



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES – *CAMPUS* SANTA MÔNICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - MESTRADO ACADÊMICO**

JOEL SOUZA DE ALMEIDA

**O IDIOMATISMO NAS COMPOSIÇÕES PARA QUARTETO DE
VIOLÕES DE PAULO BELLINATI**

UBERLÂNDIA (MG)

2020

JOEL SOUZA DE ALMEIDA

**O IDIOMATISMO NAS COMPOSIÇÕES PARA QUARTETO DE VIOLÕES DE
PAULO BELLINATI**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música – Mestrado Acadêmico – do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa 1 – Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música.

Orientador: André Campos Machado

**UBERLÂNDIA (MG)
2020**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

A447i Almeida, Joel Souza de, 1983-
2020 O idiomatismo nas composições para quarteto de violões de Paulo Bellinati [recurso eletrônico] / Joel Souza de Almeida. - 2020.

Orientador: André Campos Machado.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia.
Programa de Pós-graduação em Música.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2021.5502>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.
1. Música. I. Machado, André Campos, 1965-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em Música. III. Título.

CDU:78



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Música
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V, Sala 5 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4522 - www.ppgmu.iarte.ufu.br - ppgmus@ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Música				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico - PPGMU				
Data:	11 de dezembro de 2020	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	16:45
Matrícula do Discente:	11822MUS005				
Nome do Discente:	Joel Souza de Almeida				
Título do Trabalho:	O idiomatismo nas composições para quarteto de violões de Paulo Bellinati				
Área de concentração:	Música				
Linha de pesquisa:	Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	A improvisação livre como metodologia de iniciação ao instrumento: Uma proposta de iniciação (coletiva) aos instrumentos de cordas dedilhadas				

Reuniu-se via web conferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Música, assim composta: Professores Doutores: Clayton Daunis Vetromilla (UNIRIO), Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior (PPGMU/IARTE-UFU) e André Campos Machado, orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. André Campos Machado, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Andre Campos Machado, Professor(a) do Magistério Superior**, em 11/12/2020, às 16:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Roberto Ferreira Menezes Junior, Professor(a) do Magistério Superior**, em 11/12/2020, às 16:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Clayton D Vetromilla, Usuário Externo**, em 11/12/2020, às 16:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2421401** e o código CRC **F3C64086**.

Dedico essa conquista àquele que sempre acreditou em mim, me motivou e esteve comigo, meu saudoso e amado pai.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus por TUDO!

À minha esposa Bárbara Melo e minha filha Ana Clara Melo de Almeida, pelo sentido da vida.

Aos meus pais, Selma Maria de Almeida e José Justino de Almeida (*In Memoriam*), por acreditarem e apoiarem este sonho.

Aos meus irmãos Maria Nazaré de Almeida Nunes, Joselma Justino de Almeida e Sousa e Maurício Sousa de Almeida, pelas orações e incentivo.

Aos meus amigos Maurício Orosco, Rafael Milhomem e Roberto Segantini, pelas sugestões, materiais e por horas e horas de conversas que somaram valiosas contribuições à pesquisa.

Ao meu aluno e amigo Pedro Paulo Coelho Alvarenga que me ajudou a escrever os arranjos no programa *Finale*.

Às minhas amigas, Silvana Carrijo e Fernanda Pires, que contribuíram imensamente ao ler, revisar e corrigir o texto.

Ao Paulo Bellinati, pela caríssima colaboração ao ceder as partituras necessárias para a realização do trabalho e, principalmente, por toda inspiração que sua vida e obra oferecem.

Ao Programa de Mestrado em Música da Universidade Federal de Uberlândia, em especial a André Campos Machado, pela orientação, confiança, amizade e paciência.

Aos membros da Banca Examinadora, André Campos Machado, Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior, Clayton Daunis Vetromilla, e aos suplentes, Lilia Neves Gonçalves e Fábio Scarduelli, pelos apontamentos que enriqueceram o estudo.

A todos aqueles que, de alguma forma, estiveram e estão próximos a mim, fazendo esta vida valer cada vez mais a pena.

RESUMO

O brasileiro Paulo Bellinati (1950) é violonista, guitarrista, produtor e compositor com reconhecimento internacional por sua belíssima carreira como concertista solo e camerista, principalmente junto ao grupo Pau Brasil. Suas composições, tocadas em todas as partes do mundo, abarcam obras para violão solo, duo, trio e quarteto, além de outras formações. Sua música imprime uma ampla experiência musical com características que transcendem os conceitos eruditos e populares, misturando teorias e técnicas às sonoridades e ritmos populares brasileiros. Em alguns momentos isto se dá com leves pitadas jazzísticas. Esta pesquisa analisa cinco obras para quarteto de violões deste compositor, identificando e destacando procedimentos e técnicas que, em tese, servem como referência para a elaboração de novos arranjos e composições para aquela formação. Os resultados foram obtidos através de análises idiomáticas e descritivas, buscando reconhecer informações estilísticas e de gênero, técnicas instrumentais e recursos composicionais abrangendo a utilização de padrões rítmicos e melódicos, encadeamentos harmônicos, desenvolvimentos melódicos, *voicings*, contrapontos, polifonias e outras técnicas utilizadas pelo arranjador/compositor.

Palavras-chave: Paulo Bellinati; Quarteto de violões; Idiomatismo musical.

ABSTRACT

The Brazilian Paulo Bellinati (1950) is a classical guitarist, a guitar player, a musical producer and a composer with international recognition for his beautiful career as a solo concert performer and a chamber musician, especially with the *Pau Brasil* group. His compositions, played all around the world, encompass works for solo guitar, *duo*, *trio* and quartet, besides other formations. His music communicates a wide musical experience with characteristics that transcend classical and popular concepts, mixing theories and techniques with popular Brazilian sounds and rhythms. In some moments this happens with light dashes of the Jazz attributes. This research analyzes five works for guitar quartets by this composer, identifying and highlighting procedures and techniques that, in theory, serve as a reference for the elaboration of new arrangements and compositions for guitar quartet formation. The results were obtained through idiomatic and descriptive analyzes, seeking to recognize stylistic and genre information, instrumental techniques and compositional resources including the use of rhythmic and melodic patterns, harmonic sequencing, melodic developments, voicings, counterpoints, polyphonies and other techniques deployed by the arranger/composer.

Keywords: Paulo Bellinati; Guitar quartet; Musical idiomatic.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- <i>Toccata</i> - Léo Brouwer - Violão 3 - Compasso 12.....	10
Figura 2 - <i>Frevo e Fuga</i> - Paulo Bellinati - Compassos 21 a 24.....	12
Figura 3 - <i>Frevo e Fuga</i> – Paulo Bellinati - Compassos 53 a 56	12
Figura 4 - <i>Frevo e Fuga</i> – Paulo Bellinati - Compassos 83 a 87	13
Figura 5 - <i>Frevo e Fuga</i> – Paulo Bellinati - Compassos 115 a 118	13
Figura 6 - <i>Frevo e Fuga</i> - Paulo Bellinati - Compassos 143 a 146.....	14
Figura 7 - <i>Jongo</i> - Paulo Bellinati – Compassos 1 – 4.....	17
Figura 8 – <i>Estudo N° 1</i> – H. Villa-Lobos – Compassos 1 - 2.....	18
Figura 9 - <i>Estudo N° 1</i> – H. Villa-Lobos – Compassos 13 – 14.....	18
Figura 10 - <i>Estudo N° 1</i> – H. Villa-Lobos – Compassos 24 – 25.....	19
Figura 11 - <i>Estudo N° 1</i> – H. Villa-Lobos – Compassos 32 – 33.....	19
Figura 12 - <i>Estudo N° 1</i> – H. Villa-Lobos – Compassos 13 - 14 – Resultado sonoro da progressão em harmônicos	20
Figura 13 - <i>Carlo's Dance</i> - Paulo Bellinati - Violão 4 - Compassos 1 a 4	23
Figura 14 - <i>Carlo's Dance</i> - Paulo Bellinati – Violões 3 e 4 - Compasso 87.....	23
Figura 15 - <i>Maracatu da Pipa</i> - Paulo Bellinati - Violão 1 - Compassos 47 a 48	27
Figura 16 - <i>Carlo's Dance</i> - Paulo Bellinati - Violão 4 - Compassos 169 a 172	28
Figura 17- <i>Frevo e Fuga</i> - Paulo Bellinati - Violão 2 - Compassos 141 a 142.....	28
Figura 18 - <i>Maracatu da Pipa</i> - Paulo Bellinati - Violão 1 - Compassos 57 a 60	29
Figura 19 - <i>Frevo e Fuga</i> - Paulo Bellinati - Compassos 221 a 214.....	29

Figura 20 - <i>Maracatu da Pipa</i> - Paulo Bellinati – Violões 1 e 4 - Compassos 3 e 4	30
Figura 21 - <i>Maracatu da Pipa</i> - Paulo Bellinati - Violão 4 – Compasso 13	31
Figura 22 - <i>Maracatu da Pipa</i> - Paulo Bellinati - Violão 1 - Compassos 25 e 26	31
Figura 23 - <i>Maracatu da Pipa</i> - Paulo Bellinati - Violão 3 – Compassos 1 a 3.....	31
Figura 24 - <i>Frevo e Fuga</i> - Paulo Bellinati - Compasso 216	32
Figura 25 - <i>Carlo's Dance</i> - Paulo Bellinati - Violão 2 - Compassos 201 e 202	33
Figura 26 - <i>Frevo e Fuga</i> - Paulo Bellinati - Violão 2 - Compassos 1 e 2.....	33
Figura 27 - <i>Frevo e Fuga</i> - Paulo Bellinati - Violão 4 - Compassos 9 e 10.....	34
Figura 28 - <i>Frevo e Fuga</i> - Paulo Bellinati - Violão 1 - Compassos 15 a 18.....	34
Figura 29 - <i>Frevo e Fuga</i> - Paulo Bellinati - Violão 4 - Compassos 151 e 152.....	34
Figura 30 - Padrão Rítmico do Frevo	37
Figura 31 - <i>Frevo e Fuga</i> - Paulo Bellinati - Violão 3 – Compassos 127 e 128	37
Figura 32 - Linhas dos Instrumentos de Percussão no Frevo	38
Figura 33 - <i>Frevo e Fuga</i> - Paulo Bellinati - Compassos 191 a 310.....	39
Figura 34 - <i>Frevo e Fuga</i> - Paulo Bellinati - Violão 3 - Compassos 191 a 210.....	40
Figura 35 - <i>Carlo's Dance</i> - Paulo Bellinati - Compassos 17 a 20.....	41
Figura 36 - <i>Carlo's Dance</i> - Paulo Bellinati - Violão 1 - Compassos 36 a 40	42
Figura 37 - <i>Jongo</i> - Paulo Bellinati - Compassos 29 a 36	42
Figura 38 - <i>Maracatu da Pipa</i> - Paulo Bellinati - Compassos 136 a 138.....	44
Figura 39 - <i>Maracatu da Pipa</i> - Paulo Bellinati - Compassos 127 a 129.....	44

Figura 40 - <i>A Furiosa</i> - Paulo Bellinati – Compassos 27 - 30.....	50
Figura 41 - <i>A Furiosa</i> - Paulo Bellinati – Violão 2 - Compassos 1 - 2	50
Figura 42 - <i>A Furiosa</i> - Paulo Bellinati – Violão 1 - Compassos 4 e 5.....	51
Figura 43 - <i>A Furiosa</i> - Paulo Bellinati – Violão 1 - Compassos 7 a 12.....	51
Figura 44 – <i>A Furiosa</i> – Paulo Bellinati – Violão 3 – Compassos 9 a 11.....	52
Figura 45 – <i>A Furiosa</i> – Paulo Bellinati – Violão 4 – Compassos 11 a 15.....	52
Figura 46 – <i>A Furiosa</i> – Paulo Bellinati – Violão 2 – Compassos 21 e 22.....	52
Figura 47 – <i>A Furiosa</i> – Paulo Bellinati – Violão 3 – Compassos 23 a 27.....	52
Figura 48 – <i>A Furiosa</i> – Paulo Bellinati – Violão 4 – Compassos 23 e 24.....	53
Figura 49 – <i>A Furiosa</i> – Paulo Bellinati – Violões 1 e 2 - Compassos 41 a 44	54
Figura 50 – <i>A Furiosa</i> – Paulo Bellinati – Violões 1 e 2 – Compassos 54 a 56.....	54
Figura 51 – <i>A Furiosa</i> – Paulo Bellinati – Violões 1, 2 e 3 – Compassos 57 a 60.....	55
Figura 52 – <i>A Furiosa</i> – Paulo Bellinati – 65 a 67	55
Figura 53 – <i>A Furiosa</i> – Paulo Bellinati – Compasso 64.....	56
Figura 54 – <i>A Furiosa</i> – Paulo Bellinati – Violões 1 e 4 – Compassos 68 a 72.....	56
Figura 55 – <i>A Furiosa</i> – Paulo Bellinati – Compassos 73 a 76.....	57
Figura 56 – <i>A Furiosa</i> – Paulo Bellinati – Compassos 118 a 121.....	58
Figura 57 – <i>A Furiosa</i> – Paulo Bellinati – Violão 3 – Compassos 106 a 109.....	59
Figura 58 – <i>A Furiosa</i> – Paulo Bellinati – Compasso 113	59
Figura 59 – <i>A Furiosa</i> – Paulo Bellinati - Compassos 139 e 140	60

Figura 60 – <i>A Furiosa</i> – Paulo Bellinati – Compassos 147 a 150.....	61
Figura 61 – <i>A Furiosa</i> – Paulo Bellinati – Compassos 163 e 164.....	62
Figura 62 – <i>A Furiosa</i> – Paulo Bellinati – Compassos 169 a 172.....	62
Figura 63 – <i>A Furiosa</i> – Paulo Bellinati – Compasso 177	64
Figura 64 – <i>Baião de Gude</i> – Paulo Bellinati – Compassos 1 a 4.....	68
Figura 65 - Escala de Tons Inteiros	69
Figura 66 - <i>Baião de Gude</i> - Paulo Bellinati - Compassos 9 a 10.....	70
Figura 67 – <i>Baião de Gude</i> – Paulo Bellinati – Compassos 11 a 16.....	71
Figura 68 - <i>Baião de Gude</i> – Paulo Bellinati – Violão 4 - Compasso 29.....	71
Figura 69 - <i>Baião de Gude</i> - Paulo Bellinati – Violão 4 - Compasso 37	71
Figura 70 – <i>Baião de Gude</i> – Paulo Bellinati – Violões 1 e 2 – Compassos 29 a 33.....	72
Figura 71 – <i>Baião de Gude</i> – Paulo Bellinati – Violões 1, 2 e 3 – Compassos 37 a 39.....	73
Figura 72 – <i>Baião de Gude</i> – Paulo Bellinati – Violões 1, 2 e 3 – Compassos 43 e 44.....	73
Figura 73 - <i>Baião de Gude</i> – Paulo Bellinati – Violões 3 e 4 – Compassos 29 e 30	74
Figura 74 - <i>Baião de Gude</i> - Paulo Bellinati – Compassos 34 a 37	74
Figura 75 - <i>Baião de Gude</i> - Paulo Bellinati – Compassos 47 a 50	75
Figura 76 - <i>Baião de Gude</i> - Paulo Bellinati – Compassos 93 a 95	77
Figura 77 – <i>Baião de Gude</i> – Paulo Bellinati – Violão 3 – Compassos 93 a 95.....	77
Figura 78 – <i>Baião de Gude</i> – Paulo Bellinati – Violão 3 – Compassos 105 a 106.....	77
Figura 79 – <i>Baião de Gude</i> – Paulo Bellinati – Violão 3 – Compassos 116 a 118.....	78

Figura 80 – <i>Baião de Gude</i> – Paulo Bellinati – Violão 4 – Compassos 97 e 98.....	78
Figura 81 - <i>Baião de Gude</i> - Paulo Bellinati – Violão 2 - Compassos 111 e 112.....	79
Figura 82 - <i>Baião de Gude</i> - Paulo Bellinati – Compassos 127 a 130	79
Figura 83 - <i>Baião de Gude</i> - Paulo Bellinati – Violão 4 - Compassos 127.....	80
Figura 84 – <i>Baião de Gude</i> – Paulo Bellinati – Violão 4 – Compassos 146 a 149.....	80
Figura 85 – <i>Baião de Gude</i> – Paulo Bellinati – Violão 4 – Compassos 150 e 151.....	80
Figura 86 – <i>Baião de Gude</i> – Paulo Bellinati – Violão 4 – Compassos 133 e 13.....	81
Figura 87 – <i>Baião de Gude</i> – Paulo Bellinati – Violão 4 – Compassos 139 a 143.....	81
Figura 88 – <i>Baião de Gude</i> – Paulo Bellinati – Violão 4 – Compassos 144 e 145.....	81
Figura 89 – <i>Baião de Gude</i> – Paulo Bellinati – Compassos 161 e 162.....	82
Figura 90 – <i>Baião de Gude</i> – Paulo Bellinati – Compasso 170	83
Figura 91 – <i>Baião de Gude</i> – Paulo Bellinati – Compassos 163 e 164.....	84
Figura 92 – <i>Baião de Gude</i> – Paulo Bellinati – Compassos 173 e 174.....	84
Figura 93 - <i>Bom Partido</i> - Paulo Bellinati - Compassos 1 a 4	87
Figura 94 - <i>Bom Partido</i> - Paulo Bellinati - Compassos 5 a 8	88
Figura 95 - <i>Bom partido</i> - Paulo Bellinati - Compassos 21 a 25.....	89
Figura 96 - <i>Bom partido</i> - Paulo Bellinati - Compassos 37 a 43.....	90
Figura 97 - <i>Bom partido</i> - Paulo Bellinati - Compassos 56 a 58.....	91
Figura 98 - <i>Bom partido</i> - Paulo Bellinati - Compassos 74 a 77.....	92
Figura 99 - <i>Bom partido</i> - Paulo Bellinati - Violão 3 - Compassos 103 a 106.....	92

Figura 100 - <i>Bom partido</i> - Paulo Bellinati - Violão 2 - Compassos 6 a 8.....	93
Figura 101 - <i>Bom partido</i> - Paulo Bellinati - Violão 3 - Compassos 110 a 112.....	93
Figura 102 - <i>Bom partido</i> - Paulo Bellinati - Violão 2 - Compassos 112 a 114.....	93
Figura 103 - <i>Bom partido</i> - Paulo Bellinati - Violão 3 - Compassos 115 a 119.....	94
Figura 104 - <i>Bom partido</i> - Paulo Bellinati - Violão 2 - Compassos 18 a 21.....	94
Figura 105 - <i>Bom partido</i> - Paulo Bellinati - Violão 3 - Compassos 120 a 122.....	94
Figura 106 - <i>Bom partido</i> - Paulo Bellinati - Violão 3 - Compassos 123 a 130.....	94
Figura 107 - <i>Bom partido</i> - Paulo Bellinati - Violão 2 - Compasso 38.....	95
Figura 108 - <i>Baião de Gude</i> - Paulo Bellinati - Violão 2 - Compassos 161 e 162.....	95
Figura 109 - <i>Bom partido</i> - Paulo Bellinati - Violão 3 - Compassos 134 a 136.....	95
Figura 110 - <i>Bom partido</i> - Paulo Bellinati - Violão 3 - Compassos 138 a 142.....	96
Figura 111 - <i>Bom partido</i> - Paulo Bellinati - Violão 3 - Compassos 142 a 145.....	96
Figura 112 - <i>Bom partido</i> - Paulo Bellinati - Violão 2 - Compassos 145 a 147.....	96
Figura 113 - <i>Bom partido</i> - Paulo Bellinati - Violão 3 - Compassos 146 a 148.....	97
Figura 114 - <i>Bom partido</i> - Paulo Bellinati - Compassos 106 a 109.....	97
Figura 115 - <i>Bom partido</i> - Paulo Bellinati - Compassos 122 a 125.....	98
Figura 116 - <i>Bom partido</i> - Paulo Bellinati - Compassos 152 a 157.....	98
Figura 117 - <i>Bom partido</i> - Paulo Bellinati - Compassos 170 a 173.....	99
Figura 118 - <i>Bom partido</i> - Paulo Bellinati - Compassos 198 a 203.....	100
Figura 119- <i>Bom partido</i> - Paulo Bellinati - Compassos 206 a 210.....	100

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Esquema para Microanálise	46
Quadro 2 – Esquema Estrutura da música <i>A Furiosa</i>	49
Quadro 3 – Esquema Estrutura da música <i>Baião de Gude</i>	66
Quadro 4 - Estruturação Harmônica.....	67
Quadro 5 - Esquema Estrutura da música <i>Bom Partido</i>	86

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	1
2.	REVISÃO DA LITERATURA	8
3.	IDIOMATISMOS NA MÚSICA	15
3.1	IDIOMATISMO MUSICAL	16
3.2	IDIOMATISMO INSTRUMENTAL	17
3.3	IDIOMATISMO COMPOSICIONAL	20
4	ANÁLISES MUSICAIS	21
4.1	ANÁLISES IDIOMÁTICAS	22
4.1.1	Idiomatismos Musicais	22
4.1.1.1	Carlo's Dance.....	22
4.1.1.2	Frevo e Fuga.....	23
4.1.1.3	Maracatu da Pipa.....	24
4.1.2	Idiomatismos Instrumentais	25
4.1.2.1	Escolha de Tonalidades.....	26
4.1.2.2	Scordatura	27
4.1.2.3	Ligados.....	27
4.1.2.4	Paralelismo.....	28
4.1.2.5	Harmônicos - Natural e Artificial (Falso Harmônico);.....	30
4.1.2.6	Acorde arpejado	31
4.1.2.7	Rasgueado e Tremolo.....	31
4.1.2.8	Campanella.....	32
4.1.2.9	Recursos Percussivos	33

4.1.3	Idiomatismos Compositivos	34
4.1.3.1	Procedimentos de Criação.....	35
4.1.3.2	Aplicação de Ritmos Brasileiros.....	37
4.1.3.3	Escrita.....	38
4.1.3.4	Voicings especiais.....	41
4.1.3.5	Polifonias e Contrapontos	43
4.2	ANÁLISES DESCRITIVAS	45
4.2.1	A Furiosa	46
4.2.1.1	Informações Preliminares	46
4.2.1.2	Esquema Estrutural	48
4.2.1.3	Microanálise Descritiva	50
4.2.2	Baião de Gude	64
4.2.2.1	Informações Preliminares	64
4.2.2.2	Esquema Estrutural	65
4.2.2.3	Considerações sobre a Harmonia.....	67
4.2.2.4	Microanálise Descritiva	68
5	BOM PARTIDO - O DESENVOLVIMENTO DO ARRANJO	85
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
7	REFERÊNCIAS	103
8	APÊNDICE	108

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho buscou pesquisar cinco obras para quarteto de violões do compositor Paulo Bellinati (1950): *A Furiosa* (1997); *Baião de Gude* (1997); *Carlo's Dance* (2006); *Frevo e Fuga* (2010); e *Maracatu da Pipa* (2004). Os resultados foram obtidos através de análises descritivas e idiomáticas, buscando reconhecer padrões rítmicos e melódicos, encadeamentos harmônicos, desenvolvimentos melódicos, *voicings*, contrapontos, polifonias e outras técnicas utilizadas pelo arranjador/compositor. Através desta metodologia, almejou-se coletar procedimentos e técnicas utilizados pelo compositor, servindo como referência para a elaboração de arranjos e composição de novas obras para quartetos e grupos de violões. Pretendeu-se, ainda, adaptar uma obra deste compositor (escrita, originalmente, para outra formação) para quarteto de violões. A adaptação foi elaborada a partir dos conceitos e técnicas previamente extraídos do material analisado, tendo a partitura da versão adaptada para quarteto de violões no Apêndice deste trabalho.

Em mais de 15 anos de trabalho e pesquisa, na condução de projetos socioculturais com práticas coletivas em grupos de violões - tendo a oportunidade de experimentar e criar material didático e de repertório - somado à experiência como instrumentista-integrante do Quarteto Goyazes, pude conhecer vários materiais para práticas musicais coletivas com violões, com linguagens e escritas diversas, e, conseqüentemente, direcionados a diferentes tipos de grupos de violões. Contudo, a motivação desta pesquisa iniciou-se, mesmo sem perceber, ainda na minha adolescência. Com 11 anos comecei a estudar violão, e, aos 14, para me conectar com o mundo musical, por morar numa cidade pequena do interior e Goiás, e até pela falta de *internet* na época, comecei a ler a Revista *Guitar Player*. Assim, eu conhecia músicos e ficava por dentro dos discos e equipamentos que eram lançados. Após adquirir alguns exemplares, que eram mensais, tive contato com algo que mudou completamente a minha maneira de pensar. O ano era 1998 e Paulo Bellinati foi selecionado, através de um projeto da revista *Guitar Player*, como um dos 10 melhores guitarristas/violonistas do Brasil. Então no mês de julho deste ano, a Revista lançou uma edição especial que continha um CD com uma música instrumental de cada um dos dez músicos selecionados, incluindo, ainda, uma faixa introdutória, em que o instrumentista comentava sobre a música, sua vida ou uma inspiração. Na faixa introdutória de *Bom partido*, Bellinati (1998), compositor da obra, descreve-a como *jazz* instrumental brasileiro, feito sobre uma levada de samba partido alto. Ao ouvir a música pela primeira vez,

senti-me envolvido pela sonoridade brasileira, executada de forma clara, limpa, repleta de dinâmicas, com uma harmonia rica, solos e seções de improvisos jazzísticos, que, para mim, até aquele momento, era algo muito incomum. Ao ler a matéria na Revista, que comentava a composição e gravação da música, para o CD daquela edição especial, a incluir, ainda, uma entrevista com o músico, senti minha mente incomodada logo no título: **“Orquestra de um homem só”**. Ao finalizar a leitura, entendi que todos os instrumentos foram gravados por Bellinati, e, detalhe, tudo feito no violão, incluindo baixo e percussões. Para a gravação, ele havia levado três violões, sendo dois com cordas de nylon e um com cordas de aço. A razão era extrair timbres e sonoridades para fazer as linhas melódicas, harmônicas, baixos e percussões, enfim, “A orquestra de um homem só”.

Alguns anos depois, simultaneamente ao meu ingresso no curso de Graduação em Música, fui convidado a compor a equipe de professores do projeto “Orquestra Cidades¹” que, em Catalão, era sediado pela Fundação Espírita Nova Vida. Este projeto me oportunizou conhecer a metodologia do ensino coletivo de violão, além do contato com muitos materiais destinados às práticas musicais coletivas com violões. Em geral, os materiais seguiam o padrão de trio ou quarteto de violões, ou seja, eram escritos em três ou quatro vozes e a orquestra se dividia em três ou quatro grupos, de modo que cada um executava uma das linhas do arranjo. As funções de cada linha eram praticamente sempre as mesmas: Violão 1 toca a melodia principal; Violão 2 toca contracantos; Violão 3 faz a harmonia e Violão 4 é responsável pelos baixos.

