

NOTAS SOBRE UM POSSIVEL PERFIL DE GUINGA

Antonio Carlos Siqueira¹

syqueyra2004@terra.com.br

Orientador: Silvio Augusto

Mercysimerhy@globo.com

RESUMO

Neste texto apresento um esboço do perfil do compositor carioca Guinga no contexto da música popular brasileira urbana, especificamente no universo da canção popular brasileira. Considerado um dos mais importantes e criativos músicos brasileiros da atualidade – Guinga – vem se tornando musicalmente objeto de citação no campo de pesquisa sobre música popular brasileira contemporânea (a partir dos anos 90 do séc. XX), em particular no que se refere à composição de canções e peças para violão popular. Guinga vem influenciando músicos profissionais e em processo de formação. Um dos objetivos deste texto é delinear o perfil do compositor através da sua discografia tendo como principio norteador a tematização da canção na obra discográfica do artista.

Palavras-chave: Música popular brasileira urbana, violão popular, composição

ABSTRACT

In this text I present a sketch of the carioca composer's profile Guinga in the context of the urban brazilian popular music, specifically in the universe of the brazilian popular song. Considered one of the most important and creative brazilian musicians of the present time, Guinga has become a musical reference in the research field on contemporary brazilian popular music (starting from the nineties of the 20th century), specially towards the composition of songs and pieces for popular guitar. Guinga has influence on professional musicians and musicians in formation process. One of the aims of this text is to delineate the composer's profile through his discography, using by reference the study of the song in the artist's recording work.

Key-words: Urban brazilian popular music, popular guitar, composition.

¹ Doutorando em Música – CLA-UNIRIO, Prof. UFMG.

INTRODUÇÃO

Nesse esforço de construção de um perfil do artista é necessário considerar suas múltiplas funções: o compositor²; o intérprete (violonista e cantor) e o arranjador. Como compositor – Guinga vem adquirindo sucesso dentro e fora do Brasil. Suas músicas (canções e peças instrumentais) em parceria com Paulo Cesar Pinheiro, Aldir Blanc (entre outros) foram gravadas por estrelas da MPB como Elis Regina, Chico Buarque e Leila Pinheiro.

Alem de compositor, Guinga é intérprete (instrumentista e cantor). O interesse cada vez maior do público (brasileiro e estrangeiro) por sua música, shows, workshops e discografia resultou na publicação de um songbook, uma biografia, uma dissertação de mestrado, sem contar os inúmeros artigos em jornais e na internet sobre a sua obra. No tocante aos trabalhos de caráter mais específico acerca da temática proposta nesse ensaio, a bibliografia disponível no Brasil ainda é bastante incipiente, dispersa em artigos de jornais, revistas especializadas e outros na Internet.

2 - DESENVOLVIMENTO

2.1 - A RELAÇÃO ENTRE A MÚSICA DE GUINGA E A PESQUISA SOBRE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

No meio acadêmico propriamente dito é bastante escassa a pesquisa sobre Guinga. Extra-academicamente as pesquisas que mais se aproximam da discussão sobre Guinga e sua importância no contexto da música popular brasileira são os trabalhos da pesquisadora Daniella Thompson³ e Mário Marques, que possuem, entretanto um caráter mais jornalístico, portanto, não investigando o aspecto intrinsecamente musical da composição do autor. Mas é bom lembrar a Dissertação de Mestrado sobre Guinga de Tomas Saboga (Unirio 2006), bem como a publicação de um songbook, contendo parte de sua obra musical, em 2003 organizado por Sergio Cabral e coordenado musicalmente por Paulo Aragão e Carlos Chaves.

Percebe-se certa escassez de pesquisas de referência sobre processos criativos na área de música popular brasileira – tanto para análise quanto para pesquisa de repertório, e nota-se que tais referências raramente são encontradas no meio editorial

² Guinga no seu último disco (*Casa da Villa*) aparece também como letrista.

³ Cf. www.daniellathompson.com/Texts/Guinga/Guinga_rising.htm.

e/ou acadêmico, principalmente sobre a obra de Guinga. Pesquisas e estudos técnicos em música popular brasileira se encontram em estado de crescimento. Esse estado incipiente dessa área de pesquisa tem dificultado a aquisição de material apropriado para o desenvolvimento das investigações nesse campo de estudo. Não obstante, é válido lembrar as diversas publicações de songbooks de vários compositores brasileiros da bossa nova, tropicalia, e outros valores individuais como Chico Buarque, João Bosco, e, o próprio Guinga – objeto de pesquisa deste ensaio.

Contudo, essas publicações preenchem o tópico repertório, aspecto importante que se converte em rico material de pesquisa, mas que não são acompanhados de análises técnicas sobre os processos de construção dos padrões harmônicos⁴, melódicos e rítmicos; como também inexistem análises técnicas acerca dos arranjos registrados nos fonogramas das obras editadas.

Em geral, no Brasil, os songbooks⁵ se limitam às transcrições das obras – canções na maioria das vezes - para voz e violão ou voz e piano. De toda forma devemos saudar essas publicações, uma vez que o trabalho de transcrição é uma atividade que exige muita competência musical. Apesar da existência de songbook com parte da obra de Guinga, permanece entretanto, a lacuna de estudos sobre os seus processos criativos.

