



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

**A obra musical de Guinga: características estéticas e
culturais do CD *Noturno Copacabana***

Paulo Barros Vieira Filho

João Pessoa
Maio / 2014



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

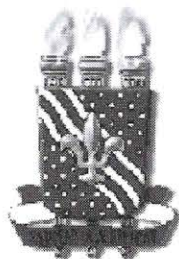
**A obra musical de Guinga: características estéticas e
culturais do CD *Noturno Copacabana***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Música da Universidade Federal da
Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do
título em Mestre em Música, área de concentração
em Etnomusicologia.

Paulo Barros Vieira Filho

Orientador: Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz

João Pessoa
Maio / 2014



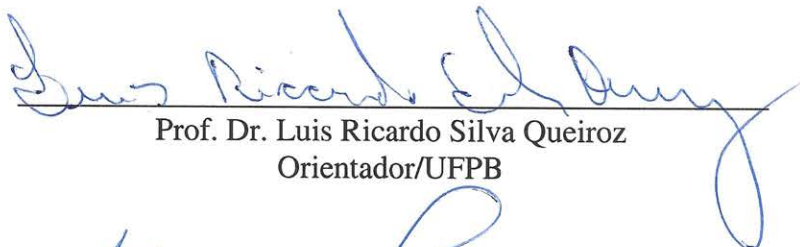
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

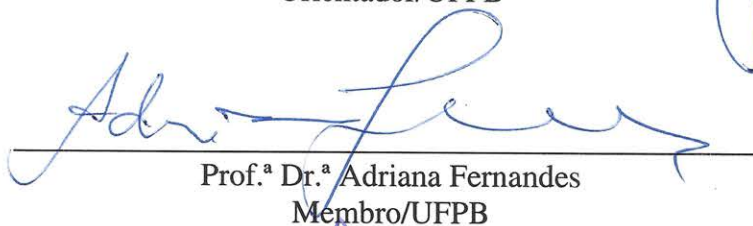
DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

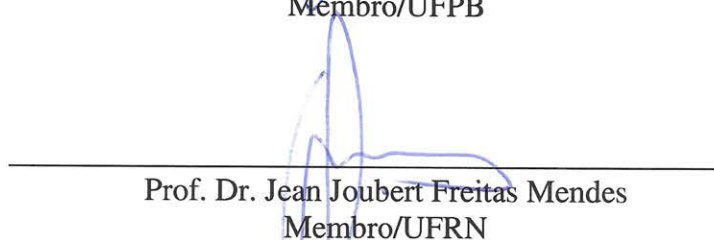
Título da Dissertação: **A obra musical de Guinga: características estéticas e culturais do CD Noturno Copacabana**

Mestrando: **Paulo Barros Vieira Filho**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:


Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz
Orientador/UFPB


Prof.ª Dr.ª Adriana Fernandes
Membro/UFPB


Prof. Dr. Jean Joubert Freitas Mendes
Membro/UFRN

João Pessoa, 26 de maio de 2014.

V658o Vieira Filho, Paulo Barros.
A obra musical de Guinga: características estéticas e culturais do CD Noturno Copacabana / Paulo Barros Vieira Filho.- João Pessoa, 2014.
147f. : il.
Orientador: Luis Ricardo Silva Queiroz
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA
1. Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos, (Guinga), 1950- crítica e interpretação. 2. Música. 3. CD Noturno Copacabana. 4. Música popular brasileira.

UFPB/BC

CDU: 78(043)

*Dedico este trabalho aos meus pais, Paulo Vieira e Maria Luiza, à
minha filha, Camila Miranda e ao meu neto, Leonardo.*

Agradecimentos

Ao professor Sérgio Barza e à minha namorada, Marinilda Santana. Definitivamente, seria impossível realizar este trabalho sem ajuda dessas duas pessoas. Sérgio, pela imensa contribuição com os livros indicados, a revisão do meu texto e as inúmeras horas de conversa sobre a pesquisa. Marinilda, pela companhia de todas as horas e da paciência sem limites, principalmente nos meus momentos (e não foram poucos) de instabilidade ao longo do processo.

Ao professor Marco Antônio Barcelos pela ajuda com meu pré-projeto e nas dicas para as provas de seleção.

Ao professor Luis Ricardo, pelas orientações, indicações e construção de todo o trabalho.

À Guinga, pela amizade, generosidade e a disponibilidade em todos os momentos que precisei dele. Sendo ele o foco do trabalho, seria muito difícil ter acesso ao arsenal de informações de sua vida e obra, bem como chegar aos principais músicos, arranjadores, parceiros e produtores artísticos de sua produção musical.

A todos os artistas que me concederam depoimentos essenciais para o estudo. São eles: Zé Nogueira, Lula Galvão, Marcus Tardelli, Paulo César Pinheiro, Aldir Blanc, Mauro Aguiar, Simone Guimarães, Marcio Ramos, João Pedro Borges e André Mehmari.

Ao músico e arranjador Paulo Aragão, pela gentileza ao disponibilizar todas as partituras necessárias dos arranjos do CD *Noturno Copacabana*.

A todos os professores do PPGM, especialmente Adriana Fernandes, Eurides Santos e Ibaney Chasin.

Aos amigos Pássaro Gomes, João Lira, Dierson Torres, Hugo Leonardo (pela editoração de partituras) e Claudio Bastos na formatação de figuras.

À Dra. Nilza Melo, Sandra Jales, Cristiane Pinheiro, Andrea Pimentel, Gilberto Martins, Eveline Vieira, Verônica Carreiro e Julieta pela enorme contribuição na minha trajetória de vida.

RESUMO

A música brasileira popular é marcada por uma grande diversidade de gêneros e estilos que fazem dessa expressão social importante elemento da identidade cultural do país. Dentro desse amplo universo, vários compositores e intérpretes ganharam notoriedade a partir das singularidades de suas obras. Obras essas que, dentro do contexto da música popular nacional, constituem expressões musicais vinculadas à trajetória de vida, à formação cultural e aos valores que permeiam a produção de cada artista. Considerando esse cenário, este trabalho contempla, especificamente, a trajetória e a obra de Guinga, nome artístico do compositor, cantor e violonista Carlos Althier de Souza Lemos Escobar, tendo como objetivo apresentar, analisar e discutir características estéticas e culturais de sua produção artística, sobretudo a partir da análise de CD *Noturno Copacabana*. O trabalho tem como base uma pesquisa qualitativa consolidada a partir das bases epistêmicas e metodológicas da etnomusicologia e das perspectivas investigativas e analíticas do campo da música popular. Assim, a pesquisa foi consolidada a partir de estudos bibliográficos; no âmbito da etnomusicologia e áreas afins que se dedicam ao estudo da música popular; de pesquisa documental que abrangeu partituras, especialmente o songbook oficial do *Noturno Copacabana* e arranjos completos de músicas deste CD; bem como entrevistas com o compositor, letristas, músicos, intérpretes e arranjadores. A pesquisa realizada evidenciou aspectos importantes da produção musical de Guinga, apontando, sobretudo, elementos que definiram seu lugar no âmbito da música popular brasileira. De tal forma, o estudo possibilitou revelar aspectos definidores da obra de Guinga, mais especificamente no CD analisado, dando ênfase às particularidades que compõem a instrumentação musical, os arranjos, as características melódicas e harmônicas, a estruturação de letras; os gêneros musicais evidenciados e à estética e interpretação vocal. A partir do estudo realizado, foi possível verificar que o estilo composicional e estilístico de Guinga, evidenciado a partir da análise do CD *Noturno Copacabana*, é marcado por uma diversidade de elementos que estão, fundamentalmente, relacionados à sua trajetória de vida e formação cultural. Pode-se destacar que Guinga tem privilegiado uma sonoridade acústica definida, sobretudo, pela idiosincrasia expressiva de seu violão, instrumento que serve de base para as composições e que tece parte importante da identidade sonora do trabalho do músico. A obra do compositor incorpora uma multiplicidade de gêneros musicais brasileiros, que traz para sua produção características mais gerais do gênero MPB no Brasil, transmutadas num jeito particular de fazer baião, samba, modinha, maxixe, entre outros. Merece destaque, ainda, a influência e utilização de características estéticas de gêneros de outros contextos culturais do mundo, como o blues e o jazz, demonstrando que o compositor não se limita a fronteiras culturais do país. Em suma, as conclusões do trabalho permitem perceber a complexidade, diversidade e singularidade que fazem da obra de Guinga única, por seus traços idiosincráticos, também a torna plural, pela vinculação que o artista estabelece com variadas expressões da música nacional.

Palavras-chave: Guinga; CD *Noturno Copacabana*; música popular brasileira.

ABSTRACT

The popular Brazilian music is marked by a wide variety of genres and styles that make this social expression an important element of Brazil's cultural identity. Within this broad universe, various composers and performers gained notoriety from the singularities of their works. Such works, within the context of national popular music, are musical expressions related to the path of life, cultural background and values that underlie the production of each artist. Considering this scenery, this work specifically addresses the career and work of Guinga, stage name of composer, singer and guitarist Carlos Althier de Souza Lemos Escobar, aiming to present, analyze and discuss aesthetic and cultural characteristics of his artistic production, especially from the analysis of CD *Noturno Copacabana*. The work is based on qualitative research, consolidated from the epistemic and methodological bases of ethnomusicology and from investigative and analytical perspectives in the field of popular music. Thus, the research was consolidated from bibliographical studies; within ethnomusicology and related fields who are dedicated to the study of popular music; from documentary research covering music, especially the official songbook of *Noturno Copacabana* and full arrangements of songs on this CD; as well as interviews with the composer, lyricists, musicians, performers and arrangers. The research highlighted important aspects of Guinga's music production, pointing especially elements that defined their place within the Brazilian popular music. So the study revealed defining aspects of the work of Guinga, more specifically in the analyzed CD, emphasizing the particularities that form the musical instrumentation, arrangements, melodic and harmonic characteristics, the structure of lyrics; the evidenced musical genres and aesthetics and vocal interpretation. From the study, we found that Guinga's compositional and stylistic style, evidenced from the analysis of the CD *Noturno Copacabana*, is marked by a diversity of elements that are fundamentally related to their life journey and cultural training. It may be noted that Guinga have enhanced a defined acoustic sound, especially by the expressive idiosyncrasy of his guitar, an instrument that serves as the basis for compositions and creates important part of the sonic identity of the musician's work. The composer's work incorporates a variety of Brazilian musical genres, but brings to his production characteristics more generally associated with the genre MPB, applied to a particular way of doing baião, samba, modinha, maxixe, among others. Also worth mentioning is the influence and use of aesthetic features of genres from other cultural backgrounds, such as blues and jazz, demonstrating that the composer do not restrict himself to Brazil's cultural borders. Summing up, the inferences of the study allow to realize the complexity, diversity and uniqueness that make the work of Guinga unparalleled by their idiosyncratic traits, also makes it plural by the links the artist establishes with varied expressions of national music.

Keywords: Guinga; CD *Noturno Copacabana*; Brazilian popular music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – “Nó na Garganta” – compasso 30 a 34.....	56
FIGURA 2 – “Lendas Brasileiras” – compasso 1 a 4.....	56
FIGURA 3 - “Canção Desnecessária” – compasso 1 a 5.....	56
FIGURA 4 - “Concubinato” – compasso 1 e 2.....	57
FIGURA 5 – Tema do trombone introdução.....	81
FIGURA 6 – Frase do trombone - modulação à seção B.....	81
FIGURA 7 – Diálogo entre as vozes do trombone e melodia da voz.....	82
FIGURA 8 – Frase do trombone no fade out.....	82
FIGURA 9 - Chord melody realizado por Guinga na seção B.....	83
FIGURA 10 - Chord melody realizado por Guinga na seção A.....	83
FIGURA 11 - Quarteto de flautas em “Pra Jackson e Almira”.....	87
FIGURA 12 - Harmonia da Seção A em “Pra Jackson e Almira”.....	88
FIGURA 13 - Voz principal e o quarteto de flautas em “Pra Jackson e Almira”.....	89
FIGURA 14 - Introdução de “Rasgando Seda”.....	91
FIGURA 15 - Dedilhado do violão em “Rasgando Seda”.....	92
FIGURA 16 - Tema da seção B com cordas e violão.....	93
FIGURA 17 - Introdução de violão e requinto em “Canção Desnecessária”.....	94
FIGURA 18 - Voz, violões e sopros na seção B.....	95
FIGURA 19 - Análise melódica de “Abluesado”.....	97
FIGURA 20 - Análise melódica da seção B de “Abluesado”.....	98
FIGURA 21 - Análise harmônica da seção A de Abluesado.....	99
FIGURA 22 - Análise harmônica da seção B de “Abluesado”.....	99
FIGURA 23 – Seção A de “Noturno Copacabana”.....	102
FIGURA 24 – Final da Seção A de “Noturno Copacabana”.....	102
FIGURA 25 – Seção B de “Noturno Copacabana”.....	103
FIGURA 26 – Fade Out “Noturno Copacabana”.....	103
FIGURA 27 – “Nítido e Obscuro” compasso 18 a 20.....	105
FIGURA 28 – “Chá de Panela”.....	106
FIGURA 29 – Introdução de “Pra Jackson e Almira”.....	106
FIGURA 30- Campo harmônico E dórico.....	106
FIGURA 31 – Entrada da voz “Pra Jackson e Almira”.....	107

FIGURA 32 – Acordes de empréstimo modal.....	108
FIGURA 33 – Parte final da seção A.....	108
FIGURA 34 – Seção A de “Rasgando Seda”.....	110
FIGURA 35 – Seção B de “Rasgando Seda”.....	111
FIGURA 36 – Introdução com uso de cordas soltas em “Canção Desnecessária”.....	112
FIGURA 37 – Fôrma dos acordes E7M(#11) e G7M(#11).....	113
FIGURA 38 – Seção A de “Canção Desnecessária”.....	114
FIGURA 39 – Seção B de “Canção Desnecessária”.....	115
FIGURA 40 – Movimento cromático na Seção C de “Canção Desnecessária”.....	116
FIGURA 41 – Coda de “Canção Desnecessária”.....	116

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - Instrumentação do CD <i>Noturno Copacabana</i>	79
QUADRO 2 - Estrutura formal de “Abluesado”.....	80
QUADRO 3 - Estrutura formal de “Noturno Copacabana”.....	84
QUADRO 4 - Estrutura formal de “Pra Jackson e Almira”.....	86
QUADRO 5 - Estrutura formal de “Rasgando Seda”.....	90
QUADRO 6 - Estrutura formal de “Canção Desnecessária”.....	94

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - Dados do repertório dos anos 1970.....	59
TABELA 2 - Relação das músicas gravadas nos anos 1970.....	60
TABELA 3 - Dados do repertório dos anos 1980.....	60
TABELA 4 - Relação das músicas gravadas nos anos 1980.....	60
TABELA 5 - Dados do repertório dos anos 1990.....	61
TABELA 6 - Relação das músicas gravadas nos anos 1990.....	61
TABELA 7 - Dados do repertório dos anos 2000.....	62
TABELA 8 - Relação das músicas gravadas nos anos 2000.....	63
TABELA 9 - Dados do repertório dos anos 2010.....	65
TABELA 10 - Relação das músicas gravadas nos anos 2010.....	65
TABELA 11 - Relação das canções inéditas com Paulo César Pinheiro.....	66
TABELA 12 - Relação das canções inéditas com Aldir Blanc.....	67

Sumário

Sumário.....	11
INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1.....	17
A etnomusicologia e as perspectivas para o estudo da obra de Guinga.....	17
1.1 A etnomusicologia como campo de estudo.....	18
1.2 A música popular como universo de pesquisa: características e perspectivas.....	19
1.3 A obra de Guinga: a descoberta de um campo de estudo.....	22
1.4 O universo da pesquisa.....	24
1.5 Metodologia da pesquisa.....	25
1.6 Instrumentos de coleta de dados.....	25
1.6.1 Pesquisa bibliográfica.....	25
1.6.2 Pesquisa documental.....	26
1.6.3 Pesquisa fonográfica.....	27
1.6.4 Entrevistas.....	28
1.7 Instrumentos de análise de dados.....	29
1.7.1 Constituição do referencial teórico.....	29
1.7.2 Catalogação e análise dos documentos e da produção fonográfica.....	30
1.7.3 Transcrição e análise das entrevistas.....	31
1.7.4 Análise das partituras das músicas.....	31
1.7.5 Análise sonora das gravações.....	31
1.7.6 Categorização das características das obras.....	32
CAPÍTULO 2.....	33
A música popular e sua inserção cultural.....	33
2.1 Dimensões gerais: história e relações diversas.....	34
2.2 A MPB e o nascimento do compositor Guinga.....	43
CAPÍTULO 3.....	48
Guinga e sua obra.....	48
3.1 A trajetória e a formação de Guinga.....	48
3.2 Suas influências musicais.....	54
3.3 A obra de Guinga.....	58
3.3.1 A produção fonográfica de Guinga.....	68
3.4 O CD <i>Noturno Copacabana</i>	74

3.4.1 Aspectos gerais da obra.....	75
CAPÍTULO 4.....	77
<i>Noturno Copacabana</i> : aspectos estético-sonoros e dimensões culturais.....	77
4.1 Impressões sonoras da obra.....	77
4.2 Instrumentação e Arranjos do CD.....	79
4.2.1 Abluesado.....	80
4.2.2 Noturno Copacabana.....	84
4.2.3 Pra Jackson e Almira.....	85
4.2.4 Rasgando Seda.....	90
4.2.5 Canção Desnecessária.....	93
4.3 Melodias e Características Harmônicas.....	96
4.3.1 Abluesado.....	96
4.3.2 Noturno Copacabana.....	100
4.3.3 Pra Jackson e Almira.....	104
4.3.4 Rasgando Seda.....	109
4.3.5 Canção Desnecessária.....	111
4.4 As Letras.....	117
4.4.1 Abluesado (Guinga e Aldir Blanc).....	118
4.4.2 Noturno Copacabana (Guinga e Francisco Bosco).....	120
4.4.3 Pra Jackson e Almira (Guinga e Simone Guimarães).....	122
4.4.4 Rasgando Seda (Guinga e Simone Guimarães).....	126
4.4.5 Canção Desnecessária (Guinga e Mauro Aguiar).....	130
4.5 Gêneros Contemplados.....	133
4.6 A interpretação vocal de Guinga.....	135
4.7 O CD <i>Noturno Copacabana</i> como representação na obra de Guinga.....	137
CONCLUSÃO.....	139
REFERÊNCIAS.....	142

INTRODUÇÃO

A música popular brasileira é marcada por diversos gêneros e estilos que, desde o séc. XIX se consolidaram como representativos da expressão nacional, tendo adquirido ao longo do tempo singularidades a partir de diferentes influências, relações e trocas que marcaram o cenário artístico cultural do país. No entanto, tal música não resultou tão somente de fatos históricos envolvendo raças, povos e manifestações culturais isoladas, “mas também como narrativa desses eventos, perpetuada pela memória e pela história, que os articulou e rearticulou como se fossem expressão de ‘tempos fortes’ e ‘tempos fracos’ da história” (NAPOLITANO, 2007). Nesse sentido, vale ressaltar e acrescentar que inúmeros fatores (políticos, econômicos e religiosos) desencadearam a multiplicidade de elementos interligados à cultura nacional e, mais especificamente, à música urbana e popular que teve, ao longo do século passado, seu período mais significativo no que se refere ao seu desenvolvimento e consolidação.

Neste contexto, vários compositores se firmaram de maneira expressiva, durante o séc. XX, sobretudo com o surgimento da indústria fonográfica, em diversas vertentes importantes da música nacional. Por diferentes maneiras, usando técnicas variadas e atuando em expressões distintas, os compositores solidificaram uma produção musical, inserida na realidade brasileira, incorporando elementos plurais do cancionário brasileiro, traduzidos em formas singulares de criação e expressão musical. Na história recente da música popular urbana no Brasil, especialmente a produção que se concentra nas últimas décadas, o trabalho do compositor carioca Guinga¹, tem ganhado espaço e representatividade. A partir de meados da década de 1960, ele vem desenvolvendo um trabalho importante, através da construção de sua obra, sobretudo como compositor de canções, não obstante sua significativa produção no âmbito da música instrumental, mormente no que tange o repertório violonístico, visto que sua formação e seu processo de criação estão intrinsecamente relacionados ao violão, conquistando dessa forma um espaço de atuação bastante consolidado.

A obra desse compositor enseja um olhar mais cuidadoso e analítico porque traz na sua base características de valores fundamentais, tais como a produção de um repertório baseado na pluralidade de gêneros nacionais; o uso do violão como ferramenta principal na construção de sua obra, sendo o mesmo um elemento importante na instrumentação da música popular no Brasil e a utilização de elementos de caráter melódico-harmônicos próprios com

¹ Guinga é o apelido e nome artístico de Carlos Althier de Souza Lemos Escobar. Ao longo do trabalho, o compositor será sempre identificado por seu nome artístico.

peculiaridades acentuadamente marcantes no seu estilo composicional. A escolha da obra de Guinga como foco da pesquisa se deu, inicialmente, por motivos relacionados à minha experiência profissional e prática, enquanto músico, uma vez que o violão (em especial o repertório de música popular) é meu instrumento de estudo, além do trabalho que desenvolvo como docente em escolas do Recife. Em segundo lugar, minha motivação pela investigação foi causada pela aproximação com Guinga, considerando que o compositor e eu estabelecemos um contato estreito que possibilitou um acesso direto a seu universo pessoal e artístico. Assim, essa amizade com o compositor foi fator fundamental para que o exame de sua obra fosse realizado sem desvios ou intermediários.

Considerando, portanto, a extensão e a relevância da obra de Guinga no universo da música popular brasileira, este trabalho contemplou a obra do compositor, tendo como base características gerais da música nacional transmutadas para a música desse artista a partir de sua trajetória de vida. Assim, a obra de Guinga é analisada à luz de sua formação e a partir de diferentes experiências e influências musicais que fizeram parte do universo cultural do compositor.

A partir desta perspectiva, esta dissertação tem como objetivo apresentar, analisar e discutir características estilísticas, composicionais e estéticas marcantes da obra de Guinga, tendo como base as dimensões culturais que permeiam a trajetória de vida e a produção musical do compositor. Para a construção deste trabalho, foi realizada uma pesquisa que teve como objetivos específicos: examinar – em especial com o olhar sobre a trajetória mencionada anteriormente – como, ao longo de sua carreira, ele desenvolveu sua linha composicional; averiguar o desenvolvimento e sedimentação do seu estilo ou sua assinatura como compositor, violonista e cantor; e investigar suas características como compositor, tendo como premissa as particularidades intrínsecas de sua música, sendo ele um violonista que compõe suas músicas sempre ao violão, visto que não possui o domínio da escrita musical. Posto isso, o trabalho está fundamentado em uma pesquisa abrangendo diversos aspectos sonoros e documentais pertinentes à constituição de sua obra.

Para alcançar tais objetivos, a pesquisa realizada contemplou os seguintes instrumentos de coleta de dados: pesquisa bibliográfica e constituição do referencial teórico; pesquisa, catalogação e análise documental; pesquisa e análise fonográfica, sobretudo dos registros de sua obra na discografia de outros artistas e, também, na composição de seu trabalho autoral; entrevistas e análise dos depoimentos dos principais músicos, letristas, arranjadores e produtores que trabalham com o compositor; análise das partituras de diversas obras, não somente as peças específicas para violão, mas também os arranjos de suas músicas;

análise sonora das gravações, assim como a categorização das características das obras. No que se refere ao material bibliográfico, discuto algumas poucas obras de caráter acadêmico, dedicadas ao compositor. Essas obras têm como foco de estudo procedimentos técnico-violonísticos utilizados por Guinga, elementos estilísticos relevantes para a análise do seu estilo composicional. No entanto, mesmo considerando que os aspectos técnicos violonísticos são imprescindíveis para a compreensão da obra estudada, entendo que é necessária uma investigação mais ampla que contemple diversos outros elementos cultural-musicais que constituem a dimensão geral da obra de Guinga. Com vistas a apresentar os resultados alcançados a partir da pesquisa realizada, esta dissertação foi estruturada em quatro capítulos que, no todo, fornece um panorama amplo e contextualizado com as nuances que compõem a expressão musical de Guinga.

O primeiro capítulo apresenta as bases epistêmicas e metodológicas da pesquisa realizada, a luz da etnomusicologia, fundamentando a compreensão das perspectivas analíticas utilizadas para compreender a obra de Guinga, considerando sua inserção no âmbito da música popular urbana brasileira. Além das abordagens etnomusicológicas, adoto como referências os estudos do campo da música popular que vem se consolidando em áreas diversas como a comunicação, letras, sociologia e, sobretudo história.

O segundo capítulo apresenta e analisa a música popular urbana, refletindo sobre dimensões gerais dessa manifestação que servem de base para pensar a obra de Guinga. Ainda neste capítulo, examino – igualmente sob uma ótica etnomusicológica – o gênero denominado MPB, posto que são fortes os sinais de identificação das características deste gênero com o repertório desenvolvido por Guinga ao longo de sua trajetória e construção de sua obra. Elementos característicos e estruturais da MPB são estudados, com base numa reflexão de caráter histórico, buscando uma melhor compreensão dos elementos socioculturais, além de uma visão do contexto em que estão inseridos e, naturalmente, as nuances musicais acerca deste importante gênero surgido nos anos 1960 tais como: performance vocal, gêneros populares presentes na MPB, formas de instrumentação e traços melódico-harmônicos.

No capítulo três, com base em aspectos ou eventos gerais que permearam, sobretudo, a historicidade da música brasileira, utilizo tais elementos como referência e ferramenta analítica para compreender o “nascimento” do compositor Guinga. Através de uma síntese biográfica para perceber qual o ambiente em que ele esteve inserido e seu universo sonoro no âmbito familiar, examino sua trajetória, bem como sua formação musical, especialmente no que se refere às diversas influências sofridas por ele, sendo estas bastante esclarecedoras na construção do seu discurso musical e, conseqüentemente, marcantes na

constituição de suas linhas composicionais. Neste mesmo capítulo, realizo uma incursão meticulosa na sua obra, abrangendo um panorama dos registros fonográficos de suas músicas presentes na discografia de diversos artistas, o detalhamento de sua própria discografia, bem como parte de sua obra que permanece ainda hoje inédita.

E finalmente, no quarto e último capítulo da dissertação, analiso diversos parâmetros ou procedimentos empregados por Guinga, tendo como foco principal algumas canções do repertório do CD *Noturno Copacabana* (essas faixas foram escolhidas com o compositor e serão apontadas no primeiro capítulo). Esta averiguação mais específica tem o propósito de apresentar algumas particularidades composicionais de Guinga, como escolhas e conduções harmônico-melódicas, bem como procedimentos violonísticos próprios, utilizados pelo compositor; a sonoridade presente nas quatorze faixas do CD, resultante da concepção dos arranjos; as letras das músicas; os gêneros contemplados e sua interpretação vocal. Esse exame busca apresentar aspectos que caracterizam seu estilo composicional, contextualizando como o compositor se relaciona com seus arranjadores, os músicos envolvidos no processo de gravação, além da sua forma de interagir com os letristas de suas canções. Assim, o objetivo fundamental deste capítulo é apontar e ilustrar diversas nuances de seu *modus operandi*, estabelecendo, dessa forma, suas principais características estilísticas.

Nesse sentido, o vínculo existente entre os quatro capítulos procura apresentar e contextualizar, tendo por base a consolidação da música popular brasileira, como Guinga construiu sua trajetória como compositor e, por conseguinte, constituiu sua produção musical.

CAPÍTULO 1

A etnomusicologia e as perspectivas para o estudo da obra de Guinga

Este capítulo aborda, sob a perspectiva da etnomusicologia, caminhos e possibilidades para o estudo da música popular, a partir do enfoque da área e de campos afins que têm se dedicado à compreensão da música popular urbana. Inicialmente, apresento de forma concisa diretrizes da pesquisa em etnomusicologia, considerando seus aspectos interdisciplinares, suas transformações e, conseqüentemente, sua legitimidade enquanto campo de estudo. Entretanto, as reflexões acerca das bases que constituíram a etnomusicologia, são abordadas neste capítulo no intento de fundamentar e delinear a base teórica relativa às implicações para o estudo da música popular, uma vez que o foco principal de nossa investigação é um fenômeno intrinsecamente relacionado a este universo.

Em face de a pesquisa concentrar-se nas características da obra de Guinga, um compositor cuja produção musical está inserida integralmente ao repertório popular, mais especificamente à canção brasileira, a análise da música popular, presente neste capítulo, torna-se fundamental, porquanto o campo específico deste estudo implica em aspectos diversos relativos à performance, mercado fonográfico, audiência, entre outros. Pereira sintetiza: “a área dos estudos culturais da música popular incorpora hoje um conjunto diversificado de debates que indubitavelmente reforçam a relevância do seu objeto de estudo na sociedade contemporânea” (PEREIRA, 2011, p. 118).

Ainda no que se refere ao presente capítulo, apresento as ferramentas metodológicas utilizadas na pesquisa, instrumentos que possibilitaram uma perspectiva ampla da vida do compositor, suas influências, ambiente sociocultural, a construção de sua obra fonográfica, bem como a consolidação do seu espaço enquanto artista. Dentre essas ferramentas, ressalto: a consulta à obra discográfica de Guinga, as partituras disponibilizadas nos songbooks, as grades de instrumentação dos arranjos, a pesquisa bibliográfica, especialmente sua biografia, escrita em 2002 por Mário Marques “*Guinga: os mais belos acordes do subúrbio*”, as entrevistas com o compositor e os músicos, sobretudo, os que estiveram diretamente envolvidos na gravação do CD *Noturno Copacabana*. Enfim, este capítulo apresenta as definições e as escolhas que embasaram esta pesquisa.

1.1 A etnomusicologia como campo de estudo

A área da etnomusicologia vem, ao longo do tempo, buscando compreender a música considerando não somente os elementos sonoros, mas uma diversidade de questões que busquem uma visão holística dos diferentes universos musicais, ou seja, uma perspectiva que envolva os parâmetros pertinentes a um contexto cultural de forma mais abrangente. Portanto, seu campo de estudo é bastante complexo e demasiadamente amplo, possibilitando a abordagem dos fenômenos musicais através de concepções distintas, “visões que poderiam expressar-se em direções opostas - e talvez complementares – de etnomusicologia enquanto antropologia musical e etnomusicologia enquanto musicologia, respectivamente” (PELINSKY, 1996, p.2). Alan Merriam já apontava para a dupla natureza da disciplina, mas pontuava que:

A questão principal, no entanto, não é se o aspecto antropológico ou musicológico deve ganhar predominância, mas se há alguma maneira em que os dois podem ser mesclados, pois tal fusão é claramente o objetivo da etnomusicologia e a pedra fundamental sobre a qual reside a validade da sua contribuição (MERRIAM, 1980, p. 17)².

Na mesma direção, no que se refere a esta fusão entre as áreas, Tiago de Oliveira indica que: “A etnomusicologia reconheceu logo a importância da ponte entre a antropologia e a musicologia, uma ponte que somente ela poderia construir, graças, essencialmente, ao registro fonográfico, um registro tanto “material” quanto de “texto” (OLIVEIRA PINTO, 2005). Nesse contexto, a trajetória da disciplina apresenta estudos diversos acerca de temas relativos à diversidade musical, gêneros, religiosidade, entre outros e, dentro deste intrincado universo de questões, os estudos da música popular têm encontrado na etnomusicologia uma abertura significativa, sobretudo com o permanente diálogo com áreas como história e comunicação.

Considerando essas perspectivas, a etnomusicologia oferece importantes ferramentas para se pensar a música popular, tendo em vista que a área não tem procedimentos analíticos prontos ou um arsenal teórico “considerado fechado” que deve ser aplicado ao repertório, mas a disciplina busca um enfoque analítico que envolva os diversos aspectos pertinentes ao fenômeno musical como, por exemplo, a mediação existente na

² Tradução livre do original: “The major question, however, is not whether the anthropological or the musicological aspect should gain ascendancy, but whether there is any way in which the two can be merged, for such a fusion is clearly the objective of ethnomusicology and the keystone upon which the validity of its contribution lies” MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1980, p. 17.

análise de música registrada ou gravada, como identifica Martha Ulhôa ao diferenciar as formas de transmissão musical: “Faço a distinção entre [transmissão] oral e aural porque a música que é gravada é mediada pela tecnologia. Na música popular gravada, entre boca e ouvido acontecem uma série de transformações causadas por captadores, microfones, gravadores, processadores de som, etc” (ULHÔA, 2007).

1.2 A música popular como universo de pesquisa: características e perspectivas

Nesse contexto, o estudo da música popular, concebido no campo da etnomusicologia, compreende diversas perspectivas, exigindo do pesquisador uma ampla análise, tanto do fenômeno sonoro quanto de sua contextualização do processo de produção musical. Nesse sentido, a abertura da etnomusicologia e sua proposição de estabelecer estratégias de estudo vinculadas à realidade de cada música oferece um leque importante de possibilidades para o estudo da música popular. Essa abertura pode possibilitar um contraponto com os problemas e limites que ainda marcam a abordagem da música popular no âmbito da musicologia.

A despeito de ser um campo rico para investigação, o problema relativo à definição e teoria da música popular estiveram presentes desde os primeiros trabalhos desenvolvidos, considerando, sobretudo a dificuldade ou desinteresse demonstrado pela musicologia no que se refere ao “desenvolvimento de ferramentas metodológicas que dessem conta da música popular enquanto tal, e que objetivassem relacionar suas estruturas musicais a questões sociais, históricas ou culturais” (NEDER, 2009, p. 181). Essa problematização envolvendo o campo da musicologia estava presente no entendimento do próprio termo e seus pressupostos:

O termo “musicologia”, que denomina (ou deveria denominar) a disciplina de estudos científicos da música, contém uma ambiguidade. Ele é por vezes empregado no sentido de um amplo campo interdisciplinar de estudos da música, enquanto texto e contexto, no qual os músicos seriam os especialistas nas questões relativas ao material sonoro propriamente dito. Por outro lado, a Musicologia como disciplina acadêmica acabou historicamente associada, ao menos no influente mundo anglófono, a apenas um dos seus ramos originais, a Musicologia Histórica (BAIA, 2001, p.2).

Outro elemento fundamental para a dificuldade do avanço da legitimação da música popular enquanto área de estudo derivou das discordâncias entre os campos da musicologia e da etnomusicologia. “Enquanto o estudo histórico da música ocidental tinha ligações com a historiografia, a etnomusicologia ligou-se às teorias e métodos da antropologia” (BAIA, 2001, p. 3). Entretanto, simultaneamente às discussões conceituais das duas áreas, o mundo vivenciou, sobretudo nos grandes centros urbanos, o crescimento da forma de fazer, ouvir e consumir a música, tomando-se por base o processo de desenvolvimento tecnológico, especialmente o avanço de novos aparatos envolvendo as gravações e, conseqüentemente, à recepção dessa produção musical. Tal fenômeno não poderia deixar de estar inserido na agenda dos principais atores envolvidos a estas investigações, como sugere Tagg: “não é preciso ser um senhor aristocrata para entender que existem desenvolvimentos objetivos na história da música dos séculos XIX e XX que exigem mudanças a serem feitas, não menos nos círculos acadêmicos” (TAGG, 2003, p. 9).

Durante a década de 1970, na Europa e nos Estados Unidos, diversos pesquisadores realizaram diferentes estudos de caráter acadêmico, resultando, em 1981, na primeira conferência internacional sobre música popular, bem como na criação da *International Association for the Study of Popular Music*, no esforço de colocar a música popular como um objeto de estudo importante no mundo acadêmico. No mesmo período, em seu artigo *Analysing popular music: theory, method and practice*, Philip Tagg indicou, de forma sintetizada, porque a música popular tinha se tornado relevante a partir de desenvolvimentos objetivos na história da música dos séculos XIX e XX. Esses desenvolvimentos seriam: Aumento do orçamento gasto pelos cidadãos com música; alterações em estruturas de classes, como jovens no limbo – entre a infância e a idade adulta - e sua necessidade de identidade coletiva; avanços tecnológicos; transistorização, microeletrônica e tudo que tais avanços significam para disseminação em massa da música; desenvolvimento de novas funções musicais na mídia audiovisual; a crise da “não comunicação” da música artística ocidental e a estagnação da música erudita; desenvolvimento de uma paisagem sonora barulhenta; a aceitação de gêneros euro e afro americano como constituindo a língua franca de expressão musical; a substituição dos músicos treinados formalmente apenas na tradição clássica, por outros expostos à mesma tradição, mas ao mesmo tempo criados com Presley, os Beatles e os Stones (TAGG, 2003, p. 9).

Simultaneamente ao desenvolvimento da pesquisa acerca da música popular, sobretudo nos Estados Unidos, o campo de estudos cresceu de forma significativa no Brasil,

considerando, principalmente, o aumento do número de programas de pós-graduação em música. Entretanto, “as pesquisas sobre música popular, tanto no Brasil como no plano internacional, não surgiram no campo das musicologias estabelecidas” (BAIA, 2001, p. 5). Áreas acadêmicas como história, sociologia, psicologia social, comunicação, além da semiótica e, naturalmente, antropologia contribuíram para esse crescimento. Apesar desse processo de ampliação do campo, a discussão acerca da definição, de abordagens teóricas bem como dos processos analíticos de música popular permanecem atuais. Segundo Béhague (apud GONZÁLES, 2001, p. 38), durante a *VIII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología* (Mendoza, 1994) uma das maiores dificuldades que enfrentam os estudos sobre a música popular é a falta de consenso sobre justamente o que se entende ou deve-se entender por “música popular”. Gonzáles, todavia, sintetiza sua compreensão sobre música popular urbana como:

[...] uma música midiaticizada, massiva e modernizante. Midiaticizada nas relações música/público, através da indústria e a tecnologia; e música/músico, quem recebe sua arte, sobretudo através de gravações. É massiva, pois chega a milhões de forma simultânea, globalizando sensibilidades locais e criando alianças supra-sociais e supranacionais. É moderna por sua relação simbiótica com a indústria cultural, a tecnologia e as comunicações, a partir do qual se desenvolve a sua capacidade de expressar esse momento histórico fundamental para o público jovem que a sustenta (GONZÁLES, 2001, p.38).

As reflexões envolvendo elementos conceituais acerca da música popular, bem como os diversos aspectos interligados às práticas musicais relativas a esse repertório permanecem entrelaçadas a enfoques diversos como interesses comerciais e políticos. Middleton ressalta: “a discussão tem várias vezes desviado para a terminologia semiológica e tomou em grande parte a natureza da ideologia como verdade; tanto o significado quanto a ideologia na música popular demandam um estudo detalhado” (MIDDLETON, 1990, p. 32). Nesse sentido, é comum em discussões entre musicólogos e sociólogos surgir à questão: o que a sociologia pode contribuir para a compreensão da música popular? Podendo ser produtivo transformar a pergunta, questionando o que o nosso entendimento de música popular pode contribuir para a sociologia (BRACKETT, 1995, p. 33). Ainda que se sublinhe a pertinência de um espectro disciplinar, interligado com a etnomusicologia e mais diretamente ao objeto do presente trabalho, ou seja, a música popular, o enfoque desta pesquisa busca a articulação entre esses variados campos de estudo, posto que, “a relevância social, o valor estético e a necessidade de uma perspectiva crítica, justificam plenamente o estudo da música popular” (GONZÁLES, 2001, p. 40).

