

***Carinhoso* de Pixinguinha para cavaquinho, por Messias Britto: idiomatismo ampliado e texturas variadas em planos musicais simultâneos¹**

Maurício Orosco²

Rafael Milhomem³

Universidade Federal de Uberlândia | Brasil

Resumo: Este artigo aborda o arranjo de Messias Britto para cavaquinho solo do choro *Carinhoso*, de Pixinguinha, comentando suas soluções técnicas e musicais para a obtenção de planos musicais simultâneos no instrumento. Para tanto, partimos do entendimento das fases musicais no choro, pelas quais passou o instrumento visando a entender esta tendência atual, aqui representada por Messias Brito. Em seguida, analisamos alguns procedimentos idiomáticos para a obtenção de planos simultâneos no instrumento, bem como o uso estrutural destes no arranjo em questão.

¹ *Carinhoso by Pixinguinha arranged for solo cavaquinho by Messias Britto: extended idiomatic practices and varied textures in simultaneous musical planes*. Submetido em: 13/01/2019. Aprovado em: 07/03/2019. (Dó3 central – sistema francês).

² É professor de violão na Universidade Federal de Uberlândia desde 2003. Atua também no Programa de Pós-Graduação em Música da UFU, orientando projetos relacionados ao violão brasileiro em temáticas ligadas à análise, revisão crítica, transcrição, arranjo, composição e performance. Atua também como compositor e concertista. Atualmente integra o *Quarteto Goyazes*. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2043-6771>. E-mail: morosco5@gmail.com

³ É bacharel em violão pela UFG, especialista em Educação infantil pela ESAB e mestrando em Música pela Universidade Federal de Uberlândia, desenvolvendo pesquisa em torno do tema “Cavaquinho Polifônico”. Atua como professor, compositor, arranjador e instrumentista (violão, cavaquinho e flauta). É integrante do *Barok-Projekto* e do *Quarteto Goyazes*. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1039-8791>. E-mail: rmilhomem@hotmail.com

Palavras-chave: Cavaquinho solo; planos musicais simultâneos; idiomatismo ampliado; equilíbrio estrutural.

Abstract: This article analyses approaches the arrangement of *Carinhoso* by Pixinguinha for solo cavaquinho by Messias Britto, commenting on its technical and musical solutions for the obtaining of simultaneous musical planes on the instrument. For such, we take as starting point the understanding of the musical phrasing in the choro genre on the musical phases on which the instrument went through as a means of understanding this current trend, thus represented by Britto. We follow by analysing some idiomatic procedures for obtaining the simultaneous plains on the instrument as well as its structural use in the aforementioned arrangement.

Keywords: Solo cavaquinho; simultaneous musical textures; furtherered idiomatism; structural balance.

* * *

O cavaquinho e suas três fases – na fase do acompanhamento, ou primeira fase, a formação musical predominante no choro se dava com cavaquinho, violão e flauta (BENON, 20017: 34). O agrupamento musical com esses três instrumentos recebia o nome de trio pau e corda, pois todos os instrumentos eram de madeira, inclusive a flauta, que era geralmente de ébano. Diferentemente do que pensamos, o pandeiro só foi de fato inserido no choro muitos anos mais tarde. Segundo Cazes (1998: 79): “o advento da percussão no gênero foi algo que levou em torno de cinquenta anos para acontecer”. Conseqüentemente, os papéis da percussão e da sustentação harmônica, na região aguda, ficava a cargo do cavaquinho como instrumento acompanhante. Desta forma, como complementa Rizzi (2016: 245), essa função desempenhada pelo instrumento era denominada “cavaco-centro”, ou apenas centro. No choro, esta é a designação que o cavaquinho recebe ao realizar a condução harmônica. Canhoto (Waldir Frederico Tramontano, 1908-1987) e Jonas Pereira da Silva (1934-1997) foram dois dos expoentes do cavaquinho-centro.