Paralelamente, na faculdade, fiz parte da camerata de violões do curso de Música da UFU, uma experiência que ampliou meu repertório de possibilidades para grupos de violões. Porém, nos primeiros dias na camerata, confesso que, algumas vezes, me sentia um pouco entediado. Tocávamos músicas de grandes compositores e obtínhamos um excelente resultado sonoro, mas a execução do meu naipe (violão 4) era sem muito movimento e mais repetitivo. Lembro-me que, um dia, faltaram alguns integrantes do segundo naipe, então, o professor me solicitou a troca. Integrando o naipe 2, tive que trabalhar e me dedicar mais às leituras, estudar

¹ O projeto “Orquestra Cidades” visava à implantação de três orquestras de violões no Estado de Goiás, nas cidades de Catalão, Barro Alto e Niquelândia. Os projetos recebiam incentivos fiscais, através da lei Rouanet, da empresa *Anglo American*. A coordenação musical desses projetos era do maestro Cláudio Weizmann, que tinha grande experiência no ensino musical coletivo e na formação de orquestras de violões.

melhor as frases rápidas, ter maior atenção na regência e, até mesmo, manter maior nível de sonoridade.

Relacionando com as aulas que eu ministrava no projeto “Orquestra Cidades”, comecei a observar que os alunos dos naipes 1 e 2 tinham que ser/estar mais dedicados e envolvidos no processo, pois aqueles naipes, como na camerata da UFU, exigiam mais deles. Por outro lado, os alunos que integravam os naipes 3 e 4 eram os que tinham menor empolgação e engajamento e se dedicavam menos.

Isso me fez lembrar das aulas de biologia no colegial. No conteúdo de seleção natural, havia a seguinte questão: O gafanhoto vive na grama porque é verde? Ou é verde porque vive na grama? A discussão baseia-se no fato de o indivíduo se adaptar àquele meio devido às suas “características”, ou se o meio altera as características do indivíduo. Para refletir, tecendo um paralelo da seleção natural à prática musical em grupo de violões, formulamos essa questão da seguinte maneira: o instrumentista tem maior protagonismo porque toca os naipes 1 ou 2? Ou toca os naipes 1 ou 2 porque tem maior protagonismo? O fato é que quando se trata das práxis musicais em grupos, o meio pode alterar as características do indivíduo, sim! É evidente que, se ele integra um naipe que realiza linhas empolgantes e de protagonismo, absorverá para si, aquilo que é frequente à sua atividade. Uma curiosidade didática: no projeto, os alunos que tocavam o naipe 1 (a melodia) tinham muita dificuldade em fazer acordes e levadas rítmicas, enquanto para os do naipe 3 (o acompanhamento) a dificuldade era em desenvolver linhas melódicas. Em resumo, hipoteticamente há um problema de escrita. A maneira que são dispostas as diferentes funções no texto musical tem prejudicado músicos, as práticas musicais e até mesmo o processo didático, uma vez que privilegia alguns naipes em detrimento de outros.

Alguns anos mais tarde, iniciamos o *Quarteto de Violões Goyazes*, a ideia era pesquisar, conhecer e buscar maneiras de ampliação do repertório para essa formação. A ampliação baseava-se na elaboração de arranjos/transcrições/adaptações e comissionamento de novas obras. Durante as leituras para a formação de repertório do *Quarteto Goyazes*, deparamo-nos com uma obra de Paulo Bellinati, *Baião de Gude*. Havia, ali, além da grande riqueza harmônica e melódica, um tratamento diferenciado nas funções que cada violão executava no contexto musical. As linhas melódicas eram distribuídas entre os instrumentos do grupo, com solos para

os terceiro e quarto violões, e havia ainda dobramentos, contracantos, trechos de *solí*² e polifonias. Conseqüentemente todos os integrantes do grupo encararam aquela obra com maior interesse, responsabilidade e engajamento.

Pouco tempo depois, o *Quarteto Goyazes* decidiu ler, desse mesmo compositor, a música *Frevo e Fuga*. Mais uma vez, ficaram evidentes a distribuição e alternância das diferentes funções musicais entre os diferentes violões, a valorização dos gêneros brasileiros – o frevo neste caso – e a riqueza harmônica, além, é claro, da percussão no violão. Neste ensaio, fiz uma associação imediata com aquele disco que escutara em 1998 e com o quanto aquilo me tocou. Desde então, esta pesquisa começou a ser pensada.

Há no Brasil um forte trabalho camerístico com grupos de violões, desde os Índios Tabajaras (a partir de 1943), mais tarde com Duo Abreu, Duo Assad, *Brazil Guitar Duo*, Duo Siqueira-Lima, Quaternaglia, Violão Câmara Trio, dentre outros. Acrescentam-se, ainda, os diversos projetos socioculturais, além de escolas de música e universidades, com suas cameratas e orquestras de violões. Vários grupos - amadores, profissionais, socioeducativos e de formação - têm surgido, conquistando espaço no meio musical nacional e internacional. Junto a tantos trabalhos musicais com violões em grupo, observa-se a necessidade de se produzir repertório para essas formações instrumentais. Pesquisas, transcrições, adaptações e novas composições são extremamente necessárias para uma rica prática musical. Outro fator importante é que cada grupo possui sua particularidade musical, no que se referencia à quantidade de instrumentos, gosto e nível técnico-musical. Dessa maneira, os compositores e arranjadores buscam atrelar as necessidades e características de cada grupo na sua produção. Com isso, as obras musicais para grupo de violões, normalmente, apresentam materiais que contribuem não só para ampliar o repertório, mas também satisfazer às necessidades e características extremamente peculiares a cada grupo. Vê-se, nesse ponto, que o compositor/arranjador precisa transformar sua produção em algo que se identifique com o grupo, que soe bem, mas que também o faça crescer musicalmente. As expressões “grupo de violões” ou “violões em grupo” são empregadas, nesta

² *Soli* – Plural de *solo*. Segundo Carvalho (2013, p. 3), “acontece quando duas ou mais vozes ‘solam’ com a melodia principal, entretanto, diferentemente do uníssono, mantém relações intervalares diferenciadas”. O autor destaca dois tipos mais comuns de *solí* na escrita dos arranjadores vocais brasileiros. “O primeiro tipo seria o *solí* com predomínio do movimento direto entre as vozes” (CARVALHO, 2013, p. 4). “O segundo tipo de *solí* (...) emprega predominantemente os movimentos indiretos, ou seja, contrários e oblíquos” (CARVALHO, 2013, p. 5).

pesquisa, abrangendo as formações de duos, trios, quartetos, cameratas, orquestras ou outras formações com violões.

O principal passo para alcançar o objetivo da pesquisa foi a análise e a discussão sobre os procedimentos utilizados por Paulo Bellinati na elaboração de suas obras. Quanto à delimitação da pesquisa, optou-se por sobrepor a lente na escrita para quarteto de violões, pois, além de ela ser mais complexa do que a escrita a dois ou três violões, ela também é, comumente, usada nos trabalhos com cameratas e orquestras de violões, podendo assim este trabalho servir como auxílio a um grupo maior de pessoas. Escolheu-se as obras de Bellinati por apresentarem ritmos populares brasileiros, com tratamento heterárquico³ na distribuição das linhas melódicas, harmonias aprimoradas, elaboradas técnicas de escrita e diferentes texturas, além de adaptações de linhas percussivas para os violões.

Segundo Silva (2014), Paulo Bellinati (São Paulo, 22 de setembro de 1950) é compositor, arranjador, produtor e instrumentista. Seu primeiro contato com a música foi na infância através de seu pai. Alguns anos mais tarde, ingressou no Conservatório Dramático Musical de São Paulo, onde estudou com o mestre Isaías Sávio. Viveu na Suíça entre 1975 a 1981, tendo estudado Harmonia, Orquestração e Acústica no Conservatório de Genebra. Voltou ao Brasil em 1981, e, logo, passou a integrar o grupo instrumental *Pau Brasil*. O músico tem uma intensa carreira artística, frequentemente viaja pela Europa, Ásia e Américas, onde atua como solista e professor de importantes festivais internacionais de violão. Apresenta-se com o grupo *Pau Brasil*, em *duos* com os violonistas Marco Pereira (1950) e Cristina Azuma (1964). Já gravou dez discos com o grupo *Pau Brasil* e outra dezena de discos solo, tendo, ainda, participações em gravações de artistas brasileiros e estrangeiros como Steve Swallow (1940), Carla Bley (1936), Renaud Garcia-Fons (1962), Jean-Louis Martinier (1963), Lucilla Galeazzi (1950), Edu Lobo (1943), Chico Buarque (1944), Mônica Salmaso (1971), Naná Vasconcelos (1944 – 2016), César Camargo Mariano (1943), João Bosco (1946), Leila Pinheiro (1960) e Gal Costa (1945).

³ Referente a heterarquia – “A heterarquia se caracteriza pela distribuição do poder em subsistemas de governo, enquanto que, na hierarquia, o poder se concentra na camada superior, no alto da estrutura piramidal” (PERLO *et al.*, 2012, p. 101).

Seu trabalho como compositor abrange obras para violão solo, duo, trio, quarteto, viola caipira e guitarra. É possível notar em suas composições ritmos brasileiros como jongo, frevo, choro, baião, samba, maracatu, maxixe, lundu, modinha, *schottish* e seresta. Em algumas obras, Bellinati cria sessões rítmicas, adaptando ritmos percussivos ao violão. Talvez a sua obra mais conhecida, com essa característica, seja a *Jongo* (1989). Na entrevista concedida à revista *Violão+*, edição de julho de 2016, intitulada “O Senhor Faz-Tudo”, Bellinati conta como surgiu a música *Jongo* e o que o motivou a buscar essa sonoridade percussiva no violão:

O *Jongo*, por exemplo, começou na Espanha, precisamente na ilha de Menorca, quando eu morava na Europa, na ocasião de um Festival Internacional de Dança. Coincidentemente, estava passando minhas férias lá no mesmo período. Fui assistir um workshop [sic] de dança africana, em que o ritmo dos tambores e atabaques que acompanhavam era muito parecido com o Jongo do Brasil, em 12/8. Fiquei emocionado e impressionado com a energia e precisão dos percussionistas e tentei reproduzir essa rítmica, batendo em vários lugares do tampo e laterais do violão. Ou seja, a música começou pela percussão, que é somente a parte central da peça, mas me motivou a escrever todo o resto. Claro que, quando voltei para casa, fui ouvir vários “jongos” da Clementina de Jesus. E fiquei encantado com a polirritmia: a Clementina entoava as melodias em 4/4 e a percussão seguia em 12/8. Tudo isso aparece no meu *Jongo* (BELLINATI, 2016, p. 41).

Quanto à música *Bom Partido* (1998), apresentada anteriormente como ponto inicial da motivação desta pesquisa, o músico utiliza o ritmo percussivo de samba de partido alto, transpondo as ideias da percussão do surdo, tamborim e escova, para as linhas de violão. Em entrevista à *Guitar Player* (1998), ele tece considerações sobre a pesquisa que estava desenvolvendo, em que ele usa o violão como instrumento de percussão.

Em *Bom Partido* faço também a seção de percussão, que venho pesquisando há algum tempo. Procuo experimentar as sonoridades sobre o instrumento, nas cordas, no tampo, nas laterais, com a palma da mão, com a mão fechada, com o polegar, batendo sobre as cordas ou sobre a madeira. O violão tem um mundo percussivo a ser explorado (BELLINATI, 1998, p. 44).

É importante observar que esta pesquisa não tem como foco principal somente as linhas percussivas das obras de Bellinati e sim todo o processo de criação do compositor/arranjador. Entretanto, as linhas percussivas são pontos diferenciais e vão ao encontro das atuais linhas *Fingerstyle*⁴. Tem-se por hipótese que as obras de Bellinati apontam possibilidades de

⁴ “*Fingerstyle* é uma técnica violonística sofisticada que abrange muitos gêneros e estilos musicais” (CARPENEDO, 2017, p. 8). Segundo a autora, “um dos aspectos mais importantes a se destacar sobre a técnica de *fingerstyle* foi o acréscimo da percussão. Basicamente a técnica consiste em tocar no tampo, laterais, ponte e onde mais a criatividade do intérprete permitir (CARPENEDO, 2017, p. 4). Complementa a autora que “ambas as

enriquecer a construção musical e ampliar o “linguajar técnico-interpretativo”, de tal modo, as análises destas obras podem sugerir informações para a concepção de novas obras, arranjos e edição de partituras comumente não utilizadas no repertório de práticas musicais com grupos de violões. A presente investigação justifica-se também por constar em poucas pesquisas esses pontos substanciais para elaboração desse tipo de arranjo, e por servir de embasamento para o ofício de compositores, arranjadores, instrumentistas, maestros, professores e alunos, que lidam com práticas musicais coletivas, com grupos, cameratas, orquestras e, principalmente, com quarteto de violões.

Apesar de Bellinati ter composições para duo, trio e para várias outras formações de grupos de violões, ressaltamos que o objeto de pesquisa foram suas composições para quarteto de violões. A pesquisa se efetivou/concretizou através de análises idiomáticas e descritivas, buscando reconhecer padrões rítmicos e melódicos, encadeamentos harmônicos e detalhes de arranjos utilizados pelo compositor para criar e arranjar essas obras.

Esta Dissertação se estrutura em seis partes, sendo elas: Introdução, Revisão da Literatura, Idiomatismos Musicais, Análises, Processo Criativo e Conclusão. O capítulo “Idiomatismos na Música” apresenta uma análise do termo "Idiomatismo", sendo abordado na música em três vertentes, a saber: Idiomatismo como Linguagem Musical, Idiomatismo como Linguagem Composicional e Idiomatismo como Linguagem Instrumental. O capítulo “Análises” se caracteriza pela listagem de exemplos de idiomatismos musicais, composicionais e instrumentais aplicados por Bellinati em três de suas cinco obras para quarteto de violões e ainda a microanálise descritiva de duas obras apresentando procedimentos e técnicas composicionais utilizadas. Assim, as cinco obras foram analisadas através de técnicas e enfoques diferentes oferecendo, no primeiro caso, uma apresentação de exemplos de idiomatismos, como espécie de lista de recursos técnicos, ou ainda possíveis ferramentas composicionais. E, segundo caso, as microanálises descritivas, em outra perspectiva, apresentam a utilização destes recursos técnicos inseridos na composição do texto musical. No capítulo intitulado ‘Processo Criativo’, tem-se a descrição da elaboração do arranjo para quarteto de violões da música *Bom Partido*. Neste processo, foram apresentadas as técnicas utilizadas por este autor extraídas das análises das obras de Bellinati. Por fim, tem-se as

mãos podem não apenas tocar as cordas do modo tradicional, como também, simultaneamente, percutirem no tampo extraindo uma grande variação de timbres” (2017, p. 4).

considerações finais, em que são examinados aspectos-chave do estudo, recomendações, mas também limitações, juntamente com a importância do trabalho no mundo acadêmico e também como referencial para práticas musicais em grupos, especialmente quarteto de violões. No Apêndice da Dissertação, consta a partitura da música *Bom Partido* de Paulo Bellinati, arranjada para quarteto de violões.

2. REVISÃO DA LITERATURA

O crescente volume de trabalhos com práticas musicais coletivas com violões, os chamados *ensembles*, alteram a perspectiva quanto às inúmeras possibilidades de performance com o instrumento e induzem a pesquisa, reflexões e várias adaptações de criação. Sabe-se que a escrita para quarteto de violões é também utilizada para cameratas e orquestras de violões, contudo, o sistema de escrita pelo qual as diferentes funções musicais (melodia, contracanto, harmonia e baixo) perpassam, ou ainda se alternam, entre os instrumentos do grupo, tem alcançado excelentes resultados sonoros e tornado a prática musical coletiva mais motivadora e empolgante.

Para o início da discussão são apresentadas algumas pesquisas e publicações que versam sobre práticas musicais com grupos de violões, todavia o contexto desta pesquisa se delimita à problemática que permeia o conceito de funções pré-estabelecidas dos violões no texto musical. Nos materiais pesquisados⁵ até o momento, não se encontraram trabalhos que abordam especificamente o assunto em questão, todavia algumas falas tangenciam o tema, mas de modo que, quando mencionado, faz parte de outro contexto e não é foco da discussão. A questão da escrita do texto musical parece ser muito particular, algumas vezes os próprios integrantes compõem ou arranjam para seus grupos, em outros casos, as peças podem ser encomendadas para um compositor/arranjador e há ainda a alternativa de se comprar partituras em lojas físicas ou virtuais. Contudo, a resolução de um problema de escrita, pouco discutido (e talvez até nem percebido como tal, mas como um padrão ou modelo), pode aprimorar a práxis musical em grupos de violões.

⁵ Foi realizada uma busca dos temas: “arranjo para quarteto de violões” e “escrita para quarteto de violões” no Catálogo de Teses & Dissertações da Capes. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>. Acesso em: 10 de outubro de 2020.

O trabalho de Salgado (2015), intitulado “*A preparação para performance musical de quarteto de violões*”, apresenta uma proposta de estratégias segundo as quais o autor sugere procedimentos para organização e planejamento, abordando também, entre outros assuntos, a escolha de repertório, estudo individual, execução de linhas diferentes pelo mesmo performer e utilização de instrumentos semelhantes. Requisita-se para essa discussão o assunto referente à execução de linhas diferentes pelo mesmo performer, já que o seu cenário induz a melhor exposição da problematização do tema deste capítulo. O autor relata que:

Um quarteto de violões pode propiciar uma possibilidade que outras formações não permitem: a execução de naipes diferentes em cada obra pelo mesmo performer. Essa possibilidade é uma estratégia que se mostra fundamental porque pode promover que cada violonista tenha a experiência de ter funções diferentes em cada música no mesmo grupo (SALGADO, 2015, p. 78).

Nesta citação, Salgado (2015) expõe implicitamente o problema, através de uma possibilidade de sua resolução. Da mesma maneira, subentendido noutro texto, o mesmo problema também aparece em Weizmann (2003, p. 78) ao afirmar que "por ser na maioria dos casos um trabalho de cunho didático aconselho que haja alternância dos naipes a cada nova música, para que os alunos possam experimentar as várias funções do violão na orquestra". Em ambos, entende-se que as funções são pré-estabelecidas em cada naipe e que é conceito predominante na escrita para grupos de violões. Por outro lado, além de problemas de cunho didático, como apresentados por Weizmann (2003), essa forma de escrita gera insatisfação e desmotivação em grupos profissionais.

Um dos aspectos pesquisados por Conlon e Munighan (1990), por meio de estudo realizado com quartetos de cordas profissionais da Grã Bretanha, foi a questão do papel desempenhado pelo segundo violinista dentro do quarteto. Os pesquisadores notaram que o segundo violino normalmente exerce um papel de dar suporte ao primeiro violinista. Dessa maneira, o segundo violinista é pouco ou quase nunca notado nas performances musicais, o que de acordo com os pesquisadores, traz insatisfação e desmotivação ao músico que desempenha essa função. Nesse sentido, a estratégia de diversificar os papéis dos violonistas dentro do quarteto de violões, elimina a possibilidade de o performer sentir-se excluído ou preterido no grupo (SALGADO, 2015, p. 79).

Na citação de Salgado, ao apresentar as pesquisas de Conlon e Munighan (1990), nota-se que os problemas gerados pela escrita transcendem o universo violonístico, evidenciando que parece estar pré-estabelecida a função que cada linha tem no grupo, o que gera certa hierarquia entre eles ocasionando, conseqüentemente, o problema da insatisfação e desmotivação em alguns performers. Considerando o quarteto de violões formado por instrumentos com os mesmos potenciais, o autor sugere uma proposta de rodízio de linhas nas

peças para que os instrumentistas desenvolvam outras funções dentro do grupo e se sintam mais motivados: “Essa possibilidade é uma estratégia que se mostra fundamental porque pode prover que cada violonista tenha a experiência de ter funções diferentes em cada música num mesmo grupo” (SALGADO, 2015, p. 78).

Para elucidar um pouco melhor o assunto, apresenta-se a música *Toccata* (1994) do compositor cubano Léo Brouwer (1939), que é uma peça de caráter virtuosístico e repleta de idiomatismos instrumentais e possui grande representatividade no repertório violonístico, sendo inclusive executada por grupos de todas as partes do mundo. Indubitavelmente uma obra maravilhosa! Portanto, sua escrita servirá como exemplo figurativo da questão discutida neste capítulo. Ao analisar o texto musical, nota-se uma grande movimentação nos violões 1 e 2, enquanto o terceiro e quarto realizam o ‘acompanhamento’. Os violões 3 e 4, em alguns trechos, participam mais efetivamente de movimentos melódicos, porém sua execução segue, na maior parte do tempo, na repetição do motivo que ocupa um compasso:

Figura 1- *Toccata* - Léo Brouwer - Violão 3 - Compasso 12



Fonte: Léo Brouwer, *Toccata*, *Les Éditions Doberman-Yppan*, DO 174, 1994

A figura 1 apresenta o motivo principal executado pelo violão 3, na verdade este motivo se repete por 58 dos 92 compassos de toda a obra. Parece estranho, mas se o instrumentista leu este compasso, sessenta por cento da obra já foi lido! Assim, por mais que a música soe bem e agrade ao público, para o violonista do terceiro violão sua execução será enfadonha, resultando em pouca ou nenhuma excitação e motivação.

O presente trabalho considera que não há motivo para se ter funções pré-estabelecidas nos instrumentos do grupo e que isso tem tornado a escrita para quarteto de violões 'viciada'. Para explicar a questão da escrita para quarteto de violões, utiliza-se da citação de Almada (2011) ao considerar o material de música popular para quarteto de cordas como *subexplorado*:

Quarteto de cordas em arranjos na música popular costumam ser *subexplorados*, isto é, dificilmente utiliza-se mais do que um pequeno percentual de seus recursos. Na maioria dos casos, são tratados apenas homofonicamente: um deles (quase sempre o primeiro violino) toca melodia, acompanhado pelos demais, não raramente em notas longas tendo o violoncelo o papel de mero fornecedor de baixos de acordes. Em outros arranjos, os instrumentos são escritos *inteiramente* em *solí* como se fossem sopros de uma *big band*. O tratamento polifônico, que é a verdadeira essência da escrita para quarteto, quase nunca é empregado (é óbvio que existem exceções, mas que servem

apenas para confirmar a regra.). Não quero dizer com isso que apenas esse tipo de tratamento seja aceitável. Bem ao contrário, minha intenção é, sim, enfatizar sua grande e fundamental importância, mas sem descartar qualquer outro tipo: tanto o acompanhamento homofônico quanto *solí*, e todas as outras texturas possíveis (ostinatos, uníssonos, etc.) *precisam* fazer parte do repertório de recursos daquele que arranja para quarteto. Afinal, os contrastes é que dão vida, cor e movimento, elementos imprescindíveis ao discurso musical (Almada, 2011, 304-305, grifos do autor).

No quarteto de violões, em paralelo com Almada (2011), muitas vezes tem-se definidas as funções em que o primeiro violão realiza a melodia principal, o segundo o contracanto, o terceiro a harmonia e o quarto o baixo. E, como nos quartetos de cordas, nos quartetos de violões nota-se uma maior movimentação na linha superior, enquanto as inferiores se mantêm em notas longas.

O revezamento das linhas entre os membros do grupo, como sugerido por Weizmann (2003) e Salgado (2015), – apresenta-se como medida paliativa direcionada ao repertório já concebido. Portanto, para novas obras, esta pesquisa defende a resolução na causa do problema, propondo uma escrita que já contenha a distribuição e alternância das diferentes funções (melodias, contracantos, harmonias e baixos) entre os diferentes instrumentos do grupo, efetivando-se assim, definitivamente a estratégia de promover os instrumentistas e inclusive resolver problemas de cunho didático, propiciando a todos os membros do grupo experiências na execução de solos, contracantos, harmonias, baixos e outros.

Vale ressaltar que a questão aqui apresentada não é que todos os violões “solem” o tempo todo, ou realizem partes virtuosísticas ou de extrema dificuldade de execução. A questão é entender que o grupo é formado por instrumentos com as mesmas características e capacidades, portanto o mesmo violão pode realizar qualquer função no texto musical ou seja, o violonista que fez o solo na sessão A, pode executar a harmonia na sessão B, o baixo na sessão C, e assim por diante. Isso mesmo que o grupo tenha algum violão de 7 ou 8 cordas, fazendo neste caso o uso da argumentação jurídica que diz “quem pode mais, pode menos”, pois em ambos os casos as seis cordas do violão tradicional são comuns para todos os instrumentos do grupo. Se o grupo tivesse instrumentos com afinações e tessituras diferentes, ou seja, violões de 7, 8 ou até mais cordas ou mesmo o violão *piccolo*, isso o tornaria mais rico, pois mesmo quando se tem instrumentos de tamanhos, afinações e conseqüentemente tessituras diferentes, as funções podem ser alternadas por todos instrumentos do grupo, para se explorar com muita amplitude melodias, contrapontos, baixos e inclusive harmonias, como assegurado por Tragtenberg (2002, p. 178) ao dizer que “a linha como função de acompanhamento não precisa

necessariamente situar-se no extremo grave da armação polifônica, ela pode ocupar qualquer uma das posições no espectro sonoro: extremo grave, parte intermediária e extremo agudo”. Assim, no texto musical não há nenhum motivo para se fixar alguma função a uma determinada linha de instrumento, seja ela de solista, contracanto, baixo ou harmonia.

Para ilustrar melhor uma escrita que abarca possibilidades de alternância das diferentes funções entre os instrumentos do grupo, apresentam-se alguns exemplos extraídos da música *Frevo e Fuga* do compositor Paulo Bellinati. A obra foi escrita para quarteto de violões, sendo as linhas 1, 2 e 3 para violões de 6 cordas e a última para violão de 7 cordas.

Figura 2 - *Frevo e Fuga* - Paulo Bellinati - Compassos 21 a 24

Fonte: Paulo Bellinati, *Frevo e Fuga*, 2010

Na figura 2, vê-se a melodia principal, sendo introduzida a obra pelo violão 3 e tendo como acompanhamento os violões 1, 2 e 4 em linhas percussivas:

Figura 3 - *Frevo e Fuga* – Paulo Bellinati - Compassos 53 a 56

Fonte: Paulo Bellinati, *Frevo e Fuga*, 2010

A figura 3 apresenta a primeira alternância das funções entre os instrumentos do grupo, o violão 1 deixa de realizar linha percussiva e assume a melodia principal, o violão 3 passa a realizar uma linha melódica secundária (contracantos), enquanto os violões 3 e 4 seguem em linhas percussivas, contudo estas também são diferentes das que realizavam antes.

