

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Música

**OS CHOROS DE BELINI ANDRADE:
estilo composicional e suas implicações na performance
musical**

Leonardo Barreto Linhares

Belo Horizonte

2016

Leonardo Barreto Linhares

**OS CHOROS DE BELINI ANDRADE:
estilo composicional e suas implicações na performance
musical**

Tese de doutorado submetida ao
Programa de Pós-Graduação em Música
da Escola de Música da Universidade
Federal de Minas Gerais, como requisito
parcial para a obtenção do grau de Doutor.

Linha de Pesquisa: Estudos das Práticas
Musicais.

Orientador: Prof. Dr. Fausto Borém.

Belo Horizonte

2016

L755c Linhares, Leonardo Barreto

Os choros de Belini Andrade: estilo composicional e suas implicações na performance musical. / Leonardo Barreto Linhares. --2016.

102 f., enc.; il. + 1 CD + 1 DVD

Orientador: Fausto Borém de Oliveira

Área de concentração: Performance musical.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Choro (Música) 2. Análise musical. 3. Performance. Teses. I. Borém, Fausto. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.981

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pelo aluno Leonardo Barreto Linhares, em 04 de outubro de 2016,
e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Carlos de Lemos Almada
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Bernardo Vescovi Fabris
Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Maurílio Nunes Vieira
Universidade Federal de Minas Gerais
(Escola de Engenharia)

Prof. Dr. Maurício Freire Garcia
Universidade Federal De Minas Gerais

DEDICATÓRIA

**Aos meus filhos Matheus e Thiago,
inspiração na minha vida e minha
música.**

AGRADECIMENTOS

A Belini Andrade, pela generosidade, colaboração e o envolvimento com a pesquisa, a produção do CD e pela amizade e carinho durante todo o processo.

A minha família, pelo suporte incondicional e o apoio em todas as etapas deste trabalho.

Aos meus filhos Matheus e Thiago, por tudo que me ensinaram e por sempre promoverem meu crescimento como ser humano com sua alegria e carinho.

A meu orientador Prof. Dr. Fausto Borém, pela competência, prontidão e envolvimento, contribuição essencial para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Aos músicos que colaboraram com a pesquisa através de depoimentos, sugestões e pela competência nas performances tanto nas gravações quanto no recital: Sílvio Carlos, Dudu Braga, Ramon Braga, Marcos Flávio, Pedro Mota, Matheus Rodrigues, Thiago Balbino, Renato Hanriot, Maurílio Nunes, Felipe Moreira, Gina Umstead, Willian Neres, Carolina Neves, Nilton Moreira, Juventino Dias e Marcela Nunes.

A minha mãe, por ter me envolvido no universo da música desde cedo com amor e carinho e incentivado meu desenvolvimento e profissionalização.

A meu pai, pelo apoio firme diante das dificuldades e conquistas ao longo desta trajetória.

RESUMO: Estudo sobre o estilo composicional do compositor-instrumentista mineiro Belini Andrade (n.1920) sob a ótica da análise estilística (LA RUE, 1992), análise comparativa (COOK, 1987), das práticas de performance e hermenêutica (PALMER, 1986; BLACKING, 2007) e suas implicações na interpretação do choro, seu gênero predileto. A identificação de elementos menos recorrentes dentro da tradição do gênero choro em relação à melodia, harmonia, ritmo e forma (ALMADA, 2006; ALMEIDA, 1999; PRINCE, 2011; SANTOS, 2002; SÈVE, 1999) explica a fama de uma música virtuosística, idiomática, desafiadora e periférica às rodas de choro, ao mesmo tempo em que confere grande unidade ao conjunto de sua obra, que inclui 348 choros editados e 4 discos gravados, até o momento. Faz parte dos procedimentos metodológicos desta pesquisa a gravação e lançamento do CD *Chorando com Belini: os choros de Belini Andrade por vários intérpretes*, que tem o objetivo de demonstrar os resultados das análises e divulgar sua obra dentro e fora do ambiente acadêmico.

PALAVRAS-CHAVE: Estilo composicional de Belini Andrade. Análise estilística do choro. Práticas de performance do choro. Choro em Minas Gerais.

ABSTRACT: Study on the compositional style of composer-instrumentalist Belini Andrade (n.1920) from Minas Gerais, Brazil, from the perspective of stylistic analysis (LA RUE, 1992), comparative analysis (COOK, 1987), performance practices and hermeneutics (PALMER, 1986 ; BLACKING, 2007), and its implications for the interpretation of the Brazilian *choro*, his favorite genre. The identification of less recurring elements within the *choro* tradition as far as melody, harmony, rhythm and form (ALMADA, 2006; ALMEIDA, 1999; PRINCE, 2011; SANTOS, 2002; SÈVE, 1999) explains the fame of a virtuosic, idiomatic and challenging music, peripheral to the Brazilian *rodas de choro* [improvisation choro groups], while yields great unity to the corpus of his work, which includes 348 edited *choros* and four albums recorded to date. Methodological procedures include the recording and release of the CD *Chorando com Belini: os choros de Belini Andrade por vários intérpretes* ["Crying" with Belini: Belini Andrade's choros with several performers] which aims at demonstrating the analysis results and making his works known inside and outside of academic circles.

KEYWORDS: Compositional style of Belini Andrade. Style Analysis of Brazilian choro. Choro performance practices. Choro in Minas Gerais.

LISTA DE FIGURAS

Fig.1- Belini ANDRADE (2015) com o autor desta tese em entrevista para levantamento de dado.	27
Fig.2- Quadro com a relação de gêneros nos cadernos <i>Chorinhos em Desfile</i>	48
Fig.3- Extremos na tessitura no Choro <i>Um clarinete distraído</i> c.38 e 48 (<i>Chorinhos em desfile II</i> , p.139).....	52
Fig.4- Extremos da tessitura no Choro <i>Um trombone encapetado</i> c.26 (<i>Chorinhos em desfile V</i> , p.100).....	52
Fig.5- Articulação <i>legato</i> nas figuras rítmicas mais rápidas no Choro <i>Pesadelo</i> c.7-8 (<i>Chorinhos em desfile V</i> , p.70).....	51
Fig.6- Polca-choro <i>Uma flauta doce</i> (<i>Chorinhos em desfile III</i> , p.71).....	54
Fig.7- Alternância entre o ligado e não ligado no Chorinho-canção <i>Inspirado</i> c.13-16 (<i>Chorinhos em desfile I</i> , p.45).....	54
Fig.8- Alternância entre o ligado e não ligado na Valsa <i>Cinzas</i> c.33-34 (<i>Chorinhos em desfile IV</i> , p.18-19).....	55
Fig.9- Notação de sinais de dinâmica na Valsa <i>Cleide</i> c.69-74 (<i>Chorinhos em Desfile II</i> , p.41).....	55
Fig.10- Indicação de frases a serem executadas pelo violão de sete cordas no Chorinho <i>Meu Amigo Jair</i> c.31 e 32 (<i>Chorinhos em desfile II</i> , p.80).....	56
Fig.11- Utilização da síncopa característica no Cateretê <i>Amanhecendo</i> c.12-15 (<i>Chorinhos em desfile V</i> , p.4).....	56
Fig.12- Utilização da síncopa estendida na seção B do choro <i>Cavaco de Pinho</i> c.51-56 (<i>Chorinhos em Desfile I</i> , p.19).....	57
Fig.13- Utilização de sequências em fusas no chorinho <i>Pesadelo</i> c.6-8 (<i>Chorinhos em Desfile V</i> , p.70).....	57
Fig.14- Utilização de expressões de agógica na valsa <i>Oitenta Vidas</i> c.46-49 (<i>Chorinhos em desfile II</i> , p.88).....	57
Fig.15- Termos interpretativos relacionados à agógica e cadências na valsa <i>Um Bandoneon em serenata</i> c.1-14 (<i>Chorinhos em desfile II</i> , p.122).....	58
Fig.16- Ausência e alternância da fórmula de compasso na Valsa <i>Tirana</i> (<i>Chorinhos em desfile I</i> , p.98).....	58
Fig.17- Continuidade do padrão rítmico em colcheias nas seções A e B na valsa <i>Atleticana</i> (<i>Chorinhos em Desfile II</i> , p.17-18).....	59
Fig.18- Unidade na utilização de fusas e quiáleras nas seções A e B na polca-choro <i>Uma Flauta Doce</i> (<i>Chorinhos em Desfile III</i> , p.70-71).....	60
Fig.19- Utilização da síncopa característica nas seções A e C no Cateretê <i>Taboqueiro</i> (<i>Chorinhos em desfile V</i> , p.40-41).....	60

Fig.20- Unidade rítmica em fusas nas seções A e C do choro <i>Um Clarinetista louco</i> (Chorinhos em Desfile III, p.96-97).....	61
Fig.21- Unidade rítmica em colcheias nas seções A e C do choro <i>Sugestão Falsa</i> Chorinhos em Desfile VI, p.54-55).....	61
Fig.22- Utilização de sequências de tercinas nas seções B e C do Choro <i>Peralta</i> (Chorinhos em Desfile V, p. 20-21).....	61
Fig.23- Autocitação do choro <i>Peralta</i> (c. 36-39) no Choro <i>Prosa ruim</i> c.36-39 (Chorinhos em Desfile IV, p.91).	62
Fig.24- Contraste rítmico nas seções A e C do choro <i>É você clarinetista</i> (Chorinhos em Desfile III, p.22-23)	62
Fig.25- Categoria Sobreposição rítmica no choro <i>Patureba</i> c.21-23 (Chorinhos em Desfile III, p.43).	63
Fig.26- Frase formada pelo arpejo maior descendente com 6ª.	65
Fig.27- Inclinação para tom distante sem preparação no Choro <i>Cafuné</i> c.11 a 19 (Chorinhos em Desfile I, p.18).....	67
Fig.28- Inclinações na Valsa <i>Vaidosa</i> c.72 a 96 (Chorinhos em Desfile II, p.143).....	68
Fig.29- Movimento descendente em semitons no choro <i>Beco do choro</i> c.17 a 27 (Chorinhos em Desfile I, p.11).....	68
Fig.30- Padrão melódico recorrente nos choros de Belini.	69
Fig.31- Variação do padrão melódico com a apojetura de b9.....	69
Fig.32- Variação do padrão melódico com a rítmica de semicolcheias e tercinas.....	69
Fig.33- Padrão melódico de tercinas com intervalos em terça.	69
Fig.34- Sequência de extensões 9 e b9 em Homenagem a Paulo Moura c.8-11 (Chorinhos em Desfile IV, p.52.	70
Fig.35- Extensão de 9ª no chorinho <i>Um Clarinetista distraído</i> c.36-37 (Chorinhos em Desfile II, p.139).....	70
Fig.36- Extensão de 13ª no chorinho <i>Fala de Amor</i> c.22-23 (Chorinhos em Desfile I, p.33).....	70
Fig.37- Extensão de 11ª no chorinho <i>Churrasquinho</i> c.36 (Chorinhos em Desfile I, p. 27).....	71
Fig.38- Apojetura no choro <i>Malabarista</i> c.12 (Chorinhos em Desfile III, p.30).....	71
Fig.39- Suspensão no choro <i>Um achado</i> c.17-18 (Chorinhos em Desfile VI, p.58).....	72
Fig.40- Extensão de 7ªM no chorinho <i>Entre amigos</i> c.2 (Chorinhos em Desfile I, p.31).	72
Fig.41- Ornamentações em fusas no chorinho <i>Pesadelo</i> (Chorinhos em Desfile III, p.70-71).	72
Fig.42- Ornamentações em fusas no chorinho <i>Ciúme</i> (Chorinhos em Desfile IV, p.20).....	72
Fig.43- Notas melódicas e notas ornamentais na seção C do choro <i>Homenagem a Paulo Moura</i> c.34-37 (Chorinhos em Desfile IV, p.53).....	73

Fig.44- Inclinação para o IIIºM no choro <i>Enfatuado</i> c.11-17 (<i>Chorinhos em Desfile I</i> , p.30).....	75
Fig.45- Inclinação para o IIIºM no choro <i>Língua de cigano</i> c.38-42 (<i>Chorinhos em Desfile I</i> , p.51)	75
Fig.46- Diminuto auxiliar no choro <i>Sai de Baixo</i> c.42-44 (<i>Chorinhos em Desfile I</i> , p.80).....	75
Fig.47- Utilização de arpejos baseados nas tensões harmônicas (Bb7 em C7) em <i>Faceirinho</i> (<i>Chorinhos em Desfile I</i> , c.44 p.32).	77
Fig.48- Harmonização da 7ªM com acorde diminuto em <i>Fala de amor</i> (<i>Chorinhos em Desfile I</i> , c.2, p.33).....	77
Fig.49- Modulação para o tom homônimo menor no cateretê <i>Espírito de Porco</i> (<i>Chorinhos em Desfile IV</i> , c.9, p.34).	77
Fig.50- Utilização de cadência, troca de fórmula de compasso, fusas e quiáteras no choro <i>Luiz Americano de passagem pela Arábia</i> (PAES, 2016).....	78
Fig.51- Inclinações acompanhando a melodia no choro <i>Atraente</i> c.26-29 (HODNIK,1998).....	79
Fig.52- Padrão melódico descendente em semitons no choro <i>Tigre da lapa</i> c.1-5 (HODNIK, 1998)..	79
Fig.53- Comparação entre os trechos melódicos de <i>Um cavaquinho pinta brava</i> (<i>Chorinhos em Desfile IV</i> , c.1-8, p.34) e o trecho melódico da sessão A de <i>Pedacinhos do céu</i> (Waldir Azevedo).....	80
Fig.54- Comparação entre trecho melódico na seção C de <i>Dadinho no choro</i> (<i>Chorinhos em Desfile I</i> , c.40-51, p.29) e o trecho melódico da sessão A de <i>Descendo a serra</i> (Pixinguinha).....	80
Fig.55- Deslocamento da acentuação e articulação no choro <i>Olá Pedraca</i> c.21-22 (MOTA, 2016, [1:21]).....	86
Fig.56- Deslocamento da acentuação e articulação no choro <i>Um sax de ouro</i> c.12-13 (BARRETO LINHARES, 2016, [0:19]).....	86
Fig.57- Utilização de <i>ghost notes</i> como recurso interpretativo nos fraseados virtuosísticos no choro <i>Boas Vindas</i> (BARRETO LINHARES, 2016, [1:17]).....	87
Fig.58- Utilização do glissando como recurso interpretativo no choro <i>Olá Pedraca</i> (MOTA, 2016, [1:33]).....	88
Fig.59 - Utilização de apojeturas como recurso interpretativo em saltos e extremos da tessitura na valsa <i>Maria Célia</i> (NUNES, 2016,[2:16]).....	88
Fig.60- Supressão das notas Ré, Mi e Sol da melodia e nota Dó# realizada com o auxílio do joelho do intérprete no choro <i>Um saxofone pra você</i> (NUNES, 2012, [0:15]).....	88

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
1.1 O CHORO: ASPECTOS GERAIS	10
1.2 A TRADIÇÃO NO CHORO	15
1.3 BELINI ANDRADE E O CHORO EM MINAS GERAIS	27
1.4 DESCRIÇÃO DAS FONTES.....	35
1.5 METODOLOGIA	36
1.5.1 <i>Análise Estilística</i>	40
1.5.2 <i>Análise Comparativa</i>	43
1.5.3 <i>Práticas de performance e hermenêutica</i>	44
1.5.4 <i>Um produto das práticas de performance</i>	46
2. DESVENDANDO O BAÚ: ANÁLISES.....	47
2.1 ANÁLISES ESTILÍSTICAS E COMPARATIVAS	50
2.1.1- <i>Som</i>	50
2.1.2- <i>Ritmo</i>	56
2.1.3- <i>Melodia e harmonia</i>	64
2.1.4- <i>Crescimento</i>	81
3. INTERPRETANDO O BAÚ: ANÁLISES DE <i>PERFORMANCE</i>.....	82
3.1- RITMO E MELODIA	86
3.2- EXTREMOS DA TESSITURA.....	87
3.3- MODULAÇÕES MENOS COMUNS	89
4. COMPREENDENDO O BAÚ: O ESTILO COMPOSICIONAL DE BELINI ANDRADE	90
5. REFERÊNCIAS	92
6. DISCOGRAFIA.....	98
7. DVDS/VÍDEOS	99
8. REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES.....	99

1. INTRODUÇÃO

1.1 O Choro: aspectos gerais

(...) as pessoas tentam há 150 anos transformar o choro em uma música folclórica, isso não é folclore, é uma linguagem, e é a primeira linguagem brasileira. O que a gente conseguiu com a música no Brasil, a gente não conseguiu com a língua. 'Os caras' proibiram o Tupi-Guarani que era falado no país inteiro, mas o choro eles não conseguiram proibir, então a gente conseguiu uma linguagem (...) (CARRILHO citado por CAMPOS; CHIARETTI, 2007).

O discurso de Carrilho (citado por CAMPOS; CHIARETTI, 2007) demonstra uma consciência da atual geração de músicos sobre o significado do choro como parte de uma musicalidade genuinamente brasileira. A palavra choro teve várias acepções ao longo da história que até hoje são utilizadas por profissionais da área e leigos. O primeiro significado do termo parece ter sido ligado a um tipo específico de formação instrumental surgida no final do século XIX no Rio de Janeiro, chamado terno ou “trio de pau e corda” (violão, cavaquinho e flauta). A expressão era utilizada também para fazer menção ao agrupamento de músicos que tocavam um determinado repertório de maneira peculiar. A partir dessa maneira típica de se interpretar as músicas de danças europeias em voga nos salões da época, principalmente a polca, choro começa a significar também um estilo próprio de se tocar.

Desde a chegada da corte portuguesa para o Brasil em 1808, o Rio de Janeiro, como capital do reino unido então formado, passou a ter uma vida cultural mais ativa, com uma classe média urbana emergente de mestiços e mulatos que passaram a se dedicar à música tanto profissionalmente quanto para os momentos de lazer. Passando por um processo crescente de urbanização, cria-se no Rio um ambiente perfeito para o surgimento de expressão cultural dessa nova classe de brasileiros, o choro. Existiam ali mais eventos musicais, maior intercâmbio entre músicos brasileiros e estrangeiros, maior facilidade de acesso a partituras e mais divulgação de sua produção cultural. Ao mesmo tempo em que o choro se desenvolvia na capital, essa maneira típica de se interpretar as músicas

européias acontecia também em outros estados, como Minas Gerais, Pernambuco, Rio Grande do Sul, entre outros, influenciada também por gêneros musicais locais.

A palavra "choro" como estilo está associada primeiramente à função dos instrumentos dentro do grupo: melodia, centro, baixo e ritmo. A melodia geralmente ficava a cargo da flauta ou outro instrumento melódico, o centro era função do cavaquinho que assumia aí um duplo papel como instrumento rítmico ("suingue", "levadas") e harmônico. O baixo, uma marca do estilo do gênero, era feito inicialmente pelo violão de seis cordas e depois pelo violão de sete cordas. A "baixaria", como é chamada pelos chorões, consiste na linha melódica contrapontística geralmente improvisada pelo violão que também conduz o grupo ritmicamente. O ritmo, nos grupos de choro iniciais, era função tanto do violão quanto do cavaquinho, já que o terno não apresentava uma regularidade na inclusão de instrumentos de percussão. Segundo Livingston-Isenhour e Garcia (2005) a partir de 1910 o pandeiro foi incluído no grupo e passou a ser indispensável para compor o estilo do choro tradicional, mas nas gravações e registros de grupos como os Oito Batutas, não é possível encontrar o instrumento associado ao grupo, que segundo Diniz (2003) passa a ser incorporado ao gênero a partir da década de 1930. Os grupos instrumentais, formados em sua maior parte por mestiços brasileiros, muitas vezes substituíam as orquestras de bailes e tocavam as danças europeias de uma forma mais sincopada, tanto na parte da melodia quanto na seção rítmica e harmônica.

Após 1920, principalmente por causa da obra de Pixinguinha, choro começa a significar um gênero musical com forma, elementos melódicos e harmônicos definidos. A forma era o rondó, geralmente em três partes com a utilização das cadências tipicamente tonais e modulações entre as seções para as tonalidades relativas ou vizinhas (CAZES, 1998). Atualmente, ambos significados, o de gênero musical e de musicalidade brasileira têm convivido simultaneamente quando remete-se ao termo choro.

Sendo o Brasil um país de dimensões continentais e com confluência de várias culturas na formação de sua própria identidade social e cultural, a ocorrência de diferentes sotaques musicais na formação e consolidação do choro parece ter sido um fenômeno natural. O reconhecimento dos elementos que caracterizam esses "sotaques" regionais podem contribuir para práticas de performance mais consistentes, através de aspectos interpretativos ainda pouco refletidos de gêneros musicais locais.

Os músicos mineiros demonstram formas particulares de compor e interpretar música, por causa de fatores culturais, históricos ou sociais. Segundo o violonista de sete cordas Sílvio Carlos (citado por CAMPOS; CHIARETTI, 2007):

(...) Na verdade o choro foi concebido no Rio, mas a gente [mineiros] tem um jeitinho de tocar, um jeitinho de se expressar que é muito natural do ambiente que a gente foi criado (...) apesar do choro ser uma música que nasceu no Rio, a gente tem uma linguagem própria pra tocar (CARLOS citado por CAMPOS; CHIARETTI, 2007).

E segundo depoimento do próprio compositor Belini Andrade (citado por CAMPOS; CHIARETTI, 2007):

(...) Mas ele [o choro] é um ritmo perfeitamente brasileiro, ele é tocado de diversas maneiras, porque no sul interpretam a cadência de um modo sulino, no norte é outra cadência, uma cadência do frevo, já em Minas Gerais ele é mais taciturno, ele é mais envolvente (ANDRADE citado por CAMPOS; CHIARETTI, 2007).

A musicologia atual tende a ser cada vez mais abrangente, em detrimento da musicologia tradicional, setorizada e hermética (NATTIEZ, 2005). Tornam-se cada vez mais comuns estudos abrangendo as áreas analítica, social (etnomusicologia), psicológica, histórica, aplicada também à música popular. Nesse contexto, além da análise das partituras, agrega-se também a análise das performances a partir de registros sonoros ou audiovisuais. A importância desses estudos musicológicos tem crescido na atualidade, principalmente aqueles com foco em música popular. Aspectos relacionados à expressão (articulação, dinâmica, ornamentação, detalhes relacionados ao tempo, técnica instrumental), improvisação, variações timbrísticas, geralmente são transmitidos oralmente ou por imitação no contexto das rodas e não são notados nas partituras. Esses aspectos, muitas vezes, são

mais importantes para a caracterização dos gêneros e estilos musicais, fornecendo informações mais ricas do que a partitura formalmente notada (COOK, 2006).

Nesses estudos, as análises de áudio e vídeo acabam gerando transcrições chamadas de "partituras de performance" com informações detalhadas a respeito da utilização de elementos expressivos por parte dos intérpretes, incluindo o gestual e detalhes cênicos (BORÉM, 2014), configurando-se em recursos importantes para a identificação do diálogo dessa arte com o contexto social na qual está inserida.

Cook afirma que as partituras devem ser vistas como *scripts* e não como textos prontos. O que vai completar a obra escrita pelo compositor será a performance, com todas suas variáveis que se conectam ao contexto social em que está inserida. Segundo o autor "toda música representa uma tradição oral, não importando o quão intimamente esteja ligada à notação escrita" (COOK, 2006, p.13).

É importante compreender também os aspectos extramusicais que contribuem para as práticas de performance como a historicidade, aspectos socioeconômicos e os elementos subjetivos que extrapolam a textualidade do objeto a ser interpretado. Sobre esse ponto, a hermenêutica busca um modo de compreender as ações e expressões humanas cujos significados não são imediatamente claros e demandam procedimentos interpretativos para serem desvelados. Segundo Lima:

O hiato que se estabelece entre a partitura e sua execução leva o intérprete a refletir sobre inúmeros posicionamentos estéticos que unificam certos procedimentos interpretativos aparentemente contraditórios: definitividade e provisoriedade interpretativa, unicidade e pluralidade interpretativa, determininidade e independência da obra de arte, etc." (LIMA, 2005, p.99).

E ainda segundo a autora:

Existe uma ampla esfera de acontecimentos que não se expressam pelo mecanismo da linguagem verbal e necessita de um esquema simbólico com um funcionamento diferenciado. A música é um desses meios de

expressão simbólica e, portanto, comporta uma análise hermenêutica (LIMA, 2005, p.110).

Segundo Blacking (2007) a performance musical pode gerar uma gama de produção de sentidos, dependendo dos sistemas simbólicos e tipos de ação social utilizados pelos indivíduos de determinada sociedade, através de capacidades cognitivas e sensoriais que utilizam para se comunicar e dar sentido ao seu meio ambiente. Assim, pode-se inferir que a música é um produto intencional da ação humana, influenciada pelo meio e elementos subjetivos a que esses indivíduos estão sujeitos.

Kuehn (2012) aborda a questão da problemática da palavra performance nas pesquisas em música. Segundo o autor, a partir da segunda metade do século XX o termo passa a ser utilizado, mesmo ainda sem um consenso acerca de seu significado. Ele faz um estudo histórico e comparativo dos termos interpretação, performance e reprodução musical baseado em vários autores, entre eles Heinrich Schenker, Arnold Schönberg, Walter Benjamin e Theodor Adorno.

Apesar da polêmica que envolve o assunto, o autor chega à conclusão de que interpretação e performance têm significados distintos e que o termo reprodução musical, segundo o conceito Adorniano seria mais completo, englobando os outros dois. Kuehn afirma que:

Performance, portanto, em música, nos remete em primeiro lugar à presença física no palco, ao corpo e à voz, não apenas com relação a determinadas técnicas de execução no instrumento e sim também como *meio* e como *modo* de interagir com o público espectador. Seus elementos ativos estão, sobretudo, na representação gestual de quem está “tocando” uma composição musical, ou seja, no intérprete, na quironomia do regente, na mímica e nos movimentos biomecânicos com suas técnicas e “escolas” (regionais ou nacionais) particulares. (KUEHN, 2012, p.14)

O termo performance é entendido nesta pesquisa como um processo mais abrangente do que somente o momento da execução da peça, mas todo o processo de preparação, leitura, análise, escuta e interpretação, levando-se em consideração os fatores extramusicais que a compõem. Dessa forma, o intérprete tem a possibilidade de uma tradução coerente, sem deixar de lado sua

criatividade, mas utilizando o conhecimento e a experiência através de uma intuição informada (RINK, 2002). As gravações em áudio e vídeo também são consideradas performances, onde as características composicionais e a intencionalidade do intérprete podem ser percebidos e analisados através de uma audição atenta, sem sua presença física.

1.2 A tradição no choro

O termo "tradição" tem se mostrado controverso em relação à sua utilização aplicada em diversas áreas do conhecimento: história, sociologia, antropologia, etnomusicologia ou na própria musicologia. Muitas vezes é utilizado de maneira contraditória, ora como manifestações ou costumes imutáveis do passado, ora como práticas sociais que dialogam com o presente, pois só a partir de um olhar para as práticas do passado é possível acordar o que é tradição, convenção que é feita no tempo presente (GIESBRECHT citado por CHAGAS, 2015).

Coplan afirma que o significado do termo pode ser alterado de acordo com a referência da qual se parte para sua análise. Segundo o autor existe um discurso nativo e acadêmico que remete a um fenômeno imutável, "uma estrutura da cultura histórica fundamentalmente imune à história" (COPLAN citado por CHAGAS, 2015 p.105), sendo que suas próprias origens são sociais e históricas. Como as sociedades ou os grupos sociais são dinâmicos, influenciados por diversos fatores, é difícil conceber a tradição na cultura popular como um elemento estático.

Hobsbawn (1984) introduz o termo "tradição inventada" e distingue o significado entre tradição, costume e rotina. Para o autor a principal característica do termo tradição seria sua invariabilidade, enquanto o costume pode agregar inovações e mudar até certo ponto, sem perder uma identificação com as práticas precedentes. O terceiro termo, rotina, já não se encontra atrelado a uma função simbólica, ideológica, sendo de caráter mais prático ou técnico. A rotina, geralmente se transforma em hábito, reações automáticas como reflexos. Dessa forma é transmitida de uma maneira mais eficiente para as próximas gerações.

Segundo o autor, as "tradições inventadas" sempre ocorreram ao longo da história e continuam acontecendo. Hobsbawn afirma que "inventam-se novas tradições quando ocorrem transformações suficientemente amplas e rápidas (...)" (HOBBSAWN, 1984, p.13) e que "houve adaptação quando foi necessário conservar velhos costumes em condições novas ou usar velhos modelos para novos fins" (Ibid, p.13), e ainda que "a força e a adaptabilidade das tradições genuínas não deve ser confundida com a 'invenção de tradições'. Não é necessário recuperar nem inventar tradições quando os velhos usos ainda se conservam" (Ibid, p.17).

Existe a necessidade da "invenção" de tradições quando acontece uma lacuna ou ruptura com a tradição "genuína". Esse artifício geralmente ocorre para preencher essa lacuna e promover uma continuidade da ligação de determinada comunidade com as práticas do passado, com o objetivo de fortalecer a coesão e a ideia de identidade da mesma.

O etnomusicólogo Anthony Seeger, afirma que o processo de transformação das tradições ocorre através da renovação contínua das práticas tradicionais, reflexo de características inatas das sociedades humanas: constante movimento e alterações ao longo da história.

Segundo Seeger:

O fato de que sempre existirá uma próxima vez, aponta para o que podemos chamar de tradição. O fato de que a próxima vez não será nunca igual à vez anterior produz o que podemos chamar de mudança. (SEEGER, 2008, p. 238)

Pode-se inferir da constatação de Seeger que as tradições podem se reconfigurar a partir de negociações entre os indivíduos que a vivenciam no decorrer da história e a melhor forma de compreendê-las é dar voz a esses indivíduos, através da análise de suas produções culturais, ou mesmo através de entrevistas para entender o modo como os mesmos percebem esse processo.

No presente trabalho o termo "tradição" no choro significará as recorrências que balizaram sua consolidação como gênero, desde seu surgimento como prática

de performance, formação instrumental e elementos estruturais característicos. Existem muitas convergências ao se fazer uma análise da história do choro, seus personagens e suas obras. O discurso dos próprios chorões pode esclarecer muitas questões, já que uma sistematização através de métodos, trabalhos e o resgate de partituras, embora relevantes, não consigam traduzir em sua plenitude uma cultura musical baseada na oralidade.

Valente (2014), em sua tese de doutorado *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação*, pesquisa sobre as transformações ocorridas durante a história do choro e discute sobre o cenário atual onde, segundo a autora, convivem três correntes estilísticas: os continuadores da tradição, diálogos com a música erudita e impulsionadores da transformação. Como parte da metodologia de sua pesquisa realizou entrevistas com importantes nomes do cenário atual do choro, cujas falas serão apropriadas no presente trabalho com o objetivo de um maior embasamento acerca da problemática da tradição no choro, sem a intenção de propor um ponto final ao assunto, pois acredita-se que seja tarefa impossível.

Foram entrevistados músicos considerados referências na cena atual do choro, com atuações diversas como instrumentistas, pesquisadores, arranjadores e compositores, todos com trabalhos de performance e pesquisa relevantes no Brasil e exterior: Alexandre Ribeiro, clarinetista que transita entre o erudito e popular; Roberta Valente, pandeirista e pesquisadora; Alessandro Penezzi, compositor, arranjador e multi-instrumentista; Milton Mori, arranjador, compositor e instrumentista; Toninho Ferragutti, acordeonista, compositor e arranjador; Mário Sève, saxofonista, flautista, arranjador, compositor e pesquisador; Laércio de Freitas, pianista, maestro, compositor e arranjador; Nailor (Proveta) Azevedo, saxofonista, clarinetista, compositor e arranjador; Amilton Godói, pianista, compositor, arranjador e Zé Barbeiro, violonista.

Os trabalhos de Sève (1999, 2014, 2016), Almeida (1999), Almada (2006), Santos (2002) e Prince (2011) também servirão de base para o reconhecimento da tradição no gênero, por apresentarem pesquisas consistentes e representarem

uma sistematização das recorrências de elementos composicionais e de performance ao longo da história do choro.

A década de 1970 representa um marco nesse sentido, pela retomada das rodas de choro, a abertura dos clubes do choro em várias capitais do país e do fenômeno dos festivais de choro, impulsionando composições originais e intensificando os embates entre os tradicionalistas e os modernistas, sempre presentes ao longo da história. Começam a se acirrar as discussões acerca das inovações propostas pela nova geração e até que ponto o gênero poderia incorporá-las sem perder sua identidade. Para tal exame a fala dos músicos entrevistados é de grande importância.

Percebe-se tanto no discurso dos músicos entrevistados (VALENTE, 2014) quanto nos métodos muitas convergências em relação à recorrência de vários elementos que podem ser reconhecidos como tradicionais na história do choro. Pode-se dizer que são elementos que, apesar das transformações, mantêm o que os músicos chamam de "espírito" do gênero.

Em relação às divisões rítmicas do fraseado observa-se uma convergência das figuras rítmicas mais utilizadas: semicolcheias e colcheias. Muitos citam a importância da síncopa na caracterização do gênero, embora ela não seja usual nas polcas. A síncopa característica (ANDRADE citado por SANDRONI, 2001, p.21) semicolcheia-colcheia-semicolcheia também é citada como característica da rítmica da melodia. A maior parte dos entrevistados associam os aspectos rítmicos à levada dos instrumentos e suas funções durante a performance.

Em depoimento, Alessandro Penezzi afirma:

Eu acho que não tem como fugir um pouquinho da tradição para se definir o choro. Ele possui um ritmo binário, com uma pulsação de semicolcheias e com a linha de baixo marcando nas cabeças, no tempo 1 e no tempo 2, algumas vezes fazendo a pontuação na última semicolcheia de cada um, que vai dar aquela célula rítmica da colcheia pontuada, semicolcheia (...) De repente isso já começa a caracterizar o choro, essa pulsação com pandeiros ou qualquer outro instrumento rítmico. A essa rítmica soma-se outra, intermediária, puxando os acordes, fazendo pelo menos a síncopa. Essa mistura foi desembocar no choro, que é a polca só com colcheias; depois se mistura com a parte africana e

começa a sincopar. De repente junta-se o baixo e se transforma em música brasileira, em minha opinião pra gente chamar de choro tem que ter isso (PENEZZI citado por VALENTE, 2014, p.288).

Especificamente em relação à célula da síncopa semicolcheia-colcheia-semicolcheia ele declara:

Outra coisa que faltou dizer, que pra mim caracteriza o choro, além de todo esse aspecto estrutural: a célula da síncopa, que no tradicional tem que estar presente, e que tem muito a ver com o maxixe. Essas variações rítmicas do grupo de semicolcheias vão se misturando. As quatro semicolcheias têm que ter essas variações: as quatro semicolcheias, a síncopa, a colcheia pontuada e semicolcheia. Muitas vezes deve ter isso direto (PENEZZI citado por VALENTE, 2014, p.289).

Mário Sève remete a compositores específicos para caracterizar a rítmica do choro:

No princípio, o choro da Chiquinha Gonzaga ou do Calado eram sempre mais ligados à polca, ao xote, depois veio o maxixe, que usava um ritmo mais sincopado, mas, mais duro. Mais tarde com Pixinguinha e Jacob, você ouve um choro mais sambado, o fraseado da síncopa já tem notas mais adiantadas, remetem ao que acontece no tamborim, que já tem um indicativo de samba (...) (SÈVE citado por VALENTE, 2014, p.309-310).

Nailor Proveta também cita alguns nomes para caracterizar os aspectos rítmicos:

O tango brasileiro, eu li que Nazareth já tinha a influência do tresillo, que era uma influência cubana (...) em 1866, chega ao Brasil uma companhia com o maestro Batista Siqueira, acho, e vimos a primeira composição como um tango brasileiro, acho que *Olhos Matadores*. Influência dessas músicas, habaneira, tango de Albeniz, também que é lindo, toda essa construção em cima dessa música. Nazareth vem e faz em cima desse ritmo, só que o nosso tango é um pouco mais rápido. O maxixe tem uma acentuação um pouco diferente, mais recortada, tudo isso é choro. Temos também o choro com um caráter mais maxixado, Pixinguinha já nomeava, choro-polca, choro-lundu, choro-sambado. O choro sambado, Jacob começou a fazer depois de 1930 por causa da escola de samba. Até então o choro tinha um caráter mais maxixado, sem as ligaduras de barra de compasso, sem síncopas (...) (PROVETA citado por VALENTE, 2014, p. 322).

Sandroni demonstra a relação entre a imparidade rítmica¹ da música africana com a chamada síncopa brasileira. Um desses agrupamentos assimétricos foi

¹ Fórmulas rítmicas onde a mistura de agrupamentos binários e ternários dão origem a períodos rítmicos pares. (...) Mas qualquer tentativa de dividir estes períodos pares em dois, respeitando sua estruturação interna, levava a duas partes necessariamente desiguais, estas ímpares (SANDRONI, 2001, p.14).

chamado por músicos cubanos de *tresillo*, pelo fato de apresentar três articulações (3+3+2). Ele afirma que a síncopa brasileira pode ser considerada como uma variante do *tresillo*, de acordo com o tipo de agrupamento que se considere. Afirma também que esse tipo de articulação rítmica é facilmente encontrado na música brasileira de tradição oral e aparece na música escrita a partir de 1856, na obra do compositor Henrique Alves de Mesquita.

Segundo o autor o "paradigma do *tresillo*" tem como característica fundamental:

(...) a marca contramétrica recorrente na quarta pulsação (ou, em notação convencional, na quarta semicólcheia) de um grupo de oito, que assim fica dividido em duas quase metades desiguais (3+5). É esta marca que o distingue dos padrões rítmicos que obedecem à teoria clássica ocidental, para a qual a marca equivalente estaria não na quarta, mas na quinta pulsação (ou seja, no início do segundo tempo de um 2/4 convencional e simétrico). (SANDRONI, 2001, p.20)

Dessa forma, Sandroni argumenta que o "paradigma do *tresillo*" está ligado a uma concepção de identidade afro-brasileira.

Além dos depoimentos, nota-se uma sistematização das convergências dos aspectos rítmicos e das levadas dos diversos gêneros que se misturam dentro do choro em métodos, apostilas e livros (SÈVE, 1999; ALMEIDA, 1999; ALMADA, 2006; SANTOS, 2002). A forma também é um aspecto convergente nos depoimentos e métodos como elemento caracterizador do gênero. Almada (2006) cita como esquema formal mais peculiar ao choro o rondó: AA-BB-A-CC-A. Geralmente cada uma das três partes é formada por 16 compassos. Essa sistematização é confirmada pelo depoimento dos chorões, mas com a ressalva de que as partes podem ter 16 ou 32 compassos e a partir de Jacob do Bandolim começam a aparecer mais choros com duas partes.

Segundo Toninho Ferragutti:

Acho que a forma dos choros é uma coisa importante, por exemplo, os mais antigos tinham três partes com 16 ou 32 compassos, a partir de Jacob começou a rolar um choro com duas partes; tem muito a ver com o samba também, com a música europeia, portuguesa (FERRAGUTTI citado por VALENTE, 2014, p.304).

Segundo Santos (2002) a formação instrumental e a função que os instrumentos realizam na performance são importantes para definir a sonoridade característica e a textura do choro. Atualmente outras formações são utilizadas como parte da inovação no gênero, mas na maior parte suas funções são preservadas com o intuito de não se perder a base da tradição.

Nesse ponto torna-se importante algumas considerações conceituais relacionadas aos termos gênero e estilo, empregados muitas vezes de forma imprecisa e sem o devido aprofundamento. Sève (2016), a fim de minimizar imprecisões em relação à utilização dos dois termos recorre a alguns estudiosos (MOORE, 2001; LEONIDO, 2008; MEYER, 1996; FABBRI, 1981) para uma possível definição dos termos. O pesquisador chega à conclusão de que o termo gênero musical está mais associado a um fio condutor que abarca um conjunto de formas com semelhanças de caráter ou "um conjunto de eventos musicais (real ou possível) cujo curso é governado por um conjunto definido de regras socialmente aceitas" (FABBRI citado por SÈVE, 2016). Enquanto o termo gênero pode ser associado ao que é permitido ou possível em uma obra de arte, estilo seria a maneira de criá-la e realizá-la através de um significativo grau de autonomia. Assim, pode-se dizer que o estilo de uma obra está ligado a um conjunto de padrões composicionais e de performance e suas recorrências, que podem pertencer a determinada época, região ou determinados compositores.

Segundo Sève:

As regras formais e técnicas têm um papel importante em todos os gêneros musicais. Há regras que têm um código escrito, em tratados teóricos ou manuais, e outras repassadas por tradição oral, como acontece no choro. Cada gênero possui um estilo definido por regras próprias. Poderíamos assim dizer que o gênero choro está associado a um 'estilo chorado', este definido por um conjunto de procedimentos, padrões de recorrência e regras próprias (SÈVE, 2016, p.3).

O autor afirma também que é possível haver diferentes estilos para um mesmo gênero, como a estilística pessoal de um compositor. Por outro lado, há também o prisma que inclui diferentes gêneros compostos em um mesmo estilo. O gênero choro abarca uma variedade de outros gêneros que já existiam ou fizeram

parte de sua gênese, que podem ser chamados de subgêneros, como a "polca brasileira", a "valsa brasileira" (valsa-choro), o *scottish* brasileiro, o samba-choro, o choro-maxixado, entre outros. Os padrões de recorrência e transmissão de diversos códigos de composição e performance apontam para o chamado "estilo chorado", presente nestes subgêneros pertencentes ao universo do choro.

Algumas características melódicas e harmônicas recorrentes no choro tradicional serão descritas aqui com o intuito de orientar as análises, mas sem a pretensão de generalizar procedimentos composicionais ou de performance como pertencentes ou não ao gênero, tarefa impraticável em um universo tão vasto e diversificado.

As características melódicas mais comuns utilizadas na tradição do choro convergem em muitos depoimentos, trabalhos acadêmicos e métodos. A melodia do choro parece ter uma ligação direta com a *modinha* e a seresta. A *modinha* desenvolvida no período colonial no Brasil, principalmente pelo compositor Domingos Caldas Barbosa, tinha como característica o acompanhamento do violão, ao invés do piano, predominante nas *modas* portuguesas.

Com características líricas, relacionadas à música vocal europeia, principalmente as árias de óperas italianas, dois tipos de *modinha* se desenvolveram no Brasil: uma com melodias mais simples, preferidas pelos músicos de rua e cantores de serenatas e outra com melodias mais elaboradas, geralmente apresentadas na corte ou em casas da aristocracia.

Os compositores costumavam escrever as peças tanto para o acompanhamento do violão quanto do piano. Enquanto a *modinha* de salão foi perdendo popularidade junto a aristocracia da época do Segundo Reinado, a *modinha* de rua tornou-se parte permanente do repertório dos cantores chamados seresteiros, que transmitiam as canções oralmente. A seresta fazia parte da tradição da *modinha*, geralmente tocada nas ruas e no final do século XIX. A *modinha*, a seresta e o choro utilizavam a mesma formação instrumental, sendo que sua distinção na maior parte das vezes estava ligada ao contexto social onde

aconteciam as performances ou o fato de a música ser instrumental ou vocal. A maior parte dos músicos transitava entre os três gêneros. (LIVINGSTON-ISENHOUR; GARCIA, 2015).

O lundu, dança introduzida no Brasil pelos escravos angolanos em meados do século XVIII, foi descrita por Tinhorão (1991) como uma mistura das culturas negra, portuguesa e espanhola, acompanhada pelo batuque dos negros e instrumentos ocidentais, como a viola. O intercâmbio entre as diferentes classes sociais nos centros urbanos emergentes da época promoveu uma aproximação do lundu com a *modinha*, fazendo com que um absorvesse características do outro. A *modinha* recebeu o estilo sincopado do lundu, e este as formas musicais da *modinha*, resultando no lundu-canção, percussor do choro.

Sève (2014) afirma que o fraseado do choro nasce da fusão da polca com o lundu, onde aspectos rítmicos e melódicos da música europeia e africana acabaram se fundindo. A associação à dança também se configura em um fator de influência nesse processo de adaptação e transformação da forma de se tocar, gerando os gêneros ou subgêneros associados ao choro.

A melodia na maior parte dos choros tradicionais é construída com arpejos e escalas diatônicas, onde as notas não diatônicas também têm importância decisiva nas construções melódicas. Essas linhas melódicas geralmente são ornamentadas com apoiaturas, bordaduras e cromatismos, existindo também uma tendência à valorização do contratempo (ALMEIDA, 1999).

Almada (2006) fez uma extensa pesquisa a partir da obra de diversos compositores, mas focada principalmente nos choros de Joaquim Calado e Pixinguinha (os quais considera os mais importantes nomes do gênero) da qual conseguiu chegar a conclusões estilísticas sobre aspectos formais, melódicos e harmônicos que caracterizam a tradição no choro. O autor deixa claro que reconhece a existência de casos menos recorrentes em toda a história, mas procurou condensar os princípios em torno do mais comum em relação aos procedimentos composicionais dentro da tradição do gênero. Ele reconhece que

seria impossível uma sistematização levando-se em conta as inúmeras variantes presentes no universo do choro, assumindo no trabalho "uma mínima margem estatística de erro" (ALMADA, 2006, p.3).

O autor chegou à conclusão de que o tratamento de uma nota melódica que não faz parte do acorde como "uma tensão harmônica (nona, décima primeira ou décima terceira em relação ao acorde em vigor) é inexistente ou, pelo menos, raríssimo em choros tradicionais" (ALMADA, 2006, p.29). Segundo o autor, notas que não fazem parte do arpejo invariavelmente devem ser resolvidas por grau conjunto, chamadas de inflexões. No choro as inflexões mais recorrentes são: nota de passagem, bordadura, apojatura, escapada por salto e suspensão (esses termos serão definidos mais adiante nas análises melódicas e harmônicas).

Devido ao tratamento dinâmico dado nesta pesquisa ao termo tradição, devem-se tomar as devidas precauções em relação às generalizações, pois o universo do choro mostra-se como um território muito vasto e variável no que diz respeito à sua consolidação em um país com regiões tão distintas culturalmente. É possível encontrar notas de tensão em alguns choros desde o início do século XX, mesmo que não tenham acontecido de uma forma sistemática ao longo de sua história.

Em relação à forma de construção do fraseado o autor classifica duas estruturas, o período² e a sentença³, como quase a totalidade das construções fraseológicas das partes do choro. Com base em estatísticas abrangendo um universo de choros de diferentes autorias, Almada afirma que a maioria segue a estrutura fraseológica do período.

² Estrutura baseada em um enunciado inicial, ideia contrastante, repetição do enunciado inicial e desfecho. (SHOENBERG, p.48-55, 1990)

³ Estrutura baseada em um enunciado principal, sua repetição, ideia contrastante e desfecho. (SHOENBERG, p.48-55, 1990)

Milton Mori destaca as características comuns encontradas nas melodias do choro:

Em relação à melodia também temos características parecidas. Você pega um choro do Pixinguinha e do Jacob, você encontra trechos muitos parecidos (...) se você pegar o choro mais tradicional vai ver que ele tem uma linha bem definida e é muito comum você estar tocando um choro do Pixinguinha (quando faz tempo que você não toca), você toca a primeira parte e entra na segunda parte de outro choro, porque são parecidos (MORI citado por VALENTE, 2014, p.296).

Segundo Laércio de Freitas:

O choro traz um dado muito próximo da canção brasileira, o modo de se expressar, a dicção, a apojatura; a escrita melódica do choro se apoia muito na música cantada, apesar de ser praticamente instrumental, da entonação da voz, é uma representação vocal do instrumento. Relacionando essas duas linguagens acabou sendo gerada uma terceira, que é especificamente instrumental (...) (FREITAS citado por VALENTE, 2014, p. 315).

Maurício Carrilho, em entrevista ao autor desta tese fala sobre os elementos do choro tradicional e cita as recorrências harmônicas como um dos fatores que podem caracterizar essa tradição. Segundo Carrilho:

Se a gente pegar o choro como gênero, você tem uma forma que é bem definida. Normalmente o choro tem três partes com 16 compassos cada parte, tem alguns caminhos harmônicos que são bem frequentes em mais de 90% das músicas como, por exemplo, uma cadência na primeira frase nos quatro compassos que define a tonalidade, uma ida para o quarto grau na última frase para fazer a cadência final, isso acontece em mais de 90% dos choros. E tem uma linha melódica que é típica, que usa muita semicolcheia, muita síncopa (...) (CARRILHO; LINHARES, 2013).

Segundo o depoimento dos entrevistados e autores dos trabalhos e métodos abordados, o choro tradicional possui uma previsibilidade harmônica como toda música tonal, mas ao longo de sua trajetória algumas escolhas se tornaram mais recorrentes definindo certas peculiaridades ao gênero.

Pode-se identificar caminhos mais recorrentes que, devido à sua larga utilização em composições e performances, acabaram se tornando uma base nas harmonizações. Mesmo com as transformações ocorridas ao longo do tempo com o acréscimo de tensões aos acordes, utilização de empréstimos modais, modulações para tons distantes, substituições de acordes, a base harmônica da tradição ainda continua a nortear as composições e interpretações.

Sobre a questão harmônica no choro Milton Mori afirma:

As características da parte harmônica também são importantes. O choro tem aquele caminho harmônico bem definido que vem da música brasileira, os contrapontos (...) (MORI citado por VALENTE, 2014, p.295).

Ainda sobre as transformações harmônicas e a ligação com a tradição do choro ele fala:

A própria harmonia hoje é mais moderna, antigamente as harmonias caminhavam bastante, só que eram harmonias simples. Hoje em dia, graças à bossa nova, mesmo ao jazz, começou a ser colocada muita dissonância, até mesmo nos choros antigos. (...) Hoje se usa muita rearmonização no choro. Colocar outro acorde no lugar daquele (...), na verdade está tudo escondido ali, o choro está lá escondido (MORI citado por VALENTE, 2014, p.298).

Almada (2006), a partir da pesquisa sobre a obra de Pixinguinha, chega a categorizar as recorrências harmônicas em fórmulas sobre as quatro frases das seções em choros de tonalidades maiores e menores. O autor, na busca por uma sistematização da tradição harmônica do gênero, chega a criar tabelas com as combinações harmônicas mais recorrentes e suas variações dentro da estrutura fraseológica do choro.

A própria dinâmica das rodas de choro demonstra uma convergência composicional e de performance nas harmonizações ao longo de sua história. Essas recorrências ou tradição dos encadeamentos harmônicos possibilitam o funcionamento das rodas onde os instrumentos harmônicos conseguem acompanhar melodias de choros que nunca tocaram.

Atualmente os compositores e músicos realizam modificações harmônicas como a utilização de acordes com mais dissonâncias, rearmonizações, acordes alterados, empréstimos modais, mas a partir de vários depoimentos é preciso ter certo cuidado para não ocorrer a descaracterização do gênero.

Segundo Ferragutti:

Temos que ter cuidado para fazer o diferente, ele tem que estar inserido no repertório, tem que ter um pezinho no gênero (FERRAGUTTI citado por VALENTE, 2014, p.306).

De acordo com Nailor Proveta:

Se pensarmos em tradição e modernidade, acho que você pode inventar o que quiser, mas não pode perder o espírito. A questão não é simplesmente preservar a tradição, isso em qualquer música independente do gênero. Os músicos novos estão tentando fazer coisas novas, mudando, quebrando, virando, está tudo certo, mas eles têm que achar o espírito. Para isso não é somente pensar na tradição, é pensar no espírito que essa tradição deixou. Nada no universo é estático, nenhuma chama é igual a outra (PROVETA citado por VALENTE, 2014, p.330).

O comentário de Nailor Proveta reforça a abordagem dinâmica do termo "tradição" na presente pesquisa. De uma forma mais subjetiva e coloquial, o músico utiliza contextualiza esse aspecto no ambiente informal onde o choro surgiu e se desenvolveu.

1.3 Belini Andrade e o choro em Minas Gerais

Belini Alves de Andrade (Fig.1) é saxofonista, clarinetista e compositor de mais de 400 músicas, a maior parte delas classificada como choro. Quase todas as partituras, manuscritas ou editadas, estão divulgadas em uma série de seis cadernos, intitulados *Chorinhos em desfile*.



Fig.1- Belini ANDRADE (2015) com o autor desta tese em entrevista para levantamento de dados.

Belini nasceu no dia 19 de outubro de 1920 em Abaeté, Minas Gerais. A cidade localiza-se na região centro-oeste do estado, próximo à represa de *Três Marias* com uma população de aproximadamente 22.690 habitantes. As principais atividades econômicas da região são a pecuária leiteira, de corte e indústrias de laticínios. As festas de Folia de Reis, Congado, Rosário e Reinado fazem parte da tradição cultural da região, preservadas até os dias atuais. Hoje o carnaval é uma das principais festividades da cidade, sendo referência no estado e fundamental fonte de renda e de geração de empregos. (WIKIPÉDIA, 2015)

Belini encontra-se hoje com 96 anos ainda compondo (além dos 348 choros editados, até o momento conta com 95 partituras manuscritas inéditas) e produzindo um livro autobiográfico. O único trabalho acadêmico encontrado sobre o compositor foi a dissertação de mestrado *Três choros para flauta de Belini Andrade: Morena Marta, Estrombótico e Uma Flauta doce* (NUNES, 2012). Outras fontes de divulgação de sua obra aconteceram em diversos momentos de sua trajetória através de entrevistas em programas de rádio e televisão e matérias em jornais (VANUCCI, 1996; NETO, 2013).

O músico viveu cercado pelo universo do choro, serestas e dobrados de banda em sua infância e adolescência na cidade de Abaeté. Seu pai, Geraldo Andrade, além de ser pintor, atuava na cidade como músico e regente das bandas *Chica Pronta* e a *Jazz Band Boogie-Woogie*, tocava vários instrumentos e promovia rodas de choro em sua casa. Sempre que possível, adquiria álbuns de partituras e discos de compositores de choro da época, a maior parte produzidos no Rio de Janeiro. Em depoimento ao autor desta tese, Belini relata:

(...) Meu pai era exímio 'chorista', tocava saxofone muito bem e clarinete. Eu era menino, ele pegava o clarinete, sentava na sala e tocava aquelas músicas antigas, aquelas polcas (...) (ANDRADE; BARRETO LINHARES, 2013).

As serestas, eventos musicais e sociais periódicos e frequentados pela maior parte da sociedade de Abaeté, apresentaram ao compositor desde sua infância, um repertório com origem nas modinhas e serenatas. As rádios também foram

outra fonte de acesso ao choro, iniciando um processo de nacionalização do gênero. Em Minas Gerais as principais rádios da época foram a rádio Mineira em 1931 e a Guarani em 1935 com suas orquestras de música popular. Através das rádios Belini também começou a ter contato com o *jazz* e as bandas da era do *swing* como as de Benny Goodman, Glenn Miller, Duke Ellington, entre outras.

Belini possui uma relação estreita com o movimento do choro em Belo Horizonte, onde passou a morar a partir de 1939. Após sua iniciação musical em Abaeté e a experiência na *Jazz Band Boogie-Woogie*, foi na capital que se desenvolveu como músico e compositor. Fez parte da banda do 10º Regimento de Infantaria do Exército, tocou em diversas orquestras de dança e teve contato com outros compositores, músicos populares, principalmente os do choro na pensão de "Dona Mariquinha" no bairro de Lourdes.

Em 1942, promovido a sargento, foi transferido para a Academia Militar das Agulhas Negras em Resende, no Rio de Janeiro, mas já casado com Alice não se adaptou à mudança e voltou para Belo Horizonte, continuando sua carreira militar na banda do Exército e tocando nas orquestras de baile da capital. Depois de um curso de regência no Rio, foi promovido a tenente, tornando-se maestro do 12º Regimento de Infantaria. Em 1964 aposenta-se como major do Exército, retornando para a cidade de Abaeté.

Em seu retorno à Abaeté, Belini funda junto à prefeitura a Escola de Música "Geraldo Andrade" em homenagem a seu pai e um grupo de seresta com o mesmo nome, contribuindo para uma retomada do movimento musical na cidade que encontrava-se apagado até então. Grava dois discos dedicados à seresta: *Nossa Terra* (ANDRADE, 1996) e *Tesouro Guardado* (ANDRADE, 2001), com músicas de sua autoria e de Lúcia Pereira e outras em parceria com Alaíde Pereira e Modesto Pires, amigos e cidadãos de Abaeté ligados à cena musical da cidade na época.

Sobre sua passagem pelo Rio de Janeiro, Belini afirma que os músicos cariocas tinham certa reserva em passar seus conhecimentos, principalmente a

músicos de outros estados. O compositor fala que apesar de ter feito muitas amizades, existia um clima de disputa e até de exclusão em relação a ele, músico mineiro. Por isso achou difícil absorver uma musicalidade tipicamente carioca, mas ao mesmo tempo declara que tocou com muitos grupos de Resende e da capital.

Sobre a improvisação no choro, Belini afirma que não adota esse processo criativo em suas composições e performances, pois é adepto de um tipo de choro mais puro, mas em seu discurso nota-se um paradoxo em relação ao processo de improvisação:

A improvisação é muito boa para o jazz, mas para o chorinho eu não adoto muito não, até que ultimamente estou adotando porque estou achando que há muita 'parecência', muita igualdade entre o chorinho e a música americana. (...) mas tem uns caras que nem tocam a melodia, já entram improvisando, assim não dá não (...) (ANDRADE; BARRETO LINHARES, 2013).

Pela fala do compositor, pode-se deduzir que ele prefere um tipo de improvisação mais comum ao choro tradicional, caracterizada pela variação dos temas e ornamentações melódicas, ao invés de uma improvisação mais livre como no *jazz*. Ao mesmo tempo percebe-se que muitas de suas composições são concebidas como improvisações, com todas as variações e ornamentações já escritas, e desses improvisos escritos surgem os temas que acabam caracterizando as diferentes seções das peças, geralmente escritas na forma binária (AB).

É importante frisar que a improvisação no choro abrange outros procedimentos além da criação de novas melodias dentro das seções, como as variações da rítmica da melodia, ornamentação melódica e a criação dos contracantos, melodias criadas em meio às linhas melódicas principais. (KORMAN, 2004). Os contracantos passaram a ser uma característica marcante da improvisação no choro, principalmente a partir do estilo de acompanhamento dos violonistas de sete cordas e dos contracantos construídos por Pixinguinha, a partir do momento em que adota o saxofone tenor como seu instrumento principal.

Belini afirma ser um melodista. Em seu processo composicional a melodia é que deflagra a concepção da música como um todo, sendo o gênero, forma, harmonia e ritmo (levadas) desdobramentos da mesma. A maior parte de suas composições é gerada a partir da criação de uma melodia completa e sem o auxílio de instrumentos, escreve-a em uma partitura. Um fator que com certeza contribuiu para esse processo foi sua dedicação aos estudos de percepção musical desde criança, o que fez dele um virtuose na prática do solfejo, tanto na precisão das alturas e das relações intervalares, quanto na velocidade com que canta as melodias. Belini canta todas as melodias com os nomes das notas, pois segundo ele “o canto sem as notas é um canto sem batismo” (ANDRADE; BARRETO LINHARES, 2015).

A harmonização acontece em uma etapa posterior e também sem a utilização de instrumentos, faz sugestões de caminhos harmônicos a partir de sua experiência em relação ao posicionamento das notas melódicas em relação ao acorde escolhido. O fato de seu primeiro instrumento ter sido o cavaquinho e considerando o repertório que ouvia e acompanhava em casa, certamente lhe proporcionou um ouvido apurado e familiarizado com os clichês harmônicos do choro. Ele afirma conhecer as regras de harmonia funcional e sempre preparar as modulações antes de acontecerem, mas seu processo composicional acaba gerando inclinações/modulações e harmonizações não muito comuns nos choros tradicionais.

Sobre isso Belini fala em entrevista:

Eu pego os acordes na cabeça, tocar cavaquinho no princípio me ajudou demais na formação dos acordes. Eu conheço um pouco de teoria também, de harmonia funcional. Eu sei as regras dos tons adjacentes, os tons que delimitam a melodia (...) tem que haver modulação (...) mas eu preparo as modulações, você pode ver que tem sempre uma nota atrativa [muitas vezes para tons distantes], mas dentro da regra da modulação (ANDRADE; BARRETO LINHARES, 2013).

Sobre as inclinações para tons distantes ele diz:

As modulações mais consistentes são: você está em Dó maior, vai para a dominante, a subdominante, o relativo menor e o homônimo. São as tradicionais, mas você pode pegar, por exemplo, você pode modular para

Mi maior, que é uma modulação muito bonita, mas você tem que preparar com a nota Si para ela virar a quinta do tom que é Mi. (...) Eu gosto demais dessas modulações, por exemplo, ao invés de você modular para Mi maior, você modula para Dó sustenido menor, fica mais bonito ainda, você vai passar de Dó maior para Dó sustenido menor. Você tem o Sol sustenido como apoio para servir de quinta (ANDRADE; BARRETO LINHARES, 2013).

A fase mais profícua de Belini como compositor e *performer* se dá a partir da década de 1940. Belini continuou ligado ao universo do choro, sempre dedicado à produção de sua obra, mesmo nos períodos de retração do gênero. Na década de 80 Belini volta a Belo Horizonte para acompanhar seus filhos nos estudos e, juntamente com seu irmão Wagner (violonista 7 cordas), fundam o Clube do Choro de Minas Gerais, onde atuou como diretor artístico. Em 1984, Wagner cria o bar Beco do Choro, que passa a ser referência para os músicos populares da cidade, de outras regiões e até mesmo para músicos estrangeiros. A partir de então se intensifica um movimento muito importante em torno do choro, tanto em relação ao encontro de músicos com formação e faixas etárias distintas nas rodas, o surgimento de grupos profissionais, como em relação ao crescimento de um público fiel ao gênero. O bar e o Clube do Choro encerraram suas atividades em 1989, deixando um importante legado em relação ao choro em Belo Horizonte.

O desenvolvimento do choro em Minas Gerais tem como principal referência a capital do estado, Belo Horizonte, uma cidade com um intercâmbio cultural mais ativo e onde se presume que as inovações em todos os campos, incluindo a música, chegaram primeiro. Em sua dissertação de mestrado sobre o choro em Belo Horizonte, Freitas (2005), destaca uma relação incipiente da cidade com o choro até o advento do rádio na década de 1930. Antes disso, o acesso dos músicos mineiros ao primeiro gênero musical urbano brasileiro era baseado em escassas partituras e registros fonográficos que ali chegavam trazidos do Rio de Janeiro.

Freitas destaca a apresentação do grupo de Pixinguinha *Oito Batutas* na capital em 1920, fator que pode ter incentivado a formação dos primeiros regionais na cidade. Outro importante movimento, anterior às rádios, que também

impulsionou a criação dos primeiros grupos de choro em Belo Horizonte foram os saraus, encontros informais de músicos que geralmente aconteciam em ambiente doméstico e as serestas que ocorriam nas ruas, praças ou mesmo nos quintais das casas. Aconteciam nesses espaços as trocas de informações e a circulação de partituras e das gravações dos choros cariocas, verdadeiras raridades na época.

Com a contratação de músicos para compor os regionais das rádios Inconfidência Mineira e Guarani em meados da década de 30, o choro começa a ter mais adeptos e maior difusão, atingindo um público mais diversificado na capital mineira. Surgem os grupos especializados em choro, sendo o conjunto *Naquele Tempo*, já na década de 1970, um dos primeiros a ter maior expressão. Outros grupos formados posteriormente são: *Sacatrapo* (conjunto de Belini), *Abandonado Choro*, *Sarau Brasileiro*, *Flor de Abacate*, com o qual Belini gravou o primeiro disco de choros, *Clube do Choro e Waldir Silva e grupo*, alguns deles ainda em atividade (FREITAS, 2005).

É importante destacar também o surgimento de estabelecimentos especializados em choro como o tradicional *Pedacinhos do Céu*, aberto em 1996 pelo cavaquinista Ausier Vinícius, referência até hoje em Belo Horizonte, recebendo em suas rodas importantes instrumentistas de todo o país, além de músicos estrangeiros. O *Bar do Bolão*, também mantém há 14 anos suas rodas de choro, com um regional fixo para acompanhar os músicos solistas. Hoje em dia surgem cada vez mais estabelecimentos que abrem suas portas para as rodas de choro em vários pontos da cidade, difundindo a tradição e proporcionando sua vivência pelas novas gerações.

Waldir Silva (cavaquinista) é apontado como o instrumentista e compositor de maior importância no choro mineiro, alcançando projeção nacional e internacional, gravando mais de vinte discos e trilhas sonoras para novelas da Rede Globo. Sua produção incentivou os jovens músicos da época, que formaram uma nova geração de chorões no estado de Minas Gerais.

Atualmente, a cena do choro em Minas Gerais é muito rica e com diálogos constantes com os chorões do Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo, além de outras cidades. Os grupos mantêm uma relação com a tradição, sem deixar de incorporar inovações sejam nas performances, improvisações, harmonias, forma e instrumentação, o que tem atraído músicos e um público cada vez mais jovem.

Deve-se ressaltar que a música de Belini reflete sua trajetória e as trocas de experiências ocorridas ao longo de sua carreira musical. Apesar de sua iniciação musical ter acontecido em Abaeté, interior de Minas Gerais, seu desenvolvimento enquanto músico e compositor aconteceu em sua maior parte em Belo Horizonte. O fato de se tratar de um grande centro urbano, fez com que sua obra estivesse mais próxima ao choro tradicional do que das tradições locais mais peculiares de uma cultura mais rural mineira. Embora exista a expectativa de uma suposta "mineiridade" entre músicos e admiradores do entorno de sua história, pode-se afirmar que sua obra não se caracteriza através dos possíveis gêneros populares da regionalidade de sua juventude. O fato de seu estilo composicional abarcar escolhas menos recorrentes dentro do choro tradicional pode explicar algumas hipóteses nesse sentido, o que será esclarecido mais adiante no capítulo destinado às análises.

Em relação às práticas de performance, a obra de Belini em sua maioria, é composta por peças direcionadas a instrumentos específicos ou até mesmo instrumentistas específicos. As performances de seus choros têm acontecido em ambientes mais formais como teatros e salas de concerto, ao invés dos contextos das rodas de choro, uma decorrência de seu estilo composicional.

Os choros de Belini são pouco executados nas rodas de choro de Belo Horizonte e outras cidades, primeiro pelo fato de o compositor ser pouco conhecido tanto pela comunidade acadêmica, quanto nos ambientes mais informais das práticas em música popular. Segundo, em função de particularidades, que apontam para uma unidade estilística em relação à escolha de elementos composicionais menos recorrentes dentro da tradição do gênero.

Isso faz com que a performance da maior parte de sua obra exija um alto nível de compreensão no processo da assimilação ou decodificação das partituras. A caracterização estilística de sua obra muitas vezes entra em conflito com a baixa recorrência de elementos caracterizadores da tradição do choro, havendo hipóteses tanto de leigos quanto de músicos formais que sua obra não se encaixa nos moldes do choro tradicional. A análise de suas características podem prover recursos para uma interpretação mais bem fundamentada de sua obra, assim como a divulgação e o estudo de suas composições podem revelar importantes aspectos da música instrumental brasileira, até então pouco conhecidos e refletidos.

1.4 Descrição das fontes

As fontes primárias que irão nortear as análises estilísticas se constituem das partituras contidas nos álbuns *Chorinhos em Desfile vol. I ao VI* (ANDRADE, 1988, 2003, 2006, 2008, 2008 e 2011). O CD *Chorando com Belini* (BARRETO LINHARES, 2016), produto concebido pelo autor desta pesquisa, tornou-se fonte primária crucial para as análises de áudio, devido ao envolvimento direto do pesquisador em todas as etapas do processo: pré-produção, produção, pós-produção, direção musical, arranjos e interpretação. Outros CDs dedicados à sua obra são: *Velho Companheiro* (ANDRADE, 2009), *Belini Andrade e grupo Flor de Abacate* (CARLOS, 2004), *Choro Doce* (NUNES, 2012).

O compositor Belini Andrade possui uma obra composicional muito vasta e diversificada no que diz respeito aos gêneros musicais populares que engloba. Uma análise aprofundada de sua totalidade se configura em uma tarefa impraticável na presente pesquisa, fazendo com que seja necessário um escopo baseado em critérios onde a amostragem qualitativa e quantitativa seja significativa para se chegar a conclusões verossímeis, que reflitam a unidade estilística do compositor.

Optou-se em priorizar a análise de peças ou trechos musicais em partituras e gravações em áudio que presumivelmente contenham elementos, procedimentos

composicionais e de performance mais particulares ao compositor e suas recorrências, com o objetivo da caracterização de uma estilística pessoal. Essa escolha não exclui a análise pontual de peças que apontam para um diálogo mais aproximado com a tradição. As fontes secundárias são compostas por entrevistas semiestruturadas, livros, métodos e trabalhos acadêmicos que abrangem estudos sobre aspectos estilísticos do choro tradicional (ALMEIDA, 1999; CARRILHO; PAES, 2003; ALMADA, 2006; SÈVE, 1999; PRINCE, 2011).

Foram encontrados inúmeros trabalhos relacionados ao choro, dentre eles biografias dos principais nomes que contribuíram para o surgimento e desenvolvimento do gênero, livros com enfoques históricos, métodos abordando aspectos estilísticos do choro e seus subgêneros como ritmos, levadas, harmonia, forma, melodia, aspectos interpretativos, variações e improvisações nas linhas melódicas e harmonia. Além disso, cresce cada vez mais o número de trabalhos acadêmicos relativos ao choro que tratam de aspectos variados como tradição, improvisação, didática, análise e história. Esses trabalhos encontram-se relacionados no item Referências Complementares (ver p.99) da presente pesquisa.

1.5 Metodologia

O processo de análise de uma obra musical na presente pesquisa inicia-se na obra notada em partitura e culmina na sua realização, ou seja, o momento da performance que, nesse caso, trata-se de um registro em áudio. Através da análise, seja de uma obra escrita ou gravada, são encontrados os meios de conexão entre o "texto" e a performance musical. De acordo com Cook (1987) não existem métodos ideais de análise, pois sua escolha vai depender da própria música e o que o pesquisador deseja saber dela. A maior parte dos métodos de análise em música procura identificar os elementos que compõem a peça, separando-os do todo, tornando possível um estudo mais minucioso dessas partes, buscando então a conexão entre elas e a maneira como se articulam na formação desse todo.

Bent (1987) afirma que o processo de análise musical consiste em identificar uma estrutura, os elementos que a constituem e sua função dentro da mesma. O autor diz que a diferenciação entre análise formal e análise estilística é equivocada pois, segundo o autor, ambas adotam o mesmo processo e têm a mesma finalidade. Ele acredita também que a análise musical deve ter como ponto de partida a própria música, livre dos fatores externos que possam influenciá-la. Jean La Rue (1992) acredita que uma análise estilística consiste em reconhecer as escolhas de elementos e procedimentos estabelecidos no desenvolvimento de uma obra. A forma como esses elementos são utilizados, sua repetição, variação e coerência geram padrões perceptíveis, caracterizando o estilo de um compositor.

Como o processo de análise e interpretação de uma obra musical está intimamente ligado à compreensão de aspectos da expressão humana cujos significados não são imediatamente claros, é de extrema relevância a utilização de outros pontos de referência que ampliem os horizontes do objeto investigado, permitindo ao intérprete a transposição dos limites existentes. Segundo Lima: “O intérprete deve resgatar a especificidade da sua própria trajetória, a historicidade que se insurge ao objeto, o seu modo de pensar e agir que emerge dessa compreensão” (LIMA, 2005, p.98).

Deve-se ter a consciência que em qualquer metodologia de análise e processo de interpretação de uma obra musical não existe um caminho único ou correto a ser trilhado no que diz respeito às práticas de performance. O que pode ocorrer é um certo direcionamento das possibilidades de performance mais condizentes com o estilo da obra e consequentemente do compositor.

Entende-se na presente pesquisa que só é possível compreender o estilo de um compositor e interpretá-lo de forma coerente situando-o em relação aos diferentes fatores envolvidos nesse processo, sejam eles internos ou externos à própria obra. Esses fatores podem estar ligados ao próprio processo composicional, historicidade e aspectos ligados às práticas de performance. As suas experiências profissionais e pessoais podem revelar vários elementos,

incluindo os subjetivos e as consequentes marcas em suas composições, reflexo de suas intenções.

A análise em música popular tem se mostrado bem controversa no que diz respeito aos modelos analíticos e às metodologias utilizadas em diversos estudos. Nota-se que a escolha ou adaptação de um modelo específico para esse processo tem se mostrado ineficaz em muitos casos, gerando lacunas difíceis de serem esclarecidas ou se perdendo em conjecturas não fundamentadas. Cook afirma que deve levar-se em consideração a necessidade do diálogo entre vários métodos analíticos para chegar-se a um resultado mais completo. Muitos pesquisadores acabam invertendo o processo, buscando defender a eficiência do método através da análise. O autor afirma que o método de análise deve estar a serviço da música e não o contrário (COOK, 1987).

Uma solução para esse problema começa a surgir através da utilização de procedimentos interdisciplinares conjugando áreas da musicologia formal, não-formal, estudos das práticas de performance, da sociologia e da filosofia, atingindo resultados satisfatórios no esclarecimento de aspectos composicionais e de performance que até então pareciam inatingíveis (RINK, 2002; PALMER, 1969; COOK, 1987).

Neste trabalho utilizar-se-á a terminologia análise estilística para a investigação de uma certa unidade dos elementos composicionais mais concretos, notados em partituras. Os trabalhos de La Rue (1992) e Rink (2002) possuem pontos em comum relacionados a uma classificação e ordenação de quais elementos devem ser levados em conta para se chegar a uma unidade estilística, sem correr o risco de enquadrar a obra em determinado estilo baseando-se em especificidades ou generalizações superficiais.

A análise de música gravada mostra-se como uma das principais tendências da musicologia atual, onde os pesquisadores utilizam registros em áudio ou vídeo

como fonte primária. As partituras e, principalmente, as *lead sheets*⁴, por mais que possuam detalhamento, não conseguem representar em códigos as intenções objetivas ou subjetivas dos compositores, especialmente os elementos de tradição oral que caracterizam os vários gêneros da música popular.

Alguns trabalhos caminham na consolidação de métodos que buscam uma maior compreensão da obra através da análise de sua realização, cuja performance foi documentada em arquivos sonoros ou de vídeo. A partir de uma escuta atenta relacionada a elementos interpretativos e composicionais, baseados em critérios estabelecidos pelo pesquisador, é possível a construção das chamadas edições de performance (BORÉM, 2015).

Alguns exemplos de partituras que traduzem com maior detalhamento as escolhas dos intérpretes, produzidas no âmbito do grupo de pesquisa “*Pérolas*” e “*pepinos*” da performance musical foram apresentadas por Moreira e Borém (2006); Fabris e Borém (2006); Magalhães Pinto (2009); Barreto Linhares e Borém (2011); Mota Junior (2011); Nunes e Borém (2014), Lopes (2014); Barreto Linhares (2014).

Segundo Borém:

a geração de dados analíticos com base nos sons que escutamos faz parte do que Cook (2013, p.251-252) chama de “virada etnográfica” (...) onde temos a oportunidade de acrescentar às metodologias e procedimentos de análise já consolidados, a perspectiva do ponto de vista da música realizada, documentada em gravações de áudio e vídeo (BORÉM, 2014, p.101).

A constatação de Borém reforça um significado mais amplo do termo performance, no qual a fruição e a apresentação ao vivo não precisam acontecer simultaneamente. A música realizada em gravações de áudio e vídeo pode fornecer material rico para análise em diversas abordagens.

⁴ *Lead sheet* é o tipo mais comum de notação em partitura da música popular, geralmente composta da linha melódica e harmonia em cifras. Às vezes podem incluir convenções rítmicas (FABRIS, 2005).

1.5.1 Análise Estilística

Jean La Rue (1992) propõe um plano de observação e análise em música baseado no movimento. Para o autor, música é movimento, no sentido em que os elementos e procedimentos da peça estão sempre se relacionando de uma maneira temporal deixando indícios na memória do ouvinte, sugerindo-lhe uma ideia de forma, mesmo que de uma maneira subjetiva. O autor ressalta que a música possui uma característica especial, pois os materiais e símbolos utilizados em sua construção não têm objetividade, concretude em suas conotações. A interpretação desses significados depende de aspectos subjetivos com inúmeras variáveis, que envolvem os sujeitos envolvidos como o compositor, o analista/*performer* e o ouvinte.

Em um processo de análise, o movimento precisa ser isolado de maneira artificial, de maneira que se consiga estudar esses elementos e procedimentos separadamente, com a consciência de uma relativa perda. Apesar disso, a análise pode enriquecer a compreensão de uma peça através da percepção de aspectos como a inventividade do compositor, complexidade ou simplicidade do material utilizado, sua organização e apresentação, entre outros. O analista/*performer* precisa incorporar e tangenciar esses elementos, relacionando-os com o todo, promovendo uma interpretação mais rica e fundamentada da obra.

A análise estilística pretende proporcionar um plano de observação e análise que abranja os elementos e procedimentos utilizados na construção de uma obra em todas as dimensões, desde uma visão mais geral até investigações bem específicas e minuciosas. É de grande importância perceber também como esses elementos se articulam em todas essas esferas e os possíveis significados dessas relações.

Segundo La Rue (1992) a música é construída através de um processo chamado Crescimento (*Growth*) onde se articulam impressões assimiladas como movimento e a ordenação do mesmo é percebida como forma. Ele emprega a classificação de cinco elementos que contribuem para a construção do movimento

e da forma: Som, Melodia, Harmonia, Ritmo e Crescimento. Usa-se também a terminologia *SMRGH* para se referir à sua metodologia, um acrônimo em inglês para os termos originais: *Sound, Melody, Rhythm, Growth e Harmony*.

As análises estilísticas na presente pesquisa irão considerar na categoria "Som" os seguintes aspectos: timbre, instrumentação, tessitura, sinais de dinâmica, articulações de superfície (*legato, staccato*); em "Harmonia", as combinações verticais, consonâncias, dissonâncias, tensões, ritmo harmônico, tonalidades. Em "Melodia", movimentos melódicos, relações motivicas e intervalares, perfil melódico formado pelo conjunto de sons. "Ritmo" não irá abranger apenas a relação de duração entre as figuras ou ritmo de superfície, mas também a periodicidade e intensificação das mudanças nesse aspecto.

O quinto elemento descrito por La Rue é considerado o mais importante e também o mais complexo. O "Crescimento" engloba a articulação entre os elementos e procedimentos composicionais no decorrer da peça, sendo por isso dependente do fluxo musical para sua percepção. Sua delimitação está condicionada a uma série de fatores existentes dentro do fluxo musical que sinalizam pontos importantes na estrutura geral da peça. Essas interações que ocorrem no fluxo são derivadas do movimento e do contorno musical. Alguns exemplos de articulações na análise do "Crescimento" são mudanças timbrísticas, na textura, ritmo harmônico, cadências, modulações, alterações no desenho melódico, tessitura, ritmo de superfície, proporção entre pontos de tensão, repouso e transição, entre outros.

O método propõe a análise dos cinco elementos em diferentes dimensões: ampla, média e local, com o objetivo de englobar aspectos gerais e particulares, onde informações importantes possam ser reveladas, procurando garantir mais eficiência ao processo. Os limites das dimensões abordadas por La Rue (1992) são flexíveis, dependendo do olhar do pesquisador e da relação entre elas na abordagem da análise. Portanto, um aspecto considerado como dimensão média em determinado momento do processo, pode ser tratado como ampla ou pequena em determinado momento do processo.

Como dimensão ampla entende-se a obra como um todo, ou mesmo o conjunto da obra de um compositor, podendo também significar um movimento completo dentro de uma obra. O que deve guiar o conceito de dimensão ampla é o reconhecimento de um ciclo completo, um procedimento com significado definido, um discurso com início, meio e fim. As observações analíticas na dimensão ampla incluem entre outros elementos as mudanças de instrumentação e mudanças de tonalidades entre movimentos, conexões temáticas, métricas e de andamento e a variedade de formas empregadas.

Na dimensão média, o analista deve concentrar-se nas características individuais das partes da peça. Nesse momento é preciso estar atento em como cada parte ou seção articula sua hierarquia individual em relação aos períodos, sentenças ou frases. Essa dimensão possui limites muito tênues, já que está entre dois extremos, mas pode fixar-se dentro de uma peça como o seu limite mais amplo relacionado às ocorrências nas principais articulações entre os movimentos e como região mínima a formação de uma ideia completa. "A dimensão média funciona como a formação de ideias musicais em sentenças, parágrafos, seções e partes da peça" (LA RUE, 1992, p.8).

A dimensão local se refere às pequenas unidades estruturais como as frases, semi-frases, motivos, padrões rítmicos, figuras melódicas, acordes individuais, cadências. O foco nesse momento são esses elementos e suas interações, com o cuidado de não exagerar excessivamente com detalhes mínimos, fragmentando em demasia a análise. É importante frisar que pode haver sobreposição de dimensões, dependendo da relação entre elas e dos fatores que estão em sua volta. Durante o processo, quando uma dimensão não apontar relevância para a análise dos parâmetros apontados, a mesma não será levada em consideração.

Rink (2002) afirma que uma visão geral da obra é de suma importância e a identificação do contorno musical deve ser o primeiro passo no processo de análise. Para o autor, a visão geral engloba a estruturação formal e a percepção de um plano tonal básico (tonalidade ou modo principal, modulações). A partir daí

o intérprete irá seccionar a peça para analisar suas partes sem perder de vista a relação entre elas dentro do fluxo musical, pontos de maior ou menor atividade em relação aos vários elementos que a compõem.

1.5.2 Análise Comparativa

Segundo Cook (1987), através da análise comparativa é possível confrontar obras, peças ou fragmentos das mesmas, sem a necessidade de um embasamento teórico rigoroso. O analista/*performer* necessitaria apenas de certo conhecimento e sensibilidade para chegar a conclusões contundentes.

Uma comparação objetiva pode revelar aspectos que estão além do controle das teorias de análise. Podem-se perceber elementos que confirmam certa unidade à obra ou aspectos contrastantes que revelem detalhes importantes sobre o estilo do compositor. Esse processo pode refletir hábitos ou intenções do compositor, conscientes ou não.

Lomax (citado por COOK, 1987) conclui que amparado pelas relações feitas nas análises comparativas, "o estilo de uma peça simboliza e reforça importantes aspectos da estrutura social em todas as culturas" (LOMAX citado por COOK, p.200). Para ele, estilo não significa apenas a maneira como um músico escolhe interpretar ou compor, mas a forma como ele compõe ou interpreta sem a utilização de escolhas conscientes. Se um músico de uma determinada cultura se manifesta artisticamente, a tendência será uma expressão no estilo daquela cultura, o que seria mais natural e previsível.

Blacking (citado por COOK, 1987) também utiliza a análise comparativa para investigar um determinado repertório de canto das mulheres de Venda.⁵ Percebendo diferenças dessa música em relação à tradição da região, seu objetivo foi investigar as particularidades que a fazia distinta do repertório mais comum. Ele comparou várias músicas de um repertório com o outro na esperança

⁵ Etnia que vivia em *Transvaal*, uma das quatro províncias da África do Sul entre 1910 e 1994 (COOK, 1987, p.204).

de encontrar semelhanças e diferenças e as possíveis transformações em sua estrutura, que pudesse esclarecer essa aparente distinção estilística.

Entende-se nesse trabalho que para se compreender o estilo de um compositor é necessário o suporte da análise comparativa. Como sugere Cook: “a proposta dessa prática não é a de fazer uma descoberta musical (...) mas uma descoberta sobre a música. A descoberta em si mesma é histórica” (COOK, 1987, p.188).

1.5.3 Práticas de performance e hermenêutica

A etimologia da palavra hermenêutica tem como fundamento o processo de interpretação das manifestações humanas, mediadas pela linguagem. Significa a compreensão “das expressões humanas cujos significados não são imediatamente claros e demandam procedimentos interpretativos para serem desvelados” (GARCIA citado por LIMA, 2005, p.97).

O significado mais antigo da palavra hermenêutica está ligada à interpretação das escrituras bíblicas. A partir de um determinado momento surge a necessidade de regras para uma exegese mais adequada das escrituras. Foram desenvolvidos manuais pela igreja anglicana na Inglaterra entre 1720 e 1820 com o intuito de orientar os pastores sobre questões de interpretação da Bíblia (PALMER, 1969).

Logo após, o termo passou a abranger textos não bíblicos, com o objetivo de extrair dos mesmos significados ocultos, sentidos que necessitam de conexões mais intrincadas para sua percepção. A partir daí o termo hermenêutica passa a alargar suas fronteiras e dialogar com a filologia, a linguística e a fenomenologia, constituindo-se no estudo da compreensão de vários tipos textuais, incluindo as artes e, conseqüentemente, a música. A hermenêutica não se configura em um método particular de pesquisa.

Segundo Lima:

Conhecimento, expressão e enunciação do pensamento, interpretação do sentido ou do significado das variadas formas de comunicação humana, são o campo onde se estabelecem as múltiplas dimensões da hermenêutica. Numa dimensão filosófica, a hermenêutica deixa de ser um conjunto de artifícios e de técnicas de explicação de texto, para se configurar como uma avaliação geral da própria interpretação, que abrange uma questão bem mais globalizante que é a de "compreender para interpretar" (LIMA, 2005, p.97).

O fenômeno musical tem a subjetividade em sua essência, pois projeta uma linguagem, história e tradição e, não sendo linguagem verbal, promove uma comunicação bem mais complexa, uma vez que não existe correspondência direta entre o som e o conteúdo semântico do texto.

O analista/*performer* ao interpretar uma obra, tem a função de atribuir significado aos símbolos do texto musical, que já imbuído de outros sentidos, entra em contato com seu universo pessoal produzindo outro significado. Essa interpretação, sem pretensões de veracidade ou unicidade, poderia apontar para caminhos mais próximos do estilo do compositor se uma abordagem hermenêutica auxiliasse o processo de análise.

Como sugere Tagg:

A hermenêutica pode, se usada com discrição e junto a outras perspectivas musicológicas, trazer grandes contribuições para a análise em música popular, pelo menos porque trata a música como um sistema simbólico e encoraja um pensamento sinestésico por parte do analista, um pré-requisito para a formulação de hipóteses verbalizáveis e um passo necessário para escapar da prisão de um formalismo estéril (TAGG, 2003, p.14).

A utilização da filosofia hermenêutica aliada aos métodos de análise (LARUE, 1992; COOK, 1987) e estudos de prática de performance (COOK, 1987; RINK, 2002; BLACKING, 2007) no presente trabalho tem como objetivo a compreensão e possível verbalização de elementos subjetivos que possam caracterizar estilisticamente a obra de Belini.

John Blacking afirma que:

Para entender tanto uma tradição musical quanto as contribuições que compositores individuais dão a ela, um sistema musical deve ser compreendido como um dos diferentes quadros de símbolos pelos quais as pessoas aprendem a produzir um sentido público de seus sentimentos e da vida social (BLACKING, 2007, p.205).

Em uma abordagem hermenêutica, a música, através do gênero choro, parece ter sido a forma mais natural para Belini expressar seus sentimentos, seja através de homenagens ou provocações às pessoas que fizeram parte de sua caminhada, descrevendo fatos curiosos, importantes ou ainda eventos comuns do dia a dia que não passaram despercebidos de sua memória atenta. Através de suas composições, Belini conta sua história e a de muitos outros personagens e lugares que fizeram partes de sua jornada.

1.5.4 Um produto das práticas de *performance*

Faz parte da metodologia da presente pesquisa a gravação do disco *Chorando com Belini: os choros de Belini Andrade por vários intérpretes*, como um produto resultante das análises e considerações feitas ao longo deste estudo. Julga-se que uma maneira eficaz de se demonstrar os resultados de uma pesquisa em performance musical seja através da própria performance.

O disco, idealizado primeiramente como um produto atrelado à tese, acabou extrapolando o objetivo primeiro, tornando-se em um álbum comercial com a prensagem de 1.000 unidades. O compositor assumiu a produção fonográfica, enquanto o autor desta pesquisa assumiu a direção musical, executiva, arranjos e performance na maior parte das faixas. A estratégia na escolha das faixas teve de se readequar à nova realidade do produto, que para além do objetivo de demonstrar os aspectos abordados na pesquisa, soma-se a divulgação de sua obra para um público mais abrangente. Daí a necessidade de abarcar uma maior diversidade da obra de Belini para além da percepção da unidade estilística proposta na pesquisa.

O CD é composto pelas faixas *Boas vindas*, *Olá Pedroca*, *Fim de ano*, *Maria Célia*, *Um sax de ouro*, *Acertaste amigo*, *Um bandoneon em serenata*, *Livre escolha*, *Vaidosa* e *Espírito de porco*, contidas em cadernos diversos da série *Chorinhos em Desfile*, sendo que os choros *Boas Vindas*, *Olá Pedroca*, *Maria Célia*, *Um sax de ouro*, e *Livre escolha* são composições ainda não editadas, compostas no ano de 2015. Os músicos que participaram da gravação foram Ramon Braga (Pandeiro e bateria), Dudu Braga (Cavaquinho), Sílvio Carlos (Violão 7 cordas), Pedro Mota (Trompete), Marcos Flávio (Trombone), Nilton Moreira (Flauta transversal), Marcela Nunes (Flauta transversal), Maurílio Nunes (Flauta doce), Leonardo Barreto (Saxofones), Thiago Balbino (Bandolim), Renato Hanriot (Bandoneon), Matheus Rodrigues (contrabaixo), Felipe Moreira (Piano), Gina Umstead (Violino), Carolina Neves (Viola) e William Neres (Violoncelo).

2. DESVENDANDO O BAÚ: ANÁLISES

A produção dos cadernos *Chorinhos em Desfile* aconteceu graças à dedicação do compositor à sua obra e à colaboração de vários amigos que sempre estiveram a seu lado, incentivando-o e auxiliando-o nos processos técnicos de transcrição, revisão, edição e distribuição. O primeiro álbum da coleção *Chorinhos em Desfile* teve a colaboração da pianista e educadora musical Berenice Menegale⁶ e traz cópias de partituras manuscritas, transcritas por ela e pelo próprio compositor. O álbum foi editado em 1988 pela editora Imprensa Universitária (UFMG).

Um nome parece ter sido decisivo para a continuidade do registro da obra de Belini, o músico Sizínio Filho. Natural de Abaeté, Sizínio (60 anos, psicólogo aposentado, violonista e compositor) esteve sempre a seu lado como admirador e companheiro, incluindo a parceria na composição de 8 choros. O músico afirma ter editado cerca de 184 músicas de Belini e contribuído no processo de revisão harmônica de vários choros.

⁶ Diretora executiva da Fundação de Educação Artística (FEA), importante instituição dedicada à educação musical em Belo Horizonte.

O segundo álbum foi integralmente editado por Sizínio em 2003, não tendo uma editora formal responsável. A edição, o processo de revisão e distribuição ficaram a cargo de Sizínio, Belini e de amigos músicos de Abaeté e Belo Horizonte. A Fig.2 demonstra a distribuição dos gêneros dentro da obra editada de Belini Andrade.

Gêneros	Vol. I	Vol. II	Vol. III	Vol. IV	Vol. V	Vol. VI	Total
Choro	61	39	40	37	30	34	241
Choro-canção	8	7		3	2		20
Polca	4	6	7	3	3	2	25
Valsa	9	18	1	1	10		39
Cateretê			2	8	4	2	16
Toada					1		1
Mazurca			1				1
Batuque				1			1
Rancheira					1		1
Total	82	70	53	55	51	38	348

Fig. 2- Quadro com a relação de gêneros nos cadernos *Chorinhos em Desfile*.

Nota-se no quadro acima o total de 348 choros, devido à repetição do choro *Homenagem a Paulo Moura* (vol.I) que foi reeditado no vol.IV, devido à necessidade de algumas correções na melodia, harmonia ou mesmo de erros na transcrição. Na reedição, o choro foi transposto um tom abaixo, talvez para maior conforto em relação à digitação e tessitura do saxofone soprano. No volume III encontram-se duas peças sem classificação de gênero (*Estrambótico* e *Suspirando*), que tudo indica se tratarem de choros. No momento da conclusão desta pesquisa (2016), existem ainda cerca de 95 composições não editadas.

Serão analisados estilisticamente (LA RUE, 1992) e comparativamente (COOK, 1986) vários trechos de choros dos cadernos *Chorinhos em Desfile Vol. I ao VI*, onde as características investigadas podem apontar para uma identidade própria, através das escolhas feitas pelo compositor em relação aos elementos recorrentes em sua obra mais ou menos comuns na tradição do gênero. Serão analisadas também as performances (COOK, 1986; RINK, 2002; BLACKING, 2007) de algumas peças registradas em áudio nos CDs gravados pelo compositor ou dedicados à sua obra.

Os choros de Belini possuem uma relação próxima à tradição do gênero, mas ao mesmo tempo percebe-se que rompem com certos padrões, sejam harmônicos, melódicos, rítmicos ou formais, desenvolvendo uma identidade própria. A maior parte da obra de Belini confere certa dificuldade para uma prática de performance mais imediata, como por exemplo, em um ambiente mais informal como o das rodas de choro. Isso explica em parte a ausência de suas músicas no repertório da maior parte dos chorões e o desconhecimento de sua obra pelos principais nomes do choro do país e mesmo de Minas Gerais.

A maior parte dos intérpretes relata dificuldades na execução da obra de Belini. Parece haver a necessidade de um estudo prévio devido ao alto grau de elaboração das melodias, causando dificuldades técnicas e interpretativas que precisam ser superadas através de um estudo mais específico. Apesar das peculiaridades citadas acima, em sua obra encontram-se também choros mais tradicionais e de fácil leitura.

Sobre as peculiaridades nas composições de Belini, o violonista de sete cordas Sílvio Carlos, produtor e arranjador dos discos *Flor de Abacate e Belini Andrade* (CARLOS, 2004) e *Velho Companheiro* (CARLOS, 2009), afirma que:

Belini tem uma sofisticação na composição, por exemplo, tem música que ele prima pela modulação (...), como por exemplo o *Beco do choro* que é um choro que começa de uma forma simples e depois da segunda parte até a terceira parte ele começa uma modulação 'despropositada' e ninguém acompanha de ouvido, tem que conhecer a harmonia e a melodia pra tocar (...) (CARLOS; BARRETO LINHARES, 2016)

Carlos declara também que o instrumento solista em particular tem muita dificuldade em interpretar as músicas de Belini por sua escrita virtuosística nas linhas melódicas. Segundo o músico, seus choros "não são comuns para serem tocados em roda" (CARLOS; BARRETO LINHARES, 2016), sendo necessária a utilização da partitura no momento da performance. Ao mesmo tempo afirma que é necessário quebrar o paradigma da obrigatoriedade em se tocar de cor nas rodas de choro e que dessa forma a obra de Belini teria maior penetração e consequente divulgação no ambiente da roda.

Sobre isso Carlos fala que:

já passou da hora das músicas de Belini fazerem parte das rodas de choro (...), as partituras do Belini são praticamente de domínio público, pois se encontram na internet e vários músicos estão gravando parte de sua obra. É necessário fazer um movimento de levar as partituras de Belini para as rodas e elas serem assimiladas pelos músicos. (CARLOS; BARRETO LINHARES, 2016)

Um importante movimento tem acontecido em Belo Horizonte, encabeçado pelas novas gerações de chorões, com o objetivo de valorizar e divulgar a obra de compositores mineiros tanto em apresentações formais, quanto em rodas, incluindo entre eles Belini Andrade. No ano de 2012 foi realizada uma apresentação no teatro do Conservatório da UFMG em homenagem a Belini, pela flautista Marcela Nunes dentro da programação do projeto *Pizindin: choro no palco*. Com essas ações espera-se que sua obra passe a ser difundida cada vez mais em Minas Gerais e no resto do país.

2.1 Análises estilísticas e comparativas

A terminologia relativa às dimensões (ampla, média e local) cunhada por La Rue e adotada nesta tese será adaptada durante o processo de análise. O termo dimensão ampla será utilizado quando as análises acontecerem entre as obras, enquanto que a dimensão média remeterá às análises entre seções, fraseados ou ideias completas em uma mesma obra. Já a dimensão local se refere a elementos mais pontuais dentro de uma obra. É importante frisar que o próprio autor alerta para o limite tênue entre as dimensões e a sobreposição que podem ocorrer entre as mesmas.

2.1.1- Som

O parâmetro "Som" será abordado a partir da dimensão ampla abrangendo toda a obra contida nos cadernos, já que foi reconhecida uma unidade no tratamento desse aspecto pelo compositor.

Em relação à instrumentação (LA RUE, 1992), Belini apresenta duas fases distintas. Nos dois primeiros cadernos não especifica para qual instrumento

escreve seus choros, mas pelo fato de seu instrumento principal ser o saxofone soprano, presume-se que sua sonoridade e tessitura tenha guiado suas composições. Ele cita no prefácio do primeiro caderno:

Sem pretensão alguma ofereço aos caros colegas, que apreciam o chorinho, estas composições de fácil execução e adaptáveis a instrumentos como saxofone, clarinete, flauta, bandolim, violino, etc (ANDRADE, 1988).

A partir do segundo caderno o compositor começa a especificar os instrumentos para os quais escreve, entre eles alguns pouco comuns como solistas na história do gênero como a harmônica, bandoneon, teclado, acordeom e as flautas doces soprano e contralto, escolhas instrumentais que refletem seu contato com intérpretes cuja virtuosidade o inspiraram. O volume III também apresenta grande variedade na indicação dos instrumentos, incluindo um choro para acordeom.

O quarto caderno é dedicado inteiramente ao saxofone em Sib (tenor e soprano). O quinto e o sexto volume apresentam maior diversidade em relação aos instrumentos solistas como cavaquinho, acordeom, bandolim, clarinete, flauta, trompete e outro pouco comum na tradição do choro, a viola caipira. Pode-se concluir a partir desse fato que ele amplia a questão da instrumentação em função das relações pessoais que criou durante sua trajetória (LIMA, 2005; TAGG, 2003).

Segundo afirmações do próprio compositor, a especificação do instrumento solista se deve ao fato de se inspirar e escrever choros para instrumentistas específicos, geralmente músicos do próprio convívio ou pelos quais tem admiração. Os títulos dos choros são homenagens a essas pessoas ou descrevem situações marcantes vividas pelo compositor como *Alice*, *Meu Amigo Acir Antão*, *Um chorinho em Belô*, *Energúmeno*, *A bronca da nega*, *Noventa anos*, *Um trombone encapetado*, *Um cavaquinho legal*, entre outros.

Nesse ponto é importante frisar um aspecto paradoxal em relação ao idiomatismo nas composições de Belini, que afirma conhecer bem a tessitura e a

técnica dos instrumentos para os quais escreve. Entretanto, ao mesmo tempo, faz questão de ampliar a questão idiomática através de passagens tecnicamente virtuosísticas ou mesmo expandindo a tessitura dos instrumentos. Segundo o compositor, essa postura tem como objetivo manter o interesse e promover o desenvolvimento técnico e interpretativo dos músicos.

As tonalidades escolhidas por Belini também refletem os instrumentos para os quais foram compostos, com características de timbres mais brilhantes ou mais velados. Em relação à tessitura utilizada na construção das melodias é prática comum do compositor utilizar registros extremos e grandes saltos intervalares (Fig.3) com uma conotação de desafio: "... se o instrumentista não consegue chegar naquela nota, ele que vá estudar e dê o seu jeito!" (ANDRADE, 2013). A posição de Belini é a de que, neste caso, a escrita idiomática deve ser conquistada pelo instrumentista através de seu contínuo aprimoramento técnico e interpretativo.

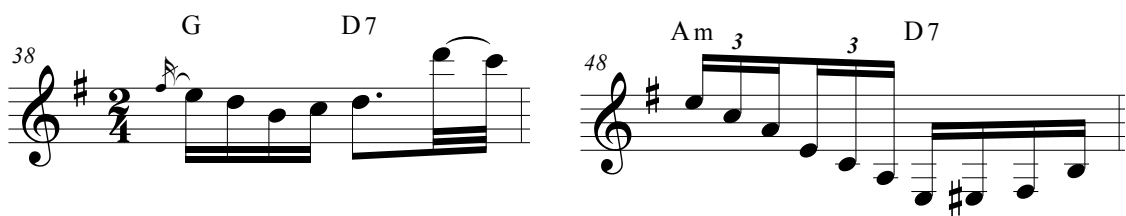


Fig.3- Extremos na tessitura no Choro *Um clarinete distraído* c.38 e 48 (*Chorinhos em desfile II*, p.139).

Os choros compostos para clarinete apresentam uma maior recorrência desse procedimento, pela grande amplitude de tessitura característica do instrumento, mas nota-se que isso é uma recorrência em peças destinadas a outros instrumentos como o trombone, na Fig.4.

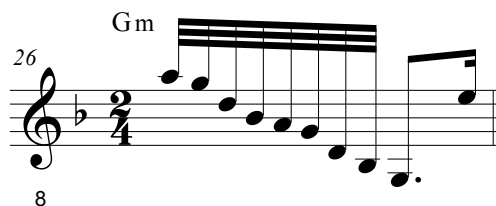


Fig.4- Extremos da tessitura no Choro *Um trombone encapetado* c.26 (*Chorinhos em desfile V*, p.100).

Belini faz a opção de notar as peças para trombone em clave de sol com o objetivo de facilitar a leitura dos choros pelos outros instrumentos solistas que geralmente leem nessa clave. Essa prática pode gerar um certo desconforto em uma leitura a primeira vista pelos trombonistas que, além de estarem mais acostumados com a leitura em clave de Fá, na maior parte das vezes devem fazer a transposição das melodias para uma oitava abaixo do que está notado na partitura.

O compositor demonstra grande zelo na interpretação de seus choros, ao notar sinais de articulações. Percebe-se após uma observação mais cuidadosa que essa prática não é consistente, pois devido ao volume de sua grande e contínua produção ou durante fases mais ocupadas de sua vida (ANDRADE; BARRETO LINHARES, 2013), a notação de muitos choros segue a tradição do gênero de deixar as decisões de articulação para os intérpretes.

As articulações de superfície (como ligaduras de expressão), quando notadas pelo compositor, acompanham o movimento do fraseado, sugerindo uma interpretação mais condizente àquela idealizada por ele. Geralmente nos fraseados mais virtuosísticos notados em fusas ou, ainda, em ritmos mais complexos como quiálteras de fusas (Fig.5), Belini adota o ligado.



Fig.5- Articulação *legato* nas figuras rítmicas mais rápidas no Choro *Pesadelo* c.7-8 (*Chorinhos em desfile V*, p.70).

O choro do exemplo acima foi escrito para clarinete, onde o legato assim como em outros instrumentos de sopro é um tipo de articulação possível e facilitadora da execução técnica. Nota-se também que em alguns choros destinados a instrumentos de cordas como o Bandolim, por exemplo, encontra-se também a ligadura nos movimentos rápidos. Como esses instrumentos não conseguem fazer o legato tecnicamente, presume-se que se refira a uma ligadura de sugestão de fraseado e não de articulação.

Em trechos de vários choros, as ligaduras revelam a intenção do compositor no movimento melódico do fraseado, mesmo nas figuras rítmicas mais rápidas (Fig.6).

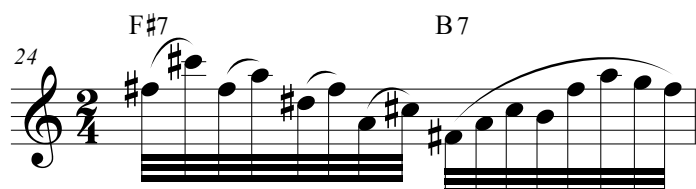


Fig.6- Polca-choro *Uma flauta doce* (*Chorinhos em desfile III*, p.71).

Já as frases baseadas em outras figuras rítmicas, como colcheias e semicolcheias alternam entre o ligado e não ligado (Fig.7).

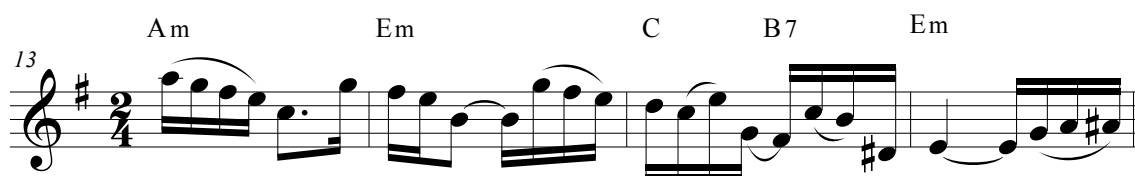


Fig.7- Alternância entre o ligado e não ligado no Chorinho-canção *Inspirado* c.13-16 (*Chorinhos em desfile I*, p.45).

Essa alternância entre o ligado e não ligado está presente na maior parte das valsas como na Fig.8.

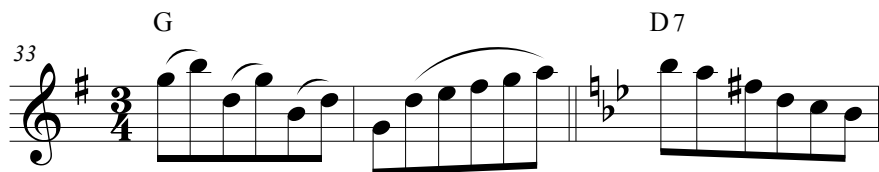


Fig.8- Alternância entre o ligado e não ligado na Valsa *Cinzas* c.33-34 (*Chorinhos em desfile IV*, p.18-19).

O compositor não se mostra inflexível e aceita negociar mudanças nas interpretações de sua música de acordo com a releitura ou estilo dos intérpretes. Ele mesmo afirma que as articulações são sugestões aproximadas de sua concepção de performance (ANDRADE; BARRETO LINHARES, 2015).

Belini geralmente não nota em suas *lead sheets* sinais de dinâmica, prática comum nesse tipo de registro. Isso faz com que o intérprete fique mais à vontade em relação às suas opções interpretativas, mas ao mesmo tempo com maior responsabilidade em decifrar e traduzir a intenção do fraseado proposto pelo compositor. Em todo seu acervo, foi encontrada uma única peça com sinais de dinâmica muito contrastantes (*ppp* a *ff*): a valsa *Cleide* (Fig.9).

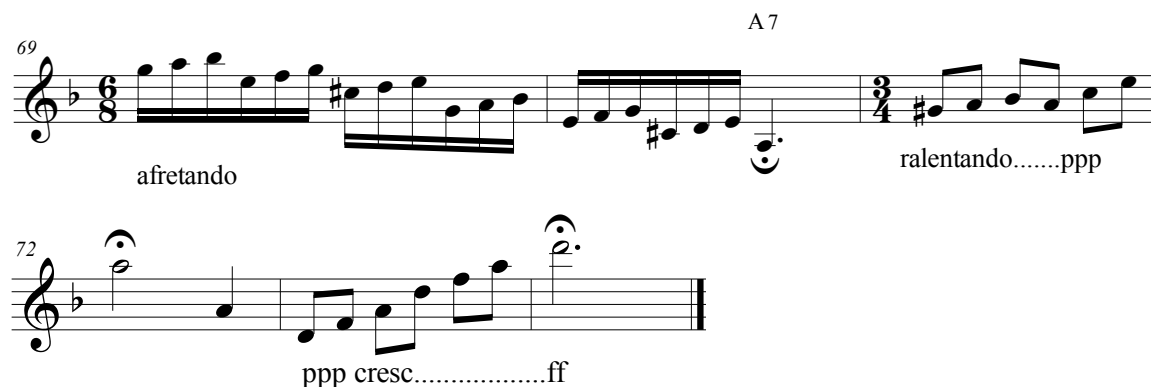


Fig.9- Notação de sinais de dinâmica na Valsa *Cleide* c.69-74 (*Chorinhos em Desfile II*, p.41).

Em vários choros, principalmente no caderno *Chorinhos em desfile II*, existe a preocupação em notar aspectos relacionados à agógica, mudanças de andamento, caráter expressivo, ornamentações, assunto que será tratado com maior profundidade nos capítulos destinados aos parâmetros ritmo e melodia.

Uma observação relativa à instrumentação são as frases de violão de sete cordas em algumas *lead sheets*, que os chorões chamam de "obrigações da baixaria" onde o compositor indica na partitura o fraseado a ser executado pelo violão (Fig.10). Essa prática é utilizada por vários compositores do choro tradicional.

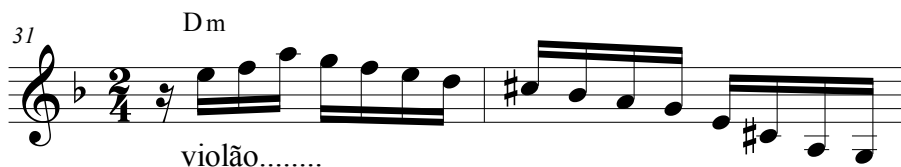


Fig.10- Indicação de frases a serem executadas pelo violão de sete cordas no Chorinho *Meu Amigo Jair* c.31 e 32 (*Chorinhos em desfile II*, p.80).

2.1.2- Ritmo

Em relação ao parâmetro ritmo, na dimensão ampla (LA RUE, 1992), chama atenção o fato de que Belini utiliza pouco a célula rítmica característica da música brasileira, a síncopa semicolcheia-colcheia-semicolcheia, figura que na fala de muitos entrevistados e em vários métodos (SÈVE, 1999; ALMADA, 2006) seria um dos principais fatores que caracterizam o choro. Levando em consideração a extensão da obra de Belini, a síncopa característica é pouco utilizada, destinada na maior parte das vezes aos cateretês, que são compostos praticamente baseados nessa célula rítmica (Fig.11).

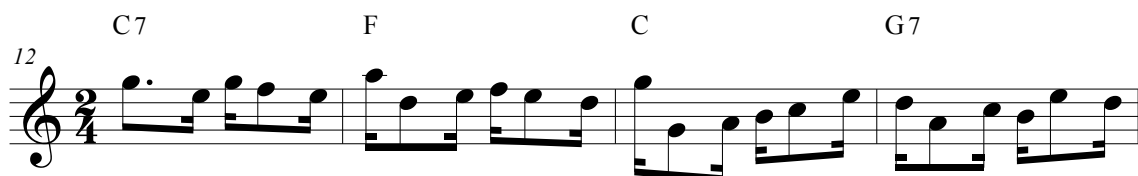


Fig.11- Utilização da síncopa característica no Cateretê *Amanhecendo* c.12-15 (*Chorinhos em desfile V*, p.4).

A síncopa é encontrada em menor proporção nos choros e muitas vezes utilizada de uma forma peculiar, sendo estendida, proporcionando deslocamentos rítmicos mais duradouros mesmo em seções inteiras de alguns choros como na

Fig.12. Essa maneira de tratar a síncopa é bem recorrente em sua obra e confere um suingue mais próximo ao choro sambado.



Fig.12- Utilização da síncopa estendida na seção B do choro *Cavaco de Pinho* c.51-56 (*Chorinhos em Desfile I*, p.19).

Outra peculiaridade em relação ao ritmo é a recorrência na utilização de sequências em fusas (Fig.13), figura rítmica pouco comum nos choros tradicionais, que têm a semicolcheia e a colcheia, em variadas combinações, como base do ritmo de superfície.



Fig.13- Utilização de sequências em fusas no chorinho *Pesadelo* c.6-8 (*Chorinhos em Desfile V*, p.70).

Outro fator que chama a atenção é que em muitas valsas, Belini faz questão de notar expressões relacionadas à agógica (Fig.14), mais comuns em partituras de música erudita do que nas *leadsheets* de música popular.



Fig.14- Utilização de expressões de agógica na valsa *Oitenta Vidas* c.46-49 (*Chorinhos em desfile II*, p.88).

Encontram-se também em algumas peças, principalmente nas valsas, a presença das cadências, trechos virtuosísticos onde o solista tem maior liberdade interpretativa, muito comuns na música erudita do período romântico do século

XIX. Essas cadências geralmente são acompanhadas de notação de elementos interpretativos relacionados à agógica, caráter expressivo e a larga utilização de fermatas (Fig.15).

The musical score for 'Um Bandoneon em serenata' (Chorinhos em desfile II, p.122) is presented in four staves. The first staff begins with the tempo marking 'A piacere' and includes the markings 'Alegrete' and 'afretando'. The second staff features a triplet of eighth notes and the marking 'a tempo'. The third staff includes a 12/8 time signature change, the marking 'Moderato', and 'afretando'. The fourth staff starts with 'a tempo', followed by 'rallentando', and ends with 'tempo de valsa' and triplet markings. The score is written in treble clef with a key signature of one flat.

Fig.15- Termos interpretativos relacionados à agógica e cadências na valsa *Um Bandoneon em serenata* c.1-14 (*Chorinhos em desfile II*, p.122).

Em alguns casos como na valsa *Tirana* (Fig.16), nota-se também a ausência de fórmula de compasso ou mesmo sua alternância durante a cadência, proporcionando maior liberdade interpretativa e de improvisação ao intérprete.

The musical score for 'Tirana' (Chorinhos em desfile I, p.98) is presented in two staves. The first staff begins with the tempo marking 'A piacere'. The second staff includes a 3/4 time signature change and a trill marking. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp.

Fig.16- Ausência e alternância da fórmula de compasso na Valsa *Tirana* (*Chorinhos em desfile I*, p.98).

Em uma dimensão média (LA RUE, 1992), as figuras rítmicas assumem funções diferenciadas entre as seções, às vezes mantendo a unidade rítmica, outras gerando uma relação de contraste ou até mesmo provocando uma intensificação rítmica dentro da própria seção. A partir dessas constatações o autor desta tese dividiu a função do elemento ritmo entre as seções das peças em três categorias através da criação dos termos: continuidade, contraste e sobreposição.

Na categoria continuidade, os outros gêneros que o choro abrange como as valsas, as polcas e os cateretês apresentam maior recorrência de unidade do elemento ritmo entre as seções, ainda que ocorram algumas exceções. Alguns choros se enquadram também nessa categoria, embora a maior parte se enquadre nas categorias contraste ou mistura. As valsas geralmente apresentam a colcheia como padrão rítmico (Fig.17).

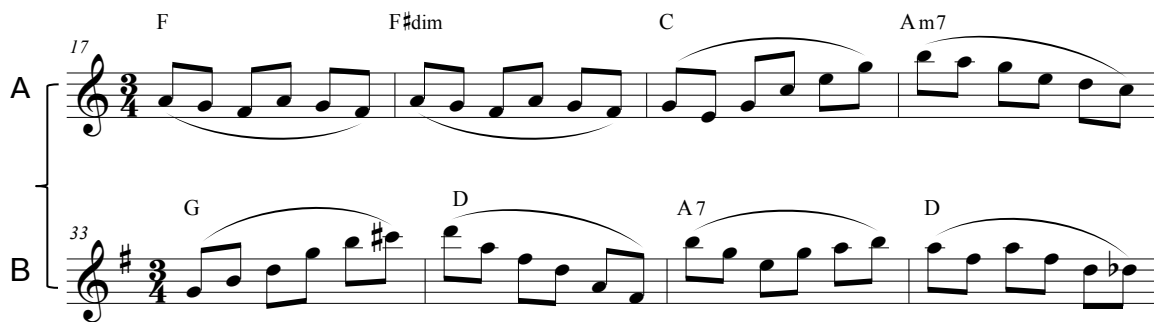


Fig.17- Continuidade do padrão rítmico em colcheias nas seções A e B na valsa *Atleticana* (*Chorinhos em Desfile II*, p.17-18).

Nas polcas, embora predominem as colcheias e semicolcheias como padrão rítmico, encontram-se em alguns cadernos exemplos de polcas que utilizam as sequências de fusas e quiálteras (pouco comum ao gênero) como unidade entre as seções (Fig.18).

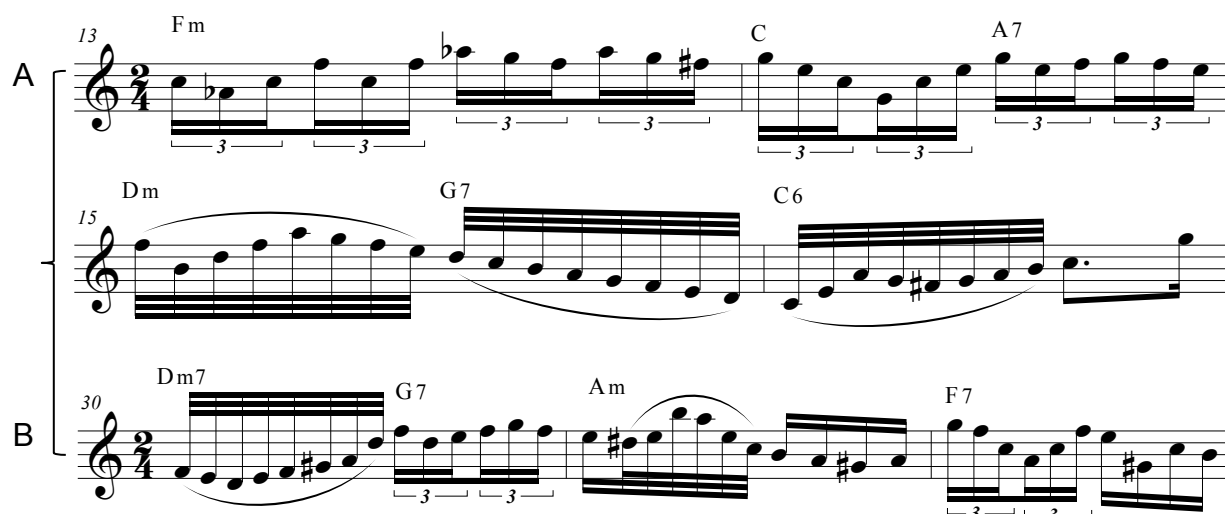


Fig.18- Unidade na utilização de fusas e quiálteras nas seções A e B na polca-choro *Uma Flauta Doce* (*Chorinhos em Desfile III*, p.70-71).

Nos cateretês existe uma predominância na utilização da célula rítmica da síncopa característica (semicolcheia-colcheia-semicolcheia) em todas as seções (Fig.19).

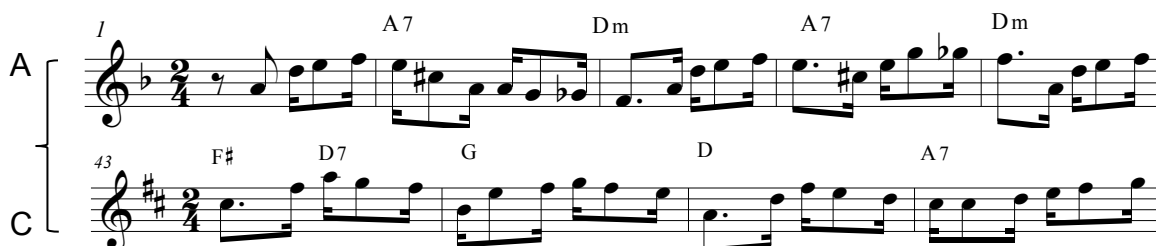


Fig.19- Utilização da síncopa característica nas seções A e C no Cateretê *Taboqueiro* (*Chorinhos em desfile V*, p.40-41).

Ainda na categoria continuidade observam-se vários choros onde a unidade rítmica entre as seções é mantida, sejam os mais intensos ritmicamente com a utilização de fusas e quiálteras (Fig.20), ou aqueles que têm a semicolcheia como padrão rítmico (Fig.21).

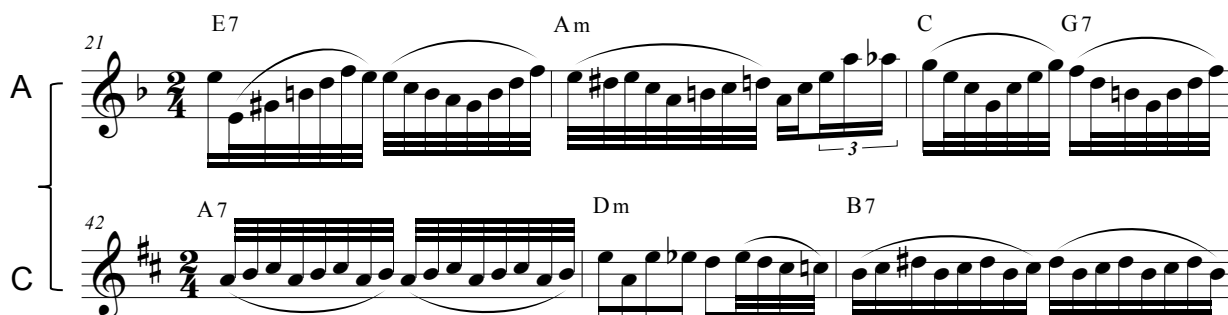


Fig.20- Unidade rítmica em fusas nas seções A e C do choro *Um Clarinetista louco* (*Chorinhos em Desfile III*, p.96-97).

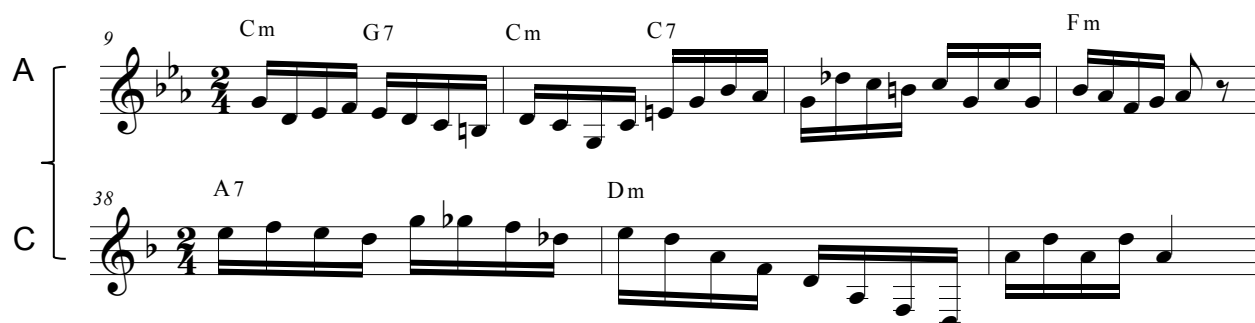


Fig.21- Unidade rítmica em colcheias nas seções A e C do choro *Sugestão Falsa Chorinhos em Desfile VI*, p.54-55).

Observa-se também em várias peças a utilização das tercinas em semicolcheias formando uma unidade entre as seções como na Fig.22, ou como recurso de autocitação (Fig.23).

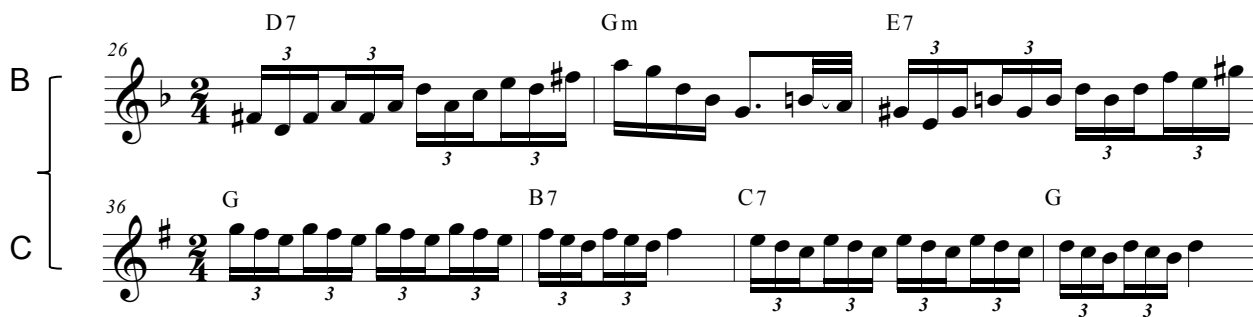


Fig. 22- Utilização de sequências de tercinas nas seções B e C do Choro *Peralta* (*Chorinhos em Desfile V*, p. 20-21).



Fig. 23- Autocitação da seção C do choro *Peralta* (c. 36-39) no Choro *Prosa ruim* c.36-39 (*Chorinhos em Desfile IV*, p.91).

Na categoria contraste percebe-se em muitos choros, o uso do elemento rítmico como um importante fator na distinção entre as seções. Encontram-se geralmente nesses choros seções com predominância de semicolcheias em contraposição a seções onde ocorrem intensificação rítmica através das fusas ou quiálteras como na Fig.24.

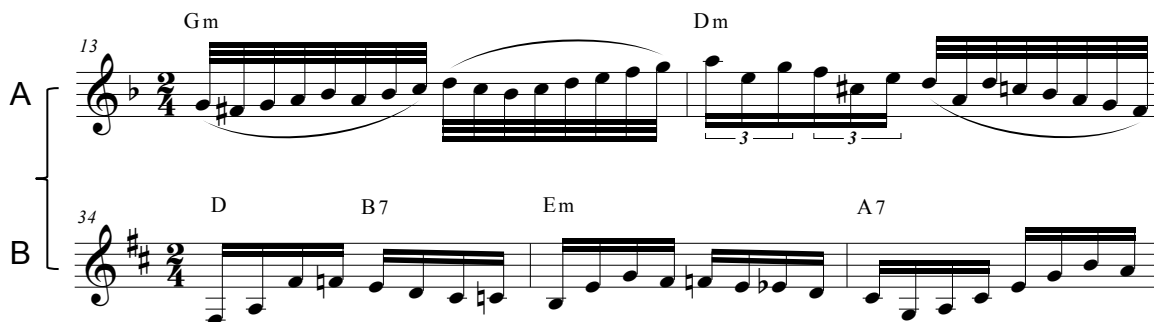


Fig. 24- Contraste rítmico nas seções A e C do choro *É você clarinetista* (*Chorinhos em Desfile III*, p.22-23).

A categoria sobreposição é a que predomina nos choros de Belini, com as figuras rítmicas das colcheias e semicolcheias se alternando às fusas e quiálteras em todas as seções. Sobre esse aspecto é importante destacar o discurso do compositor sobre a larga utilização das quiálteras e fusas em seus choros. Segundo ele:

É difícil segurar a caneta, a hora que vejo já estou escrevendo um monte de fusas e quiálteras [...] acho que é por causa do movimento, eu gosto de choro movimentado, que exija do instrumentista (ANDRADE; BARRETO LINHARES, 2013).

A categoria sobreposição pode ser encarada também como um contraste em um nível mais local, já que há uma alternância mais rápida entre os movimentos

Na dimensão ampla (LA RUE, 1992), tomando como base a totalidade de sua obra, em todos os cadernos percebe-se a presença de todas as categorias relacionadas ao elemento rítmico (contraste, continuidade e sobreposição), principalmente com a utilização de figuras rítmicas menos comuns ao choro tradicional. Essas figuras aparecem muitas vezes compondo seções inteiras de choros, outras formando uma unidade em todas as seções e na maior parte das vezes aparecendo como elemento surpresa se misturando às semicolcheias e colcheias. Com exceção das valsas, cateretês e outros gêneros como a Toada, Rancheiro e Batuque, são raros os choros de Belini que não apresentem essas características rítmicas. Essas categorias podem apontar para um perfil estilístico do compositor relacionado à questão da intensificação rítmica que aparece em maior ou menor grau na maior parte de suas peças.

63

canção", "Choro-ligeiro", "Valsa seresteira", "Valsa alegre", deixando maior liberdade ao intérprete.

2.1.3- Melodia e harmonia

Os parâmetros melodia e harmonia serão analisados de forma conjunta pelo fato de a harmonia no processo composicional de Belini estar intimamente ligada à construção melódica que, como afirma o compositor, é o elemento gerador dos demais elementos em sua obra. Os movimentos harmônicos, como as cadências, modulações e a escolha dos acordes são decorrências da melodia em suas composições.

A harmonização contida nos cadernos *Chorinhos em Desfile* são muito básicas como afirma Carlos e parecem ser sugestões de caminhos harmônicos. O próprio compositor confirma esse fato e declara que cabe aos intérpretes a decisão pela substituição de acordes ou mesmo a escolha por uma maior movimentação harmônica em determinados trechos, a partir de suas sugestões harmônicas.

Carlos ainda afirma que:

O Belini é um cara completo, porque ele é arranjador, maestro, tem os conhecimentos de harmonia (...) O que eu fiz nos trabalhos nos quais eu desenvolvi os arranjos, eu peguei uma carona na harmonia básica que ele já tinha pré-concebido, pois eu acho que quando o compositor já coloca a harmonia você não tem como fugir (...) eu acho que a gente tem que aproveitar ao máximo aquilo, e o Belini fez isso de uma forma muito bem feita. Lógico, ele não se preocupou em fazer uma coisa muito sofisticada, ele preocupou em colocar uma ideia básica e eu acredito que ele tenha feito isso de propósito, para possibilitar o intérprete em modificar alguma coisa, variar, alternar com aquela base harmônica. Então aquela base é fundamental. (CARLOS; BARRETO LINHARES, 2016)

No que diz respeito às características dos choros mais tradicionais pode-se dizer que a melodia tem uma ligação íntima com as modinhas e as serestas, baseada em sua maior parte, em padrões de escalas e arpejos que se relacionam de forma estreita com as cadências harmônicas tonais características da música europeia ocidental.

Outros aspectos melódicos comuns ao choro, que remetem ao estilo romântico europeu, são a presença sistemática de apojeturas, bordaduras e o cromatismo. Segundo Almeida "no choro tradicional o cromatismo não foi levado às últimas consequências, uma vez que os trechos cromáticos são curtos, inseridos em linhas melódicas e harmônicas de tendências diatônicas" (ALMEIDA, 1999, p.111).

Almada (2006) cita ainda outros recursos melódicos presentes no choro tradicional que têm uma relação estreita com a harmonia como as notas de passagem⁷, escapada por salto⁸ e suspensão⁹. Em relação à formação fraseológica interna dos trechos melódicos, cita a estruturação das mesmas em períodos ou sentenças, sendo mais comum a construção como período.

Almeida (1999) e Sève (1999) revelam certas construções melódicas como clichés do gênero, reconhecendo-as como características estilísticas dos choros tradicionais. O primeiro cita a frase formada pelo arpejo maior descendente com 6ª (Fig.26), que pode ser percebida também como uma inflexão com resolução descendente no quinto grau do acorde (ALMADA, 2006).

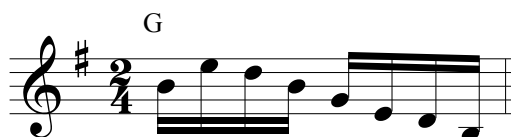


Fig.26- Frase formada pelo arpejo maior descendente com 6ª.

Outros aspectos citados por Almeida são a utilização da escala menor harmônica descendente sobre o acorde de dominante, a valorização melódica do contratempo e as frases longas nos gêneros de andamento mais lento como as valsas, conferindo maior expressividade melódica. Sève sistematiza uma série de clichés melódicos, chamados por ele de inícios e terminações, amplamente

⁷ Notas que não fazem parte do arpejo e passam por elas por graus conjuntos em posição métrica fraca (ALMADA, 2006, p.30).

⁸ Notas que não fazem parte do arpejo e em posição métrica fraca, depois de um salto intervalar resolvem em uma nota do arpejo (ALMADA, 2006, p.31).

⁹ Nota que não faz parte do arpejo se repete em uma mudança de harmonia, causando efeito suspensivo com posterior resolução em nota do arpejo (ALMADA, 2006, p.31).

utilizados nas composições dos choros tradicionais (ver SÊVE, 1999, p.66 a 95). Almada faz um estudo sobre as características das linhas melódicas do choro "onde o arpejo será a base em que serão aplicadas o que ele denomina de fórmulas de inflexão. O autor diz que "com tais fórmulas, as linhas melódicas deixarão de ser tão ingênuas e harmonicamente óbvias: ganharão o tempero na medida que faltava para se transformarem em verdadeiras melodias de choro" (ALMADA, 2006 p.29). Almada exemplifica inúmeros procedimentos melódicos comuns às melodias do choro tradicional através da identificação das fórmulas de inflexão mais recorrentes, baseadas em seus estudos sobre a obra de Pixinguinha (ver ALMADA, 2006).

Como citado anteriormente, a melodia é o principal elemento no processo composicional de Belini, sendo os outros aspectos decorrentes dela, ou seja, a construção melódica é o aspecto primário gerador do fraseado, forma, rítmica (ritmo de superfície) e harmonia. Esse fato é de suma importância na caracterização estilística da obra de Belini, que faz inúmeras concessões (caminhos harmônicos menos previsíveis) em relação a procedimentos harmônicos mais tradicionais em seu processo composicional.

Pode-se dizer que na música tonal existe uma previsibilidade em relação à harmonização, principalmente nas cadências. Em muitos processos composicionais os dois elementos, melodia e harmonia, permanecem indissociáveis. Essa conexão fica mais estreita quando toma-se em consideração as características comuns de determinados gêneros, aos quais pertencem essas composições. No caso de Belini, parece haver uma maior liberdade em relação aos clichês melódicos e harmônicos tradicionais, que mesmo compondo no gênero choro, apresenta particularidades que apontam para uma estilística pessoal.

As melodias e harmonizações de Belini possuem aspectos que devem ser ressaltados em uma dimensão ampla: a recorrência de inclinações ou trechos modulantes para tonalidades distantes, utilização sistemática de acordes de

empréstimo modal em longas sequências, construção de padrões melódicos peculiares e valorização das notas de tensão.

Percebe-se em grande parte das construções melódicas dos choros de Belini uma imprevisibilidade, tanto para músicos solistas quanto para os instrumentistas acompanhadores, que familiarizados com os procedimentos do choro tradicional são surpreendidos com os caminhos escolhidos pelo compositor. O choro *Cafuné*, por exemplo, em sua seção A apresenta uma inclinação súbita para tom distante no c.13 (Fig.27).

8 E7 A E

Trecho em Mi Maior (tonalidade principal)

13 G# D#7 G#

Inclinação para Sol# Maior (tom distante)

16 B7(b5) E7 A E

Retorno à tonalidade de Mi Maior (cadência para o IV grau)

Fig.27- Inclinação para tom distante sem preparação no Choro *Cafuné* c.11 a 19 (*Chorinhos em Desfile I*, p.18).

É importante ressaltar esse aspecto, pois se repete em vários choros como *Enfatuado* (*Chorinhos em Desfile I*), *Língua de Cigano* (*Chorinhos em Desfile I*), entre outros, tornando-se um lugar comum no estilo composicional de Belini, ao mesmo tempo que causa certa surpresa aos intérpretes não familiarizados com sua obra. Essas inclinações geralmente acontecem nas seções em modo maior e em grande parte são direcionadas para a tonalidade do III grau maior, não diatônico.

Na valsa *Vaidosa* (Fig.28), cuja seção C encontra-se na tonalidade de Fá Maior, nota-se uma série de inclinações para acordes não pertencentes ao campo

harmônico da tonalidade principal ou acordes diatônicos em um longo trecho melódico, desta vez com as devidas preparações.

72 F Eb7 Ab

77 G7 C G7 C

81 Eb7 F7 Bb

85 D7 Gm Db7 F

Inclinação para LáB Maior

Trecho em Dó Maior (tonalidade do V grau)

Trecho em Sib Maior (tonalidade do IV grau)

V de LáB sem resolução

Trecho em Sol menor (tonalidade do II grau)

SubV de Dó (V grau)

Fá Maior

Fig.28- Inclinações na Valsa *Vaidosa* c.72 a 96 (*Chorinhos em Desfile II*, p.143).

Outro tipo de modulação muito comum na obra de Belini é aquela decorrente de movimentos melódicos ascendentes ou descendentes em tons ou semitons, às vezes em trechos curtos ou em frases mais longas como na Fig.29.

17 D C# C

20 B F#7 B A#7

24 D#m Gm D G B7

Movimento descendente em semitons

Beco do choro

Beco do choro

Beco do choro

Fig.29- Movimento descendente em semitons no choro *Beco do choro* c.17 a 27 (*Chorinhos em Desfile I*, p.11).

Outra recorrência nas construções melódicas dos choros de Belini é a identificação de retomadas de motivos ou sequências, geralmente com padrões melódicos com ascensão em tons e por suas recorrências, considerados como estilo do compositor como o fraseado da Fig.30, encontrado em vários choros em tonalidades diferentes.



Fig.30- Sequência melódica com ascensão em tons recorrente nos choros de Belini.

Outra sequência recorrente é aquela com a apojetura da tensão de b9 também muito recorrentes como nas Figs.31 e 32.

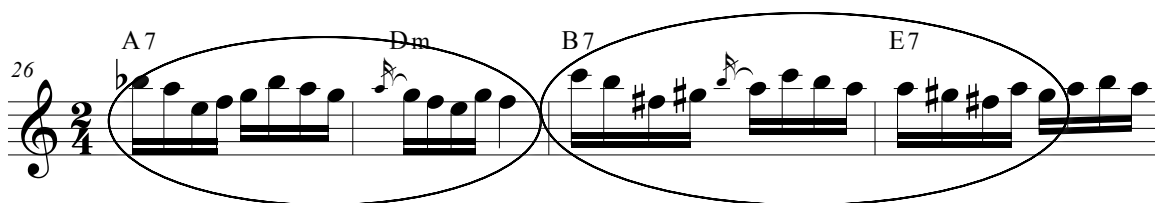


Fig.31- Sequência melódica com a apojetura de b9.

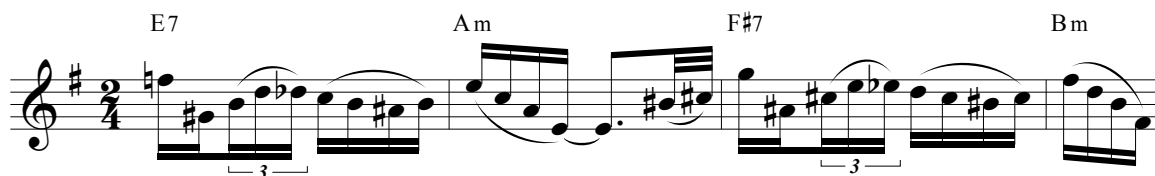


Fig.32- Sequência melódica com a tensão b9 e rítmica de semicolcheias e tercinas.

Outro padrão melódico presente em vários choros é aquele baseado em saltos de terças dentro da rítmica de tercinas em semicolcheias (Fig.33).

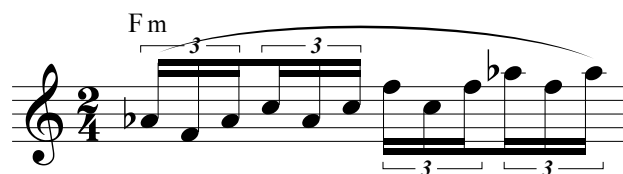


Fig.33- Padrão melódico de tercinas com intervalos em terça.

Outro aspecto encontrado em grande parte de seus choros é o tratamento das notas da melodia como tensões¹⁰ em relação à harmonia. O mais comum nos choros tradicionais é a utilização das notas melódicas que não fazem parte dos acordes como inflexão (ALMADA, 2006, p.29). Isso faz com que os choros de Belini tenham uma sonoridade peculiar, uma vez que à simplicidade da construção dos acordes, geralmente tríades, agrega-se as extensões presentes na melodia. O choro *Homenagem a Paulo Moura* apresenta uma sequência de extensões melódicas conforme a Fig.34.



Fig.34- Sequência de tensões 9 e b9 em *Homenagem a Paulo Moura* c.8-11 (*Chorinhos em Desfile IV*, p.52).

Em muitos choros, as extensões acontecem de forma pontual como demonstra a Fig.35 e 36.

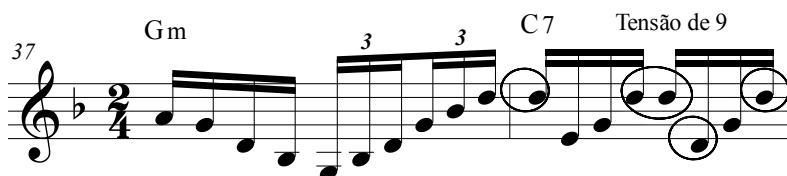


Fig.35- Tensões de 9ª no chorinho *Um Clarinetista distraído* c.36-37 (*Chorinhos em Desfile II*, p.139).

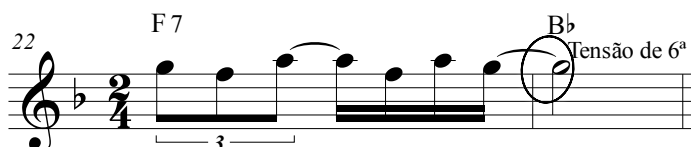


Fig.36- Tensão de 6ª no chorinho *Fala de Amor* c.22-23 (*Chorinhos em Desfile I*, p.33).

¹⁰ Nona, décima primeira ou décima terceira em relação ao acorde em vigor (ALMADA, 2006, p. 29)

Na Fig.37, apesar de não ser uma caso de tensão melódica, o fato da nota fá se encontrar em tempo forte seguida da nota mi, terça do acorde, sugere um caminho harmônico com a utilização do acorde suspenso C7(4) seguido do acorde C7, diferente da indicação do compositor.

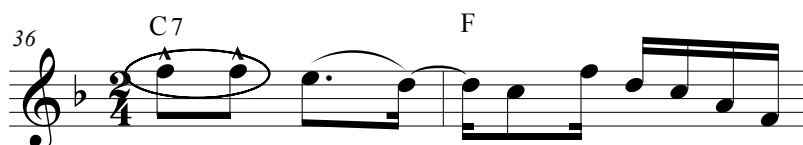


Fig.37- Inflexão (apojatura) de 4ª no chorinho *Churrasquinho* c.36 (*Chorinhos em Desfile I*, p. 27).

As notas de tensão podem ser encontradas em alguns choros tradicionais de forma pontual e como uma exceção à "regra". A partir da década de 1930 pode-se perceber maior liberdade de alguns compositores em relação a esse aspecto, entre eles Jacob do Bandolim, Luiz Americano e Severino Araújo.

Embora as melodias da maior parte dos choros apresente as inflexões características do gênero, após uma análise mais detalhada percebe-se uma utilização sistemática das apojaturas¹¹ e suspensões¹² (ALMADA, 2006, p.30-33), sendo raros os choros que não apresentam essas inflexões. É interessante notar também que esse procedimento acontece com muita frequência nas construções melódicas ao longo das diferentes seções no mesmo choro. As melodias de Belini têm geralmente como características melódicas as apojaturas, geralmente com resolução descendente para notas do acorde (Figs.38 e 39).



Fig.38- Apojatura no choro *Malabarista* c.12 (*Chorinhos em Desfile III*, p.30).

¹¹ Inflexão com as seguintes características: curta duração, posição métrica forte, sem preparação, resolve preferencialmente de forma descendente (ALMADA, 2006, p.31).

¹² Inflexão com as seguintes características: posição métrica forte, preparada pela mesma altura de som (ligada ou não), resolve preferencialmente de forma descendente (ALMADA, 2006, p.31).



Fig. 39- Suspensão no choro *Um achado* c.17-18 (*Chorinhos em Desfile VI*, p.58).

Outro fato recorrente é a valorização melódica da sétima maior (7ªM), pouco utilizada nos acordes dos choros tradicionais como demonstra a Fig.40.

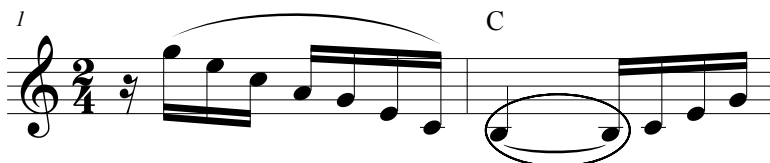


Fig. 40- Valorização da 7ªM no chorinho *Entre amigos* c.2 (*Chorinhos em Desfile I*, p.31).

Um aspecto que chama atenção nos choros de Belini é a notação sistemática das ornamentações, principalmente nos choros mais virtuosísticos. Mesmo com a constatação de apojeturas, bordaduras, mordentes e grupetos, os ornamentos em sua maior parte são notados melodicamente através de figuras rítmicas mais rápidas, geralmente fusas (Figs.41 e 42), enriquecendo a melodia. Cabe ao intérprete fazer o reconhecimento das notas de ornamentação a fim de fazer escolhas mais coerentes em relação às articulações e acentuações.



Fig.41- Ornamentações em fusas no chorinho *Pesadelo* (*Chorinhos em Desfile III*, p.70-71).

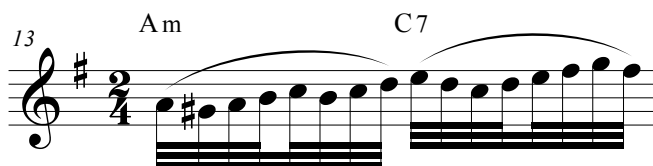


Fig.42- Ornamentações em fusas no chorinho *Ciúme* (*Chorinhos em Desfile IV*, p.20).

A seção C do choro *Homenagem a Paulo Moura* é um exemplo de ornamentação, desta vez construída com o arpejamento das notas que compõem o acorde, onde existe uma melodia principal subentendida em movimento descendente como demonstra a Fig.43.

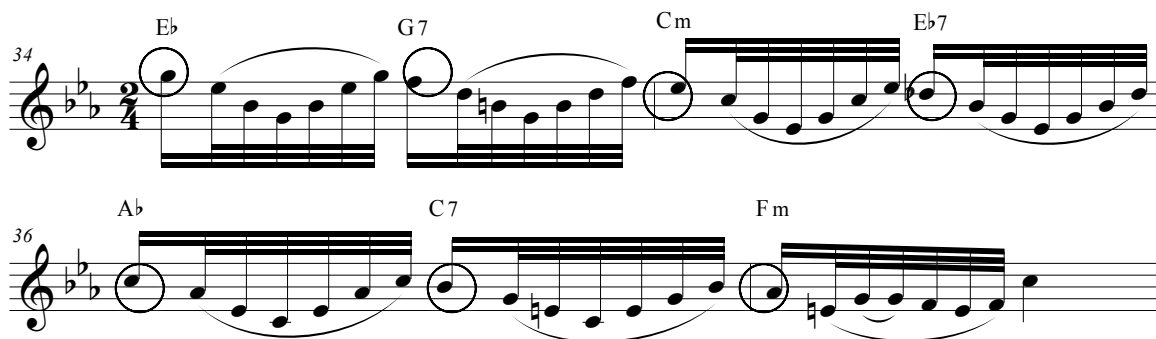


Fig.43- Notas melódicas e notas ornamentais na seção C do choro *Homenagem a Paulo Moura* c.34-37 (*Chorinhos em Desfile IV*, p.53).

Apesar da percepção de uma unidade no tratamento harmônico dos choros de Belini confirmada pelo depoimento de vários intérpretes e arranjadores, a partir de uma análise mais aprofundada, nota-se uma importante diferença na harmonização dos choros nos cadernos *Chorinhos em Desfile*. Em relação aos tipos de acordes utilizados, o Vol.I apresenta uma harmonização mais simplificada, embora já se encontre pontualmente acordes com as tensões 7/9, 7(#5), 9ª e algumas indicações de inversões de acordes. Percebe-se também a recorrência de uma notação não usual (M5º), que segundo o autor significa acorde com 5ª diminuta. A utilização do acorde diminuto será analisada com detalhes mais adiante.

O Vol.II já apresenta características bem diferentes em relação ao tratamento harmônico, apontando para a influência do músico e compositor Sizínio Filho, que transcreveu e digitalizou todos os choros contidos no caderno. As harmonias, sugeridas por Sizínio e acatadas por Belini apresentam um maior grau de sofisticação em relação às tensões e tipos de acordes utilizados. Encontram-se maior ocorrência de acordes maiores com 7M, dos dominantes 7/9 e 7/4, das tensões 9ª, 6ª, 13ª, b13ª, larga utilização de inversões, acordes diminutos e o uso do acorde meio diminuto (m7(b5)), até então não utilizado.

Nos vol.III, IV e V a harmonização retorna a uma notação mais simplificada e percebe-se menor ocorrência de acordes com a 7M e com as tensões 6ª, 9ª e (#5). Dois pontos importantes que devem ser ressaltados na harmonia desses três volumes são a ausência da indicação de inversão de acordes (com apenas uma exceção no choro *O Bambiarrá*, p.38, vol.V) e ausência do acorde meio diminuto (m7(b5)). O último volume (VI) tem como características a ausência de tensões nos acordes, da notação de inversões e do acorde meio diminuto (m7(b5)), apresentando uma harmonia mais simplificada. Pode-se deduzir então que os cadernos de III a VI indicam um retorno às características harmônicas do vol.I. Optou-se em adotar a notação da harmonia funcional nas análises harmônicas no presente trabalho, pelo fato de ser mais condizente ao contexto do gênero. Os algarismos romanos explicitam a função dos acordes em relação à tônica (CHEDIAK, 1986).

Após uma análise mais detalhada percebe-se a utilização em larga escala dos acordes de empréstimo modal. Nas tonalidades maiores os mais recorrentes são o Im, bVI, bVII7 e a utilização do IV grau menor (IVm) em várias situações: após o I grau, após o IV grau e no movimento cadencial (IVm-V7-I). Nas tonalidades menores o acorde de sexta napolitana¹³ (bII) é muito utilizado, além do Vm, bIV e o bVII7 também bem recorrentes. Esses acordes de empréstimo modal podem ser encontrados em muitos choros tradicionais, mas a utilização de forma sistemática e muitas vezes continuada em longos trechos e cadências chama a atenção na obra de Belini.

Em muitos choros, principalmente em modo maior, ocorre a utilização de acordes menos comuns nas harmonizações dos choros tradicionais. Esse fato produz dominantes deceptivas, cadências atípicas ou atraso nas resoluções, causando movimento e imprevisibilidade na harmonia/melodia. O acorde IIIM parece ser o mais utilizado nesses casos, como nas Figs. 44 e 45.

¹³ Um acorde maior construído sobre o segundo grau da escala maior ou menor, abemolado. Está associado à chamada escola napolitana do séc. XVIII (SADIE, 1988)

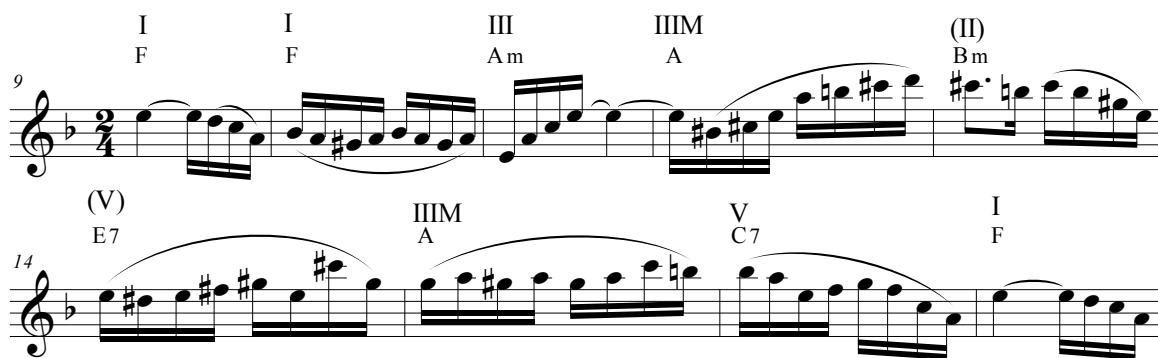


Fig. 44- Inclinação para o IIIºM no choro *Enfatuado* c.11-17 (*Chorinhos em Desfile I*, p.30).

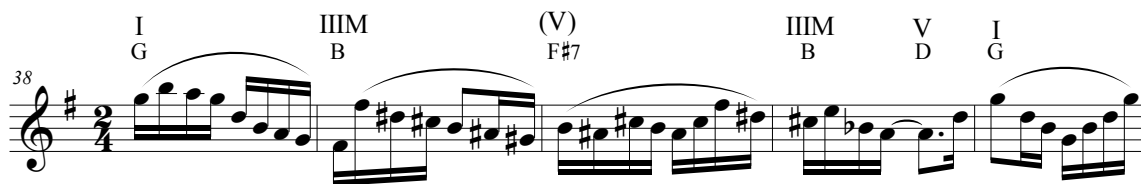


Fig. 45- Inclinação para o IIIºM no choro *Língua de cigano* c.38-42 (*Chorinhos em Desfile I*, p.51).

Nota-se também a recorrência da indicação do IV grau cadencial (IV-V7-I) ao invés do II grau menor (IIIm-V7-I), mais comum nos choros tradicionais. Outro ponto a ser ressaltado é a larga utilização dos acordes dominante sem resolução e das cadências bVI-V-Im em tons menores.

O acorde diminuto na maior parte dos choros de Belini é tratado como diminuto de retardo ou diminuto auxiliar (PRINCE, 2011, p.38) (Fig.46), construído sobre a mesma fundamental do acorde que o segue, sendo rara a utilização do mesmo com a função de dominante.



Fig. 46- Diminuto auxiliar no choro *Sai de Baixo* c.42-44 (*Chorinhos em Desfile I*, p.80).

Na dimensão média (LA RUE, 1992) pode-se notar procedimentos peculiares na articulação entre as seções de vários choros como as opções de modulações menos convencionais, por exemplo. Apesar de a maior parte dos choros

apresentar modulações mais previsíveis (tonalidades vizinhas) dentro da tradição, muitos acabam por surpreender o intérprete pelas escolhas do compositor. Alguns exemplos demonstram particularidades como a ausência de modulação entre as seções, modulações para tonalidades menos previsíveis ou para tonalidades distantes (ao invés dos tons vizinhos ou homônimos, mais comuns ao gênero). Alguns exemplos podem ilustrar esse aspecto como o choro *Libriano* (*Chorinhos em desfile I*, p.50), onde a seção A encontra-se na tonalidade de Lá menor e a seção B modula para o tom de Mi maior (modulação pouco comum nos choros em tonalidade menor). Outros choros apresentam essa característica como *Beco do choro* (*Chorinhos em desfile I*, p.11) que se encontra no tom de Ré menor e modula na seção C para a tonalidade do VI grau (Bb maior) e *Um Bandolim gostoso* (*Chorinhos em desfile V*, p.52-53) em Ré menor que vai para a tonalidade do IV grau maior (Sol maior) também na seção C. Vários choros são construídos na forma de duas sessões (AB) na mesma tonalidade como o choro *Inspirado* (*Chorinhos em desfile I*, p.45) e a valsa *Uma saudade* (*Chorinhos em desfile V*, p.46-47).

No que diz respeito à relação temática entre as melodias nota-se que as seções demonstram autonomia, procedimento comum aos choros tradicionais "onde o grau de parentesco ou os principais elementos de coesão entre as partes são as relações mútuas entre as tonalidades" (ALMADA, 2006 p.9), no caso as tonalidades vizinhas. Os choros de Belini que modulam para tonalidades distantes apresentam menor grau de coesão entre as partes, com maior independência motivica e temática.

Em uma dimensão mais local (LA RUE, 1992), os procedimentos harmônicos e melódicos adotados por Belini revelam certas peculiaridades como a superposição de acordes através da utilização de arpejos baseados nas tensões da harmonia (Fig.47) e a harmonização da 7ªM com acordes diminutos (Fig.48).

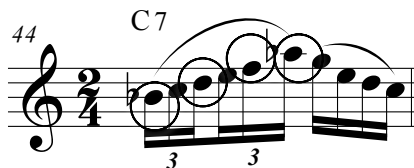


Fig.47- Utilização de arpejos baseados nas tensões harmônicas (Bb7 em C7) em *Faceirinho* (*Chorinhos em Desfile I*, c.44 p.32).



Fig.48- Harmonização da 7ªM com acorde diminuto em *Fala de amor* (*Chorinhos em Desfile I*, c.2, p.33).

Outro ponto importante a ser abordado é a identificação de vestígios de sua bagagem musical em determinados trechos melódicos que refletem suas referências na tradição do gênero. Pode-se perceber em algumas músicas em modo maior, a modulação para o tom homônimo menor na segunda metade da primeira seção (Fig.49).

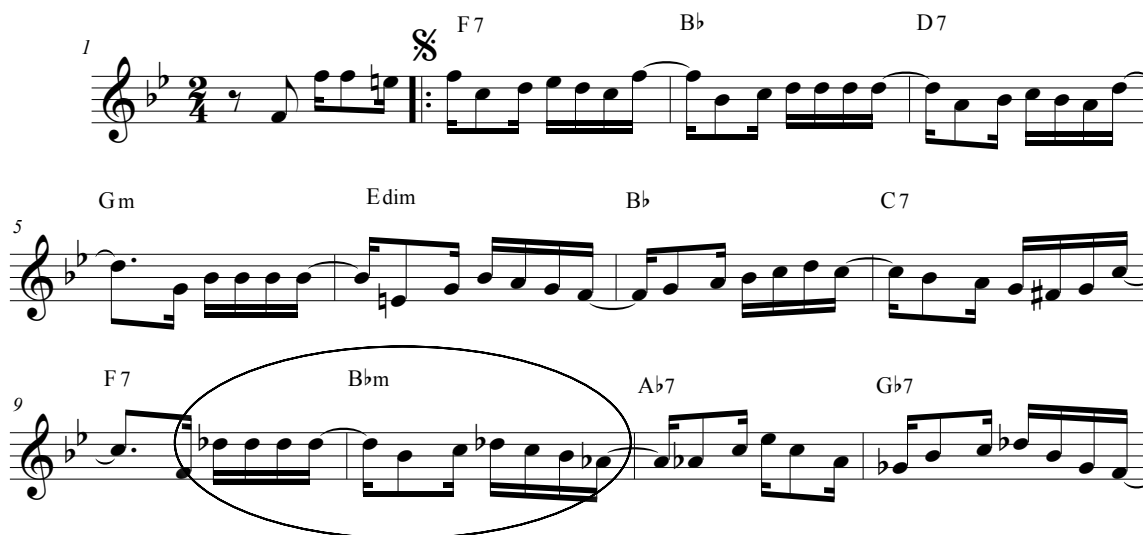


Fig.49- Modulação para o tom homônimo menor no cateretê Espírito de Porco (*Chorinhos em Desfile IV*, c.9, p.34).

Esse procedimento, que se repete na valsa *Vaidosa (Chorinhos em Desfile II)*, também é encontrado em alguns choros de Luiz Americano como *Linda Érika* e *Assim mesmo*.

Na maior parte das entrevistas e conversas informais com Belini o nome do clarinetista, saxofonista e compositor Luiz Americano (1900-1960) sempre aparece como um forte referencial em sua carreira, tanto como instrumentista quanto como compositor. Dessa forma torna-se necessária uma análise comparativa mais atenta em relação a possíveis aspectos convergentes ao estilo composicional de ambos.

Alguns choros de Luiz Americano apresentam escolhas de elementos formais, melódicos, harmônicos e rítmicos menos recorrentes na tradição do choro e que convergem para o estilo composicional de Belini. Através das partituras e áudios que o autor desta tese teve acesso nota-se a presença da cadência e utilização de fusas e quiálteras como na Fig.50.



Fig.50- Utilização de cadência, troca de fórmula de compasso, fusas e quiálteras no choro *Luiz Americano de passagem pela Arábia* (PAES, 2016).

Outros elementos que dizem respeito aos aspectos harmônicos e melódicos são a utilização em modo maior dos acordes de empréstimo modal bVI, bVII7, IVm e inclinações que acompanham o movimento melódico, no caso da Fig.51 um movimento melódico ascendente em tons, muito comum nas construções melódicas de Belini.



Fig.51- Inclinações acompanhando a melodia no choro *Atraente* c.26-29 (HODNIK,1998).

Em relação à construção harmônica pode-se notar a presença de padrões construídos com movimentos descendentes em semitons como na Fig.52. A melodia acompanha a harmonização através do arpejamento ora ascendente, ora descendente.



Fig.52- Padrão melódico descendente em semitons no choro *Tigre da lapa* c.1-5 (HODNIK, 1998).

Esse procedimento melódico/harmônico pode ser chamado de diminutos seguidos (PRINCE, 2011, p.40), onde o acorde precedente prepara o próximo até o acorde de repouso.

Outros aspectos encontrados são as modulações para tonalidades menos comuns aos choros tradicionais (tons vizinhos ou homônimos) ou ausência de modulação entre as sessões como nos choros *Eu te quero bem* (seção A em Fá maior modula para Lá menor (III grau)) e *Luiz Americano na P.R.E. 3* (seções A e B não modulam permanecendo no tom de Dó menor).

A fase mais produtiva de Luiz Americano, entre 1930 e 1950 coincide com a época da mocidade de Belini, que estava em plena atividade como músico e compositor. A partir desse dado, somado ao discurso do compositor e os exemplos analisados pode-se inferir uma conexão dos aspectos analisados no estilo composicional de ambos.

O diálogo com outros importantes nomes da história do choro como Pixinguinha (1897-1973) e Waldir Azevedo (1923-1980) também acontece em algumas composições, através de citações de choros consagrados em determinados trechos melódicos como nas Figs.53 e 54.

Um cavaquinho pinta brava

Pedacinhos do céu

Fig.53- Comparação entre os trechos melódicos de *Um cavaquinho pinta brava* (*Chorinhos em Desfile IV*, c.1-8, p.34) e o trecho melódico da sessão A de *Pedacinhos do céu* (Waldir Azevedo).

Dadinho no choro

Descendo a serra

Fig. 54- Comparação entre trecho melódico na seção C de *Dadinho no choro* (*Chorinhos em Desfile I*, c.40-51, p.29) e o trecho melódico da sessão A de *Descendo a serra* (Pixinguinha).

Uma prática comum na escrita do compositor é o fato de a parte melódica e as cifras nas *lead sheets* estarem em tonalidades diferentes no caso dos instrumentos transpositores. Segundo Belini, o objetivo em se notar dessa maneira é facilitar o manuseio dos álbuns pelos instrumentistas acompanhadores e solistas, que podem compartilhar da mesma partitura no momento da

performance. Ao mesmo tempo, a sobreposição das tonalidades acaba por induzir erros nos processos de notação, edição das partituras e até mesmo na harmonização das melodias. Em conversa informal com o compositor, vários casos foram confirmados constatando-se a necessidade de uma revisão e reedição dos cadernos.

2.1.4- Crescimento

O parâmetro "Crescimento" é percebido neste trabalho como resultante da interação com os outros parâmetros (Som, Ritmo, Melodia e Harmonia), sendo que o processo de análise mostrado nos capítulos anteriores já cumpre o papel de esclarecer a articulação entre os mesmos em um escopo mais amplo da obra de Belini. As análises dos parâmetros Som, Ritmo, Melodia e Harmonia demonstram peculiaridades recorrentes em toda a obra, onde a articulação desses elementos resulta em singularidades de uma estilística própria. Pode-se perceber em vários choros dos cadernos *Chorinhos em Desfile* a combinação desses aspectos como por exemplo, no parâmetro Som, a exploração dos extremos da tessitura dos instrumentos solistas, no parâmetro ritmo, a utilização sistemática da rítmica em fusas e, na melodia e harmonia, as inclinações para tonalidades distantes. Em relação ao aspecto formal, as seções são compostas por 16 ou 32 compassos, aspecto condizente com a tradição do gênero.

As demais características demonstradas no processo de análise se articulam de maneira que o parâmetro "Crescimento" aponta para uma consolidação das escolhas feitas por Belini em seu processo composicional. Na medida em que as ocorrências dos elementos mais particulares encontrados em *Chorinhos em Desfile* vol. I tornam-se recorrentes nos demais cadernos, o intérprete, a partir de um contato mais estreito com sua obra, passa a perceber determinados procedimentos, antes peculiares, agora como previsíveis dentro da estilística do compositor.

O parâmetro "Crescimento" aponta, segundo La Rue (1992), para a percepção da forma e do movimento na obra analisada. Nesta pesquisa essa

percepção se dá em um nível mais amplo em relação à articulação de várias peças pertencentes ao conjunto da obra de Belini e em nível médio e mais local através da análise da relação dos parâmetros Som, Ritmo, Harmonia e Melodia dentro dos motivos, frases e sessões realizadas nos capítulos anteriores. Dessa maneira pode-se alcançar uma ideia da forma e do movimento tanto em níveis mais pontuais, quanto relacionada a um escopo mais abrangente.

3. INTERPRETANDO O BAÚ: ANÁLISES DE *PERFORMANCE*

Através da análise dos vários elementos em diferentes dimensões (LA RUE, 1992) pode-se afirmar que o estilo composicional de Belini é determinante na performance de sua obra. A escolha de elementos menos recorrentes dentro da tradição do choro trazem certos desafios aos intérpretes, principalmente aos instrumentos solistas, cujos reflexos muitas vezes estão condicionados à previsibilidade do choro tradicional. Nota-se então uma necessidade de adaptação a esses aspectos mais particulares que formam a unidade estilística do compositor.

O álbum *Chorando com Belini* (2016) tornou-se o foco da análise dos áudios por razões já explicitadas na pesquisa. Além desse material, o depoimento de intérpretes e a própria experiência do pesquisador na execução da obra de Belini em diversos contextos foi utilizada para embasar as análises.

As análises são focadas nos elementos peculiares de seu estilo composicional pelo fato de, muitas vezes, demandarem reflexão e estudo prévio. As linhas melódicas e instrumentos solistas são privilegiados já que em discurso, o próprio compositor afirma que a melodia é o elemento principal e fio condutor em seu processo composicional. É importante ressaltar o discurso de grande parte dos solistas intérpretes da obra de Belini e do próprio compositor em relação a esses aspectos com implicações diretas nas práticas de performance.

Segundo Belini:

(...) a música não foi feita para tocar à primeira vista. Isso é um atentado contra o preparo musical do intérprete. A música é um livro de uma

capacidade extremamente superior (...) A linguagem da música é muito superior à linguagem do português e outras línguas (...) (ANDRADE; BARRETO LINHARES, 2016)

A fala do compositor demonstra sua postura em relação à necessidade de um estudo prévio e reflexivo, na maior parte das vezes através de desafios técnicos e interpretativos previamente calculados e destinados a intérpretes específicos, como já citado anteriormente. Belini tem uma intenção clara de provocar uma performance de alto nível a fim de, segundo ele, manter o interesse em sua obra através da necessidade da superação das possíveis dificuldades encontradas. Esse nível de dificuldade, por outro lado, faz com que muitos intérpretes acabem se distanciando de sua obra.

O depoimento de intérpretes com maior experiência na performance da obra de Belini torna-se relevante, na medida em que pode revelar vários elementos técnicos e interpretativos, muitas vezes subjetivos, importantes para uma reflexão das práticas de performance de seus choros. Foram realizadas entrevistas com o flautista doce Maurílio Nunes (2016), cuja virtuosidade no instrumento fez com que o compositor dedicasse vários choros à flauta doce e ao próprio intérprete. Nunes se tornou referência na interpretação dos choros de Belini, dedicando o CD *Choro Doce* (NUNES, 2012) inteiramente à sua obra. Outro intérprete com larga experiência em performances nos choros de Belini é o trombonista Marcos Flávio Freitas (2016), que além de ter participado da gravação de dois discos dedicados à sua obra (*Belini Andrade e grupo Flor de Abacate* (CARLOS, 2004) e *Velho Companheiro* (ANDRADE, 2009), tem no repertório de seu grupo *Choro de Minas*, alguns choros de Belini.

Sobre o nível de dificuldade na linha melódica dos choros de Belini, Freitas afirma em depoimento: "eu preciso me preparar, acho os choros bem complexos para execução no meu instrumento" (FREITAS, 2016). Em relação às práticas de performance o intérprete declara:

Acho os choros do Belini bem avançados tecnicamente, demandam uma atenção e cuidados maiores. E pela característica comum a todos eles de fusas, semicolcheias e arpejos, buscar uma interpretação e

utilizar de efeitos peculiares do choro é essencial, pois alguns são bem parecidos. (FREITAS, 2016)

Outra fala do intérprete pontua bem as dificuldades interpretativas que o estilo de Belini traz para as práticas de performance no contexto das gravações em estúdio:

Um grande desafio em interpretar Belini é que é difícil em uma obra assim você estilizar, pois a quantidade de movimentação melódica limita e dificulta muito o uso de ornamentações e efeitos. Senti isso na gravação do disco que fiz com suas obras. (FREITAS, 2016)

Freitas afirma ainda que os choros de Belini promovem o aprimoramento técnico e interpretativo do músico, que muitas vezes necessita utilizar técnicas avançadas em trechos virtuosísticos: "uso muito golpes duplos de língua, principalmente nas sextinas que ele tem costume de usar em fins de frase" (FREITAS, 2016).

O flautista Maurílio Nunes, após ser presenteado pelo próprio compositor com o álbum *Chorinhos em Desfile* comenta:

O presente de Belini representou alegria e preocupação: senti-me obrigado a tocar algumas de suas músicas, mas não era coisa fácil. As peças têm composição sofisticada, cheia de modulações, tonalidades difíceis para a flauta-doce e uma ornamentação refinada. (NUNES, 2016)

Outro comentário do intérprete reforça a necessidade de um preparo para as performances dos choros de Belini:

Foram meses de estudo. Foi necessário um salto substancial na técnica para lidar com os cromatismos e com as tonalidades pouco utilizadas no repertório barroco-renascentista da flauta-doce. Lentamente, a beleza de suas frases foi surgindo naquela tempestade de notas (...) (NUNES, 2016)

O intérprete percebe o choro de Belini como pertencente à tradição do gênero, mas com uma singularidade marcante: "sua harmonia parece diferir radicalmente do padrão utilizado pelos compositores consagrados do gênero" (NUNES, 2016). Outra característica percebida pelo músico é a ornamentação

baseada em fusas e quiálteras. Com relação a algumas escolhas feitas pelo compositor ele relata:

Belini frequentemente compõe objetivando não só um instrumento musical mas também um instrumentista amigo. Isto parece influenciar a sua escolha de tonalidades, tessituras e dificuldades técnicas. (NUNES, 2016)

Nunes afirma que percebe nitidamente dois momentos distintos em relação à sua evolução na técnica do instrumento: antes e depois de dedicar-se ao estudo da obra de Belini. Ele aponta também o fato de que dificilmente os choros de Belini podem ser acompanhados de uma forma mais imediata como nos contextos das rodas por suas peculiaridades em suas escolhas, principalmente nos caminhos harmônicos. Relata que em muitos casos é necessário realizar uma pesquisa na técnica do instrumento com o objetivo de descobrir novas digitações que produzam um mesmo harmônico, por exemplo, para se fazer possível a performance de determinadas linhas melódicas. Muitas vezes digitações alternativas são utilizadas, como a aproximação da extremidade da flauta doce de seu joelho para a obtenção de certos harmônicos.

O intérprete diz que procura manter a linha melódica original, mesmo passando por notas que ultrapassam a tessitura ou são de difícil execução. Em certos casos admite fazer a transposição de certos trechos, omitir notas ou fazer a inversão de alguns caminhos melódicos. Essas mudanças são negociadas com o compositor, não deixando de passar por seu crivo antes das gravações.

A partir das entrevistas com os intérpretes pode-se perceber as especificidades inerentes às práticas de performance dos instrumentos solistas nos choros de Belini, decorrentes de um estilo composicional particular dentro do gênero. As características que apontam para possíveis desafios interpretativos nas melodias, pontuadas nas análises são: ritmos e melodias virtuosísticas, muitas vezes ornamentais, escritas em fusas; a exploração dos extremos na tessitura dos instrumentos e a recorrência de trechos modulantes para tonalidades distantes (com ou sem preparação).

Apesar de reconhecer que essas escolhas apresentem elementos subjetivos, pessoais e passíveis de variações de acordo com a concepção de cada intérprete, algumas soluções possíveis são pontuadas, com a intenção de demonstrar os recursos utilizados pelos mesmos nas gravações.

3.1- Ritmo e melodia

A utilização sistemática de fusas e quiálteras em muitas composições acarreta em dificuldades técnicas e interpretativas que demandam um estudo prévio e o reconhecimento dos pontos de articulação sugeridos pelo movimento melódico. Dessa forma é possível uma melhor definição do fraseado tornando a melodia mais clara, principalmente em trechos com muita ornamentação. Os recursos mais utilizados pelos intérpretes foram o deslocamento das acentuações, combinação de diferentes tipos de articulações e as *ghost notes*¹⁴.

As Figs.55 e 56 mostram opções no deslocamento das acentuações e articulações com o objetivo de melhor definição do fraseado nas frases escritas em fusas.

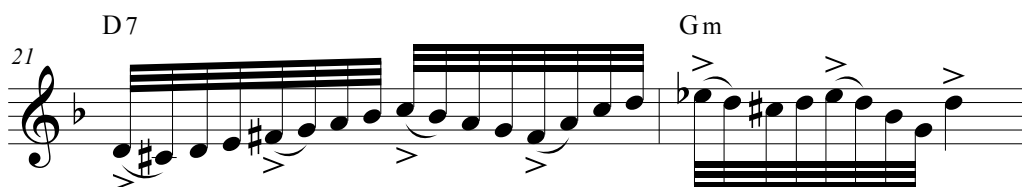


Fig.55- Deslocamento da acentuação e articulação no choro *Olá Pedrosa* c.21-22 (MOTA, 2016, [1:21]).

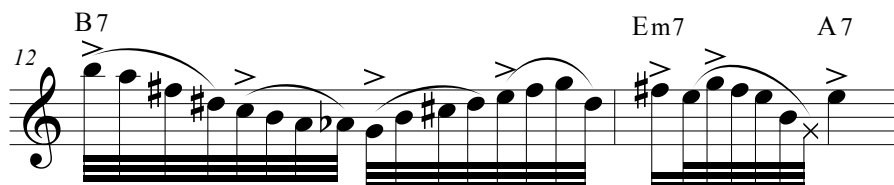


Fig. 56- Deslocamento da acentuação e articulação no choro *Um sax de ouro* c.12-13 (BARRETO LINHARES, 2016, [0:19]).

¹⁴ Notas sem alturas definidas que são dedilhadas mas geralmente não emitidas, provocando um deslocamento na acentuação do fraseado (LAWN, 1995).

As *ghost notes* (Fig.57) aparecem como importante recurso interpretativo como na sessão B do choro *Boas Vindas*, onde frases de certos trechos mais virtuosísticos correm o risco de não ficarem nítidas sem a utilização das mesmas. Nesse caso o exemplo mostra um recurso interpretativo aplicado ao saxofone, mas que também pode ser utilizado por outros instrumentos solistas.



Fig.57- Utilização de *ghost notes* como recurso interpretativo nos fraseados virtuosísticos no choro *Boas Vindas* (BARRETO LINHARES, 2016, [1:17]).

Muitas vezes alguns trechos que apresentam extrema dificuldade de execução são gravados de forma isolada e depois inseridos através do processo de edição no momento da captação em estúdio. Essa alternativa, recorrente na atualidade graças ao avanço da tecnologia, é utilizada pelos intérpretes com o objetivo de se obter maior preciosismo em uma performance que ficará eternizada em um registro de áudio. No contexto das apresentações ao vivo torna-se necessária uma preparação prévia para uma performance satisfatória da peça como um todo.

3.2- Extremos da tessitura

É comum encontrar nos choros de Belini melodias com a tessitura alcançando os extremos dos instrumentos. Em alguns casos esse aspecto acontece através de movimentos melódicos mais contínuos e em outros a partir de grandes saltos. Desse fato decorrem dificuldades técnicas de digitação (ou dedilhado), afinação e timbrísticas. Em depoimento ao pesquisador, o compositor relata não ser do seu agrado mudanças relativas à tessitura, alegando conhecer bem a extensão dos instrumentos, sendo que qualquer modificação nesse sentido comprometeria a maneira como concebeu a melodia. Em alguns casos, os músicos acabam negociando alterações e convencendo Belini que algumas mudanças são necessárias, por possíveis dificuldades idiomáticas e

interpretativas. Além de um preparo anterior, algumas soluções dadas pelos intérpretes foram a utilização de glissandos (Fig.58) e apojeturas (Fig.59).

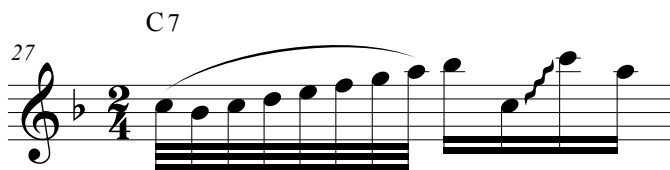


Fig.58- Utilização do glissando como recurso interpretativo no choro *Olá Pedrosa* (MOTA, 2016, [1:33]).

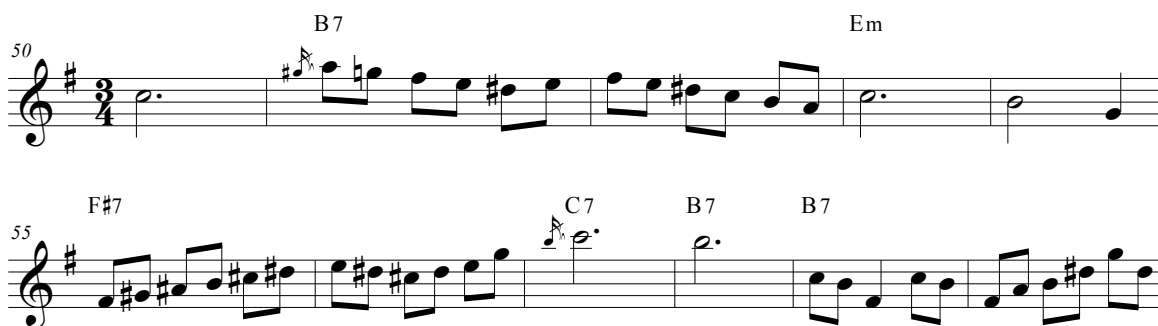


Fig.59- Utilização de apojeturas como recurso interpretativo em saltos e extremos da tessitura na valsa *Maria Célia* (NUNES, 2016,[2:16])

No álbum *Choro Doce* o flautista Maurílio Nunes afirma ter utilizado uma técnica expandida com a aproximação da extremidade da flauta doce do próprio joelho para atingir a nota Dó#, que geralmente causa problemas timbrísticos e de afinação (Fig.60). Além disso suprimiu algumas notas da melodia notadas em fusas.

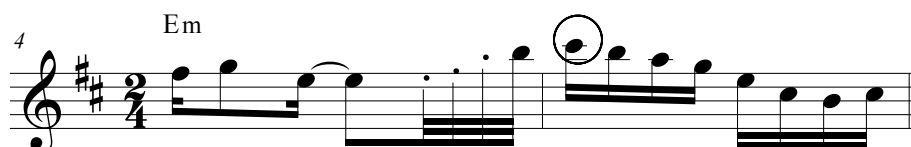


Fig.60- Supressão das notas Ré, Mi e Sol da melodia e nota Dó# realizada com o auxílio do joelho do intérprete no choro *Um saxofone pra você* (NUNES, 2012, [0:15])

3.3- Modulações menos comuns

É comum que o músico inserido no universo do choro possua certos automatismos relativos à previsibilidade melódica e harmônica inerente ao gênero, fazendo com que a performance seja mais intuitiva. Os choros de Belini parecem limitar essa possibilidade a partir do momento em que as inclinações ou modulações para tonalidades distantes e progressões harmônicas menos previsíveis surpreendem o intérprete durante a performance.

Dois pontos podem ser ressaltados em relação a esse aspecto como possíveis soluções nas práticas de performance: maior familiaridade dos intérpretes com a obra de Belini, através de sua divulgação e performance e a utilização das partituras no formato *lead sheet* no contexto das rodas de choro. O primeiro ponto depende de um movimento que parece crescente no cenário musical de Belo Horizonte, através da distribuição de partituras, gravações e trabalhos acadêmicos dedicados à obra do compositor. O segundo ponto esbarra em questões mais profundas no que diz respeito à tradição das práticas de performance nas rodas de choro, baseadas na oralidade e no aprendizado informal. Apesar do reconhecimento de um movimento de renovação dos integrantes das rodas por novas gerações, a maior parte delas ainda é formada por músicos que valorizam a informalidade na transmissão do repertório e dos aspectos estilísticos do choro. Esse fato remete aos aspectos ligados à tradição das práticas de performance iniciadas no início do séc XX e permanecem como um fio condutor sem a presença de uma ruptura ou lacuna, podendo ser percebida como tradição genuína. (HOBSEBORN, 1984).

Pela própria experiência do autor desta tese nas rodas de choro de Belo Horizonte, a inserção das partituras não é bem vista ou mesmo permitida, pelo receio desse fato poder acarretar em um desvio no processo de performance e de socialização inerente à prática. Outro aspecto a ser ressaltado é que alguns músicos não possuem fluência em leitura musical ou mesmo a desconhecem por completo.

Já se observa em algumas rodas de Belo Horizonte, uma maior abertura em relação à inserção das partituras e cabe aos músicos das novas gerações um movimento gradual para a quebra desse paradigma, sem prejuízo à transmissão do conhecimento informal característica no contexto das rodas. Percebe-se a emergência de uma convivência saudável entre as práticas orais, aurais e formais, abrindo maior possibilidade de renovação do repertório, a divulgação de novos compositores e maior probabilidade da execução da obra de Belini no contexto das rodas de choro.

4. COMPREENDENDO O BAÚ: O ESTILO COMPOSICIONAL DE BELINI ANDRADE

A presente pesquisa demonstra que o estilo composicional de Belini apresenta um importante diálogo com a tradição. Mesmo a partir da constatação de uma unidade estilística mais particular e que situa a performance de sua obra como periférica às rodas de choro, pode-se considerar a música de Belini como pertencente à tradição do choro. Dentro do gênero choro, que abrange uma infinidade de características melódicas, harmônicas, formais e rítmicas Belini fez suas opções, construindo um estilo próprio de compor na maior parte das vezes através de elementos menos recorrentes dentro da tradição do gênero.

Por meio das análises estilísticas (LA RUE, 1992), comparativas (COOK, 1987) e das práticas de performance e hermenêutica (PALMER, 1969) a recorrência de suas escolhas apontam para uma unidade estilística presente em toda sua obra nos cinco parâmetros apontados por La Rue: Som, Ritmo, Melodia, Harmonia e Crescimento.

No parâmetro "Som" as particularidades relacionadas à estilística do compositor foram: (1) determinação dos instrumentos para os quais as peças foram compostas, especificando assim a instrumentação; (2) opção das tonalidades de acordo com os instrumentos, buscando um timbre mais velado ou mais brilhante; (3) utilização de extremos da tessitura tanto através de movimentos escalares ou saltos com grandes intervalos e (4) notação de sinais de articulação

em vários choros, demonstrando certo zelo em relação à sua concepção de performance.

O parâmetro "Ritmo", um dos mais determinantes de sua concepção estilística, apresenta (1) pouca utilização da célula rítmica característica semicolcheia-colcheia-semicolcheia, se comparada a obra como um todo; (2) utilização em larga escala das figuras rítmicas de fusas e quiálteras; (3) notação de termos relacionados à agógica, fermatas e alternância ou ausência das fórmulas de compasso nas cadências que antecedem algumas valsas ou choros.

Os parâmetros "Melodia" e "Harmonia", analisados de forma conjunta apresentam especificidades muito citadas no depoimento de vários músicos como (1) a utilização de uma harmonia básica como guia para possíveis rearmonizações; (2) recorrência de inclinações e modulações para tonalidades distantes ou menos recorrentes na tradição; (3) utilização sistemática de acordes de empréstimo modal; (4) valorização das notas de tensão melódica em relação à harmonia; (5) construção de padrões melódicos particulares; (6) notação das ornamentações como parte da melodia, geralmente escritas em fusas ou quiálteras; (7) utilização de movimentos harmônicos cadenciais menos recorrentes ao choro tradicional; (8) sobreposição de acordes através da utilização de arpejos baseados nas tensões da harmonia; (9) referências a trechos melódicos de choros consagrados e (10) uma proximidade a procedimentos melódicos e harmônicos encontrados na obra de Luiz Americano, grande referencial na carreira de Belini.

O parâmetro "Crescimento" demonstra uma unidade na articulação de todos os parâmetros analisados, confirmando a ideia de uma estilística particular ao compositor. Pontualmente, no parâmetro "Ritmo", essa articulação acabou motivando a criação de uma categorização pelo autor desta tese dos tipos de relação percebidos entre as seções: continuidade, contraste e sobreposição. Essas categorias demonstraram como o compositor caracteriza as partes de seus choros através das figuras rítmicas de fusas e quiálteras, no que diz respeito a uma maior ou menor intensificação rítmica.

As especificidades verificadas no estilo composicional de Belini acarretam em práticas de performance com necessidade de maior preparo e reflexão. Esse fato faz com que seus choros promovam um aprimoramento técnico e interpretativo aos instrumentistas, mas também provoquem um certo distanciamento de sua obra do contexto mais informal das práticas nas rodas de choro. O presente estudo não tem a pretensão de esgotar as investigações acerca da obra de Belini Andrade, muito vasta e rica e muito menos limitar o processo de análise de sua produção à metodologia aqui proposta. Espera-se que outros músicos e pesquisadores possam dar continuidade ao processo de investigação de sua obra, revelando aspectos que possam enriquecer sua compreensão e performance.

Ao final desta tese, verifica-se a necessidade de estudos posteriores, como uma revisão harmônica dos cadernos *Chorinhos em desfile* e a sugestão de digitalização de sua obra através de projetos financiados por órgãos vinculados à pesquisa acadêmica.

5. REFERÊNCIAS

AGAWU, V. Kofi. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

ALBIN, Cravo. *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br>. Acessado em 24/01/2016.

ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde Amarelo em Preto e Branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. Campinas: UNICAMP, 1999 (Dissertação de mestrado).

ALMEIDA, Maurício Zamith. *Choro para piano e orquestra de Camargo Guarnieri: formalismo estrutural e presença de aspectos da música brasileira*. Campinas: UNICAMP, 1999 (Dissertação de mestrado).

ANDRADE, Belini Alves. *Chorinhos em Desfile I*. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1988.

_____. *Chorinhos em Desfile II*. Org. Sizínio Filho. Abaeté, 2003. (Manuscritos do compositor).

_____. *Chorinhos em Desfile III*. Belo Horizonte: Souza Reis Edições, 2006.

_____. *Chorinhos em Desfile IV*. Belo Horizonte: Souza Reis Edições, 2008.

_____. *Chorinhos em Desfile V*. Belo Horizonte: Souza Reis Edições, 2008.

_____. *Chorinhos em Desfile VI*. Belo Horizonte: Souza Reis Edições, 2011.

ANDRADE, Belini Alves; BARRETO LINHARES, Leonardo. *Entrevista de Belini Alves de Andrade a Leonardo Barreto Linhares em 24/05/2013*. Abaeté, casa de Belini Andrade: 2013 (Gravação em vídeo).

_____. *Entrevista de Belini Alves de Andrade a Leonardo Barreto Linhares em 21/10/2013*. Abaeté, casa de Belini Andrade: 2013 (Gravação em vídeo).

_____. *Entrevista de Belini Alves de Andrade a Leonardo Barreto Linhares em 07/01/2015*. Abaeté, casa de Belini Andrade: 2015 (Gravação em vídeo).

_____. *Entrevista de Belini Alves de Andrade a Leonardo Barreto Linhares em 04/10/2015*. Abaeté, casa de Belini Andrade: 2015 (Gravação em áudio).

_____. *Entrevista de Belini Alves de Andrade a Leonardo Barreto Linhares em 18/03/2016*. Abaeté, casa de Belini Andrade: 2016 (Gravação em áudio).

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: J. Chiarato & Cia, 1928. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/index01.html>. Acessado em 12/11/2015.

BARRETO LINHARES, Leonardo. Partitura de Interlúdio (Diminuendo e crescendo in Blue): improvisação de Paul Gonsalves. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.29, 2014, p.15-18.

BARRETO LINHARES, Leonardo; BORÉM, Fausto. A composição e interpretação de Victor Assis Brasil em Pro Zeca: hibridismo entre o baião e o bebop. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.28-38.

BENT, Ian. *Analysis*. NewYork: Norton & Company, 1987.

BLACKING, John. *Música, cultura e experiência*. Trad. Andrés Schouten. In: Cadernos de Campo, São Paulo, n.16, p.201-218, 2007.

BORÉM, Fausto. *Por uma análise da performance em vídeos de música, um "mapa visual de performance" (MVP) e uma "Edição de performance audiovisual" (EPA)*. In: Anais do I Congresso da TEMA, Salvador, n.1, p.100-108, 2014.

_____. Reflexos editoriais das práticas de *performance*: as lições e modinhas de Lino José Nunes (1789-1847). *Revista Debates*. Rio de Janeiro, n.14, p.52-57, 2015.

CARLOS, Sílvio; BARRETO LINHARES, Leonardo. *Entrevista de Sílvio Carlos a Leonardo Barreto Linhares em 16/03/2016*. Belo Horizonte, casa de Sílvio Carlos: 2016 (Gravação em vídeo).

CARRASQUEIRA, Maria José. *O melhor de Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1997.

CARRILHO, Maurício; BARRETO LINHARES, Leonardo. *Entrevista de Maurício Carrilho a Leonardo Barreto Linhares em 16/05/2013*. Belo Horizonte, casa de Leonardo Linhares: 2013 (Gravação em vídeo).

CARRILHO, Maurício (org.) e PAES, Anna (org.). *Cadernos de choro: princípios do choro*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

_____. *III Festival Nacional de Choro*: apostila com partituras e cd com bases instrumentais. Rio de Janeiro: Instituto Casa do Choro, 2007.

_____. *IV Festival Nacional de Choro*: apostila com partituras e cd com bases instrumentais. Rio de Janeiro: Instituto Casa do Choro, 2008.

_____. *V Festival Nacional de Choro*: apostila com partituras e cd com bases instrumentais. Rio de Janeiro: Instituto Casa do Choro, 2010.

CAZES, Henrique. *Choro, do Quintal ao Municipal*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

CHAGAS, Robson Miguel Saquett. *Tradição e transformação nas práticas musicais da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição de Raposos*. Belo Horizonte: UFMG, 2015 (Dissertação de mestrado).

CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação Vol.I*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1986.

COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. New York: Oxford University Press, 1987.

_____. *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance*. Trad. Fausto Borém. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22.

DINIZ, André. *Almanaque do Choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FABRIS, Bernardo Vescovi. *Catita de K-Ximbinho e a interpretação do saxofonista Zé Bodega: aspectos híbridos entre o choro e o jazz*. Belo Horizonte: UFMG, 2005. Dissertação (Mestrado em Música).

FABRIS, Bernardo; BORÉM, Fausto. *Catita na leadsheet de K-Ximbinho e nainterpretação de Zé Bodega: aspectos da hibridação entre o choro e o jazz*. *Per Musi*, n.13, 2006, p. 5-28.

FREITAS, Marcos Flávio de Aguiar. *O choro em Belo Horizonte: aspectos históricos, compositores e obras*. Belo Horizonte: UFMG, 2005 (Dissertação de Mestrado).

FREITAS, Marcos Flávio de Aguiar. *Entrevista de Marcos Flávio a Leonardo Barreto Linhares* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <leleosax@yahoo.com.br> em 10/08/2016.

GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. Or. Pierre Fruchon. Trad. Paulo Cesar Duque Estrada. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Barbas, 1998.

HOBBSBAWM, Eric. RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Eric Hobsbawm & Terence Ranger (orgs.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HODNIK, Cláudio. *O melhor do choro brasileiro: 60 peças com melodia e cifras*. Vol III. São Paulo: Irmãos Vitale, 2002.

_____. *O melhor do choro brasileiro: 60 peças com melodia e cifras*. Vol I. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

_____. *O melhor do choro brasileiro: 60 peças com melodia e cifras*. Vol II. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

KORMAN, Clifford. A importância da improvisação na história do choro. In: *Anais do V Congresso Latino Americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Rio de Janeiro, 2004.

KUEHN, F.M.C. Interpretação – reprodução musical – teoria da *performance*: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s). *Per Musi*, Belo Horizonte, n.26, 2012, p. 7-20.

LARA FILHO, Ivaldo Gadelha. *O choro dos chorões de Brasília*. Brasília: UNB, 2009 (Dissertação de mestrado).

LARUE, Jean. *Guidelines for Style Analysis*. Warren: Harmonie Park Press, 1992.

LAWN, Richard. *The jazz ensemble director's manual: a handbook of practical methods and materials for the educator*. Oskaloosa: C.L. Barnhouse Company, 1995.

LIMA, Sônia Albano. *Performance musical e suas interfaces*. Sonia Ray (Org.). Goiânia: Editora Vieira, 2005.

LIVINGSTON-ISENHOUR, Tamara; GARCIA, Thomas. *Choro: A Social History of a Brazilian Popular Music*. Indianapolis: Indiana University Press, 2005.

LOPES, Wilson. Partitura de Novena de Milton Nascimento e Márcio Borges. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.30, 2014, p.40-42.

MAGALHÃES PINTO, Marcelo Gama e Mello de. *Frevo para piano de Egberto Gismonti: uma análise de procedimentos populares e eruditos na composição e performance*. Belo Horizonte: UFMG, 2009. (Dissertação de Mestrado)

MOREIRA JUNIOR, Nilton Antônio; BORÉM, Fausto. Características do choro em Um a zero e do ragtime em Segura ele nas gravações de Pixinguinha. In: *Anais do XVI congresso da ANPPOM*. Brasília, 2006.

MOTA JUNIOR, Pedro. *Dois estudos de caso do trompete no choro: flamengo de Bonfiglio de oliveira e peguei a reta de Porfírio costa*. Belo Horizonte: UFMG, 2011 (Dissertação de mestrado).

NATTIEZ, Jean Jacques. *O desconforto da musicologia*. Tradução brasileira: Luis Paulo Sampaio. In: *Per Musi - Revista acadêmica de música*, nº 11, pp. 136, 2005.

NETO, Perfilino. *Belini Andrade, um estilista (parte 1)*. Entrevista exibida em 11/09/2013 no programa "Memórias do Rádio". Educadora FM: Salvador, BA.

_____. *Belini Andrade, um estilista (parte 2)*. Entrevista exibida em 26/09/2013 no programa "Memórias do Rádio". Educadora FM: Salvador, BA.

_____. *Maurílio Nunes toca Belini*. Entrevista exibida em 06/10/2013 no programa "Memórias do Rádio". Educadora FM: Salvador, BA.

NUNES, Marcela. *Três choros para flauta de Belini Andrade: Morena Marta, Estrambótico e Uma flauta doce*. Belo Horizonte, UFMG, 2012 (Dissertação de mestrado).

NUNES, Maurílio. *Entrevista de Maurílio Nunes a Leonardo Barreto Linhares* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <leleosax@yahoo.com.br> em 17/08/2016.

NUNES. A. L.; BORÉM. F. O Arranjo e o improvisado de Raphael Rabello sobre Odeon de Ernesto Nazareth. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.30, 2014, p.98-113.

PAES, Anna; PAES, Pedro. *Acervo memória do choro*. Disponível em http://www.casadochoro.com.br/acervo/Works/index?title=luiz+americano&date_start=&date_end=&artistic_name=&arranger=&genre=. Acessado em 07/06/2016.

PALMER, Richard E. *Hermenêutica*. Trad. Maria Luísa Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1969.

PRINCE, Adamo. *Linguagem Harmônica do choro*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2011.

RINK, John. "Analysis and (or?) Performance." In: *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Ed. John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p.35-58.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

SANTOS, Rafael dos. Análise e considerações sobre a execução dos choros para piano solo Canhoto e Manhosamente de Radamés Gnattali. *Per Musi*. Belo Horizonte, v.3, p. 5-16, 2002.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da Música*. Cadernos de Campo, São Paulo, v.17, n.17, p.237- 260, 2008.

SADIE, Stanley. *The Grove Concise Dictionary of Music*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SÈVE, Mário (org.); GANC, David (org.). *Pixinguinha e Benedito Lacerda: Choro duetos*. Vol I. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

_____. *Pixinguinha e Benedito Lacerda: Choro duetos*. Vol II. São Paulo: Irmãos Vitale, 2011.

SÈVE, Mário. *Vocabulário do Choro: Estudos e Composições*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

_____. O fraseado do choro: algumas considerações rítmicas e melódicas. In: *Anais do III SMPOM*. Rio de Janeiro, 2014.

_____. Choro: gênero ou estilo? In: *Anais do XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música*. Belo Horizonte, 2016.

SCHOENBERG. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EDUSP, 1990.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. In: *Revista Em Pauta*. v. 14, n. 23, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular - da modinha ao tropicalismo*. 5ª edição. São Paulo: Art Editora, 1991.

VALENTE, Paula Veneziano. Horizontalidade e verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro. In: *Anais do XVIII Congresso da ANPPOM*. Salvador, 2008.

_____. *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação*. São Paulo: USP, 2014 (Tese de doutorado).

WIKIPÉDIA. *Enciclopédia livre*. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Abaeté>. Acessado em 12/03/2015.

6. DISCOGRAFIA

ANDRADE, Belini. *Velho companheiro*. Belo Horizonte: Estúdio REC, 2009.

_____. *Nossa terra*. Abaeté: Produção Independente, 1996.

_____. *Tesouro guardado*. Abaeté: Produção Independente, 2001.

ANDRADE, Belini; BARRETO LINHARES, Leonardo. *Chorando com Belini: os choros de Belini Andrade por vários intérpretes*. Belo Horizonte: Estúdio Hip Bop, 2016.

BARRETO LINHARES, Leonardo et al. *Chorando com Belini: os choros de Belini Andrade por vários intérpretes*. Belini Andrade (Compositor). Leonardo Barreto (Intérprete, saxofone tenor), Sílvio Carlos (Intérprete, violão sete cordas), Dudu Braga (Intérprete, cavaquinho), Ramon Braga (Intérprete, pandeiro). Belo Horizonte: Estúdio Hip Bop, 2016. (CD de áudio).

CARRILHO, Maurício; RABELO, Luciana (Org). *Princípios do choro*. São Paulo: Biscoito Fino, 2002.

CAZES, Henrique (org.). *Beatles 'n choro*. São Paulo: Dekdiscos, 2002.

CARLOS, Sílvio. *Belini Andrade e grupo Flor de Abacate*. Belo Horizonte: Bemol, 2004.

_____. *Flor de Abacate*. Belo Horizonte: Bemol, 1999.

_____. *Batuque*. Belo Horizonte: Bemol, 2002.

HERRERA, Rufo. *Quinteto Tempos*. Belo Horizonte, Bemol, 1999.

MOTA, Pedro et al. *Chorando com Belini: os choros de Belini Andrade por vários intérpretes*. Belini Andrade (Compositor). Pedro Mota (Intérprete, trompete), Leonardo Barreto (Intérprete, saxofone tenor), Sílvio Carlos (Intérprete, violão sete cordas), Dudu Braga (Intérprete, cavaquinho), Ramon Braga

(Intérprete, pandeiro). Belo Horizonte: Estúdio Hip Bop, 2016. (CD de áudio).

NUNES, Maurílio. *Choro Doce*. Belo Horizonte: Produção Independente, 2012.

NUNES, Maurílio et al. *Chorando com Belini: os choros de Belini Andrade por vários intérpretes*. Belini Andrade (Compositor). Maurílio Nunes (intérprete), Nilton Moreira (Intérprete, flauta transversal), Sílvio Carlos (Intérprete, violão sete cordas), Dudu Braga (Intérprete, cavaquinho), Ramon Braga (Intérprete, pandeiro). Belo Horizonte: Estúdio Hip Bop, 2016. (CD de áudio).

NUNES, Maurílio et al. *Choro Doce*. Belini Andrade (Compositor). Maurílio Nunes (intérprete), Marcelo Pereira (Intérprete, saxofone soprano), Geraldo Magela (Intérprete, violão sete cordas), Geraldo Alvarenga (Intérprete, violão seis cordas). Belo Horizonte: Produção independente, 2012. (CD de áudio).

PIXINGUINHA. *Pixinguinha 100 anos..* Carlos Sion e Tarik de Souza(Org). São Paulo: Sony e BMG, 1998.

7. DVDs/VÍDEOS

CAMPOS, Lúcia; CHIARETTI, Marcelo. *Na levada do choro*. Belo Horizonte: Estúdio Casa Antiga, 2007.

KAURISMAKI, Mika. *Brasileirinho: grandes encontros do choro*. Rio de Janeiro: Marco Foster productions, 2005.

SÁ, Milena. *Nas Rodas de choro*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2009.

VANUCCI, José. *Estado da Música*. Programa exibido na Rede Minas em 03/10/1996. Belo Horizonte: Videopress Produtora, 1996.

8. REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

ARIAS, José Luiz Gallo. Aspectos interpretativos no choro *Nosso Choro* de Garoto: uma análise de gravações. Porto Alegre: UFGRS, 2014 (Dissertação de mestrado).

BASTOS, Mariana Beraldo. *Tópicos na música popular brasileira: uma análise semiótica do choro e da música instrumental*. Florianópolis: UDESC, 2008 (Trabalho de conclusão de curso).

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: Vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.

COSTA, Haroldo. *Ernesto Nazareth: Pianeiro do Brasil*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2005.

COSTA, P. G.; CASTRO, B. M. Elementos extra-musicais na obra de K-ximbinho: questões sobre iconografia musical em suas capas de disco entre 1950 e 1960. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.124-137.

_____. *Joaquim Callado: o Pai dos Chorões*. Rio de Janeiro: Artefato Produto Cultural, 2002, 112 pp.

_____. *O Rio Musical de Anacleto de Medeiros – A vida, a obra e o tempo de um mestre do choro*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2007, 143pp.

DALAROSSA, Daniel; LEITE, Isabella Moura. *Clássicos do choro brasileiro: Jacob do Bandolim*. Vol I. São Paulo: Global Choro Music e Global Choro Music Brasil Produções Artísticas, 2008.

_____. *Clássicos do choro brasileiro: Jacob do Bandolim*. Vol II. São Paulo: Global Choro Music e Global Choro Music Brasil Produções Artísticas, 2008.

_____. *Clássicos do choro brasileiro: Pixinguinha*. Vol I. São Paulo: Global Choro Music e Global Choro Music Brasil Produções Artísticas, 2008.

_____. *Clássicos do choro brasileiro: Pixinguinha*. Vol II. São Paulo: Global Choro Music e Global Choro Music Brasil Produções Artísticas, 2008.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: Uma História de Vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos/Record, 1999.

FERREIRA, Júlio Córdoba Pires. *Reflexões do choro enquanto gênero e musicalidade e sua presença em Florianópolis/SC*. Florianópolis: UDESC, 2009 (Dissertação de mestrado).

GEUS, José de. Vou vivendo e aprendendo: a improvisação de Pixinguinha no regional de Benedito Lacerda. In: *Anais do XVIII Congresso da ANPPOM*. Salvador, 2008.

GOMES, Wagno Macedo. Chorando baixinho de Abel Ferreira: aspectos interpretativos do clarinetista compositor e do clarinetista Paulo Sérgio Santos. Belo Horizonte: UFMG, 2007 (Dissertação de Mestrado).

GONÇALVES, Augusto Charan. *O ensino do choro no contexto da escola Raphael Rabelo de Brasília*. Brasília: UNB, 2013 (Dissertação de mestrado).

JACOB. *Tocando com Jacob - partituras e playbacks*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2006.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu*. 2ª Edição. Porto Alegre: Editora Movimento, 1977.

LIMA, L. C. Ernesto Nazareth e a valsa da Suíte Retratos de Radamés Gnattali. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.113-123.

LARA FILHO, I. G.; SILVA, G. T. da; FREIRE, R. D. Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.148-161.

MACHADO, Afonso; DE LA PEÑA, Alexandre. *Contraponto Brasileiro I: Pixinguinha*. BCM, 2000.

MOREIRA JUNIOR, Nilton Antônio. *Características do choro em Um a zero e do ragtime em Segura ele em duas gravações de Pixinguinha*. Belo Horizonte: UFMG, 2006 (Dissertação de Mestrado).

OLIVEIRA, Samuel. *Choro: um estudo histórico e musicológico*. Trabalho de conclusão do curso de licenciatura em música. Florianópolis: UDESC, 2000.

PAES, Anna. *IV Festival Nacional do Choro*: apostila de história do choro. São Paulo: Instituto Casa do Choro, 2008.

PINTO, Alexandre G. *Reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

RÉA, Adriano Maraucci. *Comentários sobre o choro atual*. Simpósio de Pesquisa em Musica(SIMPEMUS),Curitiba, PR, 2006.

TABORDA, Márcia E. *Dino Sete Cordas e o acompanhamento na música popular brasileira*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995 (Dissertação de mestrado).

TEIXEIRA, João Gabriel. A escola brasileira de choro Raphael Rabello de Brasília: um estudo de caso de preservação musical bem-sucedida. *Sociedade e Estado*. Brasília, v. 23, n. 1, p. 15-50, jan./abr. 2008

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho, S.A., 1990.

VALENCIA, José Robinson. Aspectos exploratórios para um paralelismo entre o Bambuco colombiano e o choro brasileiro. *In: Anais do III SIMPOM*. Rio De Janeiro, 2014.

VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso etc. História e Inventário do Choro*. Rio de Janeiro: s/ed, 1984.

VASCONCELOS, Ary. *Raízes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Rio fundo, 1991.

VERHAALEN, Marion. *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. Trad. Vera Silvia Camargo Guarnieri. São Paulo: Editora universidade de São Paulo/ Imprensa oficial, 2001.

VISCONTI, E. de L. A Guitarra elétrica no choro: uma análise de Odeon de Ernesto Nazareth na gravação de Olmir Stocker (Alemão). *Per Musi*, Belo Horizonte, n.30, 2014, p.129-135.