

PRA QUEM QUER ME VISITAR: UMA CONSTRUÇÃO IDIOMÁTICA-HARMÔNICA-MELÓDICA NA CANÇÃO DE GUINGA E ALDIR BLANC

Daniel Alexander de Souza Escudeiro
 Universidade Federal da Bahia – UFBA
 Curso de Pós-Graduação em Música
 Composição Musical
SIMPOM: Subárea de Composição

Resumo

Ao constatar que muitas canções são produzidas tendo em vista a melodia e o acompanhamento, por constante desta produção musical brasileira, seus procedimentos nos fazem pensar que fatores compositivos podem ser importantes na sua elaboração. Guinga por sua vez aparece no cenário brasileiro como um dos principais compositores neste gênero de música. Assim, o presente estudo buscou analisar as possibilidades compositivas da canção das quais o acompanhamento e melodia tem uma relação idiomática, melódica e harmônica. Foi feito um estudo da canção *Pra quem quer me visitar* (Guinga/Aldir Blanc), na qual Guinga apresenta, em seu álbum de partituras, um idiomatismo muito peculiar do violão. Também se observaram quais meios são utilizados para produzir, de forma clara e sintética, os recursos compositivos na relação melodia-acompanhamento desta canção, propondo também alguns conceitos decorrentes dessa investigação, os quais possam esclarecer e ampliar o nosso olhar analítico. Foram encontrados três tipos de construção melódica: literal, semi-literal e construção aberta. Além disso, constatou-se que existe uma relação entre a composição do acompanhamento e o movimento da mão esquerda, sugerindo três tipos compositivos: transversal, horizontal e vertical. De um modo geral percebeu-se que a melodia está subordinada ao acompanhamento, e por um procedimento econômico já se faz pronta — a parte acompanhada gera a melodia. Da mesma maneira a harmonia em certos momentos convida à apresentação de uma determinada *fôrma*, e em outros momentos a *fôrma* e os movimentos propostos conduzem a uma determinada harmonia, as cordas soltas proporcionam movimento e liberdade, pois o violonista encontra mais facilidades técnicas e opções de colorido harmônico. Desta maneira Guinga se diferencia em sua conduta criativa apresentando recursos de compositores da vanguarda violonística, ao mesmo tempo, que viabiliza uma linguagem tonal e coerente com o estilo da canção popular, recheado de idiomatismos típicos do instrumento (violonismos), melódicos e harmônicos.

Palavras-chave: composição; análise; idiomatismo; canção; Guinga.

Introdução

Assim como o compositor tradicional ocidental (erudito) delineia formas, gestos e condutas compositivas, o músico popular também corrobora sua prática utilizando seus próprios recursos, por vezes aliado nesse conhecimento, outras vezes escolhendo caminhos menos vinculados a essa



tradição, mas passível de tocá-la em alguns pontos. Neste contexto o acompanhamento, na sua função e construção composicional, faz um caminho que se confunde com a própria história da música (APEL, 1969). Na música brasileira, o violão sempre esteve presente como instrumento acompanhador, inicialmente com as modinhas e atualmente com a música popular urbana (DUDEQUE, 1994). Os próprios violonistas, dentre aqueles que também são compositores, podem ser agrupados de forma a serem melhor estudados, como aponta Thomas Saboga: “Foi Maria Haro a primeira autora a abordar estes músicos como um conjunto formando uma tradição, em sua dissertação “Nicanor Teixeira: a música de um violonista-compositor brasileiro” (SABOGA, 2006).

Muitos violonistas-compositores têm deixado suas produções musicais com argumentos de elaboração procedentes de uma linguagem característica do instrumento, como pode se observar em alguns trabalhos sobre Villa-Lobos (PEREIRA, 1984), Dilermando Reis (PIRES, 1995), Guinga (SABOGA, 2006), e outros tantos compositores da atualidade, Paulo Bellinati, Ulisses Rocha, Romero Lubambo, Hélio Delmiro, Toninho Horta, etc., que merecem estudo e revelam nuances da composição violonística brasileira (SABOGA, 2003).

O compositor Guinga (Carlos Altier de Souza Lemos Escobar), nascido no Rio de Janeiro (R.J, Brasil) em 10 de julho de 1950, considerado pela crítica e por revistas especializadas como um violonista-compositor de destaque (VIOLÃO PRO, 2006) apresenta uma linguagem composicional diversificada e sólida nas suas canções, passeando entre o erudito e o popular.

Buscou-se fazer um estudo da canção *Pra quem quer me visitar* (Guinga/Aldir Blanc) — presente em seu álbum de partituras (CABRAL, 2003) — na qual é apresentado um idiomatismo muito peculiar do instrumento na confecção do acompanhamento e sua melodia.