Figura 4 - *Frevo e Fuga* – Paulo Bellinati - Compassos 83 a 87

Fonte: Paulo Bellinati, *Frevo e Fuga*, 2010

No exemplo da figura 4, percebe-se mais uma vez a alternância de funções. Desta vez, os violões 2 e 4 apresentam a melodia principal dobrada em oitavas paralelas, os violões 1 e 3 realizam melodias secundárias:

Figura 5 - *Frevo e Fuga* – Paulo Bellinati - Compassos 115 a 118

Fonte: Paulo Bellinati, *Frevo e Fuga*, 2010

A figura 5 apresenta o uso da distribuição clássica das funções, violão 1 toca a melodia principal, violão 2 dobra a linha principal em terças paralelas, uma linha melódica subordinada, violão 3 é responsável pela harmonia e o violão 4 os baixos. No entanto, destacam-se a linha

do baixo no extremo explorando essa característica única do violão 4 (violão de 7 cordas) entre os instrumentos do grupo e ainda as participações dos violões 2, 3 e 4 em complementações melódicas como no compasso 118.

Figura 6 - *Frevo e Fuga* - Paulo Bellinati - Compassos 143 a 146



Fonte: Paulo Bellinati, *Frevo e Fuga*, 2010

Por fim, a figura 6 apresenta um trecho em que os violões 1, 2 e 4 apresentam a melodia principal enquanto o violão 3 realiza o acompanhamento (harmonia e baixo). Os exemplos da música *Frevo e Fuga* de Paulo Bellinati apresentados evidenciam um pouco de como o compositor trabalha as múltiplas texturas, contrapontos, polifonias e alternâncias de funções entre os diferentes instrumentos do grupo, além do cuidado e capricho em criar linhas que exploram as peculiaridades dos instrumentos. Esse tipo de escrita de composição/arranjo ideal soa bem, agrada performers e público, propõe não só aos performers experimentarem as diferentes funções na execução musical, mas também leva o público a vivenciar essa experiência visual e acústica, motivando, portanto, não só os instrumentistas, mas também espectadores. Assim, como nos assegura Weizmann, (2003, p. 10), “a observância do violão enquanto instrumento camerístico e orquestral é realidade latente e irreversível, necessita de um repertório escrito e adequado para tornar-se um movimento grandioso como os corais e as bandas”

Diante do exposto, observa-se a necessidade de se quebrar paradigmas, pesquisar, planejar, criar novos conceitos, para assim, produzir arranjos musicais congruentes à eficácia das práxis com quarteto de violões. Na criação de novo repertório para esta formação, baseando-se em Almada (2011), sugere-se o uso de diferentes texturas e a distribuição das funções entre

as linhas do grupo de forma heterárquica⁶. O ofício do compositor/arranjador é de fundamental importância neste processo, todavia esta área de atuação, para traçar novos rumos, necessita de pesquisas, discussões e análises críticas do material que se tem em mãos. Tendo por hipótese que as obras de Paulo Bellinati servirão de referência, nos próximos capítulos serão realizadas análises, buscando expor e discutir sobre este tema, tomando como exemplo os idiomatismos de Bellinati em 5 de suas obras para violões em quarteto.

3. IDIOMATISMOS NA MÚSICA

Este capítulo trata a respeito do verbete Idiomatismo, seu uso e suas vertentes na música, todavia antes de entendê-lo dentro do contexto musical, é importante compreendê-lo no contexto da Linguística. Para tanto, será apresentada uma explanação com o objetivo de localizar o leitor no significado e contexto em que é utilizado o idiomatismo na música e neste trabalho; recomenda-se, caso haja interesse de maior aprofundamento sobre o assunto, as pesquisas de Kreutz (2014), Nascimento (2013) e Scarduelli (2007).

Segundo Nascimento (2013), o verbete “idioma” se refere à língua de um povo ou nação, com léxico, formas gramaticais e fonológicas peculiares, enquanto o termo “idiomático” se refere ao que é relativo ou próprio de um idioma. Um idiomatismo (ou uma expressão idiomática) é formado/a por uma sequência de palavras que funcionam em unidade, gerando um novo e único significado. Dois exemplos de expressões populares ou idiomáticas seriam: "Chutar o balde" e "Pagar à vista", a primeira significa “Abrir mão de algo⁷”, “Desistir de tudo”, enquanto a segunda denota “Pagar na hora”. As expressões idiomáticas exprimem um significado bem diferente do sentido literal, porém elas são facilmente empregadas e compreendidas pois parte do repertório de expressões de determinado povo.

Para Nascimento (2013), os idiomatismos (ou expressões idiomáticas) são construídos/as por duas ou mais palavras, criando juntas, um novo sentido que, numa tradução literal, em outro idioma não alcança uma expressão que abarca os mesmos significados:

⁶ Referente a heterarquia - sistema em que não há um controle centralizado vertical, mas predomina uma ordem consensual.

⁷ Que também é uma expressão idiomática cujo o significado é “desistir de algo”.

Se refere a traços ou construções peculiares a uma determinada língua, que não se encontra na maioria dos outros idiomas, podendo ser ainda uma locução própria de uma língua cuja tradução literal não faz sentido numa outra língua de estrutura equivalente geralmente por ter um significado não dedutível da simples combinação dos significados dos elementos que a constituem. (NASCIMENTO, 2013, p. 11).

Como assegurado por Nascimento (2013), o idiomatismo está ligado a locuções que são próprias de uma língua. Para Scarduelli (2007), se associado à música instrumental, o termo se refere àquilo que compõe o vocabulário de um determinado instrumento: “Estas peculiaridades podem abranger desde características relativas às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até meros efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical” (SCARDUELLI, 2007, p. 139).

Considerando a transcrição uma espécie de tradução do idioma de um determinado instrumento para o idioma de outro, algumas frases de construção peculiar não têm transcrição adequada em outro instrumento, ou simplesmente não se encontram estruturas equivalentes que transmitam as mesmas combinações de significados do instrumento original. Como um trecho em *pizzicato*⁸ executado ao violão, por exemplo, que se transcrito para o piano, por mais que o arranjador e intérprete tentem buscar imitar a articulação do instrumento original, não conseguiriam alcançar os mesmos significados sonoros do instrumento original, concluindo-se que este é idiomático do violão.

No âmbito musical, além do universo instrumental, é possível encontrar outras esferas de idiomatismos, Nascimento (2013), por exemplo, no contexto da música considera três tipos de “idiomatismos”: Idiomatismo Musical, Idiomatismo Instrumental e Idiomatismo Composicional.

3.1. IDIOMATISMO MUSICAL

Para Nascimento (2013), o Idiomatismo Musical se refere ao gênero musical, formação instrumental e aspectos relacionados às formas de expressão, estilo de escrita associado a um determinado período, indivíduo ou grupo: “(...) entendemos que o idiomatismo como linguagem musical trata sobre características estilísticas peculiares a determinados períodos da

⁸ *Pizzicato* – Caracterizada por uma sonoridade pouco abafada que é resultante do leve contato da palma da mão direita sobre as cordas junto ao cavalete do instrumento. A técnica é muito comum entre os violonistas dos meios erudito e popular.

história da música, correntes estéticas ou gêneros musicais” (NASCIMENTO, 2013, p. 13). Pode-se citar como exemplo a obra *Jongo* de Paulo Bellinati:

Figura 7 - *Jongo*- Paulo Bellinati – Compassos 1 – 4

duo version dedicated to my dear friends Sergio and Odair Assad

Jongo

for two guitars

Paulo Bellinati
(Sao Paulo, 1989)

♩. = 140

Fonte: Paulo Bellinati, *Jongo*, GSP - 104, 1993

Alguns idiomatismos musicais são observados logo no primeiro contato com a obra. Um deles é o título, *Jongo*, que remete ao ritmo/dança afro-brasileiro/a acompanhado/a por tambores (gênero musical), pois envolve junto ao gênero musical a fórmula de compasso, além de características e estruturas rítmicas, melódicas e harmônicas. Outro é o fato de ser uma obra escrita para dois violões (formação instrumental). Sabendo que o *Duo Assad* possui respeitabilidade internacional devido ao seu alto nível artístico, técnico e musical, fica implícito na dedicatória que essas características estão presentes na obra.

3.2. IDIOMATISMO INSTRUMENTAL

Segundo Nascimento (2013), o Idiomatismo Instrumental se refere às características e ao conjunto de técnicas ou potencialidades sonoras singulares de cada instrumento. Scarduelli o define como o “conjunto de peculiaridades ou convenções que compõe o vocabulário do instrumento” (2007, p. 139). No violão, abrange aspectos técnicos como os movimentos horizontais dos blocos (acorde, intervalos), cordas soltas, harmônicos, *rasgueados*, ligados em tercinas, digitações de arpejos e escalas, tãmbora, dentre outros. Em seu trabalho, Scarduelli (2007) sustenta que há duas categorias de recursos idiomáticos instrumentais, sendo elas: Recursos Idiomáticos Implícitos e Explícitos.

Recursos Idiomáticos Implícitos - a escolha de centros, modos e tonalidades que favoreçam um amplo uso de cordas soltas no instrumento e, conseqüentemente, a exequibilidade da peça.

Recursos Idiomáticos Explícitos - aqueles que exploram características e efeitos peculiares do instrumento, utilizados para a elaboração de ideias ou motivos musicais. Um dos mais recorrentes é o movimento paralelo de acordes ou intervalos harmônicos acompanhados por nota pedal em corda solta. “Villa-Lobos explorou amplamente este recurso idiomático. Escreveu longos trechos em que a mão esquerda desloca-se em fôrmas pelo braço do instrumento, combinadas com o uso de cordas soltas” (SCARDUELLI, 2007, p. 144). Entram também na categoria de recursos idiomáticos explícitos alguns procedimentos realizados com a mão direita, dos quais destacamos *acordes arpejados* e *rasgueados*.

A seguir, como exemplo, destacam-se alguns procedimentos aplicados por Heitor Villa-Lobos no Estudo n° 1:

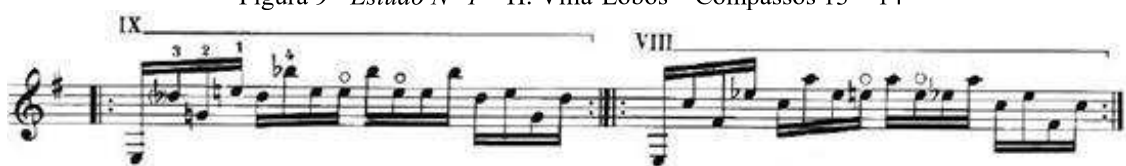
Figura 8 – *Estudo N° 1* – H. Villa-Lobos – Compassos 1 - 2



Fonte: H. Villa-Lobos, Editions Max Eschig, 1953

Observa-se na figura 8 a expressão “*simile la main droite*” indicando que a mão direita deve seguir nos próximos compassos com o mesmo padrão de dedilhado apresentado no primeiro. A fórmula de arpejo, o dedilhado aplicado na mão direita obedece a um padrão fixo ordenando os toques de cada dedo na sua respectiva corda, sendo que, enquanto a mão direita repetirá várias vezes este padrão de toques, o desenvolvimento da obra é provocado pelas alternâncias dos blocos de acordes executados pela mão esquerda:

Figura 9 - *Estudo N° 1* – H. Villa-Lobos – Compassos 13 – 14



Fonte: H. Villa-Lobos, Editions Max Eschig, 1953

A progressão apresentada na figura 9 mostra o movimento cromático descendente de um bloco de notas que forma um acorde diminuto acompanhado das notas pedais geradas pelas soltas (6ª e 1ª). A execução gera uma espécie de ostinato⁹ nas primeiras, oitavas e décimas semicolcheias de cada compasso, sendo a primeira o baixo na nota mi (6ª corda solta) e as outras duas na nota mi (1ª corda solta). “A utilização de cordas soltas proporciona um resultado ressonante, funcional e de grande efeito instrumental, possibilitando ainda a utilização de recursos explícitos, como o paralelismo horizontal com corda solta” (KREUTZ, 2014, p. 161). Apoiando em Kreutz (2014), o efeito é característico do violão, uma vez que o desenho/formato (fôrma dos dedos) do acorde diminuto utiliza somente 4 cordas (5ª, 4ª, 3ª e 2ª), podendo desta maneira serem adicionadas as cordas soltas (6ª e 1ª) sem nenhuma alteração à fôrma dos dedos que gera o acorde.

Ainda desta obra serão utilizados mais dois exemplos que elucidam outros idiomatismos instrumentais, sendo a figura 10 uma sequência de notas ligadas e a figura 11 uma progressão de harmônicos.

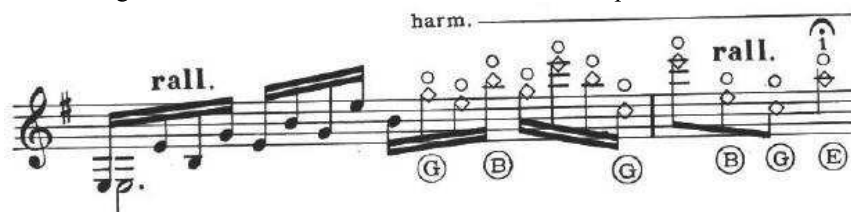
Figura 10 - *Estudo N° 1* – H. Villa-Lobos – Compassos 24 – 25



Fonte: H. Villa-Lobos, Editions Max Eschig, 1953

Na figura 10, observam-se os ligados ascendentes de duas notas (em semitons). A técnica é executada no violão pulsando a corda com a mão direita na primeira nota e, para conseguir o som da segunda, o instrumentista deve bater/martelar a corda utilizando o dedo da mão esquerda.

Figura 11 - *Estudo N° 1* – H. Villa-Lobos – Compassos 32 – 33

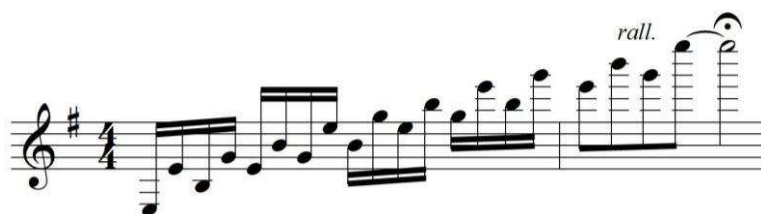


Fonte: H. Villa-Lobos, Editions Max Eschig, 1953

⁹ **Ostinato** – “consiste numa estrutura musical com teor rítmico ou rítmico-melódico-harmônico, com uma pequena extensão, que é repetida continuamente. Os ostinatos, são muito utilizados, para dar apoio e unidade a uma peça musical” (FRAGATA, 2012, p. 14).

A figura 11 apresenta um trecho em que a sua segunda metade é realizada em harmônicos. A técnica é alcançada no violão colocando o dedo da mão esquerda levemente sobre a corda, resultando num som brilhante e suave. As localizações das notas em harmônicos no violão muitas vezes não correspondem às das notas naturais. É bastante comum que os compositores registrem os sons que soarão nos harmônicos, contudo, uma peculiaridade é que Villa-Lobos grafia no pentagrama o ponto exato (corda e casa) de toque em cada harmônico e não o resultado sonoro. Ao executar o trecho da figura 11, percebe-se que os harmônicos obedecem a uma sequência padrão de notas arpejo do acorde de Mi menor que culmina no registro mais agudo da música, este resultado sonoro é exemplificado na figura 12, a seguir:

Figura 12 - Estudo N° 1 – H. Villa-Lobos – Compassos 13 - 14 – Resultado sonoro da progressão em harmônicos



Fonte: Transcrição Nossa

Apesar de muito comum no violão e outros instrumentos de cordas dedilhadas, os padrões de arpejos para mão direita, a movimentação horizontal de blocos de notas, as técnicas de ligados (ascendentes/martelados) e harmônicos, que foram exemplificados respectivamente nas figuras 8, 9, 10 e 11, fazem parte do vocabulário idiomático da família de instrumentos de cordas dedilhadas, no caso o violão, não encontrando equivalência na transcrição para outro instrumento que imprima a mesma sonoridade e exprima todos esses mesmos sentidos e significados.

3.3. IDIOMATISMO COMPOSICIONAL

Segundo Nascimento (2013), o Idiomatismo Composicional se refere ao idioma ou à linguagem do compositor, à expressão de sua identidade na obra, suas influências, sua fase composicional, escolha do gênero musical, formação instrumental e às particularidades em que abordam o uso das ferramentas composicionais como formas, progressões harmônicas, preferências de acordes, melodias, contrapontos, timbres, dinâmicas, uso de diferentes texturas e até mesmo de elementos idiomáticos instrumentais. Nesta perspectiva, as expressões

idiomáticas musicais e instrumentais também fazem parte do Idiomatismo Composicional, já que a escolha do gênero ou formação instrumental de obra musical partem das escolhas do compositor e sua identidade composicional:

O idiomatismo composicional mostra-se, portanto, como um assunto de notável abrangência, abordando processos típicos e recorrentes da linguagem do compositor, seu estilo e relação com sua época, etc. É importante salientar que, em nível conceitual, a utilização do idiomatismo instrumental pode ser entendida como parte integrante do idiomatismo composicional (KREUTZ, 2014, p. 105)

Como afirmado por Kreutz, a aplicação de expressões idiomáticas instrumentais no processo de composição é a impressão de sua linguagem enquanto instrumentista e compositor. Deve-se, portanto, observar que das obras para violão há compositores violonistas e não-violonistas, evidentemente os compositores que são violonistas já possuem em seu vocabulário várias expressões idiomáticas instrumentais que podem ser utilizadas na construção do seu texto musical. Kreutz (2014) cita Leo Brouwer como exemplo de um compositor que faz uso do idiomatismo instrumental como característica inerente à sua linguagem particular de composição. O mesmo acontece com Villa Lobos, que tem o emprego de diversos idiomatismos instrumentais como ferramenta de seu processo composicional, inclusive idiomatismos que foram exemplificados no subcapítulo anterior, Idiomatismo Instrumental.

Apesar das observações citadas mostrarem uma intrínseca ligação do Idiomatismo Composicional com os Idiomatismos Musical e Instrumental, no próximo capítulo, como metodologia de exibição dos resultados deste trabalho, optou-se em expor as análises divididas nas três vertentes idiomáticas, a saber: Musical, Instrumental e Composicional. Vale ressaltar que a última apreciará ferramentas composicionais como formas, estruturas, progressões harmônicas, preferências de acordes, melodias, contrapontos, timbres, dinâmicas e uso de diferentes texturas.

4. ANÁLISES MUSICAIS

Com o objetivo de melhor entender as técnicas e procedimentos utilizados por Bellinati nas suas composições para quarteto de violões, optou-se metodologicamente por aplicar tipos distintos de análises, obtendo de tal modo um extrato de informações mais amplo. Para concretizar este processo, considerou-se realizar análises idiomáticas nas músicas *Carlo's Dance; Frevo e Fuga;* e *Maracatu da Pipa,* e microanálises descritivas nas músicas *A Furiosa*

e *Baião de Gude*. Assim, o presente capítulo será dividido em dois subcapítulos chamados Análises Idiomáticas e Microanálises Descritivas.

No subcapítulo “Análises Idiomáticas” será apresentado extrato comentado de idiomatismos musicais, instrumentais e composicionais que o compositor aplica nas três obras: *Carlo’s Dance*; *Frevo e Fuga*; e *Maracatu da Pipa*. Deste modo, a análise idiomática apresenta e discute ferramentas e técnicas tomando como exemplo materiais que foram extraídos dos textos musicais. Já a Microanálise Descritiva delinea os acontecimentos no desenvolvimento do texto musical.

4.1. ANÁLISES IDIOMÁTICAS

As análises idiomáticas se apresentam como um leque de importantes ferramentas para a escrita musical. Este subcapítulo traz a exposição dos idiomatismos extraídos das análises, divididos em três partes: Idiomatismos Musicais; Idiomatismos Composicionais; e Idiomatismos Instrumentais.

3.1.1 Idiomatismos Musicais

Como apresentado no capítulo anterior, os idiomatismos musicais estão ligados à formação instrumental e características estéticas e/ou dos gêneros musicais. Em análise das obras selecionadas, nota-se que a primeira característica idiomática musical, que inclusive é comum em todas elas, é a formação instrumental, o fato de as obras serem escritas para quarteto de violões. Contudo, as obras, em sua maioria, não foram concebidas e sim adaptadas para esta formação. Os textos a seguir descrevem estes processos de criação e também exibem outros conteúdos de idiomatismos musicais relacionados a características estéticas e gêneros musicais.

3.1.1.1 Carlo’s Dance

Foi composta em 2006 para o grupo instrumental Pau Brasil, do qual Bellinati faz parte há anos tocando guitarra e violão. Sua redução para 4 violões, dedicada ao Quaternaglia, faz parte do disco *Jequibau*, lançado em 2012, por este grupo. Na verdade, o título deste disco homenageia a música *Carlo’s Dance*, uma vez que esta música foi composta no ritmo *Jequibau*, uma “bossa nova em compasso de cinco tempos inventada por Mário Albanese e Cyro Pereira na década de 1960” (MOLINA, 2012, p. 4).

A música é dividida em duas grandes seções, a primeira, “*I – Abertura*”, está escrita em compasso 5/8, sendo nítido que se trata de um compasso alternado¹⁰ (3/8 + 2/8), como mostra a figura 13, a seguir:

Figura 13 - *Carlo's Dance* - Paulo Bellinati - Violão 4 - Compassos 1 a 4

Guitar IV
6th > D

Carlo's Dance
for 4 guitars

Paulo Bellinati
(2006)

I - Abertura
♩ = 160 *legato e preciso*

Fonte: Paulo Bellinati, *Carlo's Dance*, 2010

Quanto a *Jequibau*, segunda parte, é uma *bossa nova* em 5/4, não originária da alternância entre compassos binário e ternário (e vice-versa).

Figura 14 - *Carlo's Dance* - Paulo Bellinati – Violões 3 e 4 - Compasso 87

Fonte: Paulo Bellinati, *Carlo's Dance*, 2010

Na figura 14 percebe-se a intercalação rítmica entre os violões 3 e 4 durante a execução da levada de acompanhamento na seção *jequibau*, desmantelando qualquer possibilidade de ser um compasso alternado.

3.1.1.2 Frevo e Fuga

De acordo com Molina (2012), a obra foi composta sob encomenda do grupo Quaternaglia para uma apresentação em *Columbus (Ohio)* em 2010. Originário do nordeste brasileiro, o frevo, “tem sua origem no dobrado, um ritmo muito executado pelas bandas marciais pernambucanas no início do século XIX” (PEREIRA, 2007, p. 77). O autor relata que

¹⁰ Compassos alternados – “São compassos formados pela união de dois ou mais compassos diferentes executados alternadamente” (MED, 1996, p.126).

“o nome desse ritmo e dança vem da corruptela do verbo ferver que, na linguagem pernambucana, virou ‘frever’ e depois frevo” (PEREIRA, 2007, p.78). Nessa fala, percebe-se ainda a importância da dança como parte inerente desse movimento artístico e cultural.

A fuga é um estilo composicional de origem barroca com características contrapontísticas, imitativas e polifônicas de um tema principal, tema esse repetido por outras vozes que entram sucessivamente e continuam de maneira entrelaçada. De acordo com Stolba, a fuga é uma:

Composição contrapontística imitativa caracterizada por duas seções não claramente definidas: (1) exposições, nas quais o sujeito é apresentado e imitado na tônica e dominante, e (2) episódios, geralmente modulatórios, nos quais o sujeito não está presente na sua totalidade (STOLBA, 1990, p. 353 *apud* CARVALHO, 2011, p. 157).

Segundo Carvalho (2011, p. 155-156), “a fuga é procedimento continuamente em evolução. Muitos compositores adaptaram-na a seu estilo pessoal, outros transformaram-na de tal maneira que são reconhecidas apenas pelo seu caráter imitativo, utilizando somente aspectos da fuga ‘acadêmica’”. A respeito do futuro da fuga Verrall relata que “depende da habilidade, imaginação e integridade dos compositores que escolhem compor fugas” (VERRALL, 1966, p. 118 *apud* CARVALHO, 2011, P. 156).

Ao observar a obra *Frevo e Fuga* de Paulo Bellinati, percebe-se que o compositor mescla as características rítmicas do frevo com os aspectos da fuga ‘acadêmica’ para o desenvolvimento melódico.

3.1.1.3 Maracatu da Pipa

A princípio foi composta para trio de violões em 2004, sua adaptação para quarteto, dedicada ao Quaternaglia, só aparece em 2015 no disco *Xangô*:

Encorajado por Christian Dozza, Bellinati preparou uma versão de *Maracatu da Pipa*, escrita originalmente para trio de violões. A partir de um *blues* estilizado, a peça explora os dois tipos clássicos de maracatu presentes no nordeste brasileiro, o maracatu nação (ou de baque virado) e o maracatu rural (ou de baque solto) (MOLINA, 2015, Encarte do CD *Xangô*).

Segundo Pereira (2007, p. 71), “o maracatu é uma manifestação típica do estado do Pernambuco onde nasceu. É tida como uma expressão cem por cento brasileira já que nada que a ele se assemelha é encontrado na África”. Contudo, o autor relata que “a influência africana é nítida e o exemplo disso reside no fato de que os adeptos do maracatu nação são em geral

devotos dos cultos da linha Nagô” (PEREIRA, 2007, p. 72). O autor destaca que “as melodias cantadas pelo grupo denominam-se ‘toadas’ ” e que “o ‘toque’ do maracatu é resultado da polirritmia estabelecida entre os diversos instrumentos de percussão” (PEREIRA, 2007, p. 72). Quanto ao maracatu de baque solto (maracatu rural), o autor relata:

O maracatu-de-baque-solto (também conhecido como maracatu rural) tem grande influência indígena e prováveis origens nos ‘cambinadas’ (grupos de homens cuja brincadeira era se transvestir de mulher na época dos festejos populares. O maracatu rural faz certa fusão entre vários elementos de outros folguedos de cidades da Zona da Mata do estado de Pernambuco, como Nazaré da Mata, Goiana, Carpina, Palmares, Timbaúba e Vicência (PEREIRA, 2007, p. 76).

Uma característica marcante na obra *Maracatu da Pipa* de Paulo Bellinati é a polirritmia que, como destacado por Pereira (2007), é um elemento peculiar do ‘toque’ do maracatu.