A fase melódica, ou segunda fase, é facilmente delimitada entre vários autores, que apontam unanimemente Waldir Azevedo (1923-1980) como um marco para o instrumento. Benon (2017: 108)

afirma que “a história do cavaquinho no Brasil é contada em dois momentos: os períodos pré e pós Waldir Azevedo”. Para Rizzi (2016: 246), Waldir inaugurou uma nova fase para o instrumento, pois com ele “o cavaquinho passou a destacar-se como instrumento de solo”. Presume-se, de acordo com os autores, que o samba-choro *Brasileirinho* tenha tido uma importância à parte na definição desta segunda fase. Também Cazes (1998: 109) afirma que “Waldir foi um pioneiro. Antes dele ninguém jamais mostrara as possibilidades do cavaquinho”. Esta elevação ao status de concertista abriu precedente para a inserção do cavaquinho na música de câmara, sendo adotado por grupos como a *Orquestra de Cordas Brasileiras*, a *Camerata Brasil* e a *Camerata Carioca*, esta última orientada por Radamés Gnattali (1906-1988).

A chamada fase polifônica, ou terceira fase (atual), é a que comporta a realização de planos musicais simultâneos nos arranjos e composições⁴. Como adiantamos inicialmente, o termo polifonia empregado pelos artistas do instrumento está condicionado a esta simultaneidade, tendo, vez por outra, texturas realmente polifônicas⁵. Nesta fase, de modo geral, o que antes era sugerido como planos nas obras de Waldir Azevedo, agora passa a se desdobrar em planos reais nas performances de Henrique Cazes, Márcio Marinho e Messias Britto, dentre outros. Messias Britto, autor do arranjo foco de nosso presente estudo, lançou em 2018 o álbum *Cavaquinho Polifônico*. Segundo o autor (BRITTO, 2018), trata-se do “primeiro disco em que o cavaquinho atua sozinho do início ao fim”, desenvolvendo a chamada polifonia. O repertório deste CD é composto por quatro composições próprias, uma peça escrita e dedicada ao próprio músico e seis arranjos, dentre os quais encontramos *Carinhoso*, de Pixinguinha. É importante frisar que Britto é um autodidata do instrumento e não domina o processo de notação. Por não escrever seus arranjos e composições em partituras, realizamos uma transcrição aproximativa através da escuta de gravações em áudio e vídeo.

⁴ Polifonia é o termo que compreende duas ou mais melodias autônomas e simultâneas em uma obra musical. A acepção do termo aqui, no entanto, diz respeito à simultaneidade, tão somente, de melodia, acompanhamento e linha de baixos.

⁵ Esta tendência recente acaba de chegar também aos métodos do instrumento, pelo que podemos observar com a publicação do *Método Progressivo Aplicado ao Cavaquinho*, de Henrique Garcia, de 2017, em que o autor aborda a execução melódica a duas vozes em vários exercícios.

PROCEDIMENTOS IDIOMÁTICOS PARA OBTENÇÃO DE PLANOS SIMULTÂNEOS

O arranjo de *Carinhoso* de Pixinguinha por Britto se apresenta em 92 compassos e está estruturado nas seções A - B com introdução e repetição interna das partes⁶. Para o entendimento das estruturas conforme propomos a seguir, adotaremos terminologias do modelo analítico de White (1994: 20), nominando as partes como macroestrutura (seções/partes), mesoestruturas (frases) e microestruturas (motivos/células). Essas denominações nos servem apenas para aclarar as relações entre partes e subpartes quanto a estes três níveis estruturais, dinamizando o entendimento de como Britto equilibra as texturas em seu arranjo da obra.

No que diz respeito ao idiomatismo do cavaquinho, o primeiro fato a se observar é a adoção da tonalidade de Sol maior, o que promove grande recorrência de cordas soltas em todo o arranjo (as quatro cordas soltas já configuram um acorde de sol maior em segunda inversão). Esta característica contribui para a desenvoltura do instrumento, compensando sua pequena tessitura de duas oitavas. Adentrando um pouco mais em seu idiomatismo, podemos observar dois procedimentos cotidianos para a realização dos planos simultâneos, que significarão aportes para a técnica tradicional do instrumento nas mãos de Britto⁷.