Procurou-se observar quais meios se utiliza para produzir, de forma clara e sintética, os recursos composicionais na relação melodia-acompanhamento desta canção, propondo também alguns conceitos decorrentes dessa investigação, os quais possam esclarecer e ampliar o nosso olhar analítico.

Análise

Inicialmente será feita a análise observando-se a melodia e sua relação com o acompanhamento.



Repetição literal

Exemplo 1. (cc.06)

Exemplo 2. (cc.08)

No exemplo 1 reparamos que a melodia se apresenta de forma idêntica em seus aspectos rítmicos e melódicos, ao que é elaborado na 1ª. voz do acompanhamento do violão (excetuando as alturas, cuja a diferença correspondem a uma oitava), resultando na valorização do contorno melódico e do timbre resultante. O trecho apresentado pela voz no exemplo 1 (extensão que vai do “dó#3” ao “sol#4”) correspondente a parte A da canção, representa o âmbito máximo da melodia. Outro ponto a ser ressaltado é a quantidade de saltos e cromatismos característicos desta canção, como é visto no exemplo 2. Esse procedimento de repetição proporciona mais suporte ao cantor, haja vista seu uso reiterado em pontos onde a melodia é mais sinuosa. Essa atitude será denominada de **repetição literal**, pois o acompanhamento faz referência direta à melodia.

Repetição semi-litera

Exemplo 3. (cc.1)

Exemplo 4. (cc.13-14)

Podem-se observar no exemplo 3 que as duas primeiras notas (“dó#” e “mi” - item a; “dó#” e “fa#” - item a1), apresentadas na melodia, estão sendo rerepresentadas no acompanhamento; em outro trecho (exemplo 4) as três primeiras notas (“si”, “sib” e “lá” - item b; “sol#”, “sol”, “fa#” - item b1) procedem da mesma forma; a exceção do baixo e das notas restantes (em tamanho menor),

as quais preenchem a sonoridade total do acompanhamento. Percebemos no exemplo 3 e 4 que parte do material — fragmentos melódico-rítmicos existentes no acompanhamento — é reutilizada na melodia, se caracterizando como uma **repetição semi-literal**. Esta ocorrência estabelece uma relação importante entre as partes estudadas.

No exemplo 5 a melodia tem um caminho diferenciado do acompanhamento, seja pelo ritmo, seja pelo contorno melódico adotado.

Construção Aberta

Exemplo 5. (cc.24-25)

A melodia em tercinas (notas “fá” e “ré” do compasso 24), não faz nenhuma correlação imitativa direta com o acompanhamento, embora todas as notas citadas na melodia (“fá”, “ré” e “do#”), estejam também fazendo parte da harmonia sugerida. Pelo exposto acima, este tipo de procedimento será considerado como **construção melódica aberta**. Notou-se também que este procedimento se encontra mais presente na parte “B” da música, a qual se caracteriza por um trecho harmonicamente instável.

Independente dos tipos de construções melódicas apresentadas, outra característica importante da melodia é o seu contorno em forma de arco, na qual muitas das passagens têm salto seguido de salto (exemplo 6). Em outros momentos, os saltos que caracterizam esse contorno, se dão por imitação à condução instrumental (exemplo 7).

Exemplo 6. (cc.18)

Exemplo 7. (cc.10)

As categorizações aqui expostas são importantes na medida em que revelam procedimentos estruturantes dentro da relação melodia-acompanhamento.

Um segundo plano de observação diz respeito a aspectos relacionados à constituição e elaboração do acompanhamento. Observa-se que existe uma construção composicional relacionada à mão esquerda. Neste aspecto, observa-se em importantes obras de referência didática e instrumental — tais como “*School of Guitar (Escuela de la Guitarra). Exposition of Instrumental Theory*”, de Abel Carlevaro (1984) — a ausência de abordagem composicional relacionada ao movimento.

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

Segue a figura 1 abaixo para a melhor compreensão das análises a serem efetuadas conjuntamente com a partitura:

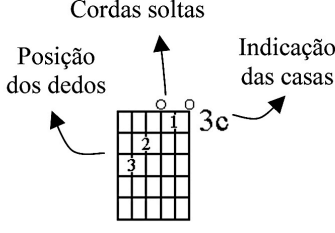
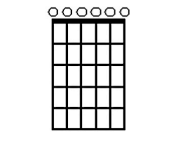
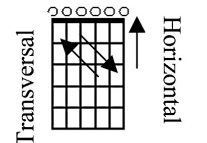
1.1 – Diagrama	1.2 - Cordas Soltas	1.3 - Movimentos da Mão Esquerda
<p>Cordas soltas</p> <p>Posição dos dedos</p> <p>Indicação das casas</p> 	<p>6^a. 5^a. 4^a. 3^a. 2^a. 1^a. Mi Lá Ré sol si mi</p> 	<p>Vertical</p> <p>Transversal</p> <p>Horizontal</p> 

Figura 1. Representação do braço do violão.

