

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

UM VIOLONISTA-COMPOSITOR BRASILEIRO: GUINGA. A PRESENÇA DO
IDIOMATISMO EM SUA MÚSICA.

THOMAS FONTES SABOGA CARDOSO

RIO DE JANEIRO, 2006

UM VIOLONISTA-COMPOSITOR BRASILEIRO: GUINGA. A PRESENÇA DO
IDIOMATISMO EM SUA MÚSICA.

por

THOMAS FONTES SABOGA CARDOSO

Dissertação submetida ao Programa de Pós-
Graduação em Música do Centro de Letras e
Artes da UNIRIO, como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre, sob a orientação
do Professor Dr. Luiz Otávio R. C. Braga

Rio de Janeiro, 2006

Cardoso, Thomas Fontes Saboga.
C268 Um violonista-compositor brasileiro : Guinga : a presença do idiomatismo em sua música / Thomas Fontes Saboga Cardoso, 2006.
viii, 136f. + 1CD

Orientador: Luiz Otávio R. C. Braga.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

1. Guinga, 1950- . 2. Música popular - Brasil. 3. Violão - Métodos.
4. Idiomatismo. I. Braga, Luiz Otávio R. C. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 780.420981

Catalogado na fonte por (...).

Autorizo a cópia da minha dissertação "Um violonista-compositor brasileiro: Guinga. A presença do idiomatismo em sua música.", para fins didáticos.

Thomas Saboga

Cardoso, Thomas Fontes Saboga. *Um violonista-compositor brasileiro: Guinga. A presença do idiomatismo em sua música*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Essa dissertação tem como finalidade a compreensão da linguagem musical do violonista-compositor carioca Guinga. Buscamos através de entrevistas e análises em partitura o processo de formação de sua linguagem composicional, investigando as referências que constituem hoje a sua linguagem própria dentro da música brasileira. Como resultado encontramos diversas referências de música popular (brasileira e jazz) e erudita (românticos e impressionistas) em sua formação musical, e podemos afirmar que o compositor se nutre de diversas fontes culturais.

O principal elemento musical estudado é o uso idiomático do violão, onde as cordas soltas e as formas características de mão esquerda são freqüentemente usadas como elemento estruturante de suas composições musicais. Pesquisamos a origem deste uso peculiar nos compositores Leo Brouwer e Villa-Lobos, estudados por Guinga em seu período de lições com o professor de violão clássico Jodacil Damasceno, vislumbrando neste contato uma mudança em seus rumos composicionais.

Apresentamos um panorama da vida de Guinga, assim como sua relação com a questão nacional e com a tradição da música brasileira. Abarcamos ainda o debate acerca da questão música popular/erudita na medida em que o compositor popular apresenta aproximações diversas com a música culta, tendo como referencial teórico o sociólogo Pierre Bourdieu.

Palavras-chave: Violão, Idiomatismo, Guinga.

Cardoso, Thomas Fontes Saboga. *A brazilian guitarist and composer: Guinga. Idiomatic features in his music*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This dissertation has the goal of understanding the musical language of the Brazilian guitarist and composer Guinga. We sought through interviews and sheet analysis the forming process of his compositional language, investigating the references that constitute his own language in Brazilian music. As a result we have found many references of popular music (Brazilian and jazz) in his musical background, and we may affirm that the composer feeds himself from several cultural sources.

The main studied musical feature is the idiomatic use of the guitar, particularly the usage of open strings and left-hand shapes as structuring elements of his compositions. We researched the origins of this peculiar use of the guitar in the composers Leo Brouwer and Villa-Lobos, which Guinga has studied in his lessons with classical guitarist teacher Jodacil Damasceno, finding in these references a change in his compositional course.

We introduce an overview of Guinga's life, as well as his relationship with the national matter and Brazilian's music tradition. We also comprehended the debate about popular/art music insofar as the popular composer presents many approaches with classical music, having as theoretical reference sociologist Pierre Bourdieu.

Keywords: (spanish) Guitar, Idiomatism, Guinga.

SUMÁRIO

Introdução.....	1
Capítulo I - Perfil biográfico-musical de Guinga	20
1 – Pequena biografia	21
2 – Trajetória musical	24
2.1 Formação inicial	25
2.2 Primeiros passos na carreira musical.....	30
2.3 Período bastidores.....	33
2.4 Guinga mostra a cara.....	43
Capítulo II – A obra de Guinga na música brasileira.....	45
1. O nacionalismo em Guinga.....	45
2. Entre o popular e o erudito.....	57
Capítulo III – A música de Guinga: idiomatismo e demais referências musicais.....	76
1. Grafia: breve explicação.....	76
2. Presença dos violonismos na música de Guinga.....	78
3. Relacionando Guinga com a vanguarda.....	92
3.1 Guinga e Leo Brouwer.....	92
3.2 Guinga e Villa-Lobos.....	107
4 - Guinga, o choro e a seresta.....	121
Conclusão.....	133
Indicações de fontes citadas.....	137

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, pelo apoio financeiro que possibilitou a realização desta pesquisa.

Ao meu orientador, Luiz Otávio Braga, pela bússola precisa e pelos conselhos seguros.

À minha mãe, Virgínia Fontes, e ao meu amigo Thiago Amud, que acompanharam cuidadosamente todas as etapas do trabalho.

Aos entrevistados Guinga, Fátima, Jodacil Damasceno, Lula Galvão, Paulo Sérgio Santos, Paulo Aragão e Marcos Tardelli.

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1. Demonstração da representação do braço do violão 1.
Fig. 2. Demonstração da representação do braço do violão 2.
Fig. 3. Guinga. Di maior, compasso 19 a 26.
Fig. 4. Guinga. Perfume de Radamés, compasso 1 a 8.
Fig. 5. Guinga. Dá o pé, loro, compasso 1 a 10.
Fig. 6. Guinga. Dá o pé, loro, compasso 42.
Fig. 7. Guinga. Dá o pé, loro, compasso 49 a 53.
Fig. 8. Guinga. Picotado, parte B, compasso 26 a 33.
Fig. 9. Guinga. Constance, compasso 1 a 8.
Fig. 10. Guinga. Constance, compasso 29 a 32.
Fig. 11. Guinga. Nítido e obscuro, compasso 1 a 9.
Fig. 12. Leo Brouwer. Elogio de la danza, compassos 37 e 38.
Fig. 13. Guinga. Nítido e obscuro, compasso 40 a 42.
Fig. 14. Leo Brouwer. Elogio de la danza, compasso 5.
Fig. 15. Guinga. Nítido e obscuro, compasso 35 a 37.
Fig. 16. Guinga. Nítido e obscuro, compasso 30 a 34.
Fig. 17. Leo Brouwer. Elogio de la danza, compassos 6 e 7.
Fig. 18. Guinga. Nítido e obscuro, compasso 38 a 42.
Fig. 19. Leo Brouwer. Elogio de la danza, compassos 1 e 2; 45.
Fig. 20. Leo Brouwer. Elogio de la danza, compassos 13 e 14.
Fig. 21. Villa-Lobos. Estudo N° 4, compasso 35 a 46.
Fig. 22. Guinga. Nó na garganta, compasso 7 a 12.
Fig. 23. Villa-Lobos. Estudo N° 4, compasso 54.
Fig. 24. Guinga. Sargento Escobar, compassos 7 e 8.
Fig. 25. Villa-Lobos. Estudo N° 4, compasso 30 a 38.
Fig. 26. Guinga. Dos anjos, compasso 1 a 4.
Fig. 27. Villa-Lobos. Estudo N° 4, compasso 9 a 16.
Fig. 28. Guinga. Di menor, compasso 34 a 42.
Fig. 29. Villa-Lobos. Estudo N° 1, compasso 21 a 26.
Fig. 30. Guinga. Choro Breve, compassos 9 e 10.
Fig. 31. Villa-Lobos. Prelude N° 3, compassos 28 e 29.
Fig. 32. Guinga. Exasperada, compasso 30 a 41.
Fig. 33. Villa-Lobos. Prelude N° 3, compasso 15 a 18.
Fig. 34. Guinga. Pra quem quiser me visitar, compasso 20 a 25.
Fig. 35. Guinga. Dichavado, primeiros 12 compassos.
Fig. 36. Pixinguinha. Proezas de Nolasco, compassos 1 a 6.
Fig. 37. Dilermando Reis. Magoado, compasso 1 a 8.
Fig. 38. Guinga. Picotado, compasso 1 a 8.
Fig. 39. Pixinguinha e Otávio de Souza. Rosa, compasso 46 a 48.
Fig. 40. Edu Lobo e Chico Buarque. Valsa Brasileira, compasso 15 a 18.
Fig. 41. Guinga e Aldir Blanc. Igreja da Penha, compasso 14 a 16.
Fig. 42. Mário de Andrade. Fórmula esquemática da música brasileira.
Fig. 43. João Pernambuco. Brasileirinho, compasso 7 a 12.
Fig. 44. Guinga. Nó na garganta, parte de violão, compasso 30 a 45.

Se muito vale o já feito
Mais vale o que será
E o que foi feito
É preciso conhecer
Para melhor prosseguir

(“O que foi feito devera” - Música de Milton Nascimento e Fernando Brant¹)

Introdução

Encontramos uma grande variedade de gêneros e estilos na música popular brasileira, desenvolvidos principalmente a partir da segunda metade do século XIX. A mescla colonial de etnias, com a mistura da musicalidade de africanos, índios e portugueses, sedimentava as bases continentais para que gêneros como o samba, o choro e o baião ganhassem forma, até se tornarem referências na música popular brasileira. No decorrer do século passado foram ainda incorporadas influências diversas, oriundas, entre outras, do contato com outras culturas musicais.

Tentando analisar a história da nossa música popular, Augusto de Campos fala em uma “linha evolutiva”², noção que apesar de arriscar olhar o processo como uma trajetória em linha reta, torna-se pertinente na medida em que permite pensar a música diacronicamente, como um bem cultural oriundo de uma tradição, que se enriquece e é transformada de diversas maneiras pelos compositores que nela transitam. Conhecendo profundamente as referências musicais que os antecedem, esses criadores transcendem-na, misturando referências diversas, realizando importantes transformações, num processo onde apreendem e recuperam o passado, apontando em seguida para o futuro.

Isso, a nosso ver, é o que vem desempenhando o músico Guinga dentro da história da música popular brasileira. Com uma obra vasta, Guinga traz referências de

¹ No disco de Milton Nascimento, “*Clube da Esquina 2*”, EMI, 1978.

² Campos, Augusto de. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1968, p. 52.

grande variedade de estilos musicais – notadamente jazz e música erudita - e um grande conhecimento da tradição brasileira do choro e das serestas. Caracteriza-se como um músico simultaneamente inserido numa “tradição” e inovador, que usa tanto elementos da “tradição popular brasileira” quanto de outras experiências musicais. Nosso problema consiste em averiguar a) quais os elementos constitutivos da música de Guinga, e b) como o compositor os trabalha, levando em consideração as relações musicais operadas por ele entre os universos da música erudita e popular, a música brasileira e estrangeira (sua visão do nacional na música), a tradição e as transformações nela realizadas.

Situando Guinga na música popular, podemos caracterizá-lo como um violonista-compositor, isto é, um músico de uma vertente da música urbana brasileira formada por violonistas - geralmente de formação popular - que compõem para o seu instrumento e divulgam o seu trabalho de composição interpretando suas próprias músicas. Como pudemos constatar em trabalho anterior³, esse grupo de músicos apresenta também uma relação intrínseca com o instrumento em seu processo de composição, assim como influências e fortes ligações com diversos gêneros musicais, não se limitando a um deles apenas – transitam com bastante liberdade entre os universos da música erudita e popular, assim como entre elementos musicais de diversas origens nacionais.

Carlos Althier de Souza Lemos Escobar - Guinga - nasceu a 10 de junho de 1950 no bairro de Madureira, na cidade do Rio de Janeiro, e podemos dizer que é um dos mais ativos violonistas-compositores atuais. Possui uma grande vivência em música, tendo forte contato com o choro, a canção brasileira, o jazz e a música erudita. Ao longo da década de 70, teve canções gravadas por MPB-4, Clara Nunes, Paulo César Pinheiro,

³ Cardoso, Thomas Fontes Saboga. *Os violonistas-compositores na música urbana brasileira*. 2003. Monografia (Licenciatura em Educação artística – habilitação em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO.

Joel Nascimento, Elis Regina e Cauby Peixoto, obtendo relativo êxito de público⁴. Nos últimos anos, suas músicas foram registradas por Miúcha, Banda Mantiqueira, Nó em Pingo D'Água, Raphael Rabello, Garganta Profunda, Carlos Malta, Elza Soares, Água de Moringa, Chico Buarque, Afonso Machado & Bartholomeu Wiese, Paulo Sérgio Santos, Leila Pinheiro e Boca Livre, entre outros⁵. O músico goza hoje de reconhecimento igualmente por parte da crítica especializada, como podemos constatar na afirmação de Mauro Dias, crítico do jornal "O Estado de São Paulo", "Guinga é hoje reconhecidamente nosso mais importante compositor"⁶, e na fala de João Máximo, crítico do diário "O Globo", "Guinga é o melhor compositor surgido no Brasil nos últimos 20 anos".⁷

Sua posição é de vanguarda na atual cena da música popular brasileira. Não realizar concessões musicais à indústria cultural lhe proporcionou uma carreira um tanto obscura como compositor: Guinga apareceu para o grande público somente há cerca de 10 anos, quando conseguiu gravar seu primeiro disco, em 1991, com então 41 anos de idade. O apego dos compositores e instrumentistas da nova geração da música popular à sua música é marcante - podemos citar os compositores e arranjadores Armando Lobo, Paulo Aragão e seu Quarteto Maogani⁸, Edu Kneip, Simone Guimarães e Thiago Amud, e os instrumentistas e cantores, Renato Braz, Zé Paulo Becker, Cris Delanno, Carol Saboya, Hamilton de Holanda e Mônica Salmaso, entre outros. Como escreveu Hugo

⁴ Cabral, Sérgio. "Originalidade com muito talento" in "Songbook" de Guinga: Cabral, Sérgio. *A música de Guinga / Sérgio Cabral*. - Rio de Janeiro: Gryphus, 2003, p. 12.

⁵ Em seu artigo sobre o compositor, Danielle Thompson aponta 144 gravações de canções de Guinga em 92 álbuns de outros intérpretes, além dos 6 CDs lançados por ele desde a década de 90. "To date, I've counted 144 existing recordings of Guinga's songs in 92 non-Guinga albums, one video, and one future CD". Thompson, Daniela. *Guinga Rising*. Disponível em <<http://www.brazzil.com/musnov01.htm>> Acesso em: 14/01/2003.

⁶ Críticas ao CD "Suite Leopoldina", de Guinga. Disponível em <http://brmusicguide.com.br/guinga/criticas.html>. Acesso em 19/12/2004.

⁷ *Idem Ibidem*.

⁸ Paulo Aragão, sobre a gravação do Quarteto Maogani: "Guinga acompanhou e participou ativamente de todo o processo de criação do nosso segundo disco, *Cordas cruzadas*, contribuindo desde a seleção do repertório até a elaboração dos arranjos". Aragão, Paulo. Entrevista na internet disponível em http://www.brazzil.com/daniv/Texts/Depoimentos/Paulo_Aragao-Guinga.htm. Acesso em 24/10/03.

Sukman, crítico do diário carioca “O Globo”, “ainda se estudará a imensa influência de Guinga nos jovens compositores brasileiros”.⁹ O reconhecimento recente à sua música gerou a publicação de um “songbook” de composições suas e uma biografia, ambos lançados pela editora Gryphus.

O material bibliográfico localizado sobre Guinga até o momento é muito escasso. Encontramos um “songbook” com 50 músicas, uma sucinta biografia de divulgação de Mário Marques, um artigo com um levantamento discográfico escrito por Daniella Thompson, assim como diversos pequenos artigos encontrados em jornais e na Internet, literatura longe de representar a importância do músico e de sua obra para a música popular brasileira. Não encontramos, em nosso levantamento¹⁰, nenhum trabalho de caráter acadêmico sobre o compositor, revelando ser nosso tema de pesquisa inédito na academia.

Descreveremos e discutiremos em seguida alguns trabalhos encontrados com questões pertinentes a de nossa pesquisa. Tratam-se de seis trabalhos com os quais identificamos afinidades pela temática (os violonistas-compositores) ou pelo objetivo e metodologia de pesquisa.

Localizamos três trabalhos sobre a música de violonistas-compositores. Foi Maria Haro¹¹ a primeira autora a abordar estes músicos como um conjunto formando uma tradição, em sua dissertação “Nicanor Teixeira: a música de um violonista-compositor brasileiro”, de 1993. Vale lembrar que essa dissertação é o segundo trabalho sobre violão brasileiro que consta na lista da ANPPOM¹². A autora traça um breve histórico do violão e de sua presença no Rio e no Brasil a partir do século XIX,

⁹ Sukman, Hugo. Matéria jornalística. Disponível em <http://globonews.globo.com/GloboNews/article/0,6993,A529144-3,00.html> Acesso em 14/10/03.

¹⁰ Levantamento considerável, realizado em teses, dissertações, periódicos e anais de eventos musicológicos.

¹¹ Haro, Maria Jesus Fábregas. *Nicanor Teixeira – A música de um violonista compositor brasileiro*. 1993. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

¹² Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Disponível em www.musica.ufmg.br/anppom Acesso em 14/01/2003.

atentando para uma tradição de violonistas-compositores brasileiros de formação popular, cujas composições têm real valor estético. Focaliza em seguida o compositor em questão:

O objetivo que nos guiou no transcorrer desta pesquisa foi a tentativa de demonstrar a hipótese de que nas composições de Nicanor Teixeira as características melódicas, harmônicas, rítmicas, polifônicas e de fatura instrumental denotam assimilação e recriação de três influências básicas: (...) 1) da música por ele ouvida, apreciada e praticada no interior da Bahia, em sua infância e adolescência; 2) do choro carioca – seu repertório e interpretação; e 3) dos compositores barrocos que mais o marcaram em seu repertório erudito.¹³

A autora realiza um perfil biográfico do compositor, e seleciona dez músicas para efetuar análise.

O ponto forte do trabalho se encontra na pesquisa biográfica e histórica realizada junto a esse músico, baseando-se em um conjunto de entrevistas realizado com ele. Em que pese o objetivo explicitado pela autora ser uma investigação das referências musicais de Nicanor, a autora trabalhou suas hipóteses mais através de trajetórias e biografias do compositor do que pela análise musical das obras. Assim, vemos na seção de análise musical uma preocupação com a questão técnico-interpretativa, tendo o trabalho um cunho tanto descritivo de forma, uso do instrumento, características melódicas, harmonia, interpretação, quanto preocupado em provar a constituição musical de Nicanor como elaborada na hipótese - o que também é feito ao longo do texto. Por esta razão, pode-se enquadrar este texto antes na disciplina de práticas interpretativas que no terreno da análise musical.

Outro trabalho focalizando a música de um violonista-compositor é de Luciano Pires¹⁴, de 1995, intitulado “Dilermando Reis: O violonista brasileiro e suas

¹³ Haro, Maria. *Op. Cit.* p.17.

¹⁴ Pires, Luciano Linhares. *Dilermando Reis: O violonista brasileiro e suas composições*. 1995. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

composições”. O estudo identifica os elementos estilísticos de Dilermando, relacionando-os com referências históricas.

Procura-se demarcar a contribuição do compositor no que se refere à afirmação de um estilo de compor e de tocar, onde são enfatizados aspectos intrinsecamente brasileiros, que são revistos sob a ótica de um violonista que utiliza técnica especializada.¹⁵

Assim, o autor faz relações entre as apojaturas usadas por Dilermando e a música do período clássico, entre os diminutos e outras referências anteriores na música para violão brasileira. A abordagem musicológica parece-nos, portanto, semelhante à nossa. O trabalho usa principalmente análise musical e método histórico – propõe também uma biografia de Dilermando. Pires discute a relação, na obra de Dilermando, entre os elementos eruditos e populares, nacionais e estrangeiros, onde afirma que os componentes de sua música se inserem num universo abrangente e sem limites nítidos, onde o grau de refinamento, e, ao mesmo tempo, o apelo popular, permitem uma abordagem como sendo uma arte de fronteira entre o erudito e o popular.¹⁶ Os elementos estilísticos trabalhados são: a harmonia instável da segunda parte das músicas, variação da métrica, utilização de acordes diminutos, de apojaturas, e arpejo de finalização. As análises musicais não têm quadro teórico relacionado.

Alain Magalhães¹⁷, em “O perfil de Baden Powell através de sua discografia”, de 2000, busca retratar o perfil musical do violonista-compositor Baden Powell. Parte da idéia de que o músico exerce três funções distintas: compositor, intérprete e arranjador – esta última na medida em que o autor recria as músicas interpretadas: neste sentido, o intérprete-arranjador andam juntos. Magalhães divide a obra de Baden em quatro fases, com base num levantamento discográfico considerável, escolhendo uma

¹⁵ Pires, Luciano. *Op. Cit.* p.1.

¹⁶ *Idem, ibidem.* p.15.

¹⁷ Magalhães, Alain Pierre Ribeiro de. *O perfil de Baden Powell através de sua discografia.* 2000. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

amostra de discos e músicas para análise que atravessa a maior parte das fases. A disciplina da musicologia usada é principalmente a análise musical. Estética e método histórico são usados em menor medida. Os discos são analisados cronologicamente, em função dos gêneros musicais identificados. As músicas são em seguida analisadas à luz das propostas de Philip Tagg: o autor busca as referências musicais das interpretações e composições de Baden no repertório ouvido pelo compositor. Magalhães encontra algumas “sinédoques” de gênero, em uma adaptação das idéias de Tagg, como “Bossa Nova”, “Big Band”, “Tamborim”, “Guitarra rock”, “cavaquinho”, “7 cordas”, “viola nordestina”, “espanholado”, “choro”, e outros, na obra de Baden Powell. Este trabalho fornece um subsídio bastante interessante ao nosso estudo. A conclusão retrata um violonista de estilo musical eclético, que mistura elementos das “sinédoques” apontadas, onde os traços mais marcantes são atribuídos ao intérprete-arranjador-violonista, antes que ao compositor. As análises realizadas por Magalhães são de útil interesse, servindo como referência musicológica pertinente a nosso estudo sobre Guinga, onde procuraremos apontar igualmente as diferentes recorrências estilísticas. No tocante às análises musicais, procederemos de maneira semelhante a este autor, enfatizando em seguida as relações culturais encontradas – a questão nacional, o popular e o erudito –, no campo da estética musical.

Outros três trabalhos tratam de objetivos e questões pertinentes à nossa pesquisa. Ledice Oliveira¹⁸, em sua pesquisa intitulada “Radamés Gnattali e o violão: relação entre campos de produção na música brasileira”, de 1999, focaliza a produção para violão de Radamés Gnattali, traçando um paralelo com o violonista Garoto no tocante a certos procedimentos composicionais comuns. “(...) o uso de acordes e ritmos emprestados de outros campos de produção musicais, como o jazz, o choro, o samba e o

¹⁸ Oliveira, Ledice Fernandes. *Radamés Gnattali e o violão: relação entre campos de produção na música brasileira*. 1999. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

‘impressionismo’ francês, foi ainda identificado nas demais peças para violão solo de Radamés.”¹⁹ O objetivo do trabalho é compreender a “maneira como o compositor articulou tantos e tão diversos universos sonoros, construindo um vocabulário heterogêneo e pessoal (...)”²⁰, buscando sintetizar uma linguagem própria de Gnattali. O primeiro capítulo faz uma breve conceituação teórica sobre a relação entre os campos musicais – música popular e erudita -, e narra em seguida uma história da música popular brasileira, um tanto redundante, em nossa compreensão. Aborda ainda estruturas gerais (rítmicas) da música nacional, assim como a introdução do jazz no Brasil. O capítulo II apresenta uma biografia de Radamés, enfatizando sua trajetória como músico - principalmente seu ofício como arranjador nas rádios -, seguida de um mapeamento das obras para violão do compositor - relaciona as dedicatórias e primeiras audições. Complementa ainda este capítulo uma breve biografia de Garoto e um resumo das principais características de sua música. No capítulo IV, Oliveira realiza uma análise principalmente harmônica das composições selecionadas. Algumas categorias utilizadas pela autora são mal apresentadas, permanecendo obscuro o sentido pleno do que quer dizer com “pensamento linear” ou “acordes dúbios”, tornando o texto um pouco confuso. Pode-se, no entanto, inferir sua significação melhor ao longo do trabalho. Já a ausência das partituras em anexo, ou de exemplos musicais grafados torna difícil avaliar a interpretação – de maneira geral pouco argumentada – de Oliveira. Parece-nos, no entanto, um material proveitoso, um mapeamento interessante das características musicais das obras estudadas. O ponto alto do trabalho é uma análise comparativa entre três partituras: uma música de Garoto, Gracioso, um arranjo para orquestra de Radamés da mesma, e uma composição do maestro nela inspirado – o “Estudo X” para violão, dedicado ao violonista. Aqui há uma análise minuciosa,

¹⁹ Oliveira, Ledice. *Op. Cit.* p.6.

²⁰ *Idem, ibidem.* p. 8.

preocupada com diversos parâmetros, desta vez com partitura incluída em anexo. Este trabalho fornece subsídios ao nosso estudo no tocante às questões harmônicas encontradas em Radamés, já que sabemos do contato e da admiração de Guinga com a música do maestro gaúcho.

Luiz Costa Lima Neto²¹, em seu trabalho de 1999 intitulado “A música experimental de Hermeto Paschoal e grupo (1981-1993): Concepção e linguagem”, investiga duas questões.

A primeira, de ordem mais geral, diz respeito à concepção *experimental* de Hermeto: como ele a elaborou, quais suas origens e seus traços mais importantes. Para respondê-la, retornamos à infância do compositor para em seguida acompanhar sua trajetória profissional.²²

O autor busca, através do método histórico e da análise musical, entender as origens da concepção musical do compositor em foco, relacionando dados biográficos fornecidos pelos integrantes do grupo e pelo próprio Hermeto às características composicionais do alagoano. O trabalho usa como referencial teórico para as análises um método próprio de grafia analítica.

A segunda questão se refere a *como* esta concepção foi transformada em linguagem musical pelo próprio Hermeto e pelo quinteto que o acompanhou no período mencionado. Tentamos responder a esta segunda questão reconstituindo o processo de criação e ensaio das músicas por nós escolhidas, até sua gravação em estúdio.²³

Essa segunda questão é investigada através de pesquisa de campo, na qual o autor presencia o processo de ensaio do grupo. A hipótese central do trabalho de Lima Neto reside na importância da infância no processo de formação musical do compositor,

²¹ Lima Neto, Luiz Costa. *A música experimental de Hermeto Paschoal e grupo (1981-1993): Concepção e linguagem*. 1999. Dissertação (Mestrado em música) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO.

²² Lima Neto, Luiz. *Op. Cit.* p. 1.

²³ *Idem, ibidem.* p. 1.

seu contato com os sons da natureza e os sons inarmônicos de ferros percutidos neste período, sendo esta a “versão nativa” – isto é, a hipótese colocada pelos próprios membros do universo estudado.

Trata-se de um trabalho muito interessante, em consonância em termos de objetivo - a pesquisa da constituição musical do universo composicional de um músico popular. Os métodos usados – entrevista e análise musical – são os mesmos que os propostos neste projeto, havendo convergência de objetivo e metodologia, fornecendo uma referência importante para a nossa pesquisa.

Outra pesquisa apropositada é escrita por Felipe Trotta²⁴, “Paulinho da Viola e o mundo do samba”, de 2001. O trabalho busca, a partir do referencial teórico de Philip Tagg e Luiz Tatit, desvendar os significados lítero-musicais das canções de Paulinho da Viola em relação ao repertório do “mundo do samba”, buscando relações com os signos do código trabalhado – o gênero musical samba. Para isso, o autor identifica alguns “elementos característicos do samba”²⁵, algumas vezes baseado na idéia da letra (seguindo a idéia de Tatit do “Cancionista”²⁶), algumas outras buscando as referências na própria música (método de Tagg) – o que aproxima o trabalho à presente pesquisa. Procura também identificar e traçar as características de um grupo heterogêneo que compartilha os significados do fazer musical do samba, constituindo o chamado “mundo do samba”.

Trata-se de um trabalho de qualidade, usando uma análise musical semiológica. A idéia de relacionar as músicas de Paulinho com o universo de significados onde o compositor se formou é pertinente ao nosso propósito analítico. As diferenças entre Guinga e Paulinho da Viola, no entanto, demandam um tratamento de pesquisa

²⁴ Trotta, Felipe C. *Paulinho da Viola e o mundo do samba*. 2001. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO.

²⁵ Trotta, Felipe. *Op. Cit.* p. 58.

²⁶ Tatit, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Editora da UDP, 1996. *Apud* Trotta, Felipe. *Op. Cit.*

diferenciado: sabemos que, diferentemente do segundo, o primeiro não escreve as letras de suas músicas - apesar de se definir como um compositor de canções. Guinga não somente não escreve as letras de suas músicas, como sempre entrega pronta a parte musical da canção a seus letristas. Portanto, a peça já se encontra musicalmente feita antes de receber a letra, que é então superposta à canção instrumental composta por ele. Enfatizaremos, por este motivo e por estarmos interessados na parte musical da obra de Guinga – ainda mais especificamente, no uso peculiar que faz do violão dentro de seu processo composicional -, somente o aspecto instrumental de suas composições, estando as letras excluídas do âmbito de nossa pesquisa.

Pode-se perceber, pela quantidade e pelo recente tempo de existência dos trabalhos acadêmicos na área de música popular brasileira, que se trata de uma área de estudo ainda em formação. O acúmulo de conhecimento é relativamente pequeno, ao mesmo tempo em que vários objetos de pesquisa importantes ainda são completamente inexplorados.

À originalidade do tema, não se soma o ineditismo do problema. Apesar de vermos em trabalhos anteriores esforços para compreender a linguagem musical de músicos populares, e a constituição própria desta linguagem, o problema ainda é pouco explorado. Poderemos contribuir para a compreensão da trajetória da composição para o violão – instrumento central em nossa música popular – no país. Evidenciaremos diálogos ativos entre as diversas correntes musicais existentes no país e, através da formação do universo composicional de Guinga, pretendemos esclarecê-los melhor - trata-se de um excelente caso para pensar melhor as relações entre os diversos campos de produção musical.

No aspecto musical, decidimos usar como recorte a forte recorrência de elementos idiomáticos do violão – chamados neste trabalho de violonismos, como

sugeriu Paulo Aragão²⁷ – na obra de Guinga, buscando relacioná-los com compositores que também utilizam esse procedimento composicional, como João Pernambuco, Villa-Lobos, Garoto e Leo Brouwer. A importância do idiomatismo na literatura violonística brasileira é um tema muito pouco explorado, e de suma importância para a compreensão deste repertório, traduzindo-se em pioneirismo em nossa pesquisa.

Buscamos embasar o conceito de “idiomatismo” a partir de sua definição encontrada no Dicionário Harvard de Música.

Idiomático. Sobre uma peça musical, explorando as potencialidades particulares de um instrumento ou voz para o qual é intencionado. Essas potencialidades podem incluir timbres, registros, e meios de articulação assim como combinação de alturas que são mais facilmente produzidas em um instrumento do que em outro.(...) O surgimento do virtuoso (...) no século XIX é associado com uma escrita crescentemente idiomática, inclusive em músicas que não são difíceis tecnicamente.²⁸

Este dicionário define idiomatismo como o uso das potencialidades próprias do instrumento, colocando-o como sua principal característica. Podemos igualmente reparar como a idéia de idiomatismo, segundo esta definição e em seu uso tradicional, refere-se a uma escrita idiomática para um instrumento (como vemos nas últimas palavras da citação). Ora, sabemos que Guinga não escreve suas músicas. Conseqüentemente, não podemos falar em uma escrita idiomática no caso deste compositor. Estamos falando, no entanto, de uma construção idiomática de suas peças: apesar de não se tratar de uma técnica de escrita, vemos em Guinga o uso composicional do violão no ato de criação, quando explora ao máximo as potencialidades do instrumento. É neste sentido que usaremos este termo ao longo deste trabalho.