O primeiro procedimento é o da antecipação do baixo de modo a liberar a palheta para a execução das notas referentes à melodia ou ao acompanhamento⁸, – recurso este usado em todo o arranjo aqui analisado. Sempre que se quer executar a melodia com omissão da corda ou cordas que estiverem entre esta e o baixo, é necessário que se produza o desencontro dos mesmos ao modo de uma *appoggiatura*, a exemplo das notas iniciais do arranjo de Britto⁹:

⁶ Nas gravações com o próprio compositor ou nas de seus contemporâneos como Orlando Silva, *Carinhoso* figura sem as repetições das partes. Já nas publicações, vemos de modo geral a estrutura com repetição da seção A: A(2x) - B - Coda. Britto, em seu arranjo, optou pelo formato constituído por Introdução - A(2x) - B(2x) - Coda, de modo a ter espaço para contemplar sua proposta com grande variedade de texturas.

⁷ Entendemos por técnica tradicional ao cavaquinho aquela à base de palheta em levadas rítmicas ou em sustentações de melodias via repetição rápida de notas.

⁸ Este recurso no cavaquinho constitui parte de seu idiomatismo, com o qual o instrumento expõe o contexto harmônico das melodias com maior clareza (à maneira também do violino).

⁹ A única maneira de se executar duas cordas não contíguas no cavaquinho é por meio da ação simultânea de palheta e dedo anelar.



Fig. 1 – (comp. 1) Antecipação do baixo para não ferir corda contígua
Fonte: BRITTO, 2018 (nossa transcrição)

Na figura a seguir, vemos a situação contrária. No compasso 3, Britto repete o Mi bemol da melodia no bloco imediatamente a seguir, favorecendo a execução plaqué (2a). Portanto, a imposição de se tocar a nota/corda intermediária do cavaquinho é uma alternativa para se obter tal efeito, com o qual o instrumentista equilibra seu arranjo frente às appoggiaturas obrigatórias:



Fig. 2 – (comp. 3) Execução plaqué real e execução com appoggiatura hipotética
Fonte: BRITTO, 2018 (nossa transcrição)

Os compassos 6, 9, 11 e 13 a seguir ilustram outra consequência da busca de Brito pelo efeito plaqué, desta vez localizada na técnica da mão esquerda. O acorde do compasso 6 apresenta uma constituição intervalar um pouco distinta – em posição mais aberta em relação aos demais circulados. Notemos que a nota melódica Mi bemol deste foi alcançada após o seguimento melódico por grau conjunto em registro agudo, ao passo que os demais acordes derivam da elaboração do acompanhamento, ou seja, Brito parece utilizar formações diferentes de acordes para aproveitar as cordas contíguas e uniformizar a execução plaqué:



Fig. 3 – (comp. 5-13) Acordes com constituição intervalar distinta e a relação com cordas contíguas
Fonte: BRITTO, 2018 (nossa transcrição)

O segundo procedimento técnico cotidiano imposto pelo funcionamento idiomático do cavaquinho, ao simular planos simultâneos, é o ajuste rítmico de pelo menos uma das vozes dos planos musicais. Na figura abaixo, temos um exemplo representativo com o aumento dos valores da melodia através do duplo ponto de aumento em alguns dos tempos fortes e alteração da nota melódica seguinte de semicolcheia para fusa, de modo a encaixar a melodia no acompanhamento:



Fig. 4 – (comp. 15-17) Encaixes de melodia e acompanhamento
Fonte: BRITTO, 2018 (nossa transcrição)

