

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

CHORO E VIOLÃO NA COMPOSIÇÃO MUSICAL DE GUINGA

ANTONIO CARLOS SIQUEIRA

RIO DE JANEIRO, 2012

CHORO E VIOLÃO NA COMPOSIÇÃO MUSICAL DE GUINGA

por

ANTONIO CARLOS SIQUEIRA

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor, sob orientação do Professor Doutor Nailson de Almeida Simões.

RIO DE JANEIRO, 2012

S618 Siqueira, Antonio Carlos.  
Choro e violão na composição musical de Guinga / Antonio Carlos Siqueira, 2012.  
259f. ; 30 cm

Orientador: Nailson de Almeida Simões.

Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

1. Música popular - Brasil. 2. Choro (Música). 3. Violão. 4. Composição (Música). 5. Idiomatismo. I. Simões, Nailson de Almeida. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Doutorado em Artes Cênicas. III. Título.

CDD – 780.420981

Autorizo a cópia da minha tese de doutorado “Choro e violão na composição musical de Guinga”, para fins didáticos.

---

Antonio Carlos Siqueira



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO**

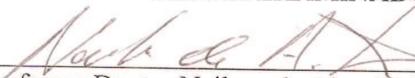
Centro de Letras e Artes - CLA  
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM  
Mestrado e Doutorado

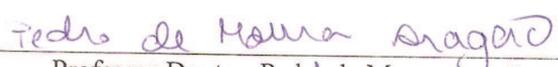
“CHORO E VIOLÃO NA COMPOSIÇÃO MUSICAL DE GUINGA”

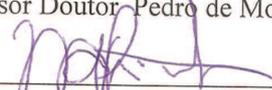
por

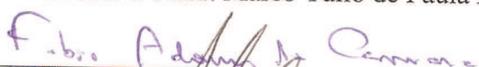
Antonio Carlos Siqueira

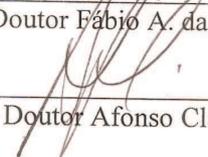
BANCA EXAMINADORA

  
Professor Doutor Nailson de Almeida Simões (orientador)

  
Professor Doutor Pedro de Moura Aragão

  
Professor Doutor Marco Túlio de Paula Pinto

  
Professor Doutor Fábio A. da Câmara (co-orientador)

  
Professor Doutor Afonso Claudio S. de Figueiredo

Conceito:

APROVADO

JUNHO DE 2012

Dedico este trabalho à memória do meu pai, José Sant'anna Siqueira, a minha mãe, Maria Cecília, pelo amor sempre, a minha esposa Rosalina e ao meu filhinho Luan por formarem comigo uma família muito especial!

## **AGRADECIMENTOS**

Consciente de que a elaboração de uma tese de doutorado é um trabalho coletivo este agradecimento é muito pequeno perto do que o Professor Nailson de Almeida Simões fez por mim ao apontar – com competência, cumplicidade e carinho – os caminhos que me conduziram à realização deste trabalho. Desse modo, sou eternamente grato ao professor, meu Orientador e amigo, pela generosa e paciente orientação, e, especialmente pelas lições de simplicidade e objetividade científicas.

Ao músico e Professor Fábio Adour da Camara, pela imprescindível co-orientação e pela carinhosa disponibilidade em elucidar as minhas dúvidas musicais. Inúmeras ideias estético-musicais e categorias analíticas dessa tese derivam do pensamento de Camara, sendo que, naturalmente, eventuais falhas no uso dessas ideias, são de minha inteira responsabilidade. Registro também minha eterna gratidão e dívida intelectual ao meu amigo e Co-orientador.

Ao Senhor Aristides Filho Domingos, secretário do PPGM da UNIRIO, pela inacreditável gentileza e profissionalismo no atendimento. Aristides é uma “lição” viva do que é e como deve ser o espírito de servidor público.

Aos professores e professoras do PPGM pela contribuição no meu processo de doutoramento. Em especial a Professora Martha Ulhôa pelo acolhimento durante o processo seletivo.

A Thomas F. S. Cardoso que gentilmente disponibilizou todo material de sua pesquisa sobre a obra de Guinga.

Aos meus amigos e colegas de doutorado pelo intercâmbio discente. Em especial Alberto Boscarino pela intensa colaboração teórica.

A Guinga, Marcus Tardelli, Hélio Delmiro, Paulo Aragão e Leonardo Bruno pelas entrevistas concedidas para essa pesquisa.

À CAPES pela manutenção financeira durante 18 meses do doutoramento.

À UFMG e ao DECAE/FaE/UFMG pela liberação para minha qualificação docente.

À UFRJ e ao DAC/EEFD pelo apoio institucional na reta final do meu doutorado.

À UNIRIO e ao PPGM/CLA/UNIRIO pela oportunidade.

E, especialmente, a Guinga pela música que ele faz e pela inspiração.

SIQUEIRA, A. C. “Choro e violão na composição musical de Guinga”. 2012. Tese de doutorado (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

## **RESUMO**

Nesse trabalho apresenta-se uma pesquisa sobre o processo criativo do compositor Guinga explicitando-se a utilização e a combinação do idiomatismo do choro com o idiomatismo do violão, dado fundamental para pesquisar com profundidade sua composição musical, na abordagem de “Cheio de dedos”, “Dichavado”, “Choro pro Zé”, “Igreja da Penha”, “Sargento Escobar” e “Constance”, obras selecionadas para essa investigação.

O recorte da pesquisa concentra-se em três dimensões: a dimensão do choro no contexto da obra do músico que fundamentou a escolha de obras ligadas ao universo da canção e principalmente ao universo do violão. A segunda dimensão localiza-se na sua discografia como violonista-compositor. A terceira dimensão localiza-se na escolha do violão como instrumento.

O foco da tese é explicitar criticamente como Guinga contribui para a renovação do choro, visando compreender o caráter de transcendência estética, presente na harmonia do repertório selecionado, do artista em relação à tradição do gênero. É nesse contexto que, ao discutir suas contribuições para a composição musical do choro para violão, o cerne da pesquisa localiza-se na tematização do sentido musical (especificamente a dimensão melódico-harmônica) do tonalismo na obra do compositor.

Palavras-chaves: Choro, violão, composição musical e idiomatismo.

SIQUEIRA, A. C. "Choro e violão na composição musical de Guinga". 2012. Tese de doutorado (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

## **ABSTRACT**

In this work we present a research on the creative process of the composer Guinga explaining the use and combination of idiomatism of choro with the idiomatism of guitar, fundamental fact to search with depth its music composition, in the approach of "Cheio de dedos", "Dichavado", "Choro pro Zé", "Igreja da Penha", "Sargento Escobar" and "Constance", selected for this research.

The cut-off of the research focuses on three dimensions: the size of the choro (as musical genre) in the context of the work of the musician that has justified the choice of the works connected to the universe of song and mainly to the universe of guitar. The second dimension is located in its discography as guitarist-composer. The third dimension is located in the choice of guitar as an instrument.

The focus of the doctoral thesis is to explain critically how Guinga contributes to the musical renewal of choro seeking to understand the nature of transcendence aesthetic, this harmony of the repertoire selected by the artist in relation to the tradition of the genre. It is in this context that, to discuss their contributions to the musical composition of choro for guitar, the core of the research is located in the thematization of the musical sense (specifically the dimension melodic-harmonic) of tonalism in the work of the composer.

Key Words: Choro (musical genre), (brazilian) guitar, music composition and idiomatism.

SIQUEIRA, A. C. “Choro e violão na composição musical de Guinga”. 2012. Tese de doutorado (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

## RÉSUMÉ

Ce travail présente une étude sur le processus créatif du compositeur Guinga en expliquant l'utilisation et la combinaison de idiomaticisme de choro avec le idiomaticisme<sup>1</sup> de la guitare, fait essentiel à profondeur de recherche sa composition de musique, dans l'approche de “Cheio de dedos”, “Dichavado”, “Choro pro Zé”, “Igreja da Penha”, “Sargento Escobar” et “Constance”, oeuvres retenues pour cette étude.

L'arrêt de la recherche se concentre sur trois dimensions : la première dimension est situé dans le genre de musique dans le cadre des travaux du musicien qui a justifié le choix des choros connecté à l'univers de la chanson et surtout à l'univers de la guitare. La deuxième se trouve dans sa discographie en tant que guitariste et compositeur. La troisième dimension se trouve dans le choix de la guitare comme un instrument.

L'objectif de la thèse et de clarifier de mode critique comment Guinga contribue au renouvellement de choro, de chercher à comprendre la nature de la transcendance esthétique, cette harmonie du répertoire sélectionné par l'artiste par rapport à la tradition du genre. C'est dans ce contexte que, pour discuter de leurs contributions à la composition musicale de choro pour la guitare, le cœur de la recherche se trouve dans la thematization de sens musical (en particulier la dimension mélodique et harmonique) du tonalisme dans le travail du compositeur.

Mots clés: Choro, guitare brésilienne, composition musicale et idiomaticisme.

---

<sup>1</sup> Tradução livre. Não existe equivalente na língua francesa para o neologismo idiomaticismo. A possibilidade mais próxima foi a tradução de idiomaticismo como *idiotisme*. Contudo *idiotisme* é correlato de idiomaticismo como idiotismo (no sentido lingüístico). Como uso o conceito de idiomaticismo no sentido musical optei em traduzir idiomaticismo como *idiomaticisme*.

## SUMÁRIO

<b>LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS</b>	xiii
<b>LISTA DE TABELAS, QUADROS</b>	xviii
<b>INTRODUÇÃO</b>	01
<b>CAPÍTULO 1 - POSSIBILIDADES E LIMITES DAS REFERENCIAS UTILIZADAS</b>	06
1.1 Sobre as principais referências do capítulo 2 .....	07
1.1.1 Limites e possibilidades .....	10
1.2 Sobre as principais referências do capítulo 3 .....	12
1.2.1 Referências utilizadas para caracterização do choro .....	13
1.2.2 Limites e possibilidades das referências.....	17
1.3 Sobre as principais referências do capítulo 4 .....	20
1.3.1 Limites e possibilidades das referências.....	22
<b>CAPÍTULO 2 – PERFIL DE GUINGA</b>	
2.1 Perfil discográfico e produção autoral do artista.....	37
2.2 Guinga: violonista – compositor .....	44
2.2.1 Violonista compositor (remanescentes históricos).....	46
2.2.2 Guinga: violão e composição idiomática.....	52
2.2.2.1 Caracterização dos elementos idiomáticos do violão na sua obra.....	54
<b>CAPÍTULO 3 - O CHORO NA SUA OBRA</b>	
3.1 Tradicional e não tradicional no gênero/estilo choro .....	73
3.2 Caracterização dos elementos idiomáticos do choro.....	82
3.2.1 Improvisação .....	83
3.2.2 Instrumentação.....	92
3.2.3 Forma.....	99
3.2.4 Melodia.....	106
3.2.5 Ritmo .....	116
3.2.6 Harmonia .....	123
3.2.6.1 Baixos .....	124

## **CAPÍTULO 4 - CONTRIBUIÇÕES HARMÔNICAS DE GUINGA PARA COMPOSIÇÃO DE OBRAS COM ELEMENTOS IDIOMÁTICOS DO VIOLÃO E DO CHORO**

4.1 Formas alternativas de resolução da dominante da dominante .....	131
4.1.1 Cadência histórica da música erudita .....	137
4.1.2 Cadência histórica da música popular .....	140
4.2 Uso de modalismo em Guinga e seus desdobramentos correlatos .....	145
4.2.1 Uso de modalismo enriquecendo processos cadenciais .....	147
4.2.2 Modalismo deliberado e uso intrincado dos acordes do homônimo .....	152
4.2.3 Modalismo e uso de acordes de difícil classificação .....	154
4.3 Uso tonal/modal de ambigüidade de relativos.....	159
4.3.1 Uso entre as tonalidades maior/menor e seus relativos .....	160
4.3.2 Uso de ambigüidade de relativos (maior e menor) misturado com uso de acordes dos seus homônimos .....	164
4.4 Fusão idiomática de melodia e harmonia .....	174
4.5 Uso de dissonâncias e inversões .....	184
4.5.1 Uso de dissonâncias cromáticas, diatônicas e <i>cluster</i> .....	188
4.5.2 Uso de inversões combinado com dissonâncias .....	194

<b>CONCLUSÃO</b>	206
------------------	-----

<b>REFERÊNCIAS</b>	213
--------------------	-----

<b>ANEXOS</b>	224
---------------	-----

Anexo 1 - Partituras das seis obras analisadas, editadas por Siqueira e Camara, 2012.

Partituras das seis obras do *Songbook* (Cabral, 2003).

Partitura de “Cheio de Dedos”, arranjo e edição por Tardelli (2011).

Anexo 2 - CD com os fonogramas analisados.

## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1, “Cheio de Dedos”, choro de Guinga. Compassos 17 a 21, com associação das tablaturas. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 59.

Exemplo musical 2, “Cheio de Dedos”, choro de Guinga. Compassos 36 e 37. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 60.

Exemplo musical 3, “Dichavado”, choro de Guinga. Compassos 1 a 4. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 62.

Exemplo musical 4, “Perfume de Radamés”, choro de Guinga. Compassos 1 a 4. Fonte: Cardoso (2006), p. 63.

Exemplo musical 5, “Cheio de Dedos”, choro de Guinga. Compasso 12. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 68.

Exemplo musical 6, “Cheio de Dedos”, choro de Guinga. Compasso 23. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 69.

Exemplo musical 7, “Perfume de Radamés”. Compassos 1 a 4; choro de Guinga. Fonte: Camara (2008, p. 89), p. 71.

Exemplo musical 8, “Cheios de Dedos”. Compasso 31 a 33, choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 110.

Exemplo musical 9, bordaduras melódicas na peça “Sargento Escobar”. Compassos 0 a 2; 15 e 16, choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 110.

Exemplo musical 10, “Cheios de Dedos”. Compassos 17 a 19, choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 111.

Exemplo musical 11, bordaduras melódicas e cromatismos na peça “Sargento Escobar”. Compassos 1 a 2, choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 111.

Exemplo musical 12, arpejo descendente de Si bemol maior e Fá maior com 6ª na peça “Igreja da Penha”. Compassos 26 e 28; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 112.

Exemplo musical 13, arpejo descendente de Dó maior com 6ª na peça “Cheio de Dedos”. Compassos 21 a 22; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 112.

Exemplo musical 14, utilização da escala menor harmônica descendente sobre  $D7^{(b13)}$  dominante de Gm, na peça “Igreja da Penha”. Compassos 8 e 9; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 113.

Exemplo musical 15, utilização da escala menor harmônica descendente de Fm sobre C7, sua dominante, na peça “Cheio de Dedos”. Compassos 13 a 16; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 114.

Exemplo musical 16, “Cheio de Dedos”, choro de Guinga. Compassos 1 a 2. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 115.