3.1.2 Idiomas Instrumentais

A respeito dos idiomas instrumentais, no capítulo anterior constatou-se que se referem aos aspectos técnicos e às características ou potencialidades sonoras singulares de cada instrumento. No caso do violão: escolha de tonalidades; *scordatura*; ligados; paralelismo; harmônicos; acorde arpejado; *rasgueado* e *tremolo*; *campanella*; recursos percussivos. Para aquele que compõe, entender os idiomas do violão é de grande importância, como ressalta Berlioz:

É praticamente impossível escrever bem para o violão sem conhecer o instrumento na prática. A maioria dos compositores que o empregam está longe de conhecê-lo bem; escreveram peças de excessiva dificuldade, pobres em efeito e sonoridade (...) (BERLIOZ *apud* PEREIRA, 1984, p. 107).

Neste mesmo sentido, Nascimento (2013, p. 8) ressalta que conhecer “tais características permitem ao compositor máxima exploração das possibilidades do violão e dos intérpretes”. Como já apresentado, Paulo Bellinati possui uma exímia carreira como instrumentista (trabalhos solos e música de câmara) chegando a ser apontado pela revista *Guitar Player* em 1998 como um dos dez melhores violonistas/guitarristas do Brasil, portanto ele é profundo conhecedor dos idiomas do violão e, evidentemente, como compositor, abarca estes conhecimentos abundantemente em suas obras.

Nos resultados deste trabalho, optou-se por filtrar e expor idiomas instrumentais que Bellinati utiliza nas suas obras, mas que são menos comuns em outros compositores.

Apresenta-se a seguir uma listagem dos idiomatismos instrumentais empregados pelo compositor em suas obras, como também as características técnicas e de execução.

3.1.2.1 Escolha de Tonalidades

A escolha de tonalidades é considerada um idiomatismo instrumental implícito, ela evidencia a aplicação de tonalidades que melhor aproveitam o uso de cordas soltas no violão: “A utilização de cordas soltas permite que o intérprete execute passagens com certo grau de conforto” (KREUTZ, 2012, p.7).

Bellinati, em entrevista a Silva (2014), discorre sobre o processo na escolha de tonalidades para o trabalho violão e voz com a cantora Mônica Salmaso, chamado Afro-sambas:

No caso do Afro-sambas, violão e voz com esse grau de escrita, tinha uma negociação com a tonalidade. Não dava pra fazer um arranjo em Ré bemol por exemplo. Você mata o violão. Você não sai do 3^a compasso. Então tinha uma coisa de negociar com a voz da Mônica, com a tessitura dela pra escolher as tonalidades que fizessem o instrumento render. Isso veio um pouco da viola caipira. Os caras tocam o “cebolão”, o “rio abaixo”¹¹; ou em ré ou mi e pronto. Tem que ser naquele tom. Se for em Mi bemol não vai acontecer coisa nenhuma. O instrumento não vai soar. Então a voz, meio que se encaixa. Nas duplas sertanejas, por exemplo, o cara tem a viola, o “cebolão”, e todas as músicas eram feitas daquele jeito, naquela tessitura e eu trouxe um pouco desta informação também. Tem cantor que é muito estrito “– não, eu canto só em si bemol, eu canto só em ré bemol, lá bemol, eu canto essa música em lá bemol-”. Vamos tentar lá ou sol, não é? O violão vai render muito e a música vai ficar mais bonita (BELLINATI, 2013 *apud* SILVA, 2014, p. 63).

Nota-se nesta fala que a escolha da tonalidade é muito importante para usufruir melhor as possibilidades do violão. Nas músicas selecionadas para esta pesquisa, percebe-se que Bellinati aplica este recurso e elege tonalidades que permitem ampla utilização de notas em cordas soltas:

- *Carlo's Dance* = Dm
- *Frevo e Fuga* = Am com uma modulação para Dm na última parte.
- *Maracatu da Pipa* = D

¹¹ Tratam-se de duas possibilidades distintas de afinação das cordas da viola. No modo “cebolão em mi” as cordas ficam na seguinte maneira: 1^a mi, 2^a si, 3^a sol sustenido, 4^a mi e 5^a si, podendo apresentar uma variante em ré com todas as cordas um tom abaixo. Na afinação “rio acima” as alturas são 1^a ré, 2^a si, 3^a sol, 4^a ré, 5^a sol (SILVA, 2014, p. 63).

3.1.2.2 Scordatura

Mesmo depois de escolher uma tonalidade que admite o uso de muitas cordas soltas, para expandir ainda mais o bom emprego de tais, pode-se utilizar a *Scordatura*.

Scordatura – Termo italiano que significa afinação diferente do padrão adotado, a *scordatura* é usada (não só no violão, mas também nos outros instrumentos de corda como, por exemplo, o violino) com vários objetivos: para conseguir baixos mais graves que o limite (...); para facilitar digitações complicadas, acordes ou progressões impossíveis normalmente; ou mesmo para obtenção de novas sonoridades (ALMADA, 2011, p. 68-69).

Assim, para maximizar as possibilidades e o uso de cordas soltas nas tonalidades escolhidas para músicas, conseguir baixos mais graves e obter novas sonoridades, Bellinati utiliza as seguintes alterações de afinação:

- *Frevo e Fuga* – O violão 4 altera a afinação da sexta corda para D e da sétima para A.
- *Carlo's Dance* – Todos os violões alteram as sextas cordas para D e o violão 4 com a sétima corda em A.
- *Maracatu da Pipa* – Todos os violões alteram as sextas cordas para D.

3.1.2.3 Ligados

A técnica de ligados é uma das mais utilizadas no universo violonístico, há diversos modos de execução dos ligados, porém os exemplos das figuras 15 e 16 demonstram uma maneira que Bellinati quase sempre emprega em suas obras:

Figura 15 - *Maracatu da Pipa* - Paulo Bellinati - Violão 1 - Compassos 47 a 48



Fonte: Paulo Bellinati, *Maracatu da Pipa*, 2004

Geralmente a corda solta funciona, para o instrumentista, como momento de troca de posição da mão esquerda ou de corda, como apresentado da figura 16:

Figura 16 - *Carlo's Dance* - Paulo Bellinati - Violão 4 - Compassos 169 a 172

Fonte: Paulo Bellinati, *Carlo's Dance*, 2010

Os ligados descendentes para cordas soltas fazem parte da ideia de *paralelismo*, que será melhor elucidada adiante. No subcapítulo seguinte, na microanálise descritiva da música *Baião de Gude*, a figura 91 mostra mais um exemplo da aplicação desta técnica. Os exemplos (figuras 15, 16 e 91) imprimem ainda a importância da escolha da tonalidade para a obra.

3.1.2.4 Paralelismo

O paralelismo ou movimento paralelo pode ser vertical ou horizontal. “O paralelismo vertical consiste em uma sequência de notas, intervalos ou padrões melódicos realizados em diferentes cordas do instrumento, mas permanecendo-se na mesma posição” (KREUTZ, 2014, p. 124). Já o paralelismo horizontal é a utilização de um padrão de intervalos ou acordes que percorre o braço do instrumento no sentido horizontal. Este movimento pode se deslocar pela escala do violão por intervalos fixos, como tons ou semitons, ou por intervalos variados.

Um dos paralelismos horizontais mais comuns do violão é o de oitavas paralelas, amplamente empregado por Bellinati em suas obras. Os exemplos das figuras 17, 18 e 19 ilustram um pouco desta técnica:

Figura 17- *Frevo e Fuga* - Paulo Bellinati - Violão 2 - Compassos 141 a 142

Fonte: Paulo Bellinati, *Frevo e Fuga*, 2010

Na figura 17, apresenta-se o movimento paralelo horizontal com toques simultâneos resultando em uma melodia oitavada. No próximo exemplo, figura 18, a mesma técnica é aplicada, porém com a inclusão de um ostinato no baixo:

Figura 18 - *Maracatu da Pipa* - Paulo Bellinati - Violão 1 - Compassos 57 a 60

Fonte: Paulo Bellinati, *Maracatu da Pipa*, 2004

No próximo exemplo, figura 19, observa-se o movimento paralelo horizontal numa perspectiva diferente, com toques intercalados ou alternados. Percebe-se que Bellinati emprega duas escalas de tons inteiros em movimentos paralelos sobre o padrão 1 para 2, ou seja, uma nota de uma escala e duas notas de outra escala. Este movimento gera duas vozes que caminham paralelamente.

Figura 19 - *Frevo e Fuga* - Paulo Bellinati - Compassos 221 a 214

Fonte: Paulo Bellinati, *Frevo e Fuga*, 2010

Nota-se, na figura 19, como exemplo, na linha do violão 3, as duas escalas de tons inteiros, sendo uma de lá (marcada de vermelho) e outra de dó (marcada de azul). Este movimento paralelo horizontal das duas escalas é amplificado nas linhas dos outros violões, resultando em três oitavas simultâneas.

No subcapítulo seguinte, dentro da microanálise da música *Baião de Gude*, nos solos dos violões 3 e 4 (figuras 79 e 84, respectivamente), são apresentados mais dois exemplos de movimentos paralelos, sendo o primeiro horizontal e o segundo vertical.

3.1.2.5 Harmônicos - Natural e Artificial (Falso Harmônico);

Essa técnica se divide em dois tipos: os harmônicos *naturais* e *artificiais*. “Os primeiros obtidos em soltas e o segundo em presas, necessitando-se de uma técnica específica de mão direita” (KREUTZ, 2012, p. 7). Para obter o harmônico natural, o instrumentista deve posicionar um dedo da mão esquerda levemente sobre o local indicado e em seguida pulsar a corda com um dos dedos da mão direita. Na figura 20, observam-se dois exemplos de motivos desenvolvidos com harmônicos naturais:

Figura 20 - *Maracatu da Pipa* - Paulo Bellinati – Violões 1 e 4 - Compassos 3 e 4

Fonte: Paulo Bellinati, *Maracatu da Pipa*, 2004

Nota-se, na figura 20, que a notação do compositor indica onde (corda e casa) os harmônicos devem ser executados e a expressão *simile* significa “continuar semelhante” (MED, 1996, p. 259). Ainda neste exemplo, vê-se no violão 1 que o compositor indica que o harmônico da linha inferior (figuras de som haste para baixo) encontra-se na terceira corda na casa sete e os harmônicos da linha superior (figuras de som com haste para cima) alternam entre primeira corda casa doze e segunda corda casa sete. Ressalta-se que as sonoridades desses harmônicos são melhores alcançadas quando o posicionamento leve do dedo está sobre o traste. Contudo o fato principal, neste exemplo, não é como executar a técnica em si, e sim como Bellinati a utiliza no seu processo composicional. Percebe-se que com a execução dos harmônicos ele cria motivos, ostinatos, que se completam ritmicamente, tecnicamente e sonoramente.

O segundo tipo, o harmônico *artificial* também é chamado de falso harmônico, é executado quando o instrumentista prende a corda na nota certa com a mão esquerda, coloca a ponta do indicador da mão direita na nota desejada (geralmente na 8ª, 5ª ou 4ª com relação à nota presa) e com o polegar ou anelar ainda da mão direita ataca essa mesma corda.

No próximo exemplo, figura 21, Bellinati mescla, no mesmo motivo, um harmônico artificial e dois naturais:

Figura 21 - *Maracatu da Pipa* - Paulo Bellinati - Violão 4 – Compasso 13

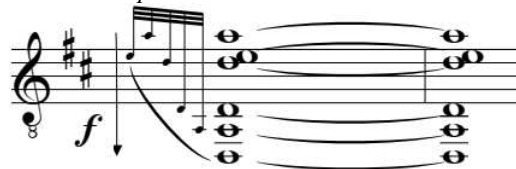


Fonte: Paulo Bellinati, *Maracatu da Pipa*, 2004

3.1.2.6 Acorde arpejado

Almada (2011, p. 70) diz que “este tipo de efeito é bastante comum na escrita do violão (pode ser também empregado na harmonização de piano). Ao invés de um ataque simultâneo das notas de um acorde, o violonista arpeja rapidamente, deixando-as soar, suavizando a execução”. Vê-se que o compositor acrescenta o sentido do toque, do agudo para o grave, da primeira para a sexta corda.

Figura 22 - *Maracatu da Pipa* - Paulo Bellinati - Violão 1 - Compassos 25 e 26



Fonte: Paulo Bellinati, *Maracatu da Pipa*, 2004

3.1.2.7 Rasgueado e Tremolo

Segundo Battistuzzo, “O rasgueado é executado utilizando-se de golpes dos dedos da mão direita sobre as cordas em padrões ritmicamente precisos e frequentemente rápidos” (2009, p. 77 *apud* KREUTZ, 2014, p. 123). No exemplo da figura 23, Bellinati utiliza o rasgueado sobre uma nota abafada. A expressão “preciso” indica ao instrumentista a importância na precisão rítmica dos toques:

Figura 23 - *Maracatu da Pipa* - Paulo Bellinati - Violão 3 – Compassos 1 a 3



Fonte: Paulo Bellinati, *Maracatu da Pipa*, 2004

Outro exemplo de ragueado é apresentado no subcapítulo posterior, nas microanálises da música *Baião de Gude*, figura 92.

Segundo Med (1996, p. 245), o *tremolo* (trêmulo) “é o desdobramento, sem medida, de um valor em outros menores” (MED, 1996, p. 245). Quando este sinal aparece, “a nota deve ser desdobrada em outras menores, sendo estas executadas com rapidez (sem contar quantas são) até completar a duração da figura” (MED, 1996, p. 245). Essa técnica é utilizada largamente de diversas formas no repertório violonístico, porém dentre as obras analisadas nesta parte, Bellinati utiliza este recurso apenas no final da obra *Frevo e Fuga*:

Figura 24 - *Frevo e Fuga* - Paulo Bellinati - Compasso 216



Fonte: Paulo Bellinati, *Frevo e Fuga*, 2010

Neste caso, figura 24, o *tremolo* mantém o acorde soando em *ff* por todo o tempo escrito, inclusive fermata.

3.1.2.8 Campanella

O efeito sonoro da *campanella* acontece através da superposição de sons escalares executados em duas ou mais cordas. A técnica “pode ser considerada um efeito de ambas as mãos” (KREUTZ, 2012, p. 6). No exemplo da figura 25, ao colocar uma ligadura sobre a escala da melodia, o compositor indica que o resultado sonoro é uma *campanella*. Para alcançar este efeito, o instrumentista deverá executar cada nota em uma diferente corda, deixando sempre o som anterior se sobrepor aos demais:

Figura 25 - *Carlo's Dance* - Paulo Bellinati - Violão 2 - Compassos 201 e 202



Fonte: Paulo Bellinati, *Carlo' Dance*, 2010

3.1.2.9 Recursos Percussivos

O violão é um instrumento que permite a execução de linhas melódicas e harmônicas acrescidas de efeitos rítmicos peculiares devido a uma gama de possibilidades de toques e articulações proporcionados pelos movimentos das mãos direita e esquerda. Contudo, também é possível extrair sons percussivos e, como se pode depreender da fala de Bellinati “o violão tem um mundo percussivo a ser explorado” (BELLINATI, 1998, p. 44). Os sons percussivos podem ser obtidos ao percutir com as pontas dos dedos, com mão fechada ou aberta, com a palma da mão em várias regiões do instrumento como: cordas, faixas laterais, tampo, cavalete... Kreutz afirma que “existem diversas possibilidades para a realização deste recurso, o que possibilita grande diversidade de resultados”. (2014, p. 125). Para compreender melhor um pouco dessas possibilidades e de como Bellinati as utiliza, apresentam-se a seguir alguns exemplos extraídos da música *Frevo e Fuga*:

Figura 26 - *Frevo e Fuga* - Paulo Bellinati - Violão 2 - Compassos 1 e 2



Fonte: Paulo Bellinati, *Frevo e Fuga*, 2010

O exemplo da figura 26 apresenta dois percussivos indicados pelas expressões *lateral* e *tastiera*. A expressão *lateral* indica que o instrumentista deve percutir na faixa lateral do violão, já *tastiera*, também utilizado na música *Jongo*, é um recurso percussivo em que o instrumentista deve bater as cordas contra a escala (trates) utilizando os dedos 2, 3 e 4 da mão esquerda, enquanto mantém o dedo 1 em pestana, abafando ruídos indesejados:

Figura 27 - *Frevo e Fuga* - Paulo Bellinati - Violão 4 - Compassos 9 e 10



Fonte: Paulo Bellinati, *Frevo e Fuga*, 2010

No exemplo da figura 27, o efeito percussivo *esfregato* é alcançado ao esfregar a mão direita sobre os bordões na região entre a boca e o cavalete do violão:

Figura 28 - *Frevo e Fuga* - Paulo Bellinati - Violão 1 - Compassos 15 a 18



Fonte: Paulo Bellinati, *Frevo e Fuga*, 2010

Na figura 28, para alcançar o efeito percussivo onde o violão o imita do surdo, o compositor solicita que seja feito em *tambora*, ou seja, batendo as pontas dos dedos sobre as cordas (bordões) abafadas. Quando percutido próximo ao cavalete do violão, o som é mais grave e na região mais próxima da boca do instrumento é mais agudo. Percebe-se, no exemplo da figura 28, que Bellinati, na criação desta linha, oscila entre essas duas possibilidades:

Figura 29 - *Frevo e Fuga* - Paulo Bellinati - Violão 4 - Compassos 151 e 152



Fonte: Paulo Bellinati, *Frevo e Fuga*, 2010

Já a expressão *boca*, no exemplo da figura 29, é executada batendo no tampo do violão, nas partes superior e inferior à boca do instrumento com a ponta dos dedos da mão direita, alternando entre polegar e toques simultâneos com médio e anelar.

3.1.3 Idiomas Compositivos

O Idioma Compositivo está ligado à linguagem do compositor, suas influências, fase composicional e escolhas. Para compreender um pouco dos idiomas compositivos de Paulo Bellinati na sua escrita para quarteto de violões, o assunto dividir-se-á nos seguintes tópicos: Procedimentos de Criação; Aplicação de Ritmos Brasileiros; Escrita; *Voicings* Especiais; Polifonias e Contrapontos.

3.1.3.1 Procedimentos de Criação

Como apresentado na introdução, o crescente número de trabalhos com grupos de violões exige uma ampliação equivalente de repertório dedicado a esta formação. Considera-se que a ampliação do repertório para quarteto de violões se dá através da composição de novas obras, mas também da criação de arranjos ambos para esta formação, lembrando que a expressão “arranjo” utilizada neste trabalho engloba as categorias: Redução, Transporte e Adaptação. Sabe-se de toda problemática que estes conceitos envolvem e que têm sido amplamente estudados e discutidos resultando em múltiplas e divergentes definições. Entretanto, não é intenção deste trabalho pesquisar o significado de arranjo e as demais categorias de reelaboração musical, até porque são práticas tão ricas, ativas e distintas que necessitaria de um novo trabalho. Propõe-se entender a utilização destes termos resumidamente embasado em Bastos (2003) Pereira (2005) e Pereira (2011).

Bastos define os termos adaptação, arranjo e transcrição da seguinte maneira:

Adaptação – transporte de uma obra musical para formações instrumentais ou vocais diferentes daquela para qual foi composta, com a possibilidade de inserção de elementos estruturais que não constavam da versão original.

Arranjo – reestruturação de uma obra ou de um tema musical com a inserção de novos elementos, obtidos a partir de técnicas musicais específicas, como desenvolvimento temático, variação, polifonia, instrumentação harmonização e outras.

Transcrição – transporte de uma obra musical para formações instrumentais ou vocais diferentes daquela para qual foi escrita, a partir de um rigoroso respeito à ideia original do compositor (2003, p. 24).

A **Redução** "como o próprio nome já diz, designa especificamente um trabalho que será reduzido de um meio instrumental maior para outro menor, ou para um único instrumento" (PEREIRA, 2011, p. 125). Quanto a **Adaptação** Pereira (2011) diz que o termo tem uma definição bastante abrangente e por vezes é utilizado como sinônimo de arranjo ou transcrição. "Fazer uma adaptação musical poderia significar então adequar uma música a um novo contexto, seja esse contexto, um novo gênero, formato, ou linguagem, ou mesmo uma nova formação instrumental" (PEREIRA, 2011, p. 217). A autora define as adaptações por "obras que passam por alterações tanto nos aspectos estruturais quanto ferramentais" (PEREIRA, 2011, p. 219), que “são feitas em função de adequar a obra a algo, seja, um instrumento, um determinado público, com texto ou gênero" (PEREIRA, 2011, p. 219). Já a **Transcrição** a autora descreve:

Percebe-se que além de ser uma prática que possui maior grau de fidelidade com original, traz também um procedimento no qual há sempre uma mudança do meio

instrumental, ou seja, "transporta-se" de um instrumento ao outro, ou de um meio a outro. A transcrição não é tão livre, pois o intuito é guardar ao máximo a ideia original, além de que o meio pelo qual se destina é fundamental, pois as variações que surgem, vem a partir da necessidade de adequação às especificidades de cada instrumento. (PEREIRA, 2011, p. 52).

Segundo Pereira (2005, p. 68), “na edição mais recente do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a palavra arranjo se aplica a qualquer peça musical que se baseia ou incorpora algum material pré-existente”. Para o autor “o arranjo seria uma mudança do meio da composição original, uma elaboração ou simplificação, mas que em ambos os casos algum nível de recomposição está normalmente envolvida” (PEREIRA, 2005, p. 68).

Pereira (2011) realiza um estudo das práticas de reelaboração musical: transcrição, orquestração, redução, arranjo, adaptação e paráfrase buscando procedimentos que classificam os diferentes termos em categorias distintas. Segundo o autor o termo arranjo “é utilizado de forma ampla e generalizada, seja como sinônimo ou englobando todas as outras categorias” (PEREIRA, 2011, p. 175) de reelaboração musical. Com base nesta informação e na definição do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* apresentada por Pereira (2005), este trabalho opta por considerar o termo arranjo englobando toda a prática de reelaboração musical. Entretanto, o esclarecimento de peculiaridades das demais categorias torna mais clara a compreensão das ações tomadas no processo reelaboração musical.

A pesquisa apontou que a composição e a reelaboração musical foram utilizadas como ferramentas no processo de criação das obras analisadas neste capítulo. Através da análise histórica apresentada nos idiomatismos musicais, constatou-se que a *Carlo's Dance* foi transcrita de outra formação instrumental, mas também reduzida para quarteto de violões, tendo sido uma vez escrita para o grupo Pau Brasil, que tem ampla instrumentação composta de bateria, baixo, piano, violão e flauta. *Frevo e Fuga* é uma composição original para quarteto de violões, enquanto que *Maracatu da Pipa* foi transformada ou adaptada a partir da versão para *Trio*.

Conclui-se que o processo de criação musical de duas das três obras analisadas neste subcapítulo parte do aproveitamento de materiais preexistentes. Neste processo, algumas alterações de distribuição de funções, *voicings*, tessituras e mesmo articulações podem estar presentes.

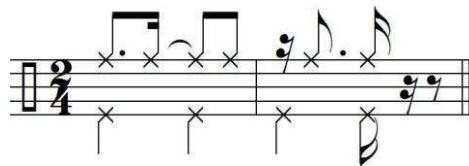
3.1.3.2 Aplicação de Ritmos Brasileiros

Bellinati faz uso estrutural de padrões rítmicos tradicionais brasileiros na criação de levadas rítmicas das suas harmonias e linhas percussivas. Rocca afirma que “todo ritmo forma um sentido” (1986, p. 7):

Este é dado através de uma sequência de toques que faz surgir uma célula. Essa célula tem uma função organizadora e vai comandar o ritmo durante a música. Nela podemos notar que há realmente, princípio meio e fim. É exatamente devido a essa estrutura que sentimos o ritmo completo (ROCCA, 1986, p.7).

Os exemplos a seguir apresentam um panorama da aplicação de estruturas rítmicas nas obras para quarteto feitos por Paulo Bellinati. No caso do frevo, o movimento rítmico é baseado na estruturação padrão que ocupa dois compassos binários:

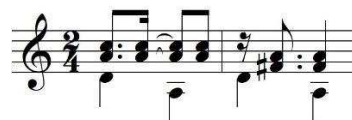
Figura 30 - Padrão Rítmico do Frevo



Fonte: Transcrição Nossa

Em *Frevo e Fuga*, este padrão rítmico embasa não só a levada da harmonia, figura 31, como também a batida percutida do violão 2 que inicia a obra, já exemplificada na figura 26:

Figura 31 - *Frevo e Fuga* - Paulo Bellinati - Violão 3 – Compassos 127 e 128



Fonte: Paulo Bellinati, *Frevo e Fuga*, 2010

Rocca (1986), no seu livro sobre os ritmos brasileiros, exhibe as linhas que os instrumentos de percussão desenvolvem, para o frevo ele oferece o exemplo da figura 32:

Figura 32 - Linhas dos Instrumentos de Percussão no Frevo

FREVO

(♩: 138) 4/4

Caixa
(quatro
opções)

Pandeiro

Surdo

Bombo

Fonte: Edgar Rocca, Escola de Música Brasileira, 1986, p. 42.

Ao observar a figura 32, vê-se que Bellinati pode ter se referenciado ritmicamente na linha de pandeiro para criar o *esfregato* executado pelo violão 4, demonstrado na figura 27. Do mesmo modo, as linhas do Surdo e Bombo (figura 32) podem ter referenciado a criação da linha de *surdo (tambora)* executado pelo violão 1 (figura 28).

3.1.3.3 Escrita

Como já apresentado na Revisão da Literatura, um ponto característico da escrita para quarteto de violões de Paulo Bellinati é a distribuição e alternância das diferentes funções musicais entre os instrumentos do grupo. O compositor utiliza alguns recursos simples de escrita nas obras analisadas e entendê-los pode simplificar a leitura do instrumentista ou servir como exemplo àquele que escreve um arranjo musical.

➤ Utilização de Cifras

Nota-se, na música *Frevo e Fuga*, a utilização da cifra em um trecho da linha do violão

3:

Figura 33 - *Frevo e Fuga* - Paulo Bellinati - Compassos 191 a 310

The musical score for 'Frevo e Fuga' by Paulo Bellinati, measures 191 to 310, is presented in four systems. Each system begins with a measure number (191, 196, 201, 206) and a common time signature of 8/8. The score consists of a bass line with chords and a melodic line. The chords are: Dm7, Bb6, A7, Gm7, Dm/A, E7, A7, and Dm.