Considero pertinente esta interconexão entres esses campos por conceber, sobretudo, que os métodos desenvolvidos para análise da música erudita não constituem um feixe de ferramentas suficientes para compreensão do campo da música popular. Nesse sentido, entendo como essencial conceber e contextualizar aspectos socioculturais, elementos da estética pertinente ao repertório popular como padrões rítmicos, inflexões vocais nas linhas melódicas, parâmetros que permeiam a performance, entre outros. Assim sendo, busco uma abordagem da música popular, inserida no mundo contemporâneo em sociedades complexas, a partir de uma perspectiva dinâmica, posto que, como afirma Álvaro Neder:

A música popular se constrói e se define pela sua pluralidade, justamente no contato e confronto com outras músicas, por meio de seu uso por sujeitos concretos, por sua vez mediados por categorias históricas, sociais e culturais. Em consequência, a compreensão de seu significado deverá, necessariamente, passar pela discussão de tais confrontos, sujeitos e categorias (NEDER, 2010, p. 182).

Finalmente, o presente estudo aborda, sob uma perspectiva do campo da etnomusicologia e seu enfoque epistemológico, a obra de Guinga, compositor cuja produção musical está inserida no campo da música popular urbana. A pesquisa busca contextualizar como sua prática musical se desenvolveu, como as ferramentas da indústria cultural - especialmente o rádio e a indústria fonográfica - influenciaram seu fazer musical, seus procedimentos composicionais e, conseqüentemente, como ele construiu seus traços estilísticos no âmbito da música popular brasileira.

1.3 A obra de Guinga: a descoberta de um campo de estudo

O meu interesse pela obra de Guinga está associado à minha atividade como violonista e professor de violão popular no Conservatório Pernambucano de Música. Mantive os primeiros contatos com seu repertório durante a década de 1990, período de lançamento dos seus primeiros CDs, assim como por meio da presença de sua obra na discografia de outros artistas. E foi justamente no CD *Pra Bom Entendedor*, disco da cantora Fátima Guedes, lançado em 1993, que me chamou a atenção à interpretação da faixa “Vô Alfredo” (Guinga e Aldir Blanc), um frevo executado com violão, percussão, cavaquinho e voz, onde o violão tocado por Guinga fazia um tipo de acompanhamento muito peculiar e pouco comum, principalmente no que se refere a esse gênero. Normalmente, instrumentos harmônicos como violão, guitarra e teclados, quando utilizados no frevo como base do acompanhamento, se

limitam a fazer um padrão rítmico que literalmente dá suporte para o solista, no entanto, a forma como Guinga tocava, especialmente o fato de dobrar a melodia junto com a voz e, ao mesmo tempo, fazer o acompanhamento, me alertaram para tal procedimento técnico.

A partir de 2003, ano do lançamento do Songbook “*A Música de Guinga*”, foi possível ter uma noção mais apurada do repertório e dos caminhos usados pelo compositor, especialmente no que diz respeito à importância do violão na sua linha compositiva. Nesse período, estabeleci um contato mais direto, ao produzir um show de Guinga em Recife e, dessa maneira, nos tornamos amigos. Inicialmente, meu interesse como pesquisador se concentrou na influência dos gêneros de música nordestina em sua obra. Apesar de questionar a forma como ele transitava por gêneros diversos ou seu interesse pela música erudita, minha maior motivação se concentrava em composições que remetiam à música nordestina, sobretudo os baiões, presentes desde o seu primeiro CD *Simples e Absurdo*.

Essa motivação me levou à escolha do tema de meu projeto de pesquisa, ainda na seleção do mestrado da UFPB em 2011. Contudo, considerando a amplitude do âmbito da música popular, reavaliei o objeto da pesquisa, assim como o campo de estudo que a obra de Guinga me proporcionava. Portanto, neste trabalho especificamente realizei uma investigação sobre a obra de Guinga considerando sua trajetória, as características estéticas e os demais aspectos que constituem tal fenômeno musical, tendo por base a seleção extraída do repertório do CD *Noturno Copacabana*.

Esse processo de ampliação do tema a ser examinado me possibilitou uma visão holística da obra, uma vez que foi possível averiguar não somente as incursões realizadas por Guinga ao repertório com características próximas dos gêneros do Nordeste, mas analisar com maior profundidade o *modus faciendi* do compositor, suas escolhas dentro do processo compositivo, as influências de outras matrizes musicais e culturais, bem como a condução que Guinga estabelece no caminho que sua música percorre entre o ato de compor, a definição dos principais envolvidos no projeto do disco, isto é, produtores, arranjadores, músicos e, por fim, ao processo de gravação. Diante disso, entendo como pertinentes essas reflexões por considerá-las fundamentais para uma melhor compreensão dos inúmeros fatores que constituem a práxis composicional de Guinga.

1.4 O universo da pesquisa

O foco de estudo deste trabalho está centralizado, portanto, na análise da obra musical de Guinga, contemplando, mais especificamente, o repertório do CD *Noturno Copacabana*, lançado pela gravadora Velas em 2003. Sexto CD da carreira de Guinga, contendo quatorze faixas, o *Noturno Copacabana* foi escolhido como principal fonte desta pesquisa pelo entendimento que tenho da representatividade deste disco na carreira do compositor, sobretudo por conceber que este já gozava neste período de uma de expressiva maturidade enquanto compositor e artista.

Dentre as quatorze faixas, foram escolhidas juntamente com Guinga, cinco músicas a serem analisadas: “Abluesado”; “Noturno Copacabana”; “Pra Jackson e Almira”; “Rasgando Seda” e “Canção Desnecessária”. Na minha percepção, essas canções exprimem não somente o caráter de multiplicidade no que se refere aos diversos gêneros presentes à obra de Guinga, mas também esclarecem muito da sua identidade como compositor. Contudo, ressalto que o aspecto quantitativo que resultou na seleção de cinco canções não foi imperativo, ou seja, o número de músicas analisadas poderia ter sido diferente, uma vez que o critério essencial tinha como propósito atingir uma maior amplitude no que se refere à compreensão das características de sua obra.

Partindo desta seleção das cinco músicas do CD *Noturno Copacabana*, o universo do estudo apresenta e discorre sobre cinco parâmetros analíticos das mesmas. A saber: instrumentação e arranjos do CD; melodias e características harmônicas; letras, gêneros contemplados e a interpretação vocal de Guinga. Esses aspectos, embora apresentados em separado, buscam, no transcorrer da pesquisa, se conectar aos procedimentos utilizados por Guinga, uma vez que isolados não teriam o valor necessário para o principal objetivo da investigação.

Considerando que a pesquisa parte de uma perspectiva com base etnomusicológica, seu enfoque não se limita às análises sonoro-musicais, visto que, desde o surgimento e desenvolvimento da disciplina, esteve presente em sua literatura uma dupla natureza no campo, ou seja, uma concepção analítica que concebia a estrutura do som da música como um sistema em si e, ao mesmo tempo, uma visão que entende a música como parte operante da cultura humana, integrante de um contexto mais amplo (MERRIAM, 1980, p. 3). Deste modo, o estudo sobre a obra de Guinga implica na leitura de diferentes aspectos socioculturais, econômicos, técnicos, entre outros, porquanto nenhuma análise musical pode-se considerar completa sem considerar tais aspectos (TAGG, 2003, p. 11).

1.5 Metodologia da pesquisa

A metodologia utilizada buscou considerar as necessidades do fenômeno estudado, tendo em vista tanto as definições da etnomusicologia quanto do campo da música popular. Assim, foi pensada uma metodologia abrangente, mas vinculada diretamente as necessidades do estudo da obra de Guinga, o que exigiu, além dos procedimentos clássicos no campo de pesquisa, aspectos mais vinculados ao tratamento sonoro no campo da música popular.

1.6 Instrumentos de coleta de dados

1.6.1 Pesquisa bibliográfica

No presente estudo, utilizei como referências autores de diferentes áreas como comunicação, musicologia, etnomusicologia e teoria musical, notadamente os trabalhos que estão intrinsecamente ligados às pesquisas e investigações no âmbito da música popular. Nessa perspectiva, esses estudos procedentes de campos diversos possibilitaram um aporte teórico fundamental, especialmente para compreender aspectos relativos tanto às questões de caráter socioculturais quanto para o aprofundamento dos parâmetros musicais interligados à práxis composicional de Guinga. Assim, a ideia primordial deste trabalho partiu do princípio de que, como sugere Philip Tagg: “estudar música popular é uma questão interdisciplinar” (TAGG, 2003, p. 10).

Considerando o significativo aumento de publicações de natureza científica acerca da música popular, procurei selecionar os textos que envolvessem, sobretudo, a historiografia da música urbana no Brasil, tendo como parâmetro o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa como rádio e TV, bem como o crescimento da indústria fonográfica ao longo do século passado. Nesse sentido, autores como, por exemplo, Marcos Napolitano e José Roberto Zan foram essenciais para que fosse possível investigar fatores conectados à representatividade da cultura brasileira, particularmente dos momentos e movimentos musicais vividos pelos principais atores do cenário musical, isto é, compositores, intérpretes, músicos, jornalistas, produtores culturais (representantes dos mercados de rádio, disco e TV) e o público. Estes trabalhos foram expressivos para esta pesquisa uma vez que, para a compreensão do universo musical onde Guinga esteve inserido, era necessária uma

investigação dos principais fatos históricos que estabeleceram as bases da música brasileira e que, conseqüentemente, tornaram-se fortes influências na formação do compositor.

Assim posto, utilizei a biografia escrita em 2002 por Mário Marques como ferramenta essencial para consolidar a ideia de recuperar a trajetória de vida de Guinga, embora a fonte mais precisa que tive acesso continua sendo o meu contato pessoal com este. Essa mediação entre a narrativa do texto de Marques e os depoimentos colhidos diretamente com o compositor permitiu desvendar e compreender os elementos que compõem o *modus operandi* de Guinga, bem como traçar um mapeamento das conexões do compositor com os seus pares. No que se refere à suas linhas composicionais, tomei como suporte teórico o estudo de Thomas Cardoso (2006), cuja dissertação “*Um violonista-compositor brasileiro: Guinga. A presença do idiomatismo em sua música*” foi de suma importância no que concerne à compreensão de procedimentos técnico-violonísticos utilizados por Guinga, como será percebido no decorrer do trabalho.

1.6.2 Pesquisa documental

A pesquisa buscou construir uma estrutura documental acerca da obra de Guinga que, metodologicamente foi concebida com a ideia de mapear e selecionar todos os dados que pudessem contribuir para o presente estudo. Nesse contexto, o acervo primário escolhido se constituiu de artigos científicos, dissertações, livros, entrevistas concedidas pelo compositor e seus pares a revistas, rádios, jornais, canais de TV e, sobretudo, sites da internet que através de formatos diversos (texto, áudio e vídeo) permitissem o acesso ao universo da temática específica da pesquisa, isto é, o repertório do *Noturno Copacabana*, bem como de aspectos socioculturais pertinentes a Guinga e aos fatores de sua formação enquanto músico. Neste acervo foi possível constatar como ainda é incipiente, no âmbito da produção acadêmica, o estudo de sua obra, basicamente centrado em análises de desenvolvimentos harmônicos – como no trabalho do pesquisador Fabiano Chagas – e em procedimentos técnico-violonísticos, como examinados por Thomas Cardoso em sua dissertação, citado anteriormente.

Contudo, ao constituir esse primeiro acervo, conferi uma significativa fonte de informações acerca da vida e obra do compositor. Nesse contexto, ressalto a importante contribuição da pesquisadora Daniella Thompson (2013), um cuidadoso trabalho que possibilitou o acesso a informações ricas em detalhes, especialmente sobre a discografia de Guinga, tanto da presença de sua música nos discos de outros artistas, quanto de sua obra

discográfica autoral. Esse levantamento fonográfico determinou, por exemplo, o processo de crescimento de sua carreira, considerando o aumento expressivo de gravações feitas por vários intérpretes em seus discos, fenômeno decorrente da imersão de Guinga em sua própria carreira fonográfica, como será analisado posteriormente.

A pesquisa aqui proposta necessitava de documentos que possibilitassem uma averiguação mais apurada do conteúdo sonoro presente na obra de Guinga e, mais especificamente no repertório do CD *Noturno Copacabana*, sobretudo para o conjunto das análises realizadas no capítulo 4. Nessa perspectiva, foi necessária uma busca de partituras editadas com a obra de Guinga com o propósito de embasar e verificar de maneira mais sistemática seu discurso musical. Os songbooks *A música de Guinga* e, sobretudo, *Noturno Copacabana: livro de partituras/Guinga* representaram uma importante e produtiva proximidade com a obra de Guinga, visto que, ao adicionar o efeito sonoro à escrita musical de sua música foi possível construir uma análise crítica melhor fundamentada.

Porém, o material de maior importância para a investigação me foi concedido pelo principal arranjador das músicas do CD, Paulo Aragão, que gentilmente me possibilitou o acesso às partituras dos arranjos por ele produzidos, me enviando as grades de instrumentação dos mesmos. O contato com o arranjador foi fundamental para o estudo, pois minha percepção do seu papel na concepção estética do repertório aponta para uma mediação entre Guinga e os músicos, de caráter essencial, notadamente para que não houvesse uma perda identitária das características da obra.

1.6.3 Pesquisa fonográfica

Visando compreender o processo de consolidação da carreira de Guinga como compositor e artista, era imprescindível pesquisar como sua obra fonográfica havia sido construída, não somente no que diz respeito à presença do seu repertório nos discos de outros intérpretes, mas, especialmente, na concretização de sua produção autoral. A compreensão desse processo se configurou como indispensável pela intrínseca relação entre música popular e produção fonográfica, pois, como sugere José Roberto Zan: “a música, em especial a popular foi acompanhada, ao longo dos últimos cem anos, pela fixação de uma gama de estilos e linguagem dotados de elementos relacionados com os suportes técnicos da sua produção” (ZAN, 2001, p.105). Considerando que o objeto de estudo da pesquisa se concentra numa apreciação de caráter estético, tendo como parâmetro a seleção de canções de um CD,

era preciso averiguar as particularidades presentes em todos os CDs de Guinga para que fosse possível estabelecer a construção sonora de sua obra.

Dessa forma, foi feita uma escuta meticulosa de todos os CDs de Guinga, tomando como base as informações presentes nas fichas técnicas dos mesmos. Os pontos e parâmetros mais importantes neste processo foram: número de faixas; músicas instrumentais e com interpretação vocal; faixas em que Guinga é o solista vocal, bem como quadro de intérpretes vocais convidados; identificação dos letristas; instrumentação de cada faixa; arranjadores e músicos convidados e direção artística. Paralelamente a esse estudo, fiz um levantamento da obra de Guinga presente na discografia de outros músicos, tanto pelos cantores quanto pelos solistas e grupos que a concebem de forma instrumental, buscando examinar o fenômeno da relação entre a produção autoral do compositor – através da gravação de seus próprios CDs - e o expressivo aumento do registro de sua música no mercado fonográfico.

1.6.4 Entrevistas

A metodologia estruturada para a pesquisa utilizou como fontes primárias as entrevistas feitas com Guinga e pessoas diretamente ligadas ao universo da produção de sua obra. Com diferentes formatos, estruturadas ou semiestruturadas, algumas foram realizadas diretamente com os músicos, sendo possível obter dados importantes e de maior alcance no que diz respeito ao papel desempenhado por cada um deles nos respectivos projetos em que estiveram envolvidos. Destes encontros, eu destacaria as entrevistas presenciais feitas na cidade do Rio de Janeiro com Marcus Tardelli e Zé Nogueira, músicos que participaram da gravação de vários CDs de Guinga e também assinaram – respectivamente - a produção artística dos CDs *Casa de Villa* e *Delírio Carioca*; com Lula Galvão, violonista e guitarrista que participa intensamente da carreira de Guinga, seja como músico nas gravações dos discos, dos concertos, além de ser um dos arranjadores do CD *Noturno Copacabana* e, finalmente, com Paulo César Pinheiro, principal parceiro de Guinga nos anos 1970 e 1980. Entretanto, as entrevistas presenciais feitas com Guinga tiveram uma importância vital para a compreensão dos diversos aspectos de sua vida, formação musical e demais características da sua atuação como compositor.

Ainda no que se refere ao contato estabelecido com os músicos e demais profissionais interligados à trajetória de Guinga, destacaria as entrevistas, não presenciais,

feitas com Aldir Blanc, parceiro de Guinga nas décadas de 1990 e 2000 e com o professor João Pedro Borges que, juntamente com Jodacil Damaceno, contribuíram com a formação musical de Guinga. Por fim, foram realizadas entrevistas com os parceiros Mauro Aguiar, Simone Guimarães (autores de cinco letras do repertório do *Noturno Copacabana*) e Marcio Ramos, um dos primeiros parceiros de Guinga nos anos 1970.

1.7 Instrumentos de análise de dados

Os instrumentos de coleta de dados utilizados na pesquisa exigiram uma diversidade de procedimentos analíticos que pudessem fornecer a leitura da obra de Guinga, a partir do foco do trabalho. Assim, considerando a natureza da pesquisa, os procedimentos de coleta de dados utilizados estão descritos a seguir.

1.7.1 Constituição do referencial teórico

A pesquisa bibliográfica possibilitou a definição de conceitos fundamentais para a realização do estudo, bem como forneceu os aportes teóricos que nortearam as análises dos fenômenos estudados. Deste modo, a constituição do referencial se deu, sobretudo em três níveis. Num primeiro nível as definições da etnomusicologia foram destacadas e apontadas, inicialmente, como uma forma de condução para o presente estudo, sendo a base de referencial teórico que usarei para analisar e refletir acerca do repertório estudado.

O segundo nível aborda a música popular, problematizando questões intrinsecamente ligadas a mesma, bem como buscando elucidar quais os elementos fundamentais a considerar quando tratamos de um fenômeno dessa natureza, ou seja, uma música urbana, concebida no âmbito de um mercado e, conseqüentemente, sujeita aos fatores vinculados a este. Nesse sentido, busquei traçar breve panorama da historiografia da música popular brasileira no decorrer do século passado, tentando pontuar e contextualizar os eventos principais desta que, segundo Marcos Napolitano: “ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional” (NAPOLITANO, 2002). Finalmente, o referencial teórico possibilitou também refletir (ainda no universo da música popular) mais especificamente sobre a trajetória do gênero ou da sigla MPB, mostrando as interconexões de

bases importantes no processo de formação cultural de Guinga e, por conseguinte, sua inserção no cenário da música brasileira.

1.7.2 Catalogação e análise dos documentos e da produção fonográfica

Considerando que ao longo do trabalho foram coletados CDs e partituras, entre outros documentos importantes, busquei catalogar esses materiais de acordo com a sua natureza e propósito no âmbito da pesquisa. Destarte, a catalogação da obra se deu nesses dois tópicos principais: partituras e os discos de Guinga. As partituras publicadas nos dois songbooks foram fundamentais para uma leitura inicial dos elementos presentes neste formato, isto é, as linhas melódicas, as cifras dos acordes, as letras das canções e uma quarta ferramenta que normalmente não é contemplada nos songbooks, isto é, a escrita de como efetivamente Guinga executa ao violão o trecho cifrado. Vale ressaltar que o segundo songbook, contendo exclusivamente as músicas do CD *Noturno Copacabana* contribuiu de maneira substancial face à direta relação com o foco da investigação. Ainda no que se refere às partituras catalogadas durante o estudo, vale destacar o acesso que tive às grades de instrumentação das faixas do *Noturno Copacabana*. Este conjunto de partituras foi determinante para que eu pudesse realizar uma averiguação precisa das diversas instrumentações contempladas nos arranjos das faixas e, por conseguinte, tivesse mais elementos analíticos para o exame do repertório.

A discografia de Guinga foi catalogada e analisada de forma cronológica, partindo do seu primeiro CD *Simples e Absurdo* (1991) até o *Francis e Guinga*, lançado em 2013. Foi feita uma verificação de todas as fichas técnicas, visando selecionar as informações essenciais com o propósito de estabelecer a composição sonora de cada disco. Assim, foram registrados todos os músicos participantes, os arranjadores, os intérpretes vocais e a direção artística de cada CD. Nesse sentido, foi feito um levantamento sonoro e timbrístico dos discos, buscando mapear os tipos de instrumentação utilizada, as mudanças ocorridas durante sua carreira e, finalmente indicar suas principais características sonoras no âmbito de sua produção discográfica autoral.

1.7.3 Transcrição e análise das entrevistas

As transcrições das entrevistas foram realizadas de forma que evidenciam os pontos de vista dos principais envolvidos tanto no processo de gravação do *Noturno Copacabana* quanto na participação efetiva da construção da obra de Guinga. Essa condução concebeu uma proximidade proveitosa com o universo da produção do compositor, visto que busquei abranger o máximo de fatores que contribuiriam na consolidação desta. Nessa perspectiva, foi possível analisar, por exemplo, a forma de contato estabelecida por Guinga com os principais músicos envolvidos em suas gravações, bem como os critérios que o levam a escolha desses profissionais. Nesse sentido, optei por uma transcrição literal com pequenas correções, no entanto analisei os depoimentos de forma contextualizada com os conceitos dos entrevistados, as nuances e inserções culturais do discurso de cada um. Portanto, procurei inserir as transcrições desses depoimentos como componente de compreensão do objeto principal do presente estudo.

1.7.4 Análise das partituras das músicas

Os procedimentos de análise das partituras são utilizados na música (erudita ou popular) com o objetivo de que eles possibilitem revelar diversos parâmetros como condução melódica, formas de encadeamento harmônico, tipos de instrumentação e contraponto, entre outros. Vale ressaltar que no caso da música de Guinga, ter acesso às partituras (sobretudo das grades de instrumentação das músicas do *Noturno Copacabana*) permitiu de forma mais precisa uma análise desses parâmetros, visto que o nível de complexidade presente em seu repertório é alto e exigiria um trabalho intenso, por parte do pesquisador, no que se refere à percepção (no sentido concreto do que efetivamente está escrito nas partituras) dessas nuances musicais. Nesse contexto, acredito que ter o acesso às partituras foi um instrumento facilitador do processo analítico, embora não o considere obrigatório para uma averiguação ou apreciação do discurso musical.

1.7.5 Análise sonora das gravações

As análises sonoras foram realizadas a partir da audição de toda produção fonográfica de Guinga buscando captar de que maneira a sonoridade é representada em cada

disco, a despeito de uma apreciação mais específica e apurada do repertório do CD *Noturno Copacabana*, foco principal desta pesquisa. Este minucioso processo de escuta favoreceu a identificação de características peculiares à obra do compositor (no âmbito das gravações) como, por exemplo, o universo timbrístico construído, sobretudo com as formações instrumentais das faixas; a configuração da textura de sua música; os procedimentos relativos às mixagens, especialmente no que se refere à captação ou “presença” do violão e da interpretação vocal de Guinga. Dessa forma, o estudo estabeleceu um olhar crítico substancial acerca do estilo e de uma estética sonora desenvolvida por Guinga, ao longo de sua carreira, confirmando o caráter essencial da análise das gravações, pois, como lembra Martha Ulhôa:

[...] nos últimos anos do século XX, os musicólogos ligados ao estudo do repertório canonizado – antes voltados prioritariamente para os estudos da música enquanto texto musical, enquanto partitura – começaram a se interessar pelo estudo sistemático da música enquanto evento, enquanto processo interpretativo a partir de arquivos digitalizados de gravações (ULHÔA, 2007).

1.7.6 Categorização das características das obras

A partir do uso de diferentes procedimentos, estabeleci, para fins analíticos, categorias ou fatores que pudessem demonstrar as particularidades da obra de Guinga, separando elementos que evidenciassem aspectos de sua linha composicional, presentes no repertório do CD *Noturno Copacabana*, mas visando o entendimento e a percepção de como a junção desses aspectos definem a identidade da obra do compositor. Nesse sentido, os cinco elementos norteadores do processo analítico, citados anteriormente e examinados no capítulo 4, possibilitaram de forma abrangente tal averiguação. Dessa forma, busquei desenvolver um quadro da textura presente na instrumentação e arranjos do CD; apontar as principais características das melodias e características harmônicas; examinar ou comentar o conteúdo das letras; analisar de forma contextualizada os gêneros contemplados e, finalmente procurei apreciar o tipo de interpretação vocal de Guinga. Esse trabalho foi de suma importância, porquanto a avaliação desses procedimentos permitiu uma leitura detalhada e extensa do seu processo compositivo e, conseqüentemente, da constituição de sua obra.

CAPÍTULO 2

A música popular e sua inserção cultural

Este capítulo aborda o processo pelo qual a música popular urbana passou ao longo do séc. XX, especialmente a partir das novas perspectivas estabelecidas pelo desenvolvimento tecnológico que acarretaram novos paradigmas na produção, comercialização, consumo e, conseqüentemente, na sua inserção cultural. Partindo de um viés histórico, o estudo traça uma panorâmica do cenário da música popular brasileira no século passado, examinando diversos aspectos musicais e socioculturais com o propósito de apresentar um quadro amplo acerca do fenômeno envolvendo este repertório. Reconheço a música popular como “um espaço de interações, conflitos e lutas simbólicas em que atuam tanto os músicos e produtores com o público consumidor desse bem cultural” (ZAN, 2008, p. 1). Essa análise é essencial para os propósitos deste trabalho, uma vez que os estudos da música popular compreendem uma série de especificidades intrínsecas a esse universo, como parâmetros musicais muitas vezes não contemplados na notação musical, o caráter massivo, uma instrumentação própria, técnicas de gravação e relações com o mercado (BAIA, 2001, p. 7).

Portanto, considerando essa visão histórica da música popular no Brasil, discuto neste capítulo as características e diversidades do que se convencionou chamar MPB, expressão definida como “prática musical surgida no início dos anos 1960”, como sugere Neder (NEDER, 2012, p.80), ou ainda, “termo altamente ambíguo, pois apesar de no seu sentido restrito se referir a um repertório e produção musical ligados a um grupo específico de músicos, no seu sentido amplo parece abarcar a totalidade da “Música Popular Brasileira” (ULHÔA, 2002, p. 4)”. Proponho, dessa forma, abordar aspectos relativos à efervescência cultural vivida nos anos 1960, envolvendo questões como o popular e o erudito, bem como a estética musical nacional e internacional. Estas questões acarretaram numa discussão que compreendia elementos estéticos, tipos de instrumentação, exploração e valorização de gêneros de origem “genuinamente brasileira”, entre outros.

Contextualizar esse período musical brasileiro tem por finalidade compreender como surge o compositor Guinga, qual o ambiente sonoro que ele estava inserido e que tipo de influência deste cenário estético musical foi determinante nas suas escolhas e, conseqüentemente, definiram seus traços estilísticos presentes à sua obra.

2.1 Dimensões gerais: história e relações diversas

A ideia de música popular, especialmente a desenvolvida ao longo do século XX, está intrinsecamente ligada à dinâmica da urbanização e industrialização, bem como às novas perspectivas de consumo. Marcos Napolitano define essa nova manifestação cultural como “filha da sociedade capitalista moderna, da industrialização da cultura e do mercado de massa” (NAPOLITANO, 2007, p. 5). Esse mercado de massa depende totalmente das novas tecnologias de gravação e reprodução sonora, que facilitaram a expansão, a circulação e popularização do mercado musical. Nessa direção, fatores tecnológicos e comerciais, especialmente durante a primeira metade do séc. XX foram decisivos para a concretização de um campo “musical popular”: os discos substituíram em definitivo os cilindros, o gramofone assumiu o papel do fonógrafo, a primeira fábrica de discos do Brasil (Odeon) foi instalada no Rio de Janeiro em 1912, a inovação tecnológica através do desenvolvimento das gravações elétricas, a substituição dos gramofones pela vitrola, bem como o desenvolvimento do cinema falado e do rádio.

No Brasil, a diversidade pertinente ao repertório popular urbano está essencialmente relacionada a essa expansão tecnológica, principalmente na cidade do Rio de Janeiro. Apesar do período inicial (anos 1910 e 1920) apresentar predominantemente gravações de formações instrumentais, especialmente de bandas militares e de grupos de choro, “a velha modinha se consagrou no gosto popular, cantada com solenidade pelos primeiros cantores da era fonográfica, como Mário Pinheiro, Cadete e Baiano” (NAPOLITANO, 2007, p. 15). Contudo, não somente a modinha, mas os lundus se destacaram, enquanto gêneros populares, nessa fase seminal de sedimentação da indústria do disco no cenário musical brasileiro. Descrevo, a seguir, algumas características desses dois gêneros, não com o propósito de aprofundar os elementos históricos da gênese da música brasileira, mas com o intento de conectá-los à obra de Guinga, especificamente ao repertório do *Noturno Copacabana*, visto que reiteradamente o compositor indica os gêneros populares do nosso cancioneiro como fonte principal de suas referências ao compor. Esta relação é explícita na obra de Guinga ao evocá-los, como será analisado mais detalhadamente no capítulo 4.

Inicialmente difundida em Portugal, embora estivesse inserida num fenômeno europeu que desencadeou o surgimento, por exemplo, da *canzonetta* na Itália ou da *seguidilla* na Espanha, a modinha que se desenvolveu no Brasil ao longo do séc. XIX mantinha o caráter

camerístico com a melodia principal cantada quase sempre a uma voz e acompanhamento do piano ou violão. “A modinha trazia a marca da melancolia e certa pretensão erudita na interpretação e nas letras [...] quase uma ária operística com inclinações para o lírico e o melancólico” (NAPOLITANO, 2002, p. 28). Apesar da importância de estudos que examinam os “caminhos” percorridos pela modinha, considerando que esta sai dos salões da corte brasileira e se populariza ao final do período imperial, o que é imprescindível para este trabalho é considerar como essencial o papel que a modinha exerceu sobre o que se entende por canção popular brasileira, notadamente nos aspectos estilísticos pertinentes ao repertório da seresta que tanto influenciou Guinga. É este repertório que o compositor aponta como elemento fundamental na sua formação musical.

O lundu, segundo gênero urbano citado, juntamente com a modinha, como uma das principais expressões populares presentes ao repertório das gravações das duas primeiras décadas do séc. XX vivenciou uma trajetória que partiu

[...] do lundu-dança, de que os primeiros vestígios remontam ao séc. XVIII, a passar por Caldas Barbosa e pelas “modinhas brasileiras” do Ms. 1596 (que poderíamos chamar de “protolundus”), até chegar ao lundu-canção, cujas primeiras partituras foram impressas a partir de 1830, e que alcançou o final do século como um tipo de cançoneta cômica no teatro de revista (SANDRONI, 2012, p. 63).

Na mesma direção, indicada por Sandroni, no que se refere às transformações vividas pelo gênero, Marcos Napolitano resalta outras características do gênero: “geralmente tinha o andamento mais rápido que a modinha e uma marca rítmica mais acentuada e sensual, sendo uma das primeiras formas culturais afro-brasileiras” (NAPOLITANO, 2002, p. 28). De forma similar às reflexões acerca da modinha, essa perspectiva não busca uma abordagem analítica do complexo universo de parâmetros que compõem a consolidação de um gênero musical e suas peculiaridades. Entretanto, por conceber a importância dessas duas “formas musicais” (a modinha e o lundu) na composição do conjunto de gêneros brasileiros, considero este caminho proveitoso para a compreensão das influências sofridas por Guinga, uma vez que o cenário musical brasileiro, com o advento da tecnologia de gravações nas primeiras décadas, viveu intensa efervescência com a produção musical e os meios de circulação, e os gêneros (alguns resultantes diretos destas duas matrizes) foram fundamentais nos padrões estético-musicais que chegaram até Guinga.

Os efeitos resultantes desse avanço da produção fonográfica no Brasil, especialmente durante a primeira metade do século passado, foram decisivos para a consolidação do universo da música popular urbana. Napolitano resume:

Nos quinze primeiros anos de história fonográfica brasileira, o que predominava era a repetição dos padrões fonográficos internacionais: vozes operísticas e impostadas, acompanhamentos orquestrais compactos (cordas e metais) e formas musicais com aspirações a serem “música séria” (sobretudo trechos de operetas, modinhas solenes, valsas brejeiras, toadas “sertanejas” parnasianas). Não obstante, grandes músicos e cantores levaram para o disco boa parte da “alma brasileira”: Eduardo das Neves, Anacleto de Medeiros, Mário Pinheiro e Baiano. Este último foi quem gravou a primeira canção no Brasil, “Isto é bom” (1902), lundu de Xisto Bahia, bem como o primeiro samba, “Pelo Telefone” (NAPOLITANO, 2002, p. 32).

Apesar de entender que a forma excessivamente sintetizada, apresentada acima, está longe de descrever um cenário de extrema complexidade acerca da instauração das bases da música popular brasileira, a citação busca – e este é meu intento – ilustrar o nível de multiplicidade dos gêneros populares, presentes desde o primeiro momento da instalação da indústria do disco e que foram determinantes na formação de Guinga, sobretudo, como discutirei posteriormente, com o desenvolvimento da tecnologia de radiodifusão no ambiente urbano. O fato é que a análise escolhida neste capítulo diz respeito, como sugere o próprio título, à música popular e sua incursão cultural. Dessa forma, estando na esfera da música urbana, investigando o procedimento de um compositor popular, sob a ótica do repertório de um CD inserido em sua obra, considero imprescindível examinar a trajetória da música enquanto produto desenvolvido pelo mercado fonográfico.

A despeito da propagação de conjuntos instrumentais – trazendo, muitas vezes, a expressão jazz nos seus nomes - cuja formação sofreu forte influência das “Jazz Band” norte americanas, especialmente com a inclusão do clarinete, saxofone e trombone, os anos 1920 representam um período de consolidação, tanto da música vocal quanto do samba, enquanto gênero fundamental na música brasileira. Inicialmente, vivendo forte influência do maxixe, visto que é grande a discussão acerca dos pontos de contato entre os dois gêneros, é importante ponderar que

[...] mesmo que já se falasse em samba com a designação de um gênero de música popular desde 1917, a opinião dominante na crítica brasileira pretende que tal designação é imprópria até o final dos anos 1920: que só a partir de então o samba é samba (SANDRONI, 2012, p. 136).

Em entrevista, Guinga, quando questionado sobre qual o gênero pertinente à canção “Desavença” (Ex. de áudio 1), quarta faixa do CD *Noturno Copacabana*, é categórico ao responder: “está ligada às bandinhas de retreta, ao maxixe [...] à bandinha do Altamiro Carrilho (1924 – 2012) que eu ouvia quando era criança” (Ex. de áudio 2). A referência que o compositor faz ao maxixe implica inicialmente numa discussão que não é cabível no presente

estudo, isto é, todo o processo que envolve as questões relativas às misturas e definições de samba, marcha, samba amaxiado ou falsos sambas ao longo dos anos 1920³. O que é relevante é um padrão muito bem definido à percepção de Guinga dos padrões rítmicos presentes nos gêneros, das configurações instrumentais que remetem a uma determinada sonoridade e dos “temperos” que compõem determinado estilo musical. No entanto, ao indicar a influência do maxixe nessa canção, bem como em outros momentos sugerir que determinada canção vem do lundu ou do samba canção, Guinga ressalta a multiplicidade do seu repertório, enquanto ouvinte, e sua memória afetiva, que indicará os caminhos para a releitura desses gêneros num estilo pessoal. O crescimento dessas designações relativas aos gêneros musicais foi acentuado, notadamente – e não poderia ser diferente – por influência do mercado fonográfico.

O processo de expansão deste mercado, bem como o aumento do nível de circulação do produto musical sofreu um impacto expressivo com o desenvolvimento das gravações elétricas e a efetivação do rádio – especialmente a partir dos anos 1930 – como principal veículo de divulgação de conteúdo popular, mais especificamente das canções populares. Portanto, essa década é fundamental, visto que, no que se refere ao rádio, nos anos 1920 a utilização desse meio ainda era incipiente em relação ao espaço ocupado pela música popular. De acordo com Marcos Napolitano,

[...] a partir de 1932 o rádio foi uma espécie de “veículo síntese” da música popular, realizando três operações conjuntas: aglutinador de estilos regionais, disseminador dos gêneros internacionais e responsável pela “nacionalização” do samba, socializando para todo o Brasil o gosto musical carioca. Ao longo daquela década, o rádio e a vitrola substituíram de uma vez por todas, o piano na sala da classe média brasileira (NAPOLITANO, 2007, p. 47).

Essas “operações conjuntas”, conduzidas pelo rádio, compõem uma base sólida para compreensão da dimensão do nível de incursão cultural da música popular na sociedade brasileira, uma vez que o panorama de circulação musical, em especial o repertório popular urbano, viveu uma mudança acentuada resultante de diversos aspectos como a regulamentação da publicidade, acarretando num cenário cultural e comercialmente diferenciado; aumento do repertório popular nas grades de programação; o desenvolvimento da tecnologia das transmissões em ondas curtas que permitiu o alcance do sinal da Rádio Nacional chegar a todas as regiões brasileiras. Deste modo, a música passaria a viver um período sem depender tanto da editoração de partituras, do disco e dos espetáculos ao vivo. É

³ Para uma pesquisa mais apurada acerca desses elementos ligados ao samba e o maxixe, ver SANDRONI, 2012.

importante, contudo, salientar que o processo de ampliação e consolidação do rádio como veículo (especialmente entre os anos 1930 e 1950) era constituído também por outras formas de arte ou entretenimento: programas de variedades, humorísticos, radionovelas, programas de calouros, além, é claro, de programas jornalísticos.

Entretanto o que me parece importante para o presente estudo é compreender musicalmente como o rádio atuou nas três operações conjuntas citadas por Marcos Napolitano: ou seja, exercendo a função de aglutinador de estilos regionais, divulgador de gêneros internacionais e principal agente que “nacionalizou” o samba. A intenção não é recontar a história do rádio num simples viés historiográfico, mas estabelecer uma interconexão de Guinga com a força que o rádio exerceu sobre ele e, que se transformou numa parte essencial do universo sonoro que o compositor conheceu.

Uma das características dessa prática musical nas emissoras de rádio foi o surgimento dos conjuntos denominados “regionais” que constituíam a principal formação instrumental em virtude do significativo aumento da demanda de músicos para acompanhar cantores. A formação instrumental desses “regionais” se assemelhava aos grupos de choro, normalmente constituída com dois violões, cavaquinho e um instrumento solista. A presença de grupos orquestrais e de câmara – por vezes para execução de música “clássica” -, no entanto, já era notada nos primeiros programas no início da década de 1930. Porém, as tentativas de inclusão de repertório “erudito” se mostraram frustradas no que diz respeito à aceitação do público, evidenciando o desequilíbrio existente quando comparado com a música popular.