Quando da utilização da técnica de tremolo, notamos um certo arredondamento dos valores rítmicos da melodia e do acompanhamento de modo a conciliá-los novamente. A todo momento neste arranjo, ao invés de simular no tremolo o conhecido ritmo de semicolcheia-colcheia-semicolcheia da melodia, Britto padroniza o acompanhamento em três colcheias em quiálteras, vinculado a este a melodia com padrão de pausa e duas semicolcheias:



Fig. 5 – (comp. 79) Adequação do ritmo da melodia para sua acomodação no acompanhamento
Fonte: BRITTO, 2018 (nossa transcrição)

ESTRUTURAS E TEXTURAS MUSICAIS

No que concerne à estrutura do arranjo de *Carinhoso* por Britto, veremos que o autor elabora um intrincado mosaico para sustentar e equilibrar o discurso do cavaquinho como instrumento virtuosístico. E como veremos, este mosaico é estruturado pela relação de contraste entre as partes nos três níveis estruturais, macro, meso e micro.

O arranjo em uma primeira análise ou escuta evidencia a proposta de exposição de materiais não tão elaborados em um primeiro momento e o visível arrojo musical quando das repetições variadas das partes nas duas seções. A seção A é marcada por uma relação de contraste entre as repetições de suas partes, as quais aqui chamamos A1 e A2, o que sustenta a própria proposta de repetição e também o interesse musical. A1 apresenta textura de melodia acompanhada, no caso, por um plano secundário elaborado a partir do conhecido cromatismo sobre o quinto, quinto aumentado e sexto grau sobre a tônica, que tanto caracteriza a obra. Em A2 a melodia é realizada em tremolos. Esta mudança de procedimento técnico representa um adensamento na textura, ao mesmo tempo em que potencializa o efeito virtuosístico do cavaquinho.

No âmbito das microestruturas, Britto promove também adensamentos via maneiras distintas. Como já exposto na figura 3 e que agora reproduzimos com foco no tratamento textural, o acompanhamento cromático no início de A1 (início do arranjo) exemplifica a conciliação entre idiomatismo e adensamento (tensão). O idiomatismo se manifesta ao se executar a nota Si do compasso 8 no momento da pausa obrigatória para o acompanhamento neste exato momento. E a conciliação entre idiomatismo e adensamento ocorre subsequentemente, quando Britto grava as três primeiras notas Ré-Sol-Ré do acompanhamento após a citada pausa obrigatória, às quais seguem quatro e depois seis notas, em um visível incremento de tensão harmônica e movimento:



Fig. 6 – (comp. 7) Idiomatismo e adensamento perfeitamente combinados
Fonte: BRITTO, 2018 (nossa transcrição)

Outro incremento em nível das mesoestruturas, e que desta vez impacta também a relação de contrastes dentre as partes maiores A1 e A2, é o que Britto promove em (e com) A2. Os compassos 32-35 (segunda mesoestrutura de A2) apresentam-se readequados em fórmula de compasso 7/16.

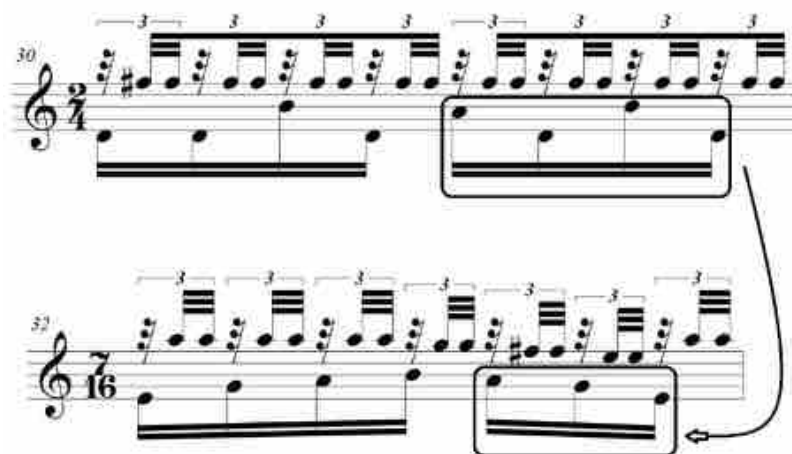


Fig. 7 – (comp. 30 e 32) Fragmentação do acompanhamento com uma semicolcheia a menos, em métrica 7/16
Fonte: BRITTO, 2018 (nossa transcrição)