Exemplo musical 16a, “Cheio de Dedos”, choro de Guinga. Compassos 48 a 50. Fonte: TARDELLI, M. Partitura de Arranjo da sua gravação da peça no CD *Unha & Carne* (2006). Rio de Janeiro: 2011, p. 115.

Exemplo musical 17, “transcrição antiga de síncope brasileira”. Fonte: (Cançado, 2000), p. 117.

Exemplo musical 18, “transcrição de síncope brasileira”. Fonte: (Almeida, 1999), p. 117.

Exemplo musical 19, “Cheio de Dedos”. Compassos 21 a 23; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 119.

Exemplo musical 20, “Sargento Escobar”. Compassos 33 a 34; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 119.

Exemplo musical 21, “Cheio de Dedos”. Compassos 17 a 19; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 120.

Exemplo musical 22, *alusão à síncope* em “Cheio de Dedos”. Compassos, 10, 24, 25, 39, 40; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 120.

Exemplo musical 23, sextinas e tercinas em “Sargento Escobar”. Compassos 28 e 30, choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 121.

Exemplo musical 24, “Cheio de Dedos”, choro de Guinga. Compassos 21 a 23. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 122.

Exemplo musical 24a, “Cheio de Dedos”, choro de Guinga. Compasso 20 a 23. Fonte: TARDELLI, M. Partitura de Arranjo da sua gravação da peça. Rio de Janeiro: 2011, p. 122.

Exemplo musical 25, “Cheio de Dedos”, choro de Guinga. Compassos 10 a 11. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 123.

Exemplo musical 25a, “Cheio de Dedos”, choro de Guinga. Compassos 56 a 59. Fonte: TARDELLI, M. Partitura de Arranjo da sua gravação da peça. Rio de Janeiro: 2011, p. 123.

Exemplo musical 26, “Di menor”. Compassos 1 a 4; choro de Guinga. Fonte: CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga. Songbook*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003, p. 128.

Exemplo musical 27, uso de *baixo pedal* em “Sargento Escobar”. Compassos 6 a 8; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 129.

Exemplo musical 28, uso de *baixo condutor harmônico* em “Cheio de Dedos”. Compassos 1 a 9; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 130.

Exemplo musical 29, “Cheio de Dedos”. Compassos 39 a 40; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 135.

Exemplo musical 30, “Igreja da Penha”. Compassos 34 a 38; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 138.

Exemplo musical 31, “Choro pro Zé”, choro de Guinga. Compassos 4 a 5. Fonte: Siqueira e Camara, Rio de Janeiro, 2003, p. 139.

Exemplo musical 32, “Choro pro Zé”, choro de Guinga. Compassos 11 a 13. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 142.

Exemplo musical 33, “Choro pro Zé”, choro de Guinga. Compassos 8 a 10. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 143.

Exemplo musical 34, “Sargento Escobar”, choro de Guinga. Compassos 38 a 40. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 147.

Exemplo musical 35, “Cheio de Dedos”. Compassos 13 a 18; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 149.

Exemplo musical 36, “Sargento Escobar”. Compassos 3 a 4; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 150.

Exemplo musical 37, “Choro pro Zé”. Compassos 22 a 29; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 152-3.

Exemplo musical 38, “Cheio de Dedos”, choro de Guinga. Compassos 21 a 26. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 154.

Exemplo musical 39, “Choro pro Zé”. Compassos 34 a 35; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 155.

Exemplo musical 40, “Sargento Escobar”. Compassos 30 a 31; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 156.

Exemplo musical 41, “Sargento Escobar”. Compasso 31; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 156.

Exemplo musical 42, “Sargento Escobar”. Compasso 30 a 34; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 158.

Exemplo musical 43, “Nó na garganta”. Compassos 1 a 4; choro de Guinga. Fonte: Camara (2008), p. 158.

Exemplo musical 44, “Cheio de Dedos”. Compasso 14 a 18; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 161.

Exemplo musical 45, “Dichavado”. Compasso 1 a 12; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, 163.

Exemplo musical 46, “Sargento Escobar”. Compassos 3 a 4; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 164.

Exemplo musical 47, “Dichavado”. Compassos 18 a 20; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 165.

Exemplo musical 48, “Dichavado”. Compasso 21 a 23; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 166.

Exemplo musical 49, “Choro pro Zé”. Compassos 22 a 29; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 168.

Exemplo musical 50, “Choro pro Zé”. Compasso 34 a 35; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 169.

Exemplo musical 51, “Sargento Escobar”. Compasso 30 a 32; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 170.

Exemplo musical 52, “Constance”. Compassos 1 a 8; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 171.

Exemplo musical 53, “Constance”, choro de Guinga. Compassos 5 a 6. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 173.

Exemplo musical 54, “Dichavado”, choro de Guinga. Compassos 1 a 3. Fonte: CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga. Songbook*, Rio de Janeiro:Gryphus, 2003, p. 176.

Exemplo musical 54a, “Dichavado”, choro de Guinga. Compassos 1 a 3. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 176.

Exemplo musical 55, “Sargento Escobar”. Compassos 27 a 29; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 178.

Exemplo musical 56, “Choro pro Zé”. Compassos 1 a 4; choro de Guinga. Fonte: CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga. Songbook*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003, p. 180.

Exemplo musical 56a, “Choro pro Zé”. Compassos 1 a 4; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 181.

Exemplo musical 57, “Choro pro Zé”. Compasso 1; choro de Guinga. Fonte: CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga. Songbook*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003, p. 182.

Exemplo musical 58, “Choro pro Zé”. Compassos 1 a 2; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 183.

Exemplo musical 59, uso de acorde II frígio de Dó menor (Camara, 2008) ou de sexta napolitana (Almeida, 1999) em final de frase na peça “Cheio de Dedos”. Compassos 1 a 8; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 186.

Exemplo musical 60, “Cheio de Dedos”. Compassos 42 a 46; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 187.

Exemplo musical 61, “Nó na garganta”. Compassos 9 a 12; choro de Guinga. Fonte: CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga. Songbook*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003, p. 189.

Exemplo musical 62, “Constance”. Compassos 21 a 22; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara (2012), p. 190.

Exemplo musical 63, “Constance”. Compassos 9 a 16; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 191.

Exemplo musical 64, “Choro pro Zé”. Compassos 8 a 11; choro de Guinga. Fonte: CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga. Songbook*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003, p. 195.

Exemplo musical 64a, “Choro pro Zé”. Compassos 8 a 11; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 195.

Exemplo musical 65, “Constance”. Compassos 21 a 23; choro de Guinga. Fonte: CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga. Songbook*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003, p. 197.

Exemplo musical 65a, “Constance”. Compassos 21 a 23; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 197.

Exemplo musical 66, “Constance”. Compasso 21; obra de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 199.

Exemplo musical 67, “Sargento Escobar”. Compassos 21 a 27; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 201.

Exemplo musical 68, “Sargento Escobar”. Compassos 27 a 34; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 203.

Exemplo musical 69, “Sargento Escobar”. Compassos 35 a 40; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012, p. 204.

## **LISTA DE TABELAS, QUADROS**

Tabela 1 – Aspectos formais de “Cheio de Dedos”, p. 103.

Tabela 2 – Aspectos formais de “Dichavado”, p. 103.

Tabela 3 – Aspectos formais de “Choro pro Zé”, p. 104.

Tabela 4 - Aspectos formais de “Igreja da Penha”, p. 105.

Tabela 5 – Aspectos formais de “Sargento Escobar”, p. 106.

Tabela 6 - Aspectos formais da Parte B de “Constance”, p. 106.

Quadro nº 1, explicativo sobre uso de resolução do *subV/V* – I, p. 138.

## INTRODUÇÃO

Nesta tese apresenta-se uma investigação sobre a composição musical de obras com elementos idiomáticos do violão e do choro na obra de Carlos Althier de Souza Lemos Escobar (o compositor Guinga). Buscamos identificar a fusão de idiomatismo do instrumento e do gênero/estilo na abordagem de “Cheio de dedos”, “Dichavado”, “Choro pro Zé”, “Igreja da Penha”, “Sargento Escobar” e “Constance”, as seis obras assinaladas neste estudo, com o escopo de explicitar as contribuições do artista na composição musical para violão.

O recorte da pesquisa concentra-se em três dimensões. A primeira refere-se à identificação dos elementos do choro no contexto da obra de Guinga que fundamentou a escolha de obras ligadas ao universo da canção e principalmente ao universo do violão. Essa delimitação foi se explicitando ao longo da pesquisa, pois só com o processo de reflexão sobre o caráter cancional e instrumental da obra de Guinga tornou-se possível estabelecer o foco da pesquisa. Para corroborar essa argumentação vejamos o que diz o compositor numa entrevista (Guinga, 2001) concedida a *CliqueMusic*, quando foi indagado por que só havia começado a gravar músicas instrumentais no seu terceiro disco, *Cheio de Dedos*?

Guinga – Eu sempre fui um compositor de canções, mas encontrei uma maneira de botar pra fora minha vontade de ver as coisas de uma maneira instrumental. Sou um compositor de canções, mas sempre gostei muito da música instrumental. Na realidade, eu sempre ouvi mais música instrumental do que canção. Ouvi muita canção, sou um compositor de canções, inclusive é como eu sou melhor compositor, mas tentei viabilizar também a linguagem instrumental. No *Cheio de Dedos* eu tinha vontade de saber como seriam minhas músicas tocadas instrumentalmente, porque até então só tinha gravado canções, e aí eu gostei. Gostei tanto que repeti a dose no *Suíte Leopoldina*.

A segunda dimensão do recorte da pesquisa localiza-se na discografia do violonista-compositor. Na década 90 do século passado, Guinga inicia sua carreira discográfica como compositor (autor) - intérprete (violonista e cantor). Em certa medida

investindo de um modo mais profissional e sistemático na sua trajetória como compositor e violonista no universo da música instrumental e da canção popular brasileira. A terceira dimensão do recorte localiza-se na escolha do violão como instrumento. A escolha do violão fundamenta-se na minha formação musical e acadêmica, por ser violonista, possuo um melhor conhecimento idiomático do violão, o que ajudou a legitimar as análises propostas.

O objetivo da tese é explicitar criticamente como Guinga contribui harmonicamente para a composição musical que mistura elementos do violão e do choro, visando compreender o caráter não tradicional, de transcendência (presente no repertório selecionado) do artista em relação ao choro tradicional conforme caracterização de Borges (2008a, 2008b) e outros. Um dos pontos centrais da tese refere-se à discussão da relação melodia/harmonia na composição para violão na obra do compositor. Neste ponto é oportuno mencionar Camara (2008), Cardoso (2006) e Perotto (2008) como referências utilizadas para tratar do perfil violonista-compositor de Guinga e pontuar as relações entre choro, violão, idiomatismo, composição, interpretação na obra cancional e instrumental do artista, principalmente, o papel do violão e da relação melodia/harmonia no processo criativo do músico.

Em certa medida, o aspecto diferencial dessa pesquisa é a inédita tematização sobre a fusão do idiomatismo do instrumento com o idiomatismo do gênero/estilo (como tematizo a fusão de idiomatismo do violão e do choro), dado fundamental para pesquisar e compreender com mais profundidade a composição musical de Guinga. É neste contexto que ao discutir suas contribuições para a composição musical o foco localiza-se na tematização do sentido (especificamente a dimensão melódico-harmônica) do tonalismo na obra do compositor.

Em relação aos dados coletados e tematizados nos capítulos, os CDs e DVD do artista, bem como as partituras das peças e as entrevistas musicais realizadas com Guinga, Tardelli e outros, foram referenciados como fonte de consulta para pesquisa das obras selecionadas em cotejo com a literatura teórica usada para tratamento das questões analisadas. Essas referências direcionaram a caracterização dos elementos idiomáticos do choro e do violão - presentes na composição e na prática interpretativa das obras escolhidas para a investigação. Em relação às gravações foram utilizadas como referência as interpretações do próprio Guinga (como violonista-compositor) e do violonista Marcus Tardelli (2006 e 2011).

Com isso esperamos proporcionar um rico e detalhado histórico musical que permita explicitar o uso de idiomatismo do choro e do violão e as possíveis contribuições que estão presentes na sua composição musical que faz hibridação (Cancline, 1981 e 2000) de elementos idiomáticos do instrumento e do gênero/estilo.

Deste modo, os resultados da pesquisa foram formalizados na produção escrita dessa tese que foi estruturada em quatro capítulos. No capítulo 1, intitulado “Possibilidades e limites das referências utilizadas” é apresentada uma discussão sobre o referencial teórico-prático da pesquisa. Na busca das referências para a pesquisa da tese constatei várias lacunas na literatura existente e disponível sobre o choro. O assunto é muito discutido, mas o número de trabalhos que discutem tecnicamente, no sentido estritamente musical, a composição musical do choro é incipiente. Por isso tivemos muita dificuldade em encontrar referências que não precisassem de complementação ou revisão em função do seu alcance epistemológico. Por exemplo, por mais que se possa criticar o trabalho de Almeida (1999) sobre a estrutura formal do choro, sua proposta juntamente com a proposta de Almada (2006), acerca da “estrutura óssea do choro”, são obras que se destacam entre as poucas existentes com nível de organização formal que

os dois autores apresentam. No primeiro capítulo vamos apresentar uma reflexão sobre as dificuldades encontradas na construção de uma metodologia afim à exigência postulada pela pesquisa.

No capítulo 2, intitulado “Perfil de Guinga”, é apresentada uma caracterização conceitual do perfil e da atuação profissional do compositor. A partir de Marques (2002), Perotto (2008), Cardoso (2006) e Camara (2008) e outros, é tematizado o perfil do violonista – compositor que explicita a ligação entre idiomatismo do violão e sua interferência na composição musical de Guinga. Tendo como referência Perotto (2008), Maciel (2010) e outros, vamos apresentar uma descrição histórica do perfil do violonista compositor que remonta do século XVI ao XXI enfatizando a íntima relação entre composição e interpretação e o papel central do violão no processo criativo do artista carioca. Todo esforço teórico do capítulo visa explicitar a interface entre idiomatismo, composição, interpretação, violão e choro na produção artística do compositor.

No capítulo 3, intitulado “O choro na sua obra”, os parâmetros que configuram a reflexão sobre o idiomatismo do choro foram indicados com o escopo de produzir uma compreensão do uso de elementos do gênero/estilo na composição musical do artista. Escolhemos seis parâmetros idiomáticos do gênero choro dispostos na seguinte ordem: a) improvisação; b) instrumentação; c) forma; d) melodia; e) ritmo; f) harmonia (e baixos).

Do segundo ao terceiro capítulo fizemos o percurso de explicitação sobre o perfil do compositor e caracterização do idiomatismo do violão e do choro, para abordagem dos elementos idiomáticos na obra do compositor.