Desta maneira, com a canção popular se configurando como principal forma de comunicação com o público, as rádios tinham seus elencos de cantores, bem como seus regionais. Intérpretes como Francisco Alves (1898 – 1952), Sílvio Caldas (1908 – 1998), João Petra de Barros (1914 – 1948) e os regionais de Benedito Lacerda (1903 – 1958) e Garoto (1915 – 1955) são alguns nomes de destaque – dentre tantos que poderia citar - neste cenário. Faço referência a estes artistas pela importância creditada reiteradamente por Guinga aos mesmos, especialmente quando este faz alusão à seresta. Nesse sentido, a música vocal assumia papel dominante na produção musical do rádio, a despeito desta, na grande maioria das vezes, estar diretamente ligada ao repertório dos discos lançados por estes cantores. Entretanto, no que se refere à performance da voz, devo ressaltar que embora fosse comum, sobretudo com os cantores da seresta, uma execução vocal que prezava aspectos técnicos mais exigentes e rígidos de impositação, dicção precisa, dramaticidade e volume, já se constatava

uma estética que progressivamente se distanciava das particularidades dos seresteiros. Regina Machado expõe algumas características acerca do tema:

Com a sedimentação do samba como gênero musical, fato que ocorreu entre os anos 30 e 40 do século passado, pudemos verificar que a referência estética para a realização vocal passou a utilizar mais acentuadamente os parâmetros da fala, produzindo uma emissão vocal mais coloquial e com menos utilização *vibrato*, valorizando a articulação rítmica e a execução do fraseado musical em detrimento da potência e da dramaticidade, características da seresta e em que se observavam mais claramente as influências do *belcanto* sobre a canção popular (MACHADO, 2011, p. 31 - 32).

A configuração das orquestras para acompanhar os cantores do rádio foi mudando em virtude, sobretudo, do sucesso comercial das emissoras. “As de maior porte, como a Rádio Nacional, costumavam possuir duas ou mais orquestras, pequenos conjuntos regionais e alguns maestros” (OLIVEIRA; MARTINS, 2006, p. 197). Uma breve consulta à lista das canções mais populares no período entre 1945 - 1955 indica uma variedade muito grande de gêneros nacionais e internacionais, não obstante a predominância do samba como gênero mais executado. Nesse período, era frequente a presença de gêneros como bolero, rumba, tango, foxtrot, marcha, coco e baião, ao longo da programação musical das rádios. É importante ressaltar que os gêneros internacionais, embora fossem apresentados com frequência através das versões de canções criadas a partir dos originais, eles se incorporaram à cultura musical brasileira, ganhando uma estética e adequação locais. Vale destacar como exemplo, a influência posta pelo bolero em relação ao samba-canção. Regina Machado sugere alguns pontos importantes e esclarecedores:

[...] o tratamento harmônico das composições passou a fazer uso mais acentuado de tensões; a orquestra tornou-se o principal núcleo instrumental acompanhador; a temática concentrou-se nas relações amorosas e, por consequência, as vozes passaram a utilizar regiões mais graves da tessitura. A expressão da passionalidade contida nas canções se sobrepõe à questão rítmica, e o samba passa a assimilar influências do bolero, talvez até em função das temáticas abordadas (MACHADO, 2011, p. 34).

Assim, no início dos anos 1950 o cenário da música brasileira apresentava forte influência de gêneros estrangeiros na indústria fonográfica, assim como no repertório executado pelo rádio. Contudo, no tocante ainda a esse tema, devo sublinhar o surgimento, desde o final dos anos 1940, do baião como gênero regional nordestino que teve forte veiculação através dos discos, do rádio e do cinema, cuja importância e influência foram substanciais na obra de Guinga.

Ao examinar - ainda nesta primeira metade da década de 1950 - este panorama envolvendo a música popular e os meios de comunicação, especificamente o rádio, vale destacar um movimento de oposição aos excessos de estrangeirismos, tanto no que se refere a dimensão do espaço dedicado aos artistas e/ou gêneros internacionais, quanto a maneira de cantar, em especial o samba-canção, adotada por intérpretes como Nora Ney (1922 – 2003), Maysa (1936 – 1977), Lúcio Alves (1927 – 1993) e Dick Farney (1921 – 1987). Essa resistência, empregada por segmentos intelectuais, também tinha outro foco: com o advento dos programas de calouros, bem como os concursos de rainha do rádio que, entre outros aspectos, estimulavam o culto à personalidade, a música popular, segundo esses intelectuais, para atender demandas do mercado, bem como o gosto fácil dos ouvintes, estaria se desvinculando de suas tradições mais “genuínas”. Napolitano delinea um pouco esse período de transição:

O clima melodramático e histérico dos auditórios era considerado exagerado e vulgar pelos ouvintes e radialistas tradicionalistas e defensores de um rádio de caráter educativo e de uma música popular mais refinada. Do ponto de vista musical, o excesso de influência estrangeira, fosse norte-americana ou latino-americana, também era motivo de preocupação para os nacionalistas e defensores do samba “autêntico”, sem influências do bolero ou do jazz (NAPOLITANO, 2007, p. 60).

Os jornalistas Lúcio Rangel, Pérsio de Souza e Almirante (compositor e radialista) foram os principais protagonistas dessa perspectiva que discutia aspectos relativos à tradição e elementos identitários no âmbito da música popular. Através dos programas de rádio apresentados por Almirante, bem como nas edições da Revista de Música Popular, que teve circulação entre os anos 1954 – 1956, tendo Lúcio Rangel como principal editor, esses intelectuais tentaram consolidar um pensamento legitimador do que viria a ser o “samba autêntico”, cuja historicidade se concentrava, sobretudo na produção e na concepção estética dos anos 1930. Nesse contexto, se consolidou uma “verdadeira cruzada para reiterar as hierarquias estéticas e culturais que estavam na gênese histórica da música popular brasileira, calcada sobretudo no samba e no choro” (NAPOLITANO, 2007, p. 61). Programas como *O pessoal da velha guarda* e *No tempo de Noel Rosa* foram suportes veiculados pelo rádio nesse processo de tentativa de “purificação” do samba.

Em meio a esse debate, surge no Brasil ao longo da década de 1950 outro veículo de comunicação de massa, a televisão, que, de maneira impactante, influenciou dimensões econômicas, comunicacionais e culturais em geral, tendo papel preponderante nos rumos da música a partir desse período. Embora de alcance incipiente nos seus primeiros anos de

implantação, a amplitude alcançada pela televisão brasileira tornou-se enorme, sobretudo com o desenvolvimento das redes nacionais nos anos 1960, trazendo – entre tantos outros aspectos - novos parâmetros para as performances dos artistas e suas relações com o público. “A partir dessa época há novos direcionamentos para o fenômeno musical, já que a dimensão imagética do artista (roupas, cabelo, dança, entre outros aspectos) passa a ter papel preponderante na produção, circulação e aceitação musical” (QUEIROZ, 2008, p. 8). Nesse período, a TV brasileira teve forte influência do rádio, visto que o formato dos seus programas seguia modelo semelhante, diferentemente da televisão norte-americana que se desenvolveu tendo como padrão a indústria cinematográfica (MATTOS, 1990, p. 6). Nesse contexto, a programação da televisão incorporou boa parte do perfil de programas de entretenimento, esportivos e jornalísticos, consolidados pelo rádio, mantendo no que tange à parte musical o predomínio de um repertório popular que, de alguma forma, evidenciava as discussões envolvendo “tradição” e “modernidade”, especialmente na segunda metade da década de 1950, período de grande impulso no processo de industrialização brasileira.

Essa discussão entre “tradição” e “modernidade” ganhou um novo capítulo a partir do surgimento da bossa nova no final dos anos 1950, com uma mudança no foco das discussões e polêmicas no que tange a presença de elementos estrangeiros e/ou padrões estéticos pertinentes à performance na música brasileira. Apesar de haver pontos de acordo entre os bossanovistas, Almirante e Lúcio Rangel, como por exemplo, o repúdio ao excesso de ornamentos e vibratos vocais - as intrínsecas relações da bossa nova com a música norte-americana, em especial o jazz, assim como suas interconexões com a música erudita, trouxeram a discussão para um patamar ainda mais acirrado. O musicólogo Brasil Rocha Brito sugere alguns pontos dessas conexões:

Não se trata de um regionalismo estreito, armado de preconceitos contra o que se possa adotar de culturas musicais estrangeiras. Segundo o conceito da bossa nova, a revitalização dos característicos regionais de nosso populário se faz sem prejuízo da importação de procedimentos tomados a outras culturas musicais populares ou ainda à música erudita (BRITO, 1974, p. 24).

Tendo como principais protagonistas João Gilberto e Tom Jobim, não obstante a atuação de artistas como Johnny Alf (1929 – 2010), Tito Madi (1929 -), Lúcio Alves e Dick Farney no período anterior ao que se denominou como marco inicial da bossa nova, que, segundo (CUTER, 2014) “é menos um “movimento” do que uma constelação de manifestações artísticas muito diferentes entre si que tomaram como ponto de referência a obra de João Gilberto”. Todavia, vários autores concordam que a bossa nova apresentava

parâmetros musicais ancorados em alguns aspectos comuns, quais sejam: estrutura melódico-harmônica de maior complexidade, explorando sobretudo notas de tensão; encadeamentos harmônicos repletos de acordes alterados; execução vocal cujo referencial estético surgia como uma contraposição às formas de interpretação praticadas até o momento e, por fim, uma forma de acompanhamento violonístico que, juntamente com a voz, enfatizava uma polirritmia de caráter inesperado na articulação do fraseado. Dessa forma, diversos aspectos trazidos para o âmbito da música popular pelo jazz, e adaptados para a música popular brasileira pela bossa nova estavam atrelados a alguns padrões já legitimados pelo repertório erudito tais como: linhas melódicas com notas não diatônicas, bem como movimento cromático no discurso melódico; conduções harmônicas que contemplam notas adicionais, harmonia quartal e acordes de empréstimo modal; entre outros elementos. Esses padrões foram inseridos no contexto da música popular, assumindo um papel de valoração desse repertório, pois como indica Trotta:

No universo da canção popular, a legitimidade de categorias musicais tende a aumentar quando são empregados alto teor de individualização do autor, grande complexidade harmônico-melódica, sofisticação poética e sonoridade de arranjo rica em contrapontos e variações de texturas instrumentais – ou seja: critérios de valoração musical emprestados dos critérios norteadores de qualidade derivados da obra dos autores referenciais, “eruditos” (TROTТА, 2011, p. 106).

A abordagem, indicada acima por Trotta, aponta para um nível de sofisticação da música popular ancorada por “critérios de valoração musical”, buscando a legitimação através de parâmetros usados na música erudita, dessa forma estabelecendo novos padrões estéticos para a canção popular, mais especificamente o samba, tornando-a intelectualmente mais aceitável para uma classe média emergente. Um exemplo desse processo de legitimação e valoração é o livro de Augusto de Campos, lançado em 1968, *Balanço da bossa e outras bossas*, cujo conteúdo reúne textos de “um musicólogo, um regente, um compositor e um poeta “eruditos”, mas entusiastas da música popular”, onde o autor, a partir da introdução do livro define:

Quando me pediram um livro sobre a moderna música popular brasileira, ocorreu-me a ideia de reunir em volume alguns trabalhos críticos que acompanharam de perto, no ato, os apaixonantes momentos de sua evolução, nos últimos tempos. Trabalhos de diferentes autores e que — excetuadas obviamente as minhas próprias incursões e tentativas — julgo dos mais relevantes para a compreensão do que aconteceu com a nossa música, ou a parte mais consequente e inteligente dela (CAMPOS, 1968, p. 11).

A despeito dos textos reunidos por Campos se referirem a um período posterior ao início da bossa nova, fica inegável o caráter valorativo instituído por um instrumental teórico, estabelecido por “eruditos” que “apontam para o desabrochar “autoconsciente” da canção brasileira representado, nestes termos, pela bossa nova” (POLETTI, 2004, p. 14).

Guinga, como abordarei mais detalhadamente no capítulo 3, foi influenciado já nos seus primeiros contatos com o violão – e isso ocorre a partir dos seus 11 anos - por essa estética ou estilo bossanovista que, como ele mesmo atesta “era a estética que vigorava na época”. Nesse contexto, considerando que o repertório da bossa nova era predominante nos rádios e discos no início dos anos 1960, era natural que Guinga tivesse muito interesse, tanto como ouvinte quanto violonista, tentando tocar as harmonias e a “batida” da bossa nova. A minha impressão, entretanto, é que alguns aspectos estilísticos, em especial na execução violonística, o afastaram desse “ponto de referência” concentrado no violão de João Gilberto. Guinga traz na sua bagagem como ouvinte uma diversidade musical – especialmente de gêneros - que abarca um universo que a bossa nova não considera ou contempla. Sua forte conexão, por exemplo, com o baião, o coco, entre outros gêneros nordestinos, bem como seu apreço pelo repertório da seresta sugerem essa tendência por um interesse, enquanto compositor, de transitar por outras “linhas” musicais. No que concerne à forma de tocar violão, as “vozes” presentes nas composições de Garoto (contraponto) também se apresentam como uma contraposição aos blocos harmônicos usados na bossa nova, fazendo com que ele busque outras vias “inspiradoras” para suas composições. Por fim, em meados dos anos 1960, a percepção da música popular amplia-se para abarcar de forma mais abrangente a pluralidade brasileira musical. Surge o que hoje conhecemos como MPB (acrônimo para Música Popular Brasileira) e, com ela, um novo cenário estabelecerá novos conceitos e rumos.

2.2 A MPB e o nascimento do compositor Guinga

Ao longo dos anos 1960, o Brasil viveu um momento de efervescência em áreas diversas das artes como música, poesia, cinema e teatro. Alguns fatores pertinentes ao crescimento do mercado de bens culturais como, por exemplo, a expansão das redes de televisão e a consolidação da indústria fonográfica foram decisivos nesse cenário caracterizado também por fortes turbulências na esfera política. Nesse contexto, marcado de forma intensa por ideais nacionalistas, uma das questões principais entre os artistas se concentrava na busca por uma identidade “genuinamente” brasileira, bem como na difícil relação envolvendo arte e engajamento político.

Alguns compositores e intérpretes, egressos da bossa nova, buscaram alternativas para esse conflito envolvendo o binômio (arte-engajamento). Uma dessas vias era estudar os elementos acerca de tradições e costumes das classes populares, trilhando um caminho que alcançasse as bases ou raízes da música brasileira. Nessa direção, esses artistas buscavam conciliar o comprometimento para com as questões nacionalistas, associando-o ao avanço dos aspectos técnicos e formais conquistados pela bossa nova, bem como assumir um papel ativo no processo da profissionalização desenvolvido à época pelas principais gravadoras em atividade no Brasil. Vale ressaltar, no entanto, que as questões envolvendo a absorção de uma atitude política no discurso musical foram articuladas respeitando a trajetória de cada artista. Um dos primeiros compositores a adotar essa postura mais engajada, participando ativamente dos debates que envolviam tais questões foi o cantor e compositor Carlos Lyra. Nesse sentido, sendo um pioneiro no processo de politização do “movimento” da bossa nova, estabelecia-se certa divergência entre este e os demais intérpretes, especialmente os músicos da “primeira” geração bossanovista (SOUZA, 2002, p. 12).

Nesse contexto, apesar da permanência de questões anteriores sobre quais seriam as características e o que seria uma música popular verdadeiramente nacional (semelhante ao que ocorreu nos anos 1950), a primeira metade dos anos 1960 trazia questões políticas bem mais complexas, decorrentes das crises que viriam a desembocar no golpe de estado em 1964. Nem mesmo entre os jovens compositores, oriundos da bossa nova, havia consenso de qual caminho seguir, engajamento ou mercado, logo, alienação. Como sugere Napolitano:

A crise político-ideológica da esquerda estimulou ainda mais o debate e a busca de novos paradigmas, numa arena musical cada vez mais organizada em função do mercado. Esse foi um dos paradoxos da grande popularização da música nacionalista, no imediato pós-golpe, e uma das variantes que marcou o nascimento da MPB renovada, consagrada na “era dos festivais” (NAPOLITANO, 2007, p. 80).

Os festivais de música popular, transmitidos ao vivo pelas emissoras Excelsior, Record e Globo, iniciaram seu processo de consolidação de popularidade perante o público a partir de 1965 com a edição do I Festival de Música Popular Brasileira, idealizado pela TV Excelsior de São Paulo e produzido pelo jornalista Solano Ribeiro que relembra como os jornalistas rebatizaram o nome do evento: “I Festival de Música Popular Brasileira era uma coisa muito comprida, os jornalistas resolveram abreviar e transformar aquilo na MPB, “Festival da MPB”. O termo MPB aparece nesse momento” (RIBEIRO, 2010). No entanto, Ribeiro esclarece:

Os festivais não surgiram do dia para a noite. No início dos anos 60, existia uma movimentação musical a partir da Bossa Nova, com base no Rio. Em São Paulo havia muita gente fazendo boa música. [...] Logo percebi que os encontros despertavam grande interesse e, de repente, poderiam acontecer num lugar maior (RIBEIRO, 2000).

Os encontros ou eventos musicais a que Solano Ribeiro se refere aconteciam em São Paulo, em centros acadêmicos como Mackenzie ou no Colégio Rio Branco, ou seja, um circuito de shows universitários com auditórios quase sempre lotados e um público entusiasmado, chamando a atenção de produtores das emissoras de TV que viram ali um potencial para adaptação dos mesmos em grandes eventos que atrairiam patrocinadores e audiência. O programa *O fino da Bossa*, lançado pela TV Record em 1965, representa bem esse formato dos musicais na televisão brasileira. Ancorado por Jair Rodrigues e Elis Regina⁴o programa apresentava canções de jovens compositores recém-lançados, mas também músicas de nomes da “velha guarda” como, por exemplo, Adoniran Barbosa, estabelecendo um diálogo entre as duas correntes. Nesse contexto, *O fino da bossa*, especialmente com o advento das canções de protesto, designava uma concepção musical de caráter nacionalista e engajado, confirmando uma característica essencial dessa fase inicial da MPB: a exploração dos muitos gêneros populares brasileiros, não se limitando ao samba, como de certa forma o fez a bossa nova.

Nesse período (1965 - 1967), as principais emissoras de TV já vinham promovendo seus festivais de música popular. A Rede Globo, sediada no Rio de Janeiro, mudou o formato criado pelas paulistas Excelsior e Record, criando em 1966 o FIC (Festival Internacional da Canção), estruturado com a realização de duas fases eliminatórias: uma nacional e outra internacional. Na segunda edição do festival, realizada em 1967, Guinga, então com 17 anos, classificou a música "Sou só solidão"⁵ (parceria com Paulo Faya), interpretada pelo cantor Luiz Carlos Clay. Ao fazer essa breve panorâmica acerca do momento musical brasileiro vivido na década de 1960, tenho como propósito compreender como Guinga via e vê questões como engajamento político, o "nacional" ou a "brasildade" na canção popular e a música de protesto e, principalmente, perceber como nasce o compositor inserido neste universo.

Guinga fala sobre a distância em que estava dos fatos:

⁴ O programa tinha ainda o Zimbo Trio, grupo responsável por acompanhar os cantores, cuja formação era contrabaixo, piano e bateria.

⁵ Esta canção não passou da fase eliminatória e Guinga classificou outra música, intitulada “Pela cidade” em parceria com Marcio Ramos, no VI Festival Internacional da Canção, em 1971. Infelizmente, não há registros dessas músicas.

Eu era garoto, tinha 17 anos e morava na zona rural do Rio de Janeiro. Jacarepaguá era considerado zona rural [...] meu círculo social eram meus amigos de Jacarepaguá com quem eu jogava futebol e os caras que eu via tocar violão e as serestas, as rodas de música, dali muito doméstica, então eu não tinha nem muita noção de posicionamento político. Na realidade, quando aconteceu a revolução eu não tinha muita noção do que estava acontecendo com o país. A gente vivia um pouquinho alienado (GUINGA, 2014).

A descrição do contexto em que Guinga vivia na zona norte do Rio de Janeiro deixa claro o desconhecimento do quadro político em que se encontrava e, conseqüentemente, a desvinculação com qualquer forma de envolvimento de oposição ao regime militar. Numa perspectiva ampla, não cabe nesta pesquisa discutir os motivos dessa distância, apresentada por ele, acerca dos fatos em curso no país. Contudo, o que Guinga transmite no seu ambiente familiar e social é, de fato, uma postura ou reação onde os acontecimentos políticos eram ignorados: “você está ausente dessa situação como cidadão, como ser humano político e social, você está um pouco ausente, mas ao mesmo tempo você está vivendo uma vida profunda em sentimento, de fomentar tua sensibilidade” (GUINGA, 2014). A parte final desta fala enfatiza – numa forma de oposição à questão de estar engajado politicamente – uma vida que prioriza ou aprofunda mais os aspectos conexos às questões do sentimento e da sensibilidade, numa dinâmica social onde discussões políticas não se faziam presentes: “a minha vida era ouvir musica no radio, na vitrola, jogar futebol e estudar e viver naquele “meiozinho” ali” (GUINGA, 2014).

Estando numa família onde a música estava sempre presente, assunto que abordarei mais detalhadamente no próximo capítulo, Guinga - quando questionado sobre a importância desses elementos de caráter político no seu gosto musical – é enfático: “a relação com a música era uma relação completamente lírica, lúdica, diversão” (GUINGA, 2014). Os festivais chegaram até Guinga pela televisão e ele reitera que usava critérios exclusivamente musicais no que se refere às canções de protesto presentes aos concursos: “na realidade, eu não tinha muita noção do que aquilo representava, mas não simpatizava com aquele tipo de música engajada, não” (GUINGA, 2014). Quando se refere a Gerado Vandré, por exemplo, fica evidente a diferença que Guinga faz da leitura da obra deste compositor quando compara a música “Pra não dizer que não falei das flores” com outras canções:

[...] se for pensar pelo aspecto musical aquela música não tem aquelas belezas, a importância dela é outra, é exatamente política. Eu estava atrás de harmonia, de melodia, eu estava ligado na música [...] “Pra não dizer que não falei das flores” é fraquinha mesmo, mas “Disparada” é uma obra prima.

Vandré era um dos meus preferidos: aquele “Primeiro concerto que virou canção” é outra obra prima (GUINGA, 2014).

Considerando os aspectos relativos ao seu gosto musical, Guinga aponta para questões valorativas que, de alguma forma, orientam suas preferências. No exemplo envolvendo as músicas de Geraldo Vandré, Guinga demonstra uma identificação com o repertório de caráter mais elaborado, com linhas melódicas e conduções harmônicas mais sofisticadas e, ao comparar a canção “Disparada” com “Pra não dizer que não falei das flores”, o compositor usa critérios de juízo de valor acerca do que ele considera “música boa”, distinguindo de maneira enfática o que entende como “música ruim”. Isto é, sua escolha está intimamente relacionada à “riqueza” do discurso musical apreciado. Essa identificação está fortemente ligada ao prazer na escuta, uma vez que, como indica Simon Frith:

[...] é importante observar que a produção de identidade é também uma produção de não identidade – é um processo de inclusão e exclusão. Este é um dos aspectos mais impressionantes do gosto musical. As pessoas não apenas sabem o que gostam, elas também têm uma ideia bastante clara do que não gostam (FRITH, 2001, p. 7).

A análise das nuances presentes na identificação de Guinga com a estética do repertório da MPB dos anos 1960, a despeito do seu não engajamento político, reforça a ideia de que “a MPB não se reduz à dicotomia tradicional direita/esquerda ou ao projeto nacional-popular, e possibilita uma quantidade muito grande de interpretações que demonstram discursos paralelos, não oficiais” (NEDER, 2012, p. 86). O que percebo ao examinar essa identificação é que os pontos de contato existentes entre os artistas da MPB nesse período e Guinga, agora não mais como simples ouvinte, mas como compositor, são estabelecidos por valores vinculados, quase que exclusivamente, às ferramentas que compõem o discurso musical. Nasce um compositor comprometido com uma estética de uma música mais “refinada”, a partir de critérios como sofisticação harmônica com notas de tensão, pouco comuns em períodos anteriores, melodias construídas com intervalos de maior complexidade, enfim, critérios associados à pluralidade musical brasileira, especialmente no que se refere à sua multiplicidade de gêneros. Nesse sentido, para compreender melhor como Guinga constrói sua carreira e obra é necessário averiguar seu universo sociocultural, sua formação e suas influências, sendo esse o tema principal a ser tratado no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3

Guinga e sua obra

Neste capítulo, abordo a trajetória musical de Guinga com ênfase nas características gerais de sua obra, suas influências e, em especial, as experiências mais significativas que marcaram sua formação cultural como músico e, sobretudo como compositor. Busco uma observação atenta das relações estabelecidas entre a pessoa de Carlos Althier de Souza Lemos Escobar e seu universo sociocultural, especialmente a intensa experiência musical por ele vivida no ambiente familiar. Considerando que o homem parte de uma perspectiva única e pessoal para atingir um estágio de universalidade, verifico esse intrincado processo de formação daquele com sua obra, porquanto o artista não está isolado ao criar. No percurso feito por Guinga, descrevo o breve, não obstante essencial contato com o “estudo formal”, assim como seu entorno musical, no propósito de esclarecer certos procedimentos composicionais e escolhas, bem como compreender o uso de elementos técnicos presentes no seu repertório. Exploro uma parte expressiva de sua produção que permanece inédita, ponderando algumas razões da manutenção do material verificado ainda como obra a ser finalizada. Por fim, apresento algumas características extrínsecas ao som relativas à nossa base de estudo, ou seja, o repertório do CD *Noturno Copacabana*.

3.1 A trajetória e a formação de Guinga

Nascido em 10 de junho de 1950, Guinga foi criado em bairros da zona Norte e Oeste do Rio de Janeiro como “um típico garoto suburbano, ou seja, jogando pelada na rua, saboreando sorvete de milho na padaria da esquina, frequentando as matinês do Cine Baronesa, na Praça Seca” (CABRAL, 2003, p. 9). Seu pai trabalhava como Sargento-enfermeiro no Hospital da Aeronáutica e era um homem rude de personalidade austera. Casado com D. Inalda – uma dona de casa - formavam um casal de relacionamento turbulento naqueles difíceis anos de 1950 (MARQUES, 2002, p. 31). Guinga, em entrevista à Mônica Sinelli, lembra:

Meu pai chamava-se Althier da Silva Escobar. Althier é um nome que não existe. Seria Altieri, mas minha avó, que não tinha instrução, inventou esse nome. Eram pessoas muito pobres lá da Leopoldina, sem cultura nenhuma,

gente de uma pobreza ímpar. Minha mãe é Inalda Figueiredo de Souza Lemos Escobar (SINELLI, 2010).

Embora Guinga aponte para essa “falta de formação” dos seus pais, a música esteve sempre presente na sua vida desde sua infância, principalmente no período em que morou na casa da avó materna - após a separação dos seus pais - juntamente com sua mãe, sua irmã e os tios Marco Aurélio, Cláudio e Danilo. “Ainda criança, pegava escondido o violão do tio e tentava repetir seus acordes, emulando o tema do seriado de TV *Bonanza*, inócuos mi, la e ré” (MARQUES, 2002, p. 36). O rádio tornou-se um veículo decisivo para seu contato com o universo sonoro. Guinga pontua:

[...] no rádio eu tinha tudo disponível pra mim: tinha a música erudita, tinha o jazz, tinha a bossa nova, a seresta nem tanto – porque no período da bossa nova, a seresta foi meio que cancelada, mas ela permanecia no lugar onde eu fui criado. Eu fui criado em Jacarepaguá, que é um bairro onde moraram Jacob do Bandolim, Pixinguinha e Candeia, então não tinha como não conviver com a seresta [...] o rádio continua sendo meu professor de música. Eu sou viciado em rádio (SESC TV, 2010).

Esse depoimento remete à base fundamental da formação musical empírica de Guinga: a sua casa. A informação chegava através do violão do tio Marquinho, sobretudo com os temas de Dilermando Reis, da imensa discoteca de jazz do seu tio Danilo e da voz de sua mãe que “cantarolava serestas, tinha bom ouvido e serenidade na interpretação. Cantava para Guinga sempre que podia. Seu irmão – o tio Cláudio – cantor profissional chegou a gravar discos de 78RPM e também se tornou ponto de referência na formação de Guinga” (MARQUES, 2002, p 36).

Exposto a essa diversidade de gêneros era inevitável que o garoto tivesse em contato direto com diferentes influências de gêneros brasileiros dentro da sua formação. Aos 14 anos, conheceu o violonista Hélio Delmiro, nascendo uma forte amizade em torno do violão e do gosto pelo repertório do jazz, especialmente por algumas figuras como o guitarrista Barney Kessel, bastante famoso no Brasil por seu trabalho no disco de Julie London, *Julie Is Her Name* (1955), que muito influenciaria a Bossa Nova (CASTRO, 1990). Como citado no capítulo 2, na década de 1960, Guinga iniciou seu trabalho como compositor e, em 1967, em parceria com o letrista Paulo Faya, compôs a canção “Sou só solidão”, classificada no II Festival Internacional da Canção (MARQUES, 2002; CARDOSO, 2006). Em 1969, Guinga conheceu o letrista Paulo César Pinheiro, com quem inicia uma parceria que não apenas produziria boa parte de sua obra durante as décadas de 1970 e 1980, mas

também o colocaria em contato com grandes intérpretes como Clara Nunes, MPB4 e Elis Regina.

Apesar da inserção de Guinga na esfera musical, seja através do trabalho como violonista (acompanhando cantores como João Nogueira e Alaíde Costa) ou como compositor – em especial por meio das canções em parceria com Paulo César Pinheiro – Guinga tinha na atividade profissional como dentista⁶ sua principal fonte de renda, principalmente depois de 1976, quando se casa com Maria de Fátima Teixeira, com quem tem duas filhas. Durante os anos 1970, Guinga viveu um período importante na sua formação como violonista e compositor, quando iniciou seus estudos com os professores Jodacil Damaceno e João Pedro Borges.

Durante sua trajetória musical, Guinga teve contato – através do rádio, da rádio-vidrola e do repertório executado no ambiente familiar – com uma vasta gama de gêneros musicais, sendo estes de caráter erudito e/ou popular, nacional e/ou internacional. Em entrevista ao Instrumental SESC Brasil, ele é capaz de traçar uma panorâmica sobre a música do séc. XX que o influenciou, ao elencar suas principais inspirações ou provocações que, de alguma forma, refletem na sua linha composicional.

Na parte instrumental, no que se refere à música brasileira: Pixinguinha, Nazareth, Garoto, Jacob do Bandolim, Cachimbino, Severino Araújo, Moacir Santos e Baden Powell, mas tive também a influência dos maestros como: Gilson Peranzetta, Leandro Braga, Guerra Peixe, Radamés Gnattali, Lyrio Panicali e Leo Peracchi, mas para mim, a síntese disso tudo se chama Villa-Lobos [...] aí vem também o jazz e a canção americana que eu ouvi tanto na minha vida, sou completamente alucinado pelo Duke Ellington. Se não fosse o Tom Jobim, Duke Ellington seria o maior compositor popular do século passado (GUINGA, 2010).

Esta longa citação é de suma importância, diante da constatação da multiplicidade de influências musicais que Guinga sofreu durante sua formação musical, porquanto o mesmo concebe essas influências vividas quando afirma: “a beleza da arte reside na capacidade que o ser humano tem de absorvê-la, aprendê-la e modificá-la” (GUINGA, 2005). O compositor, durante sua carreira, transitou por diversos gêneros nacionais e internacionais como choro, valsa, baião, samba, fox, frevo, blues, toada, rumba e jazz. “Muitas vezes transgride, embaralha estilos tirando daí sua assinatura, sua identidade” (MIGUEL, 2002, p.11). A presença dessa variedade de estilos e gêneros foi uma consequência natural, diante do que observo no percurso vivido por Guinga, recuperando a diversificada cultura musical e

⁶ Guinga conclui o Curso de Odontologia em 1975, pela UFF.

influenciando novas gerações. A música de Guinga simboliza bem sua história, visto que entendo o termo cultura com base na constatação de Clifford Geertz quando afirma:

O conceito de cultura que defendo, e cuja utilidade os ensaios a seguir tentam demonstrar, é essencialmente o conceito semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal suspenso (enredado) em teias de significância que ele mesmo teceu, considero a cultura como essas teias, e a análise do que ela seja, portanto, não uma ciência experimental em busca de uma lei, mas uma interpretação em busca de significado (GEERTZ, 2008, p. 5)⁷.

Considero as canções que foram feitas em parceria com o letrista Paulo César Pinheiro, especialmente nos anos 1970 e 1980 como a primeira grande fase da obra de Guinga que comenta esse período inicial de sua produção: “Quando eu conheci o Paulo César Pinheiro eu entendi que o meu negócio não era “musicar” letra [...] depois disso, na segunda metade da minha obra vem Aldir Blanc, que é importantíssimo na minha vida” (GUINGA, 2010). Guinga indica esses dois compositores como pilares fundamentais na sua obra, compreendendo o período entre os anos 1970 e 1980 de produção com Paulo César Pinheiro e as décadas 1990 e 2000 com o letrista Aldir Blanc. Vale ressaltar que, embora o compositor indique seu trabalho autoral com estes parceiros como as duas grandes fases de sua obra, concebo como terceira fase contemporânea o período em que Guinga, ao se juntar a outros parceiros para suas canções, dá continuidade à sua produção. Esta fase tem início no final dos anos 1990, estando particularmente presente no repertório do CD *Suíte Leopoldina* e continua até o presente momento, visto que Guinga se mantém em plena atividade como compositor.

A obra da dupla Guinga e Paulo César Pinheiro chega ao mercado fonográfico nos anos 1970, através de intérpretes como o quarteto vocal MPB4 – o grupo gravou “Conversa com o coração” e “Maldição de Ravel” do LP *Palhaços e reis*; Clara Nunes que gravou a canção “Punhal” no disco *Alvorecer*, em 1974 e “Valsa do Realejo” no LP *Claridade*, em 1975 – e Elis Regina, que gravou em 1979 a música “Bolero de Satã”, no repertório do LP *Elis, Essa Mulher*. Segundo Daniela Thompson (2013), a dupla tem registrado nessa década onze músicas em LPs com outros artistas como, José Milton, Claudia Savaget, Márcia, entre outros. Na década de 1980, é possível registrar um aumento de novas canções e a inclusão de artistas como Nelson Gonçalves, Miúcha, Maurício Tapajós e Leila Pinheiro. O cantor Ronnie

⁷ GEERTZ, Clifford (1973). *The Interpretation of Cultures. The concept of culture I espouse, and whose utility the essays below attempt to demonstrate, is essentially a semiotic one. Believing, with Max Weber, that man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun, I take culture to be those webs, and the analysis of it to be therefore not an experimental science in search of law but an interpretive one in search of meaning.*

Von grava, para a trilha sonora da novela *Sinhá Moça*, da rede Globo, a canção “Senhorinha”, que é a canção com maior número de gravações em toda a obra de Guinga, até o ano de 2013.

A formação musical, de caráter mais “acadêmico”, desenvolvida por Guinga, ocorre no mesmo período do início do seu trabalho autoral em parceria com Paulo César Pinheiro, ou seja, durante a década de 1970. Cardoso (2006) enfatiza a preocupação que Guinga sempre teve em aperfeiçoar e ampliar seus conhecimentos enquanto instrumentista e compositor. Em entrevista, Guinga corrobora essa ideia quando afirma: “eu preciso sair desse analfabetismo, o cara para melhorar tem que estudar”. Apesar de nunca ter frequentado escola de música, Guinga chegou a ter algumas aulas com professores como o maestro Guerra-Peixe, Fernando Azevedo, Sérgio Carvalho, Raimundo Nicioli e Bohumil Med (CARDOSO, 2006, p. 32). No entanto, o trabalho mais “sistemático” de formação musical que ele recebeu, se concentrou nas aulas com o professor de violão Jodacil Damaceno. Este, juntamente com seu assistente (João Pedro Borges), desenvolveu um trabalho que se concentrava em duas linhas de atuação. Uma de caráter essencialmente técnico e outra que – através da apreciação musical – buscava expandir o conhecimento do repertório de caráter erudito, para que Guinga pudesse ter mais referências e ferramentas a serem aplicadas na sua linha composicional, porquanto para Jodacil Damaceno era claro que Guinga não desenvolvia seu trabalho técnico para tornar-se um concertista. Guinga comenta este período:

[...] eu estudei um pouco de violão com o professor Jodacil Damaceno e o professor João Pedro Borges [...] eu tinha aquele sonho de “quem sabe se um dia, eu vou ser concertista” [...] senti que eu não dava para esse “negócio” muito formal. Ele sacou que meu negócio era compor – compositor popular – e ficava me impregnando da grande música [...] esta foi a minha passagem pelo estudo formal (GUINGA, 2010).

O trabalho de Jodacil Damaceno – no que se refere à apreciação musical, como estratégia pedagógica – se concentrou em compositores cujo repertório era desconhecido de Guinga, tais como Leo Brouwer, Maurice Ravel e Gabriel Fauré. Entretanto, segundo Thomas Cardoso, foi através das aulas com Jodacil que Guinga se interessou pela obra de Villa-Lobos com mais afinco, sendo este compositor presente tanto no trabalho de apreciação musical, como na construção de um repertório violonístico. Apesar dele já ter um conhecimento superficial da obra de Villa-Lobos, foi através das aulas com Jodacil Damaceno que Guinga passou a trabalhar, numa perspectiva mais direta, através do estudo de peças como os Prelúdios e os Estudos para violão (CARDOSO, 2006).

Este período de estudos com os professores Jodacil Damaceno e João Pedro Borges é reiteradamente citado por Guinga em depoimentos à imprensa ou a pesquisadores. O

contato com obras – como, por exemplo, a “Pavane pour une infante défunte” de M. Ravel, transcrita pelo próprio Jodacil, especialmente para Guinga (CARDOSO, 2006, p. 34) – trouxe uma reação impactante por parte deste, especialmente por seu interesse nos aspectos relativos à harmonia, elemento da música que Guinga sempre buscou se aprimorar em suas linhas composicionais. Durante cinco anos esse contato com o que Guinga nomeou como “estudo formal” teve uma influência marcante na sua obra. Guinga não foi o único artista ligado à música popular a trabalhar com o professor Jodacil Damaceno. Diversos artistas ligados à MPB foram alunos dele, nomes como Jards Macalé, Milton Lima dos Santos (Miltinho do MPB4), Joyce, Vital Farias, Almir Chediak, Hélio Delmiro, Célia Vaz, Marlui Miranda, Paulo André, Heitor TP, Renato Alvim, Cecelo Frony, Ignez Perdigão e Chico Maranhão formavam essa vasta lista de alunos (ALFONSO, 2009).

O período que Guinga nomeou como “segunda fase” de sua obra tem início em 1988, quando através do violonista Raphael Rabello foi apresentado ao letrista Aldir Blanc (VIANNA, 2013, MARQUES, 2002). No final dos anos 1980, Ivan Lins, Victor Martins e o produtor musical Paulinho Albuquerque juntaram esforços no intuito de abrir uma gravadora para registrar as canções da dupla, nascendo assim a gravadora Velas (VIANA, 2013). O início da parceria com Aldir Blanc, juntamente com a criação do selo Velas, trouxeram um impulso importante à carreira de Guinga no que se refere ao número de registros de suas músicas presentes na discografia de outros artistas. Contudo, a incursão de Guinga na construção de sua própria discografia se dá com a gravação do seu CD de estreia *Simple e Absurdo*, em 1991. Guinga e Aldir Blanc compuseram em torno de oitenta canções entre as décadas de 1980 e os anos 2000, onde fica evidente o crescimento da sua carreira, principalmente com sua imersão integral na vida profissional como músico, posto que, progressivamente Guinga foi deixando a carreira de dentista para se dedicar inteiramente à vida artística. Sua discografia contempla os seguintes CDs: *Simple e Absurdo* (1991); *Delírio Carioca*, lançado em 1993. Ainda na década de 1990, Guinga gravou o premiado disco *Cheio de Dedos* (1996) e *Suíte Leopoldina* (1999). Experimentando novas parcerias, gravou o CD *Cine Baronesa* (2001); *II Encontro da MPB - Brasil Instrumental, Tatuí* (2002); *A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes: Guinga* (2002); *Noturno Copacabana* (2003); *Graffiando Vento* (2004); *Casa de Villa* (2007); *Dialetto Carioca* (2007); *Saudade do Cordão* (2009); *Rasgando Seda* (2012), onde o compositor se uniu ao Quinteto Villa-Lobos e mais recentemente (2013) lançou *Francis e Guinga*, ao lado do pianista Francis Hime.