Guinga também é arranjador configurando um perfil que ultrapassa o violonista – compositor - interprete. O arranjador presentifica-se nas diversas características estilísticas por meio dos arranjos e interpretações das suas músicas e de outros compositores e em suas próprias composições. Guinga está inserido no contexto de uma geração de violonistas compositores interpretes como Baden Powell, Helio Delmiro, Sebastião Tapajós, Dilermando Reis, entre outros. Nos seus shows sempre se apresenta como violonista (solo ou em duo, trio, quarteto etc.) e mais recentemente como cantor.

Considerado um dos mais importantes e criativos músicos brasileiros da atualidade, Guinga tem se tornado uma referência musical como objeto de citação em pesquisas acadêmicas e extra-acadêmicas sobre musica popular brasileira, e, principalmente

⁴ Aqui vale notar a contribuição de Almir Chediak com as suas publicações sobre *Harmonia e Improvisação*, nas quais analisa e harmoniza inúmeras peças do nosso cancionário popular. Cf. CHEDIK, Almir. *Dicionário de Acordes Cifrados* 2ª. edição. São Paulo, SP: Irmãos Vitale S/A, 1984. CHEDIK, Almir. *Harmonia & Improvisação: 70 músicas improvisadas e analisadas: violão, guitarra, baixo, teclado*. Rio de Janeiro, RJ: Lumiar, 1986.

⁵ Sobre o tema songbook – recomendo a leitura do trabalho de: BOTELHO, Ana C. Lima. *Identidade na canção popular e sua representação: o caso dos song-books no Brasil*. Dissertação de Mestrado. CLA-UNIRIO. Rio de Janeiro, RJ, 1997.

sobre peças para violão popular. Academicamente o artista foi tema de dissertação de mestrado na UNIRIO, é citado como referência musical em elaboração harmônica na tese de doutorado de Fabio Adour⁶ (UFMG) e dissertação de mestrado de Alexandre Zamith⁷ (UNiCAMP). Extra-academicamente é citado como referência musical por autores como Sergio Cabral, Nelson Motta, Mario Marques, etc.

A obra musical de Guinga tem influenciado – principalmente violonistas – músicos profissionais (p. ex. os violonistas Marcus Tardelli, Jose Paulo Becker, Paulo Aragão etc.,) e músicos em processo de formação (recentemente em concurso para Prof. Assist. de Violão na UNIRIO - peças violonísticas de Guinga fizeram parte do programa da prova de confronto). Já assisti Recitais de Formatura de graduação em violão em que peças de Guinga constavam no programa. A contribuição de Guinga para formação de violonistas é um fato em processo de consolidação, e, neste sentido pode-se dizer que o artista vem se tornando um formador de opinião musical (Guinga tem viajado pelo mundo fazendo shows e workshops, além de já ter publicado discograficamente sete álbuns e um DVD).

2.2 - O PAPEL DO VIOLÃO NA COMPOSIÇÃO MUSICAL DE GUINGA

A sua música brota do seu violão. A utilização do violão é responsável pela formação de certos modelos de interpretação presentes na história da canção popular brasileira. Segundo Bruno Py⁸, é

Creditada a João Gilberto (1931) a invenção de um tipo de acompanhamento de samba ao violão que se tornaria emblemático e imitado por todos, mesmo que tocado em outros instrumentos. Esta “batida”, juntamente com cuidados especiais na condução e na montagem de acordes a quatro ou mais vozes, fazem do violão, com suas características e limitações, o pivô de mudanças marcantes no vocabulário harmônico popular. (Azevedo Py, 2006: 83).

⁶ CAMARA, Fabio Adour da. *Sobre Harmonia: Uma Proposta de Perfil Conceitual*. FaE-UFMG, Belo Horizonte, MG, 2008. (Tese de Doutorado).

⁷ ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do Choro no piano brasileiro*. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 1999.

⁸ AZEVEDO PY, Bruno Maia de. *Harmonia na Música Popular Brasileira: reflexões sobre a teoria e a prática da harmonia e seu desenvolvimento através da canção no século XX*. Dissertação de Mestrado. CLA-UNIRIO. Rio de Janeiro, RJ. 2006.

No seu processo de formação musical Guinga começou estudando as harmonias da bossa-nova. Jose Estevam Gava⁹ (2002) observa a importância da década de 30 “como período de fundação da canção popular”, mais adiante nota que a partir da

década de 40 (séc. XX) a Bossa Nova já iniciava sua gênese. Isto é, em meados desta década, por meio de influências recebidas da música estrangeira e de novas tendências interpretativas (enriquecimento rítmico/harmônico e canto mais coloquial, principalmente), já eram antecipados os traços fundamentais que caracterizariam, anos mais tarde, o surgimento da Bossa Nova. (Gava, 2002: 105).

Não obstante, Silvio Merhy¹⁰ observa que

A valorização da linguagem harmônica durante a Bossa Nova tem várias explicações que incluem desde o aspecto formal do despojamento melódico até a necessidade de valorizar a própria produção. O “entortamento” da relação melodia–harmonia que se dá com o uso sistemático de dissonâncias, não se constitui de uma prática musical exclusiva da Bossa Nova e por inspiração dos músicos americanos, mas por uma antiga tradição dos músicos acompanhadores. Estimulados ou motivados a empregar harmonias mais elaboradas, os músicos cariocas daquelas décadas certamente puderam desenvolver muito suas habilidades neste campo, resultando no aumento da qualidade e na difusão de um gosto harmônico não tão habitual para o samba. (Merhy, 2001: 96).

