(9)}$ $B7$ $A\flat Maj7$ $B7^{(9)}$

Vo. *tre-at me, li - fe would be beau - ti - ful, Bo - ni - ta*

Viol. CVII CVI CVII CIV

68 $CMaj7^{(9)}$ $G7^{(9)}$ $CMaj7^{(9)}$ $G\sharp 07$ $E^{add\flat 9}/G\sharp$ $E\flat 7^{(9)}$

Vo. *Ca - ri - o - ca, e-la é ca - ri - o - ca É, bas-*

Viol. CIII CIV CV

Éder David

82 $B^{\flat}Maj7^{(9)}(B^{\flat})$ $A7^{(9)}(13)$ $A^{\flat}Maj7^{(9)}(13)$

Vo. mes - mo céu Ve - jo o mes - mo, o mes - mo, o mes - mo.

Viol. **CVI** **CV** **CIV**

84 $G7^{(9)}(b9)$ $CMaj7^{(9)}$ $E^{add9}/G^{\sharp}$ $Am7^{(9)}$ $E^{\flat}7^{(9)}$

Vo. — mar — Meu a - mor, só me vê a mim A mim.

Viol. **CIII**

87 Am^6 $D7^{(9)}(B^{\flat})_{sus}$ $D7^{(9)}(A^{\sharp})(B^{\flat})$ $D7^{(9)}(B^{\flat})_{sus}$ $D7^{(9)}$

Vo. — que vi - vi pa - ra en - con trar —

Viol. **CV**

89 $Dm7^{(9)}$ $E^{\flat}7^{(9)}/B^{\flat}$

Vo. Na luz do seu o - lhar A paz —

Viol.

91 **D7⁽⁹⁾(¹³)** **G7⁽⁹⁾_{SUS}** **G7^(b9)(¹³)**

Vo. que so - nhei Sô sei

Viol. **CIII**

93 **Gm7** **C7⁽⁹⁾** **C7⁽⁹⁾(¹³)**

Vo. que sou lou - co por e - la E pra mim e -

Viol. **CV**

95 **D7⁽⁹⁾/F#** **Fm^{add13}** **Bb7⁽¹³⁾**

Vo. - la é lin - da de - mais E a -

Viol. **CVI**

97 **C6** **B7⁽¹³⁾** **Bb6** **B7**

Vo. lém do mais E - la é ca - ri - o - ca e - la é

Viol. **CVII** **CV** **CVII**

99 *CMaj7* *BMaj7* *B7* *Bbmaj7* *Am7* *G7*

Vo. ca - ri - o - - - ca E - la é ca - ri - o -

Viol. CVIII CVII CVI CV CIII

101 *CMaj7* *C6* *B7(#9)(b13)* *Bb6* *B7(#9)*

Vo. ca, e - la é ca - ri - o - ca E - la é ca - ri - o - ca, e - la é ca - ri -

Viol. CII

103 *CMaj7(9)* *B7(#9)(b13)* *Bbmaj7(9)(#11)* *B7(#9)*

Vo. o - ca - - - E - la é ca - ri - o - ca, e - la é ca -

Viol.

105 *C6* *B7(#9)(b13)* *Bbmaj7(9)(b13)* *B(#9)(b13)* *CMaj7(9)(b13)* *B7(#9)(b13)*

Vo. ri - o - ca pé o *mm* mô - - - vô vô *mm* bô uôu - E - la é ca - ri -

Viol. CII CVI CVII CVIII CVII

108 $B\flat Maj7^{(9)}(\sharp 9)$ $B7^{(13)}$ $B7^{(\sharp 9)}(\flat 9)$ G_7^6 $B7^{(\sharp 9)}(\flat 13)$

Vo. o - ca *mm* m $\acute{o}$

Viol. *CVI* *CVII* *CII*

110 $B\flat Maj7^{(9)}(\sharp 11)$ $B7^{(13)}$ $CMaj7^{(9)}$ $B7^{(9)}$

Vo. E - la $\acute{e}$ ca - ri - o - ca, e - la $\acute{e}$ ca - ri - o - ca

Viol. *CI* *CII*

112 $B\flat Maj7^{(9)}$ $B7^{(\sharp 9)}$ $CMaj7^{(9)}$ $B7^{(\sharp 9)}$

Vo. E - la $\acute{e}$ ca - ri - o - ca, e - la $\acute{e}$ ca - ri - o - ca E - la $\acute{e}$

Viol.

114 $B\flat Maj7^{(9)}$ $B7^{(\sharp 9)}$ $CMaj7$ $B7^{(\sharp 9)}(\flat 13)$

Vo. ca - ri - o - ca, e la $\acute{e}$ ca - ri - o - ca *mm* n $\acute{o}$ u $\acute{o}$ u $\acute{o}$ *mm*

Viol.