Na discografia de Guinga é perceptível a presença de vários elementos intrínsecos à sua trajetória pessoal. Esses elementos procedem, como foi possível examinar, do universo

sonoro musical em que ele esteve inserido junto à família, no contato com músicos que ele manteve desde a adolescência, no ouvido atento às orquestras dos bailes que frequentava e no contato com o “estudo formal”, onde técnica violonística e audições comentadas com o professor Jodacil Damaceno lapidaram o compositor em desenvolvimento. No intuito de compreender melhor como estes elementos tornaram-se atuantes nos seus procedimentos composicionais, descrevo a seguir suas principais influências ao longo do seu caminho como músico e compositor.

3.2 Suas influências musicais

Guinga, em entrevista a Thomas Cardoso afirma: “o primeiro professor de música da minha vida foi a minha casa, e acho que foi definitivo” (CARDOSO, 2006, p.25). Início esta seção com uma frase onde o compositor indica o centro das principais forças que vieram influenciá-lo e, como ele ressalta, com um caráter definitivo no que se refere a uma gama de padrões estético-musicais absorvidos por ele, além de uma multiplicidade de gêneros musicais presentes neste ambiente em que ele esteve inserido. Esse ambiente, superficialmente descrito anteriormente, tinha uma forte efervescência musical, onde seus tios, sua mãe, assim como, sua avó Jandira tinham por hábito “fazer” música, através da seresta, frequentemente cantada por todos, a canção americana vinda da discoteca do seu tio Danilo e outras vertentes musicais, que chegavam através do rádio.

Seu contato com o violão se deu, inicialmente, através do repertório executado por seu tio Marco Aurélio, sobretudo compositores como Dilermando Reis, Garoto e João Pernambuco. Dentre essas peças tocadas estavam presentes músicas que até hoje são consideradas “clássicos” do repertório violonístico brasileiro, como “Se ela perguntar”, “Sons de Carrilhões” e “Abismo de Rosas”. Guinga destaca a influência que a bossa nova teve nesses seus primeiros contatos com o instrumento:⁸

[...] eu nasci com um desejo de ser um músico de bossa nova. Com onze anos de idade eu já tinha essa vontade [...] **de ser músico e tocar bossa nova que era a estética que vigorava na época** [...] com 14 anos eu fui morar em Jacarepaguá, na Rua Mário Pereira e, nessa rua, morava um rapaz (Paulinho Cavalcanti) que era um exímio violonista [...] Ele tocava todas as harmonias da bossa nova. Todas as harmonias do João Gilberto. Eu me encantei tanto

⁸ Entrevista concedida à Carlos Galilea, autor do livro *Violão Ibérico*. Disponível em:<
<https://www.youtube.com/watch?v=GtCciLK0ZQ>>

com esse cara, fiquei amigo dele e ficava ouvindo ele tocar, ficava aprendendo as posições no violão (GUINGA, 2012, grifos meus).

Acrescento às influências violonísticas na trajetória de Guinga, o contato com o músico – amigo da família – Haroldo Bessa. Guinga define esse encontro como o “segundo passo importante” na sua formação como violonista. Em entrevista⁹, Guinga descreve o encontro, relatando uma mudança paradigmática na sua forma de tocar violão:

[...] eu toquei algumas coisinhas de bossa nova, “Corcovado” [...] depois ele tocou violão [*toca duas músicas de Garoto*] e depois tocou isso (“Holiday for strings” de David Rose) [...] eu quando vi aquele violão, eu digo: isso é tudo o que eu quero na vida [...] esse é o violão que eu quero, então eu pulei da bossa nova pra isso [...] Mas a estética que me levou pro violão ao fundo foi o violão mais barroco, um violão mais bordado, mais cheio de alegoria, mais cheio de filigrana. O violão da bossa nova é muito assim (*toca uma sequência de acordes com a batida da bossa nova*) [...] muito bloquinho e não anda tanto como (toca “Cheio de Dedos”)¹⁰ [...] não é esse violão de linhas horizontais (GUINGA, 2012).

Na esfera das influências violonísticas, acrescento o nome do violonista mineiro Chiquito Braga, cuja técnica, sobretudo da construção dos acordes - em relação ao violão - significou uma mudança significativa nos procedimentos composicionais de Guinga. Transcrevo abaixo um depoimento deste à Thomas Cardoso a respeito do quão impactante foi o contato com a maneira de Chiquito Braga tocar:

Eu via aquele violonista tocar com acordes completamente diferentes, eu digo: **‘que maluquice é essa, nunca vi ninguém montar acorde dessa maneira’**. [...] e conviver com o Chiquito também foi uma mudança radical no meu violão. É um descobridor de acordes [...] **o Chiquito me fez ter uma outra visão do violão** (CARDOSO, 2006, p. 42, grifos meus).

Ao examinar a sua linha composicional, no que se refere à técnica violonística utilizada por Guinga, ratifico essas duas práticas que se entrelaçam e tornam-se determinantes, ou seja, Haroldo Bessa - com seu violão de *linhas horizontais*, oriundos de uma forte influência das obras de Garoto - e Chiquito Braga com a sua maneira de harmonizar, especialmente com o uso das cordas soltas em acordes dissonantes conectados às posições não convencionais na prática dessa perspectiva de caráter harmônico-polifônico. Alguns exemplos desses procedimentos violonísticos, principalmente a tensividade melódica e a relação entre cordas soltas, podem ser examinados nos trechos abaixo, extraídos de quatro peças de Guinga (FIG. 1, 2, 3 e 4).

⁹ Depoimento feito aos produtores do livro *Violão Ibérico*.

¹⁰ Peça instrumental - de autoria de Guinga - presente no CD *Cheio de dedos* (1996).

Musical score for "Nó na Garganta" (measures 30-34). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features two staves: Melodia (Melody) and Violão (Guitar). The guitar part is a rhythmic accompaniment with a consistent eighth-note pattern. The melody consists of eighth and quarter notes. Chord symbols above the staff are: C#m7(6), G#m7(9), G#m7(9)/F#, E(#11), and B(add9)/D#.

FIGURA 1 – “Nó na Garganta” – compasso 30 a 34
 Fonte: Songbook A música de Guinga (2003, p. 126).

Musical score for "Lendas Brasileiras" (measures 1-4). The score is in E-flat major (three flats) and 4/4 time. It features two staves: Voz (Voice) and Violão (Guitar). The voice part consists of whole notes. The guitar part is a rhythmic accompaniment with a consistent eighth-note pattern. Chord symbols above the staff are: E \flat , B \flat 7 \flat 9(\flat 5), E \flat , and B \flat 7 \flat 9(\flat 5).

FIGURA 2 – “Lendas Brasileiras” – compasso 1 a 4
 Fonte: Songbook A música de Guinga (2003, p. 99).

Musical score for "Canção Desnecessária" (measures 1-5). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features one staff: Violão (Guitar). The guitar part is a rhythmic accompaniment with a consistent eighth-note pattern. Chord symbols above the staff are: G#m7M, E7M(#11), G#m7M, and G7M(#11). Fingerings and accents are indicated below the staff: 1 2 4 p p, 3 4 1 2 4, 3 4 1 2 4, 3 4 1 2 4. Circled numbers 4 and 5 are also present.

FIGURA 3 - “Canção Desnecessária” – compasso 1 a 5
 Fonte: *Noturno Copacabana: livro de partituras*/Guinga (2006, p. 10)

FIGURA 4 - “Concubinato” – compasso 1 e 2

Fonte: *Noturno Copacabana: livro de partituras*/Guinga (2006, p. 13)

“Música vem de uma coisa chamada melodia” (GUINGA, 2010). Guinga, numa outra entrevista, se declara um escravo da melodia. Cito-o:

Eu sou um compositor de canções. Minha música se torna instrumental porque quando faço a melodia, quero que ela tenha vida independente. Acho que o melodista não precisa se segurar na letra para fazer uma boa canção. Mas a canção é um conjunto de letra e música. Mas isso não quer dizer que a gente não possa dispor dos poetas, eu quero mais é conviver com meus parceiros a vida inteira. Mas o que me carrega primeiro na música é a melodia (GUINGA, 2008).

Diante do exposto na declaração acima, retomo a força da influência do repertório da seresta brasileira na obra de Guinga, presente na musicalidade de sua família e que surge tão fortemente ao longo de sua trajetória, fazendo com que o mesmo se declare um “compositor de canções”. A seresta, apesar dos vários gêneros contidos no seu repertório, tinha na sua gênese um instrumental semelhante ao do choro, ou seja, violão ou piano, flauta, cavaquinho e pandeiro, mas esse instrumental tinha como principal função acompanhar um cantor solista, trazendo os dois componentes principais da canção popular, isto é a letra e a melodia. Guinga nomeia esta como o elemento primordial da música na sua práxis composicional. E é através do rádio e da música feita na sua família que o traço melódico se solidifica na sua formação como instrumentista e compositor. Em depoimento à Cardoso, Guinga destaca: “é impossível passar pela música brasileira sem se estacionar sobre o capítulo da seresta. O compositor que não vivenciou a seresta, para mim, no fundo é um compositor incompleto” (CARDOSO, 2006, p. 28).

É inegável – por parte de Guinga - o conhecimento dessas referências musicais, oriundas do repertório da seresta. O compositor demonstra sempre uma intimidade muito grande, citando obras, compositores e intérpretes. No que se refere à música “clássica”, fica

evidente – ao conferir suas declarações a respeito das influências de cunho “erudito” – a importância da obra de Villa-Lobos. Considero que dois aspectos relacionados à obra deste compositor tenham sido marcantes no que concerne ao poder de influenciar Guinga na construção de sua obra: o repertório violonístico e a presença de características do universo da música popular, inseridas no conjunto da vasta obra do compositor carioca. Ilustro a importância dada por Guinga à música de Villa-Lobos ao lembrar duas canções onde ele insere [em forma de citação] os compassos iniciais da peça “Bachianas Brasileiras n. 5”: “Blanchiana” (Guinga) – CD *Cheio de Dedos* - e “Silêncio de Iara” (Guinga e Luis Felipe Gama), terceira faixa do CD *Noturno Copacabana*.

Dessa forma, ratifico esses intrincados elementos – de poder influenciador marcante - presentes ao longo da vida de Guinga. Abordo a força do ambiente familiar em que o mesmo esteve inserido, onde a música era prática regular, através do repertório vindo do rádio ou dos discos, bem como da seresta cantada por todos; examino as influências de músicos que Guinga teve contato direto, sendo um observador atento na forma de execução de Haroldo Bessa, Hélio Delmiro e Chiquito Braga; assim como o que ele nomeou como “contato com estudo formal”, onde o trabalho com o professor Jodacil Damaceno possibilitou, por um lado um maior contato de Guinga com a técnica violonística, por outro – através de audições comentadas – o colocou próximo à obra de compositores que ele não tinha tanta intimidade, como Villa-Lobos, Leo Brouwer, Gabriel Fauré, Maurice Ravel, entre outros. Dessa forma, todas essas ferramentas constituíram a base da formação de Guinga como instrumentista, cantor e compositor, refletindo diretamente na sua obra.

3.3 A obra de Guinga

As diversas fases de produção de um artista seja a obra de um dramaturgo, escritor, artista plástico ou compositor, dificilmente terão datas precisas de início e fim. Mesmo as datas referentes ao começo de períodos artísticos, especialmente aquelas relacionadas à história da música, são apenas tentativas de fixar uma data precisa que seria, no máximo, uma data simbólica. É comum, por exemplo, encontrar bibliografia que “determina” o ano de 1750 como final do período do barroco, muito provavelmente por coincidir com a morte de J. S. Bach ou – ao trazer para um universo da música brasileira - que a bossa nova

tem na sua “certidão de nascimento” o ano de 1958 como marco inicial, sobretudo com a gravação da canção “Chega de Saudade” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes) por Elizeth Cardoso, que contava com a participação do violonista João Gilberto, utilizando pela primeira vez a batida no violão que se tornaria a marca característica do estilo de acompanhamento “bossanovista”.

Como compositor, a produção de Guinga não foge dessa dificuldade, destacada no parágrafo anterior, posto que seu processo de criação teve início desde sua adolescência, período em que seus primeiros passos, no contato com o violão, foram dados e seus contatos com outros músicos foram estreitados, assim como seu interesse em compor. Contudo, para o biógrafo de Guinga – Mário Marques – o ano de 1967 pode ser indicado como o ano da estreia de Guinga em virtude da sua participação no II FIC.

Apesar de Guinga ter tido outra incursão no mundo dos festivais, com a canção “Pela cidade”, como já citado anteriormente, o compositor reiteradamente aponta para os dois momentos ou fases fundamentais na sua carreira com Paulo César Pinheiro e Aldir Blanc. Os dois letristas citados por Guinga, de fato concentram a maior parte de sua obra, seja gravada pelo compositor ou nos registros feitos por outros artistas em suas respectivas discografias, no entanto muitos letristas trabalharam com Guinga, embora em menor escala, ao longo de sua carreira. Apresento abaixo um quadro cronológico¹¹ das canções de Guinga, a partir da década 1970 até 2013. Inicialmente, exponho uma visão da presença desse repertório nos discos de outros artistas; a relação das canções - em parceria com Paulo César Pinheiro e Aldir Blanc - que permanecem inéditas e, por fim, a discografia do compositor, iniciada em 1991 com o CD *Simples e Absurdo*.

Gravações das músicas de autoria de Guinga na discografia de outros artistas:

TABELA 1 - Dados do repertório dos anos 1970

DÉCADA	Número de discos	Número de faixas	Número de músicas	Música mais gravada
1970	11	13	11	Bolero de satã; Valsa de Realejo (Guinga e Paulo César Pinheiro)

¹¹ Informações colhidas no site da pesquisadora Daniella Thompson. Disponível em: <<http://daniellathompson.com/Texts/Guinga/Guinga.htm>>

TABELA 2 - Relação das músicas gravadas nos anos 1970

Título	Autores	Número gravações
1. Bandoneon	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
2. Bolero de Satã	Guinga e Paulo César Pinheiro	2
3. Calma	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
4. Canto do Beato Louco	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
5. Conversa com o Coração	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
6. Dança de Força	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
7. Maldição de Ravel	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
8. Passos e Assovio	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
9. Punhal	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
10. Valsa de Realejo	Guinga e Paulo César Pinheiro	2
11. Valsa Maldita	Guinga e Paulo César Pinheiro	1

TABELA 3 - Dados do repertório dos anos 1980

DÉCADA	Número de discos	Número de faixas	Número de Músicas	Música mais gravada
1980	14	22	21	Resta sobre o bar (Guinga e Paulo César Pinheiro)

TABELA 4 - Relação das músicas gravadas nos anos 1980

Título	Autores	Número gravações
1. Bolero	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
2. Bolero de Satã	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
3. Chorando as Mágoas	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
4. Choro Breve	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
5. Cinto Cruzado	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
6. Comovida	Guinga	1
7. Comovida n. 1	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
8. Comovida n.2	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
9. Igreja da Penha	Guinga	1
10. Non Sense	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
11. Noturna	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
12. O Ribeirinho	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
13. Passos e Assovio	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
14. Por Gratidão	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
15. Porto de Araújo	Guinga e Paulo César Pinheiro	1

16. Punhal	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
17. Suçuarana	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
18. Quadrão	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
19. Resta Sobre o Bar	Guinga e Paulo César Pinheiro	2
20. Senhorinha	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
21. Valsa de Realejo	Guinga e Paulo César Pinheiro	1

TABELA 5 - Dados do repertório dos anos 1990

DÉCADA	Número de discos	Número de faixas	Número de músicas	Música mais gravada
1990	64	94	52	Choro pro Zé (Guinga e Aldir Blanc)

TABELA 6 - Relação das músicas gravadas nos anos 1990

Título	Autores	Número de gravações
1. 7 x 7	Guinga e Aldir Blanc	1
2. Baião de Lacan	Guinga e Aldir Blanc	4
3. Bolero de Satã	Guinga e Paulo César Pinheiro	4
4. Canibaile	Guinga e Aldir Blanc	1
5. Caos-Brasil	Guinga, Aldir Blanc e Paulo Emílio	2
6. Carta de Pedra [Igreja da Penha]	Guinga e Aldir Blanc	2
7. Catavento e Girassol	Guinga e Aldir Blanc	2
8. Chá de Panela	Guinga e Aldir Blanc	1
9. Chorado	Guinga e Aldir Blanc	3
10. Choro Perdido	Guinga, Aldir Blanc e Mariana Blanc	1
11. Choro pro Zé	Guinga e Aldir Blanc	6
12. Conversar Comigo	Guinga e Eduardo Gudin	1
13. Cordas	Guinga e Aldir Blanc	1
14. Destino Bocaiúva	Guinga e Aldir Blanc	1
15. Di Menor	Guinga e Celso Viáfora	2
16. Diluvianas	Guinga e Aldir Blanc	1
17. Dobrando a Mantiqueira	Guinga	1
18. Esconjuro	Guinga e Aldir Blanc	4
19. Etérea	Guinga e Eduardo Gudin	1
20. Exasperada	Guinga e Aldir Blanc	2
21. Exílio e Paraíso	Guinga e Aldir Blanc	1
22. Futuramente	Guinga e Aldir Blanc	1
23. Igreja da Penha	Guinga	2

24. Influência do Jackson	Guinga e Aldir Blanc	1
25. Intro	Guinga	1
26. Lendas Brasileiras	Guinga e Aldir Blanc	2
27. Luas de Subúrbio	Guinga e Aldir Blanc	1
28. Madeira de Sangue	Guinga e Aldir Blanc	1
29. Mise-en-Scène	Guinga e Aldir Blanc	1
30. Neblina e Flâmulas	Guinga e Aldir Blanc	1
31. Negão nas Parada	Guinga e Aldir Blanc	1
32. Nem Cais, Nem Barco	Guinga e Aldir Blanc	2
33. Nítido e Obscuro	Guinga e Aldir Blanc	5
34. Nó na Garganta	Guinga	1
35. Non Sense	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
36. Noturna	Guinga e Paulo César Pinheiro	2
37. Nuvem de Gafanhoto	Guinga e Aldir Blanc	1
38. O Coco do Coco	Guinga e Aldir Blanc	3
39. Oliúdi-Fox	Guinga e Aldir Blanc	1
40. Pra Quem Quiser Me Visitar	Guinga e Aldir Blanc	1
41. Rio de Janeiro	Guinga e Aldir Blanc	2
42. Saci	Guinga e Paulo César Pinheiro	2
43. Samba de um Breque	Guinga e Aldir Blanc	3
44. Senhorinha	Guinga e Paulo César Pinheiro	2
45. Sépia e Flash	Guinga e Aldir Blanc	1
46. Sete Estrelas	Guinga e Aldir Blanc	2
47. Sinuoso [Choro]	Guinga	1
48. Valsa No. 1	Guinga	1
49. Valsa pra Leila	Guinga e Aldir Blanc	2
50. Vô Alfredo	Guinga e Aldir Blanc	4
51. Você, Você	Guinga e Chico Buarque	2
52. Zen-Vergonha	Guinga e Aldir Blanc	1

TABELA 7 - Dados do repertório dos anos 2000

DÉCADA	Número de discos	Número de faixas	Número de músicas	Música mais gravada
2000	138	222	89	Senhorinha (Guinga e Paulo César Pinheiro)

TABELA 8 - Relação das músicas gravadas nos anos 2000

Título	Autores	Número de gravações
1. Ária de Opereta	Guinga e Aldir Blanc	2

2. Baião da Guanabara	Guinga e Mauro Aguiar	1
3. Baião de Laca	Guinga e Aldir Blanc	10
4. Blanchiana	Guinga	1
5. Bolero de Satã	Guinga e Paulo César Pinheiro	4
6. Caiu do Céu	Guinga e Aldir Blanc	1
7. Canção Desnecessária	Guinga e Mauro Aguiar	1
8. Canção do Lobisomem	Guinga e Aldir Blanc	1
9. Canibaile	Guinga e Aldir Blanc	5
10. Caos-Brasil	Guinga, Aldir Blanc e Paulo Emílio	1
11. Capital	Guinga e Simone Guimarães	2
12. Carta de Pedra [Igreja da Penha]	Guinga e Aldir Blanc	1
13. Casa de Villa	Guinga e Mauro Aguiar	1
14. Catavento e Girassol	Guinga e Aldir Blanc	7
15. Chá de Panela	Guinga e Aldir Blanc	8
16. Cheio de Dedos	Guinga	3
17. Chorado	Guinga	6
18. Choro Breve	Guinga	2
19. Choro na Noite	Guinga e Nelson Motta	1
20. Choro pro Zé	Guinga e Aldir Blanc	13
21. Choro-Canção	Guinga	1
22. Choro-Réquiem	Guinga e Aldir Blanc	2
23. Choro-Tango	Guinga	1
24. Cine Baronesa	Guinga e Aldir Blanc	3
25. Constance	Guinga	2
26. Contenda	Guinga e Thiago Amud	1
27. Conversa com o Coração	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
28. Conversar Comigo	Guinga e Eduardo Gudín	1
29. Cordas	Guinga e Aldir Blanc	1
30. Cortando um Dobrado	Guinga	1
31. Dá o Pé, Loro	Guinga	1
32. Depois do Sonho	Guinga e Luis Felipe Gama	1
33. Desavença	Guinga e Simone Guimarães	2
34. Destino Bocaiúva	Guinga e Aldir Blanc	2
35. Destoada	Guinga e Paulo César Feital	1
36. Di Menor	Guinga e Celso Viáfara	10
37. Dichavado	Guinga	2
38. Dos Anjos	Guinga e Aldir Blanc	1
39. Esconjuro	Guinga e Aldir Blanc	1
40. Exasperada	Guinga e Aldir Blanc	2
41. Fo' Hop [Por Trás de Brás de Pina]	Guinga	1
42. Fonte Abandonada	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
43. Fox e Trote	Guinga e Nei Lopes	1

44. Geraldo no Leme	Guinga	1
45. Graffiando Vento	Guinga	1
46. Guia de Cego	Guinga e Mauro Aguiar	1
47. Henriqueto	Guinga e Aldir Blanc	2
48. Igreja da Penha	Guinga	6
49. Influência do Jackson	Guinga e Aldir Blanc	3
50. Jongo de Compadre	Guinga, Aldir Blanc e Simone Guimarães	1
51. Lendas Brasileiras	Guinga e Aldir Blanc	3
52. Madeira de Sangue	Guinga e Aldir Blanc	1
53. Mar de Maracanã	Guinga e Edu Kneip	1
54. Mingus Samba	Guinga e Aldir Blanc	1
55. Moça Lua	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
56. Neblina e Flâmulas	Guinga e Aldir Blanc	1
57. Nem Mais um Pio	Guinga e Sergio Natureza	4
58. Nítido e Obscuro	Guinga e Aldir Blanc	4
59. No Fundo do Rio	Guinga e Nei Lopes	3
60. Nó na Garganta	Guinga	5
61. Noites Brasileiras	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
62. Noturna	Guinga e Paulo César Pinheiro	3
63. O Coco do Coco	Guinga e Aldir Blanc	5
64. O Silêncio de Iara	Guinga e Luis Felipe Gama	1
65. Par ou Ímpar	Guinga e Aldir Blanc	1
66. Passarinhadreira	Guinga e Paulo César Pinheiro	2
67. Perfume de Radamés	Guinga	2
68. Picotado	Guinga	2
69. Pisando em Falso	Guinga	1
70. Por Trás de Brás de Pina	Guinga	1
71. Porto de Araújo	Guinga e Paulo César Pinheiro	2
72. Pra Jackson e Almira	Guinga e Simone Guimarães	1
73. Pra Quem Quiser Me Visitar	Guinga e Aldir Blanc	3
74. Ramo de Delírios	Guinga e Aldir Blanc	1
75. Rasgando Seda	Guinga e Simone Guimarães	1
76. Resta Sobre o Bar	Guinga, Paulo César Pinheiro e Maurício Tapajós	1
77. Rio de Janeiro	Guinga e Aldir Blanc	2
78. Saci	Guinga e Paulo César Pinheiro	6
79. Sargento Escobar	Guinga	2
80. Senhora das Campanelas	Guinga	1
81. Senhorinha	Guinga e Paulo César Pinheiro	16
82. Song for Lula Galvão	Guinga	1
83. Unha e Carne	Guinga	1
84. Valsa de Realejo	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
85. Valsa pra Leila	Guinga e Aldir Blanc	1
86. Via-Crucis	Guinga e Edu Kneip	2
87. Vô Alfredo	Guinga e Aldir Blanc	4

88. Você, Você	Guinga e Chico Buarque	5
89. Yes, Zé Manés	Guinga e Aldir Blanc	2

TABELA 9 - Dados do repertório dos anos 2010

DÉCADA	Número de discos	Número de faixas	Número de músicas	Músicas mais gravadas
2010	20	34	30	Bolero de Satã (Guinga e Paulo César Pinheiro); Chá de Panela (Guinga e Aldir Blanc); Di Menor (Guinga e Celso Viáfora); Senhorinha (Guinga e Paulo César Pinheiro)

TABELA 10 - Relação das músicas gravadas nos anos 2010

	Título	Autores	Número de gravações
1.	1. Ária de Opereta	Guinga	1
2.	2. Baião da Guanabara	Guinga e Mauro Aguiar	1
	3. Bolero de Satã	Guinga e Paulo César Pinheiro	2
	4. Canção Necessária	Guinga e Zé Miguel Wisnik	1
	5. Catavento e Girassol	Guinga e Aldir Blanc	1
	6. Chá de Panela	Guinga e Aldir Blanc	2
	7. Chorado	Guinga e Aldir Blanc	1
	8. Choro No. 1	Guinga	1
	9. Choro pro Zé	Guinga e Aldir Blanc	1
	10. Comovida	Guinga	1
	11. Dá o Pé, Loro	Guinga	1
	12. Delírio Carioca	Guinga e Aldir Blanc	1
	13. Dá o Pé, Loro	Guinga e Aldir Blanc	1
	14. Di Menor	Guinga e Celso Viáfora	2
	15. Dos Anjos	Guinga	1
	16. Igreja da Penha	Guinga e Aldir Blanc	1
	17. Ilusão Real	Guinga e Zé Miguel Wisnik	1
	18. Leveza de valsa	Guinga e Ana Carolina	1
	19. MaVie [Dos Anjos]	Guinga e AurélieTyszblat	1
	20. Nana Nina Não	Guinga e Mauro Aguiar	1
	21. Nítido e Obscuro	Guinga e Aldir Blanc	1
	22. Nó na Garganta.	Guinga	1
	23. Os Olhos da Cara	Guinga e Mauro Aguiar	1
	24. Pra Quem Quiser Me Visitar	Guinga e Aldir Blanc	1
	25. Procissão da Padroeira	Guinga e Paulo César Pinheiro	1
	26. Rio de Janeiro	Guinga e Aldir Blanc	1
	27. Senhorinha	Guinga e Paulo César Pinheiro	2
	28. Temporã [Porto da Madama]	Guinga e Mauro Aguiar	1
	29. Vô Alfredo	Guinga e Aldir Blanc	1

30. Você, Você	Guinga e Chico Buarque	1
----------------	------------------------	---

Ao examinar a trajetória de Guinga e sua obra, é possível perceber um aumento significativo da presença de suas músicas na discografia de outros artistas como uma consequência natural da consolidação de sua carreira autoral, posto que – como apresentado nas tabelas – somente a partir da gravação do seu primeiro CD, *Simples e Absurdo*, observa-se um maior interesse por sua obra e este reflete no repertório dos CDs tanto de cantores quanto nos grupos instrumentais. Todavia, antes da análise dos CDs do compositor, apresento abaixo a relação das canções – em parceria com Aldir Blanc e Paulo César Pinheiro - que permanecem inéditas até hoje. Esse dado é importante para mensurar a obra do compositor e a razão pela qual, este nomeia os dois letristas como fundamentais na sua produção.

TABELA 11 - Relação das canções inéditas com Paulo César Pinheiro

Título	Autores
1. Alma vazia	Guinga e Paulo César Pinheiro
2. Alto-relevo	Guinga e Paulo César Pinheiro
3. Bailarina	Guinga e Paulo César Pinheiro
4. Canoada	Guinga e Paulo César Pinheiro
5. Canto do beato louco	Guinga e Paulo César Pinheiro
6. Caravana	Guinga e Paulo César Pinheiro
7. Cárcere	Guinga e Paulo César Pinheiro
8. Cigana de Santarém	Guinga e Paulo César Pinheiro
9. Compasso de espera	Guinga e Paulo César Pinheiro
10. Cruz e lágrimas	Guinga e Paulo César Pinheiro
11. Curimã	Guinga e Paulo César Pinheiro
12. Doce beijo	Guinga e Paulo César Pinheiro
13. Fim dos tempos	Guinga e Paulo César Pinheiro
14. Flor do ipê	Guinga e Paulo César Pinheiro
15. Homem da noite	Guinga e Paulo César Pinheiro
16. Lenitivo	Guinga e Paulo César Pinheiro
17. Mandamentos	Guinga e Paulo César Pinheiro
18. Máscara	Guinga e Paulo César Pinheiro
19. Moça lua	Guinga e Paulo César Pinheiro
20. Modinha	Guinga e Paulo César Pinheiro
21. Na calma da manhã	Guinga e Paulo César Pinheiro
22. Namoro	Guinga e Paulo César Pinheiro
23. Noites brasileiras	Guinga e Paulo César Pinheiro
24. Oração	Guinga e Paulo César Pinheiro
25. Pé na estrada	Guinga e Paulo César Pinheiro
26. Pela última vez	Guinga e Paulo César Pinheiro
27. Portões do mar	Guinga e Paulo César Pinheiro

28. Prenúncio do mal	Guinga e Paulo César Pinheiro
29. Procissão da Padroeira	Guinga e Paulo César Pinheiro
30. Rancho das sete cores	Guinga e Paulo César Pinheiro
31. Rosmaninho	Guinga e Paulo César Pinheiro
32. Sedutora	Guinga e Paulo César Pinheiro
33. Sinhá-moça	Guinga e Paulo César Pinheiro
34. Sonhadora	Guinga e Paulo César Pinheiro
35. Te amo	Guinga e Paulo César Pinheiro
36. Valsa pagã	Guinga e Paulo César Pinheiro
37. Valsa triste	Guinga e Paulo César Pinheiro
38. Velho coração	Guinga e Paulo César Pinheiro
39. Vida de fazenda	Guinga e Paulo César Pinheiro
40. Violada	Guinga e Paulo César Pinheiro
41. Violão choroso	Guinga e Paulo César Pinheiro

TABELA 12 - Relação das canções inéditas com Aldir Blanc

Título	Autores
1. Caleidoscópio	Guinga e Aldir Blanc
2. Navio negreiro	Guinga e Aldir Blanc
3. Primícias (abertura)	Guinga e Aldir Blanc
4. Primícias (encerramento)	Guinga e Aldir Blanc
5. Roteiro	Guinga e Aldir Blanc
6. Souvenir (Blues Gás Guinga)	Guinga e Aldir Blanc
7. Tchau (Sublimãe)	Guinga e Aldir Blanc
8. Valsa ímpar	Guinga e Aldir Blanc

É provável que algumas canções acima já tenham sido gravadas, em especial pelas características do mercado atual, tendo em vista as inúmeras possibilidades de gravação e o momento em que estamos inseridos no Brasil, no que diz respeito aos direitos autorais. Como foi possível observar, através desse inventário com as canções gravadas nos discos de outros artistas, assim como as músicas que ainda permanecem inéditas, a obra de Guinga em parceria com Aldir Blanc foi praticamente toda gravada, restando poucas canções inéditas, diferentemente do repertório produzido com Paulo César Pinheiro, onde a maior parte permanece inédita.

3.3.1 A produção fonográfica de Guinga

O objetivo deste tópico é delinear a carreira autoral de Guinga no que se refere à sua produção fonográfica (que soma quatorze CDs no período entre 1991 e 2013),

sintetizando os diversos aspectos relativos à produção, sonoridade, repertório e singularidades estilísticas presentes nos seus discos. Os comentários seguem a ordem cronológica de cada lançamento e optei por concentrar o estudo nos discos que considero fundamentais para esta pesquisa, que entendo como uma espécie de eixo principal da carreira do compositor. Considero, para meus propósitos, os CDs lançados pelas gravadoras Velas e Biscoito Fino como os trabalhos mais relevantes e esclarecedores.

O primeiro CD gravado por Guinga – *Simples e absurdo* – foi lançado, em 1991, pela gravadora independente Velas, tendo o repertório todo assinado pela dupla Guinga e Aldir Blanc. Guinga expõe suas impressões a respeito do seu primeiro trabalho autoral em disco:

Eu tava com 41 anos e nunca tinha gravado discos meus [...] O Aldir Blanc se juntou com Paulinho Albuquerque e [...] na verdade, Ivan Lins e o Victor Martins abriram a gravadora Velas só para viabilizar a existência desse disco porque nenhuma gravadora queria gravar comigo [...] Foi uma atitude de amizade e de amor à minha música [...] Esses quatro, mas houve pessoas que, tipo dando uma força, escrevendo em jornal, por exemplo: o Hebert de Souza [...] Turíbio Santos avalizou o trabalho. Alguns jornalistas, como Mauro Dias, Tárík de Souza, João Máximo, Mário Marques, Antônio Carlos Miguel (GUINGA, 2012).

Guinga sintetiza o processo de gravação do disco ao afirmar: “parecia com construir casa lá na Baixada Fluminense que os amigos se juntam no sábado para virar laje. Hoje levantamos uma laje, agora vamos fazer muro, vamos fazer o alicerce. Mutirão” (GUINGA, 2012). Contudo, na mesma entrevista onde relata o esforço dos artistas envolvidos, Guinga esclarece que não esteve à frente de todas as decisões relativas à produção e resume: “eu era convidado do meu disco, tanto que toco pouquíssimas faixas”. É possível que, diante de um sentimento de profunda gratidão no que se refere ao esforço dos músicos e produtores, Guinga não tenha se sentido à vontade para opinar a respeito do conjunto de resoluções que envolvem um processo como esse. Na minha percepção, a sonoridade e os arranjos definidos pelo produtor Paulinho Albuquerque (1942 – 2006) para o CD *Simples e Absurdo* contemplam mais enfaticamente instrumentos como guitarra, bateria e teclados. Paulinho Albuquerque define a participação de Guinga como instrumentista em apenas três músicas, e este não canta nenhuma das onze faixas, ou seja, a minha impressão é de um Guinga não inserido na concepção estética do projeto. Possivelmente essa escolha foi feita em virtude do produtor não concordar em colocar Guinga como solista principal, buscando em vozes de intérpretes conhecidos da MPB (como Chico Buarque de Holanda, Ivan Lins e Leni

Andrade¹²) a melhor forma de apresentar o compositor ao público. A despeito do empenho e da boa intenção do produtor em trazer um elenco de inegável competência (não somente de cantores, mas de músicos e arranjadores), entendo que a sonoridade do CD se distancia de uma estética sonora que reflita mais as características da identidade e do estilo das canções de Guinga que estão, a meu ver, mais associados a um padrão acústico, tendo o violão como instrumento condutor do discurso musical, como será analisado no capítulo seguinte.

O segundo CD de Guinga – *Delírio Carioca* – foi lançado pela gravadora Velas em 1993, tendo a produção artística do saxofonista Zé Nogueira. Esta não seria, no entanto, a única novidade na produção. Guinga pontua suas impressões sobre o CD:

*O Delírio Carioca é um disco que parece muito mais comigo [...] um disco mais enxuto, não tem tantas mãos mexendo na música. É um disco que eu canto, mesmo que eu cante mal [...] mas é um disco que privilegia mais a relação minha com o violão e está mais próximo da minha alma, mas em termos de repertório, eu gosto dos dois [fazendo uma relação com o primeiro CD *Simples e Absurdo*] (GUINGA, 2012).*

Esse depoimento revela uma mudança significativa quanto às características sonoras presentes na sua discografia, uma vez que, diferentemente do que ocorreu no *Simples e Absurdo*, neste CD Guinga canta a maioria das canções, interpretando dez das quinze faixas. É possível afirmar, diante da própria constatação do compositor, que o mesmo assume - com maior propriedade – a responsabilidade sobre as principais decisões no âmbito da sua carreira discográfica. Zé Nogueira, saxofonista e produtor do *Delírio Carioca*, lembra o período da gravação:

*O Delírio Carioca foi uma contraposição ao disco anterior. Você já fez isso [lembrando uma conversa com Guinga] agora vamos fazer você cantando as músicas e a gente faz uma coisa com percussão [...] O *Simples e Absurdo* é um disco de apresentação do compositor. Acho que o Paulinho Albuquerque quis fazer com várias vozes mostrando a música do Guinga. Os arranjos são diversos. O disco tem coisas lindas, mas eu disse: Guinga, vamos concentrar. (ZÉ NOGUEIRA, 2013).*

O CD *Delírio Carioca*, decididamente, estabelece uma estética sonora muito diferente do primeiro CD de Guinga. Essa mudança, sintetizada na citação acima, é evidente nos diversos aspectos instrumentais nas quinze faixas do disco. Ao examinar a ficha técnica do CD, observa-se: Guinga toca violão em quase todas as músicas, canta dez canções¹³ e, por fim, instrumentos como bateria, guitarra e teclado não compõem a base instrumental das

¹² O elenco de intérpretes ainda tem: Leila Pinheiro, Lúcia Helena, Beth Bruno, Claudio Nucci, Zé Renato, Paulinho Malagutti e o grupo vocal Be Happy.

¹³ A ficha técnica do CD *Delírio Carioca* indica a predominância das faixas cantadas (um total de quatorze canções) e apenas uma única faixa instrumental. A parte vocal traz ainda a participação de Djavan, Leila Pinheiro, Fátima Guedes, Lúcia Helena e o grupo vocal Boca Livre.

faixas. Dessa forma, entendo que o *Delírio Carioca* constitui uma transformação na concepção da sonoridade, dos arranjos e, sobretudo, na condução do acompanhamento exercida pelo violão de Guinga, o que não ocorreu no CD anterior. Ressalto, no entanto, que a escolha de Zé Nogueira como produtor não foi estabelecida por nenhum rompimento profissional ou pessoal com Paulinho Albuquerque, visto que este acompanhava quase todas as sessões de gravação das faixas do *Delírio Carioca*. A confiança que Guinga depositava no trabalho de Paulinho Albuquerque é ratificada na escolha deste como produtor artístico dos CDs posteriores ao *Delírio Carioca*, incluindo o *Noturno Copacabana*.

