



Universidade da Integração Latino-americana

ILAACH

Música: Práticas interpretativas (Violão)

Bruno Willian Levandoski

**O IDIOMATISMO NO VIOLÃO DE PAULO BELLINATI: O CASO DOS
AFRO-SAMBAS CONSOLAÇÃO E CANTO DE OSSÂNHA**

Monografia

**Foz do Iguaçu
14 de Dezembro de 2017**

Bruno Willian Levandoski

**O IDIOMATISMO NO VIOLÃO DE PAULO BELLINATI: O CASO DOS
AFRO-SAMBAS CONSOLAÇÃO E CANTO DE OSSÂNHA**

[TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO] apresentado ao [CURSO DE MÚSICA], como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de [BACHAREL EM PRÁTICAS INTERPRETATIVAS PARA VIOLÃO].

Orientador: Alexandre Aguiar Lopes
Coorientador: Felipe José Oliveira Abreu

**Foz do Iguaçu
14 de Dezembro de 2017**

Bruno Willian Levandoski

O IDIOMATISMO NO VIOLÃO DE PAULO BELLINATI: O CASO DOS AFRO-SAMBAS CONSOLAÇÃO E CANTO DE OSSÂNHA/ Bruno Willian Levandoski. – Foz do Iguaçu, 14 de Dezembro de 2017-

26 p. : il. (algumas color.) ; 30 cm.

Orientador: Alexandre Aguiar Lopes

Monografia – **Universidade da Integração Latino-americana**
ILAACH

Música: Práticas interpretativas (Violão) , 14 de Dezembro de 2017.

IMPORTANTE: ESSE É APENAS UM TEXTO DE EXEMPLO DE FICHA CATALOGRÁFICA. VOCÊ DEVERÁ SOLICITAR UMA FICHA CATALOGRÁFICA PARA SEU TRABALHO NA BIBLIOTECA DA SUA INSTITUIÇÃO (OU DEPARTAMENTO).

BRUNO WILLIAN LEVANDOSKI

**O IDIOMATISMO NO VIOLÃO DE PAULO BELLINATI:
O CASO DOS AFRO-SAMBAS CANTO DE OSSANHA E LABAREDA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música – Práticas interpretativas – Violão.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Me. Alexandre Aguiar Lopes
UNILA

Prof. Me. Felipe José Oliveira Abreu
UNILA

Prof. Me. Marcelo Ricardo Villena
UNILA

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

RESUMO

O trabalho pretende mostrar o idiomatismo violonístico presente nos acompanhamentos de Paulo Bellinati em seu trabalho como arranjador no álbum Afro-sambas, gravado com a cantora Monica Salmaso (1996)¹. Partindo de análises formais e idiomáticas de transcrições de dois arranjos do álbum em questão, buscou-se demonstrar possíveis procedimentos utilizados pelo arranjador para conceber, realizar e executar tais arranjos.

Palavras-chave: Violão, Arranjo, Idiomatismo.

¹ (SALMASO; BELLINATI, 1996)

ABSTRACT

This work intends to show how the Brazilian guitar idiomatism present in Paulo Bellinati's accompaniments in the arrangements for the album *Afro-sambas*, recorded with the singer Monica Salmaso (1996)². Starting from formal and idiomatic analyzes of transcriptions of arrangements from the album, we attempted to demonstrate possible procedures used by the arranger to design, perform and execute such arrangements.

Key words: Guitar, Arrangements, Idiomatism.

² (SALMASO; BELLINATI, 1996)

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Introdução (c 1 -4)	13
Figura 2 – Padrão rítmico, Introdução.	14
Figura 3 – Condução de vozes, (c 17 - 28)	14
Figura 4 – Quartas justas paralelas (c. 29 - 30)	14
Figura 5 – Reexposição do Tema A, (c. 33 - 36)	15
Figura 6 – Harmonia do tema B na versão original.	15
Figura 7 – Harmonia do tema B do arranjo de Bellinati.	16
Figura 8 – Tema B (c. 55 - 59)	16
Figura 9 – Acompanhamento em blocos paralelos a melodia (c. 66 - 69)	17
Figura 10 – Ponte (c. 71 - 78)	17
Figura 11 – Interlúdio (c. 99 - 102)	17
Figura 12 – Tema A” (c. 115 - 122)	18
Figura 13 – Introdução, repetição acrescida de baixos (c. 9-16)	19
Figura 14 – Tema A (c. 17 - 24)	20
Figura 15 – Harmonia original tema B	20
Figura 16 – Condução de vozes do tema B presente no arranjo de Bellinati	20
Figura 17 – Tema B (c. 49 - 56)	21
Figura 18 – Ponte (c. 63-66)	21
Figura 19 – Interlúdio (c. 85 - 86)	22
Figura 20 – Interlúdio (c. 101 - 105)	22

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Diagrama formal do arranjo de “Consolação”	13
Tabela 2 – Diagrama formal do arranjo de “Canto de Ossanha”	18

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	SOBRE ARRANJO	10
2.1	Definição	10
3	SOBRE IDIOMATISMO	11
4	ANÁLISE DOS ARRANJOS PARA O DISCO AFRO-SAMBA	12
4.1	Consolação	12
4.2	Canto de Ossanha	18
5	CONCLUSÃO	23
	REFERÊNCIAS	24
	ANEXOS	25

1 INTRODUÇÃO

Abordamos nesse trabalho a diversidade dos recursos idiomáticos do instrumento (violão) e suas aplicabilidades na função de acompanhador em arranjos para voz e violão. Reconhecendo uma escassez de trabalhos acadêmicos voltados para esse assunto em específico, nos inspiramos na pesquisa de Samuel da Silva¹ para investigar e analisar o trabalho do violonista, guitarrista, compositor e arranjador Paulo Bellinati, especificamente o seu trabalho como arranjador do álbum “Afro-sambas” com a cantora Mônica Salmaso.

Buscando compreender melhor como foi empregado o idiomatismo nos acompanhamentos para os Afro-sambas, analisamos a elaboração dos arranjos partir de transcrições.

O trabalho foi organizado da seguinte forma: nos dois primeiros capítulos apresentamos os conceitos de arranjo e idiomatismo, necessárias para a compreensão das análises. Em seguida analisamos dois arranjos do disco em questão, com o intuito de demonstrar o idiomatismo presente no violão de Paulo Bellinati.

¹ Estamos nos referindo aqui a sua dissertação “O violão acompanhador: arranjos do disco Afro-sambas de Paulo Bellinati e Monica Salmaso”, onde ele aborda as duas tradições principais do instrumento, a do violão solista e a de acompanhador.(SILVA, 2014)

2 SOBRE ARRANJO

2.1 Definição

Ao lidarmos com o universo da música tonal, observamos a necessidade da organização dos materiais harmônicos e melódicos em relação à forma e à instrumentação para qual ele é elaborado. Segundo Aragão:

[...] a reelaboração ou recomposição de uma obra musical ou de parte dela (como a melodia) para um meio ou conjunto diferente do original; também a versão resultante da peça.[...] toda a performance de jazz, mesmo que improvisada e completamente renovada, constitui uma forma de arranjo, uma vez que os executantes reorganizam o material básico a cada nova variação.[...] (New Grove Dictionary of Jazz, apud, Aragão (2001), p. 96-97)

Além dos diferentes graus de reelaboração dos materiais musicais possíveis em um arranjo, existe uma dificuldade em estabelecer qual versão de uma obra seria a “instância original” dentro do repertório popular.

Dada essa dificuldade na delimitação do “original”, talvez o mais correto seja considerar que a música popular não tem um original, ao menos no sentido em que o tem a música clássica. A melhor alternativa seria considerar que, na música popular, a “instância original” de que falamos seja virtual, pelo menos em um plano teórico e ideal de análise. (ARAGÃO, 2001) p. 99

Ian Guest em seu livro “Arranjo, Método prático” (GUEST, 1996) afirma que antes da elaboração de um arranjo é necessário refletir sobre:

- 1) propósito, como apresentação ao vivo, gravação ou aprendizado;
- 2) sobre os recursos disponíveis, como a música escolhida, os instrumentos participantes e músicos participantes;
- 3) as características gerais, sendo elas o som (amplitude em frequência e volume), linguagem (conforme o estilo atribuído à música e em particular ao arranjo, sofisticação e detalhismo em graus diferentes), duração (tempo de execução) e tom (estabelecido, quando acompanha a voz humana e/ou instrumentos de recursos limitados, ou de livre escolha conforme instrumentos, técnicas empregadas e climas pretendidos).