O escopo do quarto capítulo, intitulado “Contribuições harmônicas de Guinga para composição de obras com elementos idiomáticos do violão e do choro”, é explicitar

o caráter não tradicional (de transcendência estética) de Guinga em relação ao choro tradicional (Borges, 2008a). Neste capítulo demonstraremos as suas contribuições formais (composicionais e estilísticas), resultantes da hibridação de elementos idiomáticos do violão e do choro, detectadas e analisadas no repertório selecionado. Para explicitação destas contribuições, que se localizam na harmonia das obras escolhidas, selecionamos um grupo de cinco tópicos que aparecem textualmente na seguinte disposição: 4.1) “Formas alternativas de resolução da dominante da dominante”; 4.2) “Modalismo em Guinga e seus desdobramentos”; 4.3) “Uso tonal/modal de ambiguidade de relativos”; 4.4) “Fusão idiomática de melodia e harmonia”; e, por fim, uma discussão sobre 4.5) “Uso de dissonâncias e inversões” na análise do repertório selecionado.

Um dado importante é que neste capítulo, além das seis peças escolhidas (“Cheio de Dedos”, “Dichavado”, “Choro pro Zé”, “Igreja da Penha”, “Sargento Escobar” e “Constance”) abordamos também “Nó na garganta”. A inclusão<sup>1</sup> desta peça objetivou dar maior fundamentação e consistência na argumentação sobre as contribuições de Guinga para composição musical para violão: a obra contém trechos pontuais para as análises que desenvolvemos ao longo último capítulo.

---

<sup>1</sup> No capítulo 2 incluímos uma análise de trecho musical de “Perfume de Radamés”.

## **CAPÍTULO 1 - POSSIBILIDADES E LIMITES DAS REFERÊNCIAS UTILIZADAS**

Consultei várias publicações e trabalhos acadêmicos (teses, dissertações, artigos na UNIRIO, UFMG, UFRGS entre outras) que abordam o meu objeto de investigação e encontrei poucos trabalhos com nível satisfatório e adequado às exigências da minha pesquisa. Destaco os trabalhos de Fábio Adour da Camara, Luciano Borges, Bruno Py, Sérgio Freitas, Eduardo Campolina, Alexandre Zamith Almeida, Thomas Fontes Saboga Cardoso, Fanuel Lima Junior, Humberto Amorim, Paulo Aragão, Mario Marques, Leonardo Perotto, Wagno Macedo entre outros. Desses trabalhos, os que mais se aproximaram do meu objeto foram Lima Junior (2003), Amorim (2007), Leonardo Perotto (2008) e principalmente Cardoso (2006), Almada (2006), Marques (2002), Almeida (1999), Borges (2008a, 2008b) e Camara (2008).

Neste capítulo apresenta-se uma reflexão sobre as principais referências usadas como metodologia de análise no tratamento teórico e prático dos dados (repertório selecionado, gravações, partituras, entrevistas, *performance* em rodas de choro e outras) na pesquisa sobre a composição que contém elementos idiomáticos do violão e do choro na obra de Guinga. A caracterização dos elementos idiomáticos (do instrumento e do gênero/estilo) foi baseada nos trabalhos de Almada (2006), Cançado (1999/2000), Macedo (2007), Maciel (2010), Almeida (1999), Amorim (2007), Cardoso (2006), Salek (1999), Sá (1999), Cazes (1998), Tinhorão (1975), Verzoni (2000), Borges (2008a, 2008b), Perotto (2008), Camara (2008) e outros.

Para além de todas as críticas, aos limites e possibilidades das referências utilizadas, vale notar que todas têm seus méritos. As mais relevantes (Camara, 2008 e Borges, 2008a) ajudaram explicitar musicalmente como Guinga dialoga com os

aspectos, tradicional e não tradicional, do choro. A seguir vamos comentar pontualmente as principais referências usadas nos capítulos 2, 3 e 4.

### **1.1 Sobre as principais referências do capítulo 2**

Para discussão do perfil discográfico do artista usamos, dentre as principais referências, a biografia do artista escrita por Marques (2002). A obra, para além do caráter sacralizador da obra do artista, é a única biografia sobre o compositor e fornece dados importantes para qualquer pesquisa sobre o compositor. Em sua pesquisa o autor apresenta um histórico da formação musical e da trajetória do artista. Destaca o papel da música erudita, da bossa nova, do *jazz*, do choro, no processo de formação musical de Guinga. (Marques, 2002).

Dialogamos com as referências de Azevedo Py (2006) e Gava (2002) que em suas pesquisas explicitam a importância da bossa nova na constituição da linguagem harmônica da música popular brasileira urbana que se firmou a partir da segunda metade do século XX, e o papel decisivo do violão neste contexto em função da figura emblemática de João Gilberto. Outro ponto de ligação entre a bossa nova e Guinga é a obra de Garoto, considerado uma das matrizes musicais do movimento bossanovista, que repercute na sua produção musical. Vale notar que Garoto é considerado um dos responsáveis pelas transformações harmônicas que configuram o caráter não tradicional (moderno) do choro (Delneri, 2009; Borges, 2008a).

Dialogamos com as referências de Cardoso (2006), Amorim (2007), Maciel (2010) e Perotto (2006, 2007) para destacar a importância da música erudita na formação e constituição da linguagem musical violonística de Guinga. Cardoso (2006) destaca a importância de Leo Brouwer e Villa Lobos no idiomatismo violonístico do compositor.

A partir da obra de Marques (2002), dialogamos com as referências de Cabral (2003), Cardoso (2006) para destacar a importância do *jazz* na composição musical de Guinga. Marques (2002) observa que o *jazz* é o princípio regulador da arquitetura complexa das melodias e harmonias do artista.

Para destacar a presença dos elementos idiomáticos do choro na obra do artista dialogamos com as referências de Borges (2008a, 2008b), Almada (2006), Carneiro (2001), Almeida (1999) e outras (que serão comentadas mais adiante).

Em função do aspecto de hibridação, que Marques (2002) aponta na convergência de vários gêneros na formação e composição musical de Guinga, estabelecemos um diálogo com as referências de Canclini (2001, 2003) e Ulhôa (1997, 2001) que destaca a antropofagia como categoria musicológica para compreensão de gêneros musicais híbridos. No caso dessa pesquisa essa hibridação musical foi tematizada na abordagem dos elementos do choro em obras presentes na discografia de Guinga.

Para discussão do perfil<sup>2</sup> violonista – compositor do artista usamos como referências principais as obras Perotto (2007; 2008), Cardoso (2006), Lima Júnior (2003) e Maciel (2010). O trabalho de Perotto discute o perfil do músico violonista e compositor tematizando a biografia e obra de Pedro Cameron<sup>3</sup>. Na sua pesquisa o autor aponta características da produção musical de Cameron que revelam a relação do idiomatismo do violão e a influência do instrumento no processo criativo do artista paulista. O dado importante do seu trabalho para minha pesquisa é o estudo que o autor apresenta descrevendo a trajetória histórica do músico violonista-compositor do século XVI ao século XXI, destacando o amálgama entre interpretação e composição no

---

<sup>2</sup> No segundo capítulo da tese é discutida a atuação profissional de Guinga destacando sua trajetória discográfica e seu perfil como violonista compositor.

<sup>3</sup> Compositor paulista nascido em 1948.

universo do violão e o papel decisivo do idiomatismo do instrumento no processo criativo do violonista-compositor. O autor apresenta uma contextualização histórica do violão brasileiro refletindo sobre o papel do músico que atua como intérprete e compositor na construção e renovação do repertório para violão.

O perfil violonista-compositor está presente na atuação de Guinga e permite tematizar, ao mesmo tempo, as questões ligadas ao idiomatismo na sua interface com composição, interpretação, violão e gênero choro na obra do artista carioca. Ao pesquisar o idiomatismo (e sua interface com violão) dialogamos com as referências de Borges (2008a), Campos (2008) e Pellegrini (2005).

A pesquisa de Cardoso (2006) foi útil para explicitar o perfil violonista-compositor e oportuna para elucidação do idiomatismo violonístico na sua linguagem musical. Sua dissertação de mestrado sobre a obra de Guinga é o primeiro trabalho acadêmico que aborda a composição musical do artista, por esse motivo vamos comentá-la mais detalhadamente.

Sua pesquisa investiga o idiomatismo (violonismo) na obra cancional e instrumental e, principalmente, o papel do violão no processo criativo do músico carioca. Cardoso 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”. (Cardoso, 2006, p. 79). O idiomatismo na obra de Guinga mistura todos esses parâmetros musicais dentro de uma linguagem instrumental idiomática.

Cardoso (2006) destaca com ênfase a repercussão de Villa Lobos na formação e composição musical de Guinga, quando menciona os violonismos presentes na música do artista carioca. Um dado importante nesta discussão, sobre o violão e choro na sua obra e a influência (e repercussão) de Villa Lobos no seu trabalho, é a histórica coincidência do estabelecimento do choro e do violão no contexto da música popular urbana brasileira. Villa Lobos é fundamental neste sentido, sua composição da série de “Choros” para violão e a “Suite Popular” são emblemáticas pelos trechos idiomáticos dessas obras.

Neste sentido, usamos as referências de Amorim (2007) e Maciel (2010). Amorim discute o idiomatismo na obra para violão de Villa Lobos, seu trabalho é muito oportuno para consulta sobre idiomatismo e composição musical para o instrumento e ainda fornece dados técnicos e históricos das fases da produção artística do compositor que se tornou referência no contexto violonístico. Maciel, na sua dissertação de mestrado, destaca o papel de Villa Lobos na consolidação nacional e internacional do violão no século passado e menciona a paralela consolidação do gênero choro em conjunto com o estabelecimento do violão, sintetizada na atuação de Villa Lobos.

### **1.1.1 Limites e possibilidades das referências**

Na análise das referências utilizadas achamos oportuno fazer revisão bibliográfica do trabalho de Cardoso (2006) uma vez que sua dissertação é a primeira pesquisa acadêmica sobre a obra de Guinga. Contudo é importante ressaltar, para além dos limites encontrados, que seu trabalho é muito profundo. Ele assimilou, apontou muitos detalhes da obra de Guinga e pontuou a parte do mecanismo digital (em particular as fôrmas da mão esquerda) de maneira útil a qualquer pesquisa sobre a música do artista.

Contudo, sua investigação não problematiza o processo criativo de Guinga, não explicita o uso de idiomatismo de modo consciente e com extremo controle, e outras vezes, com o mesmo extremo controle, a escolha pelo não idiomatismo.

Não obstante, sua percepção sobre o sentido tonal na composição de Guinga, chama a atenção o fato de não desenvolver um aprofundamento das questões tecnicamente musicais. Assim, não existe uma discussão sobre as dimensões da harmonia, melodia e ritmo na obra musical do compositor carioca. O autor entrevista alguns personagens importantes na formação musical de Guinga, como seu professor Jodacil Damasceno e o violonista Marcus Tardelli<sup>4</sup>, que gravou um disco inteiro com obras do compositor.

Neste sentido, vale destacar que o pesquisador, além dos já citados, também entrevistou Paulo Aragão e o próprio Guinga, para fundamentar algumas conclusões da sua pesquisa. Entretanto, somente na abordagem da canção “Nítido e Obscuro”, Cardoso (2006) comenta vagamente a estrutura harmônica modal dessa peça (a canção tem versão instrumental no CD de Marcus Tardelli).

Nota-se que sua pesquisa tem um foco muito específico ao tematizar o idiomatismo e, principalmente, as fôrmas da mão esquerda no violão como elemento estruturante da obra musical de Guinga. Em sua pesquisa, Cardoso investiga, focaliza e responde diversas questões ao mesmo tempo em que deixa muitas outras sem respostas. E uma das questões em aberto na sua pesquisa é exatamente a não tematização do sentido musical (especificamente a dimensão melódico-harmônica) do tonalismo na obra do artista carioca.

Por fim, é necessário considerar, para além do questionamento dos limites epistemológicos das metodologias de abordagem do perfil de Guinga, as reais

---

<sup>4</sup> Tardelli (2005) enfatiza o caráter melódico do violão e da composição musical de Guinga. O caráter melódico, em certa medida, resulta da estrutura cancional da composição do autor.

contribuições das propostas de Marques (2002), Amorim (2007), Lima Junior (2003), Maciel (2010), Perotto (2007) e principalmente Cardoso (2006), que foram ao mesmo tempo usadas como instrumental de análise e objeto de reflexão sobre metodologias afins e eficientes para o tratamento da composição musical que contém elementos idiomáticos do violão e do choro na obra de Guinga.

## **1.2 Sobre as principais referências do capítulo 3**

Para caracterização geral do choro abordamos a distinção terminológica entre choro tradicional e choro não tradicional tendo como referência a pesquisa de Borges (2008a, 2008b) e outras afins. Borges (2008a) investiga o idiomatismo do violão de 7 cordas na trajetória estilística do choro, especificamente a consolidação do instrumento em Dino 7 cordas e Raphael Rabello, ao abordar a distinção tradicional e não tradicional na sua pesquisa terminológica do choro. Para tanto busca caracterizar musicologicamente sua discussão utilizando categorias propostas por Blacking (1977) e outros.

O autor apresenta uma rápida discussão sobre as origens do choro a partir do repertório tradicional ao qual o violão de 7 cordas está relacionado. Na sequência aborda a contribuição violonística e harmônica de Anibal A. Sardinha, o Garoto, para destacar as transformações musicais (técnicas) ocorridas a partir da segunda metade do século passado. O pesquisador argumenta que Dino e Raphael tiveram o choro como berço musical, mas incorporam recursos oriundos de outros gêneros que resultaram em mudanças organológicas e interpretativas na *performance* do violão de 7 cordas. Essas mudanças, sintetizadas na interpretação musical do choro (gênero/estilo) dos referidos artistas, apontam o choro como ponto aglutinador de diversos gêneros e estilos de música instrumental.

A transição do tradicional para o não tradicional, em sua análise, ocorre na mudança de função do violão acompanhador para violão solista. Borges (2008a) argumenta que essa transformação e distinção entre tradicional e não tradicional fica mais evidente musicologicamente se contextualizada pelas categorias hibridação, tradição e modernização. Neste ponto, o autor fundamenta sua análise na categoria mudança musical (*musical exchange*) proposta por Blacking (1977).

Dialogamos com suas reflexões em nossa discussão sobre o choro e ampliamos epistemologicamente o diálogo com as referências de Ulhôa (1997, 2001), Tagg (1982), Verzoni (2000), Canclini (2001, 2003), Clímaco (2008), Cazes (1998), Almeida (1999), Carneiro (2001), Almada (2006), Pellegrini (2005), Delneri (2009) e outras.

### **1.2.1 Referências utilizadas para caracterização idiomática do choro**

Na abordagem do idiomatismo do choro elegemos seis parâmetros para sua caracterização, escolhemos: a) improvisação; b) instrumentação; c) forma; d) melodia; e) ritmo; f) harmonia (e baixos), para explicitar idiomáticamente o choro como gênero/estilo.