Os CDs: *Cheio de dedos*, *Suíte Leopoldina* e *Cine Baronesa* – lançados respectivamente em 1996, 1999 e 2001 – trazem, segundo Guinga, uma estética mais instrumental dentro de sua discografia. O compositor pontua alguns aspectos relativos a essa fase, especialmente a atuação dos arranjadores:

No terceiro, [CD *Cheio de dedos*] tem mais a mão do Gilson Peranzetta, ainda tem Leandro [se referindo ao arranjador Leandro Braga]. No quarto e no quinto [CDs *Suíte Leopoldina* e *Cine Baronesa*] tem muito Gilson Peranzetta, arranjando para orquestra, são discos mais orquestrais [...] no *Noturno Copacabana*, volta àquela tendência do *Delírio Carioca*, disco de canção, o violão está mais presente e a minha voz um pouquinho mais (GUINGA, 2012).

Indicado pelo prêmio Sharp como melhor disco instrumental de 1996, *Cheio de Dedos* confirma essa característica indicada por Guinga como “orquestral”, visto que o repertório contém somente três canções, interpretadas por Chico Buarque de Holanda, Ed Motta e Guinga, ou seja, diferentemente dos CDs anteriores *Simples e Absurdo* e *Delírio Carioca*, não há vozes femininas. Dessa forma, no repertório de quinze faixas do CD, doze músicas são instrumentais com arranjos envolvendo formações diversas, onde destaco a presença de sopros (seis faixas), contrabaixo acústico (sete faixas), percussão (oito faixas) e o duo de violões (Guinga e Lula Galvão) que interpretam duas músicas do CD.

Suíte Leopoldina é o primeiro CD onde Guinga experimenta novas parcerias, já que nos seus primeiros discos Aldir Blanc e Paulo César Pinheiro assinam as letras de todas as canções. Neste CD, lançado em 1999, Nei Lopes e Mauro Aguiar são autores das letras de duas das cinco faixas interpretadas por Chico Buarque de Holanda, Ed Motta, Lenine, Alceu Valença e Ivan Lins, ou seja, o repertório, constituído de quatorze faixas, do *Suíte Leopoldina* é essencialmente de músicas instrumentais. Pela primeira vez em sua discografia Guinga aparece como solista instrumental em duas músicas (“Sargento Escobar”, composta em homenagem a seu pai e “Dissimulado”). Neste que seria o quarto CD de sua carreira, a presença de diversos gêneros musicais como samba, baião, valsa, choro e blues demonstra a

facilidade com que Guinga transita pelas diversas vertentes ligadas à música popular, o que evidencia a influência de diferentes matrizes, como por exemplo, os gêneros característicos da música nordestina - como na faixa “Chá de Panela” - ou no “tempero” jazzístico da canção norte americana, como em “Par Constante”.

Lançado em 2001, o CD *Cine Baronesa* reitera essa fase “orquestral” da discografia de Guinga, no entanto, não há uma predominância de músicas instrumentais como nos CDs anteriores. Do repertório de treze faixas do disco, seis delas são cantadas, tendo Guinga como intérprete de cinco dessas canções (fazendo dueto com Fátima Guedes em “Cine Baronesa” e com Nei Lopes em “No Fundo do Rio”), com Chico Buarque de Holanda como solista em “Yes, Zé Manés”. A instrumentação apresentada ao longo do repertório do CD, especialmente das faixas arranjadas pelo principal arranjador do disco (Gilson Peranzetta), se caracteriza pela sonoridade dos sopros - madeiras e metais -, no violão de Guinga e dos violões do Quarteto Maogani, assim como o timbre das cordas, presente em várias faixas do disco. A música que encerra o álbum (“Melodia Branca”) é interpretada por Guinga, como solista ao violão, fato que só voltará a acontecer, na discografia do compositor, no CD *Casa de Villa* (2007), onde Guinga executa “Comendador Albuquerque”, música feita em homenagem ao produtor Paulinho Albuquerque, falecido em 2006.

O CD *A Música Brasileira deste Século Por Seus Autores e Intérpretes – Guinga*, lançado em 2002, foi produzido pelo SESC de São Paulo, em parceria com a Fundação Padre Anchieta como registro do programa Ensaio da TV Cultura. Nas oito faixas gravadas temos: Leila Pinheiro interpretando quatro canções, o próprio compositor cantando duas músicas do cancionário nacional (“Prece à Lua” e “Mané Fogueteiro”) além de duas faixas instrumentais. Lula Galvão, Zé Nogueira, Carlos Malta, Dino 7 Cordas e Nilton Delfino Marçal são os músicos convidados por Guinga para compor a formação instrumental deste CD.¹⁴ O disco traduz o caráter informal do programa Ensaio, sendo todas as faixas gravadas ao vivo. Também em 2002, a TV Cultura registrou o show gravado por Guinga juntamente com os músicos Lula Galvão e Paulo Sérgio Santos, assim como a participação da cantora Ana Luiza em três das onze faixas do CD *II Encontro da MPB - Brasil Instrumental, Tatuí*.

Cronologicamente, o CD gravado em estúdio por Guinga após o *Cine Baronesa*, é o *Noturno Copacabana* (Velas – 2003). Sendo o recorte fonográfico para as investigações deste estudo, apresentarei minhas considerações acerca deste CD no tópico seguinte, após a conclusão, em ordem cronológica, desta análise da carreira fonográfica de Guinga.

¹⁴ Informações disponíveis em: http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI04199

Graffiando Vento, lançado em 2004 pela gravadora italiana Egea e único CD na discografia de Guinga gravado em duo, é um disco que confirma a versatilidade timbrística da obra do compositor, uma vez que, composta ao violão, a música pode ser apresentada como uma peça solo para este instrumento, receber formações instrumentais diversas ou ainda, através de um parceiro, ter uma letra para ser interpretada em forma de canção. Gabriele Mirabassi é um clarinetista italiano que em 1999, igualmente pela gravadora Egea, gravou o disco *Velho Retrato* com o violonista Sérgio Assad, ou seja, essa combinação dos timbres de violão e clarinete já vinha sendo experimentada pelo músico anteriormente, assim como atesta Gabriele: “foi através deste trabalho [o disco *Velho Retrato*] que Guinga me conheceu e que eu definitivamente contraí a paixão pelo Brasil musical”.¹⁵ Nas doze faixas do CD *Graffiando Vento*, todas de autoria de Guinga, é possível perceber a capacidade inventiva no fraseado melódico do clarinete de Gabriele Mirabassi, sobretudo na sua habilidade como improvisador, bem como as nuances do acompanhamento violonístico de Guinga. No entanto, gravar um CD, integralmente instrumental, com essa formação poderia resultar na “velha” forma: *tema, improviso, tema*, tão utilizada no jazz, contudo, as escolhas feitas pelo duo geraram, a meu ver, uma estética sonora onde prevaleceu o equilíbrio na maneira de arranjar as músicas.

Em 2007 é lançado o CD, *Casa de Villa*. Noto nesse trabalho uma conexão estética com o segundo CD de Guinga, *Delírio Carioca*, isto é, um disco de canções onde Guinga é o principal intérprete vocal e o violão tem importância essencial no resultado sonoro obtido. Apesar dos seis arranjadores escolhidos para o trabalho de concepção instrumental das doze faixas, o disco apresenta uma sonoridade bastante homogênea, com a presença dos sopros – madeiras e metais - em oito das faixas, e com o violão, presente em dez músicas, como instrumento “condutor” das diversas formações instrumentais. Oito das canções têm como solista Guinga e Paula Santoro, é a única cantora convidada, dividindo a interpretação vocal na canção “Via Crucis”. O produtor de *Casa de Villa*, Marcus Tardelli, aborda as questões da produção, especialmente o papel do violão na concepção estética das faixas:

Eu tive a preocupação que ficasse mais evidente o violão dele e ele, que tudo crescesse a partir do violão, não ao contrário [...] todos os arranjos partiram assim: ele gravava o violão já valendo e as pessoas criavam a partir daquele violão (TARDELLI, Marcus, 2013).

A canção “Tudo Fora do Lugar” é uma síntese desse procedimento estabelecido na produção do CD *Casa de Villa*. O citado procedimento de gravar o violão “já valendo” é feito em um único canal para voz e violão, executados simultaneamente. Isso possibilita a percepção de singularidades da relação da voz com o violão na obra de Guinga, e um contato

¹⁵ Depoimento de Gabriele Mirabassi, Disponível em <http://www.guinga.com.br/>.

mais próximo com sua expressão estética e composicional. O CD tem outra música com violão e voz, no entanto, Marcus Tardelli explicou que eles optaram por gravar em separado pelo tipo de condução melódica de “Casa de Villa” exigir uma voz mais livre. Como foi citado anteriormente, Guinga executa “Comendador Albuquerque”, última música do disco, uma peça solo para violão em homenagem a Paulinho Albuquerque. Ainda no ano de 2007, a gravadora Egea lançou o CD *Dialetto Carioca* que apresenta treze faixas instrumentais com Guinga tendo como convidados Paulo Sérgio Santos e Gabriele Mirabassi (clarinetes), Lula Galvão (guitarra) e Jorginho do Trompete. Este disco traz um pouco da sonoridade destes músicos no que se refere ao repertório de Guinga, visto que todos eles tocavam com frequência nas turnês de Guinga.

Saudade do Cordão, lançado em 2009, é um projeto feito pela gravadora Biscoito Fino, nos formatos CD e DVD, onde Guinga volta a explorar, como havia ocorrido anteriormente no CD *Graffiando Vento*, a sonoridade do violão com o clarinete, tendo como parceiro neste CD o clarinetista Paulo Sérgio Santos. Contudo, a participação em cinco músicas do baterista Jurim Moreira traz ao repertório uma dinâmica especial no que se refere ao acompanhamento rítmico, especialmente as faixas ligadas aos gêneros como baião (“Por Trás de Brás de Pina”); coco (“O Coco do Coco”); samba (“Capital”); toada (“Saci”) e a marcha que dá título ao disco (“Saudade do Cordão”). São treze faixas instrumentais, sendo oito delas interpretadas pelo duo violão/clarinete e uma única canção do disco (“Saci”), interpretada por Lenine.

O CD *Francis e Guinga*, lançado pela gravadora Biscoito Fino em 2013, é um projeto que reúne canções de Guinga e do compositor e pianista Francis Hime. O disco apresenta dez faixas, compreendendo dezesseis canções em virtude da ideia de mesclar na mesma faixa duas canções, criando uma espécie de diálogo entre o repertório dos dois artistas. Esta concepção dos arranjos do disco ocorre, por exemplo, em “Nem Mais um Pio” (Guinga e Sergio Natureza) e “Passaredo” (Francis Hime e Chico Buarque de Holanda), “A Noiva da Cidade” (Francis Hime e Chico Buarque de Holanda) e “Senhorinha” (Guinga e Paulo César Pinheiro), “Saci” (Guinga e Paulo César Pinheiro) e “Parintintin” (Francis Hime e Olívia Hime), “Porto de Araújo” (Guinga e Paulo César Pinheiro) e “Desacalanto” (Francis Hime e Olívia Hime), “Noturna” (Guinga e Paulo César Pinheiro) e “Minha” (Francis Hime e Ruy Guerra) e, por fim, “Cambono” (música inédita de autoria de Guinga, Francis Hime e Olívia Hime) e “Anoiteceu” (Francis Hime e Vinícius de Moraes). Francis Hime interpreta “Saudade de Amar”, composta em parceria com Vinícius de Moraes e o repertório apresenta ainda mais

duas canções inéditas: “A Ver Navios” (Guinga, Francis Hime e Olívia Hime) e “Doentia” (Guinga, Francis Hime e Thiago Amud).

A ideia de combinar numa mesma faixa duas canções não segue necessariamente uma regra fixa, mas, na maioria das vezes, Guinga canta a canção de Francis Hime, sendo acompanhado por este ao piano e, na canção de Guinga, Francis Hime interpreta com o compositor acompanhando ao violão. Essa alternância nas interpretações ocorre em quase todas as faixas, trazendo um ambiente sonoro concentrado no piano e no violão (únicos instrumentos presentes no disco), mas também na voz dos dois cantores. Os duetos vocais são feitos com Guinga cantando a região mais aguda das melodias enquanto a voz de Francis Hime explora a tessitura mais grave, ora oitavando a linha melódica, ora realizando uma segunda voz em harmonia com Guinga. Finalmente, a impressão que fica ao escutar as dez faixas do CD *Francis e Guinga* é que os compositores/intérpretes buscam, de maneira enxuta e direta, juntar canções que teriam interseções temáticas, especialmente literárias, numa forma de diálogo musical e poético.

3.4 O CD *Noturno Copacabana*

Lançado pela gravadora Velas em 2003, o CD *Noturno Copacabana* é o quinto e último CD de Guinga produzido por Paulinho Albuquerque, tendo como principal arranjador o violonista Paulo Aragão, e Lula Galvão que assina os arranjos das faixas “Garoa e Maresia” e “Noturno Copacabana”. São várias as formações instrumentais ao longo do CD, mas os músicos que compõem a base da maioria das faixas são: Lula Galvão (violão e guitarra), Paulo Sérgio Santos (clarinete), Jorge Helder (contrabaixo acústico), Carlos Malta (flauta), Jessé Sadoc (trompete), João Cortez (bateria), Armando Marçal (percussão) e Nailor Proveta Azevedo (saxofone). A instrumentação contém ainda a participação em quatro faixas das cordas friccionadas (violino, viola e violoncelo), o acordeon, executado por Gilson Peranzetta, em “Na Surdina” e, finalmente, o violão requinto, executado por Marcus Tardelli em “Canção Desnecessária”. O repertório do CD contempla dez canções com vocal, tendo Guinga como principal intérprete e as participações das cantoras Leila Pinheiro, Ana Luiza e Fátima Guedes. Como observado ao longo deste capítulo, a produção fonográfica de Guinga sempre contemplou faixas instrumentais nos seus discos e no *Noturno Copacabana* não foi diferente, a despeito de ser um CD essencialmente de canções, nota-se no repertório quatro faixas instrumentais.

3.4.1 Aspectos gerais da obra

De acordo com Guinga, as músicas do *Noturno Copacabana* foram compostas na época do lançamento, ou seja, no início dos anos 2000, exceto as faixas “Senhorinha” e “Fonte Abandonada”. Estas músicas – feitas em parceria com Paulo César Pinheiro – foram compostas nos anos 1970. No que se refere às letras, o CD traz as duas gerações de parceiros presentes à sua obra: Paulo César Pinheiro e Aldir Blanc e os novos letristas como Mauro Aguiar, Simone Guimarães, Luis Felipe Gama e Francisco Bosco, este, autor da letra da canção que dá nome ao disco. A escolha de Paulo Aragão e Lula Galvão como arranjadores do disco é entendida por Guinga como: “é pra mudar um pouco a estética, para não ficar tudo com a mesma cara, procurar pessoas também que estivessem engajadas na minha obra que gostem da minha música” (GUINGA, 2012). No entanto, no que diz respeito à concepção de cada arranjo, o compositor explica: “eu também dou a liberdade dos caras escreverem”. O que percebo no contato com Guinga é que, de fato, o compositor busca se cercar de músicos, produtores e arranjadores, enfim, profissionais que estejam comprometidos com o projeto.

Por ser essencialmente um disco de canções, o *Noturno Copacabana* se aproxima esteticamente do segundo CD de Guinga (*Delírio Carioca*), especialmente por trazer o compositor como principal intérprete vocal das músicas. Guinga confirma que, apesar dos projetos de gravação de discos instrumentais, sempre concebeu suas músicas para receberem uma letra e explica:

Eu sou um compositor de canção, mas eu fazia algumas coisas instrumentais com uma finalidade também de abrir o meu trabalho, não ficar restrito só na área da canção porque compositor de canção que não faz sucesso na radio, não trabalha e, se você tem o outro lado da música instrumental, para você se manifestar, você tem o mundo todo para tocar também porque aí não tem a barreira da língua. Se dependesse de mim, noventa e nove por cento que fazia era música com letra porque eu sou compositor de canção (GUINGA, 2012).

Além de se definir como um compositor de canções, Guinga se assume como principal intérprete vocal:

Assumir, eu cantar a minha própria música – com todo o ônus que possa trazer, que eu não sou cantor, sou rouco, tenho a voz cansada – mas ninguém vai cantar a música como o compositor. Ninguém sabe a intenção do jeito que o compositor sabe. Eu acho que não sou um bom cantor, mas sou o que canta melhor minha música. Da mesma forma que eu adoro o Tom Jobim cantando a música dele e o Chico Buarque cantando a música dele (GUINGA, 2012).

Ao examinar a multiplicidade dos gêneros presentes no CD *Noturno Copacabana*, não obstante este olhar se apresente numa dimensão ainda superficial, é possível perceber

como são intrincados os caminhos que aqueles percorrem, entranham-se no processo criativo do artista e refletem na sua obra. Quando Guinga ratifica inúmeras referências musicais, inseridas no seu ambiente social, isto é, todo o conjunto de elementos que o influenciaram, observo como os gêneros exercem força na base de sua práxis composicional, inclusive com característica de fusão. Esse aspecto da inexistência de fronteiras entre os gêneros fica bastante evidente quando o compositor mescla “samba canção com Gershwin”, quando tece comentários sobre a faixa “Noturno Copacabana”, apesar da colocação metafórica, posto que o compositor neste momento se refira aos gêneros relativos à canção norte americana, ou quando “brinca” com a ideia de uma “guarânia camuflada”, comentando acerca de “Fonte Abandonada” e “que fica quase uma valsa” (GUINGA, 2012). Na esfera do repertório de música popular, os autores se distanciam de aspectos exclusivos de elementos musicais e introduzem variáveis sociais e históricas, sendo comum a presença de traços de vários gêneros inseridos numa mesma canção (HAMM, 1994 apud GUERRERO, 2012, p. 4). Nesse contexto, entendo como procedente essa abordagem, quando analiso as impressões de Guinga ao discorrer sobre suas canções presentes à sua discografia.

No capítulo seguinte, como mencionado na introdução, analiso as questões específicas (incluindo os gêneros contemplados no repertório) relativas aos diversos elementos intrínsecos do CD *Noturno Copacabana*, com o propósito de averiguar com maior profundidade seus procedimentos e particularidades composicionais.

CAPÍTULO 4

Noturno Copacabana: aspectos estético-sonoros e dimensões culturais

Considerando a trajetória musical de Guinga, ao examinar a construção de sua obra, entendo como categórico na gênese de sua arte a sua história de vida e, por conseguinte, sua capacidade perceptiva do ambiente em que esteve inserido. Contudo, destaco que os recursos de análise que se baseiam na parte textual ou documental da música (as partituras) permitem uma verificação bastante expressiva e proveitosa do discurso musical estudado. Especificamente no caso de Guinga, diante do vasto material a que tive acesso no que se refere ao repertório do CD, a verificação das partituras dos arranjos (em especial dos parâmetros harmônico-melódicos) possibilitou um exame muito detalhado do conjunto da obra. É importante ressaltar que tais recursos foram esclarecedores em virtude da singularidade sonora do *Noturno Copacabana*, uma vez que a minha percepção do disco

aponta para um nível de gravação cuja mixagem permitiu uma apreciação crítica das faixas, (tanto da instrumentação quanto da interpretação vocal) onde foi possível constatar uma coerência entre o arranjo concebido e o resultado sonoro final registrado no estúdio.

A luz de tais perspectivas, o presente capítulo apresenta, inicialmente, as considerações acerca dos aspectos relativos às impressões sonoras do CD, no propósito de traçar uma breve panorâmica de todas as faixas. Posteriormente, analiso as cinco músicas selecionadas do repertório do *Noturno Copacabana*¹⁶. Estas foram escolhidas juntamente com Guinga, tendo por base, sobretudo, a diversidade dos gêneros, sendo esta uma característica fundamental na sua obra. Assim, gostaria de reiterar os cinco parâmetros, citados anteriormente, a serem verificados ao longo deste capítulo nas respectivas canções: 1) instrumentação e arranjos do CD; 2) melodias e características harmônicas; 3) letras; 4) gêneros contemplados e 5) interpretação vocal de Guinga.

4.1 Impressões sonoras da obra

O CD *Noturno Copacabana* é um disco com a sonoridade que remete bastante à instrumentação acústica, tendo como base violão, contrabaixo acústico, sopros (madeiras e metais), percussão e cordas. A presença dos instrumentos de sopro, metais e madeiras, em quase todas as faixas do CD, indica uma característica determinante para a sonoridade das músicas, não apenas as dez canções com interpretação vocal, mas também as quatro faixas instrumentais. Embora os sopros estejam presentes desde o primeiro CD de Guinga, no *Noturno Copacabana* eles assumem um papel marcante, juntamente com o violão. Nota-se, nas diversas formações do disco, um equilíbrio sonoro possivelmente oriundo da escolha de um arranjador, Paulo Aragão, para quase todas as faixas. Essa unidade já é saudada por Guinga desde o *Delírio Carioca*, seu segundo CD, que ele define como “um disco mais enxuto, não tem tantas mãos mexendo na música” (GUINGA, 2012).

Outro importante aspecto relativo à sonoridade do *Noturno Copacabana* é o papel fundamental exercido pelo violão como instrumento central, fazendo parte da instrumentação de todas as músicas. Diante de características sonoras que contemplam instrumentos diversos, principalmente, como já mencionados os de sopro, o arranjador pode incorrer num erro, deixando o violão como mero coadjuvante, coberto ou até mesmo ausente em virtude de suas

¹⁶ *Abluesado, Noturno Copacabana, Rasgando Seda, Pra Jackson e Almira e Canção Desnecessária.*

particularidades no que se refere à intensidade, em detrimento a tais formações instrumentais. No entanto, o que percebo é um violão com presença essencial na construção de cada arranjo, uma vez que ora está presente como solista, apresentando o tema – como na primeira faixa, “Garoa e Maresia” – em outras, formando dueto com o trompete, como por exemplo, na introdução da faixa título, “Noturno Copacabana” e ainda em constante diálogo com o quarteto – formado por cello, contrabaixo acústico, flauta e clarinete - na canção “Senhorinha”.

Guinga como principal intérprete vocal constitui outro dado importante, uma vez que o CD *Noturno Copacabana* o apresenta como único intérprete vocal masculino: cantando sete canções como solista, em dueto com Fátima Guedes na música “Concubinato”, além da participação vocal na canção “O Silêncio de Iara”, interpretada por Ana Luiza. Finalmente, concluindo essa parte vocal do CD, Leila Pinheiro é solista em “Fonte Abandonada”. Considero relevante ponderar que os elementos ou propriedades relativos ao canto, ou seja, timbre, afinação, fraseado e expressão se apresentam, através da voz de Guinga, com bastante coerência ao estilo ligado à MPB, posto que são inúmeros os exemplos de compositores como Tom Jobim, Chico Buarque de Holanda e Edu Lobo, que são considerados bons intérpretes de suas respectivas obras.

Outro fator importante no que se refere à sonoridade do CD *Noturno Copacabana*, diz respeito a um procedimento sempre presente nos discos que antecedem a este: a improvisação. Embora o emprego de tal procedimento não seja determinante à obra de Guinga, é possível identificar nos demais discos um número maior de faixas onde um instrumento, improvisa sobre a harmonia de uma respectiva seção. Neste disco, especificamente na música “Dichavado”, isto ocorre com o dueto Guinga e Lula Galvão, tendo este último como improvisador sobre a base feita por Guinga.

4.2 Instrumentação e Arranjos do CD

Antes de efetivamente abordar as questões relativas à instrumentação e arranjos do CD *Noturno Copacabana*, é essencial esclarecer que – dentro do universo desta pesquisa - entendendo o papel do arranjador como um mediador entre a composição, isto é, Guinga ao violão, e a execução a ser realizada no estúdio. Ratifico, no entanto, que o conceito de arranjo assume múltiplos significados em virtude das diferentes particularidades musicais: música de

caráter erudito ou popular, o uso ou não de partituras, a presença e interferência do compositor, entre outras. Antes da análise das cinco músicas, apresento o quadro geral da instrumentação utilizada nas quatorze faixas do disco. Este quadro contém nas linhas horizontais a indicação das faixas do CD e, nas linhas verticais, os instrumentos presentes nas respectivas faixas. Esclareço, ainda, que para facilitar a identificação dos instrumentos através de cores, escolhi uma única cor que incluísse os sopros (madeiras e metais), assim como no que se refere à presença de bateria e percussão.

QUADRO 1 - Instrumentação do CD *Noturno Copacabana*

INSTRUMENTOS	FAIXAS													
	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14
VOZ														
VIOLÃO														
CONTRABAIXO														
SOPROS														
BATERIA + PERCUSSÃO														
CORDAS														
ACORDEON														
GUIARRA														
VIOLÃO REQUINTO														

Como é possível verificar, o quadro acima é um exemplo dessa ambiência sonora acústica, a partir do predomínio, por exemplo, do violão (presente em todas as músicas), executado por Guinga, Lula Galvão e o Quarteto Maogani, dos sopros (presentes em doze faixas), da voz e do contrabaixo acústico.

4.2.1 Abluesado

A canção “Abluesado” (Guinga e Aldir Blanc) reflete bem as características timbrísticas já mencionadas, por contemplar, sobretudo, o colorido sonoro dos instrumentos de sopro. Apresento abaixo, o quadro da estrutura formal de “Abluesado”, uma canção de andamento lento, cuja tonalidade principal é F, ocorrendo, posteriormente, uma modulação para Db. Para compreensão deste quadro, bem como das outras canções analisadas, esclareço

que todas as partes da canção são denominadas “seções”, tendo, logo abaixo, a indicação relativa ao número de compassos, o tempo de duração desta seção ao longo da música e os respectivos instrumentos presentes em cada seção, colocados à coluna da esquerda. Ressalto, ainda, que as cores escolhidas e apresentadas no quadro da instrumentação de todas as faixas do CD (Quadro 1) estão mantidas com o objetivo de estabelecer uma coerência e melhor entendimento, entretanto, indico na coluna de sopros, assim como bateria e percussão, especificamente quais os instrumentos utilizados no trecho.

QUADRO 2 - Estrutura formal de “Abluesado”

INSTRUMENTOS	Seções								
	INTRODUÇÃO 8 c. 00'00"-00'25"	A 7 c. 00'26"-00'49"	A 7 c. 00'50"-01'14"	B 8 c. 01'15"-01'39"	A' 10 c. 01'40"-02'12"	A 14c. INSTRUMENTAL 02'13"-02'37"	B 8 c. 03'00"-03'26"	A' 10c. 03'27"-03'58"	CODA FADE OUT 03'59"-05'03"
VOZ									
VIOLÃO									
CONTRABAIXO									
TROMBONE									
SAX ALTO									
CLARINETE									
BATERIA									
GUITARRA									

O trombone é um instrumento importante na concepção do arranjo, pois está presente em quase todas as seções: na introdução, no diálogo com a voz de Guinga, assim como na frase que prepara para a modulação, presente na seção B e, sobretudo, na conversa com o clarinete e o saxofone. É possível que a escolha deste instrumento remeta a uma relação, presente na letra, entre blues e samba canção, sendo ele um elo entre os dois gêneros. Por fim, o *fade out* evidencia ainda mais esse jogo entre clarinete, sax alto, guitarra e trombone, sendo deste último o *motivo* – a ser intercalado com pequenos improvisos da guitarra - nesta parte final da canção.

Segue abaixo, alguns exemplos que demonstram a importância do trombone no arranjo (Ex. de áudio 3).

Na introdução, o trombone - tendo como base violão, guitarra, baixo e bateria – faz uma pequena variação sobre o tema da seção A (FIG. 5), utilizando traços rítmicos que estarão presentes em todas as seções ao longo da música.

O *fade out* começa com um motivo apresentado pelo trombone, tendo a resposta feita pelos clarinetes, quase sempre em terças e a guitarra permanece como instrumento com mais liberdade para responder a esse motivo com pequenas frases improvisadas.

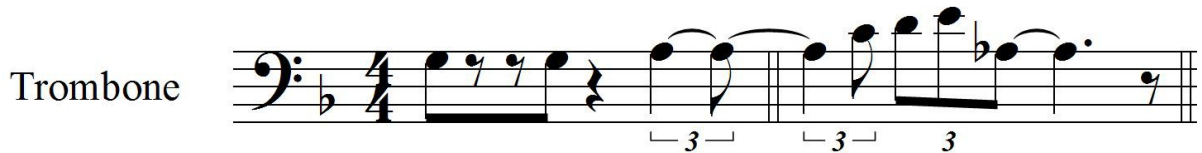


FIGURA 8 – Frase do trombone no fade out.
Fonte: grade do arranjo de Paulo Aragão.

A dinâmica do arranjo tem ainda violão, guitarra, baixo e bateria que funcionam efetivamente como instrumentos de base da música, todavia vale ressaltar a forma como Guinga alterna sua maneira de acompanhamento, visto que em alguns momentos ele utiliza o procedimento de *chord melody*, reforçando a melodia, por exemplo, na entrada da voz, em outros faz tão somente uma marcação, simultaneamente com os pratos de bateria ou também no uso de dedilhado, onde ele varia o padrão rítmico do violão.

The image shows two staves: Voice and Violão (Guitar). Both are in 4/4 time with one flat in the key signature. The Voice staff starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. This is followed by a triplet of quarter notes: G4, A4, B4. After a double bar line, there is another triplet of quarter notes: G4, A4, B4. The phrase ends with a quarter note G4 and a quarter rest. The Violão staff shows chords: C#m/B, C7(9), Em7(b5), Eb7(b5), D7(9)sus, and Db9(#11). There are triplet markings above the notes in the second system.

FIGURA 9 - Chord melody realizado por Guinga na seção B.
Fonte: Songbook Noturno Copacabana: livro de partituras/Guinga (2006, p. 7)

Guinga utiliza, também em forma de *chord melody*, uma sequência de acordes de quarta, procedimento muito usado pelos guitarristas de jazz. A figura abaixo demonstra a forte relação, iniciada desde o início da canção, entre a voz e o violão, sobretudo no reforço feito à melodia feito pelas notas mais agudas dos acordes.

The image shows a musical score for a chord melody. It consists of two staves: 'Voz' (Vocal) and 'Violão' (Guitar). Both are in 4/4 time. The vocal line starts with a rest for 8 beats, then plays a melodic line with several triplet markings. The guitar part also starts with a rest for 8 beats, then plays a chord melody with triplet markings. A specific chord is labeled 'Gm7(9)/F' above the guitar staff.

FIGURA 10 - Chord melody realizado por Guinga na seção A.

Fonte: Songbook Noturno Copacabana: livro de partituras/Guinga (2006, p. 9)

Guinga, reiteradamente, admite a forte influência da música norte-americana na sua formação. Ilustra tal influência, descrevendo, por exemplo, o hábito de dançar Fox trot com sua mãe, bem como ouvir os discos da vasta discoteca de jazz, pertencente ao seu tio Danilo. Dessa forma, o ato de compor músicas com claras influências do que ele nomeia como “canção americana” ocorre de modo natural e espontâneo. “Par Constante”, “Fox e Trote” e “Bisshot”, por exemplo, são algumas dessas canções, presentes na sua discografia, que apresentam traços dessas influências. Outro aspecto importante que percebo diz respeito à interpretação vocal de Guinga, complementando minha análise desta faixa. Guinga projeta o som, especialmente nos intervalos de segunda (maior e menor) ao longo da seção B, usando uma voz com excesso de som nasal, provavelmente o faz de maneira intuitiva por se tratar da região mais aguda, mas o efeito sonoro que me parece resultar desse trecho é estabelecer uma interconexão com os sopros, como se ele tivesse concebido a linha melódica para um trompete ou trombone e, dessa forma, a voz articula esses trechos de um jeito que me soa similar aos sopros.

4.2.2 Noturno Copacabana

Se o trombone exerce a função de instrumento que norteia a canção “Abluesado”, o trompete, interpretado por Jessé Sadoc na faixa “Noturno Copacabana” (Guinga e Francisco Bosco) terá papel semelhante, com sua sonoridade presente em quase todas as seções. Contrabaixo acústico, bateria e violões (Guinga e Lula Galvão) mantêm a base desse samba canção (Ex. de áudio 4). Apresento abaixo o quadro da estrutura formal de “Noturno Copacabana” e, em seguida, os trechos mais expressivos do arranjo.

QUADRO 3 - Estrutura formal de “Noturno Copacabana”

INSTRUMENTOS	SEÇÕES							
	INTRODUÇÃO 8 c. 00'00"-00'32"	A 32 c. 00'33"-01'52"	B 8 c. 01'53"-02'13"	A 7 c. 02'14"-02'32"	INSTRUMENTAL 16 c. 02'33"-03'14"	A 7 c. 03'15"-03'32"	B 8 c. 03'33"-03'54"	A 12 c. 03'55"-04'27"
Voz								
VIOLÃO								
CONTRABAIXO								
TROMPETE								
FLAUTA								
CLARINETE								
BATERIA								

A introdução de “Noturno Copacabana” é feita pelo trompete, acompanhado pelo violão, executando linhas melódicas de forma mais livre, fazendo uma espécie de variação sobre o tema a ser apresentado na seção A. Isso contrasta com as demais seções da música, que contam com acompanhamento regular da bateria. O violão de Guinga compõe esse duo da introdução buscando não somente assumir a função harmônica do instrumento, mas sobretudo trazer o caráter de diálogo que será estabelecido entre a voz e o trompete ao longo da canção. A instrumentação é composta ainda pelo contrabaixo acústico e as madeiras (clarinete e flauta) que, juntamente com o trompete compõem a textura que irá dialogar com a voz de Guinga. Como o quadro acima indica, a forma da canção apresenta a estrutura ABA e os sopros alternam o contraponto realizado à voz principal, havendo uma espécie de jogo timbrístico que usa numa seção a voz com o trompete e numa outra, voz e madeiras.

Guinga canta a primeira metade da seção A com a base de violão, bateria e contrabaixo, ou seja, somente quando o tema é repetido há pequenas intervenções do trompete e as madeiras surgem ao final deste trecho fazendo em bloco¹⁷ uma frase cadencial que ajuda a preparar a modulação à dominante (F#), uma vez que a tonalidade da seção A é si maior. A seção B explora a região mais aguda da voz de Guinga com a flauta e o clarinete “respondendo” as frases propostas pela melodia principal. O retorno ao A (instrumental) é feito inicialmente pelo trompete, não em forma de improviso sobre a harmonia deste trecho, mas reenfatizando o tema sem variações e, posteriormente, Guinga retoma cantando a parte final da letra da primeira parte e segue com a seção B, tendo agora a textura do naipe de sopros (madeiras e metais) soando junto com sua voz.

¹⁷ Na técnica em bloco, as vozes tocam na mesma divisão. (GUEST, 1996, p. 112)

“Noturno Copacabana” é um samba-canção que apresenta, através de sua letra, uma temática que foi explorada por alguns compositores da bossa nova: a tradução das múltiplas facetas da zona sul carioca. Neste caso, o cenário se concentra especificamente na praia de Copacabana, contudo o texto remete ao lado sombrio do lugar, citando contradições envolvendo beleza, prostituição e violência. É possível que este arranjo - concebido por Lula Galvão - busque captar esse ambiente descrito pelo texto, ao usar o trompete sempre com a surdina, trazendo um efeito sonoro que, na minha apreciação, está intimamente ligado a essa densidade proposta na letra, cuja análise será mais aprofundada posteriormente. A despeito de uma concepção ou estética “bossanovista” deste samba-canção, a interpretação vocal de Guinga foge um pouco de um elemento pertinente aos intérpretes da bossa nova no que se refere a esse gênero: o ritmo, porquanto Guinga, normalmente em suas interpretações, não utiliza o efeito de uma divisão de caráter polirrítmico, característico de cantores como Dick Farney, Tito Madi ou João Gilberto.

4.2.3 Pra Jackson e Almira

O naipe das flautas¹⁸ traz um colorido especial para a instrumentação da faixa “Pra Jackson e Almira” (Guinga e Simone Guimarães). Como exposto no quadro abaixo, as flautas estão presentes em todas as seções, nesta canção que tem Em como tonalidade principal e não apresenta nenhuma modulação (Ex. de áudio 5). Na introdução, por exemplo, elas alternam entre a sonoridade de “percussão” e o “som normal”¹⁹, enfatizando o motivo rítmico-melódico presente, sobretudo à seção “A” da música. Os violões de Lula Galvão e Guinga cumprem papel fundamental no padrão rítmico-harmônico da canção, criando uma base bastante variada, possivelmente em virtude de a harmonia utilizar poucos acordes, principalmente em toda a primeira seção. A percussão e, naturalmente o contrabaixo, formam o terceiro aspecto que se destaca na instrumentação da música, mantendo uma base precisa em todas as seções, exceto na introdução, na seção “A” e coda.

¹⁸ São usadas flautas em C, em G, flauta baixo e Piccolo.

¹⁹ Estas são indicações da partitura do arranjo de Paulo Aragão.

QUADRO 4 - Estrutura formal de “Pra Jackson e Almira”

INSTRUMENTOS	SEÇÕES														
	INTRODUÇÃO 24c. 00'00"- 00'29"	A 8 c. 00'30"- 00'39"	A' 12 c. 00'40"- 00'55"	A 6 c. 00'56"- 01'03"	A' 12 c. 01'04"- 01'17"	A'' 4 c. 01'18"- 01'22"	B 12 c. 01'23"- 01'37"	A 8c. 01'38"- 01'47"	INSTRUMENTAL 22c. 01'48"- 02'14"	A6 c. 02'15"- 02'22"	A' 12c. 02'23"- 02'37"	A'' 4 c. 02'38"- 02'42"	B 12 c. 02'43"- 02'57"	A 8 c. 02'58"- 03'07"	CoDA 2 c. 03'08"- 03'15"
VOZ															
VIOLÃO															
CONTRABAIXO															
FLAUTA															
FLAUTA EM G															
FLAUTA BAIXO															
PICOLLO															
PERCUSSÃO															

Na introdução (FIG. 11), o arranjo explora a sonoridade do quarteto de flautas²⁰, fazendo a cada quatro compassos a entrada de uma delas, numa ordem onde a flauta baixo é a primeira, seguida da flauta em G e, por fim, as duas flautas em C. Esse trecho inicial com a indicação para as flautas do termo “percussão” em contraposição à expressão “som normal” sugere, a meu ver, uma tentativa das flautas explorarem uma sonoridade que se aproxime do timbre dos pífanos, numa maneira tanto de preparar o ouvinte para a entrada da voz, quanto conectá-lo às bandinhas de pífano, presentes nas feiras de algumas cidades do interior do Nordeste. Nesse sentido, minha percepção ao escutar a faixa é que o arranjo busca essa conexão existente entre Guinga e o universo sonoro pertinente à música nordestina.

²⁰ A introdução é composta de um quarteto de flautas, mas sem o Piccolo. São utilizadas duas flautas em C, flauta em G e flauta baixo.

Flauta Baixo 1

percussão

Flauta em Sol

5 percussão

Fl. Bx. 1

Flauta 1

9 (som normal)

Flauta 2

percussão

Flauta em Sol

9

Fl. Bx. 1

FIGURA 11 - Quarteto de flautas em “Pra Jackson e Almira”.
 Fonte: Grade do arranjo de Paulo Aragão.