Assim, um arranjo seria tanto a adaptação de uma obra quanto a total releitura do seu material musical. Além disso, tais materiais podem ser provenientes de diversas versões de uma mesma música, de acordo com o seu propósito, recursos disponíveis e características gerais.

3 SOBRE IDIOMATISMO

Esse conceito pode ser compreendido como o uso das características e recursos próprios do instrumento. Deste modo, no caso do violão, a exploração de cordas soltas, *campanellas*, harmônicos, ressonância e modelos fixos de mão esquerda, que se deslocam de forma paralela ou perpendiculares à direção do braço.

Idiomático. Sobre uma peça musical, explorando as potencialidades particulares de um instrumento ou voz para o qual é intencionado. Essas potencialidades podem incluir timbres, registros, e meios de articulação assim como combinação de alturas que são mais facilmente produzidas em um instrumento do que em outro.(...) O surgimento do virtuoso (...) no século XIX é associado com uma escrita crescentemente idiomática, inclusive em músicas que não são difíceis tecnicamente. *Apel, Willi. Harvard dictionary of music. 2nd ed. 1969. apud .Cardoso (2006) , p 12.*

Este conceito surge no século XIX, mas foi amplamente utilizado e desenvolvido durante o século XX. No caso do violão, suas diversas particularidades serviram como material composicional em obras de compositores como Villa-Lobos, Leo Brouwer, Guinga entre outros.

No caso do violão, existem três aspectos intimamente relacionados, utilizados por compositores do século XX e que produzem um idiomatismo instrumental do qual Guinga faz uso: 1) o deslocamento da mão esquerda, com três planos de ação: movimento transversal, movimento vertical e movimento horizontal; 2) o uso das fôrmas dentro desses três tipos de movimento, ou seja, fôrma: correspondendo a apresentação de uma determinada disposição dos dedos da mão esquerda em uma posição do violão, escalar ou em acordes, com e sem cordas soltas, transposta para outra região; 3) a inclusão das cordas soltas, como fator colorístico e de possibilidades harmônicas.(ESCUDEIRO, 08/10/2010)

Em um plano mais amplo, toda performance violonística (escrita ou não) poderia ser compreendida como idiomática pelo simples motivo da possibilidade de execução da mesma ao instrumento. Entretanto, tomaremos como idiomatismo nesse trabalho, a utilização desses aspectos inerentes ao violão citados anteriormente.

4 ANÁLISE DOS ARRANJOS PARA O DISCO AFRO-SAMBA

Levando em consideração o método de elaboração e planejamento de arranjo presente no livro de Ian Guest, é provável que o propósito dos arranjos elaborados por Bellinati tenham sido as gravações. Entre os recursos disponíveis, sabemos que as músicas escolhidas fazem parte de um ciclo de canções intitulado Afro-sambas, cujos instrumentos disponíveis são a voz e o violão, executados por Mônica Salmaso e Paulo Bellinati respectivamente.

Esse ciclo de canções está presente no álbum “Os Afro-sambas”¹ de Baden Powell e Vinícius de Moraes, acompanhados do Quarteto em Cy, com arranjos de Guerra-Peixe, lançado originalmente em 1966. Em 1990 Baden Powell faz uma regravação desse ciclo de canções², mas com arranjos de sua autoria, ainda acompanhado do Quarteto em Cy. Observamos que em ambas as gravações a voz e o violão são os instrumentos protagonistas.

Além do ciclo de canções citados anteriormente, Afro-Samba também pode ser compreendido como uma levada específica. De acordo com Marco Pereira, apesar da redundância do nome, esta levada surge quando Baden começa a dar um tratamento diferenciado ao samba, buscando inspiração nas raízes baianas e nos elementos tradicionais do samba-de-roda e capoeira. Outra característica que pode ser atribuída aos Afro-sambas é o caráter modal, presente na música de Baden e Vinicius.

Paulo Bellinati, nascido em 22 de setembro de 1950, na cidade de São Paulo. Estudou violão clássico com Isaias Sávio. Formou-se no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. De 1975 a 1980, viveu na Suíça, onde continuou seus estudos em Genebra e lecionou no Conservatório de Lausanne. Seu trabalho como arranjador para o disco “Afro-sambas”³ contou com a colaboração de Mônica Salmaso para a elaboração de arranjos bastante idiomáticos no que diz respeito ao violão. “No caso dos 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. Entendeu? Você “mata” o violão. . .”(Paulo Bellinati em entrevista, Silva (2014), p.119).

4.1 Consolação

A música Consolação, também uma parceria de Baden Powell e Vinícius de Moraes, não se encontra presente no álbum *Os Afro-sambas* (1966) ou na regravação de 1990. Podemos neste último, ouvir apenas trechos da melodia de “Consolação” na faixa intitulada “Abertura”, entretanto foi incorporado no álbum de Paulo Bellinati e Mônica Salmaso.

¹ (POWELL; MORAES, 1966)

² (POWELL, 1990)

³ (SALMASO; BELLINATI, 1996)

O arranjo realizado por Bellinati foi concebido na tonalidade de Ré menor, com a sexta corda do violão afinada em Ré, *scordatura* normalmente usada por Baden Powell.

Tabela 1 – Diagrama formal do arranjo de “Consolação”

Seção	Compassos
Introdução	1 - 8
Tema A	9 - 32
Tema A'	33 - 54
Tema B	55 - 70
Ponte	71 - 78
Tema A'	79 - 98
Interlúdio	99 - 114
Tema A''	115 - 122
Tema B	123 - 139
Ponte	140 - 147
Coda	148 - <i>Fade out</i>

O acompanhamento que observamos na introdução (c. 1- 8) tem forma de ostinato com textura homofônica contendo dois planos: um caracterizado por uma clave rítmica sincopada na região aguda do instrumento e outro de notas mais longas na região média do violão:

Figura 1 – Introdução (c 1 -4)

Podemos perceber a presença da seguinte clave rítmica neste trecho:

Figura 2 – Padrão rítmico, Introdução.



O tema A (de caráter modal, em Ré Dórico, sendo isso constatado pelo uso recorrente da nota Si natural) surge sobre o mesmo material apresentado na introdução, com a mesma textura sendo mantida durante os primeiros 8 compassos. Observamos no compasso 17 o desenvolvimento de um novo acompanhamento a partir da textura inicial, onde existe a presença da corda solta Ré como nota pedal, enquanto o padrão rítmico sincopado apresentado anteriormente se mantém com as seguinte condução de vozes:

Figura 3 – Condução de vozes, (c 17 - 28)



Antes do tema A ser reapresentado, observamos nos compassos 29-30, o uso de intervalos de quartas justas paralelas, que aproveitam dos intervalos entre as cordas do violão como recurso, resultando em idiomatismo:

Figura 4 – Quartas justas paralelas (c. 29 - 30)



O tema A é repetido, porém com outra variação de textura no acompanhamento, por isso denominamos essa seção de A'. Essa textura é exatamente a mesma encontrada nos compassos 9 e 10 do arranjo instrumental de Baden Powell presente no álbum *À Vontade* (1963)⁴, que consiste basicamente em um acompanhamento harmônico seguido de um contracanto na região grave do instrumento:

⁴ (POWELL, 1963)

Figura 5 – Reexposição do Tema A, (c. 33 - 36)



Supomos que a gravação de “Consolação” presente no álbum *À Vontade* tenha sido uma referência para o arranjo de Bellinati, isso também foi reconhecido e apontado por Samuel da Silva em sua dissertação:

Observamos algumas gravações instrumentais feitas por Baden nas quais três foram feitas com o acompanhamento de um conjunto musical e uma versão mais intimista onde o violão solo conta unicamente com a marcação rítmica do chimbau da bateria. Não por acaso, nota-se que é a gravação da qual Bellinati mais fez referências ao violão de Baden. O andamento mais moderado, alguns contracantos dos baixos da seção A e o interlúdio final são aproveitados pelo músico em sua releitura. A tonalidade original de Ré menor é mantida, inclusive a scordatura da 6ª corda em ré tão usada por Baden em várias de suas composições. (SILVA, 2014)

O tema B foi rearmônico, o que gerou um aumento no ritmo harmônico em relação à versão “original”⁵, em comparação com a progressão harmônica realizada no arranjo de Bellinati:

Figura 6 – Harmonia do tema B na versão original.

⁵ Nesse caso o *original* seria a versão presente no álbum *À Vontade* (1963)

Figura 7 – Harmonia do tema B do arranjo de Bellinati.