²⁷ Aragão, Paulo. Entrevista realizada em sua residência. Rio de Janeiro, 2005. Gravada em 1 mini-disc (MD) (40 min), no dia 28/04.

²⁸ “**Idiomatic.** Of a musical work, exploiting the particular capabilities of the instrument or voice for which it is intended. These capabilities may include timbres, registers, and means of articulation as well as pitch combinations that are more readily produced on one instrument than another. (...) The rise of the virtuoso (...) in the 19th century is associated with increasingly idiomatic writing, even in music that is not technically difficult.” Apel, Willi. *Harvard dictionary of music*. 2nd ed. 1969.

Marco Pereira²⁹, em um dos poucos textos encontrados a tratar do idiomatismo na música violonística brasileira, em sua dissertação sobre a obra para violão de Villa-Lobos, afirma-nos que

Villa-Lobos foi, seguramente, o primeiro a utilizar aquilo que lhe era exclusivo [*ao violão*], a essência do instrumento, como material temático. Ele se serviu, frequentemente, de evidências digitais para construir sua matéria musical, partindo de uma digitação prefixada para obter certos resultados sonoros. Isto é de suma importância visto que sua atitude não era só de impor ao instrumento os sons que estavam em sua mente mas também de fazer com que ele soasse com sua linguagem própria.

Temos nesta citação de Pereira uma efetiva definição do termo “violonismo”, onde certas configurações digitais prefixadas são utilizadas como meio para atingir resultados sonoros típicos do violão. Entendemos um violonismo como um tipo de procedimento composicional idiomático do instrumento. No caso desta dissertação, trata-se de um recurso utilizado por compositores que dominam a técnica do instrumento, como Villa-Lobos, João Pernambuco, Leo Brouwer e o próprio Guinga. Acreditamos que os exemplos abordados no capítulo III deixarão clara esta colocação de Pereira em relação à música destes compositores. Buscaremos demonstrar ainda como Guinga apropria-se desta atitude, onde as características do próprio violão são exploradas em profundidade, diferenciando a forma do uso dos violonismos nas respectivas comparações com os demais compositores. Usaremos os termos violonismo e idiomatismo como sinônimos ao longo de nosso trabalho.

Nossa pesquisa apontou uma mudança nos rumos composicionais de Guinga no tocante aos recursos violonísticos, aspecto que culminou por tornar-se chave no desenvolvimento do trabalho. Essa mudança se origina no período de cinco anos de lições com o professor de violão clássico Jodacil Damasceno - abordada

²⁹ Pereira, Marco. *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: MusiMed, 1984. p. 109.

biograficamente no capítulo I -, através do qual o compositor teve um grande envolvimento com o universo violonístico erudito, passando a utilizar novos materiais e a desenvolver um idiomatismo ligado diretamente ao conhecimento adquirido com a análise de repertório e o estudo técnico do instrumento. Esse é o principal aspecto musicológico abordado no capítulo III: a relação da música de Guinga com os violonismos usados por Villa-Lobos, Leo Brouwer e João Pernambuco. Neste capítulo, abordamos também o elo entre as composições de Guinga e a música brasileira, assinalando aspectos do choro e da canção brasileira em sua obra.

Este trabalho tem como audiência especial os violonistas, para os quais pretendemos elucidar aspectos característicos do instrumento usados pelo compositor Guinga, identificando a origem destes traços seja no repertório do violão brasileiro, seja em outras fontes culturais. Esperamos que possa ser útil para o pesquisador em música assim como para o interessado em música em geral, na medida em que relacionamos os aspectos musicais com questões mais amplas, podendo o leitor vislumbrar igualmente a relação, em sua música, dos elementos da música erudita e popular, nacional e estrangeira, e como o compositor relaciona estes elementos com a tradição da música popular brasileira que defende. Para os compositores, acreditamos elucidar alguns aspectos fundamentais de técnicas idiomáticas de suma importância para uma escrita violonística.

A música de Guinga, compositor oriundo da linhagem dos violonistas-compositores da música brasileira, realiza um diálogo ativo com diversas correntes musicais, principalmente entre a tradição popular brasileira, o jazz norte-americano e a música erudita. Podemos adiantar que sua música não se enquadra, plenamente, nem nos parâmetros clássicos conferidos à música popular, nem nos da música erudita. Ocupa, portanto, um terreno fronteiro, onde características de ambas se fundem.

Para compreender a posição da música de Guinga no contexto da música brasileira, nos propomos os seguintes objetivos, o primeiro sendo o principal, e o outro secundário.

- 1) Analisar o processo composicional do músico, através da identificação das vertentes musicais que embasam sua obra, dos gêneros com os quais dialoga, das referências que a constituem musicalmente. Averiguar, igualmente, como o compositor estabelece esse diálogo.
- 2) Identificar, na produção musical de Guinga, a relação entre a) expressões eruditas e populares, b) a tradição popular consagrada e transformações nela incorporadas (introduzidas tanto por ele, quanto por demais músicos), c) a questão do nacional (música nacional e estrangeira).

A relevância deste projeto se verifica pela escassez de estudos aprofundados sobre a obra desse compositor, que, aos 55 anos de idade, encontra-se musicalmente no seu auge, ativo e acessível - mora no Rio de Janeiro. Em contato prévio, já havia se colocado à disposição para colaborar com a pesquisa, o que foi efetivamente realizado.

A música popular já é curso universitário. Entendemos ser crucial o aprofundamento de pesquisas sobre essa manifestação cultural, dada a sua importância para a cultura brasileira. Estudar um compositor enquanto ele é músico ativo e ser pensante pretende ser uma contribuição para a compreensão da nossa música e de sua história.

Este trabalho pretende também contribuir para ampliar a reflexão sobre o conceito de música popular, quais as suas relações com a música erudita, interrogar o motivo dessa dicotomia e pensar a relação entre esses núcleos do saber. O perigoso discurso do senso comum freqüentemente ouvido - “música é uma coisa só” - não

problematiza nem a classificação erudito/popular nem a relação que esses campos de saber têm entre si. A obra de Guinga pode permitir aprofundar o tema.

Pretendemos também colaborar para a compreensão das transformações operadas dentro das tradições da música popular brasileira: como os elementos estrangeiros são deglutidos e incorporados a partir da visão composicional nacional de Guinga. Intencionamos igualmente realizar uma iniciativa pioneira no sentido de contribuir para a sistematização dos elementos integrantes da música de Guinga.³⁰ Em nossa investigação, pesquisamos dois tipos principais de documentação: a bibliográfica – livros, artigos, entrevistas, etc. – e o material musical – partituras e gravações. Dividimos a nossa metodologia entre estes dois tipos de material, mostrando ao mesmo tempo como os relacionamos.

1) Material bibliográfico

Esse material ajuda a compreender:

- a) As referências musicais constitutivas da linguagem composicional de Guinga. Uma biografia do compositor, mostrando sua trajetória de vida relacionada aos elementos musicais com os quais teve contato, é de suma importância, e encontra-se presente no Capítulo I.
- b) A visão do compositor sobre as questões de estudo: o nacional e o estrangeiro, o popular e o erudito na música, as tradições musicais e seu processo de interpretação e transformação. Nossa análise deste tema é o cerne do capítulo II. Como quadro teórico

³⁰ Como músico, meu interesse pessoal em realizar este estudo também é considerável. Guiado por uma atração quase magnética para as suas composições - atração compartilhada por muitos músicos de minha geração - eu, enquanto violonista-compositor, sinto uma grande necessidade de compreender a maneira como Guinga realiza sua síntese tão peculiar.

para pensar a relação entre os elementos eruditos e populares em sua obra, trazemos o texto do sociólogo francês Pierre Bourdieu, “A economia das trocas simbólicas”.³¹

Para tanto, usamos dois instrumentos de coleta de dados:

a) Revisão da bibliografia sobre o compositor e sua música. Encontramos diversos artigos, depoimentos, entrevistas com Guinga, tanto em periódicos quanto na Internet – alguns em áudio. As duas publicações disponíveis sobre o compositor – uma biografia e um “songbook” – foram o principal alvo de consulta.

b) Entrevistas semi-estruturadas³². Acreditamos ser este tipo de entrevista o mais apropriado, por permitir ao entrevistado aprofundar as questões abordadas. Interessou-nos antes informações de pessoas mais próximas de Guinga com um profundo contato com sua música, do que de um universo mais amplo sem tanta intimidade com sua obra. Como se trata de uma amostra pequena, tornou-se viável o uso deste tipo de entrevista.

Realizamos entrevistas com o próprio compositor e com alguns músicos que o acompanham, focalizando os mais próximos de Guinga – o violonista e guitarrista Lula Galvão e o clarinetista Paulo Sérgio Santos usualmente acompanham Guinga em suas apresentações. O violonista Paulo Aragão - co-editor do “songbook” e arranjador de grande parte das faixas do último CD de Guinga, “Noturno Copacabana” - e o violonista Marcos Tardelli, que está em fase de gravação de um CD de violão solo com repertório exclusivo de músicas de Guinga, também foram entrevistados. Escolhemos esses músicos por sua estreita relação com o violonista-compositor e sua obra - tocam freqüentemente com ele -, tornando-os a nosso ver os mais aptos a falar sobre a sua música. Sua mulher, Fátima, e seu professor de violão Jodacil Damasceno também foram entrevistados para a presente pesquisa. Estes documentos seguem em um CD

³¹ Bourdieu, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

³² Entrevista despadronizada, focalizada, segundo terminologia de Lakatos, Eva M. & Marconi, Marina de A. *Técnicas de Pesquisa*. In _____ *Fundamentos de Metodologia Científica*. 3ª Ed. São Paulo: Atlas, 1991. p. 197.

anexo com 8 entrevistas em formato mp3, com mais de oito horas de gravação, e uma transcrição de um “workshop” do compositor na UNIRIO, possibilitando aos futuros pesquisadores o acesso ao material de campo recolhido.

2) Material musical

Nas partituras apresentamos as referências musicais de Guinga, isto é, identificamos procedimentos composicionais e traços estilísticos de outros compositores presentes em sua obra. Este é o trabalho apresentado no capítulo III. Cruzamos dois grupos de materiais, buscando no repertório por ele ouvido (a) as referências usadas pelo compositor (b). Esses materiais são:

a) As músicas que constituíram sua formação musical. A seleção foi feita baseada na pesquisa junto ao material bibliográfico apresentada no Capítulo I. Quatro tipos de repertórios foram examinados, com ênfase no primeiro grupo: 1) Peças para violão de violonistas-compositores, em sua maioria brasileiros - Villa-Lobos, Garoto, João Pernambuco, Leo Brouwer, etc. 2) O repertório popular brasileiro de serestas, choros e canções. 3) O repertório de música erudita mais ouvido por Guinga - principalmente músicos do final do romantismo como Rachmaninoff, Chopin, e os impressionistas franceses Debussy e Ravel. 4) O repertório de jazz.

b) As músicas de Guinga. O principal foco da pesquisa foi o “songbook”, publicado pela Gryphus, com 50 composições escritas para violão - algumas peças vêm com melodia escrita em separado. Sabemos que este material não é a obra do próprio compositor: trata-se de uma transcrição descritiva realizada a partir de gravações de suas peças, que são realizadas no violão, e não em partitura. Por uma necessidade metodológica, escolhemos trabalhar as peças estudadas em pentagrama, por fornecer um

importante instrumento de apoio aos procedimentos composicionais investigados. Além disso, a cuidadosa grafia realizada pelos editores permite retrazar grande parte das digitações originais do compositor - dado importantíssimo dentro do processo composicional de Guinga. A coletânea constitui, portanto, uma ótima fonte de estudo e tornou-se por isso a principal referência para análise. Material auditivo também foi investigado.

Traços característicos encontrados na música de Guinga (b) foram procurados no repertório-referência (a), os dados sendo analisados subsequentemente.

Capítulo I - Perfil biográfico-musical de Guinga

Traçamos um perfil biográfico de Guinga usando o material encontrado em nossa pesquisa bibliográfica: o livro de Mário Marques³³, “Guinga. Os mais belos acordes do subúrbio”³⁴ - principal fonte para a compreensão da situação do futuro compositor no início de sua vida - e um artigo de Danielle Thompson³⁵ encontrado na internet. Valer-nos-emos de nossas entrevistas realizadas com o próprio Guinga, com sua mulher e com outros músicos que têm ou já tiveram contato significativo com o compositor, com o intuito de lançar um olhar mais profundo em sua trajetória. Enfocaremos neste capítulo os aspectos de sua formação musical, centrando nos dados que ajudem a desvelar a trajetória composicional de Guinga – os dados biográficos fundamentais serão, portanto, brevemente tratados no primeiro item, constituindo apenas uma orientação geral para compreender o conjunto da vida do compositor. Os dados sobre sua vida foram extraídos principalmente de suas próprias declarações, tanto coletados por nós em entrevista, quanto trazidos do trabalho de Marques. Isto constitui um problema, pois entendemos que Guinga (como todo entrevistado) reconstrói, a partir do momento atual de sua vida e carreira, os elementos de seu passado, buscando dar-lhes sentido e significado, relatando os dados em uma interpretação *a posteriori* dos fatos ocorridos, vistos de seu momento atual - um compositor reconhecido hoje em dia. Por isso, procuramos perceber criticamente as contradições de seu discurso, buscando proporcionar um retrato mais fiel de sua biografia.

³³ Mário Marques é jornalista. Trabalhou como crítico musical e repórter do “Segundo Caderno” do jornal “O Globo”, tendo atuação também como produtor musical. Usamos sua biografia de Guinga como um guia para compreender a vida do compositor, constituindo uma base importante para o roteiro de nossas entrevistas.

³⁴ Marques, Mário. *Guinga. Os mais belos acordes do subúrbio*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

³⁵ Danielle Thompson é pesquisadora em música brasileira, e mantém em seu sítio diversos artigos sobre música popular brasileira. Sua pesquisa às gravações de composições de Guinga em discos de outros compositores parece-nos atestar a qualidade de sua investigação.

1 – Pequena biografia

Guinga³⁶ nasceu Carlos Althier de Souza Lemos Escobar, no bairro de Madureira, Rio de Janeiro, a 10 de junho de 1950. O futuro compositor passou a sua infância em diversos bairros da Zona Oeste e Norte da cidade do Rio de Janeiro - as cercanias da Praça Seca e da Taquara, de Vila Valqueire, na Zona Oeste, e do Méier, na Zona Norte da cidade³⁷. Segundo Marques, sua família passava momentos economicamente difíceis naqueles anos 50. À medida em que a situação apertava, trocavam de casa. Seu pai trabalhava como Sargento-enfermeiro no Hospital da Aeronáutica, enquanto sua mãe era senhora do lar, e viviam um casamento um tanto turbulento³⁸. Sua infância foi um tanto complicada, já que a

separação dos pais marcou-o de forma dolorosa. Além de ter de deixar a casa onde morava, viu-se da noite para o dia obrigado a deixar para trás um lugar que aprendera a gostar. Distanciava-se igualmente da coleção de discos de seresta e ópera de Seu Escobar [*seu pai*]. E via a tristeza no semblante carregado da mãe, sozinha para criar os filhos. Mudaram-se para a casa da avó Jandira, em Vila Valqueire, mas a situação só piorou. (...) A sobrevivência de todos foi mérito do salário de professora primária da avó.³⁹

Marques também mostra um Guinga pouco feliz em sua formação escolar, apresentando ao mesmo tempo boas notas e um comportamento pouco amistoso. Aos 8 anos, diz ele,

demonstrava ser bom aluno, colecionava boas notas, era esforçado e aprendia as lições de casa sem muita concentração. Mas tinha problemas de relacionamento com os colegas, isolava-se, não estreitava ligações. Não parava em colégio algum. Passou por vários, a maioria público, em Vila Valqueire, São Cristóvão, onde não esquentava o

³⁶ “No colo de sua tia Lígia, ganhou o apelido de Guinga, versão adaptada de Gringo, criado em torno de seu tipo físico, de pele branquinha e cabelos escorridos.” Marques, Mário. *Op. Cit.* p. 30.

³⁷ Marques, Mário. *Op. Cit.* p. 30-31.

³⁸ “(...) tiravam o sono da vizinhança naqueles anos, tamanhas as brigas entre os dois. Guinga se angustiava com as cenas de desarmonia e valorizava as de respeito mútuo.” Marques, Mário. *Op. Cit.* p. 31.

³⁹ Marques, Mário. *Op. Cit.* p. 32.

banco nem uma semana. (...) Armazenava medos e negativismo, mas sofria sozinho. Achava os lugares estanhos, não se adaptava à disciplina escolar, cismava com as pessoas. Em casa, pedia à família para não voltar ao colégio.⁴⁰

A família cotizou-se, e colocou Guinga em um colégio particular em Cascadura, “Arte e Instrução”, onde Guinga se adaptou melhor. Tudo seguia bem, no entanto as finanças de casa esmaeceram devido à instabilidade do país, e Guinga foi novamente levado a um banco escolar público, na Praça Seca. Passou então a matar aulas pelo menos três vezes na semana, não lhe faltando lugares para gazetear: ou optava pelo confortável bonde da praça ou esticava as pernas no glorioso Campo de Madureira, em Conselheiro Galvão.⁴¹

Marques expõe-nos ao mesmo tempo a difícil inserção do futuro compositor nos meios escolares, e sua forte relação com as ruas do subúrbio carioca, no início de sua vida. Ao mesmo tempo, Guinga iniciou-se desde cedo na música através da convivência musical no seio de sua família, por intermédio da qual toma contato com o violão através de seu tio Marquinhos. Sua família apresentava estreita relação com a música: sua mãe cantarolava serestas, seu pai ouvia seresta, ópera e música erudita, seu tio Claudio, “bissexto” cantor profissional, chegou a gravar alguns discos em 78 RPM, seu tio Danilo era dono de uma imensa discoteca de jazz de todas as vertentes⁴². Aos 12 anos, o compositor começou a freqüentar de quinta a domingo os bailes do Cassino Bangu. “Não tinha dinheiro para entrar e pulava o muro na primeira piscadela da segurança, (...) para ver as orquestras do Rio e de São Paulo. Ficava de olho principalmente nos guitarristas, vários, de todos os estilos, roqueiros ou jazzistas.”⁴³

Nesta época, é marcante também o contato com um amigo da família, Haroldo Bessa, violonista, e com Helio Delmiro, guitarrista e violonista conhecido nas ruas do

⁴⁰ Marques, Mário. *Op. Cit.* p. 32.

⁴¹ *Idem, ibidem.* p. 33-34.

⁴² *Idem, ibidem.* p. 36.

⁴³ *Idem, ibidem.* p. 34.

subúrbio carioca. Marcou-o também a convivência com um vizinho, Paulinho Cavalcanti, com quem trava contato com o universo da bossa-nova e do jazz de maneira mais efetiva. Entraremos com mais detalhes nestes aspectos da formação musical de Guinga nas próximas páginas. Aos 16 anos, o jovem classificou uma composição no II Festival Internacional da Canção, em 1967, com a música “Sou só solidão”, parceria com Paulo Faia, representando o seu passaporte para o mundo profissional da música, segundo o próprio Guinga: aos poucos, começou a trabalhar como violonista acompanhador de diversos artistas, como João Nogueira e Alaíde Costa. Durante a década de 1970, Guinga teve diversas músicas gravadas por artistas como Elis Regina, Clara Nunes e MPB-4, e entrou na faculdade de odontologia, na Universidade Federal Fluminense (UFF), profissão escolhida pelo compositor como meio mais eficaz de sobrevivência financeira. Thompson esclarece-nos esse período da vida de Guinga:

Houve um instante de sucesso comercial, em 1975. Como Ary Barroso em 1930, Guinga foi capaz de casar e estabelecer um lar graças a uma só canção. ‘Valsa de Realejo’ foi gravada por Clara Nunes em seu bem sucedido disco *Claridade*. Esse LP vendeu 300.000 cópias em um mês e deixou o compositor com um equivalente a R\$ 30.000. Mas compor nunca foi o suficiente para pagar as contas (...). Além disto, seu pai insistia para que ele se formasse em uma faculdade.

O filho obediente entrou na faculdade de odontologia em 1970, e recebeu o seu diploma em 1975.

Nos próximos 16 anos, Guinga ganhou a vida trabalhando exclusivamente como dentista, e continua praticando até hoje, apesar de apenas duas manhãs na semana.⁴⁴

O compositor conheceu a sua futura esposa Fátima, Maria de Fátima Teixeira, na faculdade de odontologia, com a qual casou-se em 1976 – permanecem juntos até hoje. Afastou-se gradativamente dos palcos por volta desta data, assumindo a profissão

⁴⁴ “There was an instant of commercial success in 1975. Like Ary Barroso in 1930, Guinga was able to marry and establish a household on the proceeds of a single song. ‘Valsa de Realejo’ was recorded by Clara Nunes in her hit album *Claridade*. This LP sold 300,000 copies in one month and netted the composer the equivalent of R\$30,000 (approximately \$15,000). But composing was never sufficient to pay the bills (...). Besides, his father insisted that he obtain a university degree.

The obedient son entered dental school in 1970 and received his diploma in 1975.

For the next sixteen years, Guinga made his living solely from dentistry, and he continues to practice until today, albeit only two mornings a week.” Thompson, Daniella. *Op. Cit.*

de dentista, recolhendo-se dos palcos e investindo na composição – estudou cinco anos com o professor de violão clássico Jodacil Damasceno, entre 1976 e 1981. Nestas aulas, como veremos mais detalhadamente na seqüência, Guinga teve ao mesmo tempo contato com a técnica violonística da música clássica, e focalizou sua atenção na apreciação musical, em um profundo contato com o universo da música erudita. Guinga passou, a partir de então, um período de cerca de 15 anos sem expor-se ao público, compondo abundantemente temas instrumentais e canções em parceria com Paulo César Pinheiro. Por este motivo, chamamos esta fase de “Período bastidores”. Ao final dos anos 80, passou a trabalhar com um novo parceiro de letras, Aldir Blanc, e sua carreira de compositor começou a desabrochar na década de 90: Guinga começou a tocar com grande frequência, obteve êxito de crítica e de público, gravou 6 CDs entre 1991 e 2003, e praticamente abandonou o consultório dentário. Hoje em dia mora no Leblon, bairro da Zona Sul carioca, com a sua família – mulher e duas filhas -, e tem uma agenda cheia de compromissos musicais ao redor do mundo – em 2005 viajou diversas vezes, apresentando-se principalmente na Itália e nos EUA.

2 – Trajetória musical

Tratamos nesta seção a trajetória musical de Guinga, buscando desde seus primeiros contatos com a música até hoje entender em que ambientes musicais o compositor trafegou, com quais repertórios teve contato, que tipo de música e quais os compositores mais o marcaram. Dividimos sua trajetória em quatro grandes fases e demos ênfase às primeiras, cujas marcas deixaram raízes profundas na concepção musical do futuro compositor.

2.1 Formação inicial

Esmiuçamos a formação musical de Guinga nos seus primeiros anos de vida, em uma entrevista realizada com o próprio no dia 11 de julho de 2005.⁴⁵

Seu contato com a música se deu desde cedo, através de sua família, como podemos constatar no seguinte depoimento.

Thomas Saboga: Então, Guinga, vamos começar pelo começo, pela sua formação musical. Como foi o seu primeiro contato com a música ?

Guinga: (...) Como ouvinte foi muito novo, muito jovem, dentro da minha casa, porque minha família toda sempre foi ligada em música, apesar de serem praticamente quase todos amadores. Um irmão de minha mãe chegou a ser cantor profissional, sem maiores sucessos, mas cantava muito bem, tinha a voz linda. (...) Gravou alguns discos de 78 rotações, meu tio Cláudio (...) Esse foi o único que conseguiu gravar alguma coisa, assim, profissionalmente, chegou a conhecer o pessoal de música, mas não conseguiu fazer uma carreira. E o resto era tudo em casa, as serestas diárias, os irmãos de minha mãe todos tocavam violão e cantavam, minha mãe sempre cantou (...). Mas todos tocavam e cantavam, sendo que esse tio Marquinho, Marco Aurélio, este que seria o violonista da família. E eu, a partir dos oito anos de idade, meu pai se separou da minha mãe, eu fui morar na casa da minha avó, dormia na casa do meu tio, no quarto do meu tio Marquinho, ficava vendo ele tocar violão, e fui aprendendo sem saber que estava aprendendo. Meu contato com a música, na real, foi assim, dentro de casa, os discos que tocavam na vitrola (...), e ali foram os primeiros contatos, o primeiro professor de música da minha vida foi a minha casa, e acho que foi definitivo.⁴⁶

Guinga fala-nos de sua convivência em uma família profundamente ligada à música, com parentes que cantavam e tocavam cotidianamente, o que lhe trouxe desde cedo uma grande vivência com o mundo dos sons. Como ele deixa entrever, naturalmente ao ver seus familiares tocarem e cantarem, Guinga aproximou-se fortemente da música, e através de seu tio iniciou seu contato com o instrumento que o marcaria para toda a sua vida – o violão.

Apresentamos com mais precisão as músicas tocadas pelo seu tio: segundo Guinga, este tocava muito o repertório de Dilermando Reis, “Se ela perguntar”,

⁴⁵ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). Entrevista realizada na praia do Leblon, Rio de Janeiro, 2005. Gravada em 1 mini-disc (MD) (70 min), no dia 11/07.

⁴⁶ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2005. *Op. Cit.* Conferir no tempo 1’00.

“Adelita”, “Abismo de Rosas”, “Sons de Carrilhões”, e acompanhava muito bem no violão⁴⁷. Desta forma, sabemos que Guinga teve contato desde cedo com um conhecido repertório de violão: as peças referidas são, na ordem, de Dilermando Reis, Francisco Tarrega, Canhoto e João Pernambuco. Com exceção do compositor espanhol – cuja “Adelita” era extremamente popular entre os violonistas que executavam este tipo de repertório no Rio de Janeiro -, os demais são violonistas-compositores brasileiros, com cujo repertório Guinga foi familiarizado, portanto, desde sua mais tenra juventude.

O ambiente familiar de Guinga era povoado pela seresta brasileira, pelo choro, pelo jazz que vinha por intermédio de seu tio Danilo, pela canção americana da qual todos gostavam muito em sua casa, e pela música clássica e lírica italiana, que chegava por intermédio de seu pai – este ouvia compositores como Bach, Beethoven, Mozart, Puccini, Verdi, Leon Cavallo, Roberto Murolo, Tchaikovsky e Chopin, sendo particularmente aficionado deste último. Segundo o próprio Guinga, “graças a Deus eu tive influência de todos os lados”.⁴⁸ A partir de suas declarações é possível traçar um retrato mais preciso da musicalidade de sua família. A seresta era a tônica do ambiente musical, apreciada por seu pai e tocada ou cantada por sua mãe e por diversos tios. A esse ambiente seresteiro de base se acrescenta o universo do jazz e o universo da música erudita e lírica.

Guinga descreve uma grande efervescência musical de seu ambiente familiar na infância, quando familiares e amigos da família circulavam pelo seu lar realizando reuniões musicais. Tratava-se de uma família com grande apego à música: sua avó tocava piano, e músicos amadores e alguns profissionais trafegavam com frequência pela sua casa, como o pianista Gadé e Haroldo Hilário Bessa - esse último tido por Guinga como um dos maiores violonistas que conheceu na vida, e, segundo o

⁴⁷ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2005. *Op. Cit.* Conferir no tempo 3’00.

⁴⁸ *Idem, ibidem.* Conferir no tempo 4’30.

compositor, amigo íntimo do violonista e compositor Garoto. Descobrimos, portanto, que Guinga ouviu a música de Garoto desde cedo em seu núcleo familiar, através de Haroldo Bessa. Indagamos o compositor acerca do repertório executado por Haroldo: Radamés Gnattali, Pixinguinha, Garoto, Jacó do Bandolim, Laurindo de Almeida, alguns clássicos da música americana, como “Laura”, “Stella by Starlight” e um pouco de bossa nova - gostava de Tom Jobim. Segundo Guinga, “Haroldo era um músico excelente, que tinha conhecimento maior da seresta e do violão, do repertório clássico de violão, eu digo clássico dentro da música popular, ele chegou a estudar clássico também”.⁴⁹

Sobre o trecho “repertório clássico de violão, eu digo clássico dentro da música popular”, acreditamos que Guinga se refere justamente a esses compositores tocados pelo seu tio Marquinho – Dilermando Reis, João Pernambuco, Tarrega, etc. Teremos oportunidade de esclarecer este ponto no capítulo II. Outro violonista que marcou, nesta época, o futuro compositor Guinga é Helio Delmiro. O compositor o conhece com 13 para 14 anos, e ficam amigos. A seu respeito, Guinga afirma ser o maior violonista que já viu tocar dentro da música popular, o que frisa a importância deste contato na vida do compositor. Indagado na entrevista sobre o repertório tocado por Delmiro, Guinga não nos respondeu nomes de peças ou compositores.⁵⁰ Como descreve-nos Marques, o jazz, a bossa-nova e o violão popular constituem provavelmente o repertório tocado por este músico nesta época.⁵¹

Guinga demonstra sempre seu estreito elo com a seresta, através, por exemplo, de sua ligação com o compositor Silvio Caldas - se refere a ele como um dos compositores que mais gosta, “melodista assombroso, as harmonias inusitadas”. Ficamos cientes igualmente dos principais nomes dos seresteiros ouvidos por Guinga

⁴⁹ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2005. *Op. Cit.* Conferir no tempo 7’50.

⁵⁰ *Idem, ibidem.* Conferir no tempo 10’10.

⁵¹ Marques, Mário. *Op. Cit.* p. 38.

ainda criança: o repertório de Orlando Silva, Silvio Caldas, Francisco Alves, canções dos compositores Leonel Azevedo, Jota Cascata, Benedito Lacerda, Pixinguinha, e do próprio Silvio Caldas.⁵² A paixão do compositor pela música, e pela seresta em particular, ocorreu desde cedo, através do íntimo contato com a musicalidade familiar. Vale a pena, com perdão da extensão, transcrever integralmente um depoimento de Guinga, por demonstrar ativamente seu afeto pela seresta, e pelo trecho apresentar-nos a mais uma grande quantidade de compositores e cantores.

Guinga: Gostava muito de Gilberto Alves, também, esse eu ouvia mais por intermédio de meu pai, uma valsa de Bide Marçal (...). Então, ouvi muito essas serestas, Claudionor Cruz, ouvi demais, (...) Pedro Caetano, Gilberto de Carvalho, ouvi tudo isso da seresta brasileira, Dante Santoro, os grandes, Hervê Cordovil, ouvi cantores como João Petra de Barros, que tinha a voz linda, Gastão Formenti, eu me lembro de uma música linda do Hervê Cordovil [*canta*]. Isso é uma maravilha ! A música brasileira que vive... Ouvi muito Custódio Mesquita, um gênio, (...) Francisco Matoso, [*canta*] Américo Jacomino, ouvi tudo, meu Deus do céu, não dá pra lembrar assim, eu não sou nenhuma enciclopédia nem dicionário, mas eu convivi com a grande seresta brasileira, com o grande choro brasileiro, com a grande valsa, a grande modinha, Jaime Ovalle, Manuel Bandeira (...). Quer dizer, eu tive contato, graças a Deus, com a grande música brasileira, e isso me viciou, quero morrer, continuar tendo contato. Pixinguinha, meu Deus, que compositor monstruoso, Pixinguinha, uma maravilha, talvez o mais perfeito de todos. Nazareth, de 'Eponina', das valsas maravilhosas, dos maxixes, tangos, choros. Jacó do Bandolim, Nonô, tio do Cauby Peixoto, pianista, compunha maravilhas. (...) A música brasileira, se a gente ficar falando sobre a seresta brasileira aqui, a gente precisa de, no mínimo, um mês ilustrando. [*canta*](...) [*canta*] Acho que é de Sá Roriz, essa valsa. Kid Pepe, meu Deus. (...), [*canta*], acho que é de Peter Pan. Os compositores que eu estou falando aqui a maioria nem dos meus contemporâneos conhecem (...). A Seresta brasileira é recheada de maravilhas, é impossível passar pela música brasileira sem se estacionar sobre o capítulo da seresta. O compositor que não vivenciou a seresta e que não gosta de seresta, pra mim, no fundo é um compositor incompleto. Eu dou o maior exemplo Tom Jobim e Villa-Lobos, todos dois tiveram uma relação de intimidade com a seresta.⁵³

Vemos como o capítulo da seresta é, para Guinga, fundamental no caminho de qualquer compositor brasileiro, sob o risco de, omitindo-o, tornar-se um “compositor incompleto”. Podemos vislumbrar também o forte conhecimento de Guinga deste gênero, pela quantidade de citações de compositores e músicas - o entrevistado cantou

⁵² Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2005. *Op. Cit.* Conferir no tempo 13'10.