Na abordagem da *improvisação* usamos como referências principais os trabalhos de Salek (1999), Sá (1999/2000), Almada (2006) e outras. Eliane Salek (1999) e Paulo Sá (1999) pesquisam a improvisação como dado estilístico na interpretação musical do choro e a ornamentação melódica por meio da variação. Na prática interpretativa do choro o improviso, segundo Salek (1999) e Sá (1999), é mais rítmico-melódico do que harmônico (no acompanhamento a variação/improvisação ocorre por meio das baixarias, do uso de inversões, substituições de acordes). Segundo Aragão (2012), no contexto de uma roda de choro, em relação ao ritmo os chorões podem fazer variações das “levadas”, das “convenções” e “viradas”.

Nesta discussão sobre “improvisação musical”, configurada como elemento idiomático, é oportuno lembrar a distinção que Salek (1999) faz entre estilo e gênero ao falar do choro. Estilo refere-se à improvisação/interpretação musical do choro, ao modo de tocar, à prática interpretativa (presente em especial nas rodas de choro). O termo gênero é usado para referir-se à composição musical do choro. Almada (2006) observa que entre improvisação e composição existe, em última instância, uma diferença de caráter temporal, uma vez que a improvisação pode ser definida como uma composição instantânea, feita na “hora” da interpretação.

Na abordagem da *instrumentação* usamos como referências principais Almeida (1999), Borges (2008a, 2008b), Macedo (2007), Cardoso (2006), Taborda (2001), Maciel (2010) e as referências discográficas de Guinga (1991 a 2009) e Tardelli (2006). O trabalho de Almeida (1999) teoriza os baixos como elementos característicos do choro, mas sua pesquisa aborda composição do choro para piano solo. A pesquisa de Almeida (1999) discute o gênero choro e sua relação com o piano, mas a teoria dos baixos, mencionada em seu trabalho, refere-se ao violão e demarca o parâmetro “instrumentação” no seu caráter de elemento idiomático do choro e do instrumento.

Borges (2008a), Taborda (2001), Pellegrini (2005) pesquisam o papel do violão na história do choro e destacam, organologicamente, a função do instrumento nos “regionais” na consolidação e trajetória estilística do gênero. Em nossa pesquisa articulamos essas referências com a investigação do idiomatismo instrumental do violão. Neste sentido, é oportuna a pesquisa de Cardoso (2006) sobre a influência decisiva do violão no idiomatismo instrumental da composição musical de Guinga.

Na abordagem da *forma* usamos como referências principais Almada (2006), Borges (2008a, 2008b), Camara (2008), Berry (1987), as partituras (das obras selecionadas) do *Songbook* (Cabral, 2003) do artista e a nossa edição crítica das mesmas

partituras usando notação e cifragem analítica sugerida por Camara (2008). Borges (2008a, 2008b) aborda a diminuição da extensão da forma de três partes para a estrutura de duas partes e sugere uma relação dessa diminuição com as transformações harmônicas e as práticas de improvisação na trajetória do choro durante o século XX.

A diferença de Almada (2006), em relação ao trabalho de Borges (2008a, 2008b), é sua tematização das interfaces entre forma e ritmo; forma e harmonia; como também suas considerações sobre inícios e finais típicos na composição do gênero e sua proposta de análise dos aspectos micro, médio e macro formal da estrutura do choro.

Na abordagem da *melodia* usamos como referências principais Almeida (1999), Salek (1999), Sá (1999/2000), Almada (2006), as partituras (das obras selecionadas) do *Songbook* (Cabral, 2003) do artista (em cotejo com a edição de Tardelli, 2011), a nossa edição crítica das mesmas partituras usando notação e cifragem analítica sugerida por Camara (2008) e as referências discográficas de Guinga (1991 a 2009) e Tardelli (2006).

Na abordagem do *ritmo* usamos como referências principais os trabalhos de Cançado (1999, 2000), Almada (2006), Sandroni (2001), Almeida (1999), Braga (2004) e Salek (1999), as partituras (das obras selecionadas) do *Songbook* (Cabral, 2003) do artista e a nossa edição (2012). Almeida (1999), na sua proposta de análise notifica que o choro tem quatro elementos idiomáticos: a) ritmo; b) melodia; c) harmonia; d) baixos (conductor harmônico, melódico e pedal). O autor menciona síncopa, alusão à síncopa e quiálteras como elementos característicos do ritmo do choro.

A pesquisa de Braga (2004) destaca o ritmo como elemento fundamental na caracterização do gênero, as expressões “tango-choro” e “maxixe”, entre outras, em certa medida, confirmam esse dado. Neste sentido, vale citar a relação do gênero, em

sua origem, com as “danças do choro” conforme descrito por Braga (2004). A investigação de Almada (2006) tematiza a relação do ritmo com harmonia, forma e melodia, além de mencionar o papel da anacruse em inícios típicos do choro.

Outra referência fundamental para discussão do ritmo, além de Sandroni (2001), foi a tese de doutorado de Cançado (1999). Na sua pesquisa, a autora investiga musicologicamente a origem da síncope característica na prática musical do choro. A pesquisadora, fundamentada em várias referências clássicas da musicologia, sugere que a matriz da síncope característica brasileira tem origem na linguagem rítmica das tribos de Angola/Zaire. (Cançado, 1999, 2000).

Na abordagem da *harmonia* e dos *baixos* é oportuno esclarecer que optamos explicitar *harmonia* no último capítulo da tese. Portanto abordamos pontualmente os *baixos* como sub-categoria da *harmonia* e usamos como referências principais os trabalhos de Carneiro (2001), Almeida (1999), Borges (2008a, 2008b), Braga (2004), Pellegrini (2005), Berry (1987), as partituras (das obras selecionadas) do *Songbook* (Cabral, 2003) do artista e a nossa edição das mesmas partituras.

Dessas referências destacamos a pesquisa de Carneiro (2001) que lista dez possibilidades de uso das baixarias no “caminho do baixo”. O autor busca uma terminologia que é próxima da linguagem dos chorões (nativos). Sua abordagem foi repercutida nos trabalhos de Borges (2008a, 2008b) e Pellegrini (2005) que dialogam com a referência de Braga (2004). Todas essas referências buscam explicitar o papel dos baixos e das baixarias presentes nas harmonias do choro como realização do acompanhamento polimelódico que caracteriza o violão polifônico do choro (Braga, 2004).

### 1.2.2 Limites e possibilidades das referências

Na busca das referências para a pesquisa da tese constatei várias lacunas na literatura existente e disponível sobre o gênero choro. O assunto é muito discutido, mas o número de trabalhos que discutem tecnicamente, no sentido estritamente musical, os elementos idiomáticos da composição do choro é incipiente. Por esse motivo enfrentamos dificuldades na seleção de referências que não precisassem de complementação ou revisão em função do seu alcance epistemológico. Por exemplo, por mais que se possam criticar os trabalhos de Borges (2008a, 2008b), Almeida (1999), Cazes (1998) sobre a estrutura formal do choro, suas propostas juntamente com a pesquisa de Almada (2006) acerca da “estrutura óssea do choro”, são obras que se destacam entre as poucas existentes com nível de organização formal que estes autores apresentam.

Em relação às referências utilizadas para caracterização idiomática do choro, o primeiro parâmetro mencionado foi *improvisação* que foi abordado através de autores como Almada (2006), Salek (1999) e Sá (1999, 2000). O uso das referências foi feito com reserva crítica, pois existem pesquisas sobre o assunto “improvisação no choro”, como a tese de doutorado de Figueiredo (2004), que colocam em dúvida a existência ou não de improvisação no choro. Sá (1999/2000) fala de hibridação entre improviso e variação para se referir ao assunto. Almada (2006) é mais pontual e usa o termo variação ao invés de improvisação.

Em relação às obras utilizadas para caracterização da *instrumentação* idiomática do choro, que foi abordada através de autores como Almeida (1999), Macedo (2007), Taborda (2001), Pellegrini e outros, as referências atenderam a contento a exigência da pesquisa.

No que se refere à discussão da *forma* as principais referências foram Almada (2006), Borges (2008a, 2008b), Camara (2008) e Berry (1987), o limite foi uma contradição entre a estrutura triádica do padrão rondó apontado como recorrente no choro tradicional e a não ocorrência nas peças de Guinga (de duas partes e uma parte). Neste sentido, o trabalho de Borges (2008a) foi mais útil por tematizar a diminuição da forma na trajetória do choro.

Na abordagem do parâmetro *melodia* dialogamos com os trabalhos de Almeida (1999), Salek (1999), Almada (2006). A melodia evidenciou um limite que se refere à metodologia de análise. Almeida, Salek, Almada, Sá (1999) e outras referências bibliográficas listadas nesta tese são úteis para descrever o que é melodia do choro tradicional. Almeida (1999)<sup>5</sup> descreve o cromatismo como aspecto típico do choro. O autor argumenta que a melodia no choro é enriquecida por meio de cromatismo, bordaduras e ornamentos em geral. Estes procedimentos estão presentes no repertório selecionado (e no contexto geral da obra do artista) e confirmam a presença destes recursos nas obras que contêm elementos idiomáticos do gênero/estilo.

As peças que selecionamos do compositor contêm elementos de cromatismo nas suas melodias, mas em função da fusão idiomática entre melodia e harmonia, na composição de Guinga, surgiu uma inquietação metodológica. O ponto a enfatizar é que tanto Almeida (1999), Salek (1999), Almada (2006) e Sá (1999) constatarem e descrevem a melodia do choro, mas suas propostas analíticas não foram suficientes para uma discussão<sup>6</sup> com maior profundidade da relação da melodia<sup>7</sup> com harmonia, e, com

---

<sup>5</sup> Utilizamos seu trabalho como referência para abordar a melodia como elemento idiomático do choro. Contudo sua pesquisa é mais descritiva e útil para caracterização do choro tradicional.

<sup>6</sup> Sobre como o uso dos elementos na composição musical de Guinga, neste caso, o enriquecimento melódico por meio de cromatismo, se configura como uma transcendência em relação ao choro tradicional.

<sup>7</sup> Em conversa pessoal (2012) Hélio Delmiro argumentou que a melodia é o início cronológico do processo criativo, depois vem o acompanhamento, a harmonia. Hélio Delmiro (uma das influências assumidas por Guinga) ressaltou a importância da simplicidade na elaboração melódica e destacou uma

os outros parâmetros da composição (forma, fraseologia, idiomatismo do violão e do choro) na pesquisa sobre os choros “Cheio de Dedos”, “Dichavado”, “Choro pro Zé”, “Igreja da Penha”, “Sargento Escobar” e “Constance”.

Considerando as descrições de Almada (2006), Almeida (1999), Salek (1999) e Sá (1999), acerca do uso de cromatismo como enriquecimento melódico, as melodias das obras selecionados de Guinga transcendem<sup>8</sup> o uso tradicional do cromatismo na medida em que elas (as melodias) são ancoradas em harmonias complexas, como as que usam modalismo (e seus desdobramentos) no enriquecimento dos processos cadenciais tonais em casos de inclinação ou resolução. A melodia é enriquecida não porque é um cromatismo (puro e simples), mas sim pela harmonia<sup>9</sup>. Neste caso o enriquecimento melódico tem fundamento na harmonia. A harmonia<sup>10</sup> obrigou a melodia a se rebuscar. Camara (2008) menciona algumas obras (que contêm elementos do violão e do choro de Guinga) como exemplos de riqueza melódico-harmônica.

Na abordagem do (parâmetro) *ritmo* utilizamos os trabalhos de Cançado (1999, 2000), Almeida (1999), Salek (1999), Almada (2006) e outros. Em relação ao trabalho de Almeida (1999), em função de um limite metodológico, reagrupamos a subcategoria “valorização melódica do contratempo”, que o pesquisador utiliza no tratamento da melodia do choro, como subcategoria do ritmo para caracterização idiomática do gênero/estilo. Uma possibilidade analítica da pesquisa de Almeida (1999), que destaca a

---

excessiva complexidade melódica na obra de Guinga, na medida em que não são cantáveis. Chegou a elogiar a atitude de Nara Leão e Carlos Lyra, que foram procurar Cartola e outros compositores populares para aproximar a Bossa-Nova do público mais amplo. Guinga, nos termos do cancionista, como se autodefine, diz que primeiro compõe melodia e depois a harmonia. Guinga em várias entrevistas afirma ser escravo da melodia: primeiro compõe a melodia e o acompanhamento e depois manda para seus parceiros colocarem letras nas suas canções. O artista evita o rótulo de compositor instrumental e busca apoio na sua autodefinição como cancionista. No segundo capítulo, sobre Perfil de Guinga, esta discussão é pontuada na caracterização da carreira discográfica do artista.

<sup>8</sup> Como ocorre, por exemplo, em várias passagens do choro “Cheio de Dedos”, como também em “Sargento Escobar” que ajudam a ilustrar a complexidade melódico-harmônica presente na composição musical do choro em Guinga.

<sup>9</sup> Camara (2008), em conversa pessoal, argumenta que essa é uma das maneiras que o elemento cromático enriquece sua música, mas não é a única.

<sup>10</sup> Harmonia no duplo sentido horizontal e vertical.

importância da síncope como principal característica do ritmo do choro, permitiu uma articulação com as análises musicológicas de Cançado (1999, 2000) sobre a origem da síncope característica que Sandroni (2001) batizou de “paradigma de tresillo”.

O binômio *harmonia* e *baixos* foi o último parâmetro mencionado na caracterização idiomática do choro. Dedicamos o último capítulo para explicitação da *harmonia* das obras com elementos idiomáticos do violão e do choro na composição musical de Guinga, por isso a reflexão sobre os limites e possibilidades das referências utilizadas para o tratamento do assunto será apresentada mais adiante.

Em relação aos *baixos* apontaremos os limites e possibilidades das principais referências. No caso de Almeida (1999) sua metodologia apresenta três possibilidades de uso dos baixos através das nomenclaturas baixo condutor harmônico, baixo melódico e baixo pedal. Sua metodologia foi útil pela forma como é ordenada analiticamente, mas foi necessário ampliar suas possibilidades dialogando com as referências de Carneiro (2001) que detalha idiomáticamente (*chorística* e violonisticamente) dez possibilidades de uso dos baixos na prática das baixarias no acompanhamento polimelódico da harmonia do violão típico do choro (Braga, 2004). O trabalho de Carneiro (2001) permitiu um alargamento da sugestão de Almeida (1999) e um diálogo com as referências de Borges (2008a, 2008b), Delneri (2009), Pellegrini (2005), que também abordam a função do violão e harmonia no choro.

### **1.3 Sobre as principais referências do capítulo 4**

Na abordagem da *harmonia* (como elemento idiomático do violão e do choro) usamos como principais referências os trabalhos de Almeida (1999), Borges (2008a, 2008b), Almada (2006) e Camara (2008). A harmonia (como ocorreu na análise da melodia) evidenciou um limite que se refere à metodologia de análise. Almeida, Borges

e Almada e outras referências bibliográficas listadas nesta tese, em certa medida, são oportunas para explicitação da harmonia do choro tradicional.