Bruno Py¹¹ comenta em relação à canção *Desafinado* de Tom Jobim e Newton Mendonça que, no processo de harmonização a

condução das vozes principais da estrutura dos acordes – terças e sétimas – são quase sempre sacrificadas em função do emprego ou da movimentação das tensões acrescentadas (...), como as tensões precisam ser incluídas no acorde, este ganha uma montagem um pouco desordenada em função das limitações do violão. (Bruno Py, 2006:84)

Neste sentido, Azevedo Py faz uma citação de Severiano e Mello, que resume as contribuições da Bossa Nova¹², a partir da canção *Desafinado*:

⁹ GAVA, José Estevam. *A Linguagem Harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: UNESP, 2002.

¹⁰ MERHY, Silvio Augusto. *Bossa Nova: A permanência do samba entre a preservação e a ruptura*. Tese de Doutorado, IFCS-UFRJ, Rio de Janeiro, RJ. 2001.

¹¹ AZEVEDO PY, Bruno Maia de. *Harmonia na Musica Popular Brasileira: reflexões sobre a teoria e a prática da harmonia e seu desenvolvimento através da canção no século XX*. Dissertação de Mestrado. CLA-UNIRIO. Rio de Janeiro, RJ. 2006.

¹² “Observa-se uma estreita relação entre o vocabulário harmônico da bossa nova e do jazz norte americano (...) esta proximidade pode ser medida em função do intenso intercâmbio de compositores, músicos e repertório entre os dois países. Um grande numero de canções brasileiras do gênero foram gravadas e interpretadas por músicos norte-americanos, sobretudo a partir da década de 60. (...) (O) estilo de harmonização dos bossa-novistas encontra na musica norte americana um parente próximo e influente que vai aproximar definitivamente as duas formas de expressão popular”. (Azevedo Py, 2006: 86).

(Esta música) já mostrava tudo que a bossa nova oferecia de inovador e revolucionário: o canto intimista, a letra sintética, despojada, o emprego de acordes alterados e, sobretudo, um extraordinário jogo rítmico entre o violão, a bateria e a voz do cantor. (Severiano e Mello, 1998: 27 apud Azevedo Py, 2006: 84)

Ao comentar a importância da Bossa Nova na formação musical de Guinga, Mario Marques¹³ observa que

aquela sonoridade soava diferente de tudo o que já havia escutado. (...). Começou tocando os sambas menos complicados de Baden Powell e se esforçava para pegar(..)(o) violão do João Gilberto. Um pouco depois conheceu as “harmonias de Garoto, Radamés Gnatalli, Ernesto Nazareth, Laurindo de Almeida, João Pernambuco e Jacob do Bandolim(..). Era outra escola. (...) Guinga teve que revisar todo o conteúdo que tinha assimilado(..) Sua cabeça ficou mais desarrumada ainda ao ser apresentado a Hélio Delmiro. (...) O dedilhado de Delmiro era milimétrico, tecnicamente perfeito. (...) Delmiro¹⁴ foi responsável por injetar nas veias de Guinga cargas fortíssimas de jazz, bossa nova e do violão popular. (Marques, 2002: 37-8).

Guinga se utiliza de seus conhecimentos violonísticos e procura, em grande parte de suas peças instrumentais e canções, tonalidades adequadas para o uso dos recursos idiomáticos do violão. Aqui é importante salientar a escolha da tonalidade adequada à composição em função das características (limites e possibilidades) impostas pela extensão do violão. A seleção das tonalidades apropriadas repousa na exigência idiomática conforme o instrumento escolhido que fornece recursos e possibilidades que são explorados de tal modo que o uso desses recursos caracteriza a composição da obra.

Para um bom resultado estético a definição da tonalidade deve se adequar à tessitura da melodia, e ainda – estar de acordo “com o tipo de textura que se deseja explorar e (...) que melhor caracterizar o gênero da obra através do seu acompanhamento” (Lima Junior¹⁵: 2003, 35).

A escolha das tonalidades coloca dois problemas para o compositor: um estético e outro técnico. O estético relaciona-se com o ethos de cada região tonal, em função

¹³ MARQUES, Mário. *Guinga: os mais belos acordes do subúrbio*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

¹⁴ Em conversa pessoal, em julho de 2005, Delmiro confirma esse fato. O próprio Guinga diz que teve a “honra de aprender muito com Hélio Delmiro” (Guinga apud Cabral, 2003, p. 10). CABRAL, Sérgio. A música de Guinga. Songbook. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

¹⁵ LIMA JUNIOR, Fanuel Maciel de. *A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo*. Dissertação de Mestrado. UNICAMP: Campinas, SP: 2003.

das características e do colorido da tonalidade escolhida e utilizada. O técnico liga-se aos recursos oferecidos pela tonalidade selecionada e ao modo como o compositor explora esses recursos na tonalidade ou região estabelecida. Segundo Fanuel Lima Junior, no caso específico do violão,

Alem de envolver a questão do ethos característico de cada região, a escolha da tonalidade está ligada diretamente com o grau de dificuldade técnica que cada uma impõe ao instrumentista. Em outras palavras, o fato de ser, o violão, um instrumento tão peculiar, com seu conjunto de características físicas e sua constituição estrutural, faz com que algumas tonalidades sejam mais fáceis que outras. (...). (Fanuel Junior: 2003, 43). Tal fato decorre das próprias características físicas do instrumento, com sua constituição estabelecida como é, sua afinação, disposição de casas e cordas e a própria extensão natural, elementos determinantes para se obter um resultado específico conforme a tonalidade escolhida. . (Fanuel Junior: 2003, 53). (...) (Isso) vai determinar situações únicas em cada tonalidade, seja em termos de tessitura, ou do resultado que se configura em termos dos próprios movimentos e desenhos para as mãos. (Lima Junior: 2003, 54-5).