⁵³ *Idem, ibidem.* Conferir no tempo 15'15.

diversos trechos de canções omitidos nesta transcrição. Acrescentamos que a análise da entrevista com Paulo Aragão nos deu igualmente esta dimensão: Aragão fala-nos de um Guinga grande conhecedor da música brasileira da era do rádio, sendo o compositor sua referência para obter informações sobre este período da música brasileira. Como Aragão mesmo coloca, “eu nunca vi uma pessoa conhecer tanto o universo da canção brasileira, assim nos anos 30, 40 e 50 como o Guinga”.⁵⁴ Aragão define Guinga como um dos principais conhecedores da música do rádio entre os anos 30 e 50 - justamente o período áureo não somente da seresta e do choro, mas também da música americana, provavelmente muito ouvida por Guinga em sua juventude. Em depoimento de Marcos Tardelli, transcrito no parágrafo a seguir, percebemos esta mesma idéia.

Ele tem um conhecimento de música profundo, ele conhece tudo de jazz, ele conhece tudo de música brasileira desde as raízes, toda a seresta, todo o início da música brasileira lá nos seus primórdios, música erudita ele conhece muito bem, e ele é um cara que, é assim, ele não só conhece, ele não só ouve, ele vai e tira. Ou então, pelo menos ele tenta tirar.⁵⁵

Corroborar-se a idéia de um Guinga profundo conhecedor da música brasileira de rádio entre as décadas 30 e 50. Ao mesmo tempo, fica claro que a ambiência familiar do músico em sua infância foi uma das grandes responsáveis por existir tal ligação.

A sua relação com a bossa-nova iniciou-se através do contato com Paulinho Cavalcanti, um violonista grande conhecedor deste gênero e do violão de João Gilberto, segundo o compositor - Guinga o define como uma das maiores enciclopédias da bossa-nova. Analisando os depoimentos, percebemos a importância da bossa-nova e do jazz na formação de Guinga, pois durante um período considerável de sua juventude – dos 17, 18 anos aos 20, segundo o compositor - o músico se afastou de suas origens seresteiras e

⁵⁴ Aragão, Paulo. *Op. Cit.* Conferir no tempo 10’20.

⁵⁵ Tardelli, Marcos. Entrevista realizada em sua residência. Rio de Janeiro, 2005. Gravada em 2 mini-disc (MD) (120 min), no dia 14/04. Conferir no tempo 51’20.

buscou nesses dois novos universos a sua identidade musical. O próprio Guinga mudou de orientação poucos anos depois, chegando à consideração de que os universos musicais não devem se excluir, mas se somar, retomando assim os seus elos com a tradição seresteira.⁵⁶ Mas a importância da bossa-nova e do jazz em sua formação durante esses poucos anos não deve ser colocada em segundo plano.

Um outro ponto de importância na formação de Guinga é sua íntima relação com a Rádio Mec, da qual transcrevemos um trecho de entrevista. O compositor esclarece-nos sobre o seu contato com a música erudita.

Com os meus 13 anos de idade, quando eu comecei a sofrer de insônia, eu passei a ouvir muito a Rádio Mec, e passei a querer entrar no universo da música erudita. Sentia que alguma coisa me atraía para a música erudita, mas achava difícil. E aí eu fui entendendo que é um exercício, o ouvido se exercita, a percepção se exercita, com algum tempo de ouvir música erudita, eu entendia melhor (...) como ouvinte, estou falando como ouvinte. E 90% do que ouço até hoje ainda é a música erudita. Mas sempre ouvi muito jazz, e a música brasileira, sempre ouvi de tudo, mas (...) 90% do que eu ouço na minha vida desde os 13 anos de idade é música erudita, e a música brasileira, não posso negar, e o jazz.⁵⁷

Guinga afirma neste trecho que desde a sua adolescência, a música erudita foi a que mais ouviu em sua vida, formando com esta um elo estreito. Parece-nos importante esta relação de Guinga com a música erudita desde cedo para a compreensão da formação de seu universo composicional, já que entendemos a presença da música erudita em sua obra como um dos pilares centrais de sua música.

2.2 Primeiros passos na carreira musical

Em sua juventude, Guinga começou a tocar profissionalmente, acompanhando cantores e realizando as suas primeiras composições. Nos depoimentos, Guinga narra

⁵⁶ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2005. *Op. Cit.* Conferir no tempo 22'35.

⁵⁷ *Idem, ibidem.* Conferir no tempo 58'30.

como se lançou no mercado de música a partir do II Festival Internacional da Canção (FIC), no qual classificou uma canção sua, “Sou só solidão”, com 16 anos. Guinga já compunha desde os 12, 13 anos músicas que classifica como “bobagens juvenis”⁵⁸, mencionando ainda, talvez lembrando ingenuamente, o desejo infantil de tornar-se um “compositor brasileiro” (“meu sonho sempre foi ser um compositor brasileiro”).

Explicamos a ligação estabelecida por Guinga entre o II FIC e seus primeiros passos como violonista profissional: foi quando o compositor conheceu a cantora Alaíde Costa, a primeira pessoa a lhe dar oportunidade como violonista acompanhador.⁵⁹

Poucos anos depois iniciou-se a carreira de Guinga como compositor em disco, através de três gravações, realizadas por Gilson Peranzetta e pelo quarteto vocal MPB-4 – este grupo grava as músicas “Maldição de Ravel” e “Conversa com o coração”, duas parcerias com Paulo César Pinheiro, em um LP lançado em 1974 chamado “Palhaços e reis”.⁶⁰ Essa estréia ocorreu em parte graças às suas parcerias com este letrista, por seu já grande prestígio no início da década de 70 devido às parcerias com Baden Powell, o que facilitou o acesso de Guinga aos meios artísticos e musicais neste período.⁶¹ Trazemos uma fala da mulher de Guinga, Fátima, onde ela comenta o período em questão.

Nessa época que eu o conheci [*no início da década de 70*], o trabalho dele era dirigido a ser músico de outros artistas. Na verdade, ele já tinha uma obra com o Paulinho, mas essa obra não era veiculada, quase não era mostrada, apesar do MPB-4 nessa época que eu comecei a namorá-lo ter lançado ele no disco ‘Palhaços e Reis’, que ele tinha duas faixas (...). Mas a carreira dele era essencialmente ligada a esse trabalho, acompanhava João Nogueira, Beth Carvalho, a própria Clara Nunes.⁶²

⁵⁸ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2005. *Op. Cit.* Conferir no tempo 20’45.

⁵⁹ *Idem, ibidem.* Conferir no tempo 24’00.

⁶⁰ Thompson, Daniella. *Op. Cit.*

⁶¹ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2005. *Op. Cit.* Conferir no tempo 25’40.

⁶² Escobar, Maria de Fátima Teixeira. Entrevista realizada em sua residência. Rio de Janeiro, 2005. Gravada em 1 mini-disc (MD) (50 min), no dia 07/07. Conferir no tempo 2’45.

Segundo Fátima, naquela época⁶³, o trabalho de Guinga era essencialmente voltado a ser violonista acompanhador de outros músicos, sua carreira de compositor não tendo o mesmo espaço em sua vida - apesar do compositor já ter uma obra em parceria com Paulo César Pinheiro. Fala-nos igualmente sobre a dificuldade de Guinga, sua insegurança sobre a viabilidade comercial de suas músicas, seu medo de ver suas músicas incompreendidas pelas pessoas, que lhe afirmavam sempre serem suas composições demasiadamente difíceis, herméticas e rebuscadas. Sua mulher incentivava-o sempre a investir na sua própria carreira de compositor, sugerindo largar o ofício de acompanhador de outros músicos – o que foi feito em 1974, quando Guinga parou de acompanhar João Nogueira. Na seqüência, o compositor iniciou seus estudos com Jodacil Damasceno.⁶⁴ Nas lembranças de Fátima, Guinga aos poucos se afastou da carreira de violonista acompanhador, buscando fortalecer sua carreira de compositor através de aulas, onde teve contato com compositores que o marcariam, como demonstraremos mais adiante. Antes de encontrar o professor Jodacil Damasceno, Guinga já havia feito aulas com diversos professores, como o maestro Guerra-Peixe, Fernando Azevedo, Sérgio Carvalho, Raimundo Nicioli Queiroz e Bohumil Med, com os quais teve aulas de solfejo, modos, cifra de violão e percepção musical. Segundo o compositor, pouca coisa foi bem aprendida durante essas lições, das quais destacamos de sua fala o elo estabelecido com o compositor Guerra-Peixe e sua música.⁶⁵

Assim, desde o início da década de 70, Guinga preocupou-se em ampliar seus conhecimentos musicais, buscando conhecer melhor a escrita musical – através do estudo do solfejo, das cifras, da percepção musical, com diversos professores. Mas foi com o professor de violão clássico Jodacil Damasceno, em 1976, que Guinga encontrou um mestre que mudou o seu jeito de ver a música, durante cinco anos de estudos onde o

⁶³ Início da década de 1970.

⁶⁴ Escobar, Maria de Fátima Teixeira. *Op. Cit.* Conferir no tempo 6'00.

⁶⁵ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2005. *Op. Cit.* Conferir no tempo 28'05.

compositor travou contato com compositores chave para a formação de seu futuro universo composicional.

2.3 Período bastidores

Na entrevista realizada com Jodacil Damasceno⁶⁶, pudemos vislumbrar suas reminiscências do período de aulas com Guinga. Nesta, buscamos entender como ocorreu o período de lições, quais foram os focos de estudo, como foram conduzidas as aulas, e insistimos em saber qual foi o repertório estudado. Analisamos e apresentamos a seguir falas do professor, Jodacil Damasceno, do aluno Guinga, e de sua mulher Fátima.

Essas aulas iniciaram-se em 1976, durando 5 anos⁶⁷. Essa data confere com a que já tínhamos, oriunda da pequena biografia escrita por Danielle Thompson.⁶⁸ A referência direta ao casamento, na fala de Guinga - mesmo ano do início das aulas - acrescenta um dado seguro sobre a referida data. Apresentamos um trecho da entrevista com Jodacil Damasceno, onde entrevemos o caráter das aulas em questão.

Jodacil Damasceno: Então nós começamos a voltar o trabalho, além, claro, do desenvolvimento mecânico do violão, mais pelo lado estético do violão, mais pro lado da apreciação musical. Ele gostava muito de harmonia, então eu fazia ele ouvir muitos compositores contemporâneos, especialmente Ravel, ele teve um impacto muito grande com Ravel, a harmonia de Ravel pra ele foi um negócio assim, parece que ele descobriu muita coisa aí...

Thomas Saboga: E ele não conhecia Ravel antes ?

J.D.: Acho que não⁶⁹, tanto que foi um impacto tão grande quando eu coloquei Ravel para ele ouvir, que eu resolvi fazer uma transcrição da 'Pavana', daquela 'Pavana para

⁶⁶ Damasceno, Jodacil. Entrevista realizada em sua residência. Rio de Janeiro, 2005. Gravada em 1 mini-disc (MD) (50 min), no dia 01/07.

⁶⁷ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2005. *Op. Cit.* Conferir no tempo 41'45.

⁶⁸ Thompson, Danielle. *Op. Cit.*

⁶⁹ Na entrevista com Guinga (2005), o compositor nos afirma que foi apresentado à música de Ravel por Alberto Arantes, o 'Tom Jobim' do outro lado do túnel Rebouças, segundo Guinga.

uma princesa morta', justamente pra ele começar a estudar, sentir e praticar um pouco daquela harmonia que impressionou muito a ele.⁷⁰

Esse período de aulas não se pautou por uma intenção do compositor em tornar-se um concertista, mas antes por uma ampliação de seus conhecimentos sobre o universo musical como um todo. Sobre as lições, Damasceno aponta por um lado o domínio técnico do violão e o estudo do mecanismo, ressaltando a importância destes para um violonista, e por outro enfatiza as aulas de apreciação, quando ouviam juntos música de piano, orquestra, violão, lembrando-se com nitidez de uma transcrição realizada para seu aluno da “Pavane pour une infante défunte”, de Maurice Ravel.⁷¹ Portanto, para Jodacil, dois elementos foram fundamentais: o desenvolvimento técnico da mecânica do instrumento, e o contato, nas aulas de apreciação musical, com músicas que fascinavam e abriam as perspectivas musicais e harmônicas de Guinga. Apesar de Guinga praticamente não se referir ao primeiro elemento – a formação técnica como do violonista -, é de todo modo o segundo que nos interessa: a mudança na perspectiva composicional de Guinga. Damasceno compreendeu a intenção de Guinga, não direcionando as aulas para que este se tornasse “só um violonista erudito”: as intenções de Guinga estavam sim no estudo das peças, porém com o olhar do compositor. E Damasceno soube compreender e dar a direção adequada a estes estudos.⁷²

Guinga apresenta uma visão semelhante quanto ao caráter das lições e ao rumo tomado nestas aulas: tratou-se antes de uma fonte de inspiração, de um conhecimento do universo da música e do violão, do que de uma proposta de estudo tradicional, na qual aprenderia a tocar com perfeição o repertório em questão. Como o próprio Guinga afirma, ele dificilmente chegava a estudar uma música inteira, pois o estudo das peças

⁷⁰ Damasceno, Jodacil. *Op. Cit.* Conferir no tempo 16'10.

⁷¹ *Idem, ibidem.* Conferir no tempo 36'30.

⁷² *Idem, ibidem.* Conferir no tempo 19'05.

lhe trazia uma vontade de compor, “e o compositor sempre falou mais alto”.⁷³ As músicas estudadas traziam sempre um mote para novas criações, e essa veia era sempre preferida e colocada em primeiro plano, mesmo secundarizando o estudo sistemático das peças em questão. O próprio Guinga afirma veementemente que o período de aulas abriu sua cabeça principalmente como compositor, já que ele nunca teve a proposta de ser um concertista, não tendo segundo ele “nem disciplina nem anatomia nas mãos para ser um concertista”.⁷⁴ Fica claro, a partir dos depoimentos recolhidos, que a formação de Guinga, ao mesmo tempo em que não visava torná-lo um concertista de violão, o propiciou a inspirar-se como compositor nas peças estudadas. No trecho seguinte chegamos até a um exagero de Guinga sobre a sua condição de estudante na época.

Guinga: Mas eu nunca fui um estudante, eu sempre fui um vagabundo. Eu sempre fui mais um vagabundo do que um estudante. Mas, de qualquer forma, o pouco que ficou na minha alma ainda me serve, e muito. Eu aconselho todos a estudarem.

Thomas Saboga: O Brouwer, você estudou alguma coisa ?

G: Estudei alguma coisa, mas esqueci. Estudei o ‘Choro da saudade’, estudei algumas coisas do Agustin Barrios. A única que eu consegui tocar toda foi o ‘Choro da saudade’, mas eu via os outros tocarem tão melhor do que eu, que eu preferi esquecer. Mas aquilo ali serviu como inspiração pra mim pro resto da minha vida, é uma das coisas mais lindas do violão. ‘La catedral’, e tantas outras coisas.⁷⁵

Entendemos ser a palavra “vagabundo” usada por Guinga com relação à proposta de investir numa carreira de concertista; o aluno Guinga era indisciplinado no que diz respeito ao estudo sistemático das músicas em questão, ao estudo que levaria à sua perfeita execução. Mas achamos o termo exagerado pelo caráter altamente proveitoso deste estudo, tendo em vista a intenção explicitada pelo compositor e plenamente compreendida pelo mestre.

⁷³ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2005. *Op. Cit.* Conferir no tempo 32’10.

⁷⁴ *Idem, ibidem.* Conferir no tempo 34’20.

⁷⁵ *Idem, ibidem.* Conferir no tempo 57’38.

Na entrevista com Lula Galvão, este mencionou o relato que lhe chegou através de Guinga, explicando-nos como o próprio Jodacil sugeriu-lhe investir no lado da composição, antevendo desta maneira a verdadeira vocação do músico, em vez de investir no lado do instrumentista, aperfeiçoando-se na execução de peças de Brouwer e outros.⁷⁶

O período de aulas teve o papel de munir o compositor de material, de conhecimentos sobre o universo da composição já existente, e não para o estudo do violão clássico, “como aluno de violão, tocando as peças do Leo Brouwer”.⁷⁷ Perguntado sobre o efeito destas aulas para o compositor, Damasceno afirma a sua importância, comentando que o próprio Guinga tem o hábito de afirmá-la. Mostramos uma declaração pública de Guinga encontrada na internet, a partir de um “workshop” realizado pelo compositor na Unicamp, em Campinas, onde o compositor reitera a importância destas aulas.

[*Jornalista descrevendo o evento*] Da carreira, vai lembrar a importância do professor de violão Jodacil Damasceno. ‘Ele descobriu logo cedo que eu não tinha disciplina de concertista, então, me apresentou os grandes músicos que me influenciaram, me deram estofa e foram decisivos para eu assumir a carreira de violonista e compositor’.⁷⁸

Vemos como o próprio compositor dimensiona com bastante importância esse período de lições com Jodacil, referindo-se a este como “uma mudança radical em minha vida”, e “eu passei a ver a música com outros olhos”. Conheceu através de Jodacil o universo de Villa-Lobos, dos espanhóis, de Ravel, Fauré, o “Requiem” de

⁷⁶ Galvão, Lula. Entrevista realizada em sua residência. Rio de Janeiro, 2005. Gravada em 1 mini-disc (MD) (20 min), no dia 10/06.

⁷⁷ Galvão, Lula. *Op. Cit.*

⁷⁸ Nunes, João. *Guinga quer compor até morrer*. Disponível em <http://www.unicamp.br/unicamp/canal_aberto/clipping/setembro2004/clipping040916_correiopopular.html>. Acesso em 05/08/2005.

Mozart: o professor lhe fez ouvir a “grande música”.⁷⁹ Guinga afirma ainda que Jodacil mudou em 180 graus a sua visão, tendo aberto seu espectro e seu ângulo de visão da música. Conheceu através de Jodacil músicas que ele não conhecia, “um universo violonístico que o pessoal da bossa nova e da seresta muitos não sabiam que existia”.⁸⁰ Portanto, esse foi o momento onde Guinga teve um contato mais profundo com este universo violonístico, com o repertório para este instrumento, tão valoroso para a consolidação de seu estilo de composição atual. Parece-nos clara a importância desse período de estudos, na visão de Guinga, para a formação de seu estilo musical, através do conhecimento de autores para violão que o antecederam.

Fátima ratifica esta visão. Segundo ela, sua música “cresceu assim a olhos vistos nesse período”, parecendo a ela um outro Guinga compondo. As aulas lhe teriam aberto um leque, pela possibilidade de ouvir música e de tocar as transcrições para violão. O conhecimento de diversos artistas “vitais para o mundo todo da música” e com os quais Guinga passou a ter contato, ao tocar e dissecar esse repertório também é enfatizado por ela, reiterando que sua música deu um salto de qualidade. Fátima considera esse período fundamental na evolução artística de seu marido, devido ao conhecimento sistemático do universo da música e do violão.⁸¹ Mais uma vez, a ênfase no aspecto do crescimento do compositor e não do concertista é reiterado: segundo Fátima, Guinga sempre usou as peças estudadas mais como fonte de inspiração para compor do que como estudo de instrumento. Transcrevemos uma significativa fala de Fátima:

Então, eu acho que o Jodacil foi muito importante na carreira do Guinga, apesar de terem sido 5 anos, mas foram cinco anos que você pode multiplicar por dez, pela intensidade, pela qualidade daquilo que ele viu e ouviu com o Jodacil, eu acho que foi fundamental pra ele.⁸²

⁷⁹ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2005. *Op. Cit.* Conferir no tempo 30’25.

⁸⁰ *Idem, ibidem.* Conferir no tempo 42’15.

⁸¹ Escobar, Maria de Fátima Teixeira. *Op. Cit.* Conferir no tempo 7’20.

⁸² *Idem, ibidem.* Conferir no tempo 11’15.

A força expressiva contida na idéia de multiplicar os cinco anos de estudo por dez permite-nos vislumbrar o valor conferido por Fátima a essas lições. A mulher de Guinga reitera também como aquelas músicas eram centrais, fecundando o processo composicional de seu marido. Acreditamos que a importância desse período de estudos está bastante clara na fala destes personagens, fundamentais neste processo de mudança nos rumos composicionais de Guinga.

Procuraremos entrever agora os autores e peças estudadas durante este período. Percebemos, nas entrevistas com Jodacil, Guinga⁸³ e Fátima⁸⁴, que a “Pavane pour une infante défunte” de Ravel, interpretada por Julian Bream e transcrita pelo professor especialmente para Guinga, foi lembrada com veemência.

Procurando retrospectivamente nos depoimentos dos entrevistados, encontramos as seguintes referências a músicas estudadas: “Estudos” e “Prelúdios” de Villa-Lobos, a “Pavane” de Ravel, e o “Choro da saudade” de Agustin Barrios – “La catedral” também é citada, mas não nos foi possível ter certeza se foi estudada neste período (pela maneira como Guinga se referiu a ela, já num desenvolvimento posterior à pergunta “quais as peças estudadas”). Há igualmente referência aos espanhóis: Granados, Tarrega, Albeniz e Manuel de Falla. Aparece na entrevista o nome de João Pernambuco, com o uso de um substantivo curioso para denominar a utilização específica do instrumento – a “coisa do violão de João Pernambuco” -, possivelmente numa referência ao uso idiomático do violão - ao menos assim interpretamos. Esta relação será vista em partitura no capítulo III. Ao referir-se aos compositores Barrios e Villa-Lobos, o compositor sinaliza uma importância diferenciada, ao usar o termo “principalmente”.⁸⁵

⁸³ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2005. *Op. Cit.* Conferir no tempo 33’50.

⁸⁴ Escobar, Maria de Fátima Teixeira. *Op. Cit.* Conferir no tempo 7’20.

⁸⁵ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2005. *Op. Cit.* Conferir no tempo 31’45.

Guinga afirma ter conhecido a música de Villa-Lobos antes do período de aulas, através da Rádio Mec e da antiga Rádio Jornal do Brasil. Não a conhecia com profundidade: foi com Jodacil que o compositor se interessou pelo universo de Villa-Lobos com maior afinco.⁸⁶ Falaremos disto mais detidamente nos próximos parágrafos, ao analisar a visão do professor sobre o repertório trabalhado.

Guinga narra ter sido apresentado à obra de Leo Brouwer por Jodacil Damasceno: nunca tinha ouvido falar no compositor cubano.⁸⁷ Analisaremos com atenção a relação entre uma música de Brouwer e uma música de Guinga inspirada no compositor cubano no capítulo III, por evidenciar a importância do período de aulas, sinalizando este momento de transição composicional.

O compositor recorda-se de algumas músicas específicas do repertório trabalhado, como o “Estudo N° 4” de Villa-Lobos. Pela forte impressão de Guinga ao ter contato pela primeira vez com esta peça (“como se o mundo caísse em cima de mim”), tratou-se de uma experiência marcante em sua vida musical. Guinga cita ainda o “Estudo N° 1” e o “Prelude N° 3” de Villa-Lobos, a “Pavane” de Ravel, os Estudos e Prelúdios de Villa-Lobos de forma geral, e o livro de arpejos de Giuliani.⁸⁸

Ressalta, no depoimento de Guinga, sua íntima relação com o “Estudo N° 1” de Villa-Lobos, enlaçando ao mesmo tempo o compositor Guinga (“o truque que eu tenho pra trazer música pra mim”), pois a peça inspira-lhe idéias musicais, e o violonista Guinga (“ele conforma a mão do violonista, faz o violão ficar seu amigo”), já que o estudo ajuda-lhe a crescer tecnicamente no instrumento. A frequência da relação também é evidenciada - “eu sempre que quero estudar violão pego o “Estudo N° 1” -,

⁸⁶ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2005. *Op. Cit.* Conferir no tempo 32’30.

⁸⁷ *Idem, ibidem.* Conferir no tempo 55’10.

⁸⁸ *Idem, ibidem.* Conferir no tempo 56’00.

tornando-se marcante a estreiteza dos laços de Guinga com a música de Villa-Lobos, que será vista em partitura no capítulo III.⁸⁹

Buscaremos desta vez nas reminiscências do mestre o repertório estudado.

Thomas Saboga: Que repertório vocês trabalhavam, você lembra disto ?

Jodacil Damasceno: É meio difícil de eu me lembrar exatamente o repertório, eu trabalhava muito mais a parte do desenvolvimento do mecanismo com o aluno, nunca fui muito de impingir repertório ao aluno, eu trabalhava muito de acordo com o gosto do aluno (...). O trabalho com o Guinga, naturalmente acredito que estavam algumas das músicas que eu sempre usava assim de forma pedagógica, por exemplo, alguns estudos de Sor, Villa-Lobos, estas coisas assim. (...) Trabalhava muito o que o aluno tocava. Claro que tinha obras, que eu julgava indispensáveis para a formação do cara, tinha que trabalhar... Nisto aí entrava Villa-Lobos, entrava alguma coisa clássica, Sor por exemplo, alguma coisa de Aguado, (...) Carcassi, também, eu considero os estudos de Carcassi e Giuliani, muito importantes na formação técnica do violonista. (...) E sobretudo Villa-Lobos, quando o aluno tinha condições de tocar Villa-Lobos, trabalhava Villa-Lobos, não só os “Estudos” mas os “Prelúdios” também, todos eles são obras de bastante importância no desenvolvimento técnico do estudante.⁹⁰

Jodacil expõe neste trecho o seu método de ensino de violão, onde cabe ao professor auxiliar o discípulo na execução das músicas de sua preferência através de estudos e peças que o façam crescer tecnicamente e musicalmente no instrumento. Expõe-nos também os compositores usados por ele para esta finalidade: Sor, Villa-Lobos, Aguado, Carcassi. Dentre estes, fica patente a importância conferida por Jodacil ao compositor brasileiro: na frase “sobretudo Villa-Lobos, quando o aluno tinha condições de tocar Villa-Lobos, tocava Villa-Lobos” percebemos como este compositor é central em seu método de ensino de violão e de música. Através de outra declaração sua, “Villa-Lobos é importante, conhecer música brasileira, a base está em Villa Lobos”⁹¹, evidencia-se importância deste compositor na prática pedagógica de Damasceno. O mestre recorda-se também como neste período o seu aluno trabalhou

⁸⁹ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2005. *Op. Cit.* Conferir no tempo 56’00.

⁹⁰ Damasceno, Jodacil. *Op. Cit.* Conferir no tempo 20’15.

⁹¹ *Idem, ibidem.* Conferir no tempo 24’00.

muito a música de Villa-Lobos⁹², e que músicas do próprio Guinga já eram trabalhadas nesta época. Transcrevemos uma longa fala de Guinga, pela oportunidade de vislumbrar a dimensão que confere a Villa-Lobos.

Thomas Saboga: Fale da sua relação com a música, do seu primeiro contato, o que mudou na sua visão, com alguns compositores, aqui... O Villa-Lobos.

Guinga: Villa-Lobos pra mim foi a pedra fundamental dentro da minha vida, assim como Bach é na vida de todo ouvinte de música, de todo compositor, de todo arranjador, de todo instrumentista, Bach é o início, o meio e o fim, Villa-Lobos está pra mim dentro da música das Américas, dentro da música mundial, como uma espécie de Bach tupiniquim. Villa-Lobos pra mim é uma das maiores emanções de talento musical que um ser humano pode ter assistido na vida. Villa-Lobos pra mim não é um compositor, é um fenômeno da natureza, como uma montanha, um iceberg, uma tempestade, um tornado, o amanhecer, o pôr-do-sol, Villa-Lobos é tudo, é o máximo, nunca vi tanta inspiração contida numa alma. Há outros grandiosos dentro da minha alma que eu amo também, não posso negar, mas Villa-Lobos é tudo, ele que deu formato, ele que deu semblante, ele que disse ‘isso aqui é música brasileira, quem quiser fazer a grande música brasileira está aqui’, ele deu tudo. Tanto que o que os grandes fizeram foi nada mais nada menos que seguir os passos de Villa-Lobos. Vamos ver seu maior discípulo, Antonio Carlos Jobim, um dos maiores compositores populares do planeta, como gênio que é, não passa de um grande discípulo de Villa-Lobos. E todo mundo que vem nessa cola, que quer fazer a grande música brasileira, tem que passar um pé pelo Villa-Lobos, porque não tem jeito, é uma ponte que se você não cruzar não vai pro outro lado.⁹³

Transparece nesta fala a importância de Villa-Lobos para o entrevistado. Apesar do constante tom elogioso e do estilo fortemente adjetivado percebido ao longo das entrevistas de Guinga a diversos músicos de diferentes vertentes, ainda assim observamos a existência de uma importância diferenciada em Villa-Lobos para o compositor, como vemos em alguns trechos extremamente fortes (“não é um compositor, é um fenômeno da natureza”, “todo mundo que (...) quer fazer a grande música brasileira, tem que passar (...) pelo Villa-Lobos”) da entrevista. Assim, até o momento, Villa-Lobos (atuando aqui ao mesmo tempo como um autêntico e legítimo projeto de música nacional, e representando os compositores para violão com cujas técnicas idiomáticas Guinga se aprofunda neste período) e a música da era do rádio

⁹² Damasceno, Jodacil. *Op. Cit.* Conferir no tempo 22’10.

⁹³ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2005. *Op. Cit.* Conferir no tempo 49’00.

brasileira, incluindo a seresta e o choro, parecem-nos dois pilares centrais no universo do compositor. Acrescentamos ainda que, em sua visão, um dos elementos principais para a genialidade da música de Villa-Lobos é sua íntima relação com a seresta: “Eu dou o maior exemplo Tom Jobim e Villa-Lobos, todos dois tiveram uma relação de intimidade com a seresta”.⁹⁴

Perguntado sobre outras características desta fase de sua vida, responde ter sempre sido envolvido pela melodia de uma maneira muito forte: afirma ser “escravo da melodia”, sendo esta o seu combustível para compor. Busca aliar isto com uma harmonia mais original, a partir dos caminhos de Tom Jobim, Toninho Horta, Milton Nascimento, Nelson Angelo, Baden Powell, Francis Hime, Edu Lobo, Chico Buarque, Pixinguinha, Garoto, Radamés Gnattali, Lírío Panicali e Leo Perachi.⁹⁵

Na transcrição seguinte, temos a oportunidade de testemunhar o encontro de Guinga com outro violonista-compositor brasileiro, Chiquito Braga.