A nosso ver, essa alteração provoca relações estruturais distintas de acordo com o nível de estrutura a que a contrapomos, conforme descrevemos. Se em relação à mesoestrutura imediatamente anterior, a que inicia A2 em tremolos no compasso 24, Britto parece sugerir a ideia de desconstrução da quadratura que o processo técnico dá à melodia – isto ocorre paralelamente à fragmentação do motivo do acompanhamento, com sua simetria alterada de oito para sete semicolcheias¹⁰. Esta desconstrução da quadratura, na hipótese de ter sido assim pensada, parece ocorrer em momento oportuno, para justamente

¹⁰ Fragmentação é a redução do tamanho das partes de uma estrutura (CAPLIN, 1998: 255).

quebrar o processo do tremolo que durara onze compassos¹¹. Com relação a A1, a métrica microestrutural 7/16 por quatro compassos nos parece provocar uma espécie de aceleração na medida em que diminui o motivo entre os compassos 32-35. Esta estrutura menor soa-nos como uma dissipação da densidade até então acumulada, promovendo o inverso do adensamento que observamos em A1 desde os seus primeiros compassos. O desfecho de A2, portanto, resulta como uma compensação à tensão formulada em A1, e por isso complementar, em vista do equilíbrio. Essas duas naturezas de relação desta métrica para com as estruturas podem ser assim sintetizadas:

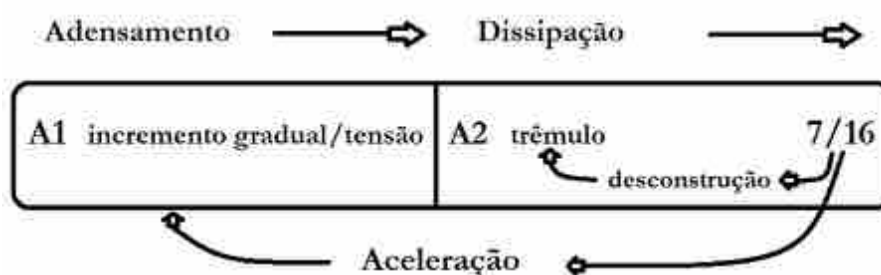


Fig. 8 – Relações distintas de contrastes em relação à métrica 7/16

Fonte: BRITTO, 2018 (nossa transcrição)

A seção B é mais complexa quanto ao uso das texturas, representando um adensamento em relação à seção A. Vemos aqui os dois procedimentos básicos anteriores, melodia acompanhada e momentos com ênfases em tremolo de modo esporádico. Temos também terças melódicas, texturas mais densas de melodias acompanhadas por harmonizações simples e escalas ágeis. Todos estes processos aparecem combinados de maneira a sugerir um caráter improvisatório, com aspectos de cadência virtuosística em alguns momentos¹².

A primeira sensação que se apreende de uma primeira escuta, no entanto, cremos ser a de um

¹¹ Este 7/16 parece ainda compensar o andamento sutilmente mais lento com que o autor executa seu arranjo em vídeo de divulgação do mesmo: <https://www.youtube.com/watch?v=VvFCTDpDc98>. O uso do tremolo como textura em A2 é justamente o maior em todo o arranjo. Isto corrobora nossa hipótese da desestruturação intencional da quadratura deste processo técnico.