Conseqüentemente esse aumento no ritmo harmônico gerou um contraste maior entre os temas A e B em relação ao arranjo original. Essa progressão harmônica é executada sobre uma clave rítmica sincopada, porém de uma forma particular a esse arranjo em específico, pois ritmicamente não nos remete a um “afro-samba”⁶.

Figura 8 – Tema B (c. 55 - 59)

Ao final do tema B, antes da seção que chamamos de Ponte, podemos observar uma textura de acompanhamento em blocos, tocada ritmicamente paralelo a melodia:

⁶ Concepção rítmica de afro-samba segundo Marco Pereira em seu livro *Ritmos Brasileiros* (PEREIRA, 2007).

Figura 9 – Acompanhamento em blocos paralelos a melodia (c. 66 - 69)

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Vo.' and contains a vocal line with lyrics: 'Mas o que eu vi é que ninguém nunca te - ve mais'. The bottom staff is labeled 'Viol.' and contains a guitar accompaniment consisting of rhythmic chords and melodic fragments that mirror the vocal line. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The measure numbers 66, 67, 68, and 69 are indicated at the beginning of the respective measures.

A seção que chamamos de Ponte, é um pequeno trecho de violão solo que serve como conexão para voltar ao tema A. Essa ponte consiste de uma forma de mão esquerda que se desloca horizontalmente no braço do violão:

Figura 10 – Ponte (c. 71 - 78)

The image shows a musical score for guitar solo, consisting of two staves. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The score features a series of chords and melodic lines that move horizontally across the fretboard, as described in the text. The measure numbers 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, and 78 are indicated at the beginning of the respective measures.

Temos em seguida a repetição de A' e posteriormente uma seção que denominamos interlúdio. Esta última está no “meio” do arranjo e é provável que tenha sido reaproveitada por Bellinati do arranjo instrumental de Baden, onde são usadas somente as notas Ré, Mi, La e Fá:

Figura 11 – Interlúdio (c. 99 - 102)

The image shows a musical score for an interlude, consisting of two staves. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The score features a series of chords and melodic lines that are primarily composed of the notes Ré, Mi, La, and Fá, as described in the text. The measure numbers 99, 100, 101, and 102 are indicated at the beginning of the respective measures.

O arranjador usa do trecho final do Tema A' como ponte para voltar ao Tema B ao final do interlúdio, esse trecho de 8 compassos denominamos Tema A'':

Figura 12 – Tema A'' (c. 115 - 122)

The image shows a musical score for two systems. The first system starts at measure 115. The vocal line (Vo.) has the lyrics "Me-lhor e - ra tu - do se a - ca - bar". The violin line (Viol.) provides accompaniment. The second system starts at measure 119. The vocal line has the lyrics "Me-lhor e - ra tu - do se a - ca - bar" followed by "Eu a - mei". The violin line continues the accompaniment, ending with a key signature change to one sharp (F#).

Chegando ao final do arranjo, é reapresentado o tema B, seguido de ponte e coda. Sendo coda composta pelos mesmos materiais musicais presentes na introdução, porém se desenvolve de forma mais livre, diminuindo em *fade out*.

4.2 Canto de Ossanha

O arranjo de Bellinati para “Canto de Ossanha” se encontra em Si menor, diferente da versão original⁷ que se encontra em Ré menor.

Tabela 2 – Diagrama formal do arranjo de “Canto de Ossanha”

Seção	Compassos
Introdução	1 - 16
Tema A	17 - 48
Tema B	49 - 62

⁷ Aqui voltamos a nos referir como *original* a gravação presente no álbum *Os afro-sambas* (1966).

Seção	Compassos
Ponte	64 - 66
Tema A'	67 - 78
Interlúdio	79 - 111
Tema B	112 - 125
Ponte	126 - 129
Tema A'	130 - 141
Coda	142 - 159

Logo na introdução podemos observar um recurso idiomático possível graças escolha da tonalidade diferente do arranjo “original” que se encontra em Ré menor. Tornando assim possível o uso da segunda corda solta do violão (nota Si) como nota pedal, somada a uma melodia que ritmicamente nos remete ao tema A.

Consistindo de uma frase dividida em dois membros, a qual é repetido acrescida de baixos. Esses baixos são respectivamente as cordas soltas do violão, notas Ré (compasso 9), La (compasso 11) e Mi (compasso 13) que podemos tomar como idiomatismo.

Figura 13 – Introdução, repetição acrescida de baixos (c. 9-16)

The image displays two systems of musical notation for a guitar and voice. The first system, labeled '9', shows a vocal line with rests and a guitar line with a complex rhythmic pattern. The second system, labeled '13', shows the same vocal line and a guitar line with a similar rhythmic pattern, but with a pedal point on the second string (Si) indicated by a circled '3' and a '3' above the notes.

A levada característica do Afro-samba é reinterpretada pelo arranjador, que desenvolve uma especie de ostinato que se repete a cada quatro compassos. O ostinato tem uma textura polifônica contendo dois planos, um deles caracterizado por notas na

região grave do instrumento caminhando em terças paralelas, e outro caracterizado por notas na região superior, que se complementam em uma espécie de cânone.

Figura 14 – Tema A (c. 17 - 24)

The musical score for Tema A (c. 17 - 24) is presented in two systems. The first system (measures 17-20) features a vocal line (Vo.) and a violin line (Viol.). The lyrics are: "O Homem que diz dou não da porque quem da mes - mo não diz". The second system (measures 21-24) continues with the lyrics: "O homem que diz vou não vai porque quan - do foi ja não quis". The bass line (Bm) includes chord symbols: I, III7, V7/V sub V7/bII, and bII7. The key signature is one sharp (F#).

O contraste entre os temas A e B é intensificado no arranjo de Bellinati. Pois a rearmonização do tema B gera um aumento do ritmo harmônico dessa seção, em comparação à harmonia original, que se encontra da seguinte forma:

Figura 15 – Harmonia original tema B

The musical score for the original harmony of Tema B shows a sequence of chords in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The chords are: D6(9), Am7, G6, E7(9), and A7(9). The notation includes vertical bar lines and percentage symbols (%) between the chords, indicating a specific rhythmic or harmonic structure.

Esse aumento no ritmo harmônico pode ser facilmente observado ao comparar a harmonia original com a condução de vozes encontradas no arranjo de Bellinati para a mesma seção:

Figura 16 – Condução de vozes do tema B presente no arranjo de Bellinati

The musical score for the vocal line of Tema B in the Bellinati arrangement shows a sequence of chords in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The chords are: B6(9), F#/A#, A6, F#m6, C#7(9), B6(9), G#m6, and G7(#11). The notation includes vertical bar lines and percentage symbols (%) between the chords, indicating a specific rhythmic or harmonic structure.

Que por sua vez é executada da seguinte forma:

Figura 17 – Tema B (c. 49 - 56)

The musical score for Tema B (c. 49 - 56) is presented in two systems. The first system covers measures 49 to 52, and the second system covers measures 53 to 56. The vocal line (Vo.) is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The lyrics are: "Vou queu não sou ninquem de ir em con-ver-sa de es-que-cer" (measures 49-52) and "A tris-te-za de um a-mor que pas-sou" (measures 53-56). The violin line (Viol.) is in treble clef with a key signature of three sharps. It features a complex rhythmic accompaniment with many rests, often marked with a 'z' symbol, and includes a 'gliss.' (glissando) effect in measure 49. The violin accompaniment consists of quarter and eighth notes, often beamed together, creating a syncopated feel.

Após o tema B encontramos uma pequena seção que denominamos “Ponte”, onde o arranjador usou dos intervalos de quartas justas presente entre as cordas do violão para formar acordes. Tais acordes de harmonia quartal sugerem uma sonoridade impressionista, semelhante a que podemos encontrar em obras para violão de compositores como Villa-Lobos, Brouwer, Dyens, Guinga entre outros.

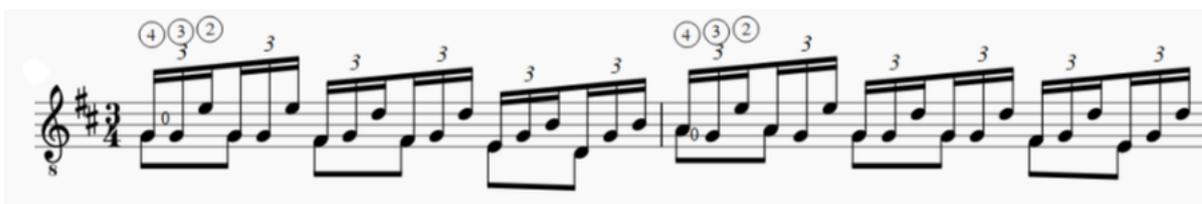
Figura 18 – Ponte (c. 63-66)

The musical score for the Ponte section (c. 63-66) is presented in two systems. The first system covers measures 61 to 64, and the second system covers measures 65 to 66. The vocal line (Vo.) is in treble clef with a key signature of three sharps. The lyrics are: "na ma-nhã deum no vo a-mor a-migo sen-hor sa-ra-vá" (measures 61-64) and "Xan-go me man-do me di-zer" (measures 65-66). The violin line (Viol.) is in treble clef with a key signature of three sharps. It features a complex rhythmic accompaniment with many rests, often marked with a 'z' symbol, and includes a 'gliss.' (glissando) effect in measure 61. The violin accompaniment consists of quarter and eighth notes, often beamed together, creating a syncopated feel.