Chiquito Braga, eu ouvi a primeira vez nos estúdios da gravadora Odeon, (...) no final da década de 70 (...) e eu via aquele violonista tocar com acordes completamente diferentes, eu digo ‘Meu Deus, que maluquice é essa, nunca vi ninguém montar acorde dessa maneira’, fiquei fã daquele cara (...) Vim ficar amigo já perto da década de 90, e conviver com o Chiquito também foi uma mudança radical no meu violão. É um descobridor de acordes, é um inventor de acordes, inventor de harmonias, é um ouvido maravilhoso, é um grande compositor, o Chiquito me fez ter uma outra visão do violão. Eu enxergava o violão de uma forma, quando eu vi o Chiquito eu digo ‘Caramba, também existe este violão aqui, como é que a música é flexível, como ela caminha de acordo com a inteligência e o sentimento humanos’.⁹⁶

A concepção profundamente original do violão de Chiquito Braga marcou fortemente o compositor. Lembramos que Chiquito Braga é um violonista-compositor, que compõe em uma relação intrínseca com o instrumento, buscando neste as suas possibilidades composicionais. Leva o violão a novos limites, inventando novos

⁹⁴ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2005. *Op. Cit.* Conferir no tempo 15’15.

⁹⁵ *Idem, ibidem.* Conferir no tempo 33’15.

⁹⁶ *Idem, ibidem.* Conferir no tempo 43’50.

acordes, novas relações com as cordas soltas, explorando o uso violonístico do instrumento. Este contato somou-se provavelmente às aulas com Jodacil Damasceno, já que a partir deste período, através do contato com o mundo violonístico de Villa-Lobos, Leo Brouwer e João Pernambuco, Guinga utiliza crescentemente certas características idiomáticas do instrumento ao compor, como teremos a oportunidade de conferir no capítulo III.

2.4 Guinga mostra a cara

É no início dos anos 90 que a carreira de Guinga como compositor começa a desabrochar. Falaremos brevemente desta fase, pois nos interessa somente pela visão geral de sua vida e carreira, atraindo-nos menos no aspecto musicológico: a concepção do compositor já estava, em nosso entendimento, razoavelmente consolidada neste período.. A evolução do compositor nesta fase, através da importante entrada do novo parceiro Aldir Blanc, é sintetizada na seguinte fala de Guinga:

Na década de 80, a partir de 78, 79, foi um período mais obscuro da minha carreira de compositor, eu vivia mais como dentista e achava que não ia dar certo como compositor profissional. E fiquei compondo só pra mim, na minha casa. Mas compunha igual um louco, sem parar, mas achando que aquilo tudo ia ser descoberto depois da minha morte. Foi quando entrou o Aldir Blanc na minha vida, e que eu posso dizer que ele ressuscitou um cara praticamente morto como compositor. Aldir pediu tudo que eu tinha feito, em termo de melodia, tudo que eu não queria, que eu queria jogar fora, que mandasse para ele. Que ele ia ouvir tudo e ia lettrar o que ele achava que devia lettrar. E nessa brincadeira, a gente no primeiro ano compôs umas quarenta e poucas canções. E a partir do Aldir que eu gravei meu primeiro disco, foi a partir da força do Aldir que eu passei a ter uma auto-estima melhor, e me viabilizei até como artista de palco. A década de 90 pertence praticamente toda ao Aldir Blanc [*como seu principal parceiro de letras*], é a década onde eu comecei a gravar meu primeiro CD, em 1991, *Simples e Absurdo*, que é todo em parceria com Aldir (...). Compus muito na década de 90, (...) mas a entrada do Aldir Blanc na minha vida foi como uma injeção de energia, foi um 'Redbull' na veia.⁹⁷

⁹⁷ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2005. *Op. Cit.* Conferir no tempo 45'30.

A entrada de Aldir Blanc na carreira de Guinga é dotada de um significado importante, injetando sangue novo nas veias do compositor. Esta parceria iniciou-se em 1988 para 89, período onde a dupla teve uma produção extremamente fértil. Fátima esclarece essa história. Segundo ela, ocorreu uma abertura, uma janela que se abriu na vida de seu marido. Aldir, encantado com Guinga, passou a falar do compositor para todo mundo, afirmando sua genialidade, o que apareceu em diversos jornais. Isso propiciou as condições para que Paulinho Albuquerque, junto com Vítor Martins e Ivan Lins, chamasse Guinga para gravar um disco.⁹⁸ Assim, na década de 90, Guinga viabilizou sua carreira de compositor como artista de palco e de disco.⁹⁹

O primeiro disco gravado pelo compositor foi “Simples e absurdo”, de 1991, todo em parceria com Aldir Blanc. Nos anos seguintes, gravou os CDs “Delírio Carioca” (1993), “Cheio de dedos” (1996), “Suite Leopoldina” (1999), “Cine Baronesa” (2001) e “Noturno Copacabana” (2003). Além destes, há ainda um disco gravado pela cantora Leila Pinheiro, “Catavento e Girassol” (1996) - todo dedicado à música de Guinga com Aldir Blanc, onde o compositor também participou tocando violão -, e um lançado em 2004 na Itália com o clarinetista italiano Gabrielle Mirabassi, intitulado “Graffiando vento”.

⁹⁸ Escobar, Maria de Fátima Teixeira. *Op. Cit.* Conferir no tempo 15’20.

⁹⁹ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2005. *Op. Cit.* Conferir no tempo 48’05.

Capítulo II – A obra de Guinga na música brasileira

Neste capítulo, abordamos algumas discussões teóricas buscando compreender a posição de Guinga, assim como seu posicionamento dentro da música brasileira. No primeiro item, tratamos de sua relação com a questão nacional e com as tradições populares brasileiras, entendendo que o compositor tem uma formação e uma experiência marcada pelas características peculiares da organização do “campo musical”¹⁰⁰ no Brasil. A discussão acerca deste campo encontra-se no segundo item deste capítulo, onde buscamos perceber a relação entre os universos da música popular e erudita a partir da obra e do discurso de Guinga, tendo como referencial teórico o sociólogo Pierre Bourdieu.

1. O nacionalismo em Guinga

Analisamos neste item a relação de Guinga com a questão nacional, no que diz respeito à música e à sua visão como compositor. Desejamos saber se, e como o músico define a existência de uma tradição musical “genuinamente” brasileira, como percebe a influência de obras e autores estrangeiros na música nacional, como se posiciona frente a estas questões. Esta seção debruça-se, portanto, sobre a questão da identidade nacional e do nacionalismo, vistos no discurso do violonista-compositor carioca Guinga – seus reflexos em sua produção musical serão vistos no capítulo III. Para iluminar nossa reflexão e balizar teoricamente o campo do nacionalismo, escolhemos o texto de Ênio Squeff, “Reflexões sobre um mesmo tema” e o livro de Montserrat Guibernau, “Nacionalismos: o estado nacional e o nacionalismo no século XX”. Para fundamentar a

¹⁰⁰ Este conceito será abordado no segundo item do presente capítulo.

idéia de tradição, utilizamos as idéias de Mikhail Bakhtin desenvolvidas em “Problemas da poética de Dostoiévski”.

Guinga identifica-se com a música brasileira “de seresta”, conforme percebemos em seus depoimentos. Perguntado sobre a influência do canto de sua mãe em sua infância, o compositor canta-nos uma seresta, “Prece à lua”, e em seguida afirma-nos: “o retrato da alma vem aí”.¹⁰¹ O “retrato da alma” vem, portanto, destilado pelas melodias seresteiras, gênero situado no berço das tradições musicais populares nacionais. Comenta-nos em outro trecho da mesma entrevista: “Quer falar do verdadeiro Guinga ? (...) Essas coisas mais delicadas, mais pra dentro do Brasil, são muito a minha alma, eu adoro isso !”.¹⁰² Percebemos nestas palavras como o compositor aprofunda o caráter de pertencimento à tradição musical brasileira, falando novamente em sua “alma musical brasileira”, expressão forte que simboliza um elo profundo.

Apresentamos um trecho de entrevista onde o compositor enfatiza a grandeza de uma “escola brasileira” de violão.

Em Destaque: *O violão na música brasileira é muito significativo, não é?*
Guinga: Quando se fala em violão, há dois locais em que se toca este instrumento com preciosismo: no Brasil e na Espanha. Eu, particularmente considero o violão espanhol como sendo o mais completo do mundo. Mas a escola brasileira não deve nada à escola flamenca. Desenvolvemos um violão de corda solta e com um dado a mais que eles não tem, que é a harmonia do violão brasileiro, que é a mais perfeita do mundo. Ela é a mais profunda e rebuscada. Eu digo que o Brasil é o número um, é autoridade em harmonia no violão. E isso não é xenofobia, é fato. Os violões tocados no resto do mundo não têm a abrangência e o universo que tem o violão da Espanha e do Brasil.¹⁰³

¹⁰¹ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). Entrevista realizada no Bar Brasil por Thomas Saboga, Thiago Amud, Francisco Vervloet e Eduardo Kneip. Rio de Janeiro, 2004 (a). 1 Mini-disc (MD) (70min).

¹⁰² Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2004(a). *Op. Cit.*

¹⁰³ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). Entrevista realizada por Patrícia Souza. Disponível em <<http://www.emdestaquenet.com.br/Musica/Em%20Debate/emdebate.htm>>. Acesso em 10/11/2004. Grifos nossos.

Interessa-nos particularmente a consciência apresentada pelo compositor da exploração do instrumento e de sua riqueza harmônica através das cordas soltas. Em nosso entendimento, o uso idiomático das cordas soltas e das fôrmas de mão esquerda de violão¹⁰⁴ – dos quais Guinga explora os elementos harmônicos, melódicos e tímbricos do instrumento - constitui uma característica fundamental de sua música. Nesta fala, o músico atribui essa riqueza ao violão brasileiro – concluímos, portanto, que o compositor revela-se aqui como um legítimo representante desta escola. Podemos perceber igualmente sua exaltação desta escola, alegando ser esta a “mais perfeita do mundo” em termos de harmonia, reiterando uma defesa da música nacional. Haro, em seu trabalho sobre Nicanor Teixeira, já defendia a existência de uma escola do violão brasileiro como instrumento solista, apontando seu surgimento a partir da convivência entre três grupos distintos, no final do século XIX e início do XX: violonistas chorões que não liam música, violonistas do choro que aprenderam música e executavam os clássicos, e concertistas estrangeiros que transitaram no Rio de Janeiro.¹⁰⁵

Transcrevemos, com perdão da extensão, um novo trecho de entrevista com Guinga, por interessar-nos sobremaneira sua relação com a tradição da música brasileira.

Thomas Saboga: Nesse ‘Panorama do Violão’, eu anotei umas coisas que você falou que achei muito interessantes. Uma delas, uma tecla que você bate: ‘o compositor inserido na tradição da música popular, mas continuando, levando pra frente, trazendo um lance próprio’... Acho que a sua música é muito assim. Queria que você falasse um pouco mais sobre isso.

Guinga: (...) A minha vida é sempre isso: um jogo do passado, uma nostalgia violenta, com uma vontade de inventar também. Sempre fui assim, inquieto. Nunca me acomodei às situações que estabeleceram pra mim. Eu sempre procurei me colocar de uma maneira em que me sentisse melhor, onde eu não ferisse melindres, onde eu não desrespeitasse... Agora, eu sempre vi a música brasileira com uma visão nostálgica da tradição, maravilhosa, que eu amo, e sem isso eu não viveria, mas achando que eu não posso tentar ser um novo Pixinguinha, porque não vai dar pra mim! Se eu quiser ser um novo Jacob do

¹⁰⁴ Explicaremos esse termo detalhadamente no capítulo III..

¹⁰⁵ Haro, Maria. *Op. Cit.* p. 14.

Bandolim, não vai dar pra mim! Não tenho nem de longe a genialidade que eles tiveram dentro dessa estética! Eu procuro fazer a música do Guinga, porque aí, na música do Guinga, que vem do meu coração, eu posso vir a ter um destaque, dá pra evitar qualquer comparação. Agora, eu não posso negar que só acredito em futuro se tiver embasamento no passado. Não acredito em futurista que não conhece nada do passado! Pra mim é jogar pedra pro alto e de repente cai uma na cabeça.¹⁰⁶

Percebemos, nestas últimas frases, a importância conferida por Guinga ao conhecimento da tradição, como a identifica não como um passado fixo, mas como uma possibilidade de criação, reinvenção e transformação a partir do já estabelecido. O sentido da produção musical parece bem delineado para o músico: volta-se para a tradição, conhecendo-a profundamente, para então dar prosseguimento a ela, renovando-a. Não acredita, como explicita em sua frase “é jogar pedra pro alto e de repente cai uma na cabeça”, que se possa ser um bom compositor sem ter um conhecimento dos criadores que o antecederam.

Esta posição encontra afinidade com a visão de Ênio Squeff sobre a vanguarda encabeçada por Ernst Widmer. Nesta vanguarda, a proposta consistia justamente no desligamento com o passado clássico. A crítica efetuada por Squeff a este movimento é precisamente a inevitabilidade da presença dos elementos do passado, donde induzimos que, para este autor, é fundamental conhecê-lo e levá-lo em consideração. Ao tratar desta vanguarda, Squeff mostra-nos como todos os processos em música estão atrelados ao passado:

(...) como usar um piano sem cair precisamente nos processos de usos que este instrumento impôs e que foram determinados tradicionalmente pelos compositores do passado? Como pensar nos instrumentos de uma orquestra tradicional sem relacioná-los imediatamente com a tradição que os fizeram como são – a forma barroca do violino, o mecanismo tipicamente iluminista do sistema *Boehm* das flautas e dos clarinetes? As questões têm necessariamente de sair por aí afora, e não, portanto, porque o passado deve ser preservado.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2004(a). *Op. Cit.*

¹⁰⁷ Squeff, Ênio; Wisnik, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. Música*. S. Paulo: Editora Brasiliense, 1982. p. 94

Assim, Squeff aponta a mesma questão – a necessária continuação de processos já realizados, sendo impossível desligar-se do passado musical simplesmente esquecendo, anulando a sua existência. Defende, compreendemos, a necessidade de melhor conhecer os antecedentes, a tradição, o que já foi feito, com o intuito de melhor continuá-los, e mesmo transgredi-los com maior embasamento. Em outra fala de Guinga, continuamos a vislumbrar esta mesma questão.

Como é que você poderia deletar a música tradicional brasileira ? Você ia deletar com isso uma porção de compositor que está aí, moderno, genial, como é o caso do Chico Buarque, do próprio Paulinho da Viola, o próprio Caetano Veloso. João Gilberto imitava o Orlando Silva, quando começou a cantar ! Sou eu que vou deletar a música brasileira tradicional ? Eu amo, nasci, e fui criado dentro da música tradicional brasileira, e tenho o maior orgulho dela habitar dentro de mim.¹⁰⁸

Guinga reafirma nesta declaração não só a inevitabilidade de se levar em consideração a música que antecede o compositor que está criando – neste caso, em relação à tradição da música popular -, como a paixão com que o faz. Vemos também como julga necessárias e fantásticas as transformações realizadas, como no exemplo apresentado de João Gilberto, citado por ser um cantor que, partindo da imitação de um jeito tradicional de cantar, acabou consagrando-se por propor um estilo vocal em certos parâmetros contrário ao imitado. Vislumbramos mais uma vez, através de seu orgulho pela música brasileira habitar dentro dele, seu profundo envolvimento com a música nacional, e sua convicta defesa.

Segundo Guibernau¹⁰⁹, o nacionalismo é uma das maiores fontes de identidade para os indivíduos contemporâneos, e vemos no compositor Guinga a formação de sua

¹⁰⁸ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2005. *Op. Cit.* Conferir no tempo 01'09'45.

¹⁰⁹ Guibernau, Montserrat. *Nacionalismos: O estado nacional e o nacionalismo no século XX*. Rio de Janeiro: Zahar editora, 1997.

identidade musical passar pelo nacionalismo. Guibernau apresenta o nacionalismo como gerador de uma emoção de intensidade incomum, que provém de uma identificação com uma entidade que transcende os indivíduos, a nação, da qual os membros ativamente se sentem parte. “Nestes momentos, o indivíduo esquece de si mesmo e o *sentimento de pertencer* ao grupo ocupa a primeira posição”.¹¹⁰ Para esta pensadora, não se pode desprezar a importância do apego emocional à terra e à cultura das pessoas, no momento em que formam e desenvolvem sua identidade, na força do sentimento nacionalista, e vemos isto no profundo envolvimento de Guinga com a música nacional desde sua infância através de sua família, e particularmente de sua mãe, como vimos poucos parágrafos atrás.

Continuamos com as reflexões de Guinga, selecionando desta vez uma passagem onde o compositor exalta o jovem compositor, cantor e violonista Thiago Amud. Guinga defende a existência – e a necessidade de continuar a trilha – de uma tradição da música brasileira. Em sua exaltação, afirma como os novos compositores dão-lhe esperança para prosseguir compondo, e sobre uma peça de Amud, profere que “toda a tradição da música brasileira está aqui nesse choro, cheio de transgressões, modulações que eu nunca vi”.¹¹¹ Vemos nesse pequeno trecho não só a ênfase na tradição passada, como a necessidade de revigorá-la, projetando-a para o futuro, através das citadas “transgressões” e “modulações nunca vistas”. Não se trata, portanto, de uma simples defesa da tradição, de um passado a ser repetido, mas sim de uma ativa defesa do trabalho musical como uma “linha evolutiva”: a tradição é atualizada, é “desafiada” pelos novos compositores, que devem conhecer a sua história e a transcender, sempre através do uso de seu código e de seus signos – que serão então ampliados por essas transformações.

¹¹⁰ Guibernau, Monteserrat. *Op. Cit.* p. 94. Grifos da autora.

¹¹¹ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). Workshop realizado no dia 17/04/2004 na UNIRIO. Rio de Janeiro, 2004 (b).

Bakhtin ajuda-nos a compreender a relação do criador – o indivíduo, singular - com a tradição – o coletivo, plural. É exemplar o seu estudo sobre o surgimento da concepção artística de Dostoievski, onde a relaciona com as tradições literárias carnavalescas.

O que o nosso breve resumo das fontes da carnavalização menos pretende é a plenitude. Foi-nos importante traçar apenas as linhas básicas da tradição. Salientamos mais uma vez que não nos interessa a influência de autores individuais, obras individuais, temas, imagens e idéias individuais, pois estamos interessados precisamente na influência *da própria tradição do gênero*, transmitida através dos escritores que arrolamos. Neste sentido, a tradição em cada um deles renasce e renova-se a seu modo, isto é, de maneira singular. É nisto que consiste a vida da tradição.¹¹²

Bakhtin mostra-nos a existência de uma criação e interpretação pessoal, própria, da tradição, por parte de cada criador que nela interfere. Para o russo, cada indivíduo criador realiza um verdadeiro renascimento da tradição, renovando-a de maneira original, consistindo a vida da tradição precisamente nesta transformação operada por estes criadores.

Como bem colocou Elizabeth Travassos¹¹³, percebemos na fala “toda a tradição da música brasileira” como Guinga efetua as operações mentais típicas do raciocínio nacionalista: identificar a parte com o todo. Nesta frase, Guinga identifica uma parte da música feita no Brasil com a “música brasileira”, realizando não apenas uma defesa da música nacional, mas também de qual música feita no país é legítima e digna de ser colocada no posto de “a” música nacional. Em sua interpretação de “tradição da música brasileira”, exclui as vertentes musicais feitas no Brasil que não lhe interessam, deixando somente a parte que lhe parece adequado defender. Não se trata, portanto, de um comprometimento com a música unicamente por ser produzida no Brasil: trata-se de

¹¹² Bakhtin, Mikhail Mikhailovitch. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 161, grifos do autor.

¹¹³ Em fala na banca de qualificação, dia 15/11/2005.

um envolvimento com um tipo específico de música brasileira, na qual Guinga identifica uma qualidade diferenciada, e a coloca por isto no lugar de “a” tradição da música brasileira.

Em outra fala de Guinga, tivemos oportunidade de perceber a identificação do compositor com o choro, gênero instrumental da música popular brasileira. Opõe este à bossa-nova, afirmando nunca ter tido vontade de compor dentro deste último gênero musical: “Meu temperamento, eu sou mais do choro”.¹¹⁴ Guinga revela-nos seu envolvimento com o choro, gênero fundamental dentro das tradições musicais nacionais. Essa relação de Guinga com o choro será novamente abordada no capítulo III, quando apresentaremos evidências musicais deste gênero em sua obra.

(...) porque a música brasileira, eu acho que hoje em dia, é a melhor matéria prima do planeta. Ninguém está compondo como se compõe aqui. Não está mesmo. Tocar violão como se toca no Brasil, (...) compor como se compõe no Brasil, eu tenho tido a sorte de (...), tenho ouvido muita coisa, o que se faz aqui é de altíssima qualidade, a anos-luz na frente do que essa garotada (...) Realmente está. Os caras estão com o pop muito enraizado na cabeça deles. Não tenho nada contra a música pop, pelo amor de Deus.¹¹⁵

Mais uma vez, podemos ver o engajamento de Guinga na defesa da música nacional, afirmando sua qualidade, como vislumbramos no trecho “é de altíssima qualidade, a anos-luz na frente” de artistas de gêneros mais voltados para o mercado, como a música pop. Ao mesmo tempo, Guinga sempre se preocupa em afirmar que “nada tem contra o pop”. Sua necessidade de demonstrar respeito frente ao pop, ao mesmo tempo em que afirma estar esse tipo de música “anos-luz atrás da garotada da música brasileira”, demonstra seu distanciamento deste tipo de música. De um lado o compositor enfatiza o respeito por todos os tipos de música e insiste sobre a qualidade de alguns músicos que trabalham no pop ou no rock, de outro, engaja-se num efetivo

¹¹⁴Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2004(b). *Op. Cit.*

¹¹⁵*Idem, ibidem.*

combate por uma música comprometida com certos valores nacionais e, nesse aspecto, critica abertamente os que, em sua visão, renegaram suas tradições musicais em prol de uma adesão que lhe parece acrítica. Nesse sentido, “tudo contra o pop” se desvela.

A visão do nacional de Guinga não é restritiva, ele não endossa uma xenofobia, nem uma suposta pureza da música brasileira. Defende, no entanto, de maneira bem clara, uma música que reflita, que se baseie nas tradições populares e que leve em conta as condições nacionais. Em correspondência com Thiago Amud, este comenta a nossa afirmação feita neste último parágrafo. Concorda que sua concepção não é xenófoba em nenhum momento: coloca-nos, no entanto, que a concepção musical de Guinga é purista, apesar desta não se manifestar na negação sumária da música estrangeira. No entanto, escreve-nos,

se seu ato criador não fosse depurador, Guinga não alcançaria os resultados específicos que alcança. Ele é norteado, sim, por uma moral criadora rígida, quase inflexível. Não fecha com a visão reinante hoje segundo a qual ‘tudo é válido e relativo’.¹¹⁶

Amud, amigo de Guinga e grande conhecedor de sua obra, ajuda a compreender a concepção musical do compositor em questão, e coloca-nos uma cisão: não há xenofobia, porém existe, sim, uma busca de uma pureza, de um vigor original ancorado em determinadas tradições nacionais. No trecho seguinte, Guinga mostra sua visão do nacional, e podemos perceber mais amplamente sua concepção.

Eu ouço jazz pra caramba, eu ouço compositor erudito, muito estrangeiro. Mas nunca estrangerei a minha música. Eu num fico ‘Yeah, Yeah, Yeah!’, entendeu, não gosto disso. Acho que isso é uma coisa que não leva a gente a lugar nenhum. Não é xenofobia não, cara. Tem que ser nacionalista. (...) Esse peixe eu não... Esse eu sou contra, vou morrer lutando contra.¹¹⁷

¹¹⁶Amud, Thiago. Em correspondência eletrônica dia 01/07/2005.

¹¹⁷Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2004(b). *Op. Cit.*.

Guinga não se priva de ouvir música estrangeira, jazz, música erudita. No entanto, preocupa-se em propor uma música que não seja exógena, almejando compor música brasileira, e não música estrangeira, como explicita claramente: “eu nunca estrangerei minha música”. Em sua visão do nacional, defende uma música que seja essencialmente nativa, não comprometida em descartar os elementos estrangeiros, mas sim preocupada em absorvê-los, incorporá-los de uma forma caracteristicamente própria, nacional. Daí viria esta idéia de pureza, já que a incorporação de elementos externos dar-se-ia sempre no sentido de resultar numa obra nacional, endógena. Os elementos são selecionados, e introduzidos de forma a não tornar a obra “estrangeirada”, nos termos do próprio Guinga.

Sua afirmação, “tem que ser nacionalista”, também reforça o ponto debatido neste item, e afirma uma ambigüidade desconcertante, que se institui entre a aparência de uma, para assim dizer, atitude oswaldiana, antropofágica, e a iminência do xenofobismo declarado, alerta e militante.

Voltemos a Guibernau. Esta pensadora afirma-nos ter o nacionalismo dois critérios de definição de identidade. São eles a continuidade no tempo, no sentido de conceber a nação como uma entidade historicamente enraizada, que se projeta no futuro; e a diferenciação dos outros, advinda da consciência de formar uma comunidade com uma cultura partilhada, capaz de levar à distinção entre membros e “estrangeiros”, ou seja, cultura nacional e exógena.¹¹⁸ Encontramos estes dois momentos no discurso de Guinga, evidenciando seu nacionalismo no campo da música. Sua defesa da tradição musical, da riqueza do seu passado nacional, e da necessidade de continuá-la, transformá-la, revigorá-la, projetando e sentindo um futuro musical da nação, coincide com o primeiro conceito de continuidade no tempo. A cisão colocada pelo compositor

¹¹⁸ Guibernau, Montserrat. *Op. Cit.* p. 83.

entre a música nacional e a estrangeira expressa a percepção da diferenciação entre o nacional e o importado, exógeno. Com base na caracterização proposta por Guibernau, pode-se apontar um comportamento claramente nacionalista por parte de Guinga.

Retornemos à ligação entre a música de Guinga e a de Villa-Lobos. Em um trecho de entrevista, perguntado sobre Villa-Lobos, Guinga afirma ter sido quem mudou seu pensamento musical. Após a audição de suas músicas, afirma Guinga: “É esse o Brasil que eu quero”.¹¹⁹ Guinga atribui a Villa-Lobos ao mesmo tempo uma grandeza musical e um mérito pelo seu projeto nacional-musical. Em outra entrevista, o compositor pesquisado falou novamente em Villa-Lobos, sugerindo um “impressionismo brasileiro”¹²⁰, “fundado” pelo compositor nacionalista. Nesta entrevista, Guinga reage à pergunta em referência aos impressionistas franceses fazendo alusão a Villa-Lobos, como se a música daqueles viesse destilada pelo prisma do compositor brasileiro. Assim, esse “impressionismo brasileiro”, termo cunhado por Guinga, retraduziria em escala brasileira as referidas influências estrangeiras, em sua percepção.

Se atentarmos para o nome de algumas composições de Guinga, como “Noturno Copacabana”, “Noturno Leopoldina”, “Choro-Réquiem”, “Ária de Opereta”, “Abluesado”, “Fox e trote”, vemos que a idéia de fundar (ou continuar) uma escola brasileira que use elementos da música erudita européia e do jazz norte-americano – através da inspiração de noturnos românticos (Chopin), réquiens, árias de ópera, blues, fox-trot’s - encontra-se presente. Podemos mesmo ver uma ligação estreita entre esses nomes e nomes de composições como as “Bachianas Brasileiras” de Villa-Lobos, ou a “Debussiana”, de Garoto, evidenciando o fato desta prática ter uma âncora no próprio

¹¹⁹ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2004(a). *Op. Cit.*

¹²⁰ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). Entrevista realizada por Nana Vaz de Castro. Disponível em http://www.cliquemusic.com.br/br/Entrevista/entrevista.asp?Status=MATERIA&Nu_Materia=2000 Acesso em 10/11/2004.

passado nacional. Acrescenta ainda elementos para pensar a relação de Guinga com a música erudita, o que será visto na próxima seção, já que diversos títulos de suas músicas fazem alusão a este universo musical.

Apresentamos uma transcrição de uma entrevista onde fica clara a escolha de atuação musical do compositor Guinga.

Vim com o festival de “Travessia”, onde o Milton apareceu, com Fernando Brant. Eu estava naquele festival, tinha 17 anos. E ali eu sonhei mesmo, que a minha vida seria de um compositor brasileiro. Só que a trajetória de cada um é de cada um. Os festivais são importantíssimos. Não estou desfazendo de nenhum outro estilo, o rock, a música pop, tudo tem seu lugar. Deus arrumou um lugar pra cada um. Agora, eu luto particularmente por este tipo de música, eu me sinto um aficcionado, um legionário, estou nesse exército aí da música popular brasileira, que procura ser um clássico dentro do estilo popular.”¹²¹

A partir dos dados obtidos neste item, onde identificamos no discurso de Guinga um posicionamento nacionalista e uma defesa ativa da música brasileira, assim como elementos que trazem certos questionamentos acerca da relação entre a produção musical erudita e popular – como nesta última fala do compositor, quando diz procurar ser um “clássico dentro do estilo popular” - buscaremos vislumbrar no próximo item a relação de Guinga com os universos da música popular e erudita.

¹²¹ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). Entrevista em áudio. Disponível em <<http://www.festivaisdobrasil.com.br/indice2.htm>> Acesso em 10/11/2004. Conferir minuto 0’ 35. Grifos nossos.

2. Entre o popular e o erudito

Paulo Aragão, em sua dissertação de mestrado sobre arranjo musical brasileiro¹²², realiza uma comparação entre a dinâmica característica da produção dos universos erudito e popular. Para Aragão, é relativamente simples visualizar, na música erudita, algo que denomina “instância de representação do original”, isto é, a maneira como o compositor apresenta suas intenções, possibilitando que elas sejam alcançadas e compreendidas pelos intérpretes para execução. A “instância de representação do original”, na música erudita, seria a partitura, que tem como característica apontar todas as notas a serem tocadas, além de uma série de outras indicações que objetivam aproximar ao máximo a execução do que fora imaginado pelo compositor.¹²³ Levando em consideração esta idéia, o compositor Guinga efetivamente não registra suas músicas em partitura, e muitas de suas composições são entregues a um arranjador, numa prática típica da música popular. Já vimos igualmente como sua formação musical se dá dentro da tradição de choros e serestas. No entanto, em sua obra encontramos com frequência peças para violão cuja execução supõe “instâncias de representação do original”, no sentido pleno da música erudita, pois todas as notas e intenções musicais destas composições estão definidos com grande rigor e precisão, num processo composicional repleto de minúcias, característico da música culta.

O seu “songbook” ilustra bem essa peculiaridade. Neste, constatamos que o violão de acompanhamento das canções está sempre escrito em partitura, e mais, muitas vezes com a própria digitação original do compositor. Se compararmos com outros “songbooks” de música popular¹²⁴, veremos que o acompanhamento está sempre escrito

¹²² Aragão, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

¹²³ Aragão, Paulo. 2001. *Op. Cit.* p. 15-16.

¹²⁴ Consultamos as edições da Lumiar, de Almir Chediak, nos “songbooks” de Caetano Veloso, Noel

em cifras: em raros casos, em passagens específicas, observamos o editor adicionar um pentagrama adicional e detalhar uma passagem no instrumento, sempre em caráter de exceção. Em Guinga, esta exceção vira regra. Como explicam os editores Paulo Aragão e Carlos Chaves, neste “songbook”,

O violão de Guinga foi transcrito integralmente, nota a nota, tanto nas músicas instrumentais quanto nas canções, de modo a registrar da forma mais fiel possível a riqueza dos acompanhamentos criados pelo compositor - um dos pontos de maior interesse em sua música, a nosso ver. (...) Houve vários casos, porém, em que não houve outra solução senão simplificar a cifra, especialmente em elaborações mais horizontais do acompanhamento, repletas de notas de passagem e dissonâncias impossíveis de serem representadas fora do pentagrama (...).¹²⁵

Observa-se portanto que a escrita-padrão da música popular – a melodia cifrada - não comporta a música de Guinga: é preciso fazer uso da escrita em pauta musical, detalhando todas as minúcias do acompanhamento violonístico criado pelo compositor. A própria cifragem, escrita característica da música popular, revela-se problemática para grafar a obra deste compositor. Essa citação dos editores do “songbook” acentua ainda mais a importância dos violonismos na música de Guinga, reiterando a centralidade do violão na obra do compositor.