¹² Esta é uma tendência recente em muitos arranjos de choro dentre os violonistas atuais. A título de exemplo, podemos citar arranjos como *Ingênuo* de Pixinguinha e *Pedacinhos de Céu*, de Waldir Azevedo por Marco Pereira elaborados para seu álbum *Cristal* (2010). Não é nosso foco neste artigo, mas podemos sinalizar diversos pontos de contato dentre o cavaquinho e o violão, em suas histórias e evoluções técnico-musicais. O próprio tema aqui tratado, do chamado cavaquinho polifônico, representa a busca por uma ampliação do idiomatismo técnico e musical análoga aos planos musicais simultâneos criativamente elaborados e rigorosamente mantidos nos arranjos dos choros de Pixinguinha por Roland Dyens (2009).

desconforto rítmico. É como se na seção B as frases estivessem se desconectando de um pulso dado para alçarem rítmicas independentes. Isso ocorre porque Britto passa a não obedecer aos tempos de respirações e cadências entre finais e inícios de frases. Vejamos um destes momentos em B1, tomando A1 e seus tempos originais como referência:

The image contains two musical staves. The top staff is labeled 'A1 / comp. 12' and shows a melodic line in 2/4 time. It features a triplet of eighth notes, followed by a note marked 'curta' (short) with a bracket indicating its duration is shorter than the 'duração original' (original duration) of the following notes. The bottom staff is labeled 'B1 / comp. 37' and shows a similar melodic line with a triplet of eighth notes, followed by a note marked 'entrada repentina' (sudden entry) with a bracket indicating its duration is shorter than the original.

Fig. 9 – Exemplo de quebra de quadratura em B1
Fonte: BRITTO, 2018 (nossa transcrição)

A principal característica da seção B (macroestrutura), no entanto, é a aparente aleatoriedade dos procedimentos técnicos explorados ao invés da uniformidade dos processos em A, com melodia acompanhada em A1 e tremolo em A2, como visto. A isto se soma a quebra de quadratura como mostramos na última figura. Frente a isso, cumpre-nos aqui demonstrar o princípio da organização dos materiais em B1 e B2.

Analisando a partitura que produzimos, podemos notar a polarização gradual do processo do tremolo, que é rarefeito em B1 e mais presente em B2. De modo geral, vemos o adensamento gradual da textura junto a um senso de improvisação sempre presente. O início de B1 se dá com grupos regulares de quatro semicolcheias, com a melodia acompanhada por baixos e/ou acordes nos tempos fortes (textura 1 da figura abaixo). No ponto mais agudo da melodia, Britto lança mão de notas repetidas inspiradas no tremolo, porém, repetindo somente as notas do canto (textura 2). Em seguida, aborda o tremolo tradicional rapidamente e volta à melodia acompanhada de modo contrapontístico, porém de modo livre, sem fixar-se a uma textura uniforme (textura 3). Em síntese, as texturas em B1 foram as seguintes:

textura 1/ comp. 38

textura 2/
comp. 47

textura 3/
comp. 58

Fig. 10 – Texturas da macroestrutura B1
Fonte: BRITTO, 2018 (nossa transcrição)

Em B2 notamos um início inventivo com materiais distintos. O cavaquinho inicia atuando em terças paralelas (com pequena variação em relação às que iniciam B1), que se ligam a uma escala ágil, seguida de textura de quatro semicolcheias com apoios harmônicos nos tempos fortes com desfecho no tremolo, tudo isso em um espaço de oito compassos. Esta variedade nos sugere tratar-se do ápice do arranjo do ponto de vista criativo quanto ao uso dos materiais, ao menos. Isto ocorre entre os compassos 61 e 65 dentre os 91 compassos, após os quais segue-se uma relativa estabilidade em tremolos, em atmosfera tensa. Este momento criativo situa-se entre dois terços e três quartos da obra, situação esta que condiz com o exposto por Almada (2000, p. 251) a respeito do clímax localizar-se próximo à cadência final:

Texturas dos oito compassos iniciais de B2:



Materiais derivados ou fundidos ao tremolo:



Fig. 11 – Texturas da macroestrutura B2 e materiais fundidos posteriormente ao tremolo

Fonte: BRITTO, 2018 (nossa transcrição)