No caso de Almeida (1999), sua formulação de categorias para abordar os elementos estruturais do choro é articulada, porém, no que se refere à abordagem musical da harmonia, sua tematização é insuficiente para o tratamento da questão nas obras selecionadas de Guinga. Almeida ajuda mostrar que o repertório selecionado, para minha pesquisa, possui elementos do choro. O autor fala justamente dos aspectos mais tradicionais citando baixos e harmonias padrões.

A metodologia sugerida por Almada (2006) é mais fundamentada do que a de Almeida (1999) no que se refere à discussão da estrutura harmônica do choro. Os dois autores se fundamentam, em parte, em Schönberg (1985, 1991, 2001, 2004), mas o trabalho de Almada (2006) apresenta uma maior proximidade com as epistemologias que discutem a harmonia da música popular urbana.

O trabalho de Borges (2008a, 2008b) utiliza metodologia que busca aproximação musicológica entre a epistemologia da harmonia funcional (baseado em Reimann) em diálogo com “epistemologias nativas” dos próprios chorões. Sua referência, entre as selecionadas para abordar a harmonia do choro tradicional, é a mais qualificada. Sua proposição da categoria “volteio harmônico” sintetiza sua contribuição para compreensão do choro tradicional. O autor busca explicitar as transformações harmônicas que configuraram o choro não tradicional discutindo a obra de Garoto.

A tese de doutorado de Camara (2008) foi a referência utilizada para abordar a harmonia das obras selecionadas para essa pesquisa. Sua metodologia foi a mais oportuna pela profundidade epistemológica na discussão da harmonia. O autor apresenta didaticamente os limites e possibilidades das epistemologias associadas à música

erudita e popular e cria uma proposta que transcende os limites e contempla as possibilidades das duas epistemologias.

Fundamentado em sua metodologia elaboramos cinco categorias para abordar a harmonia resultante da composição que funde elementos idiomáticos do violão e do choro (tradicional e não tradicional) na obra de Guinga. A partir das cinco categorias intituladas “formas alternativas de resolução da dominante da dominante”; “modalismo em Guinga e seus desdobramentos correlatos”; “uso tonal/modal de ambiguidade de relativos”; “fusão idiomática de melodia e harmonia”; e “uso de dissonâncias e inversões”, buscamos explicitar as contribuições harmônicas do compositor carioca para composição idiomática de obras com elementos do choro para violão.

### **1.3.1 Limites e possibilidades das referências**

A metodologia de Almeida (1999)<sup>11</sup>, para além dos seus limites, é uma referência importante na discussão sobre harmonia do choro tradicional. Os limites de sua análise que pontuamos são baseados nas reflexões de Camara (2008). Por exemplo, ao tematizar a harmonia das obras que analisa, ele não discute modalismo e outras questões pertinentes.

Um dado interessante na proposta de Almeida é o modo como organiza suas categorias de análise. O autor propõe uma abordagem na qual focaliza quatro categorias idiomáticas (melodia, baixos, harmonia e ritmo) que constituem a estrutura do choro. Isso permitiu inserir no corpo do texto da tese, na tematização sobre harmonia do repertório selecionado, uma articulação concreta da sua metodologia com as outras obras referenciadas, no sentido de ampliar sua discussão a partir das considerações

---

<sup>11</sup> Rafael Santos, professor da UNICAMP publicou artigo sobre gênero choro com base nas análises de Almeida (1999) na Revista *Per Musi*. Fausto Borém, editor da *Per Musi* e professor da UFMG, em trabalhos publicados no mesmo periódico também cita a dissertação de Almeida (1999).

críticas que Camara (2008) tece em relação aos sistemas de representação ao discutir o perfil conceitual de Harmonia. Foi necessário buscar um modo que permitisse um diálogo criativo entre as referências escolhidas para nossa pesquisa.

Neste sentido, aproximamos a proposta de Almeida (1999) com a metodologia de Almada (2006). Na abordagem das peças selecionadas, em certo momento da pesquisa, ficou claro que os elementos do choro (melodia, baixos, harmonia e ritmo) na obra de Guinga convergiam sinteticamente na categoria “arpejo”. Almada (2006) em sua abordagem da “estrutura óssea do choro” tematiza o conceito de arpejo como um dado recorrente na composição musical do gênero/estilo.

Na abordagem sobre arpejo pode-se tematizar a função da mão direita do violonista. Cardoso (2006), na sua pesquisa sobre idiomatismo na obra de Guinga, discute as “fôrmas” da mão esquerda, mas não aborda com mesmo foco a existência de “fôrmas” da mão direita. Na composição musical de Guinga ocorre, por exemplo, uma reiteração de arpejos rítmicos-melódicos-harmônicos com mesmo desenho que geram “fôrmas” tanto para a mão esquerda como para a mão direita, tudo isso seguindo um princípio tonal que produz variação digital e evita a ocorrência de “fôrmas” mecânicas, ou meros paralelismos. Neste sentido, trechos musicais de “Dichavado” ilustram tal fato.

O caráter arpejado presente na composição e arranjo (melodia, harmonia, baixos, ritmo e acompanhamento) de “Dichavado”, “Cheio de Dedos” e “Igreja da Penha” explicita uma horizontalidade, um princípio harmônico não vertical de condução das vozes e confirma o aspecto polifônico do violão do choro conforme menciona Braga (2004). Diferentemente em “Choro pro Zé” predomina um princípio harmônico vertical presente no acompanhamento que configura claramente uma melodia acompanhada pelos acordes da harmonia da peça.

O caráter arpejado evidencia um aspecto importante da sua composição musical que é a dificuldade de delimitação<sup>12</sup> dos parâmetros melodia e harmonia. Segundo Aragão (2012), este aspecto ao mesmo tempo revela um limite e ajuda explicitar o caráter de transcendência (das obras analisadas) ao formato (melodia mais cifra de acompanhamento) *leadsheet*<sup>13</sup>, intrínseco à canção e música popular brasileira urbana e ocidental.

A relação melodia-harmonia, que em Guinga tem um diferencial, é outro aspecto que as propostas de Almeida (1999)<sup>14</sup> e Almada (2006) não possibilitam tematizar, pois as duas metodologias são apropriadas ao repertório tradicional do choro que, na maioria dos casos, possui textura de melodia acompanhada, similar ao formato *leadsheet* (Aragão, 2012).

Em nossa abordagem a harmonia foi delimitada como aspecto importante no repertório selecionado e em grande parte da obra do artista. Na discussão sobre a dimensão harmônica das peças escolhidas os trabalhos de Almada (2006), Borges (2008a, 2008b) Almeida (1999) e Cardoso (2006) mostraram necessidade de complementação no contexto da pesquisa sobre a harmonia do repertório selecionado de Guinga.

A reflexão sobre as possibilidades e limites do referencial metodológico permite dizer que é possível analisar a dimensão harmônica do choro tradicional através das propostas de Borges (2008a, 2008b), Almeida (1999), Almada (2006) e outros.

---

<sup>12</sup> No tratado de Harmonia de Schönberg (2001) o estudo do assunto engloba o estudo da melodia. Para Schönberg, o estudo da harmonia compreende o estudo da melodia, é a ciência dos fundamentos do sistema tonal que explicita a constituição dos modos até chegar à hegemonia dos modos (maior) jônio e (menor) eólio na consolidação da tonalidade.

<sup>13</sup> A nomenclatura *leadsheet* refere-se usualmente ao processo de transcrição de obras do cancionero e da música popular em formato de partituras com notação de melodia, cifra dos acordes da harmonia e letras das canções. Paulo Aragão (2012) e Carlos Chaves fizeram transcrição das obras que compõem o *Songbook* (Cabral, 2003) de Guinga. Na entrevista que me concedeu Aragão (2012) usa a nomenclatura *leadsheet* para destacar a transcendência da composição musical violonística de Guinga em relação formato com textura de melodia mais cifra de acompanhamento, e neste contexto, o pesquisador referiu-se a nomenclatura *leadsheet* como similar ao formato de melodia acompanhada.

<sup>14</sup> O autor menciona Guinga, de passagem, no seu trabalho.

Contudo, essas referências não se mostraram oportunas na pesquisa sobre harmonia do repertório selecionado nesta tese. Vale notar que a dissertação de Cardoso (2006) sobre Guinga não investiga a dimensão harmônica e nem os elementos idiomáticos do choro na obra do artista.

Borges (2008a) denota uma percepção dos limites metodológicos das epistemologias sobre harmonia na sua análise da harmonia do choro. O autor busca diálogo com os chorões e cita, entre outras, as obras de Carneiro (2001), Pellegrini (2005) e Braga (2004) na tentativa de superar as dificuldades da sua abordagem. Conclui que as metodologias “êmicas” (Borges, 2008a) elaboradas pelos chorões em cotejo com as referências de autores (também chorões), como Carneiro (2001) e Braga (2004), não se mostraram suficientes para sua pesquisa. Por esse motivo, Borges (2008a) ainda busca dialogar com a epistemologia de Hugo Riemann (1849-1919), denominada “harmonia funcional”, mas sua tentativa para nossa pesquisa (no que se refere à análise da harmonia de Guinga) não atendeu a profundidade do nosso escopo.

Neste sentido, das referências selecionadas, somente o trabalho de Camara (2008) apresentou profundidade necessária para responder a questão. Para analisar com criticidade a dimensão harmônica das obras selecionadas, foi necessário recorrer ao trabalho de Camara (2008), uma vez que os trabalhos citados não se mostraram metodologicamente apropriados para explicitar este aspecto.

Para comentar as possibilidades da pesquisa de Camara (2008) algumas considerações são necessárias. Em sua tese de doutorado, Camara (2008) investiga um dos parâmetros mais importantes da Música Ocidental: a Harmonia. Sua abordagem focaliza as didáticas de ensino de harmonia e analisa os limites e possibilidades das epistemologias associadas às práticas institucionais de ensino de harmonia.

O pesquisador nota que a referência bibliográfica sobre o assunto é extensa, contudo é caracterizada por um grande paradoxo: pesquisadores, professores e publicações associadas ao contexto da música erudita normalmente desconsideram a produção musical da música popular recente; em contrapartida pesquisadores, professores e publicações associadas ao contexto da música popular, geralmente não dialogam com as categorias historicamente estabelecidas pela tradição histórica do estudo de harmonia. Este desencontro tem produzido inúmeras divergências conceituais e epistemológicas.

Camara (2008) argumenta, considerando a crescente ocupação da música popular no meio acadêmico, que começou a pensar na possibilidade de se apropriar da noção de *Perfil Conceitual* (Mortimer, 2000), uma categoria educacional que propõe epistemologicamente a “convivência de diversas conceituações sobre um mesmo tema, as quais são chamadas de *Zonas Conceituais*”. (Camara, 2008, p. 6).

O autor percebeu que várias visões sobre harmonia coexistiam com as duas visões da música erudita e música popular e como o paradigma de *Perfil Conceitual* prevê a conscientização das possibilidades, limites e contextos de exercício de cada visão (erudita e ou popular), resolveu propor um *Perfil Conceitual de Harmonia* como “uma ferramenta analítica oriunda do universo educacional que valoriza o diálogo e a contraposição de diversas perspectivas, permitindo uma avaliação de dados congruente com o caráter polissêmico da noção de Perfil Conceitual”. (Camara, 2008, p. 6).

O pesquisador buscou definir e caracterizar as didáticas de ensino de harmonia como zonas conceituais já existentes; e por fim, sugere uma nova zona, “que aproveita, revisa, critica e integra as ferramentas dos outros âmbitos epistemológicos, além de criar novos aparatos explicativos”. (Camara, 2008, p. 6). O autor propõe quatro categorias, as

quais são denominadas pelas nomenclaturas a seguir: a) zona auditiva instrumental; b) zona histórica popular; c) zona histórica clássica; d) zona histórica expandida.

Em analogia com as didáticas históricas de ensino de harmonia, a zona auditiva instrumental seria equivalente a um aprendizado não formal (informal) como o que acontece numa “roda de choro”. Camara (2008) argumenta<sup>15</sup> que ao teorizar a zona auditiva instrumental tinha como uma grande referência e paradigma a composição e formação musical de Guinga (o autor cita vários exemplos musicais da obra do artista para corroborar suas considerações sobre avanços harmônicos). A zona histórica popular estaria num entre lugar, entre informal e formal, seria equivalente a um aprendizado semi formal (híbrido, informal e formal) como o que acontece em escolas e cursos livres de música. A zona histórica clássica seria equivalente a um aprendizado formal (acadêmico) como o que acontece nas escolas de música universitárias.

Camara (2008) argumenta que os teóricos da zona histórica clássica em geral são mais rigorosos que os teóricos da zona histórica popular. Porém é importante salientar que existe necessidade de um diálogo entre as quatro zonas para melhor servir à música.

Segundo o autor, nas publicações da zona histórica popular existe carência de rigor: são epistemologias que espelham o conhecimento da zona auditiva instrumental, o saber sonoro/digital fundamentando as teorizações, de tal forma que pode preponderar o digital/visual na simbolização da cifra e na análise musical. Por exemplo, a atitude de cifrar um acorde de Fb (Fá bemol maior), em certos contextos, como sendo um E (Mi maior) para facilitar a leitura da cifra. Na visão de Camara (2008):

é pouco provável que os conhecimentos sonoro-digitais associados a essa zona (auditiva instrumental) conduzam a discussões mais profundas sobre os fundamentos das cifras ou ao questionamento de certas nomenclaturas que vêm se demonstrando problemáticas. Exemplo disso são os acordes cujas cifras foram eleitas segundo certa configuração visual em detrimento da funcionalidade. (Camara, 2008, p. 86).

---

<sup>15</sup> Em conversa pessoal (2012).

Digital e visualmente<sup>16</sup>, o acorde de E (Mi maior) é aparentemente (enarmonicamente) igual ao acorde de Fb (Fá bemol maior); contudo essa simplificação, em certos contextos, vai gerar uma cifragem “pragmática”, sem função analítica.

As cifras são a grafia musical característica e preferencial da zona histórica popular que legitimou e difundiu o seu uso, principalmente através do repertório registrado na forma de melodia cifrada; *leadsheet*. As cifras são legitimadas em especial pelos músicos populares. Elas informam, objetivamente através de letras e números, características dos acordes de modo sintético, atuando como uma “espécie de gatilho para a memória”. (Camara, 2008, p. 119). Segundo o autor:

Um músico familiarizado com tal recurso consegue tocar um acorde a partir de uma cifra numa fração de segundo. (...) Podemos especular quatro razões para esse tipo de preferência: 1) porque tal tipo de músico conhece de antemão a maior parte do paradigma simbólico necessário à representação da Música Tonal do Ocidente (a quantidade de tipos de acordes diferentes utilizados no Sistema Tonal é limitada); 2) porque as cifras facilmente se associam a certas configurações visuais ou táteis dos instrumentos musicais; 3) porque as cifras remetem à funcionalidade dos acordes no contexto (propriedade que as notas soltas não possuem); 4) e porque há a liberdade na disposição desses sons. (Camara, 2008, p. 119-120).