Em nossa monografia¹²⁶, já havíamos atentado para a importância da relação do compositor com o violão, dentro da linhagem dos violonistas-compositores de forma geral. Neste trabalho, mostramos que a vivência do violonista-compositor com o seu instrumento é um elemento fundamental no processo de geração de suas composições. A figura do violonista-compositor muitas vezes não tem a pretensão de escrever para outras formações instrumentais, embora isso ocorra diversas vezes: ele tem entretanto sempre a necessidade de compor no violão. Para os violonistas-compositores,

Rosa, Bossa Nova e Tom Jobim, e da Irmãos Vitale nas edições de “*O melhor do Choro Brasileiro Volume 2*” e “*O melhor de Pixinguinha*”.

¹²⁵ “Songbook” de Guinga: Cabral, Sérgio. *A música de Guinga / Sérgio Cabral*. - Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

¹²⁶ Cardoso, Thomas *Op. Cit.* p. 43.

parafrazeando Stravinsky, os dedos são ótimos compositores¹²⁷. Temos, assim, mais evidências na música de Guinga de técnicas de composição idiomáticas para o violão, visto tanto pela própria necessidade de uma grafia minuciosa, de um registro detalhado da riqueza do acompanhamento violonístico de Guinga observada pelos editores do “songbook”, quanto pela existência desta tradicional relação dos violonistas-compositores com o instrumento no ato de compor.

Voltando a este conjunto de músicos, vimos que firmou-se com o passar do tempo uma tradição própria de violonistas que compõem para o seu instrumento e demonstram afinidade com diversos gêneros consagrados da música brasileira, além de outras influências. Garoto, por exemplo, foi um violonista ligado ao choro e à canção brasileira, que incorporou grande influência do jazz americano e da música erudita. Compôs inclusive música dedicada a Debussy (Debussyana), tendo executado, como solista, em 1953, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro a “Concertina nº2” para violão e orquestra, de Radamés Gnattali, dedicada a ele.¹²⁸ Podemos falar em uma *tradição* de violonistas-compositores no Brasil, que apresenta duas características principais: a) são violonistas que compõem para o seu instrumento, que interpretam suas próprias composições – atuando também freqüentemente como intérpretes de outros compositores, seja de música instrumental, erudita ou acompanhando cantores -, e b) apresentam influências e fortes ligações com diversos gêneros musicais, não se limitando a um deles apenas. Suas obras freqüentemente ultrapassam as fronteiras entre os gêneros musicais (como o choro, o samba ou a canção) e, mais do que isso, aproximam música erudita e popular. É nesse sentido que estamos falando de uma

¹²⁷ Não é à toa que Guinga tem um choro muito expressivo para violão chamado “Cheio de dedos”.

¹²⁸ Antônio, Irati & Pereira, Regina. *Garoto, Sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. p. 48.

tradição, ainda pouco explorada, mas que forma um conjunto que não pode ser restrito a uma classificação definida em termos de gêneros musicais.¹²⁹

Portanto, uma característica própria aos violonistas-compositores é a aproximação que realizam entre música erudita e popular. Na pesquisa anterior, observamos um dado interessante sobre as composições desses músicos: tanto os instrumentistas estudiosos do violão erudito quanto os de formação popular - do samba e do choro - estudam o repertório oriundo dessa tradição.¹³⁰ Ora, o fato de violonistas de formação tanto erudita quanto popular estudarem o universo de composições deste grupo de músicos é marcante, e evidencia o elo realizado pela música deste grupo de compositores. Em entrevista com Guinga, este traz-nos uma visão semelhante. Ao enaltecer o violão clássico, descrevendo-o como uma maravilha, fala igualmente do “violão limítrofe, que flutua entre o clássico e o popular, um violão que até hoje ninguém sabe dar nome aos bois direito”, citando na sequência os compositores Leo Brouwer, Radamés Gnattali, Paulo Bellinati, Marco Pereira, Toninho Horta, Juarez Moreira, Chiquito Braga e Helio Delmiro. Sobre esse repertório, afirma-nos ainda que, ao ouvi-lo, sente a presença da rua, questionando a seguir se essa presença, entendida por nós como a presença da música popular, inviabilizaria sua consagração dentro do repertório clássico. Responde-nos: “Não inviabiliza, não, a rua pode entrar dentro da sala de concerto, e a sala de concerto, precisa, carece da rua”.¹³¹ Portanto, a música dos violonistas-compositores é colocada pelo próprio Guinga, em nossa interpretação, como esse “violão limítrofe, que flutua entre o clássico e o popular”, desafiando os rótulos tradicionais aplicados à música, transitando entre eles, podendo dificilmente ser classificado definitivamente como pertencente a apenas um destes universos. Nesta

¹²⁹ Cardoso, Thomas. *Op. Cit.* p. 3-4.

¹³⁰ *Idem, ibidem.* p. 6.

¹³¹ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2005. *Op. Cit.* Conferir no tempo 42' 15.

citação, vemos ainda a ativa defesa do compositor acerca da necessidade de intercâmbio entre estes universos musicais: “a sala de concerto precisa, carece da rua”.

Trabalharemos com a cisão apontada por Bourdieu¹³² entre o campo de produção erudita e o campo da indústria cultural. Buscamos nas próximas páginas entrever se é possível falar em campo, no contexto da música popular brasileira, e também entender a relação de Guinga neste suposto campo, ou seja, como o compositor opera suas lutas e como atua em sua busca por legitimidade.

Para Bourdieu,

O campo de produção propriamente dito deriva sua estrutura específica da oposição – mais ou menos marcada conforme as esferas da vida intelectual e artística – que se estabelece entre, de um lado, o *campo de produção erudita* enquanto sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação destes bens) objetivamente destinados (ao menos a curto prazo) a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais e, de outro, o *campo da indústria cultural* especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais (“o grande público”) que podem ser recrutados tanto nas frações não intelectuais das classes dominantes (“o público cultivado”) como nas demais classes sociais. Ao contrário do sistema da indústria cultural que obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, o campo de produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes.¹³³

Bourdieu considera crucial a questão “para quem o artista produz?”. A resposta a esta pergunta - se o artista produz para seus pares, ou seja, para os especialistas em sua arte, ou se ele produz para a média do público, para um público leigo, para a massa – traz um importante dado acerca da posição ocupada pelo artista no sistema cultural. O problema com o qual nos defrontamos é a grande dificuldade em responder a tal pergunta a respeito do músico Guinga, ainda mais quando sabemos que tal atitude – compor dentro da lógica de mercado ou de uma lógica de um campo que tem suas próprias regras -, segundo o conceito de *habitus* de Bourdieu, não é de todo uma

¹³² Bourdieu, Pierre. *Op. Cit.*

¹³³ *Idem, ibidem.* p. 32.

estratégia consciente - ou ao menos não precisa sê-lo. Eis uma definição de *habitus* de Sérgio Miceli, presente na introdução do livro em questão.

sistemas de *disposições* duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, quer dizer, enquanto princípio de geração e de estruturação de práticas e de representações que podem ser objetivamente “reguladas” e “regulares” sem que, por isso, sejam o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu objetivo sem supor a visada consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-las e, por serem tudo isso, coletivamente orquestradas sem serem o produto da ação combinada de um maestro.¹³⁴

Não podemos, portanto, simplesmente sondar o músico, e questioná-lo acerca de suas intenções quando compõe, o que seria um tanto ingênuo segundo essa definição. No entanto, deparamo-nos com um músico cuja obra encontra respaldo apenas relativo no mercado. Apesar de ter um público que ultrapassa o universo de seus pares-concorrentes, este não chega a constituir um mercado relevante em termos de indústria cultural, o que para nós parece dizer que Guinga não encontra um respaldo na definição proposta por Bourdieu de “arte média”.

É lícito falar de cultura média ou arte média para designar os produtos do sistema da indústria cultural pelo fato de que estas obras produzidas para seu público encontram-se inteiramente definidos por ele.¹³⁵

Logo, as características mais específicas da arte média – o recurso a procedimentos técnicos e a efeitos estéticos imediatamente acessíveis, a exclusão sistemática de todos os temas capazes de provocar controvérsia ou chocar alguma fração do público em favor de personagens e símbolos otimistas e estereotipados, “lugares-comuns” que possibilitam a projeção das mais diferentes categorias do público -, resultam das condições sociais que presidem à produção desta espécie de bem simbólico.¹³⁶

O sistema da indústria cultural – cuja submissão a uma demanda externa se caracteriza, no próprio interior do campo de produção, pela posição subordinada dos produtores culturais em relação aos detentores dos instrumentos de produção e difusão – obedece, fundamentalmente, aos imperativos da concorrência pela conquista do mercado (...).¹³⁷

¹³⁴ Miceli, Sérgio. Introdução: a força do sentido. In Bourdieu, Pierre. *Op. Cit.*.p. XL. Grifos nossos.

¹³⁵ Bourdieu, Pierre. *Op. Cit.*.p. 136.

¹³⁶ *Idem, ibidem.* p. 137. Grifo nosso.

¹³⁷ *Idem, ibidem.*.p. 136. Grifo nosso.

Guinga não nos parece um músico que adapta suas composições à demanda do mercado, ao menos não da maneira direta como essa definição coloca a questão. Uma prova neste sentido é o fato do compositor manter-se, com o intuito de garantir sua sobrevivência e poder produzir musicalmente o que bem lhe apetece, trabalhando como dentista durante grande parte de sua vida, o que lhe permitirá compor com maior independência em relação ao mercado. Essa busca de “independência”, não caracteriza o campo de produção erudita?¹³⁸ Em outro trecho, Bourdieu demarca os limites da produção da indústria cultural de maneira mais flexível, afirmando que mesmo que esta não se dirija especificamente a uma categoria de não-produtores, ela tem condições de atingir um público socialmente heterogêneo, quer de maneira imediata, quer mediante uma certa defasagem temporal.¹³⁹ A definição, assim matizada, permite compreender melhor a posição ocupada por Guinga no sistema cultural. Ou seja, mesmo que um músico não obtenha sucesso na mídia imediatamente, Bourdieu considera que ele pode alcançar sucesso no futuro, pelo fato de sua produção estar determinada pelo sistema da indústria cultural – caso aceitarmos que isto ocorre neste caso. Continuamos então com esta questão em foco.

As investigações originais que podem suceder no sistema da indústria cultural (...) estão sempre limitadas (até poderem contar com um público específico, como no caso do cinema de vanguarda) pelos bloqueios de comunicação que correm o risco de provocar mediante o uso de códigos inacessíveis ao ‘grande público’. Assim, a arte média só pode renovar suas técnicas e sua temática tomando de empréstimo à cultura erudita (...).¹⁴⁰

Ora, em primeiro lugar, a música de Guinga é muito influenciada pela música erudita; o compositor tem uma grande vivência com esse universo musical, como vimos minuciosamente no capítulo I. Enfatizamos esta relação mais uma vez, a partir de uma

¹³⁸ Apesar de vivermos em um mundo onde existe um setor grande da produção artística chamado de “independente” e com fins claramente mercadológicos, funcionando como um exército de reserva da indústria cultural, ainda assim essa pergunta parece-nos pertinente no caso do compositor Guinga.

¹³⁹ Bourdieu, Pierre. *Op. Cit.* p. 136.

¹⁴⁰ *Idem, ibidem.* p. 142.

declaração de Guinga segundo a qual o próprio dorme sempre com o violão ao lado, o rádio ligado na Rádio Mec FM, emissora de programação dedicada principalmente à música erudita. Apesar do grande contato com este tipo de música, o compositor permanece numa recepção “média” da música erudita, já que pouco se familiarizou com ela formalmente, através da leitura de partituras e da frequência de uma escola de música, por exemplo. A reflexão de Bourdieu permite vislumbrar mais uma característica do campo da indústria cultural na obra de Guinga, capacitando-nos a entender melhor as relações existentes em sua música. Em segundo lugar, nos perguntamos também como se poderia investigar de maneira mais sistemática as manifestações originais capazes de renovar o âmbito popular e de “contar com um público específico, como no caso do cinema de vanguarda”, o que de certa maneira é o que acontece com este tipo de música no Brasil e no mundo.¹⁴¹

Este ponto evidencia, na verdade, algumas dificuldades de aplicação do modelo teórico de Bourdieu à realidade da música brasileira e de sua produção. Devido a certas diferenças culturais – a discrepância entre a realidade brasileira e a francesa na qual o autor se baseou -, e pelo fato do texto dizer respeito a um modelo teórico¹⁴², tivemos dificuldades ao aplicar certos conceitos de Bourdieu. Em primeiro lugar, nos perguntamos se esse autor considera os dois campos de produção cultural – o campo da música erudita e campo da indústria cultural - como grandes centros, imiscíveis, ou se percebe sutilezas nas relações entre os núcleos de saber, gerando sub-campos com valores simbólicos distintos. Apesar de esta segunda idéia ser coerente com o corpo do texto (ver citação abaixo), não encontramos menção alguma a algo que poderíamos compreender como um sub-campo.

¹⁴¹ Nos referimos a “este tipo de música” entendendo ser uma música de origens populares com certas características da música erudita.

¹⁴² Consideramos esta dificuldade por sentir, neste texto, a falta de uma aplicação prática sistemática. Essa aplicação nos permitiria entender melhor, através de exemplos, sua proposta teórica e metodológica.

A forma das relações que as diferentes categorias de produtores de bens simbólicos mantêm com os demais produtores, com as diferentes significações disponíveis em um dado estado do campo cultural e, ademais, com sua própria obra, depende diretamente da posição que ocupam no interior do sistema de produção e circulação de bens simbólicos e, ao mesmo tempo, da posição que ocupam na hierarquia propriamente cultural dos graus de consagração, tal posição implicando numa definição objetiva de sua prática e dos produtos dela derivados.¹⁴³

Essa citação abre uma brecha para nuances entre os campos, admitindo a existência de diversas posições de produtores com valores simbólicos distintos. Não se fala, no entanto, explicitamente em algo como um sub-campo. Colocamos esta questão por acreditar que obteríamos resultados bem diferentes se considerássemos esses dois campos como dois domínios absolutos, sem interseções possíveis, ou se considerássemos pequenas nuances, onde características de ambos vão sendo incorporados por “sub-campos” que atraem peculiaridades dos dois campos principais. Esta última nos parece inclusive a única hipótese onde o modelo de Bourdieu pode ser bem aplicado à realidade estudada. Em outro trecho do texto, o autor chega a estabelecer distinções entre os produtores culturais, segundo o público que almejam:

No interior de um mesmo sistema, defrontamo-nos sempre com todos os produtos intermediários entre as obras produzidas por referência às normas internas do campo de produção erudita e as obras diretamente comandadas por uma representação intuitiva ou cientificamente informada das expectativas do público mais amplo: por exemplo, as obras de vanguarda reservadas a alguns iniciados do grupo de pares, as obras de vanguarda em vias de consagração ou aquelas já reconhecidas pelo corpo de produtores, as obras da “arte burguesa”, destinadas mais diretamente às frações não-intelectuais da classe dominante e muitas vezes consagradas pelas instâncias de legitimação mais oficiais (as Academias) **e, por último, as obras de arte média, dentre as quais, poder-se-ia ainda distinguir, segundo a posição na hierarquia social do “público visado”, a cultura de classe (por exemplo, as obras coroadas pelos grandes prêmios literários), a cultura símile entendida como o conjunto das mensagens dirigidas especialmente às classes médias e, em especial, aos setores em ascensão destas classes (por exemplo, as obras de vulgarização literária ou científica), e a cultura de massa, ou seja, o conjunto das obras socialmente genéricas, ou melhor, omnibus.**¹⁴⁴

No entanto, as gradações exemplificadas por Bourdieu encontram-se sempre dentro da idéia de uma cisão completa entre o campo erudito (em cinza escuro, todas as

¹⁴³ Bourdieu, Pierre. *Op. Cit.*.p. 154. Grifos nossos.

¹⁴⁴ *Idem, ibidem.* p. 140-141. Grifos (sublinhado, negrito, fonte cinza) nossos.

subdivisões encontram-se neste campo de produção) e o campo da indústria cultural (em negrito, todas as subdivisões encontram-se neste campo de produção). Não aparece nenhuma possibilidade de um artista encontrar-se incluído em ambos os campos, em graus distintos de importância e legitimidade. O grande argumento que usa para realizar esta divisão é o seguinte:

Todavia, o mais importante é o fato de estes dois campos de produção, por mais que se oponham tanto por suas funções como pela lógica de seu funcionamento, coexistem no interior do mesmo sistema. Por este motivo, seus produtos derivam sua consagração desigual (...) dos valores materiais e simbólicos com que são aquilatados no mercado de bens simbólicos, mercado mais ou menos unificado segundo as formações sociais e dominado pelas normas do mercado dominante do ângulo da legitimidade, qual seja o mercado das obras de arte erudita ao qual o sistema de ensino dá acesso e ao qual impõe suas normas de consagração.¹⁴⁵

Ou seja, a inculcação realizada pelo sistema de ensino no conjunto da sociedade é o elemento diferenciador, fazendo com que todos reconheçam a legitimidade da produção erudita. Fica claro em sua visão, portanto, que o campo de produção erudita é o único detentor da legitimidade cultural. Este nos parece o momento onde encontramos problemas na aplicação à nossa realidade, por enxergarmos grandes diferenças entre o sistema de ensino na França - país a partir do qual emergem as teorias do sociólogo - e o sistema de ensino no Brasil. De fato, no país de Bourdieu, podemos imaginar o sistema de ensino realizando de maneira profunda tal inculcação na sociedade, ao passo que no Brasil, não acreditamos que esta inculcação seja tão efetiva, principalmente no que diz respeito à universalidade do público abrangido pelas escolas.

Se formos definir o campo onde se encontra Guinga, chegamos a duas possibilidades. 1 – Guinga não pertence ao campo de produção da música erudita. Apesar de obter reconhecimento de uma parcela do campo¹⁴⁶, suas produções não constam no repertório, e de fato o campo não o reconhece como um de seus pares. Por

¹⁴⁵ Bourdieu, Pierre. *Op. Cit.* p. 142, grifos nossos.

¹⁴⁶ Colocamos aí o fato de Turibio Santos e o Quinteto Villa-Lobos, artistas consagrados no campo da música erudita, executarem obras de Guinga.

exclusão, deveríamos situar conseqüentemente Guinga no campo de produção da indústria cultural. Além disso, o compositor tem sua obra divulgada na indústria cultural graças a canções em parceria com importantes letristas da música popular, como Paulo César Pinheiro e Aldir Blanc. 2 - No entanto, existe no caso desse músico uma distância considerável entre o reconhecimento que obtém de seus pares músicos – inclusive alguns do campo de produção erudita – e sua trajetória, que não corresponde aos padrões mercantis e é razoavelmente mal-sucedida considerando-se os modelos de sucesso da indústria cultural.

(...) a distância entre a hierarquia dos produtores conforme o ‘sucesso de público’ (medido pelos índices de venda ou pela notoriedade fora do corpo de produtores) e a hierarquia segundo o grau de reconhecimento no interior do grupo de pares-concorrentes, constitui sem dúvida o melhor indicador da autonomia do campo de produção erudita, ou seja, do desnível entre os princípios de avaliação que lhe são próprios e aqueles que o ‘grande público’, e em particular, as frações não-intelectuais das classes dominantes aplicam as suas produções.¹⁴⁷

Ora, para Bourdieu, essa diferença é a que nos permite julgar a autonomia do campo – isto é, Guinga é um músico reconhecido pelos seus pares, como deixou claro Roberto Gnattali no lançamento do livro¹⁴⁸, e não obtém sucesso de público na indústria cultural, o que nos permite pensar que ele tem uma legitimidade em algum campo de produção, que não é, entretanto, o de produção erudita. Apesar de ser delicado falarmos em um sub-campo de produção da música popular, em analogia ao campo de produção erudita, ou seja, um campo que não é regido somente pelas regras de mercado, mas também por regras internas de funcionamento, por duas razões – a primeira, já citada, pelo fato de Bourdieu não abrir brecha para considerações acerca de sub-campos, e a segunda pelo fato de não vermos na música popular brasileira um campo no sentido pleno do termo (daí mais uma razão para falarmos em um sub-campo) -, este nos parece

¹⁴⁷ Bourdieu, Pierre. *Op. Cit.*.p. 108.

¹⁴⁸ ”Então Guinga, dispensa apresentações. Tem umas coisas aqui, apesar de não precisar de apresentação nenhuma, porque já é um nome consagradíssimo.” *In* Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2004(b). *Op. Cit.*.

o caminho mais coerente e plausível, em nossa adaptação da teoria de campo cultural de Bourdieu à realidade musical brasileira. Há também outra possibilidade:

Diversamente de uma prática legítima, uma prática em vias de consagração coloca incessantemente aos que a ela se entregam a questão de sua própria legitimidade. Por exemplo, a fotografia – ‘arte média’ situada a meio caminho entre as práticas nobres e as ‘vulgares’, aparentemente sujeitas à anarquia dos gostos e das cores – condena os que pretendem romper com as regras da prática comum a criar de qualquer maneira o substituto (que não pode surgir como tal) do que se costuma dar aos servidores das artes legítimas, a saber, o sentimento da legitimidade cultural da prática com todas as certezas e garantias daí resultantes, desde os modelos técnicos até as teorias estéticas.¹⁴⁹

Poderíamos, portanto, considerar o campo da “música popular brasileira” como uma prática “em vias de consagração”, ou seja, buscando atingir a legitimidade, sendo que esta categoria já existe nos termos de Bourdieu¹⁵⁰. Isso é bastante coerente, se enxergarmos na criação de cursos universitários de música popular um processo de institucionalização correlato à necessidade, e busca, de legitimação deste “novo campo”. Visto assim, consideramos ainda que o próprio instrumento usado por Guinga, o violão, é um instrumento também em vias de consagração dentro do campo de produção erudito, não atingido a mesma legitimidade de um piano ou de um violino no universo da música erudita, como podemos ver no trecho de Pereira.

O violão é, por excelência, o instrumento do povo. E por esse motivo, sobretudo, é visto com certo desprezo por uma categoria de pessoas que cultivam a empoeirada ‘música erudita’. O violão sempre foi considerado um instrumento menor em relação ao violino, ao violoncelo e ao piano. Houve mesmo uma época na qual as pessoas que ousavam aparecer em público com um violão eram imediatamente tidas como boêmios e vagabundos.¹⁵¹

¹⁴⁹ Bourdieu, Pierre. *Op. Cit.*.p. 155.

¹⁵⁰ De uma certa maneira, por analogia à fotografia, poderíamos vislumbrar essa possibilidade. Vemos, no entanto, que por esse novo campo da música popular pertencer à esfera da música, estaria competindo mais diretamente com o campo da produção erudita do que a fotografia compete com o campo das artes plásticas. Esse problema não parece, contudo, invalidar a analogia.

¹⁵¹ Pereira, Marco. *Op. Cit.* p. 108.

Essa realidade aproxima ainda mais a música de Guinga com uma prática em vias de consagração. Não pretendemos, contudo, ser conclusivos nesses termos no âmbito deste trabalho.

Analisando o discurso de Guinga, encontramos facilmente evidências do reconhecimento da legitimidade da música erudita - assim como do ensino formal e institucionalizado de música. Eis duas citações de Pierre Bourdieu:

Diversamente de uma prática legítima, uma prática em vias de consagração coloca incessantemente aos que a ela se entregam a questão de sua própria legitimidade.¹⁵²

Em todas essas atitudes, transparece o desejo que têm de serem reconhecidos pelo sistema de ensino e, também, de obterem o reconhecimento que lhe concedem.¹⁵³

Vemos esta preocupação em Guinga no início do lançamento do “Songbook” do compositor na Unirio, evento estudado e registrado ao longo de nossa pesquisa. A primeira atitude do compositor é um pedido de desculpas bastante longo por estar em um ambiente de estudo formal de música onde ele mesmo não é familiarizado. Afirma sentir-se constrangido por se encontrar neste ambiente sem ter essa formação, comentando na seqüência como tem uma relação até mesmo rudimentar com a música – o que já comentamos anteriormente: de fato Guinga tem uma relação de receptor “médio” da música erudita, nos termos de Bourdieu. Assim, o compositor desculpa-se, e considera que naquele ambiente qualquer um sabe muito mais de música do que ele. Sobre o lançamento do “songbook”, conta como aumentou sua auto-estima, e como os convites para falar de sua música na universidade o fazem acreditar mais em si mesmo.

¹⁵⁴ Transparece neste comportamento o reconhecimento do compositor à legitimidade do campo musical na universidade, assim como a importância que admite ter na sua carreira o reconhecimento que esta instituição concede à sua música. Procurando

¹⁵² Bourdieu, Pierre. *Op. Cit.*.p. 155.

¹⁵³ *Idem, ibidem.* p. 154.

¹⁵⁴ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2004(b). *Op. Cit.*.

entender a visão de Guinga, suas tomadas de posição, e como se coloca dentro do campo da música brasileira, citamos alguns trechos de Bourdieu sobre a luta no campo cultural, nos quais ele explica sua idéia de *batalha ideológica*.

(...) as tomadas de posição intelectuais ou artísticas constituem, via de regra, *estratégias* inconscientes ou semi-conscientes em meio a um jogo cujo alvo é a conquista da legitimidade cultural.¹⁵⁵

Destarte, pode-se postular que não há tomada de posição cultural que não seja passível de uma *dupla leitura* na medida em que se encontra situada ao mesmo tempo no campo propriamente cultural (...) e em um campo que se pode designar ‘político’, a título de estratégia consciente ou inconscientemente orientada em relação ao campo das posições aliadas ou inimigas.¹⁵⁶

‘A construção do sistema de relações que cada uma das categorias de produtores mantém com poderes concorrentes, hostis, aliados ou neutros – os quais é preciso aniquilar, intimidar, conchavar, anexar ou coligar -, supõe uma ruptura radical (...) com a representação superlativamente ingênua da produção cultural quando apenas leva em conta as *referências explícitas*, ou seja, somente a face visível das referências realmente efetuadas, tanto para o produtor como para o público.’¹⁵⁷

Portanto, as tomadas de posição têm o papel de “aniquilar, intimidar, conchavar, anexar ou coligar” as posições concorrentes, que podem ser “hostis, aliadas ou neutras”. A partir daí, procuraremos, no discurso de Guinga, colocar em evidência os artistas aos quais o compositor confere legitimidade e ver também aqueles aos quais ele procura se contrapor, considerando então o campo da música popular como um campo em processo de consagração, e Guinga como um dos músicos consagrados dentro deste.

Os artistas citados por Guinga ao longo do lançamento do “songbook” na Unirio¹⁵⁸ vêm a seguir, os comentários eles estando entre parêntesis. São: Ary Barroso (“Era um tremendo músico, completo, (...) fazia letra e música, um gênio”), Pixinguinha, Jacó do Bandolim, Nelson Cavaquinho, Paulo Aragão, Quarteto Maogani, Thiago Amud, Baden Powell, Tom Jobim, Radamés Gnattali (“um dos gênios”),

¹⁵⁵ Bourdieu, Pierre. *Op. Cit.*.p. 169.

¹⁵⁶ *Idem, ibidem.* p. 169.

¹⁵⁷ *Idem, ibidem.* p. 170.

¹⁵⁸ Este texto foi desenvolvido a partir de trabalho de fim de curso realizado para a disciplina “Análise Etnomusicológica”, baseado na observação de uma aula-espetáculo de lançamento do “songbook” de Guinga, realizado na própria Unirio, e que consiste neste documento - Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2004(b). *Op. Cit.*.

Haroldo Bessas, Helio Delmiro (“Os dois violonistas que eu vi mais tocar na minha vida foram o Haroldo Bessas (...) e o Hélio Delmiro. Deus foi bom pra mim.”), Leila Pinheiro, Paulo César Pinheiro, Aldir Blanc, Claus Ogerman (arranjando Tom Jobim), Gilson Peranzetta, Leandro Braga, Ciro Pereira, Léo Perachi, Yamandú, Cole Porter, Galo Preto, Hermeto Paschoal, Ebgerto Gismonti, Chico Buarque (“Chico Buarque é um gênio ? É.”), Paulo Moura, K-Ximbinho, Ernesto Nazaré, Alceo Bocchino, Mário Tavares, Guerra-Peixe, Richard Wagner (“Então, eu amo a obra do cara”), Villa-Lobos, Krieger (“um monstro de compositor”), Chopin, Rachmaninoff (“Uma vez eu fui acordado pelo Concerto N° 2 do Rachmaninoff, tem uma parte lá (...) que é uma coisa linda, (...) é uma maravilha. (...) O compositor quando fez aquilo devia estar no céu, no paraíso (...).”)¹⁵⁹

Entendemos que Guinga considera esse conjunto de músicos os legítimos representantes de seu campo. Reparamos como a grande maioria é de músicos brasileiros, muitos deles ligados à música instrumental, ao choro, à canção e à música erudita brasileira. Esse dado reforça com a visão do nacionalismo em Guinga, já analisada no item anterior, e que reaparecerá de maneira incisiva mais adiante.

Vale na seqüência contemplarmos um trecho de transcrição, no qual Guinga usa sua autoridade para legislar na esfera cultural, conferindo legitimidade à prática do jovem músico Thiago Amud.

Reconhecer o talento do cara, independente do cara ser famoso ou não. É isso que eu digo, no caso da gente tem que ser no talento, não interessa se aquele garoto ali, o Thiago Amud, ninguém conhece, eu falo muito dele por onde eu passo, sabe. Eu conheço pouca coisa dele, mas tudo que eu conheço é muito lindo. (...) Se for tudo bonito, que nem aquele choro, aquele frevo. Se for tudo daquele nível (...) Eu espero que Deus te ilumine, que você componha uma obra toda desse nível(...) O Thiago [Amud] é o seguinte: essas coisas é que dão esperança à gente, pra gente prosseguir. Que beleza. Toda a tradição da música brasileira (...) está aqui nesse choro, cheio de transgressões, modulação que eu nunca vi.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Não coloco aqui nem Lulu Santos nem Stevie Wonder, também citados ao longo deste evento, por entender que Guinga fazia menção a estes músicos de uma maneira diferenciada. Conferir transcrição.

¹⁶⁰ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2004(b). *Op. Cit.*.

Guinga novamente menciona a “tradição brasileira”, definindo com maior clareza o campo específico em questão. Pelo fato de definir a música como um choro, chegamos ainda um pouco mais perto da idéia que procura passar, dando a entender que estamos em um ambiente de música popular, subsidiando nossa percepção mencionada de sub-campo da “música popular brasileira”. A pergunta do professor Josimar Carneiro, feita durante o lançamento do “songbook” na Unirio, retoma mais uma vez essa tradição de compositores para violão, quando cita outro músico passível de uma boa discussão: Garoto. A obra deste compositor, de origem popular, apesar não ter obtido grande sucesso de público no sistema cultural, é reconhecida como legítima dentro do ambiente violonístico erudito brasileiro. Na pergunta, Carneiro considera Guinga como integrante de uma linhagem de compositores para o violão, onde figuraria num extremo o Garoto, representando o passado, e no outro o jovem Thiago, apontando o futuro, Guinga representando o compositor atual desta linhagem.¹⁶¹

Em outra ocasião, pudemos ver como o compositor defende o campo ao qual pertence, considerando-o melhor que muitos outros domínios musicais ao redor do mundo. Reafirma a existência deste campo também ao opô-lo a outros onde, segundo ele, a qualidade não é tão alta, reivindicando a legitimidade cultural para o seu campo. Em suas próprias palavras, afirma que “a música brasileira hoje em dia é a melhor matéria prima do planeta, de altíssima qualidade, anos-luz na frente do que o pessoal do pop”, proferindo ainda que ninguém está compondo como se compõe no Brasil.¹⁶² Guinga prossegue definindo este campo por oposição à música “pop” e “rock”, produzida nos outros níveis de produção cultural, considerando-a mais legítima por ser dotada de qualidade superior, como já havíamos percebido no item anterior onde o foco

¹⁶¹Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2004(b). *Op. Cit.*.