Portanto, se em B1 temos uma estrutura relativamente bem dividida dentre as texturas (figura 9), com oito, quatro e dez compassos para melodia acompanhada, tremolo e contraponto, respectivamente, B2 apresenta uma rápida síntese de outros procedimentos para depois fixar-se no tremolo. Mesmo conservando grande tensão, esta estabilidade persiste em todo o restante de B2, conduzindo o arranjo à Coda. Do ponto de vista dos materiais em B2 como um todo, é como se as terças paralelas, a escala ágil e a melodia acompanhada esgotassem a pesquisa idiomática do instrumento naquele momento, cedendo lugar ao tremolo unificador de textura híbrida junto a outros processos técnicos, em uma clara demonstração do que o cavaquinho pode fazer.

A Coda do arranjo de Britto traz também uma variedade de procedimentos entre os quais podemos detectar no início o contraponto da melodia acompanhada pelo cromatismo no baixo, grupos centrais de quatro semicolcheias com acordes nos tempos fortes e retorno do contraponto com finalização em harmônicos, em um claro destensionamento da textura para desfecho da obra.

Reproduzimos abaixo uma tabela que traz a nossa percepção sobre a estruturação do arranjo de *Carinhoso* de Pixinguinha por Messias Britto e as texturas utilizadas:

SEÇÕES E PARTES (macroestruturas)		FRASES (mesoestruturas)	COMPASSOS	TEXTURA/ Procedimentos Idiomáticos
Introdução			1-7	Melodia – processo imitativo e acompanhamento
A	A1	1	8-15	Melodia e arpejos
		2	16-23	Melodia e acompanhamento (encaixes)
	A2	3	24-31	Melodia em tremolo
		4	32-35 36-37	Métrica 7/16 (microtextura) Tremolo - Desfecho de A2
B	B1	5	38-40	Início direto – sem espera (4 notas contra 1)
		6	41-45	<i>Idem</i>
		7	46-52	Tremolo e texturas derivadas
		8	53-60	Melodia e contraponto livre
	B2	9	61-64	Terças paralelas – escala ágil
		10	65-69	Retomada (4 contra 1) e início de tremolo
		11	70-77	Tremolo e texturas derivadas
		12	78-83	<i>Idem</i>
CODA			83-91	Processos variados – afrouxamento/tensão

Tab. 1 – Detalhamento estrutural e de texturas utilizadas

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É interessante perceber certo alinhamento entre a proposta de Messias Britto de evidenciar o cavaquinho polifônico e a textura polifônica natural de *Carinhoso* de Pixinguinha, cuja distinção de planos pode se dar no início “Meu coração” ao ceder lugar em sua sustentação melódica para o acompanhamento cromático. Neste sentido, o procedimento técnico do tremolo junto aos baixos à maneira violonística, assim como outras técnicas apontadas no corpo deste artigo, forjaram a textura que permeia o imaginário da obra. Britto soube organizar esses procedimentos de maneira a equilibrar a forma e garantir o interesse musical, apresentando-os de modo independente na seção A e associados na seção B. Seu entedimento autônomo de frase, por outro lado, quebrou a quadratura da obra em alguns momentos da seção B, por sua vez, potencializando o caráter improvisador crescente da mesma. Podemos apontar, portanto, um equilíbrio macro no arranjo de Britto, com maior proximidade do discurso original em um

primeiro momento, junto a uma exploração uniforme da polifonia, e maior soltura no segundo, tendo já provado a capacidade do instrumento. Seja como for, com este aporte técnico-musical, o cavaquinho trilha, sem dúvida, um novo caminho para novas poéticas.

REFERÊNCIAS

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

BENON, Leonardo Bodstein. *O estilo interpretativo de Waldir Azevedo: aspectos técnicos e expressivos*. Dissertação (Mestrado). Universidade de Brasília, 2017.

BRITTO, Messias. *Cavaquinho polifônico*. São Paulo: Solo independente. 2018. 1 CD (ca 35 min.).