O tema da seção A tem uma base composta de percussão, violão e contrabaixo. A sequência dos acordes repete por quatro vezes o encadeamento entre Em e Bm, executados pelos violões, sendo que: enquanto Guinga dobra no violão a melodia principal cantada por ele, Lula Galvão faz o acompanhamento dos padrões rítmico-harmônicos, alternando várias “posições” desses dois acordes em posições diversas, isto é, explorando a tessitura no braço do instrumento.

The image displays a musical score for the section 'Pra Jackson e Almira'. It is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 5, and the second system covers measures 6 through 10. Each system includes a vocal line (Voz) and a guitar accompaniment (Violão). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The guitar accompaniment features a steady eighth-note rhythm with chords alternating between Em7 and Bm7. The vocal line consists of eighth notes in a melodic sequence.

FIGURA 12 - Harmonia da Seção A em “Pra Jackson e Almira”.
 Fonte: grade do arranjo de Paulo Aragão.

Na parte final da seção B, entre os compassos 74 – 78 há um jogo na relação rítmica entre as flautas do quarteto e a voz da melodia, através, sobretudo, do uso de síncope e contratempo: a primeira e a segunda flauta - tocando ritmos idênticos - usam variação da pausa na primeira e quarta semicólcheia, enquanto que a flauta em sol e a flauta baixo enfatizam uma série de divisões em síncofes irregulares. O efeito sonoro obtido neste trecho é de caráter polirrítmico, causando uma mudança de acento ou certa instabilidade, talvez com o propósito de citar as variações rítmicas tão presentes no jeito de cantar de Jackson do Pandeiro. Vale ressaltar ainda que o ritmo harmônico nesses compassos apresenta maior movimentação dos acordes, diferentemente do que ocorreu na primeira parte da música. Contudo, se faz necessário enfatizar que o efeito dessa polirritmia se mantém no naipe das flautas, juntamente com o reforço do contrabaixo, visto que a voz de Guinga juntamente com a percussão segue de forma “reta”, ou seja, sem maiores variações na divisão dessa frase, apresentada abaixo na FIG. 13.

The image shows a musical score for the song "Pra Jackson e Almira". It consists of five staves: Voice (Voz), Flute 1 (Flauta 1), Flute 2 (Flauta 2), Flute in G (Flauta em Sol), and Bass Flute 1 (Flauta Baixo 1), and a guitar (Violão) staff at the bottom. The music is in 2/4 time and G major. The vocal line starts at measure 75. The woodwind quartet enters in measure 75 with a rhythmic pattern of eighth notes. The guitar accompaniment features a bass line with chords: Gm6/Bb, A7, Dm7/A, B/A, B7, and G7 B7/D#.

FIGURA 13 - Voz principal e o quarteto de flautas em “Pra Jackson e Almira”.
Fonte: grade do arranjo de Paulo Aragão.

A relação de Guinga com o Nordeste vem de família, uma vez que seu avô materno é nascido na Paraíba e na infância ele teve oportunidade de passar férias com seus tios no Recife, sendo capaz de lembrar com muita precisão dos detalhes na capital pernambucana. O apito da fábrica da Torre, próxima à sua casa, o sabor do sorvete de tamarindo e das idas ao estádio do Sport Club do Recife são algumas lembranças que ele é capaz de citar. Essa precisão, no que tange à memória de Guinga, se estende para o universo musical, presente em “Pra Jackson e Almira”. Luís Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Capiba, Luis Vieira, Luis Bandeira são compositores sempre mencionados por Guinga quando questionado sobre as influências nordestinas, presentes à sua obra. Ao longo de sua carreira, gêneros como frevo, baião e maracatu estiveram presentes nos seus discos, assim como nos seus concertos. “Pra Jackson e Almira” sintetiza essa relação ao mesclar elementos musicais como, por exemplo, algumas peculiaridades do baião e linhas melódicas modais ou textuais, uma vez que a letra cita Luis Gonzaga, Paraíba, seca, arrasta-pé, coco e, claro, o cantor paraibano Jackson do Pandeiro e sua esposa Almira.

4.2.4 Rasgando Seda

“Rasgando Seda”, décima faixa do CD *Noturno Copacabana*, apresenta na sua instrumentação uma particularidade no que se refere ao uso do sax alto (executado por Nailor Proveta). Paulo Aragão esclarece que a ideia inicial era utilizar um trompete, no entanto e talvez no intuito de aproveitar a disponibilidade de Proveta, foi feita essa mudança (Ex. de áudio 6). Na introdução, o sax faz uma pequena variação do tema da seção B, junto com flautas e cordas, preparando assim a entrada da melodia da seção A, que tem no violão de Guinga, um dedilhado quase todo executado, no parâmetro rítmico e harmônico, simultaneamente com a melodia principal, no entanto, flautas, cordas e saxofone permanecem em constante diálogo com a voz de Guinga durante a primeira parte da canção que abrange as seções A, A' e A''.

QUADRO 5 - Estrutura formal de “Rasgando Seda”

INSTRUMENTOS	SEÇÕES									
	INTRODUÇÃO 12 C. 00'00"-00'24"	A 16 C. 00'25"-00'48"	A' 16 C. 00'49"-01'13"	A'' 16 C. 01'14"-01'38"	B 16 C. 01'39"-02'05"	A 10 C. 02'06"-02'21"	INSTRUMENTAL 24 C. 02'22"-02'58"	B 16 C. 02'59"-03'25"	A 10 C. 03'26"-03'47"	CODA 6 C. 03'48"-04'03"
Voz										
Violão										
CONTRABAIXO										
FLAUTA										
SAXOFONE										
CORDAS										

A introdução feita pelo sax alto, usando o tema da seção B, traz um motivo rítmico-melódico, que estará presente nas flautas durante quase toda a canção, inclusive na coda.

The image displays two systems of musical notation for the introduction of the piece "Rasgando Seda". Both systems are in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The first system features three staves: 2 Flautas (Flutes), Trompete (Trumpet), and Violão (Guitar). The guitar part includes chord markings: Badd9, Em6/B, and Badd9. The second system features three staves: 2 Fls. (Flutes), Tpt. (Trumpet), and Vlão (Guitar). The guitar part includes chord markings: Em6/B, D7(9)sus, and D7(b9). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

FIGURA 14 - Introdução de “Rasgando Seda”.
 Fonte: grade do arranjo de Paulo Aragão.

Guinga escolhe um dedilhado na seção A que acompanhará sua voz ao longo da canção. Os momentos em que o arranjo contempla essa sonoridade específica de violão e voz, como transcrevo abaixo, remetem à base do processo compositivo de Guinga, considerando, sobretudo, a utilização de cordas soltas na montagem dos acordes e a forma de arpejá-los. Nesta seção, especificamente em relação às cordas soltas, atesto a dupla função de uma mesma nota causada especialmente pela simetria da posição. A nota si, tocada pela segunda corda solta, será a fundamental no primeiro acorde Bm/F#, contudo, esta mesma nota será a nona maior do acorde seguinte A7/C#. Ocorre ainda na primeira seção, procedimento semelhante nos acordes subsequentes D6 e C#7/b9: a mesma segunda corda solta, ou seja, a nota si funciona como sexta maior no primeiro acorde, ou seja, D6 e, conseqüentemente, soará como sétima do acorde de C#7/b9.

Ao ouvir esse trecho de voz e violão, sobretudo com essa forma de dedilhar executada por Guinga usando cordas soltas nestes acordes, noto um plano sonoro que se assemelha a uma espécie de ponteio feito no violão, procedente, sobretudo da ênfase no

intervalo de oitava presente na primeira e na segunda cordas, fazendo com que o violão soe próximo do efeito obtido pelas violas de dez cordas que trazem nos seus primeiros pares de cordas a afinação por oitavas. Nesse sentido, percebo uma sonoridade do violão que, ao estabelecer uma sincronia com a voz, busca pontear cada nota da melodia cantada.

The image shows a musical score for two parts: 'Voz' (Vocal) and 'Violão' (Guitar). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The vocal line is written in a treble clef with a '8' below it, indicating an octave. The guitar part is also in a treble clef. Above the guitar staff, the word 'Ritmico' is written. The guitar accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes. Chords are indicated above the staff: Bm/F# (measures 1 and 2), A7/C# (measures 3 and 4), Bm/F# (measures 5 and 6), and A7/C# (measures 7 and 8). The guitar part uses a 'rasgado' (rhythmic strumming) technique, with some notes beamed together and some measures having a fermata-like effect over the final notes.

FIGURA 15 - Dedilhado do violão em “Rasgando Seda”.
Fonte: grade do arranjo de Paulo Aragão.

Os dezesseis compassos da seção B representam o tema executado pelo saxofone na introdução, entretanto nos oito primeiros compassos, Paulo Aragão usa o timbre do quarteto de cordas, juntamente com o violão, para compor a base para voz solista, causando um contraste com o retorno das flautas – em intervalos de terça e segunda – e do sax alto.

Menos

The musical score consists of six staves. From top to bottom: **Voz** (Voice) with a melodic line; **Violino 1** and **Violino 2** (Violins) with melodic lines including triplets; **Viola** (Viola) with a supporting line; **Cello** (Cello) with a line marked "divisi"; and **Violão** (Guitar) with a rhythmic accompaniment and chords: F#add9, D7M(6), F#add9, and Bm6/F#.

FIGURA 16 - Tema da seção B com cordas e violão.
 Fonte: grade do arranjo Paulo Aragão.

“Rasgando Seda” traz uma instrumentação que evoca uma ambiência sonora obtida pelas cordas friccionadas, flautas, sax e o violão. Essa textura de cordas e sopros é construída de maneira equilibrada no arranjo, especialmente na escolha das vozes (cordas, flautas e saxofone) em contraponto à voz de Guinga. Contudo, minha apreciação identifica na sonoridade do violão, bem como na forma de execução escolhida por Guinga como elementos essenciais para o resultado sonoro obtido. Vale destacar, ainda, a alternância proposta pelo arranjo entre os momentos que a voz de Guinga canta tendo no violão a única base instrumental e as intervenções das cordas e dos sopros. Nesse sentido, o violão assume integralmente o papel de principal condutor do discurso musical proposto pelo compositor.

4.2.5 Canção Desnecessária

O timbre característico na valsa “Canção Desnecessária”, de autoria de Guinga e Mauro Aguiar, é a sonoridade do violão requinto que, por vezes – como na introdução – ressalta a melodia, tocando uma oitava acima do violão de Guinga. Ele reforça as madeiras

(flautas e clarinete) e as cordas da faixa numa formação camerística essencial para o caráter intimista da canção (Ex. de áudio 7). Em “Canção Desnecessária” nota-se mais um exemplo da estética que Guinga definiu para o disco *Noturno Copacabana*: a predominância da voz e do seu violão.

QUADRO 6 - Estrutura formal de “Canção Desnecessária”

INSTRUMENTOS	SEÇÕES							
	INTRODUÇÃO 15 c. 00'00"-00'28"	A 16 c. 00'29"-01'02"	B 18 c. 01'03"-01'40"	A 16 c. 01'41"-02'14"	B 18 c. 02'15"-02'51"	C 8 c. 02'52"-03'08"	A 8 c. 03'09"-03'26"	CODA 8 c. 03'27"-03'50"
Voz								
VIOLÃO								
CONTRABAIXO								
FLAUTAS								
CLARINETE								
VIOLÃO REQUINTO								

A sonoridade do violão tocado por Guinga e o violão requinto na introdução de “Canção Desnecessária” anuncia o contraste entre regiões grave e aguda: o violão requinto antecipa, e depois reforça, o papel dos sopros (flauta e clarinete) e a voz de Guinga no diálogo com o registro mais grave do violão. Na introdução, o arranjo de Paulo Aragão utiliza o requinto, quase sempre tocando simultaneamente com o violão uma oitava acima ou respondendo ao movimento melódico proposto por Guinga, se inserindo, dessa forma, no contexto harmônico.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Requinto' and the bottom staff is labeled 'Violão'. Both are in 3/4 time and G major. The Requinto part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violão part features a rhythmic accompaniment with chord symbols: G#m7M(9), C#m6/E, G#m7M(9), and Em6/G.

FIGURA 17 - Introdução de violão e requinto em “Canção Desnecessária”.

Fonte: grade do arranjo de Paulo Aragão

Paulo Aragão concebe o arranjo de forma progressiva, a saber: Guinga canta os primeiros oito compassos da seção A acompanhado somente por seu violão, o requinto é acrescentado na repetição desse tema e, somente no início da seção B entram flautas, clarinete e contrabaixo. Durante as seções A e B (FIG. 18) o arranjo sugere tanto um reforço harmônico feito pelo violão requinto (dobrando literalmente as notas dos acordes ou enfatizando as tensões destes) quanto linhas melódicas tocadas em contraponto com as madeiras. O contrabaixo tem papel importante no arranjo, criando um belo efeito timbrístico com os violões e as madeiras, assim como o equilíbrio gerado por seu registro grave, sempre reforçando os baixos do violão.

The musical score for Section B consists of five staves. The top staff is for the Voice (Voz), followed by two staves for Flutes (2 Flautas), a staff for Clarinet (Clarineta), a staff for Requinote (Requinto), and a bottom staff for Guitar (Violão). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The guitar part includes chord diagrams for E7(13), E/D, C#/B, F#add9/A#, Am6, and C#m7/G#.

FIGURA 18 - Voz, violões e sopros na seção B.
Fonte: grade do arranjo de Paulo Aragão.

O efeito sonoro proposto pelo arranjo de “Canção Desnecessária” reitera a textura que predomina nas músicas do CD, ou seja, o violão é utilizado como instrumento condutor, servindo como base harmônica para o canto, havendo também constante diálogo entre os sopros e, especificamente nesta canção, o violão requinto. Diante disso, o *Noturno Copacabana* apresenta em todas as faixas essa característica de sonoridade acústica onde predominam: violão, voz e contrabaixo. Ressalto a importância desses três “elementos” principais, como apresentado no quadro de instrumentação do CD, que configuram o

ambiente sonoro em que as músicas são apresentadas. Na minha apreciação, entendo que há uma intenção de compor esse ambiente com formações de caráter camerístico, onde os sopros (metais e madeiras), as cordas friccionadas, juntamente com instrumentos como o acordeon, o violão requinto e a percussão complementam e adornam a principal forma contemplada no repertório do disco, ou seja, a canção.

Nesse sentido, a minha percepção, ao tentar compreender como funciona a estética sonora concebida por Guinga juntamente com seus arranjadores neste CD, é que o desenho melódico da canção assume um papel de predominância, a despeito do equilíbrio existente nas diversas formações instrumentais propostas em cada faixa. Essa intenção de enfatizar o elemento melódico se evidencia, por exemplo, na ausência quase que total de improvisos, como numa forma de manter a atenção do ouvinte no elemento musical que o próprio compositor aponta e nomeia como gênese de sua linha composicional. Para melhor compreender como seus traços melódicos se articulam, especialmente com a harmonia proposta, examino mais detalhadamente tais características.

4.3 Melodias e Características Harmônicas

Escolhi analisar conjuntamente os aspectos melódicos e harmônicos nos procedimentos utilizados por Guinga nas cinco músicas selecionadas, pela intrínseca relação entre os dois planos, geneticamente atados à canção como forma de expressão. Elaboro uma base analítica, fazendo uma relação dos caminhos propostos por Guinga, tendo como princípio a preponderância da melodia. Ao examinar suas escolhas harmônicas, busco não apenas uma melhor compreensão destas, mas evidenciar traços estilísticos do compositor inerentes à forma de harmonizar e como esta é realizada ao violão. No que se refere aos trechos ou partes das canções analisadas, utilizo como referência os quadros de estrutura formal (apresentados no tópico anterior), ou seja, utilizo o termo “seção” para identificar cada trecho analisado.

4.3.1 Abluesado

“Abluesado” foi composta (letra e música) no início dos anos 2000, ou seja, pouco antes do lançamento do CD *Noturno Copacabana*. Guinga cita o hábito de sua filha Constance de ouvir com frequência Billie Holiday - cantora de jazz norte-americana - como principal inspiração para compor essa canção. Não se pode aqui tomar como preceito o uso de uma construção melódica ou um sentido harmônico de influência jazzística, no entanto tal

força inspiradora ilustra de modo substancial o uso de uma harmonia com acordes estendidos e com notas adicionais. No que se refere aos traços melódicos (FIG.19), Guinga usa com frequência as tensões pertencentes aos acordes, sobretudo a nona (T9) e décima primeira aumentada (T#11), como é possível observar nos exemplos abaixo, presentes à seção A:

The figure displays three systems of musical notation for the piece "Abluesado". Each system consists of a vocal line (Canto) and a guitar line (Violão). The first system includes chords: Em7(♭5), Ebm7(♭5) with T11 tension, D7(4), Db7(♯11) with T#11 tension, F6/C, and C♯/B. The second system includes chords: B♭(add9)/D with T9 tension, A(add9)/C♯, Bm7(♭5), C/B♭, Bm7(♭5), D/C with T7 tension, and A♭7(♯11)/C. The third system is divided into two measures: Measure 1 includes Gm7(9)/F with T9 tension, C7(13)/E with T13 tension, Bm7(♭5), B♭m6, and Em7(♭5); Measure 2 includes Ebm7(♭5) with T11 tension and Gm7(9)/F with T9 tension. Melodic lines feature triplets and slurs, with specific tensions (T9, T#11, T13, T7) indicated below the notes.

FIGURA 19 - Análise melódica de “Abluesado”.

Fonte: Songbook Noturno Copacabana: livro de partituras/Guinga (2006, p. 7)

Na seção B (FIG. 20), tendo Db como nova tonalidade estabelecida, Guinga prossegue no uso de tensões, presentes à melodia, sobretudo a nona (T9), aproveitando a presença desta tensão na base harmônica do trecho. Segue abaixo o trecho da seção B:

The image displays a musical score for the piece "Abluesado", divided into three systems. Each system consists of a vocal line (Canto) and a guitar line (Violão). The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor). The score includes various chords and melodic lines with triplets.

System 1 (Measures 9-11):

- Chords:** F6/C, A^b7(13), D^b7M, B^b7/D, E^b7(9), A^b7(13).
- Vocal Line:** Starts with a whole rest in measure 9. Measures 10 and 11 feature a melodic line with triplets of eighth notes.
- Guitar Line:** Accompanies the vocal line with chords and melodic triplets.

System 2 (Measures 12-14):

- Chords:** D^b7(9), G^b7(13), B7(9), E7(9), D^b7M, B^b7/D.
- Vocal Line:** Measures 12 and 13 have triplets of eighth notes with labels T9 and T13. Measure 14 continues the melodic line.
- Guitar Line:** Features chords and melodic triplets.

System 3 (Measures 15-17):

- Chords:** E^b7(9), A^b7(13), D^b7(9), G^b7(13), Gm7(11), C7, Em7(b5), E^bm7(^b5/11).
- Vocal Line:** Measures 15 and 16 have triplets of eighth notes with labels T9 and T13. Measure 17 continues the melodic line.
- Guitar Line:** Features chords and melodic triplets.

FIGURA 20 - Análise melódica da seção B de “Abluesado”.

Fonte: Songbook Noturno Copacabana: livro de partituras/Guinga (2006, p. 8)

É perceptível e relevante o movimento cromático existente na seção A (FIG. 21), nos dois primeiros compassos, sempre nos dois últimos tempos, fazendo um movimento contrário, mas de intenção cromática com os baixos dos acordes de parte dessa seção.

Em7(b5) Ebm7(b5) D7(4) Db9(#11) F6/C C#/B

Canto

Violão

FIGURA 21 - Análise harmônica da seção A de Abluesado.

Fonte: Songbook Noturno Copacabana: livro de partituras/Guinga (2006, p. 7)

Ao examinar a harmonia de “Abluesado”, identifico dois procedimentos distintos: na seção A, como já exposto acima, Guinga utiliza um encadeamento com elementos cromáticos que se iniciam desde a anacruse até o quarto compasso. Na seção B (FIG. 22), Guinga usa uma progressão pelo ciclo de quintas, através do uso de dominantes consecutivas, dispostas ao longo dos oito compassos desta seção.

Seção B: modulação à Db

V7/I

F6/C A b7(13) D b7M B b7/D E b7(9) A b7(13)

Canto

Violão

D b7(9) G b7(13) B 7(9) E 7(9) D b7M B b7/D

FIGURA 22 - Análise harmônica da seção B de “Abluesado”.

Fonte: Songbook Noturno Copacabana: livro de Partituras/Guinga (2006, p. 8)

Observa-se, após a análise das escolhas feitas por Guinga dos traços melódicos e harmônicos presentes à canção, uma forte influência do que Guinga chama de “canção

americana”, em especial o repertório do pianista Duke Ellington, presente desde sua infância, através do rádio e dos discos de jazz. Inicialmente, destaco o estilo e a sonoridade das orquestras de arranjadores como Ellington que, segundo Sabatella:

Os estilos desses músicos pode ser melhor resumido dizendo-se que eles se concentraram basicamente em tocar melodicamente, no molejo do suingue, e no desenvolvimento da sonoridade individual. O blues foi, como em muitos outros estilos, um importante elemento desta música (SABATELLA, 2005, p.7).

As linhas melódicas de “Abluesado” apresentam, desde a introdução feita pelo trombone, essa característica – de difícil definição teórica – do suingue, através do uso das quiálteras, presente na melodia da voz e nos sopros, assim como uma preponderância das notas de tensão dos acordes, presentes às progressões harmônicas das seções A e B.

Embora a letra de “Abluesado” faça conexões entre blues e o samba-canção, algo que abordarei posteriormente, minha análise ao ouvir a canção dirige-se para o centro da formação de Guinga e o conjunto de elementos associados a esta, sempre com o intento de unir as ferramentas verificadas para desvendar seu universo sonoro e não incorrer numa perspectiva estanque. A sonoridade “blues” se faz presente em algumas particularidades e conduções timbrísticas (propostas no arranjo), bem como nos caminhos melódico-harmônicos propostos por Guinga. “Blues”, no sentido que Guinga utiliza, não é a forma tradicional do blues de doze compassos, mas o que ele resume na expressão “canção norte-americana”. A seção B apresenta um pouco dessa “ambiência” com o uso dos acordes de sétima da dominante, tão utilizados na harmonia do blues e do jazz, assim como a ênfase da nona maior desses acordes (T9) na linha melódica. A canção sugere a influência do repertório captado por Guinga, de um lado o universo musical da canção norte-americana, do outro a seresta, fontes para a sonoridade de “Abluesado”. O gênero fox canção trazia muito esse tipo de característica sonora, isto é, a ênfase no naipe dos sopros (especialmente trombone, sax e clarinete), bem como uma sutil acentuação dos tempos fracos feitos pela bateria. Dessa forma, entendo que as escolhas feitas por Guinga para as linhas melódicas e a base harmônica desta canção se juntam a um universo timbrístico, proveniente das fusões pertinentes aos elementos formadores do compositor.

4.3.2 Noturno Copacabana

“Noturno Copacabana” é uma canção onde Guinga parte de uma melodia cantada e busca no violão sua base harmônica, não se caracterizando, portanto, numa peça solo para

violão. Ou seja, *grosso modo*, Guinga utiliza dois caminhos ao compor as canções: um primeiro, onde a melodia é criada tendo como ponto de partida a sua voz e, um segundo, onde melodia e harmonia nascem juntas de forma instrumental. Apesar de não ter na sua construção este caráter instrumental, “Noturno Copacabana”, entretanto, traz um elemento importante - especialmente nas suas características harmônicas - no processo composicional de Guinga no que se refere ao uso de certos idiomatismos em sua obra. Cardoso ressaltava tais elementos:

[...] reparamos como os elementos idiomáticos de seu violão constituem um elemento presente em seu processo composicional [...] 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 (CARDOSO, 2006, p. 79).

Marcus Tardelli ratifica essas características:

[...] ele tem um negócio da corda solta, a relação da corda solta com as harmonias [...] umas posições que vão ficando simétricas, mas ao mesmo tempo a corda solta vai transformando de uma posição igual à outra, visualmente parece igual, mas sonoramente não é. O violão dele tem algumas características como o uso, por exemplo, o sol solto [*terceira corda solta do violão*], ele usa muito aquele sol e os acordes vão repetindo (TARDELLI, 2013).

Essas características acima, descritas por Cardoso e Marcus Tardelli, estão presentes na seção A de “Noturno Copacabana” (FIG. 23), cuja tonalidade está em Si maior e Guinga usa nos acordes E#m7(b5), Em7(9) e C#m7(b5) uma mesma fôrma tendo como pedal [ilustrada com desenho do braço do violão] a terceira corda solta (sol) do violão (indicada com 0), fazendo com que esta seja a T9 de E#m7(b5), terça menor de Em7(b5) e b5 do acorde de C#m7(b5).

FIGURA 23 – Seção A de “Noturno Copacabana”
 Fonte: Fonte: Songbook Noturno Copacabana: livro de partituras/Guinga (2006, p. 31)

Ao analisar a harmonia da primeira seção de “Noturno Copacabana”, observa-se que Guinga faz uso de acordes de empréstimo modal²¹, especialmente nos compassos finais desta primeira parte da canção. O compositor utiliza os acordes G7M(#11) e Em6(9), respectivamente bVI7M e IVm6(9), emprestados do tom homônimo, ou seja, Bm (FIG. 24).

FIGURA 24 – Final da Seção A de “Noturno Copacabana”
 Fonte: Fonte: Songbook Noturno Copacabana: livro de partituras/Guinga (2006, p. 32)

Na seção B, onde há uma modulação para F#, Guinga usa mais uma vez o efeito do pedal, desta vez através da segunda corda solta do violão, ou seja, a nota si. Nos acordes

²¹ Irei aprofundar mais detalhadamente a questão do uso de acordes de empréstimo modal no tópico seguinte.

marcados abaixo (FIG.25), ressalto o movimento existente nas vozes intermediárias, onde o compositor reforça as notas $la\#$ e $sol\#$, presentes à melodia principal, assim como o movimento cromático e descendente, cujo encadeamento utiliza o acorde $E7M(\#11)$ como função $SubV7/VIm$, sendo um acorde de sexta aumentada – que, segundo BAILLEY (apud FREITAS, 2010, p. 98) por meio de “equiparação tonal” resolve no acorde de função tônica, isto é, $F\#7M$. Tendo como forma ABA, a canção retoma à primeira seção e finaliza com Fade Out, onde Guinga usa os graus $I7M$ e $IVm6(9)$, respectivamente $B7M$ e $Em6(9)$, usando na melodia a T9 do acorde de $B7M$, isto é, a nota $do\#$ (FIG.26)

The musical score for Section B of "Noturno Copacabana" is presented in two staves: Canto (Vocal) and Violão (Guitar). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The score is divided into four measures. Above the vocal staff, the following chords are indicated: $F\#7M(6)$, $E\#m7(\flat5)$, $E7M(\#11)$ $E7M$, $D\#m7(9)$, and $E7(\#11)$. The vocal line features a triplet of eighth notes in the first measure and a descending melodic line in the subsequent measures. The guitar accompaniment consists of rhythmic patterns, including triplets of eighth notes, and chordal textures corresponding to the indicated chords.

FIGURA 25 – Seção B de “Noturno Copacabana”

Fonte: Fonte: Songbook Noturno Copacabana: livro de partituras/Guinga (2006, p. 32)

The musical score for the Fade Out of "Noturno Copacabana" is presented in two staves: Canto (Vocal) and Violão (Guitar). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The score is divided into four measures. Above the vocal staff, the following chords are indicated: $B7M(6)$, Em^6 , $B7M(6)$, and Em^6 FADE OUT. The vocal line features a triplet of eighth notes in the first measure and a descending melodic line in the subsequent measures. The guitar accompaniment consists of rhythmic patterns, including triplets of eighth notes, and chordal textures corresponding to the indicated chords.

FIGURA 26 – Fade Out “Noturno Copacabana”

Fonte: Fonte: Songbook Noturno Copacabana: livro de partituras/Guinga (2006, p. 33)

Ao analisar alguns traços da construção melódico-harmônica utilizada por Guinga na canção “Noturno Copacabana”, observa-se o uso de acordes com notas de tensão, em especial T9, T11 ou T#11 e T13, assim como uma condução melódica que contempla muitas vezes essas notas adicionadas, oriundas nas escalas desses respectivos acordes. Essas características indicam a influência sofrida por Guinga, no que se refere às linhas

composicionais de compositores ligados à Bossa Nova, visto que esses procedimentos compõem, entre outros, os diversos elementos trazidos pelo movimento bossanovista. Napolitano aponta alguns destes fatores:

Mas a eclosão da Bossa Nova, em 1959, iria marcar o surgimento não só de uma outra historicidade para a esfera da música popular, mas também o surgimento de um outro pensamento musical, mais voltado para a valorização da mistura dos gêneros musicais brasileiros com as tendências modernas da música internacional de mercado, como o jazz e o pop (NAPOLITANO, 2002, p. 42).

As principais características da construção melódico-harmônica de “Noturno Copacabana” enfatizam os aspectos intrínsecos do samba-canção, sobretudo no período onde a bossa nova exercia forte influência através de seus principais compositores e, conseqüentemente, da sua concepção e estética sonora deste gênero. Nota-se, por exemplo, o uso de um discurso melódico onde as notas de tensão dos acordes compõem boa parte do fraseado presente na música. Guinga canta a melodia usando basicamente dois procedimentos no que se refere à forma do acompanhamento executado por ele e Lula Galvão: fazendo uma “batida” com a harmonia em blocos, ou seja, enfatizando a questão rítmico-harmônica do violão ou arpejando os acordes, destacando, sobretudo, as tensões destes que se somam as linhas melódicas.

4.3.3 Pra Jackson e Almira

Entre as características presentes à obra de Guinga, no que diz respeito aos seus procedimentos composicionais, verifica-se o uso do modalismo. Contudo, entendendo a complexidade do termo modal e destaco [para uma melhor compreensão e contextualização da análise da canção “Pra Jackson e Almira”] o sexto campo de pensamento apresentado por Freitas²²:

Um sexto campo de entendimento (e de desentendimentos) acomoda o modal no interior da tonalidade. Aqui o termo modo também implica em música não modal. As escalas e modos são percebidos como subconjuntos funcionalizados em um sistema de relações diatônicas francamente harmônico, tonal e contemporâneo (FREITAS, 2008, p. 452)

Os modos trazem os nomes atribuídos ao longo da Idade Média, entretanto a semelhança está na construção destes, não na utilização. Vários padrões de escalas foram

²² O autor expõe oito campos de entendimento, partindo “do que seja *música modal* naquele ramo da musicologia que investiga o *sistema da antiguidade grega*” até os elementos étnicos presentes à música popular urbana no século XX.

usados por compositores do século passado, contudo os que se destacam são: jônio, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio, podendo qualquer nota se tornar a tônica e, portanto, cada escala terá seu caráter peculiar, através das progressões harmônicas que, sobretudo, contemplem o grau característico da escala (PERSICHETTI, 2012, p. 23- 24).

Na discografia de Guinga, observa-se tal procedimento, de caráter modal²³, em CDs anteriores ao *Noturno Copacabana*, como, por exemplo, nas canções “Nítido e Obscuro” – do CD *Delírio Carioca*, 1993 – e “Chá de Panela”, do CD *Suíte Leopoldina*, 1999. Duas músicas que, assim como “Pra Jackson e Almira”, apresentam características próximas de gêneros nordestinos que utilizam traços melódicos, oriundos, especialmente dos modos mixolídio e dórico, bem como o uso de escalas procedentes da mistura entre estes: *lídio b7* é um exemplo de escala mista que apresenta elementos dos modos lídio e mixolídio. Na música “Nítido e Obscuro” (FIG.27), Guinga usa durante quase toda a canção o modo mixolídio (G A B C D E F). A estrutura melódico-harmônica, apresenta a nota F natural, ou seja, sétimo grau abaixado, como a nota característica deste modo, presente no acorde de G7 (I7).

FIGURA 27 – “Nítido e Obscuro” compasso 18 a 20
Fonte: Songbook A música de Guinga (2003, p. 111)

Na primeira frase de “Chá de Panela” (FIG. 28), o compositor utiliza a escala *lídio b7* - E F# G# A# B C# D - caracterizada pelo emprego dos intervalos característicos dos dois modos (lídio e mixolídio), isto é, a 7ª menor e 4ª aumentada. Estando na tonalidade de E, o acorde do primeiro grau é tocado sempre com a sétima menor (I7), da mesma maneira como em “Nítido e Obscuro”.

²³ Entendo o termo *modal* - na obra de Guinga - no sentido da utilização de acordes de empréstimo modal, assim como construção melódica com base nas escalas dos respectivos modos, no entanto, ratifico a característica tonal em toda sua obra.

FIGURA 28 – “Chá de Panela”
 Fonte: Songbook A música de Guinga (2003, p. 45)

“Pra Jackson e Almira” é uma música composta tendo como base o modo dórico, cuja escala apresenta como nota característica o sexto grau elevado. Estando na tonalidade de Em, C# é o grau característico desta escala e o arranjo contempla, já desde a introdução das flautas (FIG. 29), essa sonoridade de tempero modal.

FIGURA 29 – Introdução de “Pra Jackson e Almira”
 Fonte: grade do arranjo de Paulo Aragão

Apresento abaixo (FIG. 30) o campo harmônico construído sobre os graus de E dórico para, posteriormente, analisar o encadeamento dos acordes feito por Guinga ao longo da música:

FIGURA 30- Campo harmônico E dórico

Na harmonia das seções A, A' e A'', a partir da entrada da voz, observa-se o uso de dois acordes que possuem particularidades intrínsecas ao modo dórico: Bm7 e A7,

respectivamente (Vm7 e IV7). No primeiro exemplo (FIG. 31), Guinga usa o acorde de Bm7, reforçando a linha melódica que contém uma célula rítmica com quatro semicolcheias, sendo as três primeiras a nota D (terça menor do acorde) e uma quarta semicolcheia com o F#, quinta justa do acorde Bm7.

The image shows a musical score for the song "Pra Jackson e Almira". It consists of two staves: "Canto" (Vocal) and "Violão" (Guitar). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The vocal line and guitar line both feature a rhythmic pattern of four eighth notes. A box highlights the first three measures of the guitar part with the following chord progression: Im7, Vm7, Im7 over Em7, Bm7, Em7. The rest of the score shows the continuation of the vocal and guitar parts with chords Em7, Bm7, and Em7.

FIGURA 31 – Entrada da voz “Pra Jackson e Almira”
Fonte: grade do arranjo de Paulo Aragão

No segundo exemplo abaixo (FIG. 32), utilizando o mesmo ritmo harmônico da seção A, Guinga usa o acorde A7 (IV7), enfatizando os acordes de empréstimo modal, oriundos da escala dórica. Esse acorde, apesar de ter uma estrutura dominante, não possui função preparatória. “Seu tritono (intervalo entre a 3M e 7m) não irá resolver no próximo acorde, nem mesmo há a expectativa de tal resolução” (GUEST, 2006, p. 20). Nesse contexto, Guinga traz esse plano sonoro de caráter modal, tanto na melodia de sua voz quanto na condução harmônica escolhida para o trecho.

Na entrada da voz, trecho onde percussão, violões e contrabaixo compõem a base, percebe-se a importância do tipo de “linha” escolhida por este último. De fato, o contrabaixo mantém uma divisão rítmica que mais se aproxima da intenção da música soar como um baião. No entanto, esta canção traz um problema que abordo mais adiante: as fusões dos gêneros, o risco nas rotulações dos parâmetros destes e como a performance dos músicos pode influenciar no resultado sonoro final. Porém, parece claro que a música tem o propósito de soar ou remeter aos elementos pertinentes a esse gênero.

32

Canto

Violão

Em7

Im7
Em7

IV7
A7

Em7

Em7 A7

Detailed description: This musical score is in 2/4 time and G major. It features two staves: Canto (Vocal) and Violão (Guitar). The piece starts at measure 32 with an Em7 chord. The vocal line consists of quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4. The guitar accompaniment is a steady eighth-note pattern. A box highlights measures 33-34, where the chord changes to Im7 (Em7) and then IV7 (A7). The vocal line continues with quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4. Another box highlights measures 35-36, where the chord changes to Em7 and then Em7 A7. The vocal line ends with quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4.

FIGURA 32 – Acordes de empréstimo modal
Fonte: grade do arranjo de Paulo Aragão

Na parte final da seção A', se observa na linha melódica - reforçada pelo emprego harmônico da dominante secundária V7/V de Em, ou seja, o acorde F#7 – a tensão originada, sobretudo pela presença da nota A# (FIG. 33). A resolução dessa tensividade se dará somente com a chegada do acorde de B7, ou seja, dominante primária do tom (V7) e, por conseguinte, o retorno ao acorde do Im.

Canto

Violão

Im7
Em7

V7/V
F#7(b13)/A#

IV7
A7/C#

V7/V
F#7(b13)/A#

IV7
A7/C#

V7/V
F#7(b13)/A#

V7
B7(b13)

Im7
Em7

Detailed description: This musical score is in 2/4 time and G major. It features two staves: Canto (Vocal) and Violão (Guitar). The piece starts with an Im7 (Em7) chord. The vocal line consists of quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4. The guitar accompaniment is a steady eighth-note pattern. A box highlights measures 1-2, where the chord changes to V7/V (F#7(b13)/A#). The vocal line continues with quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4. Another box highlights measures 3-4, where the chord changes to IV7 (A7/C#). The vocal line continues with quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4. A third box highlights measures 5-6, where the chord changes to V7/V (F#7(b13)/A#). The vocal line continues with quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4. A fourth box highlights measures 7-8, where the chord changes to IV7 (A7/C#). The vocal line continues with quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4. A fifth box highlights measure 9, where the chord changes to V7 (B7(b13)). The vocal line continues with quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4. A sixth box highlights measures 10-11, where the chord changes to Im7 (Em7). The vocal line ends with quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4.

FIGURA 33 – Parte final da seção A
Fonte: grade do arranjo de Paulo Aragão

Através desta breve análise – harmônico-melódica – da canção “Pra Jackson e Almira”, reitero que Guinga faz uso de procedimentos modais oriundos do universo do repertório de compositores citados anteriormente, como Luis Gonzaga, Jackson do Pandeiro,

Luiz Vieira e João do Vale [para citar alguns nomes fundamentais deste cancioneiro]. Necessariamente, a obra desses artistas não é constituída exclusivamente de traços modais, entretanto o compositor - quando questionado sobre suas principais influências ao compor canções, por exemplo, de gêneros como o baião – os indica como a referência principal, exemplificando através de linhas melódicas que utilizam esse caráter modal, assim como confirma, reiteradamente, o desconhecimento teórico-musical sobre essas escalas ou modos. “Que modos são esses? Eu não conheço nada disso, está aqui dentro, a referência é o aboio, é o vaqueiro”²⁴.

Neste sentido, por fim, esta análise aponta para uma direção, até certo ponto previsível: verifica-se que Guinga, no seu processo composicional, utiliza esse tempero de características modais pela via quase que exclusiva do seu contato com o repertório que o remete à música do Nordeste, não havendo uma formação acadêmica [ou como ele mesmo chama, “estudo formal”] para tais procedimentos.