¹⁶²*Idem, ibidem.*

era a questão nacional. Assim, Guinga opõe o campo da “música brasileira” ao campo da indústria cultural – dominada efetivamente pela música “pop” e “rock” que acabou de atacar -, da mesma maneira que Bourdieu opõe o campo da produção erudita ao campo da indústria cultural.

Em outra ocasião, o compositor narra, em analogia ao futebol, o “time” no qual se sente jogando, citando na ordem os músicos Thiago Amud, Paulo Aragão, Galo Preto, Hermeto Paschoal, Egberto Gismonti, Chico Buarque, Paulo Moura, K-Ximbinho, Ernesto Nazaré, Pixinguinha, Radamés Gnattali, Alceo Bocchino, Mário Tavares e Guerra-Peixe. Enaltece-os ainda com o adjetivo “maravilhosos”, e acrescenta a necessidade de elevar “as suas raízes”¹⁶³. A camisa é vestida por Guinga, e atribuída a diversos músicos brasileiros, todos com profunda relação com a música popular, consolidando a suposição da existência de um campo da música popular brasileira em vias de consagração. Na próxima citação vemos Guinga fazer uma analogia da legitimidade representada por Picasso, buscando conferir a mesma legitimidade a Heitor dos Prazeres. Sublinhamos seus argumentos na citação:

O Picasso não ficou rico, e famoso, e gênio pintando a Encruzilhada, o Largo das Cinco Bocas, em Olaria. Vai lá no Museu do Prado ver se tem o Largo das Cinco Bocas lá. Se o Picasso pintou o Largo das Cinco Bocas. Não pintou, não se importava com o Largo das Cinco Bocas. Mas o Heitor dos Prazeres pintou. E é gênio. Morou no Largo das Cinco Bocas. (...) Ela fazia sorvete pra sobreviver, a mulher do Heitor. Comprei muito sorvete lá, em Olaria, lá do lado do Largo das Cinco Bocas. E eu vi pérolas do Heitor dos Prazeres incompletas, pintadas pela metade. Um risco do carvão, o traço do carvão na lona branca. Chorei (...). A família de vez em quando vende, lança mão de um quadro desses pra sobreviver. Tem quadro do Heitor dos Prazeres dentro lá do Palácio da Rainha da Inglaterra. E os brasileiros não sabem disso.¹⁶⁴

É sintomático como, para afirmar a legitimidade do artista brasileiro, Guinga vincula duas figuras estrangeiras de legitimidade “inquestionável” – o pintor espanhol Pablo Picasso e a Rainha da Inglaterra. Retornemos brevemente às considerações sobre

¹⁶³Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2004(b). *Op. Cit.*

¹⁶⁴*Idem, ibidem.*

o nacionalismo, já que entrevemos nesta última fala de Guinga algumas contradições que nos parecem coincidir com a visão proposta por Squeff:

Na medida, pois, em que se pauta pelos padrões internacionais, tanto mais a nação será louvada; noutro aspecto, entretanto, é precisamente a sua diferenciação que a fará única, intransferível, perfeitamente distinguível perante as outras nações.¹⁶⁵

Vemos, portanto, que o desejo de Guinga de ver a arte brasileira legitimada se baseia ao mesmo tempo no reconhecimento pautado pelos “padrões internacionais” - através da legitimidade possibilitada pela Rainha da Inglaterra e pelo pintor Picasso - e na diferença que faria a arte brasileira única - neste caso, a temática do Largo das Cinco Bocas, em Olaria, pintada pelo brasileiro - “gênio” - Heitor dos Prazeres. A contradição, inevitável no nacionalismo¹⁶⁶ para este autor, apresenta-se na medida em que a necessidade de ver a arte nacional legitimada pelos “padrões internacionais” molda a feitura de uma arte que tente mostrar aos padrões internacionais o que estes desejam ver.¹⁶⁷

Vemos também a preocupação constante de Guinga em afirmar a legitimidade dos produtos culturais brasileiros, sendo de sua área ou não, ficando clara a postura nacionalista de maneira geral - não só na esfera musical.

Nos parece curiosa outra passagem de Guinga: ao mencionar de quem sentiria inveja, fala exclusivamente de arte erudita, legitimada, brasileira - Guimarães Rosa, Villa-Lobos, Radamés Gnattali, Guerra-Peixe, Edino Krieger¹⁶⁸. Ora, ao longo do evento de onde extraímos esta declaração, muito outros nomes de músicos populares foram mencionados. Apesar de alguns destes artistas apresentarem íntima relação com a

¹⁶⁵ Squeff, Ênio. *Op. Cit.* p. 49.

¹⁶⁶ Principalmente nos países subdesenvolvidos, que têm menos voz e legitimidade para ditar as regras desses “padrões internacionais”.

¹⁶⁷ Squeff, Ênio. *Op. Cit.* p. 64.

¹⁶⁸ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2004(b). *Op. Cit.*

música popular, como Guerra-Peixe e Villa-Lobos, ainda assim todos contaram com reconhecimento no campo erudito. Guinga não só reconhece, mas também aspira à legitimidade apresentada por estes nomes. Bourdieu afirma que há uma

hierarquia objetivamente reconhecida das práticas e dos objetos de estudo legítimos, isto é, dos lucros materiais e simbólicos distintos que estas práticas ou estes objetos estão em condições de propiciar.¹⁶⁹

Esta é a idéia que procuramos deixar clara, em nossa interpretação do discurso de Guinga. Apesar de afirmar a legitimidade das práticas da música popular, Guinga deixa escapar nessa sua última frase o desejo do reconhecimento da legitimidade, tal como ela ocorre para os artistas do campo propriamente erudito.

O conceito de campo formulado por Bourdieu, e de luta dentro do campo, abre uma discussão muito interessante, permitindo-nos ter uma visão mais política dos eventos e discursos da esfera musical. Concordamos com Bourdieu quando enxerga as tomadas de posição enquanto estratégias políticas visando reconhecimento e legitimidade. Sua idéia, de que os campos se definem por oposição uns aos outros, também nos parece oportuna. Nesse quadro, a luta por espaço e território define os discursos e as práticas. Apesar das especificidades da teoria de Bourdieu, impregnada fortemente de especificidades da sociedade francesa, vemos que sua aplicação - com os devidos cuidados em adaptá-la à nossa realidade - no sistema cultural brasileiro suscita interessantes discussões.

¹⁶⁹ Bourdieu, Pierre. *Op. Cit.* p. 168.

Capítulo III – A música de Guinga: idiomatismo e demais referências musicais

1 - Grafia: breve explicação

Esclarecemos, nos próximos parágrafos, algumas peculiaridades do violão e da grafia escolhida para representar a música de Guinga e suas principais características idiomáticas, de maneira que os não-violonistas possam compreender igualmente o trabalho proposto. Acreditamos que os violonistas apresentarão intimidade com o vocabulário e os grafismos apresentados na seqüência.

Usamos para representar o braço do violão uma grade. Nesta, as linhas verticais simbolizam as seis cordas do violão, enquanto as linhas horizontais ilustram os trastes. Os trastes dividem as casas, sendo que o intervalo musical de uma casa para outra é sempre de um semitom.

Na grade inscrevemos números correspondentes aos dedos da mão esquerda – 1 para indicador, 2 para médio, 3 para anelar e 4 para dedo mínimo – ou, no caso do zero, a uma corda solta. Os números são colocados sobre a corda e a casa correspondente: desta maneira pode-se entender qual a nota que está sendo tocada.

A arrumação da grade se dá, do grave para o agudo: 1 – verticalmente, de cima para baixo. Isto significa que ao descer uma casa, sobe-se um semitom na direção do agudo. E 2 - horizontalmente da esquerda para a direita, sendo a corda mais grave (6ª corda - Mi bordão) a linha da grade situada à esquerda e a corda mais aguda (1ª corda - Mi agudo) a linha situada à direita. A representação das cordas do instrumento, na partitura, é feita através de números envoltos em círculos, como demonstrado na figura 1, onde cada número corresponde a uma corda.

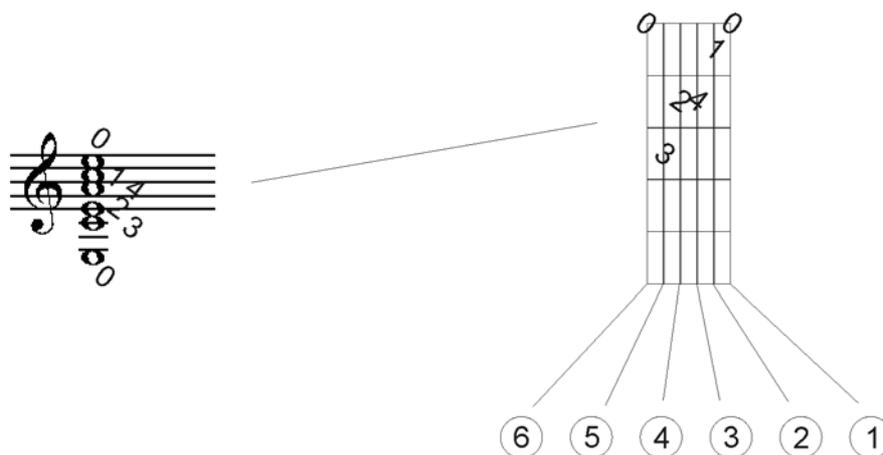


Fig. 1. Demonstração da representação do braço do violão 1.

Afinação das cordas soltas:

Corda 6 – Mi 1

Corda 5 – Lá 1

Corda 4 – Ré 2

Corda 3 – Sol 2

Corda 2 – Si 2

Corda 1 – Mi 3

O violão é instrumento transpositor de oitava: por isso o mi 1 é grafado onde se escreve usualmente um mi 2. Podemos reparar que o intervalo ascendente entre as cordas do instrumento é sempre de quarta justa, com exceção do intervalo entre a corda 3 e 2, que é de terça maior.

Com o intuito de simplificar a grafia, economizar espaço e melhorar a visualização das fôrmas de mão esquerda, não usamos grades com mais de cinco casas simultaneamente (como ocorreria no Ex. 1 da Fig. 2)¹⁷⁰. Para tal, ao representar as casas

¹⁷⁰ E, se é verdade que existem casos de acordes com mais de 5 casas de extensão de mão esquerda, sabemos também tratarem-se de casos excepcionais. Encontramos tais casos no próprio Guinga, em um

mais agudas do instrumento, inserimos um número romano a esquerda da grade, indicando a casa de referência (Ex. 3 da Fig. 2).

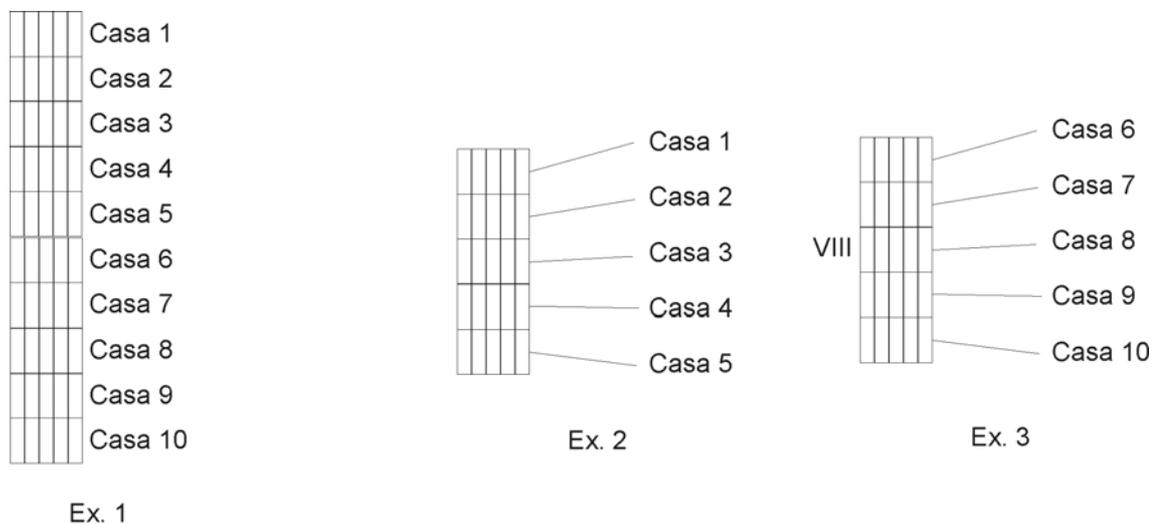


Fig. 2. Demonstração da representação do braço do violão 2.

Na digitação da mão direita do violão – a mão que fere as cordas do instrumento - as abreviaturas correspondem a: p – polegar, i – indicador, m – dedo médio, a – anelar.

Representamos o braço do violão em uma direção diferente da usada pelo músico: na grade, as cordas encontram-se na vertical e os trastes na horizontal, quando o que ocorre no instrumento é precisamente o oposto. Por isso, ao nos referirmos ao deslocamento horizontal/vertical das fôrmas nas próximas páginas, nos referimos à direção em relação ao instrumento e não à grade. Assim, o deslocamento vertical ocorre ao mudar uma fôrma de corda, e o horizontal acontece quando a fôrma muda de casa.

2 - Presença dos violonismos na música de Guinga

acorde na peça “Melodia Branca”, por exemplo. Marcos Tardelli, através de uma técnica empregando o polegar da mão esquerda para montar os acordes, amplia ainda mais a extensão possível de mão esquerda do violão.

Ao longo deste período de cerca de dois anos de pesquisa sobre a música de Guinga, reparamos como os elementos idiomáticos de seu violão constituem um elemento presente em seu processo composicional. No início de nossas investigações trabalhamos com diversos parâmetros, como a harmonia e os padrões motivico-melódicos, mas percebemos como a centralidade dos violonismos na obra deste compositor tem reflexos agudos em todos os demais parâmetros de sua música: sua construção violonística é uma das matrizes de sua concepção harmônica e melódica, como veremos neste capítulo. Optamos por focalizar, nesta dissertação, a construção violonística de suas composições, entendendo ser este um elemento essencial em sua obra. Outro bom motivo para trabalhar com este recorte é a raridade de estudos sobre o idiomatismo na música para violão brasileira, aspecto central na obra de diversos importantes compositores para o instrumento, como Heitor Villa-Lobos, Garoto e João Pernambuco.

Definindo-se como um compositor de canções e um escravo da melodia, Guinga realiza a partir do instrumento melodias totalmente violonísticas, que parecem trazer a própria essência do instrumento. Parece-nos que é o próprio violão que tem a oportunidade de falar, através de sua música. Suas peças são intrínsecas ao instrumento, inconcebíveis sem ele. Buscamos demonstrar neste item a centralidade dos idiomatismos em sua obra, apresentando diversos trechos de peças onde este processo composicional assume um papel estruturante. Ilustraremos neste item os casos mais significativos, mas afirmamos a presença destes elementos, de forma mais ou menos clara e profunda, em grande parte da obra de Guinga por nós pesquisada.

Começamos com um trecho ilustrativo, presente na segunda seção da música “Di maior”.

Fig. 3. Guinga. Di maior, compasso 19 a 26.

Como demonstrado na figura 3, a fôrma de violão especificada no topo - para a qual convergem as letras a, b, c e d - é usada em todo o trecho apresentado ao longo destes 7 compassos - há apenas um acorde, no segundo tempo do compasso 22, que não é construído a partir dela. A fôrma em questão é deslocada - em a, o dedo 1 encontra-se na segunda casa, em b na primeira, em c na sétima e em d na sexta. O baixo, um lá em corda solta, interagirá com estas fôrmas construindo diversos acordes: um lá com quarta e sétima, em a, um lá maior com sexta e sétima maior, em b, um lá menor com sétima e décima primeira, em c, e um lá maior com sexta e nona, em d. Nas fôrmas a e c, o compositor soma ainda outra corda solta à fôrma tocada, a corda mi solta, fazendo soar a quinta destes acordes. O uso da fôrma demonstrado neste trecho é bastante ilustrativo, evidenciando a maneira como é utilizada por Guinga, através de deslocamentos na

direção horizontal do braço, constituindo um elemento estruturante deste trecho da composição. As relações entre os dedos da fôrma permanecem as mesmas, enquanto as relações com as cordas soltas se alteram, produzindo muita da riqueza sonora da música de Guinga. É importante mencionar que a corda solta possui um timbre diferente, e uma vibração mais sonora que as cordas pressionadas pela mão esquerda: o efeito “Campanella” é então privilegiado. Na figura 4, mais um exemplo de violonismo na música de Guinga.

The figure displays a musical score for the piece "Perfume de Radamés" by Guinga, covering measures 1 through 8. The score is presented in two staves. The upper staff contains the melodic line, which includes natural harmonics (indicated by '0') and specific fingerings (7, 2, 3, 4). The lower staff shows the bass line with corresponding fingerings (3, 2, 4). Four guitar diagrams are included to illustrate the fretting: two diagrams at the top correspond to measures 1-2, and two diagrams at the bottom correspond to measures 5-8. The top diagrams are labeled with fret numbers 0, 0, IV, and VIII, along with the fingerings 7, 2, 3, 4. The bottom diagrams are labeled with fret numbers IV and III, and the fingerings 7, 2, 3, 4. Lines connect the diagrams to the specific notes in the score they represent.

Fig. 4. Guinga. Perfume de Radamés, compasso 1 a 8.

Trazemos neste exemplo parte da primeira seção da música “Perfume de Radamés”, realizada em homenagem ao compositor gaúcho Radamés Gnattali. Apresentamos dois exemplos diferentes de violonismo tratados separadamente, a saber, as quatro fôrmas representadas acima da partitura (referentes aos quatro primeiros compassos) e as quatro fôrmas situadas abaixo dela (correspondentes aos compassos seis a oito do trecho exemplificado).

No primeiro sistema mostramos como os quatro primeiros compassos são todos construídos a partir de uma só fôrma de violão, deslocada na direção vertical do braço (primeira fôrma para a segunda), e em seguida na horizontal (segunda para a terceira e terceira para a quarta), todas estas fôrmas apresentando sempre interação com as cordas soltas. No caso das duas últimas fôrmas, a interação com a corda solta mi provoca um efeito típico das composições de Guinga, acrescentando tensões características, resultando em um efeito “Campanella” muito rico do instrumento. Desta forma, o terceiro acorde, um Dó menor com nona e baixo em mi bemol, é antecipado pela nota mi da corda solta, e o quarto acorde, um Fá menor com nona e baixo em lá bemol, é antecipado pela mesma corda solta, que representa sua sétima maior. Podemos também reparar na repetição dos padrões violonísticos observando a recorrência das cordas soltas precisamente no mesmo tempo - a penúltima colcheia de cada compasso - ocorrendo esta repetição na anacruse e nos três compassos seguintes. Marcos Tardelli mostra sua visão da música de Guinga, iluminando o exemplo musical apresentado.

Tem uma coisa nova, também no violão. (...) O fato dele explorar as dissonâncias com as cordas soltas, o violão dele não é mais aquele violão que a gente está acostumado, é um violão popular, mas não é o violão popular que a gente está acostumado mais vertical, mais dos blocos, é um violão mais pro barroco, vamos dizer assim, um violão popular do barroco, as vezes andando com as dissonâncias soando com corda solta, fazendo uma montagem de acorde onde uma corda solta lá embaixo vai gerar uma tensão daquele acorde.¹⁷¹

¹⁷¹ Tardelli, Marcos. *Op. Cit.* Conferir no tempo 19’20.

Nesta declaração, percebemos que o violonista Marcos Tardelli se refere exatamente a este tipo de interação entre a “montagem de um acorde” e uma “corda solta lá embaixo” gerando uma tensão deste acorde, como o exemplo da figura 4. Tardelli vislumbra na seqüência outra particularidade da peça apresentada, recorrente na obra de Guinga.

Muitas melodias que ele faz são violonísticas (...) Mas às vezes, você sente que aquela melodia, ela foi feita a partir de um violão. (...) Às vezes os caminhos violonísticos vão levando ele a uma determinada melodia que se não fosse no violão ele não faria ou não seria daquela maneira. (...) Por isso que tocar, às vezes, uma melodia do Guinga, é complicado, não é fácil de você entender logo, porque às vezes você tem de pensar como se fosse um violão, principalmente a melodia ela está toda em arpejos, às vezes. Então se o cara solar ela toda como se fosse melodia, talvez não passe o que ele passa. (...) Eu acho que sai ali da música dele, tem muito a ver com o violão, com a maneira de frasear dentro dos arpejos. Muitas vezes, você está tocando músicas dele você acha que é arpejo, não é arpejo, é a melodia mas em forma de arpejo. Se você fizer aquela melodia na mesma corda, não vai soar mais o Guinga.¹⁷²

A ênfase de Tardelli neste trecho é sobre a melodia feita em arpejos a partir do violão, e reafirma o exemplo apresentado na figura 4. Este trecho é todo construído a partir de arpejos de acordes menores com nona e baixo na terça. Apesar disto, trata-se de uma melodia, produzida a partir das fôrmas e arpejos propiciados pelo instrumento.

No segundo sistema desta figura, observamos como o final da frase é realizado através de duas fôrmas - uma derivada da outra -, deslocadas descendente e cromaticamente na direção horizontal do braço. Assim, resulta um acorde de Mi bemol maior com sétima maior com baixo em lá bemol seguido de um Ré maior com sétima maior e baixo em lá (primeiras duas fôrmas), seguidos de um acorde de Ré bemol com sétima e baixo em lá bemol, e em seguida um Dó com sétima e baixo em sol (duas fôrmas seguintes, claramente variações das duas primeiras, como observamos na

¹⁷² Tardelli, Marcos. *Op. Cit.* Conferir no tempo 20'30.

demonstração gráfica do braço do violão). Podemos considerar este trecho também como uma melodia em arpejo.

The figure illustrates the guitar fretboard diagrams and notation for the first ten measures of the piece "Dá o pé, loro".

Fretboard Diagrams:

- a:** Open strings (0-0-0-0-0-0).
- b:** 7th fret on strings 1, 2, and 3; 7th fret on string 4; 7th fret on string 5.
- (b'):** 7th fret on strings 1, 2, and 3; 7th fret on string 4; 7th fret on string 5.
- c:** 0th fret on strings 1 and 2; 3rd fret on string 3; 5th fret on string 4; 7th fret on string 5.
- (c'):** 0th fret on strings 1 and 2; 3rd fret on string 3; 5th fret on string 4; 7th fret on string 5.
- d:** 7th fret on string 1; 7th fret on string 2; 7th fret on string 3; 7th fret on string 4; 7th fret on string 5.
- e:** 0th fret on strings 1 and 2; 3rd fret on string 3; 5th fret on string 4; 7th fret on string 5.
- f:** 7th fret on string 1; 7th fret on string 2; 7th fret on string 3; 7th fret on string 4; 7th fret on string 5.

Notation:

- Melodia:** Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 2/4 time signature. The melody consists of eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A5, B5, C6.
- Violão (top staff):** Treble clef, same key signature and time signature. It shows arpeggiated chords corresponding to diagrams b, c, b, d, b. Fingerings are indicated as 0, 1, 2, 3, 4, 5.
- Violão (bottom staff):** Treble clef, same key signature and time signature. It shows arpeggiated chords corresponding to diagrams a, a, f, f, a. Fingerings are indicated as 1, 2, 3, 4, 5.

Fig. 5. Guinga. Dá o pé, loro. Compasso 1 a 10.

Nestes dez compassos iniciais da peça “Dá o pé, loro”, procuramos demonstrar a importância da fôrma de violão, facilmente identificável pelo posicionamento dos dedos

2, 3 e 4 das fôrmas apresentadas, e sua interação com a corda mi solta, resultando simultaneamente desta a construção da harmonia e da melodia. No caso dos acordes b e c, que têm ambos um respectivo b' e c' entre parêntesis, apresentamos uma suposição: o compositor possivelmente realizou num primeiro momento a música com as fôrmas sugeridas entre parêntesis, adaptando-as em um momento posterior para a região grave com o intuito de explorar a sonoridade dos baixos graves Fá # e Mi. De toda forma, a recorrência das demais quatro fôrmas nos parece suficientemente convincente, como fator determinante da composição do trecho em questão. Além disto, a corda mi aguda solta é todo o tempo responsável pela melodia situada nos contratempos do compasso 1 ao 7, ficando em evidência ainda no tempo forte dos três compassos seguintes da figura 5. Apresentamos mais dois trechos da mesma peça, onde fôrmas semelhantes continuam a cumprir um papel estruturante da composição.

The figure shows a musical score for guitar in 2/4 time, featuring a melody in the treble clef and accompaniment in the bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The accompaniment consists of chords in the bass register. Three brackets below the accompaniment lines point to three specific chord diagrams:

- Diagram 1: A 7 chord with the 7th fret on the 5th string, 2nd fret on the 4th string, and 3rd fret on the 3rd string.
- Diagram 2: A 7 chord with the 7th fret on the 5th string, 2nd fret on the 4th string, and 3rd fret on the 3rd string, with a flat symbol over the 3rd string.
- Diagram 3: A 7 chord with the 7th fret on the 5th string, 2nd fret on the 4th string, and 3rd fret on the 3rd string, with a flat symbol over the 3rd string and an open string symbol (0) over the 2nd string.

Fig. 6. Guinga. Dá o pé, loro. Compasso 42.

A figura 6 apresenta o deslocamento cromático e descendente na direção horizontal do braço do violão de uma das variações da fôrma já apresentada, em um recurso violonístico bastante típico do instrumento. No próximo exemplo, vemos mais variações desta fôrma.

The figure shows a musical score for guitar in 2/4 time, key of D major. The score consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the bass line. The melody is a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The bass line consists of chords: D4 (open), E4 (open), F#4 (open), G4 (open), A4 (open), B4 (open), C5 (open), D5 (open). Below the bass line, there are five chord diagrams labeled a, b, c, d, and e. Diagram a shows a D4 chord (open). Diagram b shows a D4 chord (open) with a 7th fret on the 4th string. Diagram c shows a D4 chord (open) with a 7th fret on the 4th string and a 7th fret on the 5th string. Diagram d shows a D4 chord (open) with a 7th fret on the 4th string and a 7th fret on the 5th string. Diagram e shows a D4 chord (open) with a 7th fret on the 4th string, a 7th fret on the 5th string, and a 7th fret on the 6th string.

Fig. 7. Guinga. Dá o pé, loro, compasso 49 a 53.

Apresentamos, nos compassos finais desta peça, uma nova variação da fôrma em questão (fôrmas b e c), que assume mais uma vez uma função estrutural, novamente em relação com a corda mi aguda solta. Vemos como todas as notas deste trecho são construídas a partir desta relação, com exceção do acorde final.

The figure displays a musical score for 'Guinga. Picotado, parte B, compasso 26 a 33'. It consists of two staves of music. Above the first staff, three guitar chord diagrams are shown, labeled 'V', 'IV', and an unlabeled one. Below the second staff, six guitar chord diagrams are shown, labeled with Roman numerals: 'X', 'X', 'VIII', 'VIII', and 'VI'. Lines connect these diagrams to the corresponding notes in the score, illustrating the relationship between the chord forms and the melody/harmony.

Fig. 8. Guinga. Picotado, parte B, compasso 26 a 33.

Trazemos nesta figura 8 novamente um exemplo duplo, desta vez com uma forte relação entre as fôrmas apresentadas acima e abaixo do pentagrama. Nos desenhos¹⁷³ situados acima, observamos o deslocamento cromático horizontal da fôrma em duas ocasiões, proporcionando a harmonia e a melodia do trecho demonstrado. Nas fôrmas abaixo do pentagrama, vemos o deslocamento sucessivo, em quintas descendentes e

¹⁷³ Usamos “fôrmas”, “desenhos”, “desenhos geométricos” como sinônimos: representam uma configuração digital de mão esquerda no violão.

quartas ascendentes alternadas, da primeira fôrma até a quinta; da quinta para a sexta, trata-se de um deslocamento de segunda menor, realizado nas mesmas cordas. É curioso, pois, apesar dos desenhos geométricos de mão esquerda serem absolutamente idênticos entre as seis fôrmas, não se trata do mesmo acorde: quando o dedo 2 da fôrma se situa na corda 5, temos um acorde maior com quinta diminuta, sétima maior e baixo na terça (fôrmas 1, 2, 4 e 6); e quando o mesmo dedo se apresenta na sexta corda, vemos então um acorde maior com sétima maior com baixo na terça - sem a quinta diminuta (fôrmas 3 e 5, assim como as fôrmas situadas acima do pentagrama). Continuamos, com um trecho da música “Constance”.

The figure illustrates the guitar fingerings and notation for the first eight measures of the piece "Constance". At the top, three fingerings are shown as vertical grids of six strings:

- a1:** VI (6th fret), 7 (7th fret), 0 (open), 3 (3rd fret), 4 (4th fret), 5 (5th fret).
- a2:** III (3rd fret), 7 (7th fret), 0 (open), 3 (3rd fret), 4 (4th fret), 5 (5th fret).
- a3:** IV (4th fret), 7 (7th fret), 0 (open), 3 (3rd fret), 4 (4th fret), 5 (5th fret).

Below these are two systems of musical notation. The first system shows the Melodia (Melody) and Violão (Guitar) parts for measures 1-4. The second system shows the Melodia and Violão parts for measures 5-8. Brackets labeled a1, a2, and a3 indicate the fret positions for the guitar accompaniment in each measure.

Fig. 9. Guinga. Constance, compasso 1 a 8.

Interessa-nos, nesta figura 9, perceber como alguns momentos da melodia são construídos através da interação da fôrma apresentada com uma corda solta imediatamente seguinte a esta, constituindo um importante elemento violonístico do trecho. Uma outra característica da música de Guinga é a interação das fôrmas de violão com a corda solta ocorrer freqüentemente em segundas, notadamente menores: neste exemplo, vemos na fôrma a1 uma relação de segunda maior (dó sustenido para si corda solta), e nas fôrmas a2 e a3 uma relação de segunda menor (lá sustenido para si corda solta; fá sustenido para sol corda solta). Investigamos mais detalhadamente esta peça, e constatamos a impressionante recorrência de cordas soltas ao longo desta música: as encontramos em praticamente todos os acordes arpejados, e só não as vimos em alguns poucos acordes tocados em bloco.

Pesquisando em toda esta peça, vimos que o uso das cordas soltas freqüentemente buscando explorar uma relação de segunda entre a corda solta e uma nota vizinha, e notadamente de uma segunda menor: observamos que estas ocorrem nos compassos 2, 3, 5, 6, 7, 9, 12 a 15, 17, 22 e 32, enquanto percebemos segundas maiores nos compassos 1, 24, 28, 29 e 31. Não acontecem cordas soltas na música em apenas 4 compassos: 10, 18, 19 e 23. Apresentamos os compassos finais da peça, quando o compositor prepara a volta à primeira seção.

The image displays a musical score for the song 'Constance' by Guinga, specifically measures 29 to 32. It consists of two staves: 'Melodia' (Melody) and 'Violão' (Guitar). The melody is written in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The guitar part is also in a treble clef with the same key signature and time signature. Below the guitar staff, three chord diagrams are shown, labeled V, IV, and III from left to right. Each diagram is a 6-string grid with a '0' above the second string, indicating the open string (Si). The diagrams show the following fretting patterns: V (5th fret on strings 1, 2, 3, 4, 5), IV (4th fret on strings 1, 2, 3, 4, 5), and III (3rd fret on strings 1, 2, 3, 4, 5). Brackets connect these diagrams to the corresponding measures in the guitar staff.

Fig. 10. Guinga. Constance, compasso 29 a 32.

Estes três últimos acordes da figura 10 nos permitem enxergar claramente o deslocamento da fôrma de mão esquerda e sua relação com o uso da corda si solta, que funciona como uma nota pivô. Neste exemplo, não há dúvida de que a corda solta si é uma nota real, e não uma nota melódica. Vemos então no compasso 30, que a fôrma 1, um Ré maior, soma-se à nota si e forma um acorde de sexta maior acrescentada. No compasso 31 a fôrma 2, um Dó# maior, soma-se ao si, resultando num acorde de sétima menor, e por fim, no compasso 32 a fôrma 3, um Dó maior, soma-se ao si, que é sua sétima maior.