A incidência de algumas tonalidades escolhidas pode ser um forte indicador do que se denomina idiomatismo do violão. Humberto Amorim¹⁶, ao comentar o uso idiomático das cordas graves no *Prelúdio I* para violão de Villa-Lobos, observa que esse exemplo musical evidencia que o compositor “tendeu a explorar tonalidades que privilegiam o uso das cordas soltas. O *Prelúdio I* está em mi menor, o que permite as cordas primas soltas (mi, si, sol) reinem soberanas no acompanhamento da peça.” (Amorim: 2007, p. 202). O grau de idiomatização presente na criação musical de musical de Guinga pode ser avaliado na medida em que o compositor qualificadamente usa e explora as potencialidades que o violão oferece. Nesse caso o tratamento textural pode revelar o peso do idiomatismo.

A versão de Carlos Malta da peça Cheio de Dedos¹⁷ tem uma textura mais polifônica do que a versão original idiomática e violonística da mesma peça composta ao violão. Na versão de Malta para sopros, o arranjador parece ter considerado toda a tessitura possível dos instrumentos escolhidos buscando uma adaptação possível à música e ao arranjo. Na versão de Malta não aparece o tratamento violonístico da

¹⁶ AMORIM, Humberto. Heitor Villa-Lobos: Uma revisão bibliográfica, e considerações sobre a produção violonística. Dissertação de Mestrado. CLA-UNIRIO: Rio de Janeiro, RJ. 2007.

¹⁷ Primeira faixa do CD Cheio de Dedos – lançado em 1996 pelo Selo Velas. Interpretação de Guinga e Lula Galvão em duo de violões.

concepção original da peça. Destaca-se a exploração dos recursos idiomáticos dos novos instrumentos escolhidos¹⁸.

Esse idiomatismo presente na composição musical de Guinga foi tema da primeira dissertação de mestrado¹⁹ sobre a obra musical do artista. No seu texto, Saboga²⁰ denomina violonismo, como o elemento idiomático presente na obra musical de Guinga. Saboga argumenta que no início de suas investigações sobre a obra musical de Guinga trabalhou com diversos parâmetros, como a harmonia e os padrões motivico-melódicos, mas em um dado momento percebeu “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”. (Saboga: 2006, p. 79).

Meu interesse em comum com a pesquisa sobre o idiomatismo refere-se à valorização de aspectos próprios do violão na composição musical de Guinga. Como afirma Fanuel Lima Junior²¹, as propriedades

do violão, enquanto de características determinadas pela maneira como é construído, conferem-lhe a autonomia de ser um instrumento harmônico, prestando por isso à execução de obras que empreguem a textura harmônica, de melodia acompanhada ou polifônica, com todas as implicações de qualquer dessas texturas. Sua riqueza de recursos e efeitos possíveis e passíveis de serem obtidos abrangem desde aqueles já bastantes conhecidos tais como *pizzicattos*, harmônicos naturais e artificiais, tratamento em trêmolo, efeitos percutidos e todos efeitos de ornamentação utilizados também em outros instrumentos de cordas pulsadas ou friccionadas a arco, até alguns recursos e efeitos bastante peculiares, particulares e próprios do instrumento. (Fanuel Junior: 2003, 125).

Outro dado relevante na tematização da centralidade do violão na composição musical de Guinga é a elaboração do acompanhamento presente nas suas peças instrumentais e canções. Como explicam os editores do seu songbook Paulo Aragão e Carlos Chaves,

¹⁸ Carlos Malta: sax barítono, sax tenor, sax alto, sax soprano, flauta baixo, flauta em dó, piccolo e arranjo. Faixa 15 do CD Cheio de Dedos – lançado em 1996 pelo Selo Velas.

¹⁹ SABOGA CARDOSO, Thomas Fontes. A música de um Violonista-compositor Brasileiro: Guinga, o idiomatismo em sua obra. Dissertação de Mestrado. CLA-UNIRIO, 2006. 140 pags. No seu texto Saboga denomina de violonismo o elemento idiomático presente na obra musical de Guinga

²⁰ Segundo Saboga, o termo violonismo foi cunhado por Paulo Aragão. (Saboga: 2006, pags. 11-2).

²¹ LIMA JUNIOR, Fanuel Maciel de. *A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo*. Dissertação de Mestrado. UNICAMP: Campinas, SP: 2003.

O violão de Guinga foi transcrito integralmente, nota a nota, tanto nas músicas instrumentais quanto nas canções, de modo a registrar da forma mais fiel possível a riqueza dos acompanhamentos criados pelo compositor - um dos pontos de maior interesse em sua música, a nosso ver²².

Shoenberg²³ – na obra *Fundamentos da Composição Musical* – apresenta quatro tipos de acompanhamento que são classificados de acordo com o uso dos recursos dos instrumentos e também em conformidade com a organização da obra em função da sua tessitura. Segundo o teórico alemão, o acompanhamento não deve ser uma mera adição à melodia.

Deve ser o mais funcional possível e, nos melhores dos casos, atuar como complemento às essências de seu assunto: tonalidade, ritmo, fraseio, perfil melódico, caráter e clima expressivo. Deve revelar, também, a harmonia inerente do tema, estabelecer um movimento unificador, satisfazer as necessidades e explorar os recursos instrumentais.

Para o autor o acompanhamento pode ser do tipo coral, figuração, intermitente e complementar. (Shoenberg: 1991, pags. 107-10). Augusto Campos²⁴ observa que

obras para instrumentos como o (..) violão (solista ou acompanhante) podem apresentar uma estrutura harmônica realizada por acordes (ou melhor complexos sonoros) que desempenham duas funções: a) função harmônica, acordes como sustentação harmônica das composições; b) função percussiva, acordes para sublinhar as batidas (beats) rítmicas. (Campos: 1974, p. 23).

Fanuel Lima Junior cita²⁵ como recursos idiomáticos do violão - o baixo cantante, o uso de harmonias quartais, os sons equissonos, heterofonia e *campanella*. Desses últimos, o recurso da *Campanella* é intensamente utilizado por Guinga em sua composição musical. Fanuel Junior observa que uma das maneiras de obter heterofonia no violão se dá através do emprego da *campanella*, entendida enquanto efeito resultante da combinação de sons tocados em cordas presas e soltas.

²² “Songbook” de Guinga: Cabral, Sérgio. *A música de Guinga / Sérgio Cabral*. - Rio de Janeiro: Gryphus, 2003. Pag. 30.

²³ SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EDUSP, 1991

²⁴ CAMPOS, Augusto de, et all. *Balanço da bossa: Antologia crítica da moderna música popular brasileira*. 2.ª ed. (São Paulo: Editora Perspectiva, 1974).

²⁵ LIMA JUNIOR, Fanuel Maciel de. *A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo*. Dissertação de Mestrado. UNICAMP: Campinas, SP: 2003. Cf. pags. 125 a 140.

A partir da pesquisa de Humberto Amorim, outro autor que discute o idiomatismo na composição para violão, dentre os recursos composicionais do instrumento podemos citar também o uso de 1) paralelismos; 2) o uso de cordas graves (4*, 5* e 6*) para condução de temas, e, 3) o uso de cordas soltas na construção melódico – harmônica.

Segundo Humberto Amorim²⁶, o paralelismo é um recurso do violão que consiste em usar uma mesma digitação (forma) em diferentes regiões do braço do instrumento. Ou seja, avança-se ou recua-se nas casas (trastes), mas a posição dos dedos permanece a mesma“. (Amorim, 2007: 83). O uso desse recurso é fartamente encontrado em grande parte de peças instrumentais e canções da produção musical de Guinga. Em várias passagens de peças instrumentais como em Dichavado, Nítido e Obscuro²⁷, Sargento Escobar, Perfume de Radamés, Constance, Cheio de Dedos, O coco do coco, Choro pro Zé, entre outras. Cabe ainda mencionar o uso do ligado e do arpejo como elemento de linguagem, na construção ritmo – melódico – harmonica na composição musical de Guinga, presente nas obras Dichavado, Perfume de Radamés, Cheio de Dedos.

2.3 - UM POSSÍVEL PERFIL DO ARTISTA

A música de Guinga constitui um índice de uma identidade cultural que mantém intacta sua unidade, e se deixa influenciar e multiplicar por uma infinidade de influências da nossa cultura musical, criando um verdadeiro quebra-cabeça musical. Guinga parece imbuir-se, ou deixar-se levar por um movimento criativo desterritorializante, aberto a múltiplas referências, sem, no entanto, perder a dimensão local²⁸ (brasileira), haja vista a presença de ritmos percussivos, em sua musicalidade - ligados ao baião, samba, choro - por exemplo, os quais, sem se fechar em si, incorporam novos territórios estéticos e rítmicos, delineando, assim, canções e peças instrumentais marcadas por uma verdadeira mestiçagem de matrizes regionais, nacionais e internacionais.

E é partir desse ponto que o músico consegue incorporar as diversas tradições (ou dicções²⁹) musicais com as quais o compositor dialoga no ato de criação. A

²⁶ AMORIM, Humberto. Heitor Villa-Lobos: Uma revisão bibliográfica, e considerações sobre a produção violonísticas. Dissertação de Mestrado. CLA-UNIRIO. 2007.

²⁷ Essa obra é ao mesmo tempo canção e peça instrumental. Como canção foi gravada violonística e vocalmente por Guinga no disco Delírio Carioca de 1993. Como peça instrumental foi gravada por Guinga e Paulo Sérgio Santos no DVD – Saudade do Cordão de 2009.

²⁸ Principalmente a carioca.

²⁹ Conforme terminologia de Luis Tatit. Cf. TATIT L. *O Cancionista – Composição de Canções no Brasil*. São Paulo, EDUSP, 1986.

música de Guinga parece influenciada pelo traço cultural do modernismo e pelo hibridismo étnico-cultural capaz de misturar musicalmente tudo com tudo, a partir de um profundo conhecimento das tradições musicais do Brasil e do Ocidente; condensando, tornando simultâneo, tempos e espaços musicais distintos. Nesse sentido, Guinga realiza uma hibridização de referências musicais. O seu biógrafo, Mario Marques,³⁰ resume essa capacidade de síntese na composição musical de Guinga da seguinte forma:

Reinventor de diversas tradições; transita sem se prender por choro, valsa, baião, samba, fox, tango, frevo, blues, toada, rumba, jazz (...). Muitas vezes transgride, embaralha estilos, tirando daí sua assinatura, sua identidade. Algo que de imediato o torna uma referência para a música brasileira na virada do milênio, como alguém que vem provando a permanência desses mesmos gêneros que subverte. (Marques, 2002. p. 11).

Um dos objetivos deste texto é delinear o perfil de Guinga através da sua discografia. Um dos motivos em fundamentar esse esforço também na discografia baseia-se no fato de que o songbook e as partituras publicadas sobre parte da obra musical do artista ser transcrições feitas por outros músicos.³¹ O que constitui as transcrições em fonte secundária em relação à fonte original, isto é, as gravações presentes na discografia do artista.

Outro ponto importante a notar, como princípio norteador desse esforço em construir esse perfil do artista, é a tematização da canção na obra discográfica de Guinga. O compositor carioca gravou oito discos de 1991 a 2007 e um DVD³² em 2009. Segundo Daniel Brasil, Guinga, como Jobim³³ “sabe explorar o formato canção de várias formas, recriando e transfigurando toadas, baiões, valsas e choro”.

³⁰ MARQUES, Mário. *Guinga: os mais belos acordes do subúrbio*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

³¹ Paulo Aragão e Carlos Chaves (Coordenadores musicais do seu Songbook publicado em 2003). “Songbook” de Guinga: Cabral, Sérgio. *A música de Guinga / Sérgio Cabral*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

³² DVD essencialmente de música, quase todo gravado ao vivo no estúdio, Entre as conhecidas estão Cheio de Dedos, Cine Baronesa, Catavento e Girassol, Senhorinha, Baião de Lacan, Saci e outras. O Côco do Côco e Destino Bocayuva ainda não tinham sido gravadas por Guinga. As inéditas são Saudade do Cordão, que deu título ao trabalho, e Porto da Madama.

³³ Compositor e instrumentista de boa formação, destacou-se ainda jovem, em bares e estúdios de gravação, pela capacidade de organizar os sons de forma inteligente, econômica e original. Buriou a matéria prima que a tradição brasileira lhe oferecia, depurando e estilizando a melodia para depois acrescentar sutilezas harmônicas pouco comuns na música popular. Cf. <http://www.chicosaraiva.com.br/imprensa/gerais/a-heranca-de-jobiml>.

Com o tropicalismo, a canção ganha a dimensão literária, incorporando as conquistas das vanguardas mais expressivas no país no decorrer do século XX. Guinga mantém esse avanço, pelas parcerias com Paulo C. Pinheiro e Aldir Blanc – considerados dois dos maiores letristas da recente e moderna MPB, porém, retoma a linhagem mais harmonicamente³⁴ avançada da música popular brasileira, traço menos evidente no tropicalismo que travou diálogo intenso com a vanguarda da música pop.

Luis Tatit³⁵ nota que no transcorrer da década de 70 a canção fez a mixagem de todas as conquistas dos anos anteriores e foi, aos poucos, adquirindo uma feição (própria) moderna do ponto de vista tecno-eletrônico, “mas controversa do ponto de vista ético e mesmo artístico. (...). E no centro deste novo estado de coisas formou-se uma nova competência: o homem de estúdio”. (Tatit, 1990, p. 41).

Conforme J. Medaglia³⁶, a conclusão que se pode tirar desse balanço é a de que, com a velocidade atual do consumo, de um lado, e com as facilidades e infinitos recursos que a tecnologia coloca à nossa disposição, de outro, “elevou-se sobremaneira o nível da solicitação ao autor – seja ela em termos quantitativos como em sua capacidade de reciclagem de ideias”. (Medaglia, 1990: 71).

É desta forma que vimos surgir em meados da década de 90 a música de Guinga na cena cultural brasileira. Reativando a cena musical brasileira e trazendo novamente à tona discussões sobre a retomada da linha evolutiva da MPB. Nas palavras do seu biográfico Mario Marques:

Sua estética é fechada³⁷, vem prontíssima(..) Suas construções são detalhadíssimas, caprichadas em cada filigrana. É refinado e rebuscado, acadêmico por intuição. (..) São camadas e camadas superpostas de melodias. (..) O jazz, com sua mescla de virtuosismo e técnica, deu régua e compasso para Guinga arquitetar suas melodias ainda mais ardilosas(..). Ouviu todos, de Charles Mingus³⁸ a Miles Davis; (..)

³⁴ Contudo, vale notar que, ao lado de peças e canções musicalmente com sofisticação harmônica e melódica, Guinga compõe obras (os seus baiões, por exemplo) com harmonias e melodias simples. Obras nas quais musicalmente o caráter expressivo se revela no aspecto rítmico-melódico.

³⁵ TATIT, L. *Canção, Estúdio e Tensividade*. In: Revista da USP no. 04. *Dossiê... Música Brasileira*. São Paulo, Edusp, 1989/90.

³⁶ MEDAGLIA, Júlio. *Assim não dá!...* In: Revista da USP no. 04. *Dossiê... Música Brasileira*. São Paulo, Edusp, 1989/90.

³⁷ E sintética. Essa capacidade de síntese na extensão e condensação na elaboração da forma musical se verifica, por exemplo, nos choros *Sargento Escobar*, *Choro Breve*, *Cheio de Dedos*.

³⁸ Compositor homenageado por Guinga no CD *Suíte Leopoldina* (1999) com a canção *Mingus Samba* interpretada por Lenine.

Charlie Parker, (...) Duke Ellington. Referências que se somaram ao seu estrondoso universo sonoro repleto de baiões, valsas, choros, foxes e blues. (...). Embaralhou tudo com influências daqueles que coloca no patamar de *gênios* brasileiros Villa-Lobos, Pixinguinha... Enfim, construiu uma imensa galáxia musical dentro de si. (Marques, 2002, p. 18,19, 20).

Segundo Guinga³⁹,

Villa-Lobos, que militou entre o erudito e o popular, é o “pai” de Tom Jobim e “avô” da geração de músicos em que ele se inclui, na qual estão Chico Buarque, Edu Lobo, Toninho Horta e Milton Nascimento. “Milton Nascimento é o Villa pesquisador, que andava nas matas e igrejas”, compara. Segundo Guinga, no Brasil, Villa-Lobos talvez só não tenha influenciado Ernesto Nazareth, Pixinguinha e Dorival Caymmi, que tomaram caminhos musicais diferentes. “Você ouviu Pixinguinha e não ouviu Villa. Mas ouviu Villa e ouviu Pixinguinha. O mesmo ocorre com Nazareth e Caymmi.

Thomas Saboga enfatiza a importância do compositor cubano Leo Brouwer e do brasileiro Heitor Villa-Lobos na constituição da linguagem musical de Guinga. Notifica também, como fator decisivo neste processo, o período que Guinga estudou violão com Jodacil Damasceno. Observa uma virada nos caminhos composicionais do artista relacionando sua obra com os idiomatismos - violonismos presentes nas obras de Brouwer e principalmente Villa Lobos. Segundo Saboga⁴⁰,

Desta forma, o uso de violonismos e técnicas próprias ao instrumento também vai se firmando em sua linguagem, e embora esteja presente em sua música desde seus primeiros passos musicais, evidenciamos como encontra ao longo do tempo um espaço crescente e cada vez mais sólido em sua maneira de compor, tendo as lições com Damasceno representado um divisor de águas neste sentido. (...). Guinga utiliza abundantemente a “transposição” das fôrmas de mão esquerda principalmente na direção horizontal, acontecendo, com menos frequência, também na vertical. Uma diferença no uso de tais técnicas também transpareceu ao longo dos trechos musicais, com relação a Leo Brouwer e Heitor Villa-Lobos: parece-nos patente que Guinga as utiliza sempre preocupado em manter uma coerência tonal no campo harmônico, enquanto vemos os outros dois autores empregarem tais técnicas despidos de qualquer inquietação semelhante. Sugerimos que Guinga apreende as técnicas composicionais das vanguardas representadas por Brouwer e Villa-Lobos, e as adapta dentro de

³⁹ Em entrevista concedida ao Jornal Estado de Minas 05/03/2007. Matéria publicada no Jornal “Estado de Minas” (01/03/2007 - Ailton Maglioli).

⁴⁰ SABOGA, Thomas Fontes Cardoso. A Música de um Violonista-Compositor Brasileiro: Guinga, o Idiomatismo em sua Obra. Dissertação de Mestrado. CLA-UNIRIO. 2006.

suas necessidades estéticas, trazendo-as para um campo harmônico mais claramente tonal. (Saboga: 2006, pags. 133-4).

Segundo Nelson Motta⁴¹, é inútil tentar catalogar ou enquadrar Guinga em escolas ou movimentos. “Guinga é autodidata, avançou por trilhas musicais que se misturam aos caminhos de Tom Jobim, Pixinguinha e Villa-Lobos, é a fronteira viva entre o clássico e o popular, entre o jazzístico internacional e o melhor samba, choro e canção brasileiros”.

3 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todas essas características estão objetivadas no repertório gravado na discografia⁴² de Guinga que totaliza noventa e três faixas presentes nos setes discos autorais do artista (cinquenta e cinco canções e trinta e oito peças instrumentais). Nesta seleção da sua discografia pode-se incluir também o CD - Unha e Carne - de Marcus Tardelli que contém quatorze faixas, todas interpretadas pelo violão do instrumentista. Ao final temos cento e sete faixas da discografia do compositor.

Seu primeiro disco, *Simples e Absurdo*, lançado em 1991 inaugurando o selo Velas, contou com participações de Chico Buarque e Leny Andrade, entre outros. O CD contém onze faixas – todas são canções. Nesse disco, Guinga, não canta nenhuma das canções, atuando somente como violonista.

Seu segundo disco, *Delírio Carioca*, lançado em 1993, selo Velas, contém quinze faixas – treze canções e duas peças⁴³ instrumentais. Nesse disco Guinga atua como violonista e cantor. Guinga interpreta dez canções do disco. Pode-se dizer que ele atua como cantautor, ao mesmo tempo como cancionista escapando do rótulo de ser somente compositor instrumental.

Seu terceiro disco – *Cheio de Dedos*⁴⁴ - lançado em 1996, selo Velas, mostra mais o instrumentista – o violonista compositor, daí o título Cheio de Dedos que intitula

⁴¹ Matéria publicada, em 19/09/2005 no site “Sintonia Fina”, de autoria do compositor Nelson Motta – intitulada: Guinga, o homem da fronteira.

⁴² Guinga. *Simples e Absurdo*. Velas, 1991; Guinga. *Delírio Carioca*. Velas, 1993; Guinga. *Cheio de Dedos*. Velas, 1996; Guinga. *Suite Leopoldina*. Velas, 1999; Guinga. *Cine Baronesa*. Velas, 2001; Guinga. *Noturno Copacabana*. Sony, 2003; Guinga. *Graffiando Vento*. Velas, 2004; Guinga. *Casa de Villa*. Biscoito Fino, 2007; Marcus Tardelli. *Unha & Carne*, 2005; DVD Guinga e Paulo Sérgio Santos. *Saudade do Cordão*. Biscoito Fino, 2009.

⁴³ Uma das peças é versão instrumental da primeira canção do CD, intitulada *Delírio Carioca*. Essa canção aparece como idéia síntese do disco, pois também é título do disco e atua como abertura e fechamento do CD.

⁴⁴ Essa peça aparece como ideia síntese do disco, pois também é título do disco e atua como abertura e fechamento do CD. Procedimento que também ocorreu no disco anterior (*Delírio Carioca*).

o CD, e ainda batiza as faixas⁴⁵ de abertura e fechamento do CD. Por ser um disco mais instrumental justifica-se a presença de apenas duas canções⁴⁶ no contexto das quinze faixas do disco. Portanto o disco é constituído de 13 peças instrumentais e duas canções.

Seu quarto disco – *Suíte Leopoldina* – lançado em 1999, selo Velas, também mostra instrumentista – o violonista compositor. O CD contém treze faixas que compõem o repertório de oito peças instrumentais e cinco canções.⁴⁷ Como já foi dito em relação ao disco anterior, esse CD por ser um disco mais instrumental justifica-se a presença de apenas cinco canções no contexto das treze faixas do disco. Contudo, percebe-se uma maior presença da canção nesse CD (*Suíte Leopoldina*), o que no próximo (quinto disco – *Cine Baronesa*) ficará mais evidente – uma vez no contexto de treze faixas – verificar-se-á o número de seis canções.⁴⁸

Seu sexto disco – *Noturno Copacabana* – lançado em 2003, selo Velas, mostra o retorno do Guinga mais compositor cancionista e menos instrumentista – o violonista. O CD contém quatorze faixas que compõem o repertório de quatro peças instrumentais e dez canções. Como já foi dito em relação ao disco anterior (da gradativa volta da canção), esse CD por ser um disco mais cancional apresenta uma ratificação desse fato, pela presença de apenas quatro peças instrumentais no contexto das quatorze faixas do disco.

Contudo, em 2004, Guinga lança seu sétimo disco, *Graffiando Vento*, selo Ejea, na Itália, fruto da sua parceria com Gabrielle Mirabassi. O disco é totalmente instrumental e tem no repertório doze faixas constituídas de oito canções⁴⁹ com releituras instrumentais e quatro peças originalmente compostas instrumentalmente.

Seu oitavo disco – *Casa da Villa* – lançado em 2007, selo Biscoito Fino, mostra mais uma vez o retorno do Guinga mais compositor cancionista e menos

⁴⁵ Na abertura do CD, Guinga interpreta (violão-solo) o choro Cheio de Dedos. No fechamento do disco, a mesma peça é interpretada por Carlos Malta (sax barítono, sax tenor, sax alto, sax soprano, flauta baixo, flauta em dó, piccolo e arranjo).

⁴⁶ Tem uma canção instrumental com vocalises sem letra. Portanto uma canção que se atém ao plano musical instrumental, prescindindo do plano poético.

⁴⁷ Tem uma canção instrumental com vocalises sem letra. Portanto uma canção que se atém ao plano musical instrumental, prescindindo do plano poético.

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ Dessas oito faixas originalmente canções – duas já eram canções instrumentais (cine baronesa e par constante). O repertório do disco tem a seguinte ordem: 1) Choro pro Zé; 2) Picotado; 3) Valsa pra Leila; 4) Vô Alfredo; 5) Rasgando seda; 6) Baião de Lacan; 7) Exasperada; 8) Por trás de Brás de Pina; 9) Cine Baronesa; 10) Canibaile; 11) Constance; e, 12) Par constante.

instrumentista – o violonista. O CD contém doze faixas que compõem o repertório de quatro peças instrumentais e oito canções. Como já foi dito em relação ao sexto disco (da gradativa volta da canção), esse CD por ser um disco mais cancionista apresenta uma ratificação desse fato, pela presença de apenas quatro peças instrumentais no contexto das doze faixas do disco. Vale destacar que nesse disco Guinga se assume como cantor – o disco não conta, como em outros, com participações de intérpretes vocais, fato que destacava a figura do artista compositor. Nesse disco, Guinga aparece como letrista.

Em resumo, em quatro - primeiro (1991), segundo (1993), sexto (2003) e oitavo (2007) discos lançados por Guinga, existe um preponderância da canção, e, por conseguinte do compositor cancionista. Um dado importante a destacar é que como cancionista Guinga parece pensar primeiro como músico que trabalha a serviço da música. Nesse sentido, distinto da postura cancionista, por exemplo, de Caetano Veloso que trabalha a serviço do estado musical da palavra, ou melhor, da letra da canção.

No seu processo criativo,⁵⁰ Guinga afirma ser escravo da melodia: primeiro compõe musicalmente a canção instrumentalmente, e depois, só depois, manda para o letrista. Não é por acaso que muitas de suas canções acabam sendo interpretadas e ou gravadas (inclusive pelo próprio Guinga) como peças instrumentais. O que fica evidente é que o cancionista parece no fundo um violonista, isto é, o cancionista é, de fato, um violonista-compositor que ratifica a centralidade do violão na sua criação musical.

⁵⁰ O blog “O Samba” entrevistou o músico e compositor Guinga no Leblon, em 18 de março de 2007. Ele acabara de lançar seu CD “Casa de Villa” e preparava-se para uma série de shows no Brasil e no exterior. Como é o seu processo criativo? - O processo de criação é comum, não tem nada demais. Eu faço as músicas e mando para os letristas. Eu acho mais fácil assim. Quando eu comecei a compor, muito jovem ainda, eu comecei a musicar letra, mas vi que aquilo dava muito trabalho. Eu não sei fazer isso, acho muito difícil. Para mim, é mais fácil fazer a música, a melodia, primeiro. Cf. Link: <http://osamba.wordpress.com/2007/03/22/41/>