Utilizaremos o *diagrama* acima (Fig. 1 - 1.1), que representa o braço do violão com as suas respectivas casas e as *fôrmas* da mão esquerda. A posição dos dedos da mão esquerda representado pelos números “1”, “2”, “3”, “4” e “5”; respectivamente indicador, médio, anular, mindinho e polegar; “3c” (terceira casa), para indicação de uma casa específica — considerando que o braço do violão tem 19 casas — e as **cordas soltas** indicadas pelo símbolo “o”. Na figura 1 (1.2) as cordas soltas encontram-se distribuídas da seguinte maneira: as mais graves — Mi (6^a), Lá (5^a) e Ré (4^a) — estão à esquerda do braço (do *diagrama*); as mais agudas — sol (3^a), si (2^a) e mi (1^a) à direita.

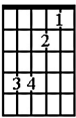
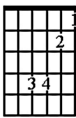
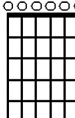

Na figura 1 (1.3) está representado o braço do violão e as possibilidades de deslocamento da mão esquerda em três tipos de movimento: vertical, horizontal e transversal, nas suas diversas ocorrências. Isto facilita uma melhor visualização das *fôrmas*, no seu posicionamento e direção.

Começemos a análise com o exemplo 8. Observa-se que o compositor utiliza duas *fôrmas* (itens – a, b), ligeiramente modificadas, produzindo um **movimento transversal** (item - c) da mão esquerda. O resultado harmônico evidencia dois acordes: F#m6(9) e F#m7M (item - d). Desta forma, o resultado sonoro mostra uma continuidade melódica do acompanhamento fruto do deslocamento transversal. A utilização da cifra sem a inversão denota uma estaticidade harmônica (item - e), na qual o seu colorido deve-se a essa movimentação transversal que enriquece esta passagem.

a.	b.	c.
d.	e.	



Exemplo 8. (cc.06)

No exemplo 9, a disposição adotada pela mão esquerda nos mostra o uso reiterado de um tipo *fôrma* (itens – a, a'), construindo-se dois acordes: G#7(b9)/C# (sem a fundamental) e C#7/F# (item – c), que se **movimentam verticalmente** (item – b). Neste caso, o caminho do baixo em quartas, trás um intrincado jogo entre os aspectos harmônicos e o traslado da mão esquerda. Ao mesmo tempo em que existe uma intenção na condução harmônica (item – d), a permanência da inversão nos acordes (item – c) demonstra também, o intuito de manter o movimento vertical da mão esquerda (item – a, a'), resultando em uma sonoridade *sui generes*. Neste caso, os baixos apresentados são resultado da antecipação da resolução harmônica dentro do próprio acorde (MESQUITA, 2010).

a. 	a'. 	b. 
c. G#7(b9)/C# C#7/F# 		d. V/V → V

Exemplo 9. (cc.12)

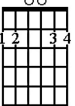
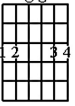
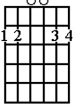
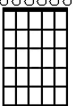
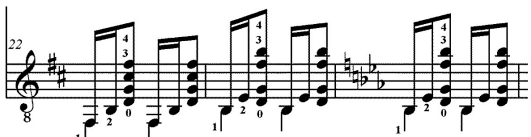
O procedimento acima citado também é visto no exemplo 9.1 — no acorde de C#7/A (cc. 15), a nota “lá” no baixo é a antecipação da resolução do acorde de F#m6(9) (cc 06).

C#7/A 	F#m6(9) F#m7M 
---	--

Exemplo 9.1. (cc.15)

Exemplo 9.2. (cc.06)

No exemplo baixo (Ex.10), analisando a disposição dos dedos — dos itens a, b, c — temos uma só *fôrma* percorrendo as casas 2, 7 e 6, no qual o **movimento horizontal** da mão esquerda é marcante (item - d). Algo que chama atenção é o uso significativo de quartas, tanto com as cordas presas como com as soltas (item - e).

a. 	b.  5c	c.  5c	d. 
e. G7M(#11)/F# Em7(9)/B Eb7M(9)/Bb 			Passagem Modulante

Exemplo 10. (cc.22-24)

Observando detalhadamente o caminho adotado pela *fôrma* escolhida, percebe-se que: 1) a relação de quartas na partitura e/ou *fôrma* indica aspectos idiomáticos — no nosso âmbito chamado de “**violonismos**”; 2) As cordas soltas (“ré” e “sol”) funcionam como “falso pedal”, e mantém uma “sonoridade reentrante” — pode-se fazer uma analogia as afinações reentrantes (DUDEQUE, 1994); 3) Esse processo deriva acordes invertidos; 4) Cremos que a harmonia resultante é devidamente influenciada pelo movimento horizontal, sua *fôrma* e as cordas soltas — evidenciada também pela mudança de armadura na partitura (item - e).

Conclusão

Encontrou-se no presente estudo três tipos de construção referentes aos aspectos melódicos da canção. Na “Introdução” (c.01-05) e a sessão “A” (cc.06-17) recorrem a **melodias literais** e **semi-literais**, na parte “B” (cc.18-25) a característica predominante é de **melodias abertas**. Já sobre o acompanhamento e respectivo deslocamento da mão esquerda, observou-se que os **movimentos transversais** e **verticais** são mais predominantes na “Introdução” e “A”, enquanto que na parte “B” destaca-se o **movimento horizontal** do qual se pode ressaltar o fator modulante da harmonia. Podemos crer que existe, nesta música, uma estreita relação entre as *fôrmas* — cordas soltas — utilizadas, e os tipos de construção melódica ao qual nos referimos. Encontramos uma série de resoluções não convencionais, principalmente com baixos invertidos, fruto dessa conduta. Através da figura abaixo (Fig. 2) propõem-se uma síntese do pensamento composicional em questão:

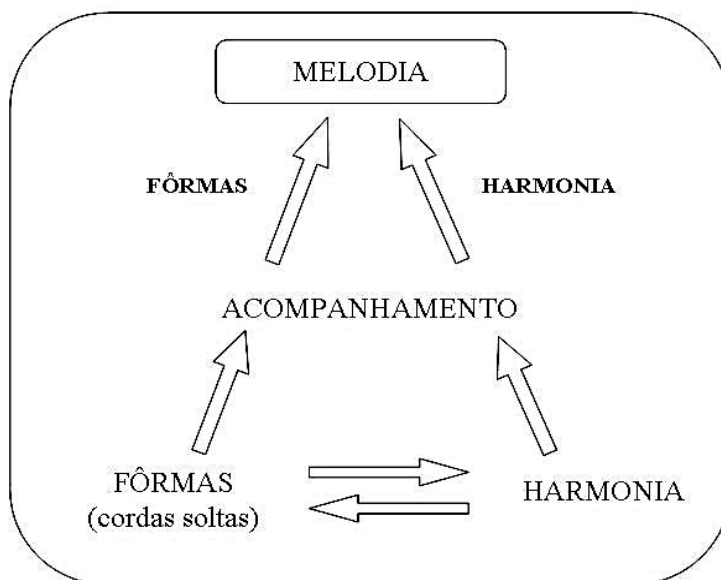


Figura 2. Síntese do pensamento composicional.

De um modo geral percebemos que a melodia está subordinada ao acompanhamento, e por um procedimento econômico já se faz pronta — a parte acompanhada gera a melodia. A harmonia em certos momentos convida à apresentação de uma determinada *fôrma*, e em outros momentos a *fôrma* e os movimentos propostos conduzem a uma determinada harmonia, as cordas soltas dão condições para essa liberdade de movimento, pois o violonista encontra mais facilidades técnicas e opções de colorido harmônico com a sua utilização.

Desta maneira Guinga se diferencia em sua conduta criativa apresentando recursos de compositores da vanguarda violonística, ao mesmo tempo em que viabiliza uma linguagem tonal e coerente com o estilo da canção popular, recheado de idiomatismos típicos do instrumento (**violonismos**), melódicos e harmônicos.

Referências bibliográficas

APEL, Willi. *Harvard dictionary of music*. 2ª. ed. 1969. pág.06 (Accompaniment).

CABRAL, Sérgio. *A Música de Guinga*. Rio de Janeiro. Editora Gryphus, 2003. pág. 152-154

CARDOSO, Thomas Saboga. *Os violonistas compositores na música urbana*. 2003. Monografia (licenciatura em Educação Artística – habilitação em música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. *Um violonista compositor brasileiro: Guinga. A presença do idiomatista em sua música*. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2006

CARLEVARO, Abel. *School of Guitar (Escuela de la Guitarra). Exposition of Instrumental Theory*. Tradução: Jihad Azkoul and Bartolome Diaz. Ed. DACISA S.A.. 1984

DUDEQUE, Norton Eloy. *História do Violão*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994. pág. 33, 101.

MESQUITA, Alex. *Entrevista*. Setembro de 2010. Salvador, Bahia.

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

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

VIOLÃO PRÓ. Rio de Janeiro: Música e Mercado, n. 01, 26 mai. 2006. Pág. 26-30. ISSN (1809-5380).