Fonte: Paulo Bellinati, *Frevo e Fuga*, 2010

Ao observar a figura 33, percebe-se que o compositor escreve a linha de baixos e as cifras, podendo ter se referenciado na *leadsheet*¹². Na mesma figura, percebe-se um trecho onde há alguns blocos de notas (acordes) com o ritmo definido, que possivelmente o compositor considera muito necessário que executado seja daquela maneira:

A falta de algumas informações na *Leadsheet* é intencional. Não há informações definitivas sobre como deve ser feito o acompanhamento, já que a condução rítmica e harmônica é expressa apenas por cifras. Até as informações definidas na partitura como as cifras ou a melodia não são consideradas intocáveis, podendo sofrer alterações e variações que normalmente são definidas pelo intérprete ou pelo arranjador, previamente ou de improviso. Esta forma de escrever a música deixa margens para que cada nova interpretação incorpore ou exclua informações diversas, desde aquelas de caráter mais interpretativo, como dinâmicas e timbres, até aquelas de caráter mais fundamental, como notas e ritmos [...] (THOMAZ; SCARDUELLI, 2013, p. 149).

Como assegurado por Thomaz e Scarduelli (2013), no trecho da figura 33 fica a cargo do instrumentista as disposições das notas nos acordes, bem como a levada do acompanhamento, evidentemente, esta deverá se basear no padrão rítmico do frevo (figura 30)

¹² A *leadsheet* corresponde à escrita de uma linha melódica com as cifras dos acordes. É bastante utilizada na música popular e no *Jazz*.

e manter aquilo que o compositor considerou importante registrar, que resultaria em algo similar ao exemplo da figura 34:

Figura 34 - *Frevo e Fuga* - Paulo Bellinati - Violão 3 - Compassos 191 a 210

The musical score for Violão 3, measures 191 to 210, is presented in four staves. The key signature is G minor (one flat) and the time signature is 3/4. The chords indicated above the staves are: Gm7, Csus4, C/B \flat , Fmaj7, Dm7, B \flat 6, A7, D7, Gm7, Dm7/A, E7, A7, and Dm.

Fonte: Transcrição Nossa

➤ *Tacet*

Segundo Med, a expressão *Tacet* “indica que certa voz ou instrumento não toca em determinado movimento” (1996, p. 253). Em um trecho que se repete e somente na segunda execução entra um novo instrumento, Bellinati escreve todos os violões e usa a expressão ‘1x *tacet*’ indicando que o instrumento permanecerá em silêncio na primeira execução do trecho:

Figura 35 - *Carlo's Dance* - Paulo Bellinati - Compassos 17 a 20

Fonte: Paulo Bellinati, *Carlo's Dance*, 2010

Nota-se, na figura 35, que o violão 3 iniciará sua execução quando os violões 2 e 4 passarem pela segunda vez pelo compasso 19. Este recurso de escrita pode ser utilizado em trechos longos ou curtos (como o exemplo da figura 23), o importante é sempre diminuir o número de compassos e até de páginas.

➤ Oitavas e *loco*

Similar à expressão “1x *Tacet*”, Bellinati utiliza os termos “8^a” e “*loco*”¹³. Ao observar o exemplo da figura 5, vê-se que ele solicita aos instrumentistas que toquem na oitava natural na primeira vez e na repetição uma oitava acima.

3.1.3.4 Voicings especiais

Almada (2011) considera *Voicings Especiais* como material que apresenta a linguagem harmônica mais densa e com mais tensão que o habitual. Para ele os estilos que pedem este tipo de acordes são “a *bossa nova*, o *jazz* contemporâneo (Gil Evans, Chick Corea, Wayne Shorter, Herbie Hancock etc.) a MPB harmonicamente mais sofisticada (algumas músicas de Chico Buarque, por exemplo) etc.” (ALMADA, 2011, p. 207). O autor considera como especiais os *voicings quartais* e os *em clusters*.

¹³ “Usa-se também a palavra *loco* para indicar as primeiras notas normais, não oitavadas” (MED, 1996, p. 254).

O voicing quartal “Não passa de uma forma diferente de se dispor notas de um acorde convencional (bem como as tensões pertencentes a sua escala, se forem necessárias) ” (ALMADA, 2011, p. 207). Sendo assim, os blocos de notas são formados através do empilhamento de quartas e/ou suas inversões. “Nos voicings convivem indiscriminadamente fundamentais, nonas, quartas, décimas terceiras etc.” (ALMADA, 2011, p. 208). O exemplo a seguir exhibe uma melodia desenvolvida em duas quartas justas sobre postas:

Figura 36 - *Carlo's Dance* - Paulo Bellinati - Violão 1 - Compassos 36 a 40



Fonte: Paulo Bellinati, *Carlo's Dance*, 2010

Essa técnica está presente em várias músicas do compositor Paulo Bellinati; o próximo subcapítulo proporcionará mais dois exemplos, ambos oferecidos pelo violão 4, o primeiro na introdução da música *A Furiosa* (figura) e o segundo na harmonia da Seção C da música *Baião de Gude* (figura). Porém, para elucidar melhor a técnica e confirmá-la como recurso idiomático composicional de Bellinati, acrescenta-se, excepcionalmente neste tópico, o exemplo extraído da música *Jongo*:

Figura 37 - *Jongo* - Paulo Bellinati - Compassos 29 a 36

Fonte: Paulo Bellinati, *Jongo*, GSP - 104, 1993

Nota-se, no exemplo da figura 37, os *voicings* quartais no desenvolvimento melódico na linha do violão 1. Almada (2011) demonstra que essa técnica pode ser utilizada nos aspectos harmônico e melódico. Bellinati utiliza dessas duas maneiras em suas obras, no aspecto harmônico, do próximo subcapítulo, pode-se citar a figura 80 e, no aspecto melódico, além das figuras 36 e 37, tem-se o exemplo da figura 48, também apresentada no próximo subcapítulo.

3.1.3.5 Polifonias e Contrapontos

Tragtenberg (2002, p. 189) afirma que “a característica essencial do contraponto é a independência de cada parte. Esse objetivo se traduz inevitavelmente num estilo, numa linguagem específica”. Nesta perspectiva, observa-se que o contraponto é uma ferramenta idiomática composicional, merecendo, portanto, maior entendimento teórico de sua definição e aplicações na construção de material para quarteto de violões. Piston (1998, p. 136) considera as linhas contrapontísticas (a quatro vozes) aquelas que possuem maior vigor rítmico individual e curvas melódicas independentes, tendo estas características como principais pontos de diferenciação com a harmonia a quatro partes:

Todo contraponto de quatro partes é harmônico porque uma combinação de quatro notas forma um acorde. Por outro lado, a harmonia de quatro partes é contrapontística apenas na medida em que as quatro partes têm individualidade e independência como linhas melódicas (PISTON, 1998, p. 135)¹⁴

Walter Piston (1947, p. 118 *apud* Tragtenberg, 2002, p. 175) acrescenta que “a maior era contrapontística, o Barroco, tinha as suas estruturas polifônicas centradas em torno, basicamente, da construção a 3 partes (a sonata-trio, peças para órgão com 2 teclados e pedal etc.)”. Nas análises das obras encontrou-se diversos contrapontos a três partes, como o exemplo da figura 4, apresentado na Revisão da Literatura, que ao considerar as dos violões 2 e 4 como uma única linha (já que estão em oitavas paralelas), veem-se três vozes independentes que se inter-relacionam.

Na busca de compreender melhor o uso de conceitos polifônicos aplicados por Paulo Bellinati, esta pesquisa se embasa nos dois diferentes tipos de relacionamento entre as linhas

¹⁴ Tradução nossa para: “Todo contrapunto a cuatro partes es armónico porque una combinación de cuatro notas forma un acorde. Por otro lado, la armonía a cuatro partes es contrapuntística sólo en el grado que las cuatro partes tengan individualidad e independencia como líneas melódicas” (PISTON, 1998, p. 135).

melódicas, numa abordagem contrapontística a 3 vozes, apresentados por Tragtenberg, em que no primeiro “duas partes são principais e uma subordinada (podendo apresentar uma variante na qual uma realiza a parte principal e as duas restantes são linhas subordinadas) e o segundo tipo em que as “três partes independentes que se inter-relacionam” (2002, p. 175). Sob esta perspectiva de tipos de relacionamento das vozes, considerou-se o exemplo da figura 4 como contrapontos a três vozes independentes que se inter-relacionam, enquanto o próximo exemplo, figura 38, apresenta o contraponto a três partes com duas vozes principais e uma subordinada:

Figura 38 - *Maracatu da Pipa* - Paulo Bellinati - Compassos 136 a 138

Fonte: Paulo Bellinati, *Maracatu da Pipa*, 2004

No exemplo da figura 38, vê-se que o resultado desta polifonia gera uma sonoridade polirrítmica, apresentada nos Idiomatismos Musicais como uma das características do Maracatu. Já no exemplo da figura 39, vê-se o contraponto a quatro partes, sendo 3 principais e uma subordinada:

Figura 39 - *Maracatu da Pipa* - Paulo Bellinati - Compassos 127 a 129

Fonte: Paulo Bellinati, *Maracatu da Pipa*, 2004

Nas figuras 38 e 39 percebe-se ainda nestes exemplos a aplicação da imitação no desenvolvimento das vozes, esta ferramenta é considerada por Almada (2011) fundamental no processo de construção da polifonia:

A imitação continua sendo o principal elemento formal. O equilíbrio entre variedade e semelhança, indispensável para inteligibilidade e o interesse da construção polifônica, dá-se por meio do ‘jogo’ imitativo dos motivos – os principais, os subordinados, os contrastes, os vindos de material novo introduzido [...] (ALMADA, 2011, p. 316)

Apoiando em Almada (2011), os exemplos das figuras 38 e 39 elucidam um pouco do ‘jogo’ imitativo dos motivos na construção polifônica dos quartetos de Bellinati. Contudo, o entendimento deste e outros procedimentos adotados pelo compositor será melhor alcançado com a apresentação das microanálises descritivas no próximo subcapítulo.

4.2. ANÁLISES DESCRITIVAS

Cumprindo o objetivo de expandir o entendimento dos procedimentos e técnicas utilizados por Paulo Bellinati nas suas obras para quarteto de violões, tendo por expectativa que estes dados servirão de referência para a ampliação de repertório para esta formação instrumental, neste capítulo, buscou-se estabelecer um sistema analítico que norteasse a coleta de dados. O procedimento de análise será apresentado em três estágios, sendo eles: Informações Preliminares; Esquema Estrutural; e Microanálise Descritiva.

Nas Informações Preliminares, são apresentadas informações de gênero musical, formação instrumental, período de composição, gravação e edição, ou seja, idiomatismos musicais. Já o Esquema Estrutural busca mostrar a função que cada violão exerce nas diferentes partes da música, enquanto a Microanálise Descritiva traz detalhes do ponto de vista rítmico, melódico, harmônico e sonoro. Essas duas últimas etapas, Esquema Estrutural e Microanálise Descritiva, portanto apresentam idiomatismos composicionais e instrumentais.

Mattos (2006) apresenta seu sistema de microanálise que direciona o pesquisador na busca de particularidades no ritmo, melodia, harmonia e som: “Todo e qualquer evento em uma peça de música é a combinação destes quatro elementos” (MATTOS, 2006, p.1). O sistema no ritmo identifica questões sobre a duração, acentuação, andamento e metro, frases e períodos; na melodia, aspecto de relações tanto rítmicas quanto de alturas; na harmonia, análise cordal, relações harmônicas, contraponto e polifonia; no som, configurações de timbre,

instrumentação, dinâmica e textura, abrangendo a música como um todo. O quadro 1 traz uma amostragem clara do sistema analítico proposto por Mattos (2006):

Quadro 1 - Esquema para Microanálise

RITMO	<ul style="list-style-type: none"> • Detalhes de ritmo no nível motivico • Ritmo harmônico • Densidade • Relação do ritmo com o texto
MELODIA	<ul style="list-style-type: none"> • Intervalos melódicos • Movimento conjunto/disjunto • Tessitura • Âmbito • Perfil melódico • Cadências • Densidade • Relações entre texto e melodia
HARMONIA	<ul style="list-style-type: none"> • Detalhes da harmonia (análise harmônica detalhada) • Consonância e dissonância • Cadências • Técnicas contrapontísticas ou polifônicas • Relações entre texto e harmonia
SOM	<ul style="list-style-type: none"> • Detalhes na instrumentação e orquestração • Textura • Dinâmica • Relação das vozes com o som (timbre) • Relações entre texto e som

Fonte: Mattos (2006, p. 3)

Considera-se o esquema proposto por Mattos (2006) ideal para embasar e referenciar todo processo de microanálises deste capítulo. Entretanto, para uma descrição detalhada, optou-se por subdividir as obras em seções e apresentar as microanálises de cada uma delas.

3.1.4A Furiosa

3.1.4.1 Informações Preliminares

Foi escrita originalmente para dois cavaquinhos, violão tenor e violão de 7 cordas, sendo a primeira gravação presente no LP Violões do Brasil (produção independente) e no CD

Guitares du Brésil, ambos¹⁵ de 1990, enquanto a versão para 4 violões (dedicada ao *Los Angeles Guitar Quartet*) só aparece em 1997. A publicação da versão para quarteto de violões saiu no ano de 2000 pela *Guitar Solo Publications (ASCAP) – GSP-198*.

Numa conversa informal ao telefone com o compositor, ele afirmou que as duas versões são iguais. É claro que a expressão “iguais” refere-se à forma, estrutura, harmonia, linhas melódicas, pois, ao considerar a instrumentação da versão original (2 cavaquinhos, 1 violão tenor e violão de 7 cordas) e, por outro lado, que a versão para quarteto de violões foi dedicada ao *Los Angeles Guitar Quartet* – que tem na sua formação 4 violões de 6 cordas – é evidente que algumas adaptações de tessitura foram necessárias.

A obra é um maxixe, ritmo que Tinhorão descreve da seguinte maneira:

Nascido da maneira livre de dançar os gêneros de música em voga na época – principalmente a polca, a schottish e a mazurca – o maxixe resultou do esforço dos músicos de choro em adaptar o ritmo das músicas à tendência aos volteios e requebros de corpo com que mestiços, negros e brancos do povo teimavam em complicar os passos das danças de salão. Nesse sentido, o maxixe representou a versão nacionalizada da polca importada da Europa pela classe média na primeira metade do século XIX. (TINHORÃO, 1978, p. 59).

Essa citação vai ao encontro com Pereira ao dizer que “o maxixe nasceu de uma mistura de ritmos de danças europeias, como a *polca* e a *habanera*, com elementos rítmicos da cultura afro-brasileira, como o batuque e lundu” (2007, p. 18). “O maxixe também pode ser considerado como um dos predecessores do samba, tanto que atualmente, ao tratar dos primeiros sambas, alguns historiadores falam em samba amaxixado” (Thomaz, 2014, p. 64). Pereira (2007) relata que o ambiente inicial do choro foram os bailes populares promovidos pelas classes mais desfavorecidas, acompanhado de uma coreografia que causava escândalo. O autor descreve ainda que se tratava de um ritmo muito cativante que proporcionava fascínio nas pessoas, posteriormente com os passos mais recatados, tornou-se febre nacional, ocupando o lugar de seus predecessores nos bailes e sendo até exportado para a Europa.

¹⁵ O LP *Violões do Brasil* (1990) e o CD *Guitares du Brésil* (1990) correspondem basicamente ao mesmo trabalho. O LP é uma produção independente lançada no Brasil, enquanto o CD saiu pela gravadora GHA, uma edição austríaca do LP contendo 3 músicas a mais.

3.1.4.2 Esquema Estrutural

O compositor distribui e alterna as diferentes funções musicais entre os instrumentos do grupo, o quadro 2 detalha a cada seção as diferentes funções que os instrumentos executam:

Quadro 2 – Esquema Estrutura da música *A Furiosa*

Seções	Introd.	A			B	C	B'	D	E		Coda	
Comp.	1 a 40	41 a 56	57 a 64	65 a 72	73 a 89	90 a 121	122 a 138	139 a 146	147 a 154	155 a 162	163 a 166	167 a 177
Violão 1	Alterna entre ostinato e linhas melódicas que compõem a polifonia	Solo principal	Ostinato de acompanhamento	Acompanhamento	Solo principal (<i>Soli</i> a duas vozes)	Melodia em blocos uníssonos e oitavados	Repete o B	Linha percussiva	Melodia em blocos uníssonos e oitavados	Acompanhamento	Acompanhamento	Solo principal
Violão 2	Alterna entre linhas melódicas que compõem a polifonia e ostinato	Ostinato de acompanhamento e linhas contrapontísticas	Solo principal	Solo principal	Solo principal (<i>Soli</i> a duas vozes)	Melodia em blocos uníssonos e oitavados	Repete o B	Linha percussiva	Melodia em blocos uníssonos e oitavados	Solo principal	Solo principal	Acompanhamento e linhas em resposta a melodia principal
Violão 3	Melodias que compõem a polifonia	n/a	Solo principal dobrado oitava abaixo	Solo principal dobrado oitava abaixo	Acompanhamento	Melodia em blocos uníssonos e oitavados	Repete o B	Linha percussiva	Melodia em blocos uníssonos e oitavados	Solo principal dobrado oitava abaixo	Acompanhamento	Solo principal dobrado oitava abaixo
Violão 4	Melodias que compõem a polifonia	n/a		Preenchimento rítmico-harmônico e baixos com função contrapontística	Preenchimento rítmico-harmônico e baixos com função contrapontística	Melodia em blocos uníssonos e oitavados	Repete o B	Linha percussiva	Melodia em blocos uníssonos e oitavados	Preenchimento rítmico-harmônico e baixos com função contrapontística	Preenchimento rítmico-harmônico e baixos com função contrapontística	Preenchimento rítmico-harmônico e baixos com função contrapontística

3.1.4.3 Microanálise Descritiva

Introdução

Figura 40 - *A Furiosa* - Paulo Bellinati – Compassos 27 - 30

apresentação do motivo

reapresentação transposta

precipitação melódica

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-198, 1997

Ritmo

Identifica-se a orientação do ritmo (*Maxixe* – no subtítulo) e a sugestão de andamento a 110 BPM. Toda textura polifônica da Introdução é construída sobre um ostinato, figura 41, que tem a execução alternada pelos violões 2 e 1 a cada 16 compassos:

Figura 41 - *A Furiosa* - Paulo Bellinati – Violão 2 - Compassos 1 - 2

mf

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-198, 1997

Na Introdução alguns momentos são caracterizados por movimentações polirrítmicas, que surgem como resultado da independência das vozes e do ambiente ritmicamente livre, tendo como ponto de apoio e sustentação o ostinato, como mostra a figura 40.

Melodia

As melodias são criadas através da utilização de motivos curtos que são alternados pelos diferentes violões, sendo perceptível as movimentações predominantemente em graus conjuntos ou cromáticos.

Na figura 40 é possível observar as movimentações das vozes em caráter polifônico sobre o ostinato executado pelo primeiro violão. Na mesma figura nota-se, além do emprego de movimentos oblíquos entre os violões 1 e 3, o motivo ascendente do quarto violão no compasso 27 sendo reapresentado no compasso 29 pelo segundo violão transposto uma quarta aumentada descendente. A precipitação melódica descendente do terceiro violão no compasso 30, como uma jogada de mestre, serve como compensação melódica descendente às frases ascendentes dos violões 2 e 4 (compassos 27 e 29) e também como encerramento temático do terceiro violão retornando à sua tônica de referência, que seria no compasso 31. Ainda no compasso 30, o quarto violão reforça a compensação descendente do sistema em resposta.

A figura 41 mostra o ostinato que percorre por todos os 40 compassos da introdução escrito em duas vozes que alternam o mesmo registro duas diferentes cordas. Ainda que esta técnica faça parte do repertório idiomático instrumental do violão, ao observar a tessitura, percebe-se que a proposta do compositor é fazer com que o violão imite tecnicamente e sonoramente o cavaquinho, instrumento que executava essa linha na versão original. Na entrada do primeiro violão, o movimento cromático ascendente apresentado na figura 42 e o ostinato pedal apresentado na figura 41 produzem os movimentos oblíquos das vozes:

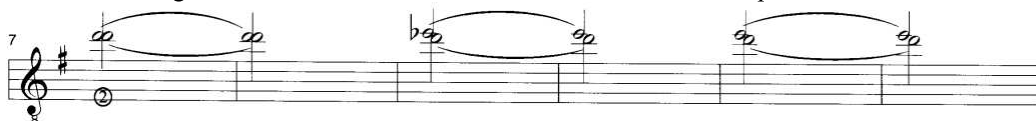
Figura 42 - *A Furiosa* - Paulo Bellinati – Violão 1 - Compassos 4 e 5



Fonte: Paulo Bellinati, GSP-198, 1997

No exemplo a seguir, figura 43, notam-se os bicordes do primeiro violão, já com a técnica implícita do movimento oblíquo das vozes, funcionam eles mesmos como variação de frequência entre as duas notas que os compõem e ainda em relação ao pedal executado simultaneamente pelo segundo violão:

Figura 43 - *A Furiosa* - Paulo Bellinati – Violão 1 - Compassos 7 a 12



Fonte: Paulo Bellinati, GSP-198, 1997

As frases dos violões 3 e 4, apresentadas a seguir nas figuras 44 e 45, são criadas a partir dos mesmos princípios técnicos:

Figura 44 – *A Furiosa* – Paulo Bellinati – Violão 3 – Compassos 9 a 11



Fonte: Paulo Bellinati, GSP-198, 1997

Figura 45 – *A Furiosa* – Paulo Bellinati – Violão 4 – Compassos 11 a 15



Fonte: Paulo Bellinati, GSP-198, 1997

A figura 44 mostra a frase do violão 3, enquanto a figura 45 mostra a linha do violão 4, em ambos os casos, apesar das diferenças rítmicas, é possível perceber a técnica de ligados com blocos de três notas, sendo pulsadas a primeira e terceira.

Ainda na Introdução, identificam-se alguns motivos desenvolvidos em intervalos harmônicos de segundas:

Figura 46 – *A Furiosa* – Paulo Bellinati – Violão 2 – Compassos 21 e 22



Fonte: Paulo Bellinati, GSP-198, 1997

A figura 46 apresenta o motivo criado a partir da variação do padrão rítmico do ostinato, com intervalos harmônicos de segundas menores, o resultado sonoro lembra a sonoridade de uma cuíca. Este motivo prepara a escalada descendente, com efeito de cascata, que será apresentada a seguir pelo terceiro violão:

Figura 47 – *A Furiosa* – Paulo Bellinati – Violão 3 – Compassos 23 a 27



Fonte: Paulo Bellinati, GSP-198, 1997

A figura 47 apresenta a escalada descendente do terceiro violão com efeito de cascata, percebe-se que ela foi criada a partir de variações do motivo introdutório do violão 1, figura 41.

Nota-se a movimentação paralela horizontal, *voicings* quartais, como mostra o exemplo da figura 48:

Figura 48 – *A Furiosa* – Paulo Bellinati – Violão 4 – Compassos 23 e 24



Fonte: Paulo Bellinati, GSP-198, 1997

Harmonia

Não há uma progressão harmônica na introdução, as linhas foram construídas sob a perspectiva polifônica tendo como sustentação rítmica o ostinato que alterna em duas notas no mesmo registro, exemplificado na figura 41.

Som

Na escrita da introdução, o compositor solicita o ostinato em *mf*, as linhas melódicas em *f* e quando as linhas melódicas são realizadas em blocos de notas, *mf*. Não há nenhuma marcação de alternância de timbre.

Seção A

Devido às diferentes texturas utilizadas nesta seção, optou-se por considerar a Seção A subdividida em três partes. A primeira parte do compasso 41 a 56, a segunda do 57 ao 64 e a terceira do 65 ao 72.

Ritmo

Na Seção A inteira notam-se motivos sincopados alternando em entradas téticas e anacrústicas.

Melodia

Na primeira parte da seção A, os violões 3 e 4 estão em pausa, a melodia (tema principal) é apresentada pelo violão 1 sobre o acompanhamento do mesmo ostinato da introdução, realizado aqui pelo violão 2, como mostra a figura a seguir:

Figura 49 – *A Furiosa* – Paulo Bellinati – Violões 1 e 2 - Compassos 41 a 44

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-198, 1997

As linhas dos violões 1 e 2 tiveram origem a partir das linhas dos cavaquinhos 1 e 2 da versão original, assim, na adaptação para quarteto, vários trechos foram transpostos uma oitava acima fazendo com que os violões soem na mesma altura dos cavaquinhos (primeira versão), como é o caso do exemplo apresentado na figura 49.

No exemplo a seguir, figura 50, o violão 2 exerce dupla função, sendo responsável pela manutenção do ostinato, mas também de participar ativamente da melodia. Essa participação fica evidente nos movimentos contrários na finalização da frase:

Figura 50 – *A Furiosa* – Paulo Bellinati – Violões 1 e 2 – Compassos 54 a 56

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-198, 1997

Na figura 50, nota-se que a linha de contraponto do violão 2, em movimento descendente (contrário à melodia principal) também direciona e prepara para assumir a melodia principal. Da mesma maneira, a finalização ascendente do violão 1 encaminha a linha melódica para tessitura do ostinato, que será a função deste instrumento nos próximos compassos. Essa troca de funções pode ser observada no exemplo seguinte, figura 51, em que o violão 1 assume a execução do ostinato e o violão 2 a melodia. Ainda nesta figura, verifica-se a entrada do terceiro violão dobrando em oitavas paralelas a linha do segundo:

Figura 51 – *A Furiosa* – Paulo Bellinati – Violões 1, 2 e 3 – Compassos 57 a 60

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-198, 1997

A entrada do terceiro violão caracteriza a chegada da segunda parte da Seção A, figura 51. Enquanto a terceira parte é caracterizada pela entrada do violão 4, nela o ostinato deixa de existir e as funções de acompanhamento ficam bem estabelecidas entre os violões 1 e 4, porém, as melodias dos violões 2 e 3 seguem exatamente iguais, como mostra a figura 52:

Figura 52 – *A Furiosa* – Paulo Bellinati – 65 a 67

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-198, 1997

Harmonia

Na primeira e segunda partes da Seção A, não há progressões harmônicas. O mesmo ostinato presente na introdução também é apresentado nelas e tem a função de acompanhamento.

A entrada da terceira parte da Seção A é identificada por uma cadência harmônica em fortíssimo, exibida na figura 53:

Figura 53 – *A Furiosa* – Paulo Bellinati – Compasso 64

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-198, 1997

A seção A tem característica modal, sendo predominante o D mixolídio. Nota-se o emprego de empréstimos modais em alguns acordes, como é o caso da figura 53 anterior que tem uma progressão SubV/V - I.