4.3.4 Rasgando Seda

“Rasgando Seda” é uma das primeiras músicas compostas pela parceria Guinga e Simone Guimarães – que também assina a letra de “Desavença” e “Pra Jackson e Almira” no repertório do *Noturno Copacabana*. A letrista relembra: “Guinga sempre vem com a harmonia e canta a melodia dentro da própria montagem dos acordes. Canta e quando não alcança o tom, começa a assoviar”. Ou seja, “Rasgando Seda” – diferentemente de “Pra Jackson e Almira”, onde a melodia principal soa, em quase toda a canção, simultaneamente com o violão – Guinga parte de uma melodia cantada e busca os caminhos harmônicos que apresento a seguir, entretanto ressaltando a relação intrínseca da construção melódico-harmônica, e os caminhos violonísticos escolhidos por Guinga. Cardoso expõe essa característica da linha composicional de Guinga:

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 (CARDOSO, 2006, p. 90).

Na primeira parte da música – que compreende as seções A, A' e A'', tendo Bm como tonalidade, a melodia apresenta essa forte conexão – com as particularidades do violão

²⁴ Em entrevista, Guinga canta um trecho de uma canção do compositor Luiz Vieira, de linha melódica modal, e reafirma que a força inspiradora de sua criação está no conhecimento do repertório desses compositores.

-tanto com a forma de dedilhar os acordes, como a escolha das posições destes. Guinga utiliza outra forma de simetria, sendo esta em direção vertical em relação às fôrmas dos dois principais acordes que conduzem a melodia nessas seções. Como é possível observar na FIG. 34, os acordes Bm/F# e A7/C# são montados entre a nona e décima segunda casa do braço do violão, tendo o posicionamento idêntico dos dedos e um dedilhado que faz uso das cordas soltas, tanto para reforçar a linha melódica como para enfatizar as tensões dos acordes. Ainda no que se refere a essa interação entre a melodia da voz e a forma como Guinga dedilha esses acordes citados, observa-se um padrão que ressalta a nota mais aguda destes, posicionada sempre no segundo tempo do primeiro compasso e no primeiro tempo do segundo, visto que o ritmo harmônico é quase sempre o mesmo, ou seja, dois compassos para estes dois acordes.²⁵

The figure displays a musical score for the section 'Seção A de "Rasgando Seda"'. It consists of two staves: 'Canto' (Vocal) and 'Violão' (Guitar). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The vocal line features a melodic line with notes and rests. The guitar part shows two measures of accompaniment for the chords Bm/F# and A7/C#. Below the guitar part are two fretboard diagrams for the 9th and 12th frets, showing fingerings for the strings.

The fretboard diagrams are as follows:

IX	1				
		2			
XII	3	4			
			0		

IX	1				
		2			
XII	3	4			
			0		

FIGURA 34 – Seção A de “Rasgando Seda”

Fonte: Songbook Noturno Copacabana: livro de partituras/Guinga (2006, p. 42)

A melodia da seção B, executada na introdução da música pelo sax, indica uma modulação ao tom dominante, ou seja, F#. Na harmonia desta segunda parte, Guinga faz uso de acordes de empréstimo modal, principalmente do tom homônimo, como demonstro no trecho inicial desta seção, entre os compassos 63 a 66, ao utilizar os acordes D7M e Bm6, respectivamente bVI e IVm (FIG.35). Melodicamente, esta seção tem por característica intercalar os saltos de oitava – onde há menor movimentação rítmica - com trechos em graus conjuntos, onde o motivo rítmico de “Rasgando Seda” é retomado.

²⁵ Somente entre os compassos 59 e 60 o ritmo harmônico não segue esse padrão de dois compassos por acorde. Neste trecho, os acordes de Bm/F# e A7/C# ocupam um compasso cada.

The image shows a musical score for the song "Rasgando Seda". It consists of two staves: "Canto" (Vocal) and "Violão" (Guitar). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The vocal line has four measures with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The guitar line has four measures with notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. The guitar line includes a box around the second measure. Chords are indicated above the vocal line: F#add9, D7M(6), F#add9, and Bm6/F#.

FIGURA 35 – Seção B de “Rasgando Seda”

Fonte: Songbook Noturno Copacabana: livro de partituras/Guinga (2006, p. 44)

“Rasgando Seda” é uma canção que envolve, no que diz respeito às características melódicas e a condução harmônica escolhidas por Guinga, alguns traços que sugerem a assinatura deste como compositor, tais como: a interação entre a construção melódica e as particularidades violonísticas, como as posições dos acordes e o tipo de dedilhado em relação à linha melódica; o uso das cordas soltas do violão usadas em alguns trechos como notas que compõem a melodia, em outros como reforço das notas de tensão do acorde e ainda, a constante presença [também numa relação com o efeito das cordas soltas] dos intervalos de 2M e 2m no acompanhamento harmônico. Finalmente, é possível dizer que o processo de criação utilizado por Guinga, identificado pela própria letrista de “Rasgando Seda” quando afirma que ele “sempre vem com a harmonia e canta a melodia dentro da montagem dos acordes”, se caracteriza pela relação verdadeiramente inseparável das linhas melódicas concebidas por ele e o seu acompanhamento violonístico.

4.3.5 Canção Desnecessária

“Canção Desnecessária” foi composta em parceria com o letrista Mauro Aguiar que, da mesma forma que Simone Guimarães, reitera o processo criativo de Guinga, pautado na vinculação da melodia cantada pelo compositor e seus desenhos harmônicos. Mauro Aguiar descreve: “existe uma integração *sobrenatural* entre a voz e o instrumento. Ele fala isso: “a melodia é tudo!”. Embora suas harmonias sejam a chave para o desenho inusitado das melodias. Ou seja, é difícil definir”. Como observado no tópico anterior, onde foi possível perceber o caráter inseparável entre melodia e harmonia nas canções de Guinga, igualmente nesta faixa que fecha o repertório do *Noturno Copacabana*, percebo esses traços que ilustram a assinatura de Guinga, definido por Cardoso 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” (CARDOSO, 2006, p2.)

Composta na tonalidade de G#m, “Canção Desnecessária” apresenta na sua introdução algumas características essenciais na linha composicional de Guinga. Inicialmente, identifico mais uma vez a utilização das cordas soltas em todos os acordes, sendo de maneira recorrente a formação de um intervalo de segunda menor (2m), sobretudo na parte final dos arpejos (FIG.36).

Violão

8

1 2 4 1 2 4 3 4 1 2 4 3 4 1 2 4

$G\#m7M$ $E7M(\#11)$ $G\#m7M$ $G7M(\#11)$

p p

5

3 1 4 1 3 2 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

$G\#m$ $Em7M/G$ $D6/F\#$ $E\#m7(b5)$ $E7$

p

9

4 2 4 2 3 1 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

$D\#m7$ $D\#7$ $C\#m7(b5) A/C\#$ $G\#m/B$ $G7(b13)/B$

$C II$ $\textcircled{6}$

12

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

$G\#m/B$ $A\#o(11)$ $G\#m/B$ $G7(b13)/F$

$\textcircled{5}$ $\textcircled{3}$

FIGURA 36 – Introdução com uso de cordas soltas em “Canção Desnecessária”
Fonte: Songbook Noturno Copacabana: livro de partituras/Guinga (2006, p. 7)

Apesar de não considerar imprescindível indicar todas as possibilidades de relação intervalar das cordas soltas do violão (mi, si e sol) com os acordes da introdução, no entanto, acho oportuno analisar a interação da nota si (segunda corda solta) com o propósito de exemplificar tal procedimento: a nota si é terça menor do acorde de $G\#m7M$; quinta justa de

E7M(#11); sexta maior do acorde de D6/F#; quinta diminuta de E#m7(b5); sétima menor de C#m7(b5) e terça maior do acorde de G7(b13)/F. Contudo, me parece ainda mais significativo analisar a relação da linha melódica, criada por Guinga, com o modo de arpejar ou dedilhar cada acorde, ou seja, melodia e harmonia se confundem, tendo esse efeito da corda solta como elemento estilístico.

No que se refere ainda à introdução de “Canção Desnecessária”, a (FIG. 37) ilustra outra peculiaridade ou característica relativa às conduções melódico-harmônicas usadas por Guinga, isto é, a construção melódica feita através de arpejos dos acordes que se deslocam de forma simétrica. Nos compassos 2 e 4, respectivamente E7M(#11) e G7M(#11), possuem a mesma fôrma, com posicionamento idêntico dos dedos 1, 2, 3 e 4, caracterizando um deslocamento em direção horizontal, sendo o primeiro acorde montado entre as casas 4 e 8 e o segundo, entre as casas 7 e 11 do braço do violão.

The figure shows a musical score for guitar in 3/4 time, key of D major. The melody is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The lyrics are: i m a i. The score includes two boxed chord diagrams: E7M(#11) at measure 2 and G7M(#11) at measure 4. The E7M(#11) diagram shows fingers 1, 2, 3, 4 on strings 2, 3, 4, 5 respectively, with a circled 4 below. The G7M(#11) diagram shows fingers 1, 2, 3, 4 on strings 2, 3, 4, 5 respectively, with a circled 5 below. Fingerings for the melody are: 1, 2, 4, 4, 4, 4, 4.

FIGURA 37 – Fôrma dos acordes E7M(#11) e G7M(#11)

Fonte: Songbook Noturno Copacabana: livro de partituras/Guinga (2006, p. 10)

Na seção A de “Canção Desnecessária”, composta por duas frases de quatro compassos (sendo a primeira com movimento melódico claramente de pergunta e a segunda frase com característica de repouso, isto é uma linha melódica em direção à tônica), Guinga usa um encadeamento harmônico quase que exclusivamente cromático, como ilustra a FIG. 38 todos os baixos caminham por cromatismo, exceto nos compassos 20 e 21. Apesar da linha melódica se encaminhar de forma descendente para a tônica G#, Guinga usa uma cadência de engano ao utilizar o acorde do bVI grau como acorde de chegada.

The image displays two systems of musical notation for the song "Canção Desnecessária". Each system consists of a vocal line (Canto) and a guitar line (Violão). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first system contains four measures with the following chords: G#m/D#, E7M(#11), E#m7(b5), and D6/F#. The second system also contains four measures with the following chords: D#/G, E#m7(b5), E7, D#7, and E/D. The vocal line in the second system ends with a first ending bracket labeled '1.'.

FIGURA 38 – Seção A de “Canção Desnecessária”

Fonte: Songbook Noturno Copacabana: livro de partituras/Guinga (2006, p. 10)

A seção B de “Canção Desnecessária” tem por característica principal, especialmente a partir do compasso 40, a modulação para a tonalidade de E, onde o compositor utiliza para encerrar este trecho a mesma cadência usada ao final da primeira parte da música, ou seja, o acorde do bVI grau – em posição idêntica quando do final da seção A, isto é, na terceira inversão – que tem em comum às duas tonalidades a nota mi, sendo tônica do tom de E e terça maior do acorde de C/Bb (FIG.39).

The image displays two systems of musical notation for the song "Canção Desnecessária". Each system consists of a vocal line (Canto) and a guitar line (Violão). The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

System 1:

- Chords:** B7(9)/D#, E7(13), E/D, C#/B, F#(add9)/A#, A°(9)
- Canto:** Melodic line with eighth and quarter notes.
- Violão:** Includes a capo on the 8th fret (8) and various fingering numbers (1-4) for the melody. The bass line features chords and single notes.

System 2:

- Chords:** E⁶/G#, C7/G, Fadd9/A, B7(9), C/B^b
- Canto:** Melodic line with quarter and eighth notes.
- Violão:** Includes a capo on the 8th fret (8) and features a section marked "Ao" with a double bar line and a symbol resembling a stylized 'S' or 'Z'.

FIGURA 39 – Seção B de “Canção Desnecessária”

Fonte: Songbook Noturno Copacabana: livro de partituras/Guinga (2006, p. 10)

A seção C apresenta um elemento contrastante em relação às outras partes da música, através do uso de dois motivos melódicos, juntamente com o efeito do movimento cromático executado juntamente com os baixos dos acordes. A linha desses baixos é feita de forma descendente em relação ao primeiro motivo e de forma ascendente e cromática com o segundo fragmento de notas. Cabe, entretanto, acrescentar que Guinga constrói esta seção utilizando os recursos violonísticos que estiveram presentes ao longo de toda canção, isto é, uma maneira de montar a fôrma do acorde juntamente com o modo de arpejá-lo, fazendo com que melodia e harmonia estejam intrinsecamente ligadas, assim como a sonoridade das cordas soltas (FIG.40).

FIGURA 40 – Movimento cromático na Seção C de “Canção Desnecessária”
 Fonte: Songbook Noturno Copacabana: livro de partituras/Guinga (2006, p. 12)

Após a seção C, Guinga retoma à primeira parte da canção, no entanto, ao invés dos dezesseis compassos apresentados anteriormente, o compositor reapresenta esta seção A com apenas oito compassos e, através da cadência V – I, assim como um *rallentando* na melodia principal, conclui a música com a voz solista na tônica utilizando os dois acordes, executados na introdução. (FIG. 41).

FIGURA 41 – Coda de “Canção Desnecessária”
 Fonte: Songbook Noturno Copacabana: livro de partituras/Guinga (2006, p. 12)

Nesta parte da pesquisa acerca das características melódicas e harmônicas, presentes nas cinco músicas selecionadas do repertório do CD *Noturno Copacabana*, pude constatar alguns procedimentos inerentes às escolhas de Guinga, tanto na sua inventividade melódica quanto nos caminhos harmônicos atrelados a esta. Como foi possível notar, alguns elementos fundamentais dessa prática compositiva de Guinga. Seu processo criativo nasce a partir da construção violonística, quando o compositor, através de uma série de recursos

próprios do instrumento, gera uma melodia quase sempre inseparável da harmonia. Outro elemento constante é o rádio como principal referência empregada pelo compositor, tanto o repertório de sua infância e adolescência quanto à música erudita, mais presente na sua vida após o estudo formal com Jodacil Damaceno. A música de Guinga traz uma série de aspectos teóricos (alguns não conscientes) como, por exemplo, o uso dos acordes de empréstimo modal, a origem desses modos, suas características, bem como sua nomenclatura.

Os aspectos analisados acerca das cinco canções selecionadas, ou seja, “instrumentação e arranjos do CD” e “melodias e características harmônicas” tiveram o propósito de fornecer uma perspectiva do plano sonoro instrumental, buscando descobrir como sonoramente Guinga compõe suas canções e como estas foram arranjadas no *Noturno Copacabana*. Nessa direção, para que o presente estudo aprofunde e exponha ainda mais o universo da estética musical de Guinga é fundamental abordar outro componente presente na gênese da canção, isto é, o texto, uma vez que o elo de melodia e letra se caracteriza como componente imprescindível no âmbito da canção popular.

4.4 As Letras

No CD *Noturno Copacabana*, Guinga une seus dois principais letristas, Paulo César Pinheiro e Aldir Blanc a uma nova geração de parceiros: Francisco Bosco, Simone Guimarães, Luis Felipe Gama e Mauro Aguiar. Essa ampliação no quadro de colaboradores, entretanto, não modifica o processo de trabalho estabelecido por Guinga desde o início de sua carreira: o compositor nunca recebe um texto para ser “musicado”, mas apresenta a música para que esta receba o texto posteriormente. Considerando os dois elementos fundamentais da canção, texto e música, o propósito da inserção de reflexões acerca das letras presentes ao repertório do CD é pensar sobre a importância da letra no resultado final da composição, a interconexão existente entre música e letra, bem como na confiança que Guinga tem nos parceiros que irão “letrar” suas melodias.

Ciente da complexidade envolvendo essa interconexão, posto que sejam diversos os caminhos possíveis para interpretação das letras nas canções, desenvolvi meu estudo tomando por base alguns aspectos que permitiam o máximo de aproximação dessas duas dimensões [música e letra]. Considerando inicialmente que “toda letra pressupõe uma situação de locução em que alguém está falando algo para alguém” (CARETTA, 2010, p. 2), usei como primeira ferramenta minha percepção enquanto ouvinte, tentando clarear os pontos centrais da canção, tanto no que se refere de modo literal ao texto, quanto aos elementos

relativos à instrumentação de cada seção, contemplada pelo arranjo. Um segundo momento da análise se constituiu na busca de informações no entorno do processo criativo envolvendo compositor e letrista. O contato com os letristas foi extremamente enriquecedor, pois, nesse momento da pesquisa, pude conferir que mesmo tendo um procedimento único no que diz respeito à ordem de construir primeiro a música para depois o letrista finalizá-la, Guinga age de várias formas, posto que ora indique direções para os parceiros – como informar que é uma música em homenagem a alguém – ou em outros momentos simplesmente entrega a música deixando o letrista inteiramente à vontade. Os títulos das canções são definidos muitas vezes por Guinga, apesar desse procedimento não ser uma regra ou exigência do compositor. Este permite que o letrista fique à vontade para deixar de lado a ideia inicial do título e decidir após o processo de construção da letra.

4.4.1 Abluesado (Guinga e Aldir Blanc)

A letra de “Abluesado” se caracteriza por apresentar tipos ou gêneros populares, que povoam o cotidiano – em especial do subúrbio carioca – trazendo um diálogo constante entre os dois personagens presentes: o blues e o samba canção ou – mais precisamente – a troca de elementos que circulam entre Brasil e os Estados Unidos, por vezes em oposição e, em outros pontos da letra, em uma completa mistura. Outro aspecto recorrente no trabalho do letrista, e nesta canção fica mais evidenciado, se refere à mistura de termos envolvendo dois idiomas. São várias as canções que Aldir Blanc utiliza esse recurso, como, por exemplo, em “Mise-en-scène” [“Yves Montand de manhã en passant l'ennui, le neant, ai, haja Fimatosan”], estabelecendo um jogo entre português e o francês. Observo tais imagens sugestivas da letra, presentes à seção A:

Seção A

Blues e samba-canção guardam a contradição
 Neles a criação nos fala de querer, mas bebe pra esquecer, vive pra se suicidar.
 Se trens daqui vêm de lá, coca no guaraná, a retrô-volução.
 Sussurros em Sergipe
 - Sou Miss Mississipi, mas cresci no Irajá.

Na seção B, Aldir cita personagens inerentes aos dois universos, trazendo o sambista Ney Lopes (nascido e criado no subúrbio carioca de Irajá), a cantora Billie Holiday

[inspiração de Guinga para a música] e Billy May (compositor e arranjador norte americano). O jogo envolvendo termos de origem inglesa e do português, em alguns momentos se apresenta dentro do sentido da frase (“gente, night and day, como eu apanhei”) ou simplesmente, utilizando tais termos para brincar com a sonoridade destes e [dentro do imagem de oposição à letra] confirmar as teias envolvendo os dois personagens, o blues e o samba-canção (“eu sou silly Billie sei, sem Ice on Holiday”).

Seção B:

Ablusei assim de porre, I'm sorry, meu Nei
 Eu sou silly Billy, sei, sem Ice on Holiday.
 Gente, night and day, meu Deus, como eu apanhei !
 Minha vida, arranjo em ré do velho Billy May

O trecho final da letra (seção A'), Aldir Blanc ratifica toda a mistura entre os dois elementos centrais do texto (“blues e samba-canção, sopros no coração é suruba downtown”), enfatizando a tristeza e os sopros do blues (“um é azul e triste”), assim como a referência à religiosidade brasileira, (“o outro reza e peca”), que traz fortemente o conflito e/ou oposição entre lícito/ilícito, certo/errado, enraizados na nossa formação religiosa.

Blues e samba-canção, sopros no coração
 É suruba downtown
 Um é azul e triste o outro reza e peca e ainda é um tipo de cueca!
 Boneca, não seca
 Meu blues, sem beca de partida sujou legal na saída!

Parece procedente a ideia de que Aldir Blanc e Guinga vão além do pastiche para falar de músicas de boêmios, que buscam alívio dos problemas (“... meu Deus, como eu apanhei!”) e da melancolia na música e na bebida (“bebe pra esquecer”, “assim de porre”). No fundo há em “Abluesado” uma evocação, a partir da melodia e do arranjo, de um cenário dos anos 1920 aos anos 1940, nos flashes de trens, roupas (cueca samba-canção), canções (Night and Day) e cantores (Billie Holiday).

O verso “Eu sou silly Billy, sei, sem Ice ou Holiday” é curioso. O Billy escrito pode ser o já citado Billy May, arranjador de Sinatra e Bing Crosby, mas sonoramente se confunde com a pronúncia de Billie, da cantora Billie Holiday. Na frase há uma brincadeira: o ice (gelo) pode ser usado na bebida, mas Holiday on Ice é um famoso espetáculo artístico de patinação com música e dança criado nos Estados Unidos no ano de 1943, uma evolução/mutação dos shows de minstrels e da Broadway.

4.4.2 Noturno Copacabana (Guinga e Francisco Bosco)

Faixa título do CD, centro de nossa investigação, “Noturno Copacabana” é a primeira parceria entre Guinga e Francisco Bosco. A música segue a forma ABA e a introdução traz a sonoridade do flugelhorn que, na minha percepção, estabelece uma afinidade com a formação do *ethos* que modelou o texto (o que analiso mais detalhadamente abaixo). Muitas letras exploram as paisagens sonoras da cidade do Rio de Janeiro, especificamente a praia de Copacabana, entretanto, quase todas apresentando e descrevendo o brilho, o sol, o mar, enfim as belezas da praia. A saber: “Copacabana”, de autoria de Braguinha e Alberto Ribeiro, apresenta nos quatro primeiros versos da letra um cenário descrito assim: “Existem praias tão lindas cheias de luz. Nenhuma tem o encanto que tu possuis. Tuas areias, teu céu tão lindo. Tuas sereias sempre sorrindo”.

Nos trinta e dois compassos que constituem a seção A de “Noturno Copacabana”, Francisco Bosco propõe deliberadamente um olhar para uma Copacabana sombria e violenta, onde o mar compõe este cenário enunciativo atrelado à solidão e à morte. O flugelhorn²⁶ traz uma sonoridade mais aveludada, mais fechada, enfim, não estridente, se incorporando de maneira muito coerente ao texto da canção. É possível dividir esta seção A em dois momentos: nos primeiros dezesseis compassos, a voz de Guinga não dialoga com nenhum instrumento, tendo apenas o acompanhamento de baixo, violão e bateria, enquanto que na segunda metade, o flugelhorn “responde” a cada frase cantada. Minha percepção é no sentido da sonoridade complementar ao que está descrito, fazendo com que este timbre componha o ambiente nebuloso que a letra discorre. Contrastando com o caráter mais descritivo presente nesta primeira parte da música, o texto da seção B adquire uma característica narrativa, porquanto o enunciador – que anteriormente relatava as imagens – agora está inserido na cena, expondo sentimentos em comum com os demais sujeitos citados anteriormente, quando, por exemplo, diz “e eu vou me equilibrando andando na corda do meu desejo”. Por fim, retomando a linha melódica da seção A, a letra de “Noturno Copacabana” finaliza retomando e conectando a figura central do texto, o desejo, ao cenário sombrio e decadente, onde os mortos – com perfil muito próximo de personagens nelsonrodriguanos, tomados pela pulsão que nega a vida, o brilho e o dia matam sua sede no mar de Copacabana.

²⁶ Instrumento com o mesmo princípio dos pistões, sendo uma variação do trompete, no entanto apresenta uma campânula mais cônica, sua volta do tubo é também mais espaçosa, diferentemente do trompete que possui um formato mais cilíndrico.

Seção A

Noite, à beira-mar
 Homens vêm montar
 Centauros de silicone
 Por cem reais
 Nalgum motel
 Ou sob o céu do Mirante
 Leme, Marimbás
 Forte, Posto Seis
 É pura pulsão de morte... morte... morte...

Noite, à beira-mar
 Carros vão passar
 Por vigilantes sereias
 Uns vão seguir
 Sem escutar
 Com algodão nos ouvidos
 Outros vêm morrer
 Vêm se afogar
 No mar de Copacabana ... ana... ana....

Seção B

E eu vou me equilibrando
 Andando, andando
 Na corda do meu desejo
 E quando, quando

A noite avançar
 No fundo do mar
 Os mortos matam sua sede... sede... sede...

No que diz respeito a esta [e até o momento, a única] parceria de Guinga e Francisco Bosco, o compositor diz que não indicou nenhum tema central para a letra da música, apesar de ter definido o título da canção e posteriormente ter decidido, junto com o produtor Paulinho Albuquerque, que este seria também o título do CD. Para minha pesquisa essas informações são importantes, pois num primeiro momento, achei que havia um sentido “conceitual” dentro da escolha do título da canção, do CD, bem como a foto da capa de *Noturno Copacabana*, mas essa impressão não se confirmou pelo que pude apurar em conversas com Guinga.²⁷

²⁷ A expressão “conceitual” ficou vinculada à ideia de um CD que explora uma mesma temática ao longo de todo o repertório.

4.4.3 Pra Jackson e Almira (Guinga e Simone Guimarães)

Inicialmente, é importante identificar a divergência relativa ao título desta canção, em virtude do registro no songbook do CD *Noturno Copacabana* - que apresenta a música como “Para Jackson e Almira” - e no encarte do CD, onde o título é “Pra Jackson e Almira”. Escolhi este segundo título pela relação direta com minha pesquisa, ou seja, tomei como referência o documento relativo ao CD. Faço essa ressalva para discorrer sobre a letra da canção não somente com o propósito documental, no que diz respeito à existência dessa variação nos dois títulos, mas para ilustrar um elemento essencial na construção do texto de Simone Guimarães: a autora informou que partiu de um acróstico²⁸ criado com base na linha melódica apresentada por Guinga. A saber: o acróstico criado pela autora é “Para Jackson do Pandeiro e Almira esta homenagem”. Apresento abaixo toda a letra da música.

Para "Jackinha" Garrincha do pandeiro
Ave Maria meu Deus de tanto dom
Rumba no coco um fox bem ligeiro
Ai ventania mais forte do sertão

José ventou lá no terreiro
Ave confusão !
Correu notícia de banzeiro, insinuação
Kafkiano brasileiro,
Suingue na mão
O tal de "Rockson" tinha bebops na imaginação
Não havia poucos que batessem coco mais que sua mão

Dos lados de lá
O Paraíba

Põe catuaba no pandeiro
Afasta a onça com bicho carpinteiro
Nascia o samba mais triste do Baião
Depois de conquistar a seca, vendo a multidão
Entrou na cauda do cometa da
Inspiração
Roubou Almira "Julieta"
O seu coração

E a "Gordurinha" parece que tinha

A motivação
Lascava o mambo
Mangando o pescoço
Inseminação:
Rumba no Arrasta-pé

²⁸ Acróstico é uma “composição poética em que as letras iniciais (ou as medias ou as finais) de cada verso, reunidas, formam verticalmente um nome de pessoa ou coisa, uma frase ou palavra” (MICHAELIS, 2010, p.17).

Assim..."comequié"?

Este é o povo brasileiro
Soa tragédia no couro do pandeiro
Talvez a música não caiba nesse mundo e
A capoeira vai bater no catimbó

Hoje o nordeste já está em Copacabana
O Maanape em Havana e Jiguê no Ijexá
Macunaíma da memória não se apaga
Estreou com Luis Gonzaga
No Jack não vai parar
Agora eu canto com Jackson do Pandeiro
Gingo meu Coco de Almira e Iemanjá
Enquanto a vida não leva esse festeiro
Mestre Pandeiro seu canto eu vou levar

“Pra Jackson e Almira” apresenta ao longo de sua letra uma série de referências do universo do artista paraibano, visto que Simone Guimarães cita o pedido de Guinga, deixando clara a intenção do compositor em homenageá-lo: “ele disse que queria fazer uma música para Jackson do Pandeiro e me mostrou a melodia com a harmonia” (GUIMARÃES, 2013).

As seções A, A' descrevem um pouco a trajetória e características que marcaram a vida de José Gomes Filho, nome de batismo de Jackson do Pandeiro, como por exemplo, sua habilidade e dom como ritmista, isto é, um “Garrincha do pandeiro”, sobretudo coco, gênero muito familiar para Jackson desde a infância, visto que sua mãe - de nome artístico Flora Mourão – era cantora de coco em Alagoa Grande, sua cidade natal localizada no Brejo da Paraíba. As expressões rumba, coco e fox, presentes à seção A, possivelmente remetem aos diversos gêneros presentes à carreira dele como cantor, assim como a relação, por exemplo, da rumba com o repertório de Almira Castilho, que iniciou carreira como cantora deste gênero na rádio Jornal do Comércio. Dessa forma, acredito que o sucesso inicial do artista, essa *confusão*, o *banzeiro* causado por Jackson – *o paraíba* – sejam o tema central do início da letra.

Seções A e A'

Para Jackinha Garrincha do pandeiro
Ave Maria meu Deus de tanto dom
Rumba no coco um fox bem ligeiro
Ai ventania mais forte do sertão

José ventou lá no terreiro
Ave confusão!

Correu notícia de banzeiro, insinuação
 Kafkiano brasileiro,
 Suingue na mão
 O tal de Rockson tinha bebops na imaginação
 Não havia poucos que batessem coco mais que sua mão

Dos lados de lá
 O Paraíba

A letra prossegue ainda na primeira parte da canção, repetindo as seções A e A', conectada às palavras "*pandeiro e Almira*", oriundas do acróstico que norteia o texto. Simone Guimarães aborda tanto a riqueza ou o tempero da "levada" do pandeiro de Jackson, ao se referir à *catuaba no pandeiro* numa alusão à planta que tem fama de ter poderes afrodisíacos. No trecho "Entrou na cauda do cometa da inspiração, roubou Almira Julieta, o seu coração", a autora lembra a trajetória de Jackson, que parte para o Rio de Janeiro com o propósito de conquistar o sucesso; seu romance com Almira, assim como reitera a gama de gêneros musicais que rodeiam o casal, acrescentando nesta parte da letra um terceiro personagem: Waldeck Artur Macedo, conhecido como Gordurinha, parceiro de Almira na música "Chiclete com Banana", um compositor que transitava pelo samba, baião, marcha e coco. A questão colocada à parte final do trecho: ("rumba no arrasta-pé assim "comequié"?") é possível que Simone Guimarães esteja se referindo às mesclas de gêneros na performance de Jackson do Pandeiro, que apresentava uma versatilidade, principalmente no que se refere ao samba e o coco.

Põe catuaba no pandeiro
 Afasta a onça com bicho carpinteiro
 Nascia o samba mais triste do Baião
 Depois de conquistar a seca, vendo a multidão
 Entrou na cauda do cometa da
 Inspiração
 Roubou Almira Julieta
 O seu coração

E a Gordurinha parece que tinha

A motivação
 Lascava o mambo
 Mangando o pescoço
 Inseminação:
 Rumba no Arrasta-pé
 Assim... "comequié"?

A parte final da letra compreende as seções A”, B e o retorno à seção A, uma vez que a canção apresenta a forma ABA, incluindo as pequenas variações da seção A. O texto lança alguns elementos simbólicos que remetem à identidade do povo brasileiro - tendo Jackson e Almira como protagonistas ou representantes deste – como, por exemplo, Maanape e Jiguê, irmãos de Macunaíma, personagens de Mário de Andrade, extraídos do romance homônimo. A letrista joga com esses elementos ao mencionar: a capoeira vai bater no catimbó; o Nordeste já está em Copacabana [o termo pode se referir tanto ao bairro carioca como à gravadora de mesmo nome que lançou Jackson no mercado fonográfico] e finalmente, uma alusão ao rumo de Maanape e Jiguê que estariam respectivamente em Havana (Cuba) e em Ijexá (África), fazendo a interface da música de Jackson com esses elementos de brasilidade. O texto finaliza dando destaque à principal figura da canção, Jackson do Pandeiro, citando a origem do apelido do cantor, “Jack”, nome inspirado em um ator de westerns norte americano, Jack Perrin (MARCELO; RODRIGUES, 2012, p. 58). Nas quatro últimas frases, Simone Guimarães põe na voz do intérprete uma declaração direta de que canta e ginga com o coco de Jackson do Pandeiro e Almira e de que leva o canto do mestre do pandeiro para sua performance.

Seção A”

Este é o povo brasileiro
Soa tragédia no couro do pandeiro

Seção B

Talvez a música não caiba nesse mundo e
A capoeira vai bater no catimbó
Hoje o nordeste já está em Copacabana
O Maanape em havana e Jiguê no Ijexá
Macunaíma da memória não se apaga
Estreou com Luis Gonzaga
No J-a-c-k não vai parar

Seção A

Agora eu canto com Jackson do Pandeiro
Gingo meu Coco de Almira e Iemanjá
Enquanto a vida não leva esse festeiro
Mestre Pandeiro seu canto eu vou levar

4.4.4 Rasgando Seda (Guinga e Simone Guimarães)

“Rasgando Seda” é a primeira parceria de Guinga com Simone Guimarães, está presente no repertório do *Noturno Copacabana*, que apresenta ainda mais duas canções da dupla: “Pra Jackson e Almira” e “Desavença”. Na entrevista feita com a autora foi possível compreender melhor os caminhos escolhidos por Simone, visto que esta ficou encantada com o convite feito por Guinga para o início do trabalho a ser feito conjuntamente. A letrista já conhecia boa parte da obra de Guinga e essa primeira canção teve um efeito de celebração a este encontro e enfatiza: “como eu gosto de falar tu és o anjo novo da canção”. Porque anjo novo pra mim significa uma mudança de paradigma (GUIMARÃES, 2015). Dessa forma, Simone Guimarães comenta suas impressões sobre a obra de Guinga e, mais especificamente, sobre “Rasgando Seda”.

[...] senti que ele tinha a absorção total das canções brasileiras nordestinas e que tinha também uma influência da música americana dos anos de 1940 [...] No violão, eu nunca havia visto acordes assim. Ele pegou meio que um piano e trouxe pra o violão e tem acordes dele que tem uma extensão pianística [...] foi um cara que apresentou a estrutura nova de acordes e, a execução rítmica é essa brasileira que ele transpôs para o violão [...] Eu tentei trazer na letra a modernidade que ele queria para as canções dele. A modernidade que eu falo na prosódia. Eu tentei trazer isso [...] eu acho essa música muito emblemática porque justamente apresenta um paradigma novo no choro. Acho que ele traz uma coisa nova para o choro brasileiro e traz uma estrutura nova para harmonia (GUIMARÃES, 2015).

Segue abaixo a letra completa de “Rasgando Seda”:

Amigo te concedo vivas nessa hora
 Pelo excitante canto que me deste agora
 Que se sucumbam barcos correrão os rios
 E os homens partirão em rumo aos desvarios
 Em teu silêncio há paisagens
 Cornamusas e clarões
 Descansas entoando canções

Mas que intrigante vulto tomas pouco a pouco
 Cavalos de sons chegam habitando ocos
 Cantigas quimeras do fundo de tua alma
 Modinhas sinceras te cutucando a palma
 Em quais noturnas te anuvias
 Que como faz nas noites frias
 Oh Ingá de Ossaim
 O teu encanto mora em mim

És Sapoti no canto doce da Jurema
 Um samba de Orly com Canhoto em Ipanema

Brasileirinho já do alto da montanha
 Chamando Maomé para o canto de Ossanha
 A vida é o fio desse canto
 Dor e mistério do teu pranto
 Que toda legião dos Iorubás proteja tua canção

Azulão
 Desprende tuas asas da amplidão
 E colhe tuas rosas na canção, onde é bom voar
 Ancião
 Tu és o anjo novo da canção
 És ouro do meu povo, promessa
 Ouro de Oxalá

Beato dos bordões
 Das primas prisioneiro
 Dos ramos que suspiram o luso-cancioneiro
 Das plagas que te adora o povo brasileiro
 Onde os anais procuram mais a brisa traz tua canção

A letra dos dezesseis compassos da seção A exalta e traduz o sentimento de prazer da letrista com o trabalho proposto por Guinga “[...] ele me disse que era uma música muito importante pra ele. Como eu tinha o conhecido há pouco tempo, e achava a coisa mais incrível que podia me acontecer, fiz a letra falando dele” (GUIMARÃES, 2013). Guinga define o título desta música, fazendo de forma bem humorada uma referência aos elogios presentes no texto, como relembra a autora “[...] ele não deixou por menos, na hora colocou o título, claro, tirando um sarro”. Ainda nesta seção, o texto sinaliza para uma forma - na percepção da autora - exercida pelo compositor em “esculpir” o silêncio “[...] então, eu prestei atenção que em qualquer lugar que ele estiver, naquele silêncio ou no barulho, qualquer lugar ele vai transformar aquilo numa obra, ele vai esculpir o silêncio [...]

Seção A

Amigo te concedo vivas nessa hora
 Pelo excitante canto que me deste agora
 Que se sucumbam barcos correrão os rios
 E os homens partirão em rumo aos desvarios
 Em teu silêncio há paisagens
 Cornamusas e clarões
 Descansas entoando canções

A seção A’ mantém basicamente a estrutura sonora do arranjo da seção anterior, com o canto de Guinga sendo acompanhado nos oito primeiros compassos apenas por seu violão, e na segunda parte com as cordas como elemento complementar da harmonia do trecho. Porém, se na segunda parte da seção A as flautas têm o papel de cantar junto com

Guinga, na seção A' é o saxofone que exerce este papel. Esta seção traz na letra uma imagem que vincula a força da música de Guinga com uma manada de cavalos e, mais uma vez, a referência ao silêncio e o processo de criação do compositor. Simone Guimarães resume este trecho “[...] pra mim é como se estivessem chegando uma manada de cavalos, chegando num lugar deserto [...] e construindo aqueles sons cheios de pegadas, de patas de cavalos. Eu acho que ele é um cara que sabe entrar no silêncio e tomar um vulto proporcionalmente belo”.

Seção A'

Mas que intrigante vulto tomas pouco a pouco
 Cavalos de sons chegam habitando ocos
 Cantigas quimeras do fundo de tua alma
 Modinhas sinceras te cutucando a palma
 Em quais noturnas te anuvias
 Que como faz nas noites frias
 Oh Ingá de Ossaim
 O teu encanto mora em mim

O texto da seção A'', apresenta uma série de elementos da música brasileira e que a letrista relaciona ao universo de Guinga. Ela faz menção ao apelido da cantora Ângela Maria (Sapoti), ao mesmo tempo que faz uso da ambiguidade da palavra, “jogando” com o nome do violonista Canhoto, assim como o fato de Guinga também ser canhoto. A letra faz ainda uma referência à contribuição do índio e da cultura Iorubá na formação de nossa música.

Seção A''

És Sapoti no canto doce da Jurema
 Um samba de Orly com Canhoto em Ipanema
 Brasileirinho já do alto da montanha
 Chamando Maomé para o canto de Ossanha
 A vida é o fio desse canto
 Dor e mistério do teu pranto
 Que toda legião dos Iorubás proteja tua canção

A parte final da letra abrange a seção B, com dezesseis compassos e a repetição da seção A, sendo que esta apresenta uma pequena variação, tendo apenas dez compassos. A seção B traz uma sonoridade onde as flautas, o saxofone, mas, sobretudo as cordas se sobrepõem aos dedilhados do violão de Guinga. Essa massa sonora se une de forma bastante interligada com o texto que destaca, segundo a autora, o permanente *voo criativo* que Guinga mantém na construção de sua obra. Simone Guimarães lembra que empregou a expressão

“Azulão” como uma forma de indicar mais uma característica da música de Guinga. Ela sugere:

Eu falo “azulão, desprende tuas asas na amplidão” ou seja, continue sendo esse pássaro que voa alto e que traz o novo. Azulão – o chamei de azulão – e também o azulão do nosso cancionero. Eu acho que o Guinga tem muito a ver com essa historia do cancionero na época dos nacionalistas. O Villa Lobos, do Jaime Ovalle, o Valdemar Henrique. Então, ele tem essa coisa das brasileiras (GUIMARÃES, 2015).

É neste caminho que a parte final da letra, composta sobre a estrutura melódica da seção A é construído, isto é, elementos que conectam diretamente a figura do compositor, sua obra, seu violão e o Brasil. Abaixo seguem a letra das duas seções finais:

Seção B

Azulão
 Desprende tuas asas da amplidão
 E colhe tuas rosas na canção, onde é bom voar
 Ancião
 Tu és o anjo novo da canção
 És ouro do meu povo, promessa
 Ouro de Oxalá

Seção A

Beato dos bordões
 Das primas prisioneiro
 Dos ramos que suspiram o luso-cancioneiro
 Das plagas que te adora o povo brasileiro
 Onde os anais procuram mais a brisa traz tua canção

No processo de análise da letra de "Rasgando Seda", escolhi utilizar o depoimento da autora, em virtude do caráter pessoal e intrinsecamente pautado na relação da mesma com o compositor, assim como suas impressões sobre o processo criativo e também a sua clara admiração por Guinga. Como foi possível observar em outras análises, a produção e o procedimento de Guinga com os parceiros não segue uma maneira única. Nesta música, diferentemente, por exemplo, do que foi feito em "Pra Jackson e Almira", também de Simone Guimarães, Guinga não apontou para motivos ou ideias que trouxessem para o letrista um tema ou questão a ser desenvolvida. A definição do título, como exposto anteriormente, veio após ele ter o primeiro contato com o texto. Dessa forma, é possível perceber o tipo de abordagem da construção das letras das canções sugerida pelo compositor para cada parceiro.

4.4.5 Canção Desnecessária (Guinga e Mauro Aguiar)

“Canção Desnecessária” é a última música do *Noturno Copacabana*, feita em parceria com o letrista Mauro Aguiar, que também assina a letra de “Concubinato”. O autor relata um pouco do processo envolvendo a parceria com Guinga:

Muitas gravações já vêm com sugestões de palavras que eu posso ou não aproveitar. Em “Guia de Cego” ele me deu o título, e narrou um evento que deu origem à música, mas na maioria das vezes ele prefere e até pede que eu abandone o título original e fique bem à vontade para falar o que quiser. Depois ele vai desbastando comigo. Isso ele faz com qualquer parceiro. Horas ao telefone burilando as palavras, pesando as mais sonoras, consonantes, expressivas. É longo o processo. Em todas as outras letras, com exceção de Temporã (“Porto da Madama”), eu defini o título e o tema. “Canção Desnecessária” era uma melodia sem título que eu, à princípio, nomeei de Valsa Aversa. Depois retirei do verso o título final. (AGUIAR, 2013)

Esta longa citação é importante neste estudo, uma vez que ilustra de forma detalhada como Guinga interage com os parceiros, responsáveis pelas letras de suas canções. Como Mauro Aguiar descreve, ele definiu o título e o tema a serem desenvolvidos por ele nesta valsa que possui forma ABABC, tendo variações na letra para a melodia das seções A e C, e a repetição do texto da seção B, uma espécie de refrão, mas não tendo exatamente essa função. Após a introdução instrumental feita pelos violões, Guinga canta os primeiros versos da seção A (dezesseis compassos, ou seja, metade desta seção) tendo apenas o acompanhamento do seu violão, apresentando alguns elementos que estarão presentes ao longo do texto: o enunciador, a valsa, e, sobretudo, o silêncio. Este, segundo o próprio autor, tem um significado fundamental na canção, mantendo uma forte conexão com os versos que “são todos sussurrados, como a pedir que cantemos baixinho, tudo em *esses*”. Na canção, essa estratégia aplicada pelo autor em reiterar palavras que exploram a sonoridade dos “*esses*” (valsa, valse, avesso, atravessa, apossa, falso, presente) causando uma inflexão vocal relativa ao sussurro, me parece amoldada ao discurso musical e à voz de Guinga, uma vez que o texto traz um conteúdo emotivo de caráter melancólico que se acomoda numa tessitura que explora os médios de sua voz, como indica Tatit: “o modo de produção oral, por ser signo de presentificação enunciativa, apresenta alto rendimento semântico no momento da execução do cantor” (TATIT, Luiz, 1997, p. 92).

Seção A

Enlace o meu silêncio

E valse a valsa avessa
 Que te fiz em pranto
 É valsa em si contrária
 Só pisando em falso
 Se presente o chão
 A música ilusória
 Quase te atravessa
 Sem você dar conta.
 E tanta antimatéria
 Sem querer se apossa
 Do seu coração

A seção B traz o violão requinto dialogando com a voz de Guinga até a entrada da flauta e do clarinete, tendo na letra o reforço desta “conversa”, onde o principal interlocutor se refere a um tempo que deve ser esquecido, conectando a valsa, etérea e imaginária, ao amor a ser revelado ao término desta. A canção segue sua forma, rerepresentando os temas das seções A e B. A letra ressalta nesse verso quão desnecessária é a valsa, reiterando o mergulho no silêncio e anunciando que esta, usando a seção C, vai desaparecer, vai se dissipar, no entanto – retomando a linha melódica da primeira seção – o texto mantém viva a possibilidade de que a valsa permaneça pulsando, sendo este o único momento em que Guinga utiliza uma cadência perfeita, uma vez que a condução harmônica, usada pelo compositor, não resolve no acorde de função tônica em nenhuma das seções, caracterizando forte interação entre letra e música, vida (“pulsar um coração”) e o regresso ao centro tonal.

Seção B

Esqueça o tempo então
 E valse um sentimento
 Por dentro a valsa esquece o som
 Extemporânea
 Imaginária
 Etérea como o amor
 Até quem sabe o Grande Amor!
 Amor que vem na valsa
 Mas que só se confessa
 Quando a valsa cessa
 Amor.

Seção A

Abrace o precipício
 E valse a valsa imersa
 Num silêncio insano
 É valsa involuntária
 Mansa em seu ofício
 De soar em vão

Canção desnecessária
 Quase sempre acessa
 Seu fundo oceano
 Se você perde o senso
 Nasce na memória
 Súbito salão

Seção C

A sorte está lançada
 A valsa está cansada
 Logo vai cessar.
 No próximo compasso
 Vai sumir no espaço
 Vai se dissipar!

Seção A

Enlace o universo
 E valse a valsa imensa
 Que te fiz sonhando
 Por mais que não pareça
 Nessa valsa avessa
 Pulsa um coração.

Ao longo da pesquisa acerca das letras das músicas selecionadas do CD *Noturno Copacabana*, pude constatar através do contato com os letristas alguns elementos que envolvem a construção do texto, sob a perspectiva da forma como Guinga trabalha suas canções, ou seja, a música sempre como elemento inicial do processo. Os parceiros entrevistados²⁹ enriqueceram bastante o estudo, tanto no que se refere especificamente aos procedimentos do trabalho destes com Guinga, como no âmbito mais amplo do exercício de letrar canções. Francisco Bosco aponta alguns destes:

O procedimento mais comum na tradição da canção popular é esse: o músico manda a melodia para o letrista e o letrista faz em cima. Existe uma dificuldade técnica de você encaixar cada palavra nessa espécie de “super forma fixa” que é uma melodia. Uma melodia tem todas as obrigações de uma forma fixa (BOSCO, 2013)³⁰.

Paulo César Pinheiro ressalta esse caráter inflexível da melodia, colocando o letrista quase como um refém do discurso musical e reitera o que Aldir Blanc descreve como: “O letrista meio que se transforma no arauto da música que recebe. Ter uma única linha de

²⁹ Foram entrevistados pessoalmente ou por email: Aldir Blanc, Mauro Aguiar, Simone Guimarães e Paulo César Pinheiro que, apesar de não ser letrista em nenhuma das canções analisadas ao longo deste capítulo, tem importância fundamental na pesquisa pelo trabalho na obra de Guinga. Francisco Bosco, autor da letra em “Noturno Copacabana” foi o único parceiro que não conseguiu entrevistar.

³⁰ Entrevista à jornalista Paula Rangel do programa *Sempre um Papo* do Sesc Vila Mariana.

trabalho preconcebida não vai resolver nada” (BLANC, 2013). Retomando as considerações de Paulo César Pinheiro, o mesmo, quando questionado sobre como se comporta o processo criativo no que diz respeito à relação texto/música, diz que busca:

A frase que a música me pede. Porque a música na verdade ela é tem uma letra. Ela é dona de uma letra. Acho eu que o grande trabalho de quem faz letra pra uma música é descobrir a letra que ela está querendo que você faça. Não é a letra que você quer fazer. A letra que você quer fazer já vira pessoal já fica uma coisa sua. A música tem o papo dela. Você tem que descobrir o papo dela. Esse é que é o grande barato, o grande mistério (PINHEIRO, 2013).

Considerando os diversos pontos entrelaçados no modo de agir dos letristas no que se refere à obra de Guinga, acredito que, a despeito de todos terem construído seus textos sempre a partir da música, cada um traz suas particularidades relativas à sensibilidade e concepções ou características estéticas, isto é, acredito que o processo compositivo em parceria envolvendo música e letra [especialmente quando feito nesta ordem] se diferencia, por exemplo, da criação individual onde esta brota de um único complexo de afetos e experiências de vida, em suma, não me parece procedente a afirmação de que o letrista vai extrair uma suposta e singular fidelidade textual para àquele discurso musical. Por fim, a minha percepção é de que são muitas as variáveis que abarcam essa criação a quatro mãos envolvendo discurso verbal e musical, além do aspecto, não menos essencial, da performance vocal.

4.5 Gêneros Contemplados

A obra de Guinga reflete uma característica de multiplicidade no que se refere à presença de diversos gêneros populares, assim como uma fusão entre eles. No entanto, para aprofundar uma melhor compreensão de caráter analítico sobre os gêneros e como estes se conectam ao processo composicional de Guinga, é necessário contextualizar historicamente como os mesmos foram sendo inseridos ao processo de análise musical. O estudo dos gêneros no âmbito da música popular - sobretudo com a contribuição pioneira do musicólogo italiano Franco Fabbri - passou a incorporar, a partir dos anos 1980, elementos, até então não aceitos pela musicologia: instrumentação, distintas execuções por parte dos músicos e as relações

com o consumo (GUERRERO, 2012). Philip Tagg, numa visão mais ampla a respeito de estudos em música popular, aponta para a necessidade de se considerar, para uma análise completa deste repertório, os diversos “aspectos linguísticos, econômicos, históricos, técnicos, rituais, visuais, psicológicos e sociais relevantes para o gênero, função, estilo, situação de performance e atitude de escuta, conectado com o evento sonoro sendo estudado” (TAGG, 1982). Ratificando na mesma direção conceitual e elegendo ritmo e sonoridade como elementos que contribuem para a classificação dos gêneros, Felipe Trotta sintetiza: “a definição de um gênero musical é um processo altamente complexo, resultado de associações diversas feitas pelos indivíduos e assimiladas (ou não) pela sociedade como um todo” (TROTТА, 2008, p.2). Finalmente, reiterando a importância do processo de escuta por parte do ouvinte no que se refere ao discurso musical apresentado, Luiz Tatit sugere:

É comum alguém dizer que ouviu um samba de Tom Jobim, um rock dos Titãs ou mais uma canção romântica de Roberto Carlos. Todas essas designações de gênero denotam a compreensão global de uma gramática. Significa que o ouvinte conseguiu integrar inúmeras unidades sonoras numa sequência com outras do mesmo paradigma (TATIT, 1997, p. 101).

Apesar de considerar esse conjunto de elementos norteadores que envolvem o grau de subjetividade na classificação do gênero musical na canção popular, não busco efetivamente estabelecer no meu estudo categorizações com o propósito de delimitar cada gênero musical presente nas quatorze faixas do CD.

Contudo, numa perspectiva mais ampla, ao ouvir o repertório do *Noturno Copacabana* considero que as características da estética sonora do disco apontam para o gênero MPB, pois, como indica Trotta:

O processo de identificação com as simbologias características dos gêneros musicais passa pelo reconhecimento dos elementos musicais específicos de cada uma dessas práticas e também com os usos que cada uma dessas músicas demandam [...] A categoria MPB se tornou uma referência de alta qualidade musical e se contrapõe a outros gêneros e estilos de música popular brasileira que ocupam faixas de menor valorização simbólica como o samba, o pagode, o sertanejo, o rock a canção romântica, etc (TROTТА, 2005, p. 185 – 188).

Nesse contexto, minha percepção é que, sonoramente, o repertório deste CD contempla características próprias do universo da estética do gênero MPB, uma vez que – como foi apresentado ao longo deste capítulo – o discurso musical de Guinga é construído

utilizando particularidades como o predomínio de canções³¹, alto teor de sofisticação melódico-harmônica, inserido numa sonoridade camerística, de tradição europeia e, conseqüentemente, se configurando como um repertório reconhecido como de alta qualidade. Contudo, vale destacar que, numa apreciação de caráter mais “fechado” ou relativo a uma visão que busque classificar as músicas do *Noturno Copacabana* percebo uma predominância do samba, visto que seis das canções remetem características do gênero. São elas: “Garoa e maresia”; “O silêncio de Iara”; “Noturno Copacabana”; “Concubinato”; “Na surdina” e “Dichavado”. Cinco músicas trazem uma forte conexão com a “canção brasileira”, tão presente nos gêneros da seresta: as valsas “Canção desnecessária”; “Depois do sonho” e “Fonte abandonada”; a modinha “Senhorinha” e a toada “Rasgando seda”; duas músicas estão intimamente ligadas aos gêneros do Nordeste: o baião “Pra Jackson e Almira” e o maxixe “Desavença”. Por fim, identifico em “Abluesado” fortes influências dos gêneros da canção norte-americana. O CD *Noturno Copacabana*, portanto, apresenta uma multiplicidade de influências que vai da música norte-americana aos padrões da música popular brasileira como um todo, além de músicas de contexto regional (especificamente nordestino).

Dessa forma, apesar de levar em conta aspectos gerais dos gêneros contidos no CD, minha abordagem foi concebida numa perspectiva não específica da classificação destes, principalmente por considerar este procedimento impróprio para os propósitos deste trabalho. Fatores como os pontos de contato ou fusão entre os gêneros; a forma como Guinga os percebe e, principalmente, o processo de mediação entre arranjadores e os músicos fazem com que a discussão que resulte em afirmações como: "isto é ou não um samba-canção", ou ainda "tais células rítmicas indicam que esta canção pertence a determinado gênero" me pareçam despropositais e sem bases sólidas no âmbito da música popular.

4.6 A interpretação vocal de Guinga

No que se refere à interpretação vocal de Guinga vale ressaltar, inicialmente, que o estudo da estética vocal, no âmbito da música popular, centrado geralmente nos elementos técnicos³², exigiria uma abordagem que envolvesse aspectos do mercado fonográfico e características da legislação de direitos autorais. Na minha percepção, essas reflexões foram determinantes no estabelecimento de uma estética vocal instituída pelos “compositores intérpretes”, sobretudo no período pós-bossa nova e especificamente no gênero MPB, com

³¹ Neste contexto, me refiro às músicas com interpretação vocal. São dez canções e quatro músicas instrumentais.

³² Um desses elementos que eu citaria seria o processo de vinculação ou aproximação da fala na forma de emissão realizada por parte dos cantores. Este tema está devidamente aprofundado no trabalho de Regina Machado: *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*, 2011.

compositores como Edu Lobo, Chico Buarque de Holanda, Vinicius de Moraes, Tom Jobim, entre outros. O que é importante enfatizar é que minhas considerações acerca da voz de Guinga buscam uma compreensão de como esta está inserida na sonoridade do disco, tendo como parâmetros referenciais culturais diversos.

Dessa forma, gostaria de pontuar minha apreciação entendendo que Guinga está inserido neste contexto de compositores que passaram a (ou decidiram) assumir a interpretação vocal de sua obra, mesmo ao admitir, como foi citado no capítulo anterior: “Assumir, eu cantar a minha própria música – com todo o ônus que possa trazer, que eu não sou cantor, sou rouco, tenho a voz cansada – mas ninguém vai cantar a música como o compositor” (GUINGA, 2012). Contudo, por entender que a presente pesquisa tem por meta central compreender as diversas propriedades da estética sonora e composicional de Guinga e, tendo este como principal solista [vocal] do repertório do *Noturno Copacabana* é oportuno e necessário refletir a respeito de algumas de suas características vocais.

Inicialmente, é preciso destacar que Guinga, ao compor, não tem a definição de quem será o intérprete daquela canção. Vale registrar o que o compositor diz: “quando eu faço, eu não penso nisso não, nunca penso. Na realidade, na maioria das vezes, as músicas que eu faço, faço até fora do meu tom [...] nunca penso na minha voz ao compor.” (GUINGA, 2014). Guinga pontua que alguns trechos podem ficar mais agudos ou mais graves e que, dessa forma, a melodia pode ficar em registros desconfortáveis em virtude de o processo composicional estar intrinsecamente conectado ao violão e a construção melódica vir de uma maneira livre, isto é, sem uma fixação ou limitação de uma extensão vocal.

Nesse sentido, ao escutar a voz de Guinga nas canções que ele interpreta no *Noturno Copacabana*, é possível perceber que em quase todas ele canta numa tessitura confortável para sua voz, a despeito da afirmação do compositor no que se refere a uma linha melódica fora do seu tom. É inegável, porém, que em regiões extremas – seja no agudo ou nos registros mais graves – sua voz soa forçada, apresentando sinais de soprosidade, ou seja, “o ato de produzir, simultaneamente à fonação, a expulsão de grande quantidade de ar” (GONZALES, 2012), especialmente em trechos de região grave, como a parte final da seção A de “Abluesado” ou o início da seção B de “Pra Jackson e Almira”. Creio que esses trechos citados são realmente graves para voz de Guinga, que tem sua área de conforto em regiões mais agudas, e todos os movimentos melódicos que compreendem regiões próximas do C2 se tornam difíceis para sua extensão. No que diz respeito às regiões que me parecem acima de sua tessitura (na região aguda), nota-se, por exemplo, na seção B de “Noturno Copacabana” e,

na mesma seção de “Canção desnecessária” o uso do artifício vocal da nasalidade, visto que esses trechos dessas canções apresentam movimentos próximos de F#3 e G#3.

De qualquer modo, minha apreciação quanto à interpretação vocal de Guinga aponta para uma harmonia entre voz e o estilo em que sua música está inserida. Quanto às nuances vocais apresentadas por Guinga, minha concepção parte do pressuposto do universo da música popular e como a voz se relaciona com este. Pois, como sugere Cyrene Paparotti e Valéria Leal: “A qualidade da voz no canto popular é extremamente variada, permitindo nuances de rouquidão, soproidade, nasalidade, aspereza, toques de sensualidade, calor ou agressividade, indesejáveis na estética do canto lírico” (PAPAROTTI; LEAL, 2001, p. 61).

4.7 O CD *Noturno Copacabana* como representação na obra de Guinga

Considerando todos os pontos analisados neste capítulo, fica evidenciado que o discurso musical de Guinga, no repertório do CD *Noturno Copacabana*, atinge um nível de maturidade bastante significativo. A música escrita pelo Guinga compositor deriva notavelmente da inventividade do Guinga violonista, e a escolha dos instrumentos acústicos adicionais nos arranjos (clarinete, flauta e trombone, por exemplo) busca amoldar-se a essa gênese, e adequar-se a diversidade de gêneros musicais das canções do disco, uma de suas mais importantes características de Guinga como compositor.

Foi possível identificar, nas análises apresentadas, a facilidade de Guinga compor utilizando linguagens de diversos gêneros. “Abluesado” tem forte influência de elementos relacionados ao jazz, especialmente os traços rítmicos presentes na melodia, fortemente marcada pela intenção de “swingar” essa linha. O samba canção “Noturno Copacabana” demonstra a relação da obra de Guinga com a estética da MPB, sigla que abarca elementos relativos à canção e ao samba urbano. “Pra Jackson e Almira” mostra a íntima relação de Guinga com gêneros de música nordestina, principalmente na escolha de um tempero ou sonoridade modal, bem como as intenções rítmicas que remetem a gêneros como coco e baião. “Rasgando Seda” e “Canção Desnecessária” trazem o lado “seresteiro” do compositor, a força da melodia cravada na canção brasileira, como lembra Paulo César Pinheiro: “Guinga tem uma influência musical muito grande dos velhos seresteiros, uma complexidade grande na música que faz, mas que o âmago da música dele vem dos seresteiros” (PINHEIRO, 2013).

Todas essas nuances de sonoridade e gêneros populares que abarcam o repertório do *Noturno Copacabana* e, por conseguinte, a obra do compositor, decorrem do *modus faciendi* de Guinga ao violão. O processo compositivo concentra nesse passo inicial da prática composicional de Guinga a gênese de sua criação, demonstrada, sobretudo nos diversos procedimentos relativos às linhas melódicas, suas escolhas harmônicas, assim como a utilização da própria voz durante o desenvolvimento do discurso musical. A análise de tais conduções revela, na minha compreensão, as características estilísticas fundamentais do compositor.

CONCLUSÃO

A análise das dimensões culturais que marcaram a obra de Guinga revelou traços estéticos, influências sonoras e elementos socioculturais distintos que configuram sua produção. Considerando que a música brasileira é bastante diversificada, e que influenciou de forma direta a obra analisada, o primeiro objetivo atingido que gostaria de sublinhar é que o exame realizado nesta pesquisa acerca da sua trajetória esclareceu que a constituição do CD *Noturno Copacabana*, bem como os demais discos que compõem sua carreira autoral foi procedente da multiplicidade sonora presente ao longo de sua vida, sendo esta uma das marcas identitárias, caracterizando, assim, sua linha composicional.

O trabalho evidenciou, entre outras particularidades, o processo de consolidação da música popular urbana no Brasil através da facilidade desta em se adaptar aos novos meios de divulgação, abarcando diversos gêneros e estilos, estabelecidos pela presença do rádio, da TV e da indústria fonográfica. Foi possível apresentar, tendo por base essas inovações tecnológicas, como o significativo aumento do nível de circulação deste repertório foi determinante para a formação de Guinga, sobretudo o papel exercido pelo rádio que se estabeleceu como um veículo que sintetizava estilos regionais, internacionais (especialmente a canção norte americana), bem como a sedimentação do gênero samba. Assim, a análise dessa forte relação de Guinga com este veículo, permitiu, juntamente com outros aspectos apontados, chegar ao segundo objetivo que consistia na averiguação de como se desenvolveu sua assinatura como compositor, violonista e cantor, uma vez que, como o próprio Guinga indicou: o rádio foi e continua sendo seu principal professor de música. Pude confirmar (na viagem ao Rio de Janeiro, realizada em outubro de 2013) como permanece atual essa intrínseca relação de Guinga com o rádio e o fato dele sempre reiterar a ideia de tê-lo como ferramenta do processo criativo, fazendo sempre uma ponte do repertório apreciado diariamente com o violão e, por conseguinte, resultando em novas canções.

Dentre outros elementos que emergiram ao longo da pesquisa, foi possível concluir que Guinga sofreu uma expressiva influência do gênero MPB, porquanto suas escolhas e preferências estético-musicais estão atreladas aos padrões que caracterizam esse gênero, tais como a busca por uma sofisticação musical, complexidade nas características melódico-harmônicas, enfim, critérios de valoração que o compositor sempre se identificou, buscando construir suas músicas com tais parâmetros. Ao longo do trabalho, constatei que essa influência estética com a MPB reflete também na forma como Guinga desenvolveu suas

escolhas e procedimentos técnicos ao violão, uma vez que sua formação (empírica e formal) contemplava um conjunto de obras e compositores que apresentavam esses padrões de sofisticação musical, como por exemplo, as conduções harmônicas realizadas por músicos como Hélio Delmiro e Chiquito Braga e o estilo composicional de Garoto, sendo estes fortes referências estéticas para Guinga. Esses procedimentos técnicos que compõem as particularidades de sua música me levaram a esclarecer questões relativas ao terceiro objetivo específico, que se concentrava na investigação dessas características intrínsecas de seu *modus faciendi* ao compor.

Nesse contexto, confirmei que essa estética - característica dos compositores da geração MPB - está presente no conjunto de sua obra discográfica. Ao revisá-la, analisando os aspectos sonoros de sua carreira, nota-se que essa dimensão estética se manifesta de forma significativa na sua produção musical, registrada nos seus CDs. Nessa perspectiva, alguns fatores evidenciaram essa conexão de Guinga com a MPB como o tipo de instrumentação usada nas faixas, os diversos gêneros populares contemplados nos discos e a predominância de canções, a despeito dos discos mais “orquestrais”, indicados por Guinga ao se referir aos CDs *Cheio de dedos*, *Suíte Leopoldina* e *Cine Baronesa*. Contudo, ainda no que se refere a esse período instrumental, verificou-se a clara intenção de Guinga em construir sua obra dentro do universo de canções com texto, embora se constate o interesse por parte de grupos instrumentais em interpretar sua música.

A partir desta revisão da trajetória de Guinga no que se refere à sua carreira fonográfica, vale ressaltar o impulso gerado por sua incursão através do registro dos seus próprios discos, a partir dos anos 1990. Constatou-se o significativo aumento da presença de sua obra na discografia de outros artistas, a partir do período em que Guinga efetivamente passou a interpretar e registrar sua música, através do seu trabalho autoral. Este é outro aspecto que o aproxima dos compositores-intérpretes da MPB, visto que esse é um comportamento característico na música brasileira no que diz respeito aos aspectos envolvendo mercado fonográfico e direito autoral.

Inquestionavelmente, a análise das canções, presentes no capítulo 4, evidenciou de forma determinante esses fatores citados anteriormente. Dessa forma, os cinco aspectos verificados demonstraram: o conjunto de nuances pertinente ao universo timbrístico presente nos arranjos privilegia e contempla uma sonoridade essencialmente acústica, de caráter camerístico com arranjos sofisticados que utilizam, por exemplo, um significativo grau de complexidade rítmica, melódica e harmônica, bem como o uso de contraponto entre as vozes; as melodias das canções apresentam conduções caracterizadas pela busca de um padrão de

requinte face ao uso constante de notas de tensão, movimentos cromáticos e emprego de saltos que exploram de forma ampla a tessitura contemplada; os encadeamentos harmônicos de Guinga seguem esse nível de elaboração pertinente às melodias (alto nível de tensividade e cromatismo), assim como o uso de acordes de empréstimo modal; as letras verificadas demonstram uma complexidade poética própria e pertinente à relação entre texto e música, sendo esta uma característica do universo do repertório da MPB e, finalmente, a multiplicidade de gêneros que compõem o repertório do *Noturno Copacabana* se constitui numa das facetas mais fortes do estilo composicional de Guinga.

Ao assinalar como esses aspectos soam na junção dos elementos analíticos, o que sonoramente se obtém após a escuta do CD é um mosaico de particularidades estético-musicais que fazem uma interface com a canção brasileira constituída por compositores oriundos desse ambiente sonoro. Considerando esta interconexão de Guinga com a MPB, o que me parece importante nessa investigação é que o componente fundamental da concretização do estilo que Guinga construiu como compositor, teve como suporte, ou alvo principal, corresponder e atender a esse nível de sofisticação que uma parte do cancioneiro nacional exige. Finalmente, concluo que a escolha do repertório do CD *Noturno Copacabana* correspondeu inteiramente aos critérios que nortearam o estudo, contribuindo como peça fundamental que ilustrasse a identidade, o estilo e as características da música de Guinga.

Por fim, espero ter contribuído com a bibliografia de caráter científico acerca da música popular brasileira e diversos fatores que a constituem. O estudo realizado apontou para algumas questões que merecem ser pensadas com mais afinco em outros trabalhos, por exemplo: a relação e adequação dos compositores populares com o mercado fonográfico; a questão relativa aos direitos autorais no cenário atual, especialmente a inserção neste mercado por parte dos compositores-intérpretes, considerando os novos paradigmas da canção brasileira e, finalmente, o aprofundamento dos estudos envolvendo a estética vocal na música popular, buscando uma melhor compreensão de como, ao longo da trajetória deste repertório, os parâmetros estéticos foram sendo constituídos.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Mauro. Entrevista concedida por email no dia 12/11 2013.
- ALFONSO, Sandra Mara. *O violão da marginalidade à academia: trajetória de Jodacil Damaceno*. Uberlândia: EDUFU, 2009.
- BAIA, Silvano. *Estudos sobre música popular: considerações sobre a formação de um campo acadêmico*. Anppom 2001. Disponível em <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusicologia/etnom_SF_Baia.pdf> Acesso em: 10 jan. 2013.
- BLANC, Aldir. Entrevista concedida por email no dia 06/11/2013.
- BOSCO, Francisco. *Entrevista à jornalista Paula Rangel do programa Sempre Um Bom Papo no Sesc Vila Mariana*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=EVDS04mgHcw>> Acesso em: 27 jan 2014.
- BRACKETT, David. *Interpreting popular music*. New York: Cambridge University Press, 1995.
- BRITO, Brasil. *Bossa Nova*. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga*. Rio de Janeiro: Gryphus. 2003
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- CAMPOS, Conceição, *A letra brasileira de Paulo César Pinheiro: uma jornada musical*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009
- CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. *Um violonista-compositor brasileiro: Guinga. A presença do idiomatismo em sua música*. Dissertação de Mestrado em Música, UNIRIO. Rio de Janeiro, 2006.
- CARETTA, Álvaro. *Por um método de análise discursiva da canção popular*. Disponível em <<http://www.simelp2009.uevora.pt/pdf/slg15/03.pdf>> Acesso em: 20 jan 2014
- CHAGAS, Fabiano da Silva. *A linguagem harmônica de Guinga: aspectos idiomáticos do choro "picotado" para violão solo*. X Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG 20 a 22 de outubro de 2010. Disponível em https://mestrado.emac.ufg.br/up/270/o/10%C2%BA_SEMPEM__Anais.pdf. Acesso: 18 mar 2014.
- CUTER, J.V.G. "A Bossa Nova nos pôs diante de um sábio compromisso entre tradição e ruptura". Entrevista à Revista Humanitas Unisinos, 2008. Disponível em <http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2116&secao=272>. Acesso em: 19 mar 2014.

Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). Entrevista Sesc Instrumental. Disponível em <<http://www.festivaisdobrasil.com.br/indice2.htm>> Acesso em: 20 dez 2012

_____. Entrevista concedida à Aylton Magioli para o Clube do Jazz. Disponível em <http://www.clubedejazz.com.br/noticias/noticia.php?noticia_id=187> Acesso em: 10 jan 2013.

_____. Entrevista concedida à Mônica Sinelli. Disponível em: <<http://monicasinelli.blogspot.com.br/2010/01/acabei-de-ler-guinga-os-mais-belos.html>> Acesso em: 12 jan 2013

_____. Entrevista concedida à Aylton Magioli para o Clube do Jazz. Disponível em <http://www.clubedejazz.com.br/noticias/noticia.php?noticia_id=187> Acesso em: 10 jan 2013

_____. Entrevista concedida à Carlos Galilea Violão Ibérico. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=GtCciLKi0ZQ>> Acesso em: 20 fev 2013

_____. Entrevista concedida ao SINDMUSI. Rio de Janeiro. Março de 2007. Disponível em <http://www.sindmusi.org.br/imagens/anexo_15_0823225853.pdf> Acesso em: 02 fev 2013

_____. *Songbook A música de Guinga*. Rio de Janeiro: Editora Gryphus, 2003.

_____. *Songbook Noturno Copacabana: livro de partituras/Guinga*. Rio de Janeiro: Editora Gryphus, 2006.

FREITAS, Sérgio. *Dos modos em seus mundos: usos do termo modal na teoria musical*. In: XVIII Congresso ANPPOM. Salvador, 2008. Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/posteres/POS367%20-%20Freitas.pdf. Acesso em: 15 dez 2013.

FRITH, Simon. *Hacia una estética de la música popular. Las culturas musicales. Lecturas em Etnomusicología*. Madrid: Ed. Trotta, 2001. Disponível em: <<http://sociologiacultura.pbworks.com/f/Frith.pdf>> Acesso em: 09 abr 2014.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora LTC, 2008.

GONZALES, Rafaela. *A soproidade vocal como recurso interpretativo no canto popular: uma análise da música Beatriz de Chico Buarque e Edu Lobo interpretada por Mônica Salmaso e Maria João*. Monografia bacharel em música. UNIVALI. Itajaí. 2012.

GONZÁLEZ R., Juan Pablo. *Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos*. In: Revista Musical Chilena. Santiago. V. 55, n.195 . 2001. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902001019500003&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0716-2790. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902001019500003>. Acesso em: 04 mar 2014.

GUERRERO, Juliana. *El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización*. In: Revista Transcultural de Música. Buenos Aires 2012. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/412/el-genero-musical-en-la-musica-popular-algunos-problemas-para-su-caracterizacion?lang=es>> Acesso em 08 fev 2013.

- GUEST, Ian. *Arranjo - método prático*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.
- GUEST, Ian. *Arranjo - método prático*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2006.
- GUIMARÃES, Simone. Entrevista concedida por email no dia 17/11 2013.
- GUIMARÃES, Simone. Entrevista concedida por telefone no dia 15/11/2015.
- JORNAL DA TARDE. *O homem dos festivais*, São Paulo, 13 ago. 2000.
- MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista*. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.
- MARCELO, Carlos; RODRIGUES. *O fole roncou!: uma história do forró*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- MARQUES, Mario. *Guinga: os mais belos acordes do subúrbio*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.
- MATTOS, Adriana. *A Jovem Guarda e a indústria cultural: análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público*. Dissertação de Mestrado em Música, UFF. Niterói, 2011.
- MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1980.
- MICHAELIS, *Dicionário Prático Língua Portuguesa*: São Paulo: Editora Melhoramentos, 2010.
- MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Bristol: Open University Press, 1990.
- MIGUEL, Antonio. *Retrato musical de Guinga em movimento*. In: MARQUES, Mário Guinga: os mais belos acordes do subúrbio. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música – história cultura da música popular*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.
- _____. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NEDER, Álvaro. *MPB: identidade, intertextualidade e contradição no discurso musical*. Revista Brasileira de Estudos da Canção. Natal. v. 1 n. 1 p. 80 – 87. 2012. Disponível em: www.rbec.ect.ufrn.br. Acesso em: 22 fev 2014.
- _____. *O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição*. Per musi, Belo Horizonte, n. 22, Dec. 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992010000200015&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 03 Mar. 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-75992010000200015>.

NOGUEIRA, ZÉ. Entrevista realizada no Rio de Janeiro. Gravada em áudio no dia 22/10/2013.

OLIVEIRA, Mateus; MARTINS, Mônica. *Os arranjos brasileiros de Radamés Gnattali*. In: Revista Tensões Mundiais, Fortaleza, vol. 2, n. 3, p. 181 – 206, jul/dez 2006. Disponível em: <http://www.tensoesmundiais.net/index.php/tm/article/viewFile/25/27>. Acesso em: 19 mar 2014.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. *100 anos de Etnomusicologia e a “era fonográfica” da disciplina no Brasil*. Anais do II Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia, Salvador: UFBA, 2005. Disponível em: <http://sonsdobrasil.blogspot.com.br/> Acesso em: 28 ago 2013.

PAPAROTTI, Cyrene; LEAL, Valéria. *Cantonário*. Salvador: Musimed, 2011.

PELINSKI, Ramón. 1996. “*Relaciones entre teoria y método en etnomusicología: Los modelos de J. Blacking y S. Arom.*” In: Revista Transcultural de Musica 2. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/> Acesso em: 26 abr 2014.

PEREIRA, Sônia. *Estudos culturais de música popular – uma breve genealogia*. Em Veritati – Repositório Institucional. Disponível em: http://www.exedrajournal.com/docs/N5/10B-Pereira_Ensaio.pdf. ISSN 1646-9526. Acesso em: 15 fev 2013.

PERSICHETTI, Vincent. *Harmonia no século XX: aspectos criativos e prática*. São Paulo: Editora Via Lettera, 2012.

PINHEIRO, Paulo César. Entrevista realizada no Rio de Janeiro, 2013. Gravada em áudio no dia 21/10/2013.

POLETTI, Fábio Guilherme. *Tom Jobim e a modernidade musical brasileira 1953 – 1958*. Dissertação de Mestrado. UFPR. Curitiba, 2004. Disponível em: http://www.meloteca.com/teses/fabio-poletto_tom-jobim-e-a-modernidade-musical-brasileira.pdf. Acesso em: 24 mar 2014.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. *Criação, circulação e transmissão musical: inter-relações e (re) definições a partir dos cenários tecnológicos e midiático contemporâneos*. 2008. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/21724>. Acesso em: 20 fev 2014

RIBEIRO, Solano. Entrevista concedida ao documentário *Uma noite em 67*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mArOWrdzeT0>. Acesso em: 26 mar 2014.

SABATELLA, Marc. *Uma introdução à improvisação no jazz*. In: Departamento de Música – UDESC. Tradução Cláudio Brandt, 2005.

SANDRONI, Carlos. *Adeus à MPB*. In: Berenice Cavalcanti; Heloísa Starling; José Eisenberg. (Org.), 2004. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/57621020/Adeus-a-MPB-Carlos-Sandroni>. Acesso em: 15 mar 2013.

_____. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SCHULLER, Gunther. *O velho Jazz*. São Paulo: Editora Cultix, 1968.

SOUZA, Miliandre. *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. Dissertação de Mestrado. UFPR. Curitiba, 2002. Disponível em: <http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/24567/D%20-%20SOUZA,%20MILIANDRE%20GARCIA%20DE.pdf?sequence=1> Acesso em: 23 mar 2014.

TAGG, Philip. *Analisando a música popular: teoria, método e prática*. Revista Em Pauta, vol. 14, n. 23, Tradução Martha Ulhôa 2003.

TARDELLI, Marcus. Entrevista realizada no Rio de Janeiro. Gravada em áudio no dia 17/10/2013.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Editora Annablume, 1997.

THOMPSON, Daniella. *The Guinga discography*. Disponível em: <http://daniellathompson.com/Texts/Guinga/Guinga_Others.htm> Acesso em: 20 mar 2013.

TROTTA, Felipe. *Gêneros Musicais e Sonoridade: construindo uma ferramenta de análise*. Revista Ícone. Vol. 10, n. 2, 2008.

_____. *O samba e suas fronteiras: “pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

_____. *Música e mercado: a força das classificações*. In: Revista Ícone. Salvador. V. 3 n. 2 p. 181 – 196. 2005

ULHÔA, Martha Tupinambá de. “*Categorias de avaliação estética da MPB: lidando com a recepção da música brasileira popular*”. IASPM – Latin America, 2002. Disponível em: http://rbec.ect.ufrn.br/index.php/RBEC,_n.1,_jan-jun_2012. Acesso em: 24 fev 2014

_____. *A pesquisa e análise da música popular gravada*. 2007. Disponível em: <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/MarthaUlloaMPgravada.pdf>> Acesso em 28 abr 2014.

VIANNA, Luiz Fernando. *Aldir Blanc: resposta ao tempo – vidas e letras*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

ZAN, José Roberto. *Tradição e assimilação na música sertaneja*. Em: Brasa IX Conference Information. Louisiana. 2008. Disponível em: <http://www.brasa.org/Home/BRASAIX>. Acesso em: 21 fev 2014.