_____. *Carinhoso* (Pixinguinha/João de Barro). Brasil: 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VvFCTDpDc98&list=RDVvFCTDpDc98&start_radio=1 Acesso em: 01 de out. de 2018.

CAPLIN, William. *Classical form: a theory of formal functions for the instrumental*. Music of Haydn, Mozart and Beethoven. Oxford: Oxford Press, 1998.

CAZES, Henrique. *Choro do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

GARCIA, Henrique. *Método progressivo aplicado ao cavaquinho*. Rio de Janeiro. [s.n.] 1ªed. 2017.

RIZZI, Celso. *Música Brasileira: O Chorinho através dos tempos*. E-Galáxia (edição digital). 2016.

WHITE, John. *Comprehensive musical analysis*. New Jersey: Scarecrow Press, 1994.

ALFREDO DA ROCHA VIANA JÚNIOR
(Pixinguinha)

CARINHOSO

CAVAQUINHO SOLO

MESSIAS BRITTO

- TRANSCRIÇÃO DE RAFAEL MILHOMEM -

- REVISÃO DE MAURÍCIO OROSCO -

UBERLÂNDIA, janeiro de 2019

Carinhoso

Arranjo de Messias Britto
Transcrição: Rafael Milhomem
Revisão: Mauricio Orosco

Para cavaquinho solo

Pixinguinha
Alfredo da Rocha Viana, Jr.
(1897-1973)

Lento (espressivo)

Intro

mf

Tempo poco rubato

A1

a tempo

mp

curta

A2

Poco Meno

mf

Carinhoso de Pixinguinha para cavaquinho solo por Messias Britto

2

10

16

22

28

34

40

46

52

58

64

70

76

82

88

94

100

106

112

118

124

130

136

142

148

154

160

166

172

178

184

190

196

202

208

214

220

226

232

238

244

250

256

262

268

274

280

286

292

298

304

310

316

322

328

334

340

346

352

358

364

370

376

382

388

394

400

406

412

418

424

430

436

442

448

454

460

466

472

478

484

490

496

502

508

514

520

526

532

538

544

550

556

562

568

574

580

586

592

598

604

610

616

622

628

634

640

646

652

658

664

670

676

682

688

694

700

706

712

718

724

730

736

742

748

754

760

766

772

778

784

790

796

802

808

814

820

826

832

838

844

850

856

862

868

874

880

886

892

898

904

910

916

922

928

934

940

946

952

958

964

970

976

982

988

994

1000

accel

B1

Tempo Primo

mp

cresc.

f

dim.

Carinhoso de Pixinguinha para cavaquinho solo por Messias Britto

3

Musical notation for measures 49-56. Measure 49 starts with a *mp* dynamic. The piece features complex rhythmic patterns with sixteenth notes and triplets, and includes fingering numbers (6, 7) and a 7/8 time signature.

Musical notation for measures 57-66. Measure 57 starts with a *p* dynamic. The notation includes various rhythmic figures, triplets, and fingering numbers (3, 5, 7, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7).

Musical notation for measures 67-76. Measure 67 is marked with a *mp* dynamic. The notation includes triplets and various rhythmic patterns.

Musical notation for measures 77-86. Measure 77 is marked with a *mp* dynamic and includes a boxed section labeled "B2". The piece includes dynamic markings *cresc. poco a poco* and *ff*, and the instruction *accelerando*.

Musical notation for measures 87-96. Measure 87 is marked with a *mp* dynamic and includes the instruction *a tempo*.

Musical notation for measures 97-106. Measure 97 is marked with a *cresc.* dynamic and includes the instruction *Poco Meno*.

Musical notation for measures 107-116. Measure 107 starts with a *f* dynamic. The notation includes various rhythmic patterns and a *mp* dynamic marking at the end of the section.

Carinhoso de Pixinguinha para cavaquinho solo por Messias Britto

4

71

76

77

82

83

88

89

94

95

100

101

106

107

112

CODA
Poco Meno
p

rit. *harm.*
XII VII XII XII