O desenvolvimento do acompanhamento (baixos e harmonias) fica a cargo dos violões 1 e 4 que se intercalam ritmicamente. A linha de baixo, executada pelo violão 4, que também tem função contrapontística é enriquecida, em alguns momentos, pela participação do violão 1, como mostra a figura 54:

Figura 54 – *A Furiosa* – Paulo Bellinati – Violões 1 e 4 – Compassos 68 a 72

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-198, 1997

Som

Esta seção é caracterizada pelas entradas fracionadas dos instrumentos e evidentemente, proporcional a elas, o aumento da densidade sonora. As intensidades são marcadas pelo compositor sempre enfatizando as melodias, também dando destaque às linhas de contraponto e deixando sempre o ostinato ou harmonia como segundo plano.

Seção B

A figura 55 se apresenta como referência do desenvolvimento da seção B:

Figura 55 – *A Furiosa* – Paulo Bellinati – Compassos 73 a 76

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-198, 1997

Ritmo

A Seção B é caracterizada por elevada densidade rítmica, as melodias têm movimento sincopado e fraseado tético. As levadas harmônicas seguem realizando o procedimento de intercalações rítmicas entre os violões 3 e 4, vide figura 55.

Melodia

A análise das linhas dos violões 1 e 2, apresentadas na figura 55, apoia-se nas considerações de Guest (2009) a respeito da melodia em bloco a dois. Nota-se que “a igualdade rítmica faz as duas melodias, de alturas e timbres diferentes, fundirem-se numa nova textura mais ampla do que a simples melodia acompanhada” (GUEST, 2009, p. 112). Para a linha do violão 2, “escolhe-se a nota da 2ª voz de modo a complementar o som do acorde, ou seja, caracterizá-lo ou enriquecê-lo” (GUEST, 2009, p. 112) e que “as notas importantes ‘de chegada’ também irão coincidir nas duas vozes” (GUEST, 2009, p. 113); todos estes procedimentos foram adotados por Bellinati neste exemplo.

Harmonia

A harmonia utiliza acordes com tensões de sétima e em um momento de sexta. Mais uma vez nota-se a harmonia estendida entre dois instrumentos, desta vez os violões 3 e 4, este último com a linha de baixos em função contrapontística.

Som

O som da seção tem característica densa com os violões 1 e 2 desenvolvendo a melodia em bloco a duas vozes e a harmonia realizada pelos violões 3 e 4. As intensidades são marcadas pelo compositor sempre enfatizando as melodias, também dando destaque às linhas de contraponto e antecipações rítmicas.

Seção C

A figura 56, a seguir, serve como referência do desenvolvimento da seção C:

Figura 56 – *A Furiosa* – Paulo Bellinati – Compassos 118 a 121

The musical score consists of four staves. The first two staves (Violins 1 and 2) play a melodic line in G major, featuring triplets and sextuplets. The last two staves (Violas 3 and 4) provide harmonic support, also using triplets and sextuplets. Red arrows point to specific notes in measures 119 and 120, indicating rhythmic accents or syncopations. Circled numbers 2 and 3 are placed above the first two staves in measure 119.

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-198, 1997

Ritmo

A Seção C tem caráter virtuosístico sendo possível notar motivos sincopados alternando em entradas téticas e anacrústicas, por vezes enriquecidos com quiáteras.

Melodia

Na figura 56, observa-se a melodia desenvolvida em bloco formado por uma estrutura uníssona e oitavada, assim as vozes não têm função de compor ou formar um acorde, mas de criar um movimento melódico denso.

Muitos dos motivos melódicos são criados a partir do arpejo de acordes acrescidos de movimentos cromáticos. Nota-se ainda que o compositor, na criação das frases, alterna entre fragmento de motivo (apresentado na seção A) com passagem rápida, que por apresentar elevado nível técnico é denominado, na figura 57, como elemento virtuosístico:

Figura 57 – *A Furiosa* – Paulo Bellinati – Violão 3 – Compassos 106 a 109

Fragmento do motivo principal da seção A

Elemento virtuosístico

Fragmento do motivo principal da seção A

Elemento virtuosístico

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-198, 1997

Observa-se ainda que em alguns momentos, em pares, as linhas realizam caminhos ou técnicas distintas, mas sempre mantendo a igualdade rítmica. Note na figura 56, penúltimo compasso, o movimento contrário entre as linhas das extremidades com relação às do centro do sistema. Já na figura 58, os violões 1 e 3 exploram a técnica ligados descendentes sobre as sextinas, enquanto os violões 2 e 4, sobre o mesmo ritmo, executam a técnica de arpejo:

Figura 58 – *A Furiosa* – Paulo Bellinati – Compasso 113

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-198, 1997

Harmonia

Não há uma progressão harmônica nesta seção.

Som

A Seção C é caracterizada pelos movimentos oitavado e uníssono dos blocos melódicos, elevada densidade sonora e forte intensidade sonora.

Seção D

A Seção D é caracterizada por ser o trecho percussivo da obra, então não há harmonia e nem linhas melódicas, pois todos os violões executam linhas percussivas, esses comentários são ilustrados pela figura 59:

Figura 59 – *A Furiosa* – Paulo Bellinati - Compassos 139 e 140

The image shows a musical score for four staves, likely representing different parts of a string quartet. The score is in G major and 3/4 time. The first staff is labeled 'f play the strings behind the nut'. The second staff is labeled 'f mute strings'. The third staff is labeled 'f wood sound'. The fourth staff is labeled 'f bass sound'. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with some rests and accents.

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-198, 1997

Ritmo

O ritmo é bem marcado com movimentação em destaque nos contratempos e nas síncopes.

Som

O quarteto, nesta seção, soa como um grupo percussivo, pois cada violão busca imitar um diferente instrumento de percussão. O compositor registra acima de cada linha a orientação de como extrair o resultado sonoro percussivo desejado; naturalmente por se tratar de uma editora estrangeira o registro é feito em inglês, são elas:

- *Play the strings behind the nut* – Tocar as cordas atrás da pestana do violão.
- *Mute strings* – Tocar com as cordas abafadas.
- *Wood sound* – Som de madeira. Uma possibilidade é percutir com as pontas dos dedos na madeira do violão (tampo ou faixa lateral) extraindo um som mais agudo.
- *Bass Sound* – Som grave. Uma possibilidade é percutir os bordões na região mais próxima do cavalete com o polegar ou com mão aberta.

Seção E

Esta seção é subdividida em duas partes, optou-se por comentar apenas a primeira, uma vez que a segunda corresponde à exata repetição da terceira parte da Seção A, que já foi comentada nesta análise. Quanto à parte que será explanada, será feito em parágrafo único, descrevendo todos os aspectos relevantes extraídos da figura 60, a seguir:

Figura 60 – *A Furiosa* – Paulo Bellinati – Compassos 147 a 150

The musical score for Figure 60 consists of four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is characterized by a syncopated rhythm and parallel melodic lines in different registers. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff is identical to the first. The third staff is also in treble clef but has a lower range. The fourth staff is in bass clef and has the lowest range. The music is marked with a forte dynamic (f) and ends with a fortissimo dynamic (ff).

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-198, 1997

Observa-se que esta seção é criada a partir do tema principal da obra, o mesmo apresentado na Seção A, sendo desenvolvido aqui sobre a textura Bloco de Notas em uníssono e oitavas. O ritmo conserva a movimentação sincopada. As melodias têm movimentos paralelos e executam as mesmas notas, alterando apenas os registros das tessituras. A sonoridade é intensa (*f*), finalizando em (*ff*).

Coda

A Coda está subdividida em duas partes, na primeira, o violão 2 apresenta a melodia principal sendo acompanhado pelos demais; na segunda os violões 1 e 3 são responsáveis pelo solo principal, contudo, há intercalações melódicas dos demais instrumentos, na maioria das vezes pelo violão 2, como um jogo de perguntas e respostas. As figuras 61 e 62 a seguir ilustram esses comentários:

Figura 61 – *A Furiosa* – Paulo Bellinati – Compassos 163 e 164

The musical score for Figure 61 shows measures 163 and 164. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The score is arranged for Violin 1, Violin 2, Violoncello, and Double Bass. In measure 163, the Violoncello and Double Bass play a rhythmic pattern of eighth notes, while Violin 1 and Violin 2 play chords. In measure 164, Violin 2 plays a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic, while Violin 1, Violoncello, and Double Bass provide accompaniment. A mezzo-forte (*mf*) dynamic is indicated at the beginning of measure 164.

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-198, 1997

Figura 62 – *A Furiosa* – Paulo Bellinati – Compassos 169 a 172

The musical score for Figure 62 shows measures 169 to 172. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The score is arranged for Violin 1, Violin 2, Violoncello, and Double Bass. In measure 169, Violin 1 and Violin 2 play a melodic line, while Violoncello and Double Bass play chords. In measure 170, Violin 2 plays a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, while Violin 1, Violoncello, and Double Bass provide accompaniment. In measure 171, Violin 1 and Violin 2 play a melodic line, while Violoncello and Double Bass play chords. In measure 172, Violin 1 and Violin 2 play a melodic line, while Violoncello and Double Bass play chords. A forte (*f*) dynamic is indicated at the beginning of measure 172.

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-198, 1997

Ritmo

O movimento é sincopado, com a presença de antecipações rítmicas e contratempos. Os motivos são anacrústicos ou acéfalos.

Melodia

As linhas melódicas perpassam majoritariamente os violões 1, 2 e 3 tendo como contrapontos prioritariamente a linha de baixo do violão 4. Por fim, a figura 63 mostra o encerramento da obra onde todos os instrumentos finalizam com uma técnica muito frequente na guitarra elétrica chamada *double stop*¹⁶.

Harmonia

Todos os violões em algum momento realizam a harmonia neste trecho, porém quando mais de um violão a executa, eles se completam ritmicamente e os acordes são distribuídos de forma a ampliar a tessitura e as tensões, como se percebe nas linhas dos violões 1, 3 e 4 na figura 61 e os violões 2 e 4 na figura 62. A figura 63 exhibe o encerramento da obra sobre um acorde que se estende por todos os instrumentos.

Som

A densidade sonora neste trecho é elevada. O compositor solicita as melodias em *f*; o contraponto (violão 4) em *mf*, e a harmonia em *p*. O último compasso, figura a seguir, é caracterizado pela terminação feminina com um *ff* em todos os instrumentos.

¹⁶ *Double Stop* – “é o termo empregado no meio ‘guitarrístico’ para o uso de intervalo harmônico no instrumento. (...) Sua execução pode vir associada a outros elementos de ornamentação, como ligaduras e ‘bends’” (MANGUEIRA, 2006, p. 62).

Figura 63 – *A Furiosa* – Paulo Bellinati – Compasso 177

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-198, 1997

3.1.5 Baião de Gude

3.1.5.1 Informações Preliminares

A música *Baião de Gude* de Paulo Bellinati foi composta em 1990, dedicada a Artur Bellinati, irmão do compositor. Sua primeira versão, para trio de violões, a qual chamaremos de ‘versão original’, tem registro fonográfico no LP *Violões do Brasil* e CD *Guitares du Brésil*. A primeira publicação (*Versão Trio*) saiu em 1996 pela *Guitar Solo Publications (ASCAP) - GSP-160*. Posteriormente, em 1997, a peça foi adaptada para quarteto de violões, sendo dedicada ao grupo *Quaternaglia*. O grupo fez a gravação desta obra em 2012 no disco intitulado *Jequibau*. A versão impressa para 4 violões, dedicada ao *Quaternaglia*, foi publicada no ano de 2000 pela *Guitar Solo Publications (ASCAP) – GSP-201*.

Conforme observa Pereira (2007, p. 60), "O baião é um dos ritmos mais populares do universo rítmico brasileiro e, com certeza, o mais difundido na região nordeste"). O autor também salienta que "depois da bossa nova o baião adquiriu novos aspectos e foi, em determinado momento, associado à linguagem do jazz por grandes músicos como Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti" (Pereira, 2007, p.61). De acordo com Rocha, “os modos Mixolídio e dórico são bastante utilizados por Gonzaga” (2015, p. 32). Na *Baião de Gude*, percebe-se logo no primeiro contato esses dois pontos, sendo sempre utilizado o modo Dórico e Frígio, como ilustra o Quadro 3.

3.1.5.2 Esquema Estrutural

O compositor distribui e alterna as diferentes funções musicais entre os instrumentos do grupo; o quadro 3 detalha a cada seção as diferentes funções que os instrumentos executam:

Quadro 3 – Esquema Estrutura da música *Baião de Gude*

Seções	Introd.	A		B		Interlúdio	C	D	E	B'	Final
Compassos	1 a 10	11 a 28	29 a 46	47 a 64	65 a 82	83 a 92	93 a 126	127 a 158	159 a 178	179 a 214	215 a 225
Violão 1	<i>Soli</i>	Solo principal	Solo principal	Acompanhamento	Solo principal	Repete introdução	Extensão do acompanhamento	Preenchimento rítmico/harmônico	<i>Soli</i>	Repete B	Repete Intro.
Violão 2	<i>Soli</i>	Contracantos	Solo principal dobrado em 8 ^{as} e 3 ^{as} paralelas	Solo principal dobrado em 8 ^{as}	Solo principal dobrado em 8 ^{as} e 3 ^{as} paralelas	Repete introdução	Extensão do acompanhamento	Contracanto e preenchimento rítmico/harmônico	<i>Soli</i>	Repete B	Repete Intro,
Violão 3	<i>Soli</i>	Contracantos	Preenchimento rítmico-harmônico, contracantos e pequenas participações no solo principal	Contracantos e preenchimento rítmico-harmônico	Preenchimento rítmico-harmônico, contracantos e pequenas participações no solo principal	Repete introdução	Solo principal	Acompanhamento	<i>Soli</i>	Repete B	Repete Intro,
Violão 4	<i>Soli</i>	Acompanhamento		Solo principal	Acompanhamento	Repete introdução	Acompanhamento	Solo principal	<i>Soli</i>	Repete B	Repete Intro,

3.1.5.3 Considerações sobre a Harmonia

Na análise harmônica constatou-se quatro fatores importantes: o primeiro é a utilização do máximo de tensões disponíveis para os acordes, o segundo é a alternância da função do acompanhamento entre os diferentes instrumentos do grupo, o terceiro é o uso da mesma estrutura harmônica para todas as seções e o quarto é a utilização de material modal.

Quanto ao primeiro fator, as harmonias são densas e carregadas do uso de várias tensões disponíveis; em alguns momentos, para alçar maior número de tensões, o compositor realiza uma complementação estendendo a formação do acorde por dois ou mais instrumentos. No segundo fator, Bellinati cria novos ambientes sonoros e texturas, pois além de alternar o instrumento que executa o acompanhamento varia também o padrão rítmico da levada e as tensões utilizadas. Quanto aos terceiro e quarto fatores, o compositor utiliza a mesma estruturação harmônica nas diferentes seções da obra, tendo algumas pequenas variações na quantidade de compassos, mas obedecendo à mesma progressão harmônica formada por quatro acordes, sendo que três deles empregam o modo Dórico e no outro o Frígio, ilustrados no quadro 4:

Quadro 4 - Estruturação Harmônica

Seções	Frase Introdutória	Em (Dórico)	Gm (Dórico)	F#m (Frígio)	Am (Dórico)	Em (Dórico)
A	2 compassos (solo violão 1)	8 compassos	8 compassos	8 compassos	8 compassos	2 compassos
B	2 compassos (oitavas paralelas violões 2 e 4)	8 compassos	8 compassos	8 compassos	8 compassos	2 compassos
C	2 compassos (solo violão 3)	8 compassos	8 compassos	8 compassos	8 compassos	
D	n/a	8 compassos (entrada anacrústica do violão 4 no solo)	8 compassos	8 compassos	8 compassos	n/a
E	n/a	6 compassos	4 compassos	4 compassos	4 compassos	2 compassos

3.1.5.4 Microanálise Descritiva

Introdução

A figura 64 expõe as primeiras informações da Microanálise Descritiva da introdução da obra, em tempo ressalta-se que nos compassos seguintes aos serem exibidos na figura, o trecho será reapresentado transposto um tom acima:

Figura 64 – *Baião de Gude* – Paulo Bellinati – Compassos 1 a 4

♩ = 116 Vivo

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-201, 1997

Ritmo

O andamento (116 BPM) é registrado ao início da partitura, o ritmo é desenvolvido basicamente a partir de semicolcheias, colcheias e colcheias pontuadas. Nota-se o uso de movimentos articulados, com ataques sincopados e antecipações rítmicas. No terceiro compasso, um padrão rítmico de baião, servindo como prenúncio da levada rítmica que será aplicada na linha de acompanhamento na Seção A.

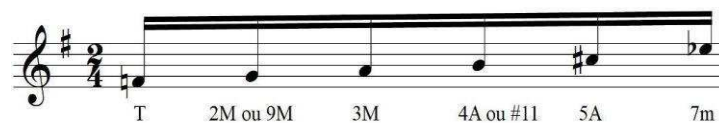
Melodia

Os motivos introdutórios criados são a partir de trítonos e passagens altamente cromatizadas, as linhas são desenvolvidas em *Soli* sendo possível notar a aplicação de *voicings* quartais e *clusters*;

Harmonia

Não há uma progressão harmônica, todavia nota-se a inserção de um acorde no terceiro compasso, sua extensão abrange todos os violões e o resultado é um F7/9(#5 e #11). Ao ser analisado, conclui-se que sua formação vem da sobreposição de todas as notas da escala de tons inteiros:

Figura 65 - Escala de Tons Inteiros



Som

Na escrita da introdução, a textura *Soli* e a forte intensidade solicitada, em tese, levam o quarteto a soar como os metais de uma *Big Band*. Nos dois primeiros compassos, nota-se que as linhas dos violões 1 e 3 são dobradas em movimentos paralelos de oitavas, o mesmo acontece com as linhas dos violões 2 e 4, enquanto que se observados os violões 1 e 2, nota-se um dobramento em quartas aumentadas, de igual modo os violões 3 e 4. No segundo motivo, o violão 1 é dobrado em quartas aumentadas pelo violão 2, e ao mesmo tempo, predominantemente em terças paralelas pelo violão 3, ainda neste trecho, se observadas as linhas dos violões 2 e 3 o movimento de segundas paralelas gerado chama bastante a atenção.

A figura 66 expõe a finalização da Introdução, sendo caracterizada por movimentos contrários da escala de tons inteiros, com uma pequena passagem cromática na conclusão, exceto no violão 2. Nota-se ainda, a relação intervalar em quintas diminutas (inversão do intervalo de quarta aumentadas) nas linhas 1 e 3, como também 2 e 4, ilustrado:

Figura 66 - *Baião de Gude* - Paulo Bellinati - Compassos 9 a 10

The image shows a musical score for two measures, numbered 9 and 10. It consists of four staves. The top staff is the melody, and the other three are accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music is characterized by a mix of articulations: some notes are slurred (legato), some are marked with a 'v' (staccato), and some are marked with a 'v' and a horizontal line (tenuto). The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, then a quarter note B4, and a quarter note C5. The accompaniment consists of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic pattern.

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-201, 1997

Seção A

Ritmo

Na figura 67, na construção das linhas dos violões 1, 2 e 3, percebe-se a predominância de melodias com articulações intercaladas em *legato*, *staccato* e *tenuto*. Os motivos melódicos são iniciados em movimentos anacrústicos e acéfalos, tendo ainda seus ritmos predominantemente sincopados em contratempos e antecipações. A densidade rítmica é elevada e ganha um rico movimento com a inclusão da levada harmônica extraída do clássico padrão rítmico de baião.

Figura 67 – *Baião de Gude* – Paulo Bellinati – Compassos 11 a 16

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-201, 1997

A partir do compasso 29, há uma variação no padrão rítmico de baião que é executado pela harmonia, resultando em:

Figura 68 - *Baião de Gude* – Paulo Bellinati – Violão 4 - Compasso 29

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-201, 1997

O padrão rítmico inicial é retomado no compasso 37, como mostra a figura 69, a seguir:

Figura 69 - *Baião de Gude* - Paulo Bellinati – Violão 4 - Compasso 37

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-201, 1997

Melodia

Os motivos são sempre iniciados e finalizados em notas pertencentes ao acorde (fundamental, terça, quinta, sétima e nona), inclusive muitos deles são criados a partir do arpejo das notas dos acordes, como pode ser percebido na figura 67. Verifica-se, ainda nesta

figura, que muitos dos motivos da Seção A são gerados a partir de transformações e variações rítmicas, transpostas ou estendidas dos motivos 1 e 2 da Introdução.

Ainda na figura 67 constata-se que os motivos são curtos e alternados entre os violões 1, 2 e 3 criando uma espécie de diálogo. E, no caso das linhas dos violões 2 e 3, quando são executadas simultaneamente, não há um fator de hierarquia, muito pelo contrário, elas intercalam toques e se completam de forma melódica, harmônica e rítmica. O desenvolvimento melódico do violão 2 é realizado em oitavas paralelas e em *ponticello*, enquanto o violão 3 está em terças paralelas, sendo que os blocos de notas deste último alternam entre cordas soltas e presas, todas essas características se enquadram em idiomatismos instrumentais.

O trecho que se inicia no compasso 29, figura 70, é caracterizado pela mudança para o modo frígio e variação na distribuição das linhas melódicas, conseqüentemente na textura sonora. O violão 2 abandona a função de respostas que realizava junto ao violão 3 e passa a dobrar em oitavas a melodia principal apresentada pelo primeiro.

Figura 70 – *Baião de Gude* – Paulo Bellinati – Violões 1 e 2 – Compassos 29 a 33

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-201, 1997

Adiante, percebe-se que o violão 1 amplia sua função contribuindo também na linha de resposta executada pelo violão 3, como pode ser visto nos compassos 37 a 39 na figura 71:

Figura 71 – *Baião de Gude* – Paulo Bellinati – Violões 1, 2 e 3 – Compassos 37 a 39

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-201, 1997

Da mesma maneira, o violão 3 também amplia sua função participando dos motivos de pergunta realizados, anteriormente, exclusivamente pelo violão 1 (e violão 2), como acontece nos compassos 43 a 45, exemplificados na figura 72:

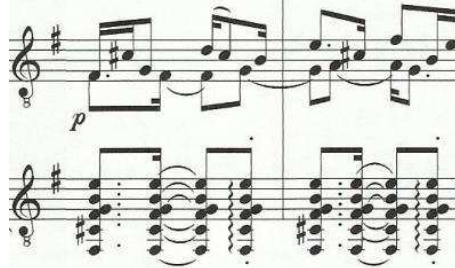
Figura 72 – *Baião de Gude* – Paulo Bellinati – Violões 1, 2 e 3 – Compassos 43 e 44

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-201, 1997

Harmonia

A progressão harmônica é gerada exclusivamente por acordes menores aplicando tensões variadas como: sétimas, nonas e décimas primeiras. Em alguns momentos, a densidade harmônica é elevada com a inclusão de outro instrumento para realizar a complementação abarcando um maior número das tensões disponíveis à harmonia.

Figura 73 - *Baião de Gude* – Paulo Bellinati – Violões 3 e 4 – Compassos 29 e 30



Fonte: Paulo Bellinati, GSP-201, 1997

Na figura 73 vê-se que a linha do violão 3 tem a função fazer a complementação rítmica, mas também reforça tensões (já tocadas pelo violão 4) e acrescenta a harmonia tensões ausentes no violão 4, como a décima terceira e a terça.

Identifica-se a construção das linhas melódicas a três vezes sob duas perspectivas diferentes. Na primeira perspectiva há a presença de uma linha principal e duas subordinadas, como apresentado na figura 67 e na segunda onde se tem as presenças de duas linhas principais e uma subordinada, como apresenta o exemplo da figura 74:

Figura 74 - *Baião de Gude* - Paulo Bellinati – Compassos 34 a 37

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-201, 1997

No trecho exemplificado na figura 74, apresentam-se os violões 1 e 2 como linhas principais e o violão 3 como linha subordinada.

Som

Quanto ao timbre, com exceção ao segundo violão que inicia a Seção A em *ponticello*, não há outras indicações, ficando a cargo dos intérpretes possíveis alternâncias. O violão 4, na Seção A, exerce a exclusiva função de acompanhamento (baixos e levadas harmônicas).

Seção B

Como demonstrado no Esquema Estrutural (Quadro 3), a Seção B pode ser subdividida em duas partes, sendo a primeira os compassos 47 a 64 e a segunda os compassos 65 a 82. Contudo esta descrição ater-se-á exclusivamente à primeira parte, visto que a segunda corresponde à exata repetição do trecho entre os compassos 29 a 46 apresentados na microanálise da Seção A.

A figura a seguir mostra um extrato da seção B e das análises descritas a seguir:

Figura 75 - *Baião de Gude* - Paulo Bellinati – Compassos 47 a 50

The image shows a musical score for four staves, likely representing different violins in a string quartet. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff has a treble clef and contains chords and some melodic fragments. The second staff, labeled 'CVII', has a treble clef and features a melodic line with a slur and an accent. The third staff has a treble clef and contains a complex rhythmic pattern with slurs and fingering numbers (3, 2, 3, 6, 6, 6). The fourth staff, labeled 'CII', has a bass clef and contains a bass line with a slur and an accent. Dynamic markings include *mf* and *p*.

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-201, 1997

Ritmo

A densidade rítmica é diminuída, uma vez que o ritmo harmônico fica diferente sendo composto a partir de figuras de maior prolongação sonora, enquanto que, como espécie de compensação, há uma maior movimentação rítmica na linha do violão 3, em sextinas. O ritmo

da melodia principal continua o mesmo da Seção A, afinal a melodia é a mesma apresentada pelo violão 1 naquela seção.

Melodia

As funções das linhas são alternadas, ficando a cargo dos violões 2 e 4 as melodias principais (em oitavas paralelas) enquanto o terceiro executa a melodia subordinada.

Harmonia

A harmonia executada pelo violão 1 se apresenta de forma estática com movimento lento e ascendente no baixo. Ao analisar harmonicamente o bloco de notas desta linha, notam-se as presenças da fundamental, décima primeira e sétima, gerando um acorde sus4 com sétima. Contudo a linha do violão 3, além de responder ao motivo apresentado pelos violões 2 e 4, tem a função de preenchimento rítmico-harmônico e incorpora ao acorde do primeiro violão os intervalos de terça, quinta e nona.

Som

Apesar da linha melódica da seção ser a mesma da anterior, a apresentação da melodia em oitavas e a mudança no ritmo do acompanhamento criam uma nova textura trazendo a sensação de material novo. As dinâmicas solicitadas pelo compositor são melódicas principais em *forte* e o acompanhamento em *mezzo-forte*, já a linha do violão 3 inicia-se em *piano*, seguido de *crescendo e diminuendo*. As alterações de timbre ficam a critério dos intérpretes.