Outra evidência que demonstra a presença dos violonismos na música de Guinga é a freqüente construção da melodia das canções a partir do violão. Em diversas canções analisadas percebemos a íntima relação entre a melodia cantada e o acompanhamento violonístico, sugerindo que a melodia da voz foi inspirada pelos arpejos criados por Guinga e desenvolvida a partir destes. Dentre as canções pesquisadas no “Songbook”, percebemos nas peças “Choro-Réquiem”, “Cine Baronesa”, “Constance”, “Dos anjos”,

“Dá o pé, loro”, “Exasperada”, “Fox e trote”, “Igreja da Penha”, “Nem mais um pio”, “Nítido e obscuro”, “Noturna”, “Nó na garganta”, “O coco do coco”, “Orassamba”, “Passarinhadeira”, “Por trás de Brás de Pina”, “Senhorinha”, “Vô Alfredo” e “Você, você” diversos trechos onde a melodia foi construída a partir do acompanhamento instrumental. Nas músicas “Baião de Laca”, “Chá de Panela”, “Destino Bocaiúva”, “Di menor”, “No fundo do Rio”, vimos a melodia se originar dos baixos e das baixarias propostas pelo violão.

3 - Relacionando Guinga com a vanguarda

3.1 - Guinga e Leo Brouwer

Buscamos reconstituir musicologicamente uma mudança estilística na obra de Guinga, através de seu contato com a música de compositores para o violão. Seu elo com o universo violonístico estreitou-se a partir de 1976, quando aprofundou seu conhecimento de autores clássicos do instrumento e de peças significativas de violão, propiciado pelo professor Jodacil Damasceno. Entendemos essa virada em sua trajetória de forma gradual: o contato com estas referências violonísticas foram pouco a pouco se firmando em sua linguagem musical, até se constituir em uma das principais dimensões de sua matriz composicional. Com o intuito de compreender esta virada, focalizamos uma música representativa de um ponto, de um momento de transição na música de Guinga, e demonstramos como essa peça reflete essas mudanças na obra em questão. Portanto, procuramos demonstrar como o contato com a obra de alguns compositores para o violão marcaram sua trajetória e seu estilo composicional, tendo como referência uma peça que caracteriza e reflete essa transição. Parece-nos claro que o contato - desde o início de sua formação musical até o período de aulas com o professor de violão clássico Jodacil Damasceno - com as obras para violão de alguns compositores, como Leo Brouwer, João Pernambuco, Dilermando Reis, e principalmente Villa-Lobos, foi decisivo na constituição musical de Guinga, como já pudemos constatar nos depoimentos do capítulo I.

Parece-nos latente, no entanto, que o compositor já fazia uso, de maneira constante porém menos sistemática, de técnicas composicionais violonísticas, antes de iniciar as aulas com Damasceno. Por isto, quando falamos em uma transição, nos

referimos ao uso sistemático desses recursos, quando os violonismos passam a integrar uma parte fundamental dos processos composicionais de Guinga: saem do mero papel coadjuvante para assumir um papel primordial e estruturante em sua música. Marcos Tardelli, apresenta uma visão semelhante:

Marcos Tardelli: A música dele, você pode ver, tem até uma fase inicial, que é uma fase de melodias mais pra esse lado da seresta. Já tem as harmonias diferentes, as estranhezas, como ele gosta de dizer.

Thomas Saboga: Isso na década de 70...

M.T.: É, exatamente, na época da parceria com Paulinho Pinheiro...

T.S.: ‘Valsa de Realejo’...

M.T.: Isso ! Aquela música que a Elis gravou também, ‘Bolero de Satã’, isso tem tudo cunho de canção, muito mais de canção do que aquele Guinga que ia se formar ainda, daquele violão todo polifônico. Ali ainda era um violão mais vertical, mas já com uma prévia de que seria o Guinga, com as estranhezas harmônicas, com alguns caminhos harmônicos, alguns acordes já nascendo, acordes bem Guinga, tem acordes que são bem a cara dele... Acordes com essas dissonâncias, com as cordas soltas.¹⁷⁴

Tardelli também percebe uma mudança no estilo de Guinga, admitindo uma diferença entre as primeiras canções, da década de 1970 incluindo as parcerias com Paulo César Pinheiro, e um estilo que iria se formar posteriormente. Não admite, também, uma mudança brusca de estilo: deixa claro que existe nessa fase inicial “uma prévia”, acordes já característicos do compositor, porém ainda não sintetizados de maneira plena como viriam a se conformar nas décadas seguintes.

Jodacil Damasceno, de uma maneira diferente, também diferencia o Guinga da década de 1970 do atual compositor. Fala-nos que, naquela época, não era Guinga em todos os sentidos: ele era dentista, o doutor Althier Escobar.¹⁷⁵ Essa transformação, incluindo a forte simbologia do nome – a mudança do doutor Carlos Althier, dentista, para o compositor e violonista Guinga - sinaliza também uma mudança estilística do já então compositor.

¹⁷⁴ Tardelli, Marcos. *Op. Cit.* Conferir no tempo 1’07’30.

¹⁷⁵ Damasceno, Jodacil. *Op. Cit.* Conferir no tempo 14’40.

Uma informação veio a ser crucial para a realização da escolha de uma música de transição. Trata-se da entrevista realizada com Paulo Aragão, onde o violonista e arranjador nos esclarece a relação de Guinga com os compositores mais antigos para o instrumento. No meio da entrevista, Aragão afirma ter ouvido de Guinga que sua música “Nítido e Obscuro”¹⁷⁶, de 1976, foi composta numa época onde “estava todo mundo tocando as coisas do Brouwer aqui no Brasil”¹⁷⁷. Além disto, como vimos, é através professor Damasceno que Guinga tem seu primeiro contato com a música do compositor cubano. Optamos então por esta peça, sendo os fatores externos decisivos para a nossa opção. Transcrevemos a seguir o trecho da entrevista supracitada.

Thomas Saboga: Esse lance da corda solta, que você falou que tem a ver com Villa-Lobos, tem a ver com João Pernambuco. Mas você acha que isso veio através do conhecimento do Guinga da música deles, tocando no violão ?

Paulo Aragão: Eu acho que sim, de uma certa maneira, eu acho que sim. Pelo que eu conversei com o Guinga, Guinga estudou um tempo com Jodacil, apesar de ser completamente autodidata, de nunca ter tido aula, de ler muito mal partitura, de ter tido uma formação completamente da rua, ele estudou um tempo com Jodacil, eu acho ele muito ligado na questão do violão, também, sabe, nos violonistas, em quem estava tocando, então eu tenho certeza que ele conheceu, conhece, teve sempre contato com a obra do Villa [Villa-Lobos], com as coisas do João Pernambuco.

T.S.: Ele entendeu violonisticamente ?

P.A.: Exatamente, entender de cair algumas fichas do instrumento, dos desenhos geométricos, da mão, das cordas soltas.

Eu já conversei uma vez com ele, eu lembro dele ter falado uma vez especificamente sobre o ‘Nítido e obscuro’, que foi feito numa época em que estava todo mundo tocando as coisas do Brouwer [Leo Brouwer] aqui no Brasil.

E eu acho isso bastante significativo, porque obviamente não tem nada diretamente do Brouwer no “Nítido e obscuro”, mas se você parar pra olhar, é nitidamente um cara que ouviu alguém tocando um lance do Brouwer, e ele falou isso, e fez da maneira dele, acho que tem algumas coisas ali que, alguns procedimentos, aquelas coisas de descer com o mesmo desenho por todas as cordas, isso acontece em alguns momentos no “Nítido e obscuro”, de uma maneira muito particular. Mas eu acho que o violonismo, vamos dizer assim, também seria um outro universo, com certeza, na cabeça do Guinga. Lembrando desse papo que eu tive com ele uma vez, dele falando sobre essa história do ‘Nítido e Obscuro’ e do Brouwer, isso me leva a acreditar que ele tem essa antena, também.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Canção, parceria de Guinga com Aldir Blanc, sendo a música do primeiro com letra do segundo.

¹⁷⁷ Aragão, Paulo. *Op. Cit.*.

¹⁷⁸ Aragão, Paulo. *Op. Cit.*. Conferir no tempo 18’20. Grifos nossos.

Enxergamos neste trecho algumas declarações pertinentes à nossa hipótese de pesquisa. Em primeiro lugar, Aragão confirma a relação entre a poética composicional de Guinga e o seu contato com a obra de violonistas anteriores – João Pernambuco, Villa-Lobos e Leo Brouwer -, sendo o aspecto idiomático, do uso dos desenhos geométricos, colocado em evidência. Em segundo lugar, através de seu contato com o compositor, Aragão pode trazer-nos uma informação privilegiada – elementos sobre o processo composicional de “Nítido e Obscuro”, dado que permitiu-nos realizar o corte necessário e realizar a escolha de uma música para o presente item. E finalmente, comentamos o trecho grifado, onde Aragão coloca a relação entre “Nítido e Obscuro” e a música de Brouwer num plano distante, inatingível, afirmando ao mesmo tempo sua existência e sua intangibilidade. É justamente essa relação que trataremos como tangível neste item, buscando comprovar sua realidade.¹⁷⁹

Tentamos demonstrar nas próximas páginas, através de evidências musicológicas, os traços comuns encontrados em “Nítido e Obscuro” e uma peça de Leo Brouwer. A peça escolhida para ilustrar as relações em questão é “Elogio de la danza”. Trata-se de uma composição significativa de Leo Brouwer¹⁸⁰, composta no ano de 1964¹⁸¹ (anterior, portanto ao ano de composição da peça de Guinga, de 1976) e provavelmente ouvida por Guinga no período antecessor à composição desta - segundo Luiz Otávio Braga, esta música era muito executada pelos violonistas cariocas em meados da década de 1970¹⁸², o que justifica a sua escolha. Os traços musicais pertinentes encontrados atuaram também como critério decisivo. Um outro trecho da

¹⁷⁹ Podemos dizer que se trata de uma relação ao mesmo tempo nítida e obscura.

¹⁸⁰ Compositor cubano nascido em 1939. Violonista, tem atuação também como regente, tendo composições para diversas formações. Familiariza-se com a linguagem de vanguarda ao estudar nos EUA, e tem contato direto posteriormente com os compositores Luigi Nono e Hans Werner Henze. É nas peças para violão que Brouwer consegue se firmar como compositor, deixando suas peças marcadas no repertório do instrumento.

¹⁸¹ Allmusic.

Disponível em

<<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&searchlink=LEO|BROUWER&uid=MIW030505311114&sql=41:904~T2>> Acesso em: 31/5/2005.

¹⁸² Em reunião de orientação dia 4/06/2005.

entrevista realizada com Paulo Aragão¹⁸³ reforça a escolha da música: “O Leo Brouwer é um caso que ilustra bem isso, eu lembro dele ter me falado isso. ‘Nessa época tava todo mundo tocando as coisas do Brouwer, Elogio de la Danza, aquelas coisas, eu me inspirei um pouco.’ ”

Em posterior entrevista com Guinga, tivemos a oportunidade de confirmar com o próprio compositor o elo entre “Nítido e obscuro” e a música de Brouwer.

Thomas Saboga: E o Leo Brouwer ?

Guinga: Outro modernista, outro visionário, outro pesquisador do violão, a coisa rítmica, as suas células, rítmicas, a coisa minimalista muitas vezes, engraçado, com Leo Brouwer passei a ter uma outra visão do nosso baião, eu vi que era possível fazer um baião brouwniano, digamos assim. Eu tenho uma música chamada de ‘Nítido e Obscuro’, que é um baião, mas que se não existisse Leo Brouwer não existiria o ‘Nítido e obscuro’. Brouwer percussivo, grandes melodias, grandes achados harmônicos, é um dos grandes no violão no planeta não é a toa, e eu tive a honra de conhecê-lo pessoalmente.¹⁸⁴

Percebemos o valor conferido por Guinga ao Brouwer “pesquisador do violão”. É assim que entendemos a relação de Guinga com Brouwer: aproveita sua “pesquisa” violonística, e se apropria de suas técnicas composicionais, trazendo-as para dentro de seu universo da música brasileira.

Mostremos finalmente os paralelos entre a música de Guinga “Nítido e obscuro” e a música de Leo Brouwer “Elogio de la danza”.¹⁸⁵ Sendo esses elos fundamentalmente constituídos de técnicas composicionais violonísticas altamente visualizáveis, buscaremos demonstrar graficamente o papel desempenhado pelos desenhos geométricos de mão esquerda em ambas as composições, traçando sempre comparações entre o uso em um e outro autor.

Começamos destacando o trecho inicial do violão de “Nítido e Obscuro”:

¹⁸³ Aragão, Paulo. 2005. *Op. Cit.*. Conferir no tempo 45’30.

¹⁸⁴ Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). 2005. Conferir no tempo 53’55.

¹⁸⁵ Vemos as mesmas características de Brouwer usadas por Guinga em sua composição “Baião de Lacan”.

Fig. 11. Guinga. Nítido e obscuro, compasso 1 a 9.
 Ditação nossa.

Salientamos, nas grades, como os desenhos geométricos determinam a construção de todo este trecho - correspondente a toda a seção “A” da música. A interação deste desenho geométrico de mão esquerda com sua respectiva corda solta constitui efetivamente todo o conteúdo musical deste trecho, não acontecendo nenhuma nota fora deste padrão nesta seção. Colocamos agora um pequeno trecho de Leo Brouwer onde vemos o uso de uma técnica composicional semelhante:

Fig. 12. Leo Brouwer. Elogio de la danza, compassos 37 e 38. Digitação original.

Vemos, assim como na figura 11, estes dois compassos de Brouwer construídos a partir da interação entre um desenho geométrico de mão esquerda e o uso das cordas soltas. De maneira semelhante, ambos os compositores deslocam verticalmente o desenho de mão esquerda, trocando de corda prosseguindo com a mesma fôrma. Reparamos desde já também um uso diferente de tal procedimento: enquanto Brouwer passeia como o mesmo desenho descendo estritamente na vertical pelas cordas, Guinga adapta também horizontalmente o seu desenho, deslocando a segunda fôrma uma casa para o agudo em relação à primeira, voltando à mesma casa do desenho inicial na terceira fôrma (Fig. 11). Podemos desde já antecipar uma intenção tonal/modal de tal adaptação, onde vemos uma seqüência de acordes claramente dentro de uma região harmônica: o primeiro acorde representa um Ré maior, dominante alterada do Sol mixolídio que se instalará a partir do segundo, incluindo igualmente o terceiro acorde.

De fato, vemos que nenhuma nota, a começar do segundo acorde, escapa à região de Sol mixolídio. Por outro lado, não vemos preocupação com região harmônica na peça de Brouwer. Discutiremos essas diferenças mais detalhadamente adiante.

Apresentamos mais exemplos do uso desta mesma técnica - a “transposição vertical” de um desenho geométrico.

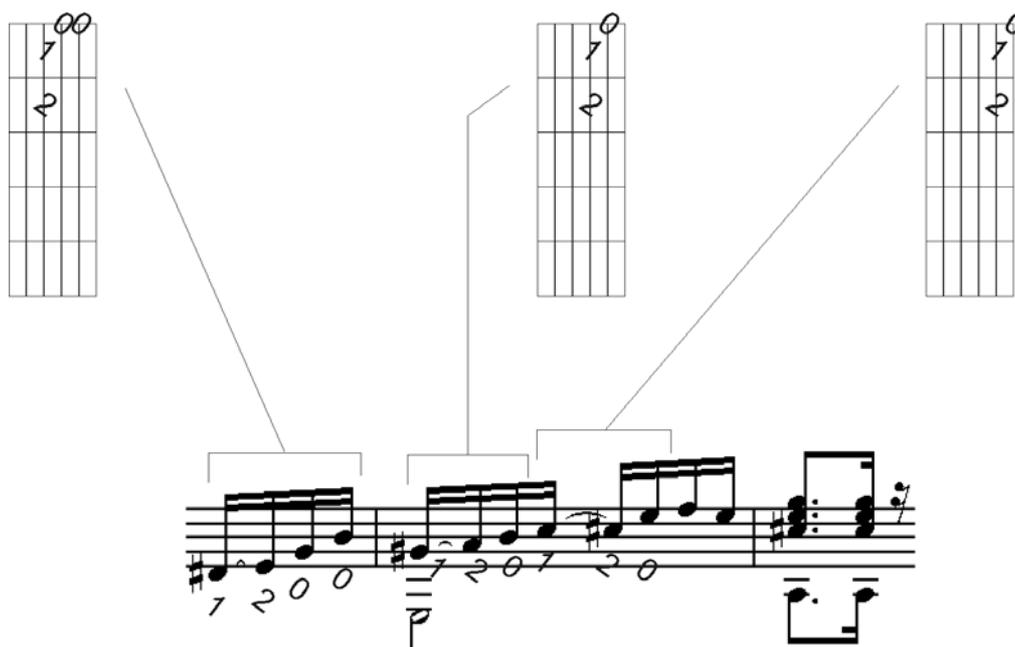


Fig. 13. Guinga. Nítido e obscuro, compasso 40 a 42.
Digitação nossa.

Neste trecho da peça transcrito na figura 13, a melodia da música é construída a partir da interação entre um ligado de mão esquerda e as cordas soltas (primeiro desenho) ou a corda solta (segundo e terceiro desenhos) imediatamente seguinte à corda do ligado. Vemos como o deslocamento desta vez é estritamente vertical, não havendo adaptação horizontal do desenho geométrico. No próximo trecho de Brouwer, vemos também o uso da técnica de deslocamento vertical de um desenho, porém sem o uso da corda solta. O desenho é repetido três vezes de maneira idêntica, realizado na primeira,

posteriormente na segunda e enfim na terceira corda. Mais uma vez, Brouwer desloca verticalmente o desenho sem alterá-lo horizontalmente:

Fig. 14. Leo Brouwer. Elogio de la danza, compasso 5. Digitação original.

O mesmo acontece no trecho de Guinga:

Fig. 15. Guinga. Nítido e obscuro, compasso 35 a 37. Digitação original.

menor no último (o que não ocorreria caso o compositor tivesse seguido o padrão sem adaptar horizontalmente as fôrmas). Uma outra relação tonal é ainda visível neste trecho, a relação dominante-tônica do primeiro desenho com o segundo (Sol maior para Dó maior) e do terceiro para o quarto (Mi maior para o Lá menor). Vemos uma total despreocupação tonal mais uma vez no próximo trecho de Brouwer:

Fig.17. Leo Brouwer. Elogio de la danza, compassos 6 e 7.
 Digitação original.

Constatamos o uso, novamente nesta figura 17, de fôrmas de mão esquerda deslocadas verticalmente pelas cordas do instrumento, de maneira estrita, sem nenhum movimento horizontal. Colocamos mais uma vez esta diferença encontrada entre Guinga e Brouwer no tocante à técnica composicional e à orientação estética, evidenciadas por estas comparações: o uso, em Guinga, desta técnica composicional violonística não implica em uma despreocupação com os resultados tonais da peça, enquanto Brouwer aplica os procedimentos de uma maneira mais estrita e radical, apresentando assim seus elos mais diretos com o momento de vanguarda de onde se

origina. Continuemos nossa comparação, agora exibindo uma técnica onde os desenhos de mão esquerda são deslocados, desta feita de maneira horizontal, através das casas do instrumento:

Fig. 18. Guinga. Nítido e obscuro, compasso 38 a 42.
 Ditação nossa.

Utilizando a mesma fôrma da figura 16, Guinga agora a desloca de maneira horizontal nesta figura 18 – ele a desloca de maneira vertical também¹⁸⁶.

Constatamos que o efeito sonoro é completamente diferente do proposto pelo deslocamento vertical: o intervalo da fôrma com as cordas soltas é totalmente alterado. Comparemos, ilustrativamente, a primeira com a última fôrma apresentada no exemplo: a terça maior encontrada entre os dedos 3 e 2 presos nas cordas permanece idêntica em ambas; no entanto, se temos uma terça menor ascendente entre o si tocado pelo dedo 2 da primeira fôrma e a corda ré solta, observamos uma segunda maior descendente entre

¹⁸⁶ Nesta figura 10, na segunda fôrma, colocamos entre parêntesis tanto o 0 da corda seis quanto o 3 da corda cinco. Está grafado, como podemos constatar na partitura, o mi grave; colocamos esta fôrma como exemplo já que parece-nos provável que a gênese desta passagem tenha sido propiciada, num primeiro momento, pelo uso da fôrma, com uma oitavação do mi para o grave realizado possivelmente em um momento posterior.

fôrma, apesar de tal mudança ocorrer apenas uma vez. Na figura 20 temos outro exemplo de deslocamento, evidenciado, no entanto, apenas em uma ocasião também:

Fig. 20. Leo Brouwer. Elogio de la danza, compassos 13 e 14. Digitações acima da partitura são nossas, abaixo são originais.

Aqui, a fôrma é deslocada tanto verticalmente quanto horizontalmente. A relação dos desenhos com a corda solta si é semelhante ao trecho exemplificado de “Nítido e Obscuro” na figura 18, onde o timbre característico do instrumento é explorado.

Concluindo, constatamos neste item o uso de deslocamentos verticais de desenhos geométricos de mão esquerda na obra de Leo Brouwer, identificando também que deslocamentos das mesmas fôrmas no vetor horizontal acontece com bem menos freqüência na música do compositor cubano. Podemos dizer que, em Guinga, o contrário acontece: a “transposição” das fôrmas acontece antes na direção horizontal – acontecendo também na vertical, como a maior parte dos exemplos mostrados ao longo

desta seção. Uma diferença no uso de tais técnicas também transpareceu ao longo dos trechos musicais: parece-nos patente que Guinga as utiliza sempre preocupado em manter uma coerência tonal no campo harmônico, enquanto vemos Leo Brouwer despido de qualquer inquietação semelhante. Podemos sugerir que Guinga apreende as técnicas composicionais da vanguarda representada por Brouwer, e as adapta dentro de suas necessidades estéticas, trazendo-as para um contexto harmônico tonal, onde sua íntima relação com a música brasileira, o choro e as serestas pode ser sugerida.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Essa visão foi também colocada por Paulo Aragão na entrevista realizada (2005).

3.2 - Guinga e Villa-Lobos

Apresentamos agora evidências musicológicas sobre a relação entre a música de Guinga e o compositor brasileiro Villa-Lobos. Como pudemos atestar no capítulo I, o compositor focado tem grande admiração pela obra de Villa-Lobos, e buscaremos relacionar as peças de Guinga com as músicas que o marcaram, conforme vimos em seus depoimentos. Os elos encontrados são bem semelhantes aos demonstrados nos exemplos de Brouwer, referindo-se aos elementos violonísticos focalizados nesta dissertação.

Destacamos a relação entre “Estudo N° 4” para violão (Villa Lobos) e “Nó na Garganta” (Guinga), nas figuras 21 e 22. Neste exemplo, não só a fôrma de mão esquerda permanece idêntica, mudando sempre apenas a posição desta mão no braço do instrumento, como a fôrma usada por ambos os compositores é a mesma. Lembramos que o Estudo N° 4 de Villa-Lobos foi citado por Guinga no capítulo I, tendo sido estudado por ele no período de aulas com Jodacil Damasceno.

rall. *a tempo* *mf*

Grandioso *rall.* *ff* *mf*



Durante o trecho grifado, a forma representada a esquerda é repetida de forma idêntica, o dedo indicador sendo deslocado para as casas 3, 2, 3, 7, 5, 4, 5, 9, 12, 11, 9, 7, 10, 9, 7, 5, 8, 7, 1, 2, nesta ordem.

Fig 21. Villa-Lobos. Estudo No 4. Compasso 35 a 46.

Durante o trecho grifado, a forma representada a esquerda é repetida de forma idêntica, o dedo indicador sendo deslocado para as casas 2, 3, 5, 3 e 1, nesta ordem, a cada grupo de quatro semicolcheias.

primária

Fig. 22. Guinga. Nó na garganta, compasso 7 a 12.

Constatamos o uso do deslocamento horizontal de uma fôrma de mão esquerda idêntica na peça de Guinga e Villa-Lobos. Isto aproxima sobremaneira a música de ambos os compositores, estreitando musicalmente um elo que até então fora percebido apenas biograficamente. Com este uso das fôrmas, a relação existente entre as notas que a compõem permanece inalterada e é confrontada, a cada deslocamento, com diferentes relações com as cordas soltas, gerando sempre novas relações acordais. As cordas soltas funcionam como pedais, interagindo ativamente com a harmonia.

Ao mesmo tempo em que vemos um uso de uma técnica composicional similar, fica também patente a nosso ver uma diferença estilística entre esses dois exemplos. Villa-Lobos usa as fôrmas com um propósito bastante radical, típico da vanguarda modernista com a qual apresenta afinidade, buscando um efeito característico do instrumento, num universo mais francamente atonal, ou poli-tonal – apesar da melodia sugerir arquétipos tonais, e nunca se desligar completamente da tonalidade, muitos dos

acordes não podem ser pensados em termos de funções harmônicas. Já Guinga trabalha com esses elementos dentro de um limite tonal mais claro, onde podemos facilmente enxergar as relações harmônicas – neste exemplo, D7/F#, Gm (#11), Am(b5)(11), Gm (#11) e F dim, acordes funcionalmente “enquadráveis” na tonalidade de dó menor. A própria quantidade de acordes realizados com a mesma fôrma – 11 no “Estudo”, ou seja, praticamente todas as notas da escala cromática, e 4 na música de Guinga – já sugere um uso diferenciado da mesma técnica.

Mostramos desta vez um paralelo entre o mesmo “Estudo N° 4” de Villa-Lobos e a composição “Sargento Escobar”, de Guinga.

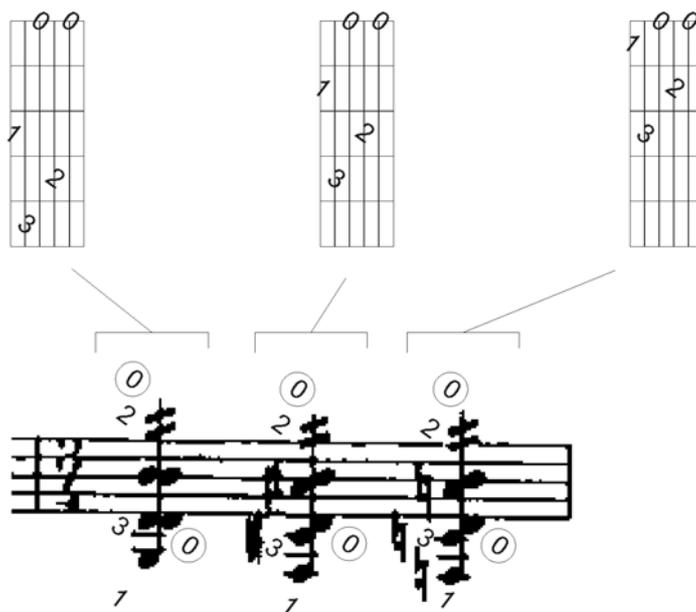


Fig. 23. Villa-Lobos. Estudo No 4. Compasso 54. Digitação nossa.

Fig 24. Guinga. Sargento Escobar. Compassos 7 e 8.

Vemos aqui novamente a “transposição horizontal” de uma fôrma de mão esquerda, sendo que em ambos os exemplos (figuras 23 e 24) as fôrmas são deslocadas duas vezes, em interação com duas cordas soltas do instrumento.

Apresentamos na seqüência mais uma comparação com o “Estudo N° 4” de Villa-Lobos, desta vez relacionando-a com a peça “Dos anjos” de Guinga.

Fig 25. Villa-Lobos. Estudo No 4. Compasso 30 a 38. Digitação nossa.

Vemos, neste trecho de Villa-Lobos, o uso de uma fôrma construir um trecho significativo da composição. Temos o uso de duas fôrmas, bem semelhantes: a primeira utiliza os dedos 1, 3 e 4 e sua relação com a corda solta, indo da primeira¹⁸⁹ até a sexta fôrma exemplificada, enquanto a sétima até a décima-segunda fôrma constituem uma variação da primeira.

¹⁸⁹ Na primeira fôrma, onde só os dedos 3 e 4 são usados, entendemos constituir esta a mesma fôrma pelo fato da relação intervalar entre a corda solta lá do instrumento e estes dedos permanecerem as mesmas do desenho: a nota que seria tocada com o dedo 1 está soando nesta corda solta lá.

The figure displays a musical score for the first four measures of 'Guinga. Dos anjos'. The score is written on a single staff in G major (one sharp). The first measure contains a melodic line with fingerings 1, 2, 0, 0, 2, 1 and a bass line with a triplet of eighth notes. The second measure continues the melodic line. The third and fourth measures feature a triplet of eighth notes in the bass line. Below the score are eight guitar chord diagrams. The first two are labeled 'VI' and 'V', and the last four are labeled 'V'. Each diagram shows a specific voicing on the guitar fretboard, with fingerings and a natural sign on the open string.

Fig. 26. Guinga. Dos anjos. Compasso 1 a 4.

Nesta figura 26, além da comparação com Villa-Lobos aprofundada a seguir, representada pelas quatro últimas fôrmas apresentadas, exemplificamos igualmente o idiomatismo no início do trecho, onde vemos uma fôrma de mão esquerda, deslocada em relação à corda si solta, determinar a construção de todo o primeiro compasso. Quanto à relação com Villa-Lobos, podemos vislumbrar o uso de uma fôrma semelhante à do último exemplo apresentado na figura 25. Esta é igualmente deslocada na direção horizontal do braço e realiza também uma interação com a corda solta do instrumento. Mais uma vez, constatamos o uso mais moderado desta técnica por parte do compositor Guinga, resultando numa harmonia onde podemos facilmente identificar arquétipos tonais sugeridos pelos deslocamentos da fôrma - utilizada quatro vezes. Já em Villa-Lobos, em cuja música a fôrma é apresentada doze vezes, vemos uma relativização maior das relações tonais.

Mostramos agora um trecho do “Estudo N° 4”, comparando-o com a peça “Di menor”, de Guinga com letra de Celso Viáfara.

a tempo

rit.

allarg.

Meno

No trecho grifado, a forma representada à esquerda é deslocada, o dedo 1 movendo-se para as casas 9, 2, 7, 4, 9, 6, 11, 8, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 17, 16, 15, 14, 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, nesta ordem. A forma está quase sempre em interação com o baixo pedal lá tocado na quinta corda solta do instrumento.

Fig 27. Villa-Lobos. Estudo No 4. Compasso 9 a 16. Digitação nossa.

VI V IV III

Fig 28. Guinga. Di menor. Compasso 34 a 42.

Interessa, nestes exemplos, a utilização semelhante, por parte dos dois compositores, de uma fôrma de mão esquerda deslocada horizontalmente através do braço do instrumento, e sempre em interação com a corda solta lá no baixo, que funciona como um baixo pedal. Em ambos os casos, as fôrmas (e suas variações, no caso de Guinga) são deslocadas diversas vezes. No entanto, Villa-Lobos passeia com a fôrma por todos os graus da escala cromática, mostrando-nos mais uma vez o seu radicalismo na utilização desta técnica composicional, enquanto Guinga a desloca com mais moderação.

Apresentamos uma comparação entre o “Estudo N° 1” de Villa-Lobos, e o “Choro breve” de Guinga.



Fig. 29. Villa-Lobos. Estudo No 1. Compasso 21 a 26.



Fig 30. Guinga. Choro Breve. Compassos 9 e 10.

A semelhança encontrada, de caráter estilístico, é a utilização, em ambos os trechos grifados, de um arpejo de um acorde menor no qual as notas melódicas são abordadas por aproximação cromática, como podemos ver na seqüência ré # mi, lá # si,

fá # sol no “Estudo N° 1”, e dó # ré, mi # fá #, sol# lá no “Choro Breve”. Esta peça de Guinga é anterior ao contato com Damasceno, composta em 1971, segundo o compositor. Voltemos a mais uma comparação idiomática.