O autor nota que a cifra é praticamente indispensável na práxis da música popular, mas no contexto da música erudita, seu uso depende da partitura. A cifragem é uma grafia aberta, que permite liberdade e flexibilidade ao intérprete. A partitura é um tipo registro menos flexível do que as cifras, porém é sabido que o instrumentista tem certo grau de liberdade de leitura interpretativa. Não obstante, na partitura, a grafia das notas e dos acordes também busca exatidão, o que, em certa medida, dispensa o uso de cifragem. Contudo, tem ocorrido a utilização de cifras para fins analíticos em aulas e publicações que se associam à zona histórica clássica. Segundo Camara:

o compositor brasileiro Radamés Gnattali nos deixou algumas composições onde ele mescla os dois tipos de escrita. De qualquer modo, o rigor funcional que, (...), viemos

---

<sup>16</sup> Já ouvi de muitos instrumentistas, que tentam defender este tipo de procedimento que simplifica e evita os excessos de teorização, o argumento de que é muito mais prático ler um E (Mi maior) no lugar de Fb (Fá bemol maior).

aplicando na determinação das cifras decorre diretamente do rigor funcional que perpassa a maioria dos tratados e partituras do universo erudito. (Camara, 2008, p. 104).

Em nossa edição das partituras, das obras selecionadas de Guinga, fizemos uso dos dois tipos de escrita, mesclando a notação em partitura com a grafia de cifragem proposta pela zona histórica expandida, sugerida por Camara (2008).

O autor observa que nos últimos decênios, o sistema de cifras tem passado por dois problemas fundamentais: padronização e rigor. A necessidade de um modelo referência de grafia de cifras (no contexto da música popular) e a disputa entre diversos paradigmas (de cifras) incongruentes entre si expressam um problema conhecido. O que é oportuno e merece atenção estrutural é a segunda questão: em muitos casos, o emprego das cifras demonstra um abandono do rigor funcional, uma falta de rigor proveniente do uso de cifragem sem cuidado terminológico e com base em vínculos – nem sempre precisos – com impressões instrumentais. Certos paradigmas de explicação da harmonia, em geral as publicações associadas à zona popular, decorrem dessas impressões correlatas do saber-digital-visual da zona auditiva instrumental e se mostram incompatíveis com a avaliação tonal e funcional postulada pela zona histórica expandida, embora se deva ressaltar que, em certos contextos, a epistemologia da zona auditiva instrumental possa conviver e convergir com o rigor funcional (o que denota conscientização da zona histórica expandida). Inicialmente o uso de cifras deveria atender a facilidade de leitura, segundo Camara (2008):

por alguma razão, Chediak – figura que mais contribuiu para a estabilização de um padrão no Brasil – e outros autores, a partir do final da década de 70, iniciaram um processo de funcionalização das cifras que nunca foi concluído. Assim, em diversos materiais e instituições associados à Zona Popular, acordes de complexa grafia, funcionalmente corretos, (...) convivem com acordes de grafia simples (...), mas que não representam satisfatoriamente a função em jogo. Uma unificação epistemológica se faz necessária: acreditamos que a valorização do rigor funcional em detrimento da facilidade de leitura – o que não significa dizer que todo acorde grafado segundo a função seja necessariamente difícil de ler – pode promover uma compreensão mais completa e genuína das relações entre os acordes. (Camara, 2008, p. 96).

Neste sentido, o pesquisador discute de modo entrelaçado as questões de padronização e rigor quando realiza uma revisão do paradigma chediakiano, modelo de cifras mais adotado no Brasil, e em seguida, sugere um modelo alternativo que busca superar os problemas identificados na raiz do modelo de cifragem de Chediak. Camara (2008) desenvolve os aspectos centrais que as questões de padronização e rigor de cifragem explicitam quando as bases da zona histórica expandida interagem (conflitiva e colaborativamente) com as premissas das outras epistemologias (zona auditiva instrumental e zona histórica popular). Como o padrão chediakiano é muito utilizado e divulgado, Camara (2008) o adotou em sua pesquisa. O interessante é que as alterações que ele sugere, segundo o autor:

foram construídas a partir da atenta e prolongada observação dos próprios “*Songbooks*” da Lumiar, ou seja, vimos nas entrelinhas do padrão Chediakiano uma série de normas que ele mesmo não demonstrou ter consciência. Também acreditamos que o repertório da MPB muito contribuiu para a estabilização das regularidades que (...) [o autor busca] explicitar. (Camara, 2008, p. 121).

Ao refletir sobre padrões de cifragem o autor observa que uma das dificuldades para compreensão das cifras é o entendimento do intervalo composto, que se refere à oitavação de um intervalo simples:

Então, o que explica o uso de intervalos compostos? A resposta implícita nas cifragens Chediakianas é a existência, nos acordes, de uma estrutura básica funcional: as tétrades (1<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> – tríade mais sétima) possuem tudo o que um acorde precisa para ter sua função identificada. As notas acrescentadas, comumente chamadas de tensões, não interferem nessa função e os números acima do “7” são os mais indicados para caracterizar essa não interferência. Os números mais baixos, por sua vez, devem indicar justamente os intervalos que alteram a estabilidade da estrutura básica e, com efeito, é exatamente dessa maneira que Chediak emprega, por exemplo, o intervalo de quarta, que sempre substitui a terça. (Camara, 2008, p. 122-123).

Na reflexão sobre as incongruências das cifras chediakianas, Camara (2008) comenta os acréscimos de componentes sobre a téttrade; as cifras do VII grau (diminuto e meio-diminuto) das tonalidades; questiona e revisa as cifras dos baixos alterados e invertidos; e aborda a questão das omissões de certos componentes acordais. O pesquisador argumenta que nas publicações, sobre o uso de cifras no Brasil, ainda não

existe uma sistematização sobre as omissões e sugere atenção especial ao assunto. O autor menciona “a palavra “**omit**”, que os americanos usam com esse intuito”, mas adverte:

em contrapartida, que palavras com vários caracteres (e essa crítica também se estende ao emprego do “**add**” e do “**sus**”) diluem o aspecto compacto que toda cifração almeja. Almeja porque tal compactação é, na verdade, uma das principais responsáveis pela redução do tempo de reação do instrumentista que se depara com tal tipo de notação. Assim, propomos um simples recurso: basta colocar os números dos intervalos omitidos em baixo da cifra e cortá-los com uma linha diagonal ou horizontal. Exemplo:

$$\begin{matrix} D\#7 & \begin{pmatrix} b13 \\ b10 \\ b9 \end{pmatrix} / B \\ \text{[ * * * ]} \end{matrix} \text{. (Camara, 2008, p. 127).}$$

As razões que provocam a omissão de certos intervalos são diversas, podendo ser organológicas que se ligam aos limites da constituição de certos instrumentos. No caso do violão notam-se vários limites físicos e digitais que podem resultar na omissão de algumas notas dos acordes. Camara (2008) argumenta que, em função da necessidade de rigor e busca de maior exatidão funcional, desenvolveu a possibilidade de omitir algo que é acrescentado, o que aparentemente pode ser um contrassenso. Cita como exemplo o caso da sétima da dominante (7ª menor), que tem grande importância funcional, e por ser um dos intervalos harmônicos mais conhecidos auditiva e culturalmente, pode ser omitida. No entanto o autor assevera que, no modelo de cifração proposto pela zona histórica expandida, os intervalos omitidos serão sempre indicados. No caso da sétima da dominante, segundo Camara (2008):

ela deve ser sempre indicada, sugerimos que seja colocada no corpo principal da cifra, o que contribui para ressaltar a função de dominante e, ao mesmo tempo, que ela apareça “cortada” em baixo. (...). Enfim, com essas modificações procuramos, basicamente, conceder maior clareza a certos aspectos e resolver certas imprecisões. Em essência, o modelo aqui proposto ainda é o de Chediak: talvez devêssemos chamá-lo de “padrão de cifração chediakiano expandido”, fazendo referência à Zona Histórica Expandida. (...) Ou seja, mesmo conscientes de suas falhas, ainda usamos o padrão de raiz chediakiana porque consideramos de suma importância que se estabeleça diálogo entre nossa experiência e as experiências dos estudantes e dos possíveis leitores. (Camara, 2008, p. 127-30).

Não obstante o pesquisador busca explicitar os limites mais profundos do modelo chediakiano e, como consequência, apresenta sua proposta de cifração. Neste

ponto o autor estabelece uma exigência epistemológica que se denomina rigor de cifragem. Camara (2008) argumenta que:

[ao assumir] a postura epistemológica da Zona Histórica Expandida, deve-se reconhecer que diversas publicações sobre Música Popular apresentam harmonias e/ou melodias escritas com falhas terminológicas. Normalmente configurando exemplos onde os aspectos funcionais e tonais são desconsiderados, essas falhas podem ser resumidas a uma palavra: **enarmonia**. (Camara, 2008, p. 135).

O autor explicita e exemplifica os usos problemáticos e inconsistentes de enarmonia encontrados nos materiais associados à zona histórica popular. Mas observa que a forma como a enarmonia é abordada pela zona histórica clássica, revela um extremo cuidado “com as escolhas dos nomes das tonalidades almejadas. É, de fato, uma questão sobre tonalidades, das relações entre elas e dos caminhos modulatórios que podem ser percorridos entre as mesmas”. (Camara, 2008, p. 137). Nos materiais da zona histórica popular, a dificuldade no tratamento da enarmonia pode afetar até o entendimento da utilidade da armadura de clave. O maior problema, entretanto, está na escolha dos nomes das notas na constituição das cifras. Neste sentido, Camara (2008) menciona que Chediak (1986) interdita o uso de dobrado suspenso e dobrado bemol em cifras. Essa interdição gera um uso inconsistente e não oportuno de enarmonia, que resulta, em certos contextos, em escolhas de nomes de notas que negam o rigor (funcional/modal/tonal) de cifragem postulado pela zona histórica expandida. O autor questiona: quando Chediak diz que “em cifra, os sinais de alteração  $\flat$ ,  $\sharp$  não são usados” (Chediak, 1986, p. 60), como fica, por exemplo:

o VII grau de uma tonalidade como Sol# Menor? Seríamos proibidos de escrever  $F\sharp$  e estaríamos obrigados a utilizar enarmonia, cifrando-o como  $G^o$  e ofuscando a relação tonal em questão? Para quem assume o rigor epistemológico da Zona Expandida, é difícil entender e aceitar que o estudo de Harmonia dessa publicação, bem como o apresentado em diversas instituições e em outras publicações associadas à Zona

Popular, venha sendo comumente batizado de “Harmonia Funcional”<sup>17</sup>! (Camara, 2008, p. 139).

Este tipo de procedimento aparentemente ocorre na edição das partituras do *Songbook* (Cabral, 2003) de Guinga. A opção epistemológica na notação musical e cifragem dos acordes parece se originar de um conhecimento mais assentado na zona auditiva instrumental e na zona histórica popular (Camara, 2008, pp. 81- 6; 92-5).

Em nossa avaliação, em inúmeras passagens nas partituras das obras transcritas no *Songbook* (Cabral, 2003) de Guinga, verificam-se vários aspectos na notação musical e cifragem funcional da harmonia que obscurecem a real função (tonal-modal) e o sentido musical (estético) da estrutura melódico-harmônica das canções e peças instrumentais. No entanto, deve-se ressaltar que a existência do *Songbook* é útil, não apenas didaticamente, mas também para aumentar a divulgação da obra do compositor.

No contexto da nossa pesquisa, essas questões surgiram na busca de uma metodologia que fosse adequada ao processo de investigação da dimensão harmônica do repertório selecionado de Guinga. Na verdade, inúmeras dificuldades<sup>18</sup> foram surgindo em função da falta de diálogo entre os saberes das três primeiras zonas supramencionadas (auditiva instrumental; histórica popular e histórica clássica). Por isso senti uma grande lacuna no que se refere às publicações e às pesquisas na elaboração de metodologias afins ao meu objeto de pesquisa.

---

<sup>17</sup> Camara (2008), utiliza a nomenclatura “Harmonia” mais efetivamente “Funcional” baseada na proposta por vários teóricos associados à Zona Histórica Clássica, como Hugo Riemann e outros.

<sup>18</sup> Neste sentido, pode se creditar às Escolas de Música de algumas Universidades brasileiras, especificamente aos cursos de graduação, a responsabilidade pela manutenção da dicotomia erudito x popular no campo musical. Historicamente desde a implantação e inserção da música no contexto acadêmico brasileiro nota-se uma espécie de preconceito estético que hierarquiza música erudita e música popular. As duas esferas (se é que são duas?) são tratadas como epistemologias distintas e assimétricas. A epistemologia ligada à música erudita tem sido avaliada como a mais pertinente. Com a recente criação de cursos de graduação em música popular em alguns Institutos (UNIRIO, UNICAMP, UFBA e UFMG), esta hierarquia pode ser superada, com o passar do tempo, formando novas gerações de músicos e de pesquisadores com postura mais integradora e avançada. Como também sou fruto deste processo, adquiri alguns vícios e virtudes inerentes a esse modelo formativo.

Em sua proposição do perfil conceitual de harmonia, Camara (2008, p. 112 a 378) busca resolver este impasse na proposição de uma quarta zona: a zona histórica expandida, que permite o diálogo de várias metodologias como, por exemplo, a aproximação de Koellreutter, Chediak, Brizzola, Berry com Schönberg ou com os tratados da *Berklee College of Music*.

A zona histórica expandida caracteriza-se por transcender os conhecimentos sobre harmonia relacionados às outras zonas. Por esse motivo, visualiza não somente a conscientização das especificidades, dos limites e dos âmbitos de aplicação das correntes epistemológicas açambarcadas no seu conceito, como também prevê a possibilidade de escolha de um plano (zona) epistemologicamente superior ou mais abrangente. Assim, a zona histórica expandida permite tanto expansão quanto revisão, e outro nível de compreensão e de aproveitamento se insere no seu conceito. Em relação à zona popular, absorve, por exemplo, o postulado da existência de uma escala para cada acorde, que, em certa medida, provém de certo pensamento digital-sonoro correlato da zona auditivo-instrumental. Da mesma forma, beneficia-se do rigor de escrita do universo erudito (zona clássica), contudo, “para aplicar esse rigor sobre o repertório popular, muitos aspectos terminológicos tiveram que ser revisados ou criados (revisão e expansão)”. (Camara, 2008, p. 113-5).