Seção C

Ritmo

A disposição de notas mais longas e a articulação em *legato*, além da expressão *meno mosso* criam um novo ambiente trazendo relaxamento da intensidade rítmica e uma pulsação mais lenta em relação ao que a peça mantinha até então.

Figura 76 - *Baião de Gude* - Paulo Bellinati – Compassos 93 a 95

The image shows a musical score for four staves. The top two staves are for a piano, with markings 'Meno mosso' and 'p'. The bottom two staves are for a guitar, with markings 'Cantabile' and 'f'. The music features triplets and slurs across the measures.

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-201, 1997

Melodia

Como apresentado no Quadro 3, a Seção C é caracterizada pelo solo do violão 3. Sua melodia é menos movimentada, sendo perceptível a construção, majoritariamente, em movimentos escalares e arpejos, como mostram as figuras 77 e 78:

Figura 77 – *Baião de Gude* – Paulo Bellinati – Violão 3 – Compassos 93 a 95

The image shows a single staff of music for guitar. It starts with a key signature change to E minor (Em). The music is marked 'Cantabile' and 'Meno mosso'. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. There are triplets and slurs in the notation.

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-201, 1997

Figura 78 – *Baião de Gude* – Paulo Bellinati – Violão 3 – Compassos 105 a 106

The image shows a single staff of music for guitar. It starts with a key signature change to G minor (Gm7/9). The music is marked 'T' and 'f'. Fingerings are indicated by numbers 1-9 above the notes. There are triplets and slurs in the notation.

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-201, 1997

Na figura 77 vê-se a frase construída sobre a escala de mi menor descendente com o intervalo de sexta maior omitido, enquanto que a figura 78 traz o movimento ascendente sobre o arpejo de Gm7/9.

Este solo apresenta ainda um padrão de duas notas em movimento paralelo horizontal ascendente sobre a escala, seguido do mesmo movimento descendente, todavia, se as notas forem executadas usando somente as cordas 2 e 3, respectivamente, e ainda deixando sobrepor o som da primeira nota ao da segunda, cria-se uma progressão horizontal de intervalos de segundas, gerando ainda o efeito denominado *campanella*, apresentado na figura 79:

Figura 79 – *Baião de Gude* – Paulo Bellinati – Violão 3 – Compassos 116 a 118



Fonte: Paulo Bellinati, GSP-201, 1997

Harmonia

Os violões 1, 2 e 4 executam suaves arpejos com dupla função de acompanhar e contracantar. Os acordes gerados por eles não se limitam a fundamental, terça e quinta, mas se estendem e fazem uso do máximo de tensões disponíveis. Sétima, nona, décima primeira e décima terceira também são presentes nos acordes, como é possível notar na figura 80:

Figura 80 – *Baião de Gude* – Paulo Bellinati – Violão 4 – Compassos 97 e 98



Fonte: Paulo Bellinati, GSP-201, 1997

A figura 80 exemplifica o volume de tensões utilizadas por Bellinati neste acompanhamento. Outra característica é a aplicação de blocos gerados a partir dos empilhamentos em quartas justas, *voicings* quartais que foram discutidos no subcapítulo anterior.

Som

Na Seção C, representada pela figura 76, constata-se a articulação em *legato* nos acompanhamentos dos violões 1, 2 e 4 e a expressão *cantabile* no solo do violão 3, proporcionando assim, grande contraste com relação às demais Seções da obra. As

intensidades sugeridas pelo compositor, tendo o violão 3 em *forte* e os demais em *piano*, direciona o foco para o solista do trecho e os demais como em plano sonoro secundário.

Chama a atenção um *velutato* realizado pelo segundo violão a partir do compasso 111.

Figura 81 - *Baião de Gude* - Paulo Bellinati – Violão 2 - Compassos 111 e 112



Fonte: Paulo Bellinati, GSP-201, 1997

Seção D

A Seção D é caracterizada pelo solo do violão 4, e as autonomias aos violões 1 e 2, no plano sonoro secundário geram um polifônico. A Figura 82 mostra o solo do violão 4, a partir do compasso 126, com fraseado anacrústico para o compasso 127. Os violões 1 e 2 fazem um contraponto criando a sensação de bastante movimento, enquanto o violão 3 executa a harmonia numa levada de baião:

Figura 82 - *Baião de Gude* - Paulo Bellinati – Compassos 127 a 130

Tempo Primo

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-201, 1997

Ritmo

Há uma retomada no andamento (*tempo primo*), a partir do compasso 127. O ritmo melódico possui característica virtuosística com movimentos sincopados recheados de contratempos. Quanto ao ritmo harmônico, a levada do acompanhamento é exatamente igual à apresentada pelo violão 4 na seção A, contudo, dessa vez executada pelo violão 3. As linhas dos violões 1 e 2 são bastante movimentadas e quando somadas aos demais violões, proporcionam um ambiente com maior densidade rítmica.

Melodia

A melodia principal apresentada pelo violão 4 é caracterizada pela predominância de motivos anacrústicos e acéfalos, como se pode notar nos exemplos das figuras 83, 84 e 85:

Figura 83 - *Baião de Gude* - Paulo Bellinati – Violão 4 - Compassos 127



Fonte: Paulo Bellinati, GSP-201, 1997

Figura 84 – *Baião de Gude* – Paulo Bellinati – Violão 4 – Compassos 146 a 149



Fonte: Paulo Bellinati, GSP-201, 1997

Verifica-se na figura 85 o movimento paralelo vertical, descendente da escala pentatônica, alternando em duas cordas paralelas, com aplicação de um padrão de duas notas:

Figura 85 – *Baião de Gude* – Paulo Bellinati – Violão 4 – Compassos 150 e 151



Fonte: Paulo Bellinati, GSP-201, 1997

Nota-se ainda o prenúncio de algumas técnicas e fraseados que serão mais explorados na seção posterior como: saltos em quartas e quintas; terças paralelas; ligados descendentes com cordas soltas e sextinas:

Figura 86 – *Baião de Gude* – Paulo Bellinati – Violão 4 – Compassos 133 e 134



Fonte: Paulo Bellinati, GSP-201, 1997

A figura 86 mostra uma frase criada a partir dos saltos de quintas e quartas. A figura 87 traz uma frase em terças paralelas e a figura 88 a frase com ligados de duas notas organizados em grupos de três notas, sendo a última uma nota em corda solta:

Figura 87 – *Baião de Gude* – Paulo Bellinati – Violão 4 – Compassos 139 a 143



Fonte: Paulo Bellinati, GSP-201, 1997

Figura 88 – *Baião de Gude* – Paulo Bellinati – Violão 4 – Compassos 144 e 145



Harmonia

Constata-se na figura 82 que o violão 3 tem a função de acompanhamento (baixos e harmonia), sendo que sua linha é exatamente igual à que foi apresentada no acompanhamento da Seção A pelo violão 4.

Os violões 1 e 2, vide figura 82, incorporam suas linhas ao acompanhamento numa perspectiva que transcende a função de complementar, de forma harmônica e rítmica, a linha do terceiro violão. A autonomia e independência dos seus movimentos evocam para uma textura polifônica, uma vez que “o verdadeiro contraponto é algo bem mais complexo, baseado em princípios que governam o interrelacionamento rítmico e intervalar das partes que compõem o tecido musical, com um pensamento harmônico totalmente diverso do habitual” (ALMADA, 2011, p. 313).

Som

Ainda na figura 82 identifica-se que as polifonias e o caráter virtuoso do solo tocado pelo violão 4 trazem à Seção D intensa densidade sonora. Sabendo dessa densa massa sonora criada pelos violões 1, 2 e 3, o autor solicita ao solista (violão 4), através da expressão *deciso*, uma performance decisiva, portanto, com maior austeridade e imposição.

Seção E

Ritmo

A seção E caracteriza-se pelo desenvolvimento da melodia em bloco a 4 vozes com movimento rítmico unificado, ou seja, em *Soli*. Verifica-se no movimento ritmo a predominância de semicolcheias e em alguns momentos síncopes e quiálteras, que geram frases ricas em contratempos e antecipações rítmicas.

Melodia

A melodia é desenvolvida em blocos, com frases curtas contendo saltos em quartas e quintas, passagens cromatizadas, terças paralelas, rasgueados, ligados descendentes com cordas soltas e sextinas.

Figura 89 – *Baião de Gude* – Paulo Bellinati – Compassos 161 e 162

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-201, 1997

A frase na figura 89 foi concebida a partir de saltos de quintas e quartas, como prenunciado na seção anterior pelo violão 4. No mesmo exemplo verifica-se a finalização da frase em movimento cromático ascendente, este por sinal, também prenunciado no violão 4, corresponde ao motivo introdutório da seção anterior, figura 83.

A figura 90 traz uma frase em quiálteras, com ligados descendentes e cordas soltas, o material foi prenunciado na Seção D, solo do violão 4 (figura 88). Ao comparar as figuras 88 e 90, observa-se que se trata do mesmo conceito técnico com uma pequena variação rítmica no primeiro tempo.

Figura 90 – *Baião de Gude* – Paulo Bellinati – Compasso 170



Fonte: Paulo Bellinati, GSP-201, 1997

Em outros momentos, para criar novas frases, o compositor utiliza elementos apresentados na mesma seção, aplicando diferentes técnicas ou idiomatismos instrumentais. Um exemplo disso é que a mesma estruturação rítmica gera duas ou mais frases, como se vê nas figuras 91 e 92:

Figura 91 – *Baião de Gude* – Paulo Bellinati – Compassos 163 e 164

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-201, 1997

Figura 92 – *Baião de Gude* – Paulo Bellinati – Compassos 173 e 174

Fonte: Paulo Bellinati, GSP-201, 1997

Ao comparar as figuras 91 e 92, verifica-se que possuem a mesma estrutura rítmica, com as acentuações nos mesmos pontos, porém enquanto a primeira é caracterizada pelos ligados e cordas soltas, a segunda tem como técnica base o rasgueado em terças paralelas.

Harmonia

Não há uma linha de instrumento com a função específica de manter a linha harmônica, porém ela é percebida pelo contorno melódico e disposição das vozes na estrutura *solli*. A progressão harmônica desta seção, bem como das anteriores, pode ser vista no quadro 4.

Som

A sonoridade da textura *solí* é intensa e densa, os movimentos são paralelos, articulados e com as intensidades e dinâmicas sincronizadas.

5. BOM PARTIDO - O DESENVOLVIMENTO DO ARRANJO

Neste capítulo propõe-se apresentar e discutir o processo criativo do arranjo musical para quarteto de violões da música *Bom Partido*, do compositor Paulo Bellinati. A música foi criada em 1998 para o CD da revista *Guitar Player*, como já detalhado na introdução deste trabalho. Há diversos registros dessa música nas quais se destacam apresentações com o grupo Pau Brasil além de versões para *duo* de violões, com o *Brasil Guitar Duo* e Paulo Bellinati e Weber Lopes. Apesar dos vários registros em áudio e vídeo disponíveis nos *streamings*, não se encontrou uma versão para quarteto de violões. Além disso, ainda não há publicações de partituras desta música, porém para a realização deste estudo a versão para *duo* foi adquirida diretamente com o compositor.

A criação do arranjo para quarteto de violões teve como primeira meta manter as duas linhas da versão para *duo* e, sem se afastar da identidade sonora de Bellinati, acrescentar duas novas. Para tanto, a elaboração deste arranjo fundamentou-se nas técnicas e procedimentos apresentados no capítulo anterior e na referência sonora da gravação de 1998. Para maior compreensão do processo criativo do arranjo em questão, os procedimentos e técnicas utilizados serão apresentados e discutidos a seguir. É válido ressaltar que sua versão completa encontra-se no apêndice da dissertação.

O ponto de partida trabalhado foi a alternância das diferentes funções musicais entre os instrumentos do grupo, buscando com este procedimento fazer com que as linhas melódicas e harmônicas (principalmente) transitassem pelos diferentes intérpretes. O quadro 5 exhibe os resultados deste procedimento.

Quadro 5 - Esquema Estrutura da música *Bom Partido*

Seções	Introd.	A	B	C	D (Solo do violão 3)		E (solo do violão 4)		Coda	
Compassos	1 a 20	21 a 36	37 a 57	58 a 105	106 a 121	122 a 153	154 a 169	170 a 197	198 a 205	206 a 210
Violão 1	Melodia em blocos	Solo Principal	Acompanhamento	<i>Soli</i> a três vozes	Extensão do acompanhamento	Melodia secundária	Acompanhamento	Acompanhamento	Acompanhamento	<i>Soli</i>
Violão 2	Melodia em blocos	Contracantos	Linha Percussiva	<i>Soli</i> a três vozes	Extensão do acompanhamento	Extensão do acompanhamento	Solo Principal	Solo Principal	<i>Soli</i> a duas vozes	<i>Soli</i>
Violão 3	Melodia em blocos	Acompanhamento	Linha Percussiva	<i>Soli</i> a três vozes	Solo principal	Solo principal	Extensão do acompanhamento	Extensão do acompanhamento	<i>Soli</i> a duas vozes	<i>Soli</i>
Violão 4	Linha percussiva	Linha Percussiva	Solo Principal	Acompanhamento	Acompanhamento	Acompanhamento	Extensão do acompanhamento	Melodia Secundária	Acompanhamento	<i>Soli</i>

Introdução

Nos quatro primeiros compassos da obra manteve-se as linhas dos violões 1 e 3, que na versão para *duo* correspondem respectivamente às linhas 1 e 2. A linha criada para o violão 2 destaca o movimento melódico de sétimas paralelas presente nos blocos de notas da versão original. Para o violão 4, optou-se por inserir um prolongado *sibilante* – que é o efeito sonoro resultante do ato de friccionar/raspar a palheta ou as unhas nos bordões da região próxima ao cavalete em direção à mão do violão. A ideia de acréscimo desse efeito vem da gravação presente na revista *Guitar Player* de julho de 1998. Esses procedimentos criativos são demonstrados pela figura 93, a seguir:

Figura 93 - *Bom Partido* - Paulo Bellinati - Compassos 1 a 4

The musical score consists of four staves in 2/4 time, key of D major. The first two staves represent the melodic lines for violins 1 and 2. The second staff features parallel seventh chords. The third staff shows the accompaniment for violins 3 and 4, with chord symbols D7(#9), E9, B7(#9), C9, G#7(#9), and A9. The fourth staff features a 'Sibilante' effect, indicated by a wavy line, and 'Tampo (wood sound)' effects, indicated by 'x' marks.

Fonte: *Bom Partido*, Paulo Bellinati, Arranjo para Quarteto de Violões de Joel Souza, 2020

No trecho seguinte, mais uma vez, as linhas dos violões 1 e 3 se mantêm como cópias das linhas 1 e 2 da versão para *duo*. A linha do violão 2, criada como complementação da linha do violão 1, reforça a nota da ponta da melodia e amplia a densidade do acorde. O violão 4 foi acrescentado com um efeito percussivo, *esfregato*¹⁷, tendo como referência a música *Frevo e Fuga* (exemplo da figura 27), de Paulo Bellinati, e a gravação presente no CD da *Guitar Player* (1998):

¹⁷ A execução da técnica foi explicada no capítulo anterior na parte de Recursos Percussivos.

Figura 94 - *Bom Partido* - Paulo Bellinati - Compassos 5 a 8

Fonte: *Bom Partido*, Paulo Bellinati, Arranjo para Quarteto de Violões de Joel Souza, 2020

Seção A

Na seção A, os violões 1 e 2 foram criados a partir da divisão de frases da linha do violão 1 da versão para *duo*, esta divisão cria uma espécie de diálogo entre os violões 1 e 2, o que é muito comum nas músicas de Paulo Bellinati¹⁸. Na linha do violão 2, foi acrescentada uma nota paralela à melodia que origina intervalos harmônicos e gera movimentos oblíquos, inspirado no *double stop* utilizado no último compasso da música *A Furiosa*, figura 63. O violão 3 realiza o acompanhamento originário da linha 2 da versão para *duo* e o violão 4 segue com o efeito percussivo já comentado no exemplo anterior. A figura 95 mostra os resultados desses procedimentos:

¹⁸ Este artifício também pode ser observado a partir das análises da figura 67 na Seção A da música *Baião de Gude* presentes nesta pesquisa.

Figura 95 - *Bom partido* - Paulo Bellinati - Compassos 21 a 25

The musical score for measures 21-25 of 'Bom partido' is written for a quartet of violins. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The score consists of four staves:

- Staff 1 (Violin 4):** Melody line starting with a rest, followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. It begins with a dynamic marking of *f*.
- Staff 2 (Violin 1):** Percussive line with rests and chords. It includes a dynamic marking of *f* and the instruction 'Metálico'. Chords are marked with 'v' above them.
- Staff 3 (Violin 2):** Chordal accompaniment. It starts with a rest, then plays chords: F#7, F#7, F#7, F#7, C/F#. The dynamic marking is *mf*.
- Staff 4 (Violin 3):** Rhythmic accompaniment consisting of eighth-note patterns. It includes dynamic markings of *mf* and *f*.

Fonte: *Bom partido*, Paulo Bellinati, Arranjo para Quarteto de Violões de Joel Souza, 2020

Seção B

Na seção B, há uma inversão das funções que os violões realizam. Essa técnica está presente em todas as obras de Bellinati para quarteto de violões analisadas neste trabalho. O violão 4 assume a melodia principal e o acompanhamento passa a ser realizado pelo violão 1, respectivamente extraídos dos violões 1 e 2 da versão para *duo*. Os violões 2 e 3 assumem a função percussiva imitando a vassourinha e o surdo, os mesmos recursos percussivos da música *Frevo e Fuga* demonstrados nas figuras 27 e 28, tendo também como referência a gravação de 1998 da revista *Guitar Player*. A figura 96 ilustra esses procedimentos:

Figura 96 - *Bom partido* - Paulo Bellinati - Compassos 37 a 43

37

mp

mp

p

mf

Dmaj7(9) C#(alt) Bm7 Bbm7 Am7 D7(9) Gmaj7(9) F#m7 Em7

Esfregar a mão direita sobre as cordas

Tambora

Fonte: *Bom partido*, Paulo Bellinati, Arranjo para Quarteto de Violões de Joel Souza, 2020

Ao final da Seção B, Bellinati realiza um arpejo descendente sobre o acorde de Sol menor com sexta. As linhas dos violões 2 e 3 mantiveram essa proposta original da versão para *duo*, enquanto o violão 1 toca as mesmas notas organizadas em movimento contrário – ideia retirada do último compasso da introdução da música *Baião de Gude*, vide figura 66. O violão 4 apenas duplica a linha do violão 3 uma oitava abaixo, entretanto, apesar de aparentar certa simplicidade, esse recurso enaltece a característica grave do violão de sete cordas e o prepara para o próximo trecho. Observe a figura a seguir:

Figura 97 - *Bom partido* - Paulo Bellinati - Compassos 56 a 58

To Coda

Bm9

mf

Fonte: *Bom partido*, Paulo Bellinati, Arranjo para Quarteto de Violões de Joel Souza, 2020

Seção C

No exemplo da Seção C apresentado na figura 98, observa-se que o violão 4, criado a partir do violão 2 da versão para *duo*, assume a linha de acompanhamento com baixos adaptados para uma região mais grave, reiterando aquela característica proeminente da qual percorreu-se anteriormente e criando maior afastamento entre o contraponto realizado por este instrumento e a linha melódica. Inspirados na escrita em blocos da Seção B da música *A Furiosa* (figura 55), criou-se as linhas dos violões 1, 2 e 3 que executam a melodia em blocos:

Figura 98 - *Bom partido* - Paulo Bellinati - Compassos 74 a 77

Fonte: *Bom partido*, Paulo Bellinati, Arranjo para Quarteto de Violões de Joel Souza, 2020

Seção D (solo do violão 3)

Neste arranjo, foi criado e inserido um solo para o violão 3 que também pode ser improvisado. Em sua concepção optou-se por utilizar frases concebidas com base em procedimentos e técnicas apresentados nos idiomatismos instrumentais e composicionais do capítulo anterior, mas também variações das frases que Bellinati propõe no solo que consta na versão para *duo*. Ressalta-se que este último foi mantido no arranjo para quarteto de violões sendo executado pelo violão 2 logo em seguida do solo do violão 3. A frase inicial do solo do violão 3 foi criada a partir da variação da frase de entrada do solo do violão 2, ambas oriundas da escala pentatônica de Si Menor, como mostram as figuras 99 e 100:

Figura 99 - *Bom partido* - Paulo Bellinati - Violão 3 - Compassos 103 a 106

Fonte: *Bom partido*, Paulo Bellinati, Arranjo para Quarteto de Violões de Joel Souza, 2020

Como mostra a figura 99, a frase é gerada a partir de padrão rítmico de tercinas que surge como variação da frase inicial do solo do violão 2 (figura 100):

Figura 100 - *Bom partido* - Paulo Bellinati - Violão 2 - Compassos 6 a 8



Fonte: *Bom partido*, Paulo Bellinati, para *Duo* de Violões, 1998

Para a criação de outros elementos melódicos utilizou-se da mesma estrutura rítmica alterando somente as notas, como mostram as figuras 101 e 102.

Figura 101 - *Bom partido* - Paulo Bellinati - Violão 3 - Compassos 110 a 112



Fonte: *Bom partido*, Paulo Bellinati, Arranjo para Quarteto de Violões de Joel Souza, 2020

A referência para aplicação deste procedimento vem da música *Maracatu da Pipa*, apresentado no exemplo da figura 38, na qual a linha do violão 2 é criada imitando e invertendo os intervalos da linha do violão 1. Um procedimento similar foi discutido nas análises da música *Baião de Gude* e teve como exemplos as figuras 91 e 92. Ao comparar as figuras 101 e 102, nota-se que o motivo melódico apresentado na figura 101 foi criado a partir da inversão intervalar do motivo melódico da figura 102, apesar de ambas terem o movimento descendente para as últimas notas:

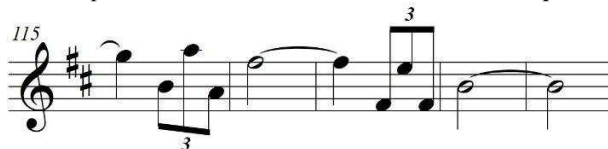
Figura 102 - *Bom partido* - Paulo Bellinati - Violão 2 - Compassos 112 a 114



Fonte: *Bom partido*, Paulo Bellinati, para *Duo* de Violões, 1998

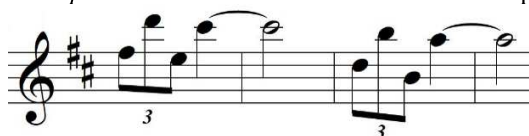
Empregando o mesmo conceito imitativo, a frase da figura 103 foi criada a partir de variações rítmicas e intervalares da frase apresentada na figura 104:

Figura 103 - *Bom partido* - Paulo Bellinati - Violão 3 - Compassos 115 a 119



Fonte: *Bom partido*, Paulo Bellinati, Arranjo para Quarteto de Violões de Joel Souza, 2020

Figura 104 - *Bom partido* - Paulo Bellinati - Violão 2 - Compassos 18 a 21



Fonte: *Bom partido*, Paulo Bellinati, para *Duo* de Violões, 1998

O movimento paralelo horizontal, apresentado na seção de “Idiomatismos Instrumentais”, referencia a criação do próximo exemplo, figura 105. A frase foi elaborada através de movimentos paralelos e simultâneos da escala pentatônica de Si menor. O movimento paralelo horizontal com toques simultâneos sobre a pentatônica gera intervalos harmônicos de sétima e sexta:

Figura 105 - *Bom partido* - Paulo Bellinati - Violão 3 - Compassos 120 a 122



Fonte: *Bom partido*, Paulo Bellinati, Arranjo para Quarteto de Violões de Joel Souza, 2020

Outra técnica utilizada por Bellinati na construção melódica é a aplicação de saltos em quintas e, algumas vezes, intercalando entre quintas e quartas (já que a quarta é inversão do intervalo de quinta). Tomando como referência essas informações e os exemplos das figuras 107 e 108, elaborou-se os motivos apresentados na figura 106:

Figura 106 - *Bom partido* - Paulo Bellinati - Violão 3 - Compassos 123 a 130



Fonte: *Bom partido*, Paulo Bellinati, Arranjo para Quarteto de Violões de Joel Souza, 2020

A elaboração do primeiro motivo apresentado na figura 106 tem por referência o motivo extraído do solo do violão 2, da figura 107, que se desenvolve em saltos de quintas:

Figura 107 - *Bom partido* - Paulo Bellinati - Violão 2 - Compasso 38



Fonte: *Bom partido*, Paulo Bellinati, para *Duo* de Violões, 1998

De igual modo, a invenção do segundo motivo apresentado na figura 106 vem da variação rítmica e desenvolvimento do motivo extraído do violão 2, desta vez, da música *Baião de Gude*, como mostra a figura 108:

Figura 108 - *Baião de Gude* - Paulo Bellinati - Violão 2 - Compassos 161 e 162



Fonte: *Baião de Gude*, Paulo Bellinati, GSP-201, 1997

O exemplo seguinte foi feito utilizando, mais uma vez, a técnica de movimentos paralelos horizontais em diferentes cordas, mas dessa vez com toques que alternam as duas cordas, como mostra a figura 109:

Figura 109 - *Bom partido* - Paulo Bellinati - Violão 3 - Compassos 134 a 136



Fonte: *Bom partido*, Paulo Bellinati, Arranjo para Quarteto de Violões de Joel Souza, 2020

A frase seguinte foi formada a partir de ligados descendentes para cordas soltas, como os das músicas *Maracatu da Pipa* (figura 15) e *Carlo's Dance* (figura 16). A melodia gerada tem a característica de movimentos oblíquos que trazem ainda, especificadamente neste exemplo da figura 110, a acentuação 3/3/3/3/2/2 – uma variação ampliada do famoso 3/3/2, que é bastante peculiar nos ritmos afro-brasileiros.