The figure displays five guitar chord diagrams labeled V, VII, VIII, X, and X, corresponding to measures 28 and 29 of Villa-Lobos' Prelude No. 3. Each diagram shows a six-string guitar fretboard with fingerings: 0 for open strings, 7, 7, 7 for the first three strings, and 3 or 4 for the last two strings. Below the diagrams is a musical score in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score shows two measures, 28 and 29. Measure 28 contains a sequence of chords corresponding to the diagrams above. Measure 29 continues with similar chords and includes a 'rit.' marking. Fingerings are indicated by numbers 0-4 and 'z' for natural harmonics.

Fig 31. Villa-Lobos. Prelude No 3. Compassos 28 e 29. Ditação nossa.

The image shows a musical score for 'Guinga. Exasperada' in 3/4 time, measures 30 to 41. The score is written on three staves. Above the first staff are three guitar chord diagrams labeled VII, VII, and IX. Below the third staff are three guitar chord diagrams labeled V, IV, and V. Lines connect the diagrams to specific notes in the score, illustrating the harmonic structure and fingering.

Fig. 32. Guinga. Exasperada. Compasso 30 a 41.

A comparação desta feita é entre o “Prelude N° 3” de Villa-Lobos, peça estudada por Guinga no período de lições com Jodacil Damasceno, e a música “Exasperada”, de Guinga com letra de Aldir Blanc. Vemos a harmonia e a melodia dos trechos exemplificados construídas a partir das fôrmas mostradas, propiciadas pelos deslocamentos através do braço e de variações das fôrmas utilizadas. Neste exemplo, Villa-Lobos utiliza um baixo pedal, enquanto Guinga não faz uso de cordas soltas. Continuamos com mais um paralelo com o “Prelude N° 3”, desta vez com a peça “Pra quem quiser me visitar”, de Guinga.

Fig 33. Villa-Lobos. Prelude No 3. Compasso 15 a 18. Digitação nossa.

Fig. 34. Guinga. Pra quem quiser me visitar. Compasso 20 a 25.

Trazemos nestas figuras 33 e 34 um paralelo interessante, quando constatamos mais uma vez acordes construídos a partir do deslocamento de uma mesma fôrma na direção horizontal do braço do violão, sempre em interação com a corda solta. Observemos com atenção a relação das cordas soltas com a fôrma fixa de mão esquerda. Na música de Villa-Lobos, a corda si solta representa a terça da primeira fôrma (Sol com sétima), a nona da segunda fôrma (Lá com sétima e nona), a décima-primeira aumentada da quarta fôrma (Fá com sétima e décima-primeira aumentada), e a quinta justa da quinta fôrma (Mi com sétima). A corda si solta funciona como um pedal, desempenhando um papel harmônico diferente dependendo do deslocamento realizado pela fôrma fixa de mão esquerda, fôrma esta que guarda as relações entre os dedos idênticas – será sempre um acorde maior com sétima, somando-se a este a tensão resultante da interação com a corda si solta. Na música de Guinga, este uso harmônico das cordas soltas é também privilegiado. Discordamos da cifragem proposta pelo “songbook” no primeiro acorde do exemplo, entendendo ser um acorde de difícil interpretação. Preferimos optar pelo acorde de Si menor com nona acrescentada, sexta menor e baixo em Fá # ($Bm(b6)(9)/F\#$), principalmente pela coerência melódica, já que vemos uma marcha harmônica e melódica do primeiro para o segundo acorde, a melodia realizando a quinta e posteriormente a nona do acorde, nos dois primeiros trechos grifados. Temos então as cordas ré e sol soltas realizando a terça e a sexta menor do acorde de Si menor no primeiro acorde grifado. As mesmas cordas soltas representam a sétima e terça menor do acorde de Mi menor com sétima e nona e baixo em Si ($Em7(9)/B$) no segundo trecho grifado, realizando finalmente a sétima maior e a terça do acorde de Mi bemol com sétima maior e nona e baixo em Si bemol ($Eb7M(9)/Bb$). Como vemos, a relação das cordas soltas com a fôrma de mão esquerda

altera completamente a relação acordal resultante, e vemos a exploração desta possibilidade violonística em ambos os exemplos mostrados.

Concluindo, vimos que existe uma mudança clara na trajetória composicional de Guinga. Seu contato com a obra de compositores anteriores para violão se dá desde o começo de sua formação musical, e se intensifica ao longo de sua carreira, tendo no contato com o professor Damasceno seu momento de auge. Assim, é neste momento que o compositor trava contato com compositores chave como Villa-Lobos e Leo Brouwer, se apropriando definitivamente de sua exploração violonística do instrumento, indicando uma mudança em sua forma de compor.

4 - Guinga, o choro e a seresta

Aproximamos aqui as composições de Guinga com o repertório musical brasileiro lembrado pelo compositor no capítulo I, conforme vimos nos depoimentos. Relacionamos algumas músicas de Guinga com outras cuja inspiração parece-nos patente, tendo como foco a relação do violonista-compositor com a música “tradicional” brasileira. Trazemos neste item dois exemplos onde identificamos a presença do choro em sua obra, e um onde vemos o elo com a tradição da canção e da seresta pode ser percebido.¹⁹⁰

a) Características do choro presentes em sua música: “Dichavado” (Guinga).

The image shows a musical score for the piece 'Dichavado' by Guinga. It consists of three staves of music in 3/4 time. The first staff is the melody, the second is the bass line, and the third is the harmonic accompaniment. Brackets labeled 'I' and 'II' group specific melodic and harmonic phrases. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and a quarter note D5. The bass line starts with a quarter note G2, followed by eighth notes A2, B2, C3, and a quarter note D3. The harmonic accompaniment starts with a quarter note G2, followed by eighth notes A2, B2, C3, and a quarter note D3.

Fig 35. Guinga. Dichavado, primeiros 12 compassos

¹⁹⁰ Apesar de falar primordialmente da seresta em sua formação musical na infância, entendemos que o choro é um dos gêneros presentes dentro da tradição das serestas e do ambiente musical vivido pelo compositor – como o próprio afirma em um trecho já citado no capítulo I, “meu temperamento, eu sou mais do choro”.

Vemos, ao longo de toda essa primeira seção da figura 35, um andamento de 2/4, com um movimento ininterrupto de semicolcheias, característico do gênero musical brasileiro conhecido como choro. Trata-se de uma composição instrumental (para violão solo), o que também caracteriza o gênero. Destacamos também o uso de arpejos melódicos (II) alternados com melodias em grau conjunto (I), e escala cromática (III), outras características pertinentes ao choro.

Para ilustrar as semelhanças sugeridas, exibimos na figura 36 um trecho de “Proezas de Nolasco”, composta por um dos autores canônicos do choro, Pixinguinha.

Fig 36. Pixinguinha. Proezas de Nolasco, compassos 1 a 6.

Grifamos as mesmas referências encontradas na música de Guinga: melodias arpejadas (II) alternando-se com melodias em grau conjunto (I), o movimento em 2/4 praticamente ininterrupto de semicolcheias. Reparemos como o início é idêntico em ambas as composições, com uma anacruse de três semicolcheias realizando uma aproximação cromática ascendente da nota almejada – fá em “Dichavado”, e ré em “Proezas de Nolasco”.

b) Relação entre “Magoado” (Dilermando Reis) e “Picotado” (Guinga)

Encontramos grande semelhança entre as seções “A” das músicas “Magoado”, do violonista-compositor Dilermando Reis, e “Picotado”, de Guinga. Podemos mesmo encontrar semelhança sugerida pelo nome, já que ambos os títulos têm silabação paroxítona, terminando com a mesma rima, apresentando conseqüentemente uma sonoridade parecida. Como sugeriu Thiago Amud,

A grande semelhança não é fonética, baseada na silabação ou na rima. Antes, essa semelhança vem atestar outra maior, de caráter sintático: ambas as palavras são adjetivos, caracterizam estados da alma ou da matéria. E adjetivos é que são caracteristicamente títulos de choros: "Carinhoso", "Ingênuo", "Dichavado", "Sinuoso" etc.¹⁹¹

Logo, a semelhança encontrada no nome é ainda mais forte, já que encontra respaldo em um hábito do gênero musical do choro em ter como nome de músicas adjetivos que sintetizam estados de espírito. Apresentamos agora as semelhanças musicais.

¹⁹¹ Amud, Thiago. Em correspondência eletrônica dia 01/07/2005.

The musical score for 'Magoado' by Dilermando Reis is presented in two staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first staff contains the melody, and the second staff contains the accompaniment. Roman numerals I through VI are positioned above the staves, with lines indicating their specific locations within the first eight measures of the piece.

Fig 37. Dilermando Reis. Magoado, compassos 1 ao 8.

The musical score for 'Picotado' by Guinga is presented in two staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first staff contains the melody, and the second staff contains the accompaniment. Roman numerals I through VI are positioned above the staves, with lines indicating their specific locations within the first eight measures. The score includes triplets (marked with '3') and a 7-measure rest (marked with '7').

Fig. 38. Guinga. Picotado, compassos 1 ao 8.

Como indicado pelos números romanos, encontramos seis relações entre esses primeiros oito compassos de cada peça.

I - O primeiro acorde é, em ambas as composições, um mi maior com sétima da dominante e nona abaixada - E7 (b9), realizado na mesma região do instrumento. O resultado sonoro obtido é bem parecido, com o Mi bordão soando no grave.

II – O primeiro acorde é imediatamente seguido por uma melodia descendente; diatônica e com poucas notas, no caso de “Magoado”, e cromática com diversas notas, em “Picotado”.

III – O acorde dominante resolve num lá menor arpejado descendente (4 primeiras semicolcheias do compasso 2), e logo depois ascendentemente (4 últimas semicolcheias do mesmo compasso), em ambas as composições. A primeira nota desse compasso também é uma apoiatura, da nota ré para a terça dó - no caso de “Magoado” -, e da nota si para a tônica lá - no caso de “Picotado”.

Pires¹⁹², ao descrever a música de Dilermando Reis, expõe como característica do compositor a utilização de apoiaturas, que teriam origem nas referências musicais do classicismo – o autor exemplifica Fernando Sor. Em sua observação, as apoiaturas são geralmente descendentes, resolvendo ora na fundamental, terça ou quinta do acorde – exatamente como nestes trechos em questão.

II' e III' – vemos, em ambas as peças, uma repetição do motivo inicial, através da marcha harmônica, realizada uma 4ª justa abaixo. Como as primeiras notas de cada música não são as mesmas (mi e fá), o resultado aqui é uma diferença na harmonia (o dó de “Magoado” é harmonizado com um ré menor (IVm), enquanto o si de “Picotado” é harmonizado com um si com baixo em lá (V7/V).

IV – Após a repetição do motivo inicial, em ambas as peças a melodia dirige-se para o grave e realiza uma baixaria, chegando até o bordão, em um movimento típico do choro.

¹⁹² Pires, Luciano Linhares. *Op. Cit.* p. 66.

V – Essa é a semelhança menos concreta encontrada. Como elemento adicional parecidos, no entanto, importante mencioná-la. Trata-se da região usada do instrumento, no final dos trechos expostos, com acordes tocados nas primeiras quatro cordas do instrumento, entre a 6ª e a 10ª casa, gerando uma sonoridade característica do violão.

VI – O acorde para a volta ao início da seção é absolutamente idêntico nas duas composições.

c) Clichê – valsa brasileira.

É traço marcante na tradição das serestas, das valsas e do choro brasileiro - tradições que sabemos constituir importante parte da formação musical de Guinga - uma melodia sinuosa, de curvas que ao mesmo tempo têm uma direção clara e adiam ao máximo a chegada à nota-alvo, através do uso característico de notas melódicas como, nestes casos, a escapada e a apojatura. Podemos perceber a recorrência desta idéia de uma melodia sinuosa na fala de dois entrevistados.

Paulo Aragão: Eu acho que essa melodia é uma coisa muito forte na música brasileira. É uma melodia que vem extremamente sinuosa, e muito rica de intervalos, eu acho que vem de uma música brasileira que se aproximou, veio da música clássica, do séc. XIX, e que gerou em algum momento o choro, vamos dizer assim. Vem da tradição brasileira de compositores como Callado, (...) impressionante a riqueza da melodia, como faz curvas, como dá saltos impressionantes, (...) o resultado é muito rico. (...) A gente que é músico ouve, e identifica aí uma coisa que eu acho muito rica, uma riqueza, dos intervalos inusitados, do cuidado de resolução dos intervalos, saltos, você dar um salto pra cima e resolve pra baixo, toda uma coerência melódica a partir dos parâmetros da música clássica, acho que isso foi muito importante na música brasileira do Callado, do Nazaré, do Pixinguinha obviamente, (...) isso se manteve acho que toda essa época de ouro do rádio, e tal, sambas canções da época, [canta] aquelas coisas assim, “Peter Pan”, sempre essas coisas bastante sinuosas.¹⁹³

Marcos Tardelli: O choro é um dos maiores exemplos de melodia sinuosa, melodias com várias nuances, várias curvas, vários desenhos rítmicos, com alturas diversas, vão te puxando para determinadas tonalidades, vão te conduzindo pra vários

¹⁹³ Aragão, Paulo. 2005. *Op. Cit.*

campos harmônicos, isso que seria uma melodia sinuosa. [Toca “Picotado”, exemplificando] Olha como ela vai... Cantar isso é uma loucura.¹⁹⁴

Enfatizamos estes trechos da entrevista por se tratar de um assunto ao mesmo tempo extremamente corriqueiro entre os músicos e conhecedores de música popular brasileira, porém pouco tratado e sistematizado na academia.

Apresentamos quatro exemplos, ilustrando uma passagem musical recorrente nesses gêneros, onde uma escapada é seguida logo adiante por uma apoiatura. Observe-se como nos quatro casos, a linha melódica desce diatonicamente em direção à fundamental do acorde que segue - realizando a seqüência melódica terça, segunda, fundamental -, e é interrompida pela sua sensível - que por sua vez tem atrasada sua resolução por uma apoiatura. Esse trecho da segunda seção de “Rosa”, canção de Pixinguinha de 1933¹⁹⁵, com letra de Otávio de Souza, nos parece um clichê melódico do “gênero” valsa brasileira.¹⁹⁶



Fig. 39. Pixinguinha e Otávio de Souza. Rosa, compasso 46 a 48.

Podemos observar um trecho semelhante na música de Edu Lobo com letra de Chico Buarque, “Valsa brasileira”¹⁹⁷, onde o compositor busca propositadamente retratar esse gênero dentro de sua visão. Engenhosamente, Edu Lobo soma à descida diatônica (Mib Ré Dó) na direção da tônica uma subida também diatônica (usando a

¹⁹⁴ Tardelli, Marcos. *Op. Cit.* Conferir no tempo 1’19’15.

¹⁹⁵ Data do Copyright.

¹⁹⁶ Extraído do “songbook” *O melhor de Pixinguinha: melodias e cifras* / coordenação de Maria José Carrasqueira. - São Paulo: Irmãos Vitale, 1997. p. 117, compassos 46 - 48.

¹⁹⁷ Lançada no disco “*Dança da Meia-Lua*”, de Edu Lobo e Chico Buarque, pela Som Livre, em 1985.

escala menor harmônica: Fá Sol Láb Si Dó), interrompida pela escapada e pela apojetura, vistos nos dois primeiros compassos do exemplo.¹⁹⁸



Fig. 40. Edu Lobo e Chico Buarque. Valsa Brasileira, compasso 15 a 18.

Observamos nos dois primeiros compassos de “Igreja da Penha”¹⁹⁹, música de Guinga com letra de Aldir Blanc, esse mesmo motivo melódico característico. Guinga acrescenta à descida diatônica uma descida cromática²⁰⁰, sublinhando a direção melódica do clichê.



Fig. 41. Guinga e Aldir Blanc. Igreja da Penha, compasso 14 a 16.

Encontramos igualmente esse desenho melódico em outras músicas, não caracterizadas como valsas, como “Juízo Final” de Nelson Cavaquinho – cânone do samba -, “As vitrines”, de Chico Buarque, “Odeon”, de Ernesto Nazareth, e nas composições de Guinga “Di menor” (compasso 1) e “Bolero de Satã”. Mario de Andrade, em seu “Ensaio da música brasileira”²⁰¹, ao se referir à melodia exemplifica algumas “fórmulas esquemáticas” - chamadas aqui de clichês -, e apresenta um exemplo

¹⁹⁸ Extraído do “songbook” *Edu Lobo*, 1994, p. 229, compasso 15-18.

¹⁹⁹ Primeira gravação de Turibio Santos, no disco “*Fantasia Brasileira*”, de 1994, pela Visom..

²⁰⁰ Apesar dos editores terem grafado o acorde Em7(b5), entendemos que se trata funcionalmente de um A7 (b9) / E, pois apresenta o lá na cabeça do compasso e tem claramente função dominante.

²⁰¹ Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. S. Paulo: Ed. Martins, 1962. p. 47

The musical score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains measures 7-9, and the second staff contains measures 10-12. The notes in the first staff are: $F\sharp$ (quarter), G (quarter), A (quarter), B (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter), $F\sharp$ (quarter). The notes in the second staff are: $F\sharp$ (quarter), G (quarter), A (quarter), B (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter), $F\sharp$ (quarter).

The guitar chord diagrams are as follows:

- a**: X 7 2 3 (p i a m)
- b**: X 2 7 XI 3 (p i a m)
- c**: XI 7 2 4 (p i a m)
- d**: XII 2 3 4 (p i a m)
- e**: VII 7 2 3 (p i a m)
- f**: VI 7 2 3 (p i a m)

Fig. 43. João Pernambuco. Brasileirinho, compassos 7 a 12.

The image displays a musical score for guitar in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The score consists of three staves of music, measures 30 through 45. The first staff (measures 30-34) features a melodic line with a 'Nó na garganta' (throat knot) effect, indicated by a bracket labeled 'a' and 'b'. The second staff (measures 35-39) continues the melodic line with a bracket labeled 'c' through 'g'. The third staff (measures 40-45) shows the continuation of the piece. Below the score are seven fretboard diagrams, each labeled with a letter (a through g) and a circled '0' above it, representing the fretting hand positions for the corresponding measures. Each diagram shows a six-string guitar neck with fingerings and accents. Diagrams 'a' through 'f' are labeled with Roman numerals IV or VI and the fingering 'p i m a'. Diagram 'g' is labeled with Roman numeral VI and the fingering 'p i m a'.

Fig. 44. Guinga. Nó na garganta, parte de violão, compassos 30 a 45.

A semelhança encontrada nesses trechos é o uso idiomático do instrumento, através das fôrmas de mão esquerda e de um padrão de mão direita, juntamente com o uso das cordas soltas do violão. Já havíamos sinalizado no capítulo I que Guinga conheceu a música de Pernambuco. Sendo “Brasileirinho” uma música corriqueiramente tocada pelos violonistas, é provável o contato do compositor estudado com esta peça.

Em Brasileirinho, João Pernambuco realiza durante todo o trecho transcrito um arpejo de mão direita *p i a m*, usando a corda solta sempre na terceira semicolcheia de cada tempo, sugerindo um efeito “campanella” no instrumento. Guinga usa o mesmo efeito, com um padrão de mão direita levemente diferente, *p i m a*, a corda solta soando

na quarta semicolcheia de cada tempo, de modo que em ambas as músicas a corda solta é ferida com o dedo anelar.

As fôrmas de mão esquerda alteram-se, mudando a sua relação com a corda solta sempre presente, gerando novos acordes. Este uso característico do instrumento parece-nos formar um elo entre esses dois compositores.

Acreditamos ter apresentado a relação entre a música de Guinga e estes gêneros da música brasileira, a partir da recorrência de elementos característicos desses em sua obra.

Conclusão

Acreditamos ter demonstrado amplamente como os recursos composicionais idiomáticos do violão são estruturantes na música de Guinga. Enfatizamos, vislumbrando uma virada em seus rumos composicionais, a relação de sua obra com os violonismos de Leo Brouwer e Villa-Lobos. Esta mudança na trajetória composicional do compositor foi o principal eixo do trabalho musicológico, e a ligação com os dados biográficos – o período de estudos com Jodacil Damasceno - foi fundamental neste processo. Mostramos também que essa mudança não acontece de maneira súbita: seu contato com a obra de compositores anteriores para violão se dá desde o começo de sua formação musical, e se intensifica ao longo de sua carreira, encontrando no contato com Jodacil Damasceno as condições de sua efetivação. Desta forma, o uso de violonismos e técnicas próprias ao instrumento também vai se firmando em sua linguagem, e embora esteja presente em sua música desde seus primeiros passos musicais, evidenciamos como encontra ao longo do tempo um espaço crescente e cada vez mais sólido em sua maneira de compor, tendo as lições com Damasceno representado um divisor de águas neste sentido. Acreditamos ter deixado uma contribuição generosa para a sistematização do uso deste recurso composicional idiomático, chamado neste trabalho de violonismo, e mapeado em cerca de 40 exemplos musicais. Nesta sistematização, percebemos que Guinga utiliza abundantemente a “transposição” das fôrmas de mão esquerda principalmente na direção horizontal, acontecendo, com menos frequência, também na vertical. Uma diferença no uso de tais técnicas também transpareceu ao longo dos trechos musicais, com relação a Leo Brouwer e Heitor Villa-Lobos: parece-nos patente que Guinga as utiliza sempre preocupado em manter uma coerência tonal no campo harmônico, enquanto vemos os outros dois autores empregarem tais técnicas despidos

de qualquer inquietação semelhante. Sugerimos que Guinga apreende as técnicas composicionais das vanguardas representadas por Brouwer e Villa-Lobos, e as adapta dentro de suas necessidades estéticas, trazendo-as para um campo harmônico mais claramente tonal.

Por limitações de tempo, tratamos com mais brevidade os aspectos da música brasileira em sua obra, e tivemos de excluir do presente trabalho a ligação de sua música com autores do jazz e da música erudita orquestral, como Ravel – a relação com a sua “Pavane para uma princesa morta” não foi realizada por termos priorizado os demais aspectos apresentados. Fica igualmente como sugestão para futuros estudos um aprofundamento da relação da obra de Guinga com a música “de seresta”, elemento que revelou-se central na biografia do compositor e com o qual trabalhamos brevemente por ter escolhido como recorte o aspecto violonístico de sua obra. O estudo de características gerais deste tipo de música brasileira, apontadas por alguns entrevistados como “sinuosa”, e que não se encontravam no âmbito desta pesquisa, também nos parece um interessante foco de investigações.

No aspecto teórico, enfatizamos a visão do nacionalismo em Guinga, identificando que 1 – o compositor defende calorosamente uma seleta parte da música popular brasileira, defendendo-a como a única para a qual cabe legitimamente tal definição. Entra nesta seleção a música “de seresta” (canções e choros) da era do rádio, assim como o seu desenvolvimento posterior nas décadas de 50 a 70, englobando a bossa-nova, e diversos compositores da era dos festivais. 2 – Defende a necessidade de continuar a tradição desta música, não em termos de repetição, mas sim recriando-a a partir do conhecimento de sua história e da incorporação de novos elementos. 3 – Guinga tem clareza da existência de uma escola brasileira de violão, da qual sente-se um integrante, enaltecendo-a em diversas ocasiões. 4 – O compositor apresenta ao

mesmo tempo uma postura purista, afirmando a necessidade de realizar música brasileira, buscando ao mesmo tempo não cair em termos xenófobos, entendendo a necessidade de incorporar e conhecer elementos de música estrangeira – aqui também percebemos uma seleção desta música, englobando principalmente o jazz e a música erudita. Essa busca de referências externas também diz respeito a uma preocupação com um “padrão internacional” de qualidade, onde podemos inferir a busca de legitimidade do violonista-compositor no cenário da música mundial.

No debate acerca da produção erudita e popular, constatamos que 1 – Guinga reconhece e aspira à legitimidade propiciada pelo campo de produção erudita, buscando dele se aproximar através da audição e do estudo de obras deste repertório. Os músicos citados como integrantes de seu “time” são do campo da música popular, enquanto os artistas aos quais afirma ter um sentimento de inveja apresentam reconhecimento na esfera erudita. O compositor também afirma querer ser um “clássico dentro do estilo popular”, o que nos permite vislumbrar a relação existente para Guinga entre esses dois núcleos de produção musical: um intercâmbio constante, sugerido inclusive pelo título de algumas composições suas. 2 – Sua música apresenta, levando em consideração esta relação dicotômica, características dos dois universos musicais, não podendo ser enquadrada plenamente em nenhum dos dois. Sua obra não pode ser grafada através da escrita própria da música popular; ao mesmo tempo o compositor não escreve suas músicas em pentagrama e não realiza os arranjos de suas peças por não dominar o instrumental de escrita próprio do compositor erudito. 3 – Insinuamos, a partir dos termos de Bourdieu, a existência de um campo de música popular brasileira em vias de consagração, que traria características tanto do campo de produção erudita quanto do campo da indústria cultural. Neste campo, vemos uma diferença entre a consagração obtida por uma música pelos padrões de venda (como se daria para a consagração no

campo da indústria cultural) e a legitimidade conferida à mesma pelos próprios produtores culturais (os pares-concorrentes), configurando-se uma autonomia que nos permite falar nestes termos. Sem pretensões conclusivas, acreditamos que este ponto possa servir de referência para um debate mais aprofundado, onde a recorrência a outras fontes de dados (como estatísticas de vendagem de CDs) e a demais textos teóricos (tanto do próprio Bourdieu quanto outros escritos sobre o funcionamento da indústria cultural) permita levar a conclusões mais definitivas.

Indicações de fontes citadas

1) Publicações

Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. S. Paulo: Ed. Martins, 1962.

Apel, Willi. *Harvard dictionary of music*. 2nd ed. 1969.

Antônio, Irati & Pereira, Regina. *Garoto, Sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

Bakhtin, Mikhail Mikhailovitch. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

Bourdieu, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. 5^a ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

Campos, Augusto de. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1968.

Guibernau, Montserrat. *Nacionalismos: O estado nacional e o nacionalismo no século XX*. Rio de Janeiro: Zahar editora, 1997.

Lakatos, Eva M. & Marconi, Marina de A. Técnicas de Pesquisa. In _____ *Fundamentos de Metodologia Científica*. 3^a Ed. São Paulo: Atlas, 1991.

Marques, Mário. *Guinga. Os mais belos acordes do subúrbio*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

Pereira, Marco. *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: MusiMed, 1984.

Squeff, Enio; Wisnik, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. Música*. S. Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

Tatit, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Editora da UDP, 1996.

2) Dissertações e teses

Aragão, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro*. 2001. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Cardoso, Thomas Fontes Saboga. *Os violonistas-compositores na música urbana brasileira*. 2003. Monografia (Licenciatura em Educação artística – habilitação em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO.

Haro, Maria Jesus Fábregas. *Nicanor Teixeira – A música de um violonista compositor brasileiro*. 1993. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

Lima Neto, Luiz Costa. *A música experimental de Hermeto Paschoal e grupo (1981-1993): Concepção e linguagem*. 1999. Dissertação (Mestrado em música) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO.

Magalhães, Alain Pierre Ribeiro de. *O perfil de Baden Powell através de sua discografia*. 2000. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

Oliveira, Ledice Fernandes. *Radamés Gnattali e o violão: relação entre campos de produção na música brasileira*. 1999. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

Pires, Luciano Linhares. *Dilermando Reis: O violonista brasileiro e suas composições*. 1995. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

Trotta, Felipe C. *Paulinho da Viola e o mundo do samba*. 2001. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO.

3) Sítios na internet

Aragão, Paulo. Entrevista na internet disponível em
<http://www.brazzil.com/daniv/Texts/Depoimentos/Paulo_Aragao-Guinga.htm>. Acesso em 24/10/03.

Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Disponível em
<www.musica.ufmg.br/anppom> Acesso em 14/01/2003.

Biografia de Leo Brouwer, presente no sítio “Allmusic”. Disponível em
<<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&searchlink=LEO|BROUWER&uid=MIW030505311114&sql=41:904~T2>> Acesso em: 31/5/2005.

Críticas ao CD “Suite Leopoldina”, de Guinga. Disponível em
<<http://brmusicguide.com.br/guinga/criticas.html>>. Acesso em 19/12/2004.

Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). Entrevista em áudio. Disponível em
<<http://www.festivaishdobrasil.com.br/indice2.htm>> Acesso em 10/11/2004.

_____. Entrevista realizada por Patrícia Souza. Disponível em
<<http://www.emdestaquet.net.com.br/Musica/Em%20Debate/emdebate.htm>>. Acessado em 10/11/2004.

_____. Entrevista realizada por Nana Vaz de Castro. Disponível em
<http://www.cliquemusic.com.br/br/Entrevista/entrevista.asp?Status=MATERIA&Nu_Materia=2000> Acesso em 10/11/2004.

Nunes, João. *Guinga quer compor até morrer*. Disponível em <http://www.unicamp.br/unicamp/canal_aberto/clipping/setembro2004/clipping040916_correiopopular.html>. Acesso em 05/08/2005.

Sukman, Hugo. Matéria jornalística. Disponível em <<http://globonews.globo.com/GloboNews/article/0,6993,A529144-3,00.html>> Acesso em 14/10/03.

Thompson, Daniella. *Guinga Rising*. Disponível em <<http://www.brazzil.com/musnov01.htm>> Acesso em: 14/01/2003.

4) Entrevistas

Aragão, Paulo. Entrevista realizada em sua residência. Rio de Janeiro, 2005. Gravada em 1 mini-disc (MD) (40 min), no dia 28/04.

Damasceno, Jodacil. Entrevista realizada em sua residência. Rio de Janeiro, 2005. Gravada em 1 mini-disc (MD) (50 min), no dia 01/07.

Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). Entrevista realizada no Bar Brasil por Thomas Saboga, Thiago Amud, Francisco Vervloet e Eduardo Kneip. Rio de Janeiro, 2004 (a). 1 Mini-disc (MD) (70min).

_____ Workshop realizado no dia 17/04/2004 na UNIRIO. Rio de Janeiro, 2004 (b).

_____ Entrevista realizada na praia do Leblon, Rio de Janeiro, 2005. Gravada em 1 mini-disc (MD) (70 min), no dia 11/07.

Escobar, Maria de Fátima Teixeira. Entrevista realizada em sua residência. Rio de Janeiro, 2005. Gravada em 1 mini-disc (MD) (50 min), no dia 07/07

Galvão, Lula. Entrevista realizada em sua residência. Rio de Janeiro, 2005. Gravada em 1 mini-disc (MD) (20 min), no dia 10/06.

Tardelli, Marcos. Entrevista realizada em sua residência. Rio de Janeiro, 2005. Gravada em 2 mini-disc (MD) (120 min), no dia 14/04.

5) Discos

Milton Nascimento. *Clube da Esquina 2*, EMI, 1978.

Turíbio Santos. *Fantasia brasileira*. Visom, 1994.

_____. *Mistura Amigos*. Visom, 1997.

Quinteto Villa-Lobos. *Fronteiras*. Rio Arte Digital, 2000

6) “*Songbooks*”

Bossa Nova, vol. 1. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990.

Caetano Veloso, vol. 1. Rio de Janeiro: Lumiar, Sem data.

Noel Rosa vol. 1. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.

O melhor de Pixinguinha: melodias e cifras / coordenação de Maria José Carrasqueira. - São Paulo: Irmãos Vitale, 1997

O Melhor do Choro Brasileiro: 60 peças com melodia e cifras. 2º volume - São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

Tom Jobim, vol. 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994.

Guinga: Cabral, Sérgio. *A música de Guinga / Sérgio Cabral*. - Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

7) *Outros*

Amud, Thiago. Correspondência eletrônica dia 01/07/2005.

Travassos, Elizabeth. Fala na banca de qualificação, dia 15/11/2005.