Uma questão fundamental neste processo foi a seguinte inquietação: como sistematizar conceitualmente as categorias de análise? Como fazer dialogar modelos analíticos que se contrapõem, se negam e se refutam? Por exemplo, como interagir a análise schönberguiana com a chediakiana? A análise graduada com a análise funcional<sup>19</sup>? Em termos mais gerais, como ajustar a análise da zona histórica clássica

---

<sup>19</sup> Harmonia funcional pensada com base em Hugo Riemann, Brizzola, Koellreutter, Schönberg, e não a harmonia funcional (como o modelo de Chediak) vinculada ao ensino da música popular das últimas décadas.

com a análise da zona histórica popular? Essas questões se colocaram concretamente no momento em que, diante dos limites encontrados na notação e cifragem da edição do *Songbook* (Cabral, 2003) do artista, fizemos nossa própria edição das partituras das obras selecionadas para a pesquisa da tese.

Nossa edição resulta da reflexão sobre problemas de notação e cifragem pontuados por Camara (2008). Adotamos o modelo de cifragem sugerido pela zona histórica expandida, na edição dos exemplos musicais e em nossa edição das partituras das obras analisadas. Vale notar que o uso das cifras, que com mais propriedade representam visualmente os acordes muito dissonantes, foi feito categoricamente com função analítica. O uso analítico deste padrão de cifras ocorre com o uso simultâneo da análise por graus, que explicita modal e tonalmente os aspectos funcionais da harmonia resultante da combinação dos elementos idiomáticos do choro e do violão na composição musical de Guinga.

A explicitação sobre a perspectiva analítica proposta por Camara (2008), sintetizada na nomenclatura “zona histórica expandida”, tem função de destacar sua importância como uma das principais referências utilizadas no tratamento dos dados coletados na realização da pesquisa e redação escrita desta tese de doutorado. No início do último capítulo da tese, sobre as contribuições harmônicas de Guinga, mencionaremos, na abordagem das obras selecionadas, a epistemologia proposta por Camara (2008), especificamente a sugestão analítica proposta dentro da sua nomenclatura “zona histórica expandida”. Um dos pontos fundamentais da epistemologia da zona expandida é a explicitação das questões funcionais e tonais que definem as funções como conceitos que alicerçam o Sistema Tonal.

Foi também baseado em Camara (2008) que usamos criticamente as referências selecionadas problematizando a notação e cifragem do *Songbook* (Cabral, 2003) do artista, explicitando os limites e possibilidades do referencial escolhido para discussão do perfil do músico como violonista compositor e do uso dos elementos idiomáticos do violão e do choro no seu processo criativo. Este princípio de criticidade fundamentou também a análise da estrutura formal do repertório selecionado, e, principalmente a abordagem dos avanços formais, presentes na obra de Guinga, discutidos no quarto capítulo da tese.

Por fim, é necessário comentar ainda outro aspecto da referência de Camara (2008) que propõe terminologias (cifragem e categorias de análise) ainda não devidamente divulgadas no meio acadêmico na pesquisa sobre harmonia em música popular e principalmente no universo do choro. Categorias como “zona histórica expandida”, “zona auditiva instrumental”, “zona histórica clássica”, “zona histórica popular”; cifras como (X#6) (acorde com sexta aumentada); b4 (quarta diminuta); b8 (oitava diminuta), b10 (décima menor) combinadas com a indicação de “omissões” de intervalos da formação acordal; e, indicação do caráter tonal/modal sugerindo simultaneamente vários níveis de escuta harmônica - serão usadas no tratamento dos dados da pesquisa. Essas categorias e cifragens serão explicitadas, pontualmente no texto do capítulo 4, devido ao foco da pesquisa: abordagem dos elementos do choro e violão na composição musical de Guinga.

## CAPÍTULO 2 - PERFIL DE GUINGA

### 2.1 Perfil discográfico e produção autoral do artista

O primeiro objetivo deste capítulo é delinear o perfil do artista, através da sua discografia e do seu *Songbook* (Cabral, 2003) que contém partituras (transcrições) de parte da sua obra musical, tendo como princípio norteador a tematização de peças com elementos idiomáticos do violão e do choro.

Considerado um dos mais importantes e criativos músicos brasileiros da atualidade, Carlos Althier de Souza Lemos Escobar, o compositor Guinga<sup>20</sup>, vem se tornando uma referência musical (a partir dos anos 90 do século passado). É objeto de citação em pesquisas acadêmicas e não acadêmicas sobre música popular brasileira urbana e, principalmente, sobre peças para violão popular. O interesse cada vez maior do público (brasileiro e estrangeiro) por sua música, shows, *workshops* e discografia, resultou na publicação de dois *Songbooks*<sup>21</sup> (2003; 2006), uma biografia, uma dissertação de mestrado, sem contar os inúmeros artigos em jornais e na *internet* sobre a sua obra.

Como compositor, o artista vem adquirindo sucesso dentro e fora do Brasil. Suas músicas, principalmente suas canções, em parceria com Paulo Cesar Pinheiro, Aldir Blanc e outros, foram gravadas por artistas da MPB como Elis Regina, Chico Buarque, Leila Pinheiro (e outras). Suas peças instrumentais (grande parte, são também canções) foram gravadas pelo violonista Marcus Tardelli, Quarteto Maogani (com formação instrumental de violões), Aquarela Carioca, entre outros.

---

<sup>20</sup> Guinga nasceu em 10 de junho de 1950, no Rio de Janeiro.

<sup>21</sup> O primeiro *Songbook*, publicado em 2003, foi editado em nome de Sérgio Cabral. O segundo *Songbook*, publicado em 2006, foi editado em nome de Guinga.

Extra-academicamente é citado como referência musical por autores como Sergio Cabral, Nelson Motta, Mario Marques e outros. A obra musical de Guinga tem influenciado músicos em processo de formação e violonistas profissionais como, por exemplo, Marcus Tardelli, Jose Paulo Becker, Paulo Aragão.

Segundo Nelson Motta (2005)<sup>22</sup>, é inútil tentar catalogar ou enquadrar Guinga em escolas ou movimentos. Guinga é autodidata, andou por caminhos musicais que se “misturam aos caminhos de Tom Jobim, Pixinguinha e Villa-Lobos”<sup>23</sup>, é a fronteira viva entre o clássico e o popular, entre o *jazzístico* internacional e o melhor samba, choro e canção brasileiros”.

Neste esforço de construção do perfil do artista é necessário considerar sua dupla função de compositor e intérprete (violonista e cantor). Como compositor, o músico consegue incorporar as diversas tradições musicais com as quais dialoga no ato de criação. Neste sentido, o artista realiza um processo de hibridação (Canclini, 2001, 2003) de referências musicais. O seu biógrafo, Mario Marques, resume essa capacidade de síntese na sua composição musical 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).

A pesquisadora Martha Ulhôa, dá um parecer esclarecedor sobre as relações de hibridação no campo da música popular brasileira urbana, destacando a antropofagia

---

<sup>22</sup> Matéria publicada, em 19/09/2005 no site “Sintonia Fina”, de autoria do compositor Nelson Motta – intitulada: Guinga, o homem da fronteira.

<sup>23</sup> Segundo Guinga, 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, 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. (Guinga, 2007. Entrevista concedida a Ailton Magioli, Jornal Estado de Minas, publicada em 01/03/2007).

como princípio musicológico salutar à compreensão do processo de assimilação mútua entre diferentes linguagens musicais:

A MPB, rótulo que se consolida somente na década de 1970, emerge do samba urbano da década de 30 e 40 (gênero por sua vez procedente da tradição afro-brasileira do lundu em interação com gêneros de dança de outras procedências, como a polca e a habanera), agrega outros ritmos regionais como o baião (1950s), passa pela Bossa Nova, que incorpora elementos de *jazz* ao seu estilo, (...) chegando à década de 90 como uma gama de misturas ritmo/estilísticas. (Ulhôa, 1997, p. 78-9).

É dessa forma que vimos surgir em meados da década de 90 a música de Guinga na cena cultural brasileira. Em nossa avaliação sua composição musical (melódica e harmonicamente) reativa as discussões sobre a produção atual da música popular brasileira urbana, e, representa um salto qualitativo a serviço da música, pois retoma a linhagem harmonicamente sofisticada<sup>24</sup> da MPB. Marques (2002) ao comentar seu processo criativo observa que:

[sua] estética é fechada, 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 Mingus<sup>25</sup> a Miles Davis; (...) 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).

Todas essas características estão objetivadas no repertório de Guinga disponível na sua discografia (até 2009) que totaliza noventa e três faixas presentes nos setes discos autorais do artista (cinquenta e cinco canções e trinta e oito peças instrumentais).

Como intérprete, o compositor carioca gravou oito discos de 1991 a 2007 e um DVD<sup>26</sup> em 2009. Nesta seleção (para caracterização do seu perfil), incluímos também o

<sup>24</sup> Traço menos evidente, por exemplo, no tropicalismo, que travou diálogo intenso com a vanguarda da música *pop*.

<sup>25</sup> Compositor homenageado por Guinga no CD “Suíte Leopoldina” (1999) com a canção “Mingus Samba” interpretada por Lenine.

<sup>26</sup> DVD essencialmente gravado ao vivo no estúdio. Entre as conhecidas estão “Cheio de Dedos”, “Cine Baronesa”, “Catavento e Girassol”, “Senhorinha”, “Baião de Lacan”, “Saci” e outras. As obras “Côco do

CD “Unha & Carne” do violonista Marcus Tardelli (2006), que contém quatorze faixas da obra de Guinga, entre elas, “Cheio de dedos”, “Dichavado”, “Igreja da Penha” e “Constance” (quatro das seis peças selecionadas para pesquisa dessa tese). Todas as faixas interpretadas ao violão solo pelo instrumentista (algumas com arranjo de Tardelli e outras com o arranjo original do compositor). 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. Neste disco, o artista não canta nenhuma das canções, atua somente como violonista. A “ebulição de ritmos tão festejada na obra de Guinga já dava o ar de sua graça nesse primeiro registro”. (Marques, 2002, p. 64).

Seu segundo disco, “Delírio Carioca”, lançado em 1993, *Selo Velas*, contém um total de quinze faixas, das quais, treze são canções e duas são peças<sup>27</sup> instrumentais. Neste disco, atua como violonista e cantor, interpretando dez canções. Pode-se dizer que Guinga atua como cantoautor, ao mesmo tempo como cancionista escapando do rótulo de ser somente compositor instrumental. *Delírio Carioca* traduz musicalmente, esteticamente, o artista compondo “sob um olhar villa-lobiano, (...) [fazendo] uma interseção entre Debussy e Jobim. (...) *Delírio Carioca* é o disco de Guinga que mais se aproxima de: Chico Buarque<sup>28</sup>”. (Marques 2002: 66).

Seu terceiro disco lançado em 1996, *Selo Velas*, mostra mais o instrumentista – o violonista compositor, daí o nome “Cheio de Dedos” que intitula<sup>29</sup> o CD e batiza as

---

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”.

<sup>27</sup> Uma das peças é versão instrumental da primeira canção do CD, intitulada “Delírio Carioca”. A canção aparece como ideia síntese do disco, pois também é título do disco e atua como abertura e fechamento do CD.

<sup>28</sup> Uma das suas influências como cancionista.

<sup>29</sup> Procedimento que também ocorreu no disco anterior (“Delírio Carioca”).

faixas<sup>30</sup> de abertura e fechamento do disco, traduzindo uma “demonstração de técnica e habilidade. Guinga cria tratados harmônicos para choros, valsas e foxtrotes instrumentais. Sua linguagem é virtuosística. O choro se destaca”. (Marques, 2002, p. 66). O disco é mais instrumental, é constituído de 13 peças instrumentais e duas canções<sup>31</sup>.

Seu quarto disco, “Suíte Leopoldina”, lançado em 1999, *Selo Velas*, também enfatiza o instrumentista, o violonista compositor. O CD contém treze faixas: oito peças instrumentais e cinco canções<sup>32</sup>. Como já foi dito em relação ao disco anterior, este CD é também um disco mais instrumental, pois nota-se a presença de apenas cinco canções no contexto das treze faixas.

Contudo, percebe-se um aumento gradativo da presença da canção no próximo disco, “Cine Baronesa”, uma vez que, no contexto das treze faixas, nota-se o número de seis canções<sup>33</sup>. Lançado em 2001, “Cine Baronesa”, na avaliação do seu biógrafo, “foi o que deu mais solidez a sua carreira de artista”. (Marques, 2002, p. 66).

Em 2003, o artista lança seu sexto disco, “Noturno Copacabana”<sup>34</sup>, pelo *Selo Velas*, que mostra o retorno do perfil mais compositor (cancionista) e menos instrumentista, violonista. O CD contém quatorze faixas: quatro peças instrumentais e dez canções. Como já foi dito em relação ao disco anterior (da gradativa volta da canção), este CD, por ser um disco mais cancional, apresenta uma ratificação dessa tendência, pela presença de apenas quatro peças instrumentais. Também em 2003, foi

---

<sup>30</sup> Na abertura do CD Guinga interpreta (violão solo, acompanhado pelo violão de Lula Galvão) 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).

<sup>31</sup> Tem uma canção instrumental com vocalizes sem letra. Portanto uma canção que se atém ao plano musical instrumental, prescindindo do plano poético.

<sup>32</sup> Tem uma canção instrumental com vocalizes sem letra que se atém ao plano musical instrumental, prescindindo do plano poético.

<sup>33</sup> *Idem*.

<sup>34</sup> Em 2006 foi lançado um *Songbook* do disco (Guinga, 2006).

lançado o primeiro *Songbook* (Cabral, 2003) do artista, contendo 51 peças (instrumentais e canções) do compositor.

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, seu repertório é formado por doze faixas constituídas de oito canções<sup>35</sup> com releituras instrumentais e quatro peças compostas instrumentalmente.

Seu oitavo disco, “Casa de Villa”, lançado em 2007, *Selo Biscoito Fino*, mostra mais o compositor cancionista e menos o instrumentista (violonista). O CD contém doze faixas: quatro peças instrumentais e oito canções. Vale destacar que neste disco Guinga atua como cantor. O disco não conta, como em outros, com participações de intérpretes vocais, fato que destacava a figura do artista compositor. Neste disco, Guinga também aparece como letrista.

Em resumo, em quatro<sup>36</sup> discos lançados por Guinga, existe uma preponderância da canção, e, por conseguinte, do compositor cancionista, e em outros quatro CDs prepondera o instrumentista, violonista-compositor. Para além dessa aparente oscilação entre o cancionista e o violonista, entre o compositor de canções e o compositor instrumental (violonista-compositor), um dado importante a destacar é que, como cancionista, o compositor parece pensar primeiro como músico que trabalha a serviço da música. Neste 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<sup>37</sup>, o artista afirma ser escravo da melodia: primeiro

---

<sup>35</sup> Das 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”.

<sup>36</sup> Primeiro (1991), segundo (1993), sexto (2003) e oitavo (2007).

<sup>37</sup> O blog “O Samba” entrevistou o músico e compositor Guinga no Leblon, em 18 de março de 2007. Ele acabara de lançar seu disco “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

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.