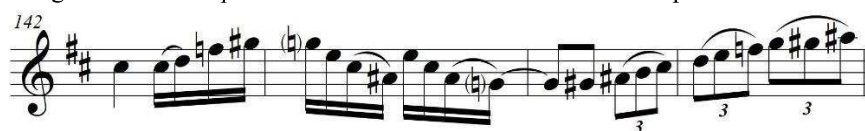
Figura 110 - *Bom partido* - Paulo Bellinati - Violão 3 - Compassos 138 a 142



Fonte: *Bom partido*, Paulo Bellinati, Arranjo para Quarteto de Violões de Joel Souza, 2020

A frase da figura 111 foi construída sobre a escala dominante diminuta¹⁹ (Dom Dim) trazendo à obra uma sonoridade com ‘sabor’ jazzístico:

Figura 111 - *Bom partido* - Paulo Bellinati - Violão 3 - Compassos 142 a 145



Fonte: *Bom partido*, Paulo Bellinati, Arranjo para Quarteto de Violões de Joel Souza, 2020

Desenvolvida sobre o acorde de Dó sustenido com a sétima no baixo, a passagem da figura 111 teve como referência a frase criada por Bellinati no solo do violão 2 da versão para *duo*, apresentada na figura 112:

Figura 112 - *Bom partido* - Paulo Bellinati - Violão 2 - Compassos 145 a 147

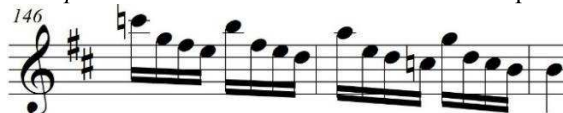


Fonte: *Bom partido*, Paulo Bellinati, para *Duo* de Violões, 1998

O último exemplo do solo criado para o violão 3 traz, uma vez mais, a técnica de movimentos paralelos horizontais. Os toques das cordas são intercalados, sendo possível notar o movimento descendente escalar nas primeiras semicolcheias de cada célula rítmica (DÓ, SI, LÁ, SOL, respectivamente) e, paralelamente, as segundas, terceiras e quartas semicolcheias das células rítmicas geram um padrão descendente de três notas, como mostra a figura 113:

¹⁹ A escala Dom Dim (Dominante Diminuta) é uma escala octatônica simétrica apresentando sempre a mesma disposição intervalar: Semitom – Tom – Semitom – Tom – Semitom – Tom – Semitom – Tom. A escala Dominante Diminuta, segundo Smarçaro é “conhecida no meio jazzístico como ‘dom dim’, que nada mais é do que a utilização de uma escala diminuta sobre um acorde dominante localizado meio tom abaixo” (2006, p. 128).

Figura 113 - *Bom partido* - Paulo Bellinati - Violão 3 - Compassos 146 a 148



Fonte: *Bom partido*, Paulo Bellinati, Arranjo para Quarteto de Violões de Joel Souza, 2020

A respeito da parte harmônica da Seção D (solo do violão 3), considera-se importante destacar dois trechos. No primeiro, o acompanhamento é executado pelos violões 1, 2 e 4. A levada ritmo-harmônica é apresentada pelo violão 4 que explora a tessitura grave do violão de 7 cordas, vale reiterar. Os violões 1 e 2 têm função de preenchimento harmônico, estendendo a tessitura do acorde, como mostra a figura 114:

Figura 114 - *Bom partido* - Paulo Bellinati - Compassos 106 a 109

Fonte: *Bom partido*, Paulo Bellinati, Arranjo para Quarteto de Violões de Joel Souza, 2020

No segundo trecho, o acompanhamento é executado pelos violões 2 e 4, que seguem nas mesmas funções apresentadas no exemplo anterior. Contudo, o violão 1 expõe uma melodia secundária, a mesma que foi apresentada na Seção C e que, ao ser inserida neste novo contexto musical, cria um ambiente polifônico:

Figura 115 - *Bom partido* - Paulo Bellinati - Compassos 122 a 125

Fonte: *Bom partido*, Paulo Bellinati, Arranjo para Quarteto de Violões de Joel Souza, 2020

Seção E (solo do violão 2)

Na Seção E (solo do violão 2) os violões 1 e 2, respectivamente, são originários das linhas 1 e 2 da versão para *duo*, ou seja, o violão 2 realiza o solo principal e o violão 1, a harmonia. Para a criação das linhas dos violões 3 e 4 optou-se por inseri-los na função de preenchimento harmônico:

Figura 116 - *Bom partido* - Paulo Bellinati - Compassos 152 a 157

Fonte: *Bom partido*, Paulo Bellinati, Arranjo para Quarteto de Violões de Joel Souza, 2020

No segundo trecho, o violão 4 expõe uma melodia secundária – a mesma da Seção C – gerando, juntamente com os demais violões, um espaço polifônico, como evidencia a figura 117:

Figura 117 - *Bom partido* - Paulo Bellinati - Compassos 170 a 173

Bm9

The musical score consists of four staves. The first two staves (Violão 1 and 2) play a melodic line starting with a half rest, followed by eighth notes. The last two staves (Violão 3 and 4) play a harmonic accompaniment with sustained chords. Dynamics include piano (*p*) and piano forte (*p*).

Fonte: *Bom partido*, Paulo Bellinati, Arranjo para Quarteto de Violões de Joel Souza, 2020

Coda

Na *Coda*, criou-se um ambiente mais intenso com a duplicação das linhas de acompanhamento e melodia. A intensidade é ampliada principalmente pelas linhas dos baixos oitavados executadas pelos violões 1 e 4:

Figura 118 - *Bom partido* - Paulo Bellinati - Compassos 198 a 203

Fonte: *Bom partido*, Paulo Bellinati, Arranjo para Quarteto de Violões de Joel Souza, 2020

Para finalizar a obra, optou-se por incluir um trecho construído sobre a textura *soli* – técnica bastante utilizada por Bellinati, como apresentado nas microanálises das músicas *A Furiosa* e *Baião de Gude*. O resultado deste processo encontra-se na figura 119:

Figura 119- *Bom partido* - Paulo Bellinati - Compassos 206 a 210

Fonte: *Bom partido*, Paulo Bellinati, Arranjo para Quarteto de Violões de Joel Souza, 2020

O maior desafio foi ampliar para quarteto uma obra escrita originalmente para dois violões, buscando, a todo momento, aplicar os procedimentos e técnicas extraídos das análises do capítulo anterior que representam uma parcela do idiomatismo nas composições para quarteto de violões de Paulo Bellinati. A elaboração deste arranjo possibilitou aplicar várias técnicas e procedimentos composicionais utilizados por Bellinati e, seguindo seus caminhos, foi possível alternar as diferentes funções musicais entre os instrumentos do grupo. As melodias principais perpassam todos os violões e, de igual modo, o acompanhamento. Quando este último foi executado pelo violão 4, buscou-se uma adequação da linha do baixo para a tessitura mais grave, exaltando, deste modo, o atributo mais proeminente do violão de 7 cordas. De modo semelhante, os violões 1 e 3, cada um ao seu momento, também realizaram o acompanhamento, mantendo, sem nenhum prejuízo sonoro, os baixos na tessitura original. A utilização de recursos percussivos, bem como o uso de diferentes texturas musicais contribuem para preservar a identidade composicional de Bellinati e incorporam ao arranjo um pouco da sonoridade da gravação de 1998 (ponto de motivação inicial desta pesquisa).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento do presente trabalho possibilitou compreender melhor a escrita para quarteto de violões e entender um pouco das dificuldades e problemas deste processo. Uma análise dos procedimentos e técnicas utilizados por Paulo Bellinati em suas composições para quarteto de violões proporcionou uma reflexão acerca dos benefícios que estes podem trazer para a escrita para quarteto de violões.

A Introdução mostra que a formatação do problema da pesquisa e a motivação pessoal vieram da vivência, experiência com o violão em práticas musicais coletivas e dos obstáculos encontrados neste percurso. A Revisão da Literatura delimitou e definiu o problema relacionado a escrita, especificamente a distribuição das funções musicais para as linhas de instrumento, ao observar pesquisas relacionadas a práticas musicais coletivas com violões. O capítulo Idiomatismos na Música apresentou uma definição do termo 'idiomatismo' e buscou compreendê-lo em três aspectos no contexto. A compreensão destes aspectos direcionou a metodologia das análises musicais. O capítulo Análises Musicais foi dividido em duas partes sendo primeira focada no entendimento dos idiomatismos aplicados por Bellinati em três das

cinco obras selecionadas. A segunda parte, Microanálise Descritiva, como o próprio nome diz, descreve trecho a trecho as outras duas músicas selecionadas para o trabalho. Através das análises foi possível identificar e descrever alguns procedimentos e técnicas característicos de suas composições para quarteto de violões. O compositor explora a escrita musical com alterações das funções musicais entre os instrumentos do grupo. O texto musical é muito bem definido e há indicações interpretativas que demonstram o grau de detalhamento com que as peças são finalizadas. Suas composições imprimem sua vivência musical e misturam teorias, técnicas e conceitos do violão e da música erudita com sonoridades e ritmos populares brasileiros de caráter livre e improvisatório e, em alguns momentos, com pitadas jazzísticas. Nas obras para quarteto de violões analisadas neste trabalho, se destacam as adaptações de ritmos de gêneros brasileiros para o violão. Percebe-se a influência da rítmica desses gêneros presente nas levadas harmônicas, desenvolvimentos melódicos e principalmente linhas percussivas. Observam-se ainda alguns idiomatismos musicais, instrumentais e composicionais que unem qualidades estilísticas e de gênero ao domínio de técnicas instrumentais e ao elaborado conhecimento composicional. Tal artifício resulta em obras que imprimem ricas sonoridades com as nuances de cada gênero somada a uma execução possível e fluente, sempre estimuladora e motivadora. E para fechar, o capítulo Bom Partido - Desenvolvimento do Arranjo, diante da criação de um arranjo musical para quarteto de violões, foi possível pôr em prática os materiais extraídos das análises e avaliar como auxiliam nos processos de escrita e execução musical.

Espera-se que todos esses pontos, apresentados e detalhados nessa dissertação, contribuam com intérpretes, arranjadores e compositores com interesse na prática musical direcionada para quartetos ou grupos de violões com ênfase na música popular brasileira. Dada à importância do tema, estima-se a continuidade de pesquisas e trabalhos que aspirem o desenvolvimento deste assunto desencadeando o contínuo avanço de efetivas práticas e habilidades de compor e arranjar para quarteto de violões.

7. REFERÊNCIAS

- ALMADA, Carlos. **Arranjo**. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2011. 364 p.
- ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Musical Brasileiro (1929 a 1935)**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001. 126f. Dissertação (Mestrado em Música – Música Brasileira) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001a.
- BASTOS Filho, Celso Ribeiro. Aspectos dos processos de criação e elaboração de arranjos no trabalho do grupo Alma Brasileira Trio: uma abordagem a partir da obra Clubes das Esquinas de Ocelo Mendonça. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2003. 74 p
- BELLINATI, Paulo. **A Furiosa**. Printed In Usa: Guitar Solo Publication (GSP-198), 2000. Quarteto de Violões. Dedicada ao *Los Angeles Guitar Quartet*
- _____. **Baião de Gude**. Printed In Usa: Guitar Solo Publication (GSP-201), 2000. Quarteto de Violões. Dedicada ao *Quaternaglia Guitar Quartet*.
- _____. **Bom Partido**. São Paulo - SP: Não Publicada, 1998. Duo de Violões.
- _____. **Carlo's Dance**. São Paulo-SP: Não Publicada, 2010. Quarteto de Violões.
- _____. **Frevo e Fuga**. São Paulo-SP: Não Publicada, 2010. Quarteto de Violões. Dedicada ao *Quaternaglia Guitar Quartet*.
- _____. **Maracatu da Pipa**. São Paulo-SP: Não Publicada, 2004. Quarteto de Violões.
- _____. **Jongo: for two guitars**. São Paulo - Sp: Guitar Solo Publications - Gsp, 1993. 1 partitura (21 p.). Duo de Violões. Dedicada a Sérgio e Odair Assad.
- _____. Entrevista. In: RUSCHEL, Beto; HEPNER, David. **Orquestra de Um Homem Só**. 200 Músicos Elegeram os Melhores do Brasil. Revista Guitar Player. São Paulo: julho, 1998, ano 3 p. 44.
- BELLINATI, Paulo; SOUZA, Joel. **Bom Partido**. Catalão - GO: Não Publicada, 2020. Quarteto de Violões.
- BROUWER, Leo. **Toccatà**. Saint-Nicolas, Canada: Doberman-Yppan, 1994. Guitar Quartet.

CARPENEDO, Amanda. ***Fingerstyle: Um Novo Capítulo na História do Violão***. In: 1º SIM! SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE VIOLÃO - O Violão na América Latina: Tendências, Desafios, Perspectivas. Belo Horizonte, 2017.

CARVALHO, Rogério. **Da composição ao arranjo vocal: o papel do arranjador na música popular brasileira**. Trabalho apresentado no V Simpósio de Pesquisa em Música, Curitiba, 2008.

_____. **A Textura no Arranjo Vocal de Música Popular Brasileira**. Trabalho apresentado no XXIII Congresso da Associação Nacional e Pós-graduação em Música, Natal, 2013.

CARVALHO, Any Raquel. **Contraponto Tonal e Fuga**. 2ª ed. Ampliada. Porto Alegre-RS: Evangraf, 2011.

DIMENSTEIN, G. **O Cidadão de Papel: A infância, a adolescência e os Direitos Humanos no Brasil**. São Paulo: Ática, 2005.

DUARTE, Luiz de Carvalho. **Os arranjos de Claus Ogerman na obra de Tom Jobim: Revelação e Transfiguração da Identidade da Obra Musical**. Brasília: UnB, 2010. 121 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de Brasília, Brasília-DF, 2010.

FRAGATA, Rui Manuel Carreira. **Arranjo Musical de Repertório para a Educação Musical**. 2012. 49 f. Relatório de Estágio e Dissertação Mestrado em Educação Musical para o 2º e 3º Ciclo do Ensino Básico - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012.

GUEST, Ian. **Arranjo, Método Prático: Incluindo Revisão dos Elementos da Música** / Ian Guest; editado por Almir Chediak. São Paulo-SP: Irmãos Vitale, 2009. 152 p.

_____. **Arranjo, Método Prático: Incluindo Linguagem Harmônica da Música Popular** / Ian Guest; editado por Almir Chediak. São Paulo – SP: Irmãos Vitale, 2009. 183 p.

_____. **Arranjo, Método Prático: Incluindo Técnicas Especiais de Sonoridade Orquestral** / Ian Guest; editado por Almir Chediak. 3. ed. Rio de Janeiro - RJ: Lumiar, 1996. 142 p.

GODOY, Arilda Schmidt. **Pesquisa Qualitativa: Tipos Fundamentais**. RAE - Revista de Administração de Empresas, São Paulo, v. 35, n. 3, p. 20-29, 1995.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **A Música e o Risco: Etnografia da Performance de Crianças e Jovens**. São Paulo-SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

KREUTZ, Thiago de Campos. **A Música para Violão Solo de Edino Krieger: Um Estudo do Idiomatismo Técnico-Instrumental e Processos Compositivos**. 2014. 205 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Música, Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO, 2014.

. **A Utilização do Idiomatismo do Violão na *Ritmata* de Edino Krieger**. In: ANAIS DO VI SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO EMBAP, Curitiba, 2012.

LIMA JÚNIOR, Fanuel Maciel de. **A Elaboração de Arranjos de Canções Populares para Violão Solo**. Campinas: UNICAMP, 2003. 200f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

MAESTRE, Thales. **O Trabalho com Cameratas de Violões**. In: ALEGRE, Paulo Porto. *Música Para Camerata de Violões*. São Paulo-SP: Santa Marcelina Cultura, 2016. 33 p. 11 v. (Série Retratos Brasileiros).

MANGUEIRA, Bruno Rosas. **Concepções Estilísticas de Hélio Delmiro: Violão e Guitarra na Música Instrumental Brasileira**. 2006. 87 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

MATTOS, Fernando Lewis de. **Análise Musical I**: Apostila. Porto Alegre: Não Publicada, 2006. 49 p.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4ª ed. Revista e Ampliada, Brasília: MusiMed, 1996. 420 p.

MOLINA, Sidney. **Carlo's Dance**. In: QUATERNAGLIA GUITAR QUARTET (Intérp). *Jequibau*. São Paulo. 2012. 1 CD. Encarte.

_____. **Frevo e Fuga**. In: QUATERNAGLIA GUITAR QUARTET (Intérp). *Jequibau*. São Paulo. 2012. 1 CD. Encarte.

_____. **Maracatu da Pipa**. In: QUATERNAGLIA GUITAR QUARTET (Intérp). *Xangô*. São Paulo. 2015. 1 CD. Encarte.

NASCIMENTO, Ismael Lima do. **O Idiomatismo na Obra para Violão Solo de Sebastião Tapajós**. 2013. 154 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Música, Pós-graduação em Música Stricto Sensu, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo. 2013.

PEREIRA, André Protásio. **Arranjo coral: Definições e Poésis**. In: Décimo Quinto Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM, Rio de Janeiro, 2005.

PEREIRA, Flávia Vieira. **As Práticas de Reelaboração Musical**. São Paulo: USP, 2011. 302f. Tese (Doutorado em Artes - Musicologia) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PEREIRA, Marco. **Heitor Villa-Lobos: Sua Obra para Violão**. Brasília: MusiMed, 1984.

_____. **Ritmos Brasileiros para Violão**. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007.

PERLO, Claudia Liliana *et al.* Aprendizagem Organizacional e Poder: Hierarquia, Heterarquia, Holarquias e Redes. **Nova Perspectiva Sistêmica**, Rio de Janeiro, n. 43, p. 99-112, ago. 2012. Tradução de Anna Pinheiro de Vasconcellos.

PISTON, Walter. **Contrapunto**. Cooper City: Spanpress Universitaria, 1998. De la edición en lengua castellana y de la traducción: SpanPress Universitaria.

ROCCA, Edgard Nunes. **Ritmos Brasileiros e Seus Instrumentos de Percussão: Com Adaptações para Bateira**. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música, 1986. 160 p.

ROCHA, Igor Brasil. **Improvisação no Baião a Partir de Heraldo Monte**. 2015. 143 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2015.

RUSCHEL, Beto; HEPNER, David. **Orquestra De Um Homem Só**. 200 Músicos Elegeram OS Melhores do Brasil. Revista Guitar Player. São Paulo-SP: julho, 1998, ano 3 p. 44.

SALGADO, Rafael Pedrosa. **A Preparação para Performance Musical de Quarteto de Violões**. 2015. 121 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2015.

SCARDUELLI, Fábio. **A Obra para Violão Solo de Almeida Prado**. 2007. 248 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2007.

SILVA, Samuel da. **O Violão Acompanhador: Os Arranjos do Disco Afro-sambas de Paulo Bellinati e Mônica Salmaso**. 2014. 129 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ. 2014.

SMARÇARO, Júlio César Caliman. **O Cantador: A Música e o Violão de Dori Caymmi**. 2006. 188 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP. 2006.

STELZER, Luis (Ed.). **O Senhor Faz-tudo**. Paulo Bellinati: Revista Violão+, São Paulo, p.36-45, jul. 2016. Mensal.

THOMAZ, Rafael. **A Linguagem Musical e Violonística de Marco Pereira: Uma Simbiose Criativa de Diferentes Vertentes**. 2014. 180 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

THOMAZ, R; SCARDUELLI, F. **O Arranjo de Marco Pereira para My Funny Valentine**: da *leadsheet* à peça. Opus, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 141-162, jun. 2013.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Vozes, 1978.

TRAGTENBERG, Lívio. **Contraponto: Uma Arte de Compor**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002. 268 p.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Douze Études: Étude N° 1**. Paris: Editions Max Eschig, 1953. 1 partitura (2 p.). Violão. Études des arpèges.

WEIZMANN, C. **Coleção Violão Orquestral: Metodologia do Ensino Coletivo e 20 Arranjos Completos Para Orquestra de Violões**. São Paulo. 2003. 1v.

WEIZMANN, C. **Educação Musical: Aprendendo com o Trabalho Social de uma Orquestra de Violões**. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura), Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2008.

8. APÊNDICE

No Apêndice encontra-se a partitura do arranjo/adaptação para quarteto de violões da música *Bom Partido*.

Score

Bom Partido

dedicado ao Quarteto de Goyazes

Composição: Paulo Bellinati (1998)

Arranjo: Joel Souza (2020)

Violão 1

Violão 2

Violão 3

Violão 4

Sibilante

Tampo (wood sound)

D7(#9) Eb9 B7(#9) C9 G#7(#9) A9

Tampo (wood sound)

Sibilante

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

Esfregar a mão direita sobre as cordas

p

p

p

p

> >

> >

10

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

F#7

15

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

C/F#

21

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

f

f Metálico

F#7

C/F#

mf

> >

> >

> >

> >

Detailed description: This system contains measures 21 through 25. V. 1 (Violin I) starts with a rest in measure 21, then plays a melodic line in measures 22-23, and returns to a rest in measure 24. V. 2 (Violin II) has rests in measures 21-23 and enters in measure 24 with a chordal texture. V. 3 (Viola) plays a series of chords, with a dynamic marking of *f* and the instruction 'Metálico' in measure 21. Chord symbols F#7 and C/F# are indicated above the staff. V. 4 (Violoncello) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with a dynamic marking of *mf*. The system concludes with four measures of rests in V. 1 and V. 2, and a final chord in V. 3.

26

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

F#7

> >

> >

> >

> >

Detailed description: This system contains measures 26 through 30. V. 1 (Violin I) plays a melodic line in measures 26-27, then rests in measure 28, and resumes in measure 29. V. 2 (Violin II) has rests in measures 26-27 and enters in measure 28 with a melodic line. V. 3 (Viola) plays chords, with a dynamic marking of *f* and the instruction 'Metálico' in measure 26. A chord symbol F#7 is indicated above the staff in measure 29. V. 4 (Violoncello) continues with the eighth-note accompaniment. The system concludes with four measures of rests in V. 1 and V. 2, and a final chord in V. 3.

Bom Partido

4
31

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

37

Dmaj7(9) C#(alt) Bm7 Bbm7 Am7 D7(9)

mp
Esfregar a mão direita sobre as cordas

Tâmbora

p

mf

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

Bom Partido

41

Gmaj7(9) F#m7 Em7 Em/D C#m7(b5)

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

mf

f

46

F#(alt) Dmaj7(9) Gmaj7 G#m11

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

p

mp

51

G7(#11) F#7sus4

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

1.

55

To Coda

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

2.

3

3

3

3

3

3

Bm9

mp

mf

59

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

E 13/B

66

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

Em6/B

Bm9

74

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

p

p

p Bm9

78

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

E 13/B

E m6/B

Cresc. poco a poco

84

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

Bm9

Detailed description: This system covers measures 84 through 89. It consists of four staves. Staves V. 1, V. 2, and V. 3 contain melodic lines with eighth and sixteenth notes, often beamed together. Staff V. 4 provides a bass line with chords and single notes. A 'Bm9' chord is explicitly marked above the bass line in measure 86. The key signature is two sharps (F# and C#).

90

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

p

p

p

Bm7

Detailed description: This system covers measures 90 through 95. It consists of four staves. Staves V. 1, V. 2, and V. 3 contain melodic lines with long, sweeping phrases, often marked with a 'p' (piano) dynamic. Staff V. 4 provides a bass line with chords and single notes. A 'Bm7' chord is explicitly marked above the bass line in measure 91. The key signature is two sharps (F# and C#).

94

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

C#/B

C/B

100

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

Em6/B

f

3

106

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

pp

pp

Bm9

Detailed description: This system covers measures 106 to 109. V. 1 and V. 2 are strings playing sustained chords. V. 3 has a triplet of eighth notes. V. 4 has a bass line with a Bm9 chord label.

110

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

E 13/B

Em6/B

Detailed description: This system covers measures 110 to 113. V. 1 and V. 2 are strings playing sustained chords. V. 3 has triplet markings. V. 4 has a bass line with E 13/B and Em6/B chord labels.

116

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

Bm9

3

121

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

Bm9

p

126

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

E 13/B

130

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

Em6/B

Cresc. poco a poco

Bom Partido

14
134

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

Bm9

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

138

p

Bm7

142

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

C#/B

This system of music covers measures 142 to 145. It features four staves: V. 1 (Violin I), V. 2 (Violin II), V. 3 (Viola), and V. 4 (Violoncello). The key signature is two sharps (F# and C#). V. 1 and V. 2 play sustained chords with long horizontal lines above them. V. 3 has a melodic line with triplets in measures 144 and 145. V. 4 provides harmonic support with chords and a melodic line, including a 'C#/B' chord marking in measure 143. A bass clef is used for V. 4 in measures 143 and 144.

146

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

C/B

This system of music covers measures 146 to 149. It features the same four staves as the previous system. V. 1 and V. 2 continue with sustained chords. V. 3 has a melodic line with triplets in measures 148 and 149. V. 4 provides harmonic support with chords and a melodic line, including a 'C/B' chord marking in measure 147. A bass clef is used for V. 4 in measures 147 and 148.

16

Bom Partido

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

150

f

3

3

3

3

Em6/B

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

154

Bm9

E13/B

pp

pp

3

3

3

Bom Partido

Em6/B

160

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

Detailed description: This system of music covers measures 160 to 164. It consists of four staves labeled V. 1 through V. 4. All staves use a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#).
- V. 1: Features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including rests and slurs.
- V. 2: Contains a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes in measure 162.
- V. 3: Shows sustained chords with long horizontal lines, indicating notes held across measures.
- V. 4: Similar to V. 3, it features sustained chords with long horizontal lines.

Bm9

165

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

Detailed description: This system of music covers measures 165 to 169. It consists of four staves labeled V. 1 through V. 4. All staves use a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#).
- V. 1: Features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including rests and slurs.
- V. 2: Contains a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes in measure 165.
- V. 3: Shows sustained chords with long horizontal lines, indicating notes held across measures.
- V. 4: Similar to V. 3, it features sustained chords with long horizontal lines.

Bm9 E 13/B

170

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

p

Em6/B

175

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

Cresc. Sempre

Bm9

180

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

Detailed description: This system of music covers measures 180 to 184. It consists of four staves labeled V. 1, V. 2, V. 3, and V. 4. The key signature has two sharps (F# and C#). V. 1 features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes and rests. V. 2 has a similar rhythmic pattern with eighth notes. V. 3 contains long, sustained chords with a wavy line underneath, indicating tremolo or a similar effect. V. 4 has long, sustained chords with a wavy line underneath. The overall texture is dense and rhythmic.

Bm7

185

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

p

Detailed description: This system of music covers measures 185 to 189. It consists of four staves labeled V. 1, V. 2, V. 3, and V. 4. The key signature has two sharps (F# and C#). V. 1 features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes and rests. V. 2 has a similar rhythmic pattern with eighth notes and triplets. V. 3 contains long, sustained chords with a wavy line underneath, indicating tremolo or a similar effect. V. 4 has long, sustained chords with a wavy line underneath. The overall texture is dense and rhythmic. A dynamic marking of *p* (piano) is located at the bottom of the system.

190 C#/B

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

194 C/B D.C. al Coda

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

198 \emptyset Bm9

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

Bm9

202 C#/B

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

C#/B

206

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

C/B

Sibilante

Sibilante

Sibilante

Sibilante