Ao final do tema A', que sucede o tema B, encontramos uma seção de contraste no arranjo, inexistente no arranjo original. Uma seção onde o violão se torna o instru-

mento protagonista. A pulsação binária se converte em ternária, o que foi interpretado na transcrição pela fórmula de compasso 3/4. Surge uma textura homofônica, onde uma linha melódica na região dos graves é acompanhada por um preenchimento harmônico e rítmico (em tercinas), aproveitando de cordas soltas (notas Si e Sol) como recurso expressivo e idiomático. O efeito *campanella* também pode ser observado nesta seção, denominada interlúdio. Tal efeito é gerado pela terceira corda solta do violão (nota Sol) entre meio as cordas Si e Ré que são pressionadas em uma forma que se desloca diatonicamente no braço do instrumento.

Figura 19 – Interlúdio (c. 85 - 86)



Ao final do interlúdio, sentimos novamente a mudança de pulsação rítmica, agora voltando à pulsação binária. Essa passagem foi interpretada na transcrição pela fórmula de compasso 6/8 que perdura um período de dois compassos. Levando o arranjo novamente ao tema B, usando de elementos melódicos (na voz) do tema A como conexão:

Figura 20 – Interlúdio (c. 101 - 105)

Após o interlúdio, são apresentados novamente os temas B e depois A', sem muita variação, seguidos de uma coda que consiste na repetição da introdução.

5 CONCLUSÃO

Observamos um padrão formal que parece ter sido seguido pelo arranjador nas obras analisadas, por exemplo: as reharmonizações dos respectivos temas B de cada arranjo resultando em aumentando no ritmo harmônico; a presença de seções que interpretamos como interlúdios em ambos os arranjos, onde o violão toma o papel protagonista, resultando no emprego de diversos recursos idiomáticos; o uso de materiais musicais dos respectivos temas A para conectar os interlúdios aos temas B; e o reaproveitamento dos materiais musicais presentes nas introduções das músicas em suas respectivas codas.

Para finalizar, podemos inferir que existe uma preservação do idiomatismo presente na música e no violão de Baden Powell. Isso acontece de uma maneira particular, pois observamos o diálogo entre “tradição” e “inovação”, “violão acompanhador” e “violão solo”, intrínsecos à vida a artística de Paulo Bellinati.

REFERÊNCIAS

ARAGÃO, P. Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular. *Cadernos do Colóquio*, Dezembro 2001.

CARDOSO, T. F. S. *Um Violonista-compositor brasileiro: Guinga*. A presença de idiomatismo em sua música. 2006. 136 p. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Música) — Centro de Letras e Artes da UNIRIO.

ESCUDEIRO, D. A. de S. Pra quem quer me visitar: uma construção idiomática-harmônica melódica na canção de Guinga e Aldir Blanc. In: I SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 08/10/2010, Rio de Janeiro. *XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO*. Rio de Janeiro, 08/10/2010. p. 988 – 996.

GUEST, I. Arranjo: Método Prático. In: _____. [S.l.]: Irmãos Vitale, 1996, 1996. v. 1, cap. 7, p. 121 – 122. ISBN 8585426314, 9788585426316.

PEREIRA, M. *Ritmos Brasileiros*. 1. ed. [S.l.]: Garbolights, 2007.

POWELL, B. *À Vontade*. Rio de Janeiro: RioSom, 1963.

POWELL, B. *Os Afro-sambas*. [S.l.]: Forma, 1990.

POWELL, B.; MORAES, V. de. *Os Afro-sambas*. [S.l.]: Forma/Companhia Brasileira de Discos, 1966.

SALMASO, M.; BELLINATI, P. *Afro-sambas*. São Paulo: Eldorado, 1996.

SILVA, S. da. *O violão acompanhador: os arranjos do disco Afro Sambas de Paulo Bellinati e Mônica Salmaso*. 2014. 129 p. Dissertação (Programa de Pós-graduação) — Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Anexos

Consolação

Vinícius de Moraes

arr: Paulo Bellinati

Baden Powell

♩ = 94

Voz

Violão

5

Vo.

Viol.

9

A

Vo.

Viol.

nao di - ves - so a - mor

13

Vo.

Viol.

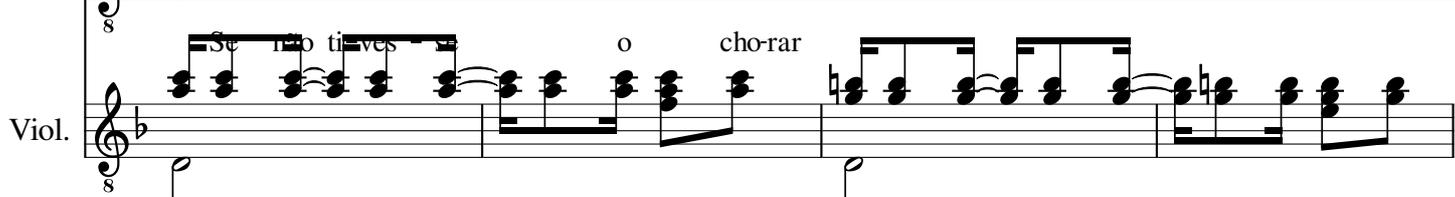
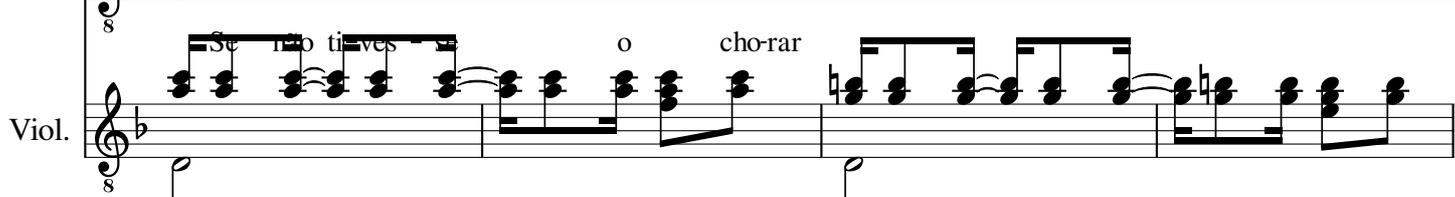
nao di - ves - so es - sa dor

17

Vo.

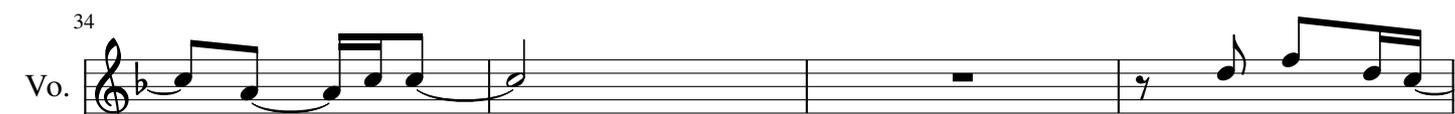
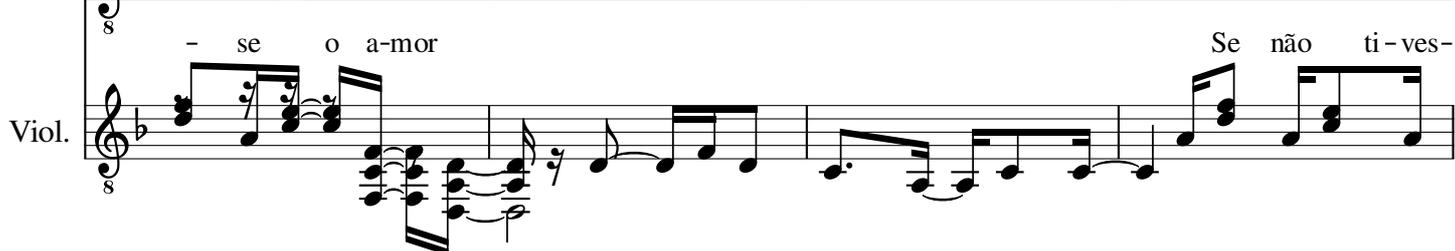
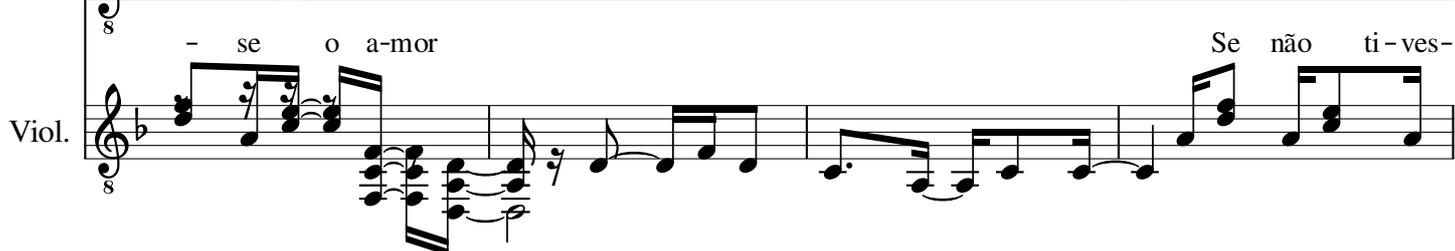
Viol.

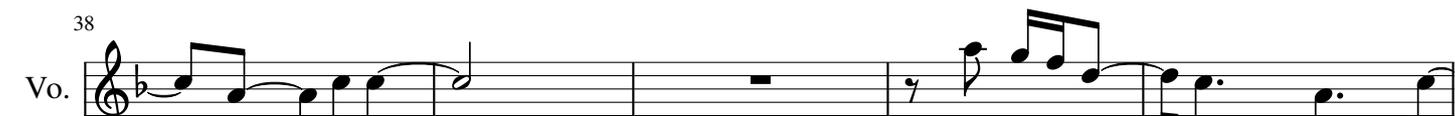
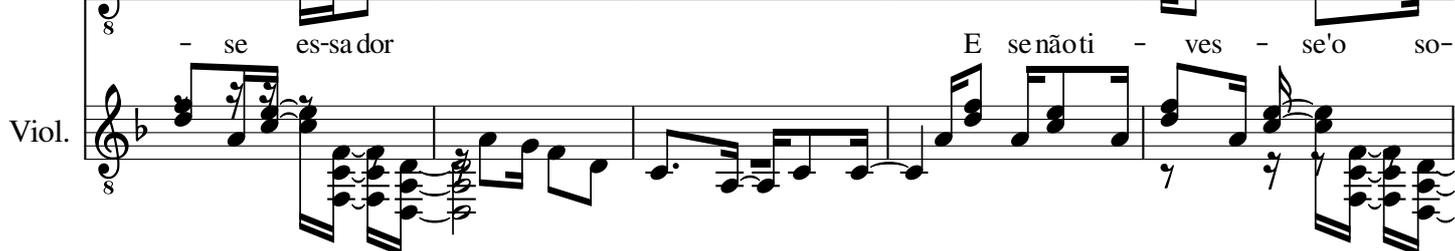
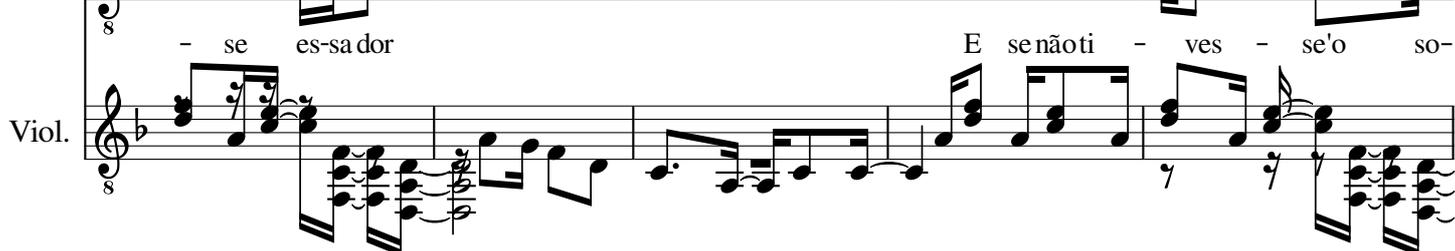
El se nao ti - ves - se o so - frer

21
Vo. 
8 
Viol. 

25
Vo. 
8 
Viol. 

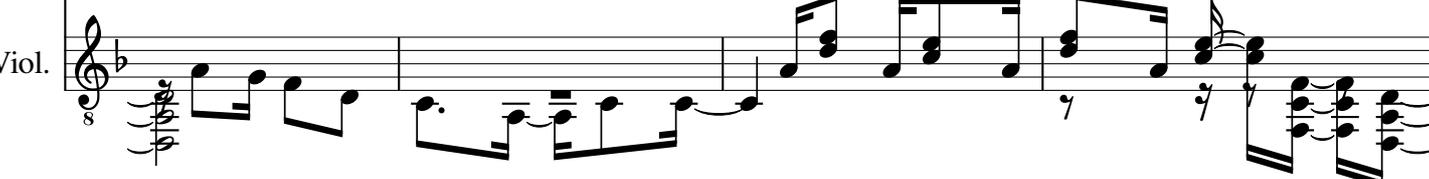
30 A'
Vo. 
8 
Viol. 

34
Vo. 
8 
Viol. 

38
Vo. 
8 
Viol. 

43

Vo.  - frer E se não ti - ves - se'o cho-

Viol. 

47

Vo.  - rar Me - lhor e - ra tu - do se a - ca - bar

Viol. 

51

Vo.  Eu a - mei

Viol. 

Ab7(13)

55 **B**

Vo.  A - mei de mais O que eu so - fri

Viol. 

G6 Db7(9) C7(9) F#7(#9) Dm/F B7(#9) Dm/C Bb6

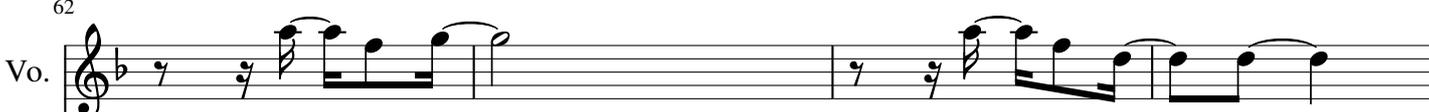
59

Vo.  por cau - sa do'a - mor ninguém so - freu

Viol. 

Bm6 F/C Am7

62

Vo. 

Eu cho - rei per - di a paz

Viol. 

D7(b9)

66

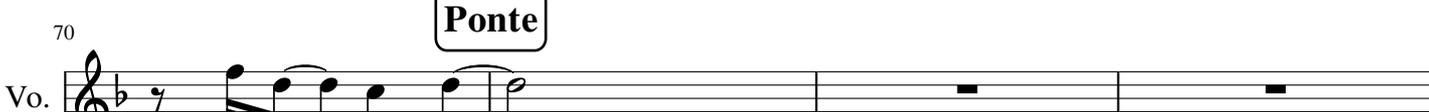
Vo. 

Mas o que eu vi é que ninguém nun - ca te - ve mais

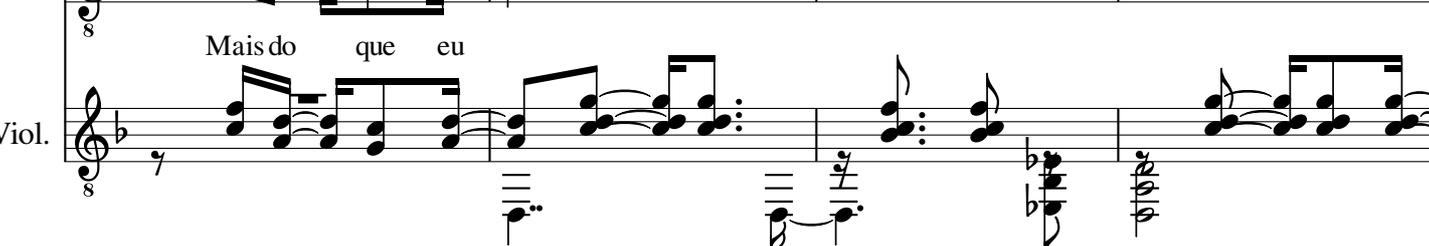
Viol. 

70

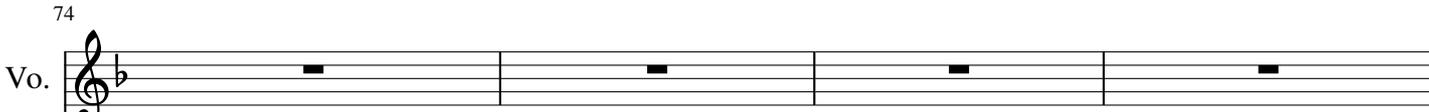
Ponte

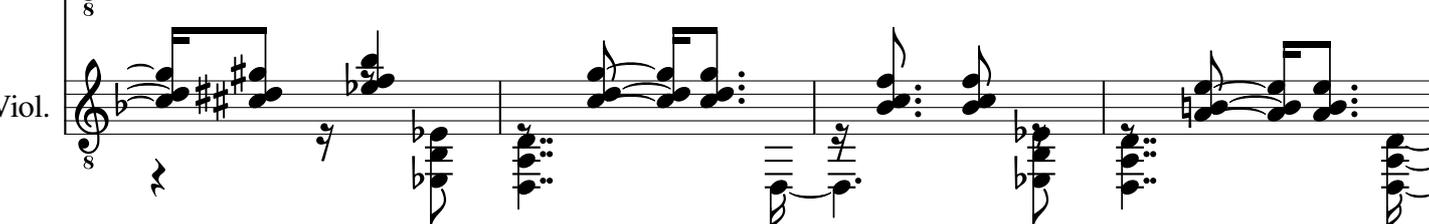
Vo. 

Mais do que eu

Viol. 

74

Vo. 

Viol. 

78

A'

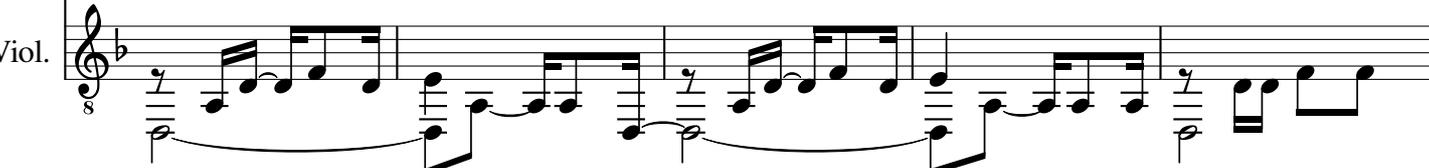
Vo. 

Se não ti - ves - se o a - mor

Viol. 

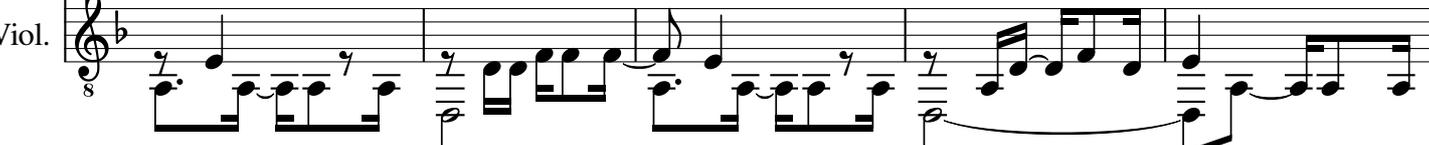
83

Vo.  Se não ti - ves - se es - sa dor E se não ti - ves -

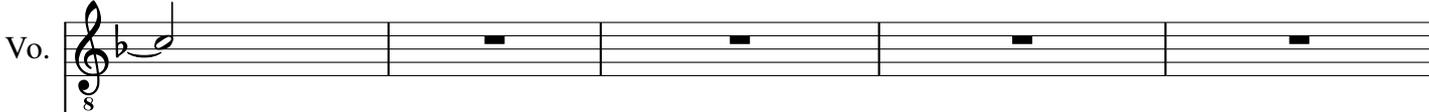
Viol. 

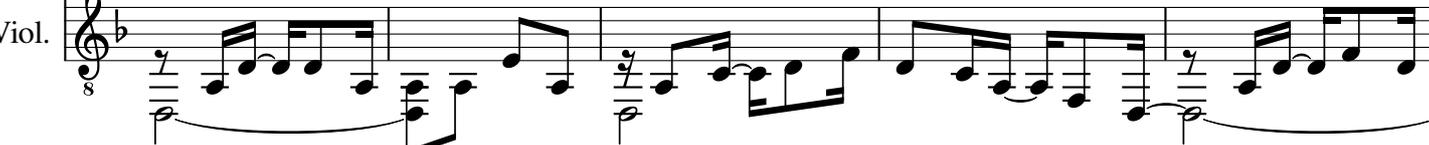
88

Vo.  - se o sofrer E se não ti - ves se o chorar

Viol. 

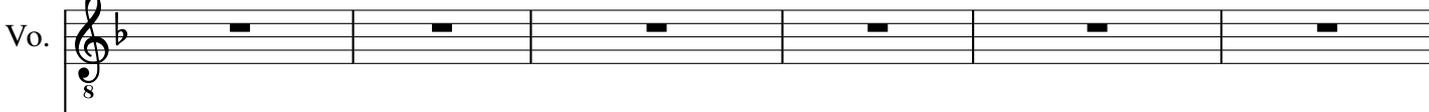
93

Vo. 

Viol. 

Interlúdio

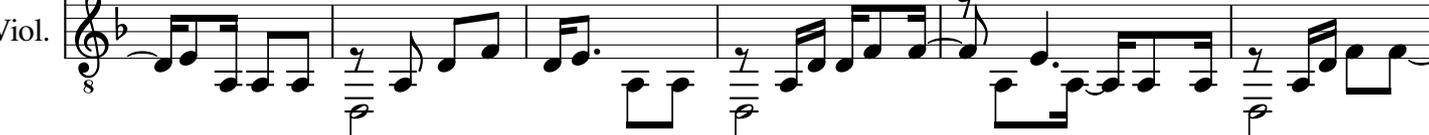
98

Vo. 

Viol. 

104

Vo. 

Viol. 

110

Vo.

Viol.

115 **A''**

Vo.

Viol.

Me-lhor e - ra tu - do se a - ca - bar

119

Vo.

Viol.

Me-lhor e - ra tu - do se a - ca - bar

Eu a - mei

123 **B**

Vo.

Viol.

A - mei de mais O que eu so - fri

127

Vo.

Viol.

por cau - sa do'a - mor ninguém so - freu

130

Vo.

8

Eu cho - rei Per - di a paz

Viol.

134

Vo.

8

Mas o que eu vi é que ninguém nun - ca te - ve mais

Viol.

138

Vo.

8

Mais do que eu

Viol.

Ponte

142

Vo.

8

Viol.

146

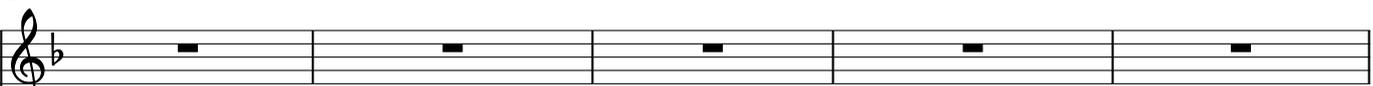
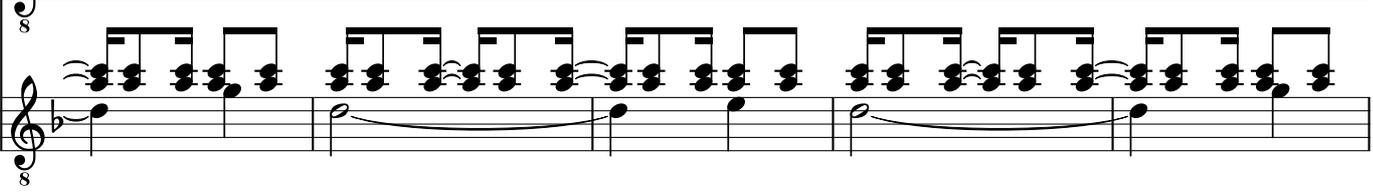
Vo.

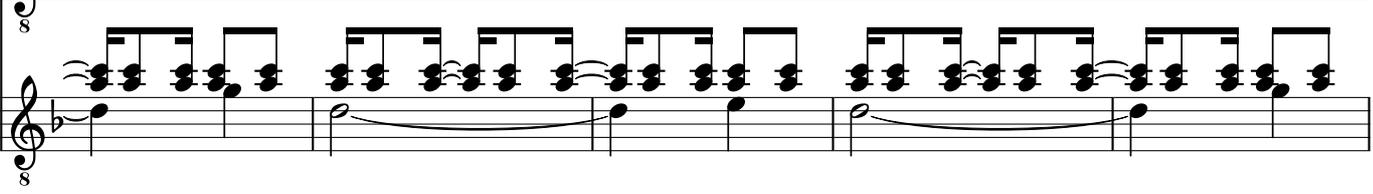
8

Viol.

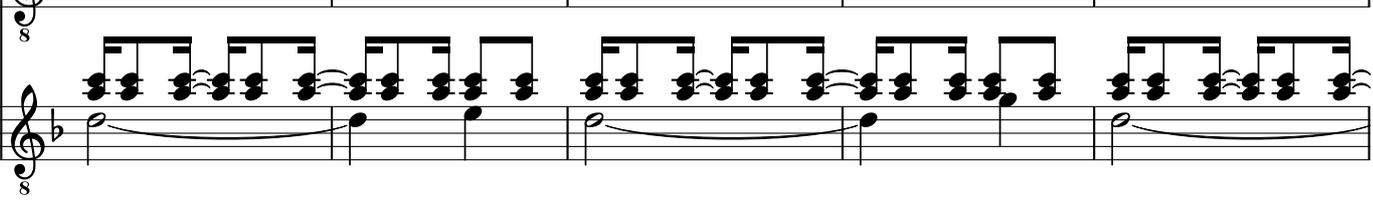
Coda

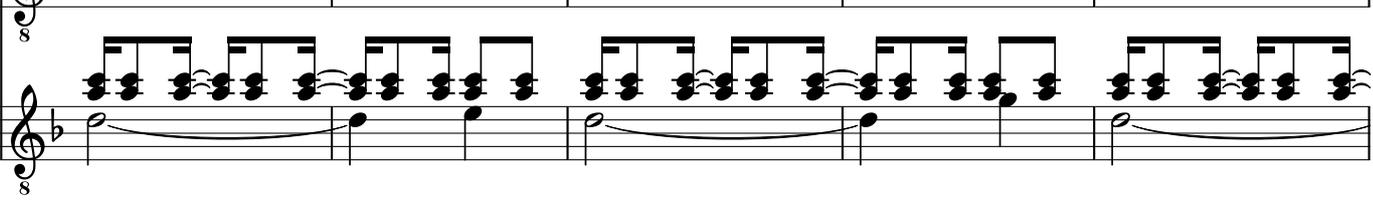
151

Vo.  

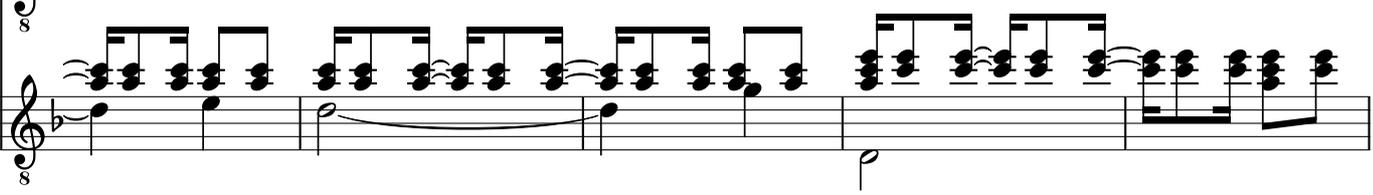
Viol. 

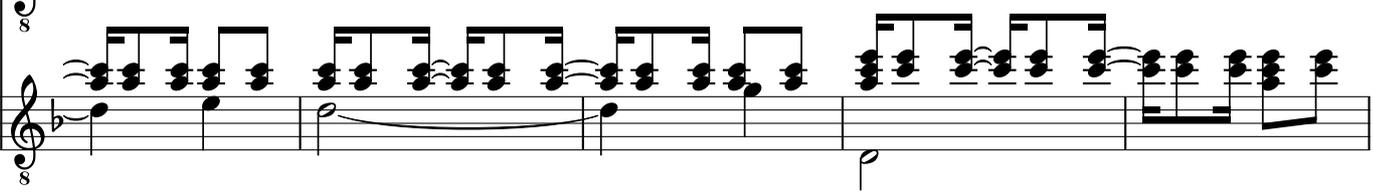
156

Vo.  

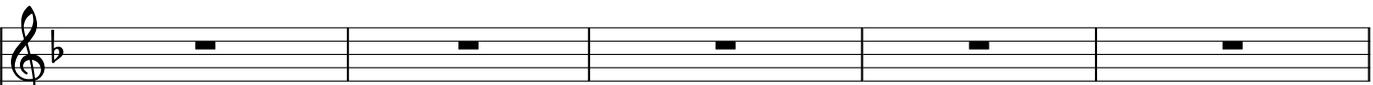
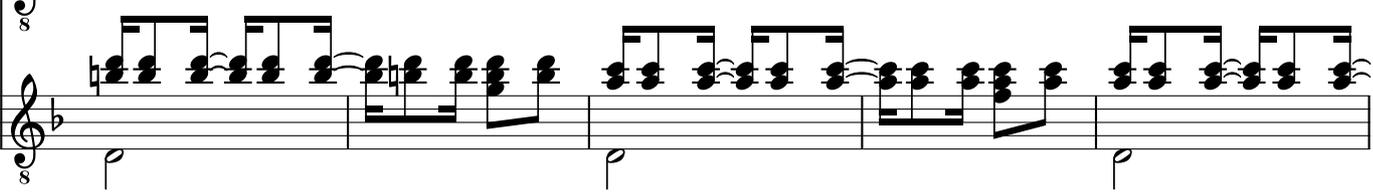
Viol. 

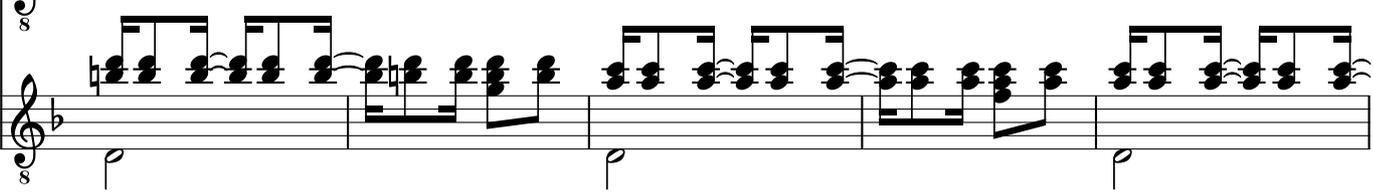
161

Vo.  

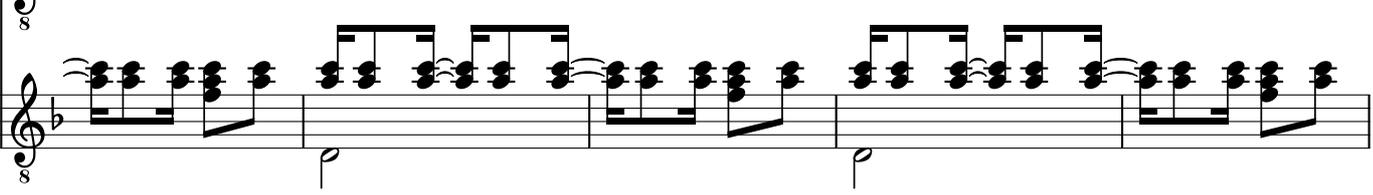
Viol. 

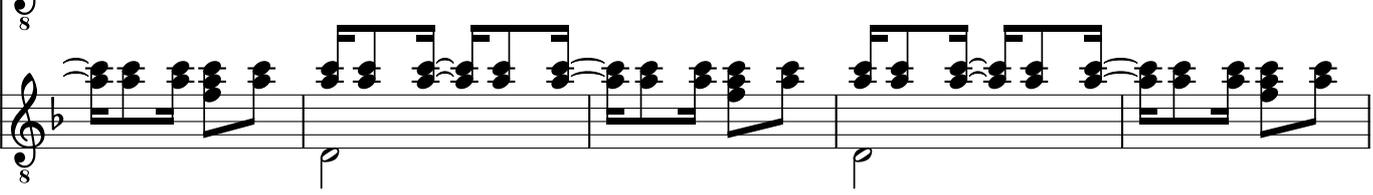
166

Vo.  

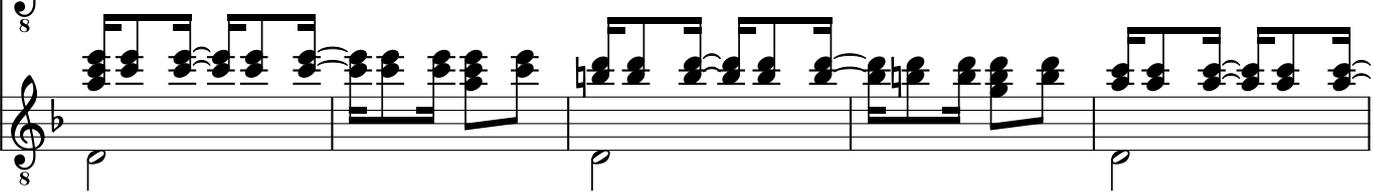
Viol. 

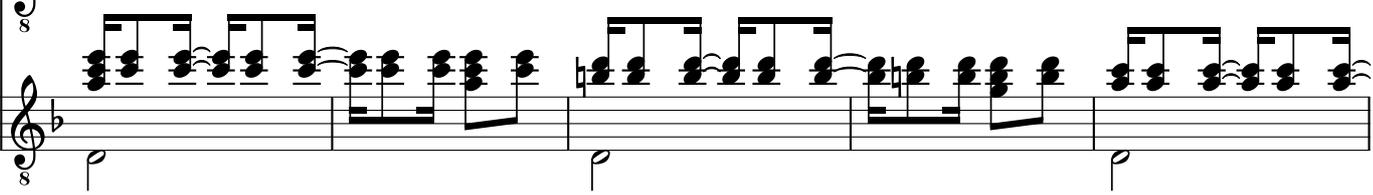
171

Vo.  

Viol. 

176

Vo.  

Viol. 

Canto de Ossanha

Vinicius de Moraes

arr: Paulo Bellinati

Baden Powell

Intro

♩ = 90

Voz



Violão

5

Vo.



Viol.

9

Vo.



Viol.

13

Vo.



Viol.

17 A

Vo.  O Homem que diz dou não da porque quem da mes - mo não diz

Viol. 

Bm: I III7 V7/V sub V7/bII bII7

21

Vo.  O homem que diz vou não vai porque quan - do foi ja não quis

Viol. 

25

Vo.  O Homem que diz sou não é porque quem é mes - mo é não sou

Viol. 

29

Vo.  O homem que diz to não ta porque nin - guem ta quan - do quer

Viol. 

33

Vo.  Coi ta - do do ho - mem que cai no can - to deos - san - ha trai - dor

Viol. 

37

Vo. *coi-ta-do do ho - mem que vai a-tras de Man - din - ga dea - mor*

Viol.

41

Vo. *Vai vai vai vai não vou vai vai vai vai não vou*

Viol.

45

Vo. *Vai vai vai vai não vou vai vai vai vai não*

Viol.

B

49

Vo. *Vou queu não sou ninquem de ir em con - ver-sa de esque - cer*

Viol.

gliss.

B6(9) F#/A# A6 F#m6

53

Vo. *A tris - te - za de um a - mor que pas-sou*

Viol.

C#7(9) B6(9) G#m6 G7(#11)

57

Vo. não eu só vou se for pra ver u - maes - estrela pa - re - cer

Viol. *gliss.*

61

Vo. na ma - nhã deum no vo a - mor a-migo sen - hor sa - ra - vá

Viol.

Ponte

65

Vo. Xan - go me man - do me di - zer

Viol.

67

Vo. seécan-to deOs - sã - ha não va que mui-to vai sear - re - pen - der

Viol.

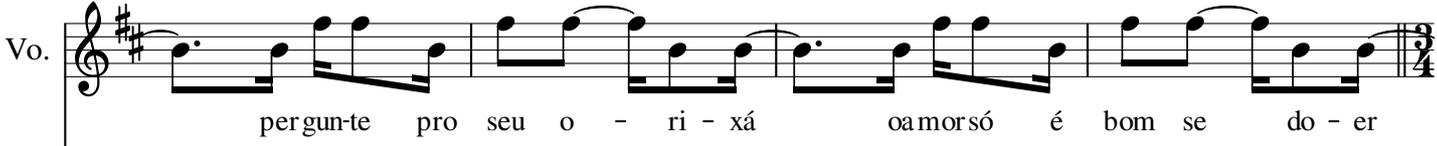
A'

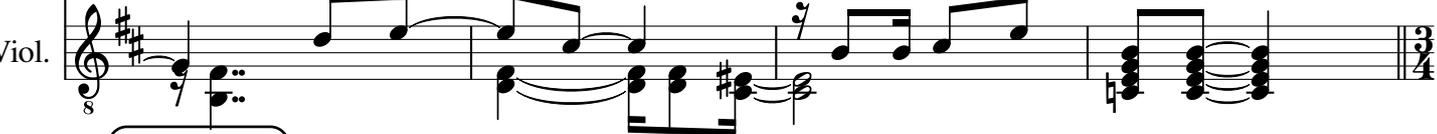
71

Vo. pergun-te pro seu o - ri - xá o amor só é bom se do - er

Viol.

75

Vo. 

Viol. 

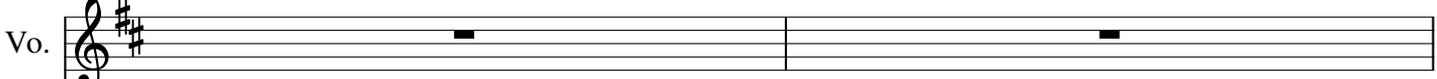
Interlúdio

79

Vo. 

Viol. 

81

Vo. 

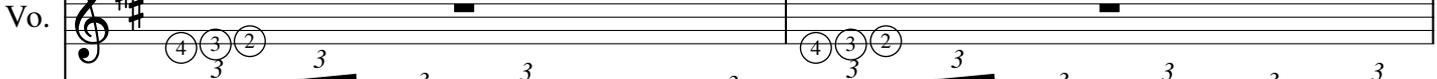
Viol. 

83

Vo. 

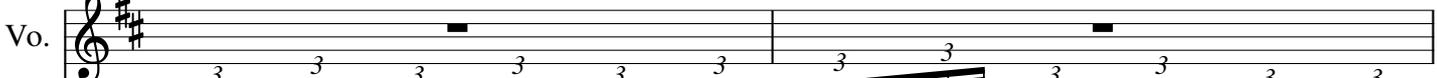
Viol. 

85

Vo. 

Viol. 

87

Vo. 

Viol. 

89

Vo.

Viol.

91

Vo.

Viol.

93

Vo.

Viol.

95

Vo.

Viol.

97

Vo.

Viol.

99

Vo.

Viol.

101

Vo.

Viol.

103

Vo.

Viol.

106

Vo.

Viol.

mar vai vai vai vai so fre vai vai

109

Vo.

Viol.

vai vai cho rar vai vai vai vai di

B

112

Vo.

Viol.

zer queu não sou ninguém de ir em con-ver-sa dees-que-cer

116

Vo. a tris - te - za de um a - mor que passou não eu só

Viol. 8

121

Vo. vou se for pra ver u - maes - tre - laa - pa - re - cer na ma

Viol. 8

125

Ponte

Vo. nhã de um no - voa - mor a - mi - go sen - hor sa - ra - vá

Viol. 8

128

Vo. Xan - gô me man - dou me di - zer

Viol. 8

130

A'

Vo. se cánto de Os - san - na vá que muito vai sear - re - pen - der

Viol. 8

134

Vo.  pergun-te pro seu o - ri - xá o amor só é bom se do - er

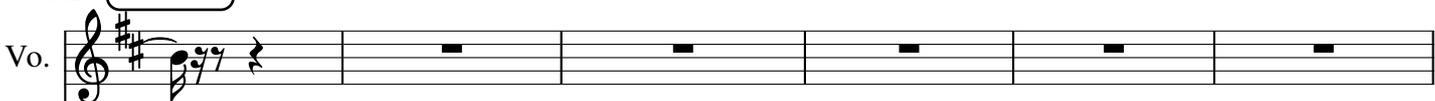
Viol. 

138

Vo.  pergun-te pro seu o - ri - xá o amor só é bom se do - er

Viol. 

142 **CODA**

Vo.  (Silence)

Viol. 

148

Vo.  vai vai vai vai não vou vai vai

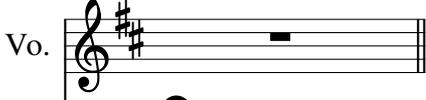
Viol. 

153

Vo.  vai vai não vou vai vai não vou vai vai vai vai

Viol. 

159

Vo.  (Silence)

Viol. 