## 2.2 Guinga: violonista – compositor (formação musical e composição idiomática)

O segundo objetivo deste capítulo é explicitar como Guinga está inserido numa linhagem de violonistas/compositores/intérpretes como Garoto, Hélio Delmiro, Baden Powell<sup>38</sup> e outros. Em relação à sua composição musical, nota-se que seu processo criativo está visceralmente ligado ao violão.

No seu processo de formação musical, Guinga começou estudando as harmonias da bossa nova. A relevância da música bossa nova, em um contexto mais amplo, pode ser mensurada quando se verifica que a utilização do violão foi responsável pela formação de certos hábitos de interpretação presentes na história da música popular brasileira. Em relação à bossa nova, Azevedo Py (2006) nota que:

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 número 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 música norte americana um parente próximo e influente que vai aproximar definitivamente as duas formas de expressão popular. (Azevedo Py, 2006, p. 86).

Ao comentar a importância da bossa nova na formação musical de Guinga, Marques (2002) faz o seguinte comentário:

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. (Marques, 2002, p. 37-8).

---

<sup>38</sup> Baden Powell de Aquino (1937-2000) foi um violonista brasileiro. Tocava a música tradicional brasileira, mas amava o *jazz* e logo desenvolveu um estilo que se baseava em Django Reinhardt e Barney Kessel. Baden Powell tinha uma maneira única de tocar violão, incorporando elementos virtuosísticos da técnica clássica e *suingue* e harmonia populares. Explorou de maneira radical os limites do instrumento.

Hélio Delmiro (1947) é compositor e violonista/guitarrista de *jazz*, considerado um dos maiores improvisadores da cena musical brasileira e mundial. Sua importância<sup>39</sup> na música (cancional e instrumental) brasileira pode ser mensurada nas inúmeras participações em gravações e na sua discografia, em especial pelo disco “Samambaia” lançado em 1981, em parceria com César Camargo Mariano, considerado um marco na recente história da música popular brasileira urbana.

Marques (2002) enfatiza a importância de Garoto<sup>40</sup> e Delmiro nas “harmonias” e na formação musical de Guinga. O próprio Guinga diz que teve a “honra de aprender muito com Hélio Delmiro” (Guinga *apud* Cabral, 2003, p. 10). Villa Lobos, Garoto e Hélio Delmiro (entre outros), junto com a música de seresta, o choro, a bossa nova e o *jazz*, têm repercussão fundamental na formação musical de Guinga, como violonista-compositor (em particular no seu pensamento melódico-harmônico).

Em certa medida, no meio musical brasileiro, a postura do violonista-compositor difere de outras condutas composicionais ou processos criativos, especificamente pela relação e valor simbólico do violão no contexto sócio-cultural brasileiro. O violão na sua íntima relação com os diversos gêneros permite um diálogo musical com maior amplitude.

Focalizando a produção violonística brasileira, vamos encontrar inúmeros violonistas-compositores que contribuíram para o desenvolvimento do violão no Brasil,

---

<sup>39</sup> A sua importância na música instrumental brasileira pode ser percebida por meio dos trabalhos acadêmicos sobre sua obra, conforme os dois exemplos: 1) GOMES SPEDALETI, V. J. *Hélio Delmiro, Villa Lobos e o choro: uma análise comparativa Entre “Chama” e “choros n.º.1”*. Fonte: <http://www.unirio.br/simpom/textos/SIMPOM-Anais-2010-ViniciusSpedaletti.pdf>; e, 2) MANGUEIRA, Bruno Rosas. *Concepções estilísticas de Hélio Delmiro: violão e guitarra na música instrumental brasileira* - Dissertação de Mestrado - Unicamp, Instituto de Artes de Fonte: [http://www.violaobrasil.mus.br/wp-content/uploads/pdf/M\\_unicamp\\_2006](http://www.violaobrasil.mus.br/wp-content/uploads/pdf/M_unicamp_2006).

<sup>40</sup> Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto (1915-1955), foi violonista-compositor. O músico formou-se nas tradições das rodas de choro e grupos de instrumentistas do rádio e gravadoras no período de 1930 a 1950. É considerado um dos pioneiros da bossa nova, e, uma grande referência para o violão brasileiro no contexto da música popular brasileira urbana.

aperfeiçoando e divulgando o instrumento nacional e internacionalmente (caso do próprio Guinga, Toninho Horta<sup>41</sup>, Hélio Delmiro, Garoto). Guinga, na sua relação com o violão, articula sua composição musical com idiomatismo instrumental e, por outro lado, faz do idiomatismo do violão um fator decisivo na sua composição musical de obras que contêm elementos idiomáticos do gênero choro.

No contexto violonístico contemporâneo coexistem inúmeras estéticas musicais e estilos que buscam produzir obras idiomáticas para o instrumento. Estas composições, oriundas dos próprios intérpretes, colocam o violão em um novo patamar em sua evolução técnica e idiomática. No centro deste universo, os violonistas-compositores destacam-se como referências para o instrumento, pelo fato de buscarem novos caminhos e propostas para o seu desenvolvimento, sem perder de vista a pluralidade das várias estéticas composicionais. A atuação concomitante de intérprete e compositor aumenta consideravelmente o campo das possibilidades idiomáticas do violão, resultando numa variação de posturas composicionais e interpretativas.

### **2.2.1 Violonista-compositor (remanescentes históricos) e interface com Guinga**

Segundo Perotto (2008), o ato de o violonista compor não é uma ação pioneira, uma vez que historicamente o hábito sempre foi comum ao intérprete. Se olharmos os grandes nomes da história da música, notaremos que:

Ao compositor sempre foi confiada a arte de interpretar, e para este fim, se faziam necessários os conhecimentos técnicos básicos sobre determinado instrumento, e no caminho inverso, constata-se que muitas vezes ao intérprete era solicitado que soubesse compor ou improvisar, levando em conta os manejos sobre as formas musicais e das concepções harmônicas, como qualquer compositor. (Perotto, 2008, p. 3).

O pesquisador nota que desde o século XVI até o começo do século XIX, a composição violonística foi, em certa medida, produzida por intérpretes que atuavam

---

<sup>41</sup> Antônio Maurício Horta de Melo (1948) é compositor, arranjador, produtor musical e guitarrista brasileiro. Participou do movimento musical “Clube da Esquina”.

como compositores. Cita como referências os nomes de Luis Milan (1500 – 1561), Gaspar Sanz (1640 – 1710) e Napoleon Coste (1805 - 1883), que na visão do autor:

cultivavam o ato de compor a partir do seu convívio diário com o instrumento, seja pela prática de ensino ou com a finalidade da interpretação pública. A [prática dos] compositores-violonistas (...) de compor para o próprio instrumento permanece até os dias atuais como uma importante fonte de renovação do repertório. (Perotto, 2008, p. 3).

Destaca também a atividade pedagógica do instrumento, considerando meados do século XVI até os tempos atuais, como um dado relevante que se liga à prática interpretativa e composicional, resultando na produção de obras de caráter didático que tecnicamente possibilitam orientar pedagogicamente o aluno na sua formação estético-musical. O pesquisador cita a obra composta pelo violonista espanhol Fernando Sor (1778 - 1839), observando que suas peças possuem três traços específicos:

a composição de concerto, com as características técnicas e idiomáticas do violão, engendradas com as estruturas formais e características harmônicas e melódicas típicas do período; a interpretação da peça pelo próprio violonista, dentro de seu critério de *performance* pública; e por último, as obras didáticas criadas com a intenção de inserir o iniciante nos meandros do instrumento. (Perotto, 2008, p. 3).

A atuação de Guinga, como violonista compositor, é idêntica à descrição supramencionada. Sua composição contém elementos das estruturas formais, características harmônicas e melódicas do nosso período contemporâneo; ele é intérprete (gravação e *performace* ao vivo em shows e concertos) da sua própria obra, nos seus shows sempre se apresenta como violonista (solo ou em duo, trio, quarteto) e mais recentemente como cantor. Contudo, não produz obras didáticas criadas com a intenção de inserir o iniciante nos meandros da linguagem do instrumento, mas atua como pedagogo musical do violão através de *workshops* e aulas particulares.

Peças violonísticas de Guinga já constam em programas de Recitais de Formatura de graduação em violão em algumas IFES brasileiras (UFMG; UNIRIO). 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.

Perotto (2008) argumenta que a dificuldade de escrita para o instrumento pode ter induzido os próprios violonistas a comporem obras inéditas visando o idiomatismo técnico-musical, ou “a utilizar o recurso das transcrições e dos arranjos como proposta de diversificação do repertório”. (Perotto, 2008, p. 6).

Neste sentido, a ação musical do violonista espanhol Francisco Tárrega (1852 - 1909) confirma esse fato, “uma vez que impulsionou o violão nesta direção e enfatizou suas características como um instrumento rico e versátil”. (Perotto, 2008, p. 6). A produção musical de Tárrega promoveu um desenvolvimento do repertório com suas próprias composições e “através de transcrições de obras de compositores como Isaac Albéniz, J. S. Bach”. (Dudeque, 1994, p. 81).

Estas ações aumentaram o desenvolvimento do instrumento e, concomitantemente, destacaram a percepção do violão pelo público, apresentando suas possibilidades em relação aos outros instrumentos. O trabalho teve continuidade em violonistas importantes do início do século XX, “tendo alcançado seu ápice com Andrés Segovia”. (Perotto, 2008, p. 6).

Ressalta-se que a transcrição praticada pelos violonistas era diferente dos parâmetros das transcrições pianísticas do final do século XIX, uma vez que as intenções “eram diametralmente opostas. As transcrições de obras orquestrais para piano serviam para demonstrar a proporção alcançada pelo intérprete em relação ao texto musical, já que elevava à outra acepção o ato interpretativo”. (Said *apud* Perotto, 2008, p. 6). No que se refere ao violão, o objetivo fundamental era destacá-lo como um instrumento de características próprias e de idiomatismo peculiar, evidenciando ao

mesmo tempo o crescimento do repertório por meio de arranjos de peças escritas “para outras formações ou outros instrumentos, assim como arranjos de obras populares”. (Perotto, 2008, p. 6).

Nota-se que os arranjos ajudaram no desenvolvimento da publicidade do instrumento, gerando uma expectativa direcionada às peças escritas especificamente para o violão. Desde então, a ação composicional do intérprete vem se tornando um nicho fundamental no universo das concepções relativas ao instrumento. Atualmente para além de um renovado interesse de vários compositores em compor novas obras para o violão, segundo Perotto (2008):

São nas composições atribuídas aos intérpretes que se concentra grande parte do repertório. A escrita do instrumento, por sua complexidade e características próprias, atua como fonte disseminadora para o instrumentista, que através do domínio das técnicas composicionais pode estabelecer relações coerentes entre escrita e idiomatismo, diferentemente do compositor que domina apenas as técnicas composicionais, mas desconhece por vezes as possibilidades tímbricas, sonoras, harmônicas e melódicas do instrumento. (Perotto, 2008, p. 6).

Na linha dessa argumentação teremos inúmeros exemplos de violonistas-compositores do século XX com produção musical relevante. Podemos mencionar, entre outros, três compositores que se tornaram referências: Agustín Barrios (1885 – 1944), violonista paraguaio que circulou pela América latina tocando e escrevendo inúmeras obras para o violão; “Abel Carlevaro (1916 – 2001), violonista uruguaio que divulgou o violão através de sua obra didática e de suas composições; e por último, o cubano Leo Brouwer (1939), (...) considerado um dos maiores expoentes do violão mundial”. (Perotto, 2008, p. 6).

No caso brasileiro a dimensão e transformação de violonistas em compositores têm trajetória peculiar. No final do século XIX, o violão estava inserido em maior escala nas classes populares, sendo associado normalmente à figura do seresteiro e a vida boêmia, o que gerava alguns estereótipos sociais nos meios economicamente mais

elitizados. O violão era relacionado à figura do malandro e capadócio. Nesta fase o violão não tinha grandes nomes, em contrapartida ele estava conectado aos movimentos urbanos e aos grupos de choro, tanto como instrumento acompanhador ou como solista.

A utilização do instrumento neste período, na visão de Perotto (2008):

não é, no entanto, relativa ao desenvolvimento do repertório, mas sim a sua plena difusão idiomática e desenvolvimento técnico, ligado principalmente as improvisações típicas dos grupos de choro. Desta forma, o violão brasileiro permanece como instrumento tipicamente popular até o aparecimento de Heitor Villa-Lobos, que através de sua escrita característica e o conhecimento do instrumento - já que também era violonista - acaba por inserir o violão em outros campos da música, demonstrando com propriedade as qualidades do instrumento dentro de uma representação genuinamente brasileira. (...) Agora o violão procede outras manifestações, sendo trazido definitivamente para o centro do debate. Portanto, antes de Villa-Lobos, é fato que o início da história do violão no Brasil é pontuada, na sua grande maioria, por violonistas que compunham para o violão de maneira informal, que estavam diretamente em contato com o instrumento, aprimorando-se musicalmente com as trocas musicais proporcionadas pelos grupos de choro. Violonistas como João Teixeira Guimarães (1883 - 1947) - o João Pernambuco - e Joaquim Santos (1873 - 1935) - o "Quincas Laranjeira" - fazem parte deste grupo, pois são considerados tipicamente populares, mas que compuseram obras musicais dentro de formas bem delineadas, assim como possuíam - mesmo [que] intuitivamente - um rico conhecimento das relações melódicas e harmônicas. (Perotto, 2008, p. 7).

Estes dois últimos contribuíram muito para o desenvolvimento do repertório do violão. Quincas Laranjeiras atuava em inúmeros conjuntos de choro, e, quase sempre contando com Villa-Lobos como companheiro. Interpretavam as peças mais populares de compositores como Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga. Quincas é considerado uma grande referência do violão brasileiro. Maciel (2010) observa que Quincas Laranjeiras era violonista autodidata, e nota que:

Estudou seguindo os métodos já publicados e colaborou na formação de grandes nomes posteriores como o renomado professor Antônio Rebelo. Como Quincas, outro pernambucano fez história através do violão, João Pernambuco – também autodidata, foi um dos responsáveis pela criação de um repertório “clássico” do violão popular. Em 1908, com apenas 25 anos, já era considerado um dos “bambas” do choro carioca. Paralelamente ao trabalho como chorão, compunha peças e canções regionais, lembrando a viola e o povo nordestino. Compôs inúmeros choros, canções, maxixes, estudos, etc. Suas obras mais conhecidas são “Sons de Carrilhões” e “Luar do Sertão” (parceria com Catulo da Paixão Cearense). A primeira é um choro-maxixe muito bem realizado do ponto de vista violonístico e a segunda é uma canção que aponta para questões de identidade nacional, extrapolando a música urbana carioca (Maciel, 2010, p. 21).

No caso de Guinga, nota-se um dado importante em relação à escrita idiomática

para o violão: como violonista-compositor o artista faz uma “construção idiomática de suas peças (...) vemos em Guinga o uso composicional do violão no ato de criação, quando explora ao máximo as potencialidades do instrumento” Cardoso (2006, p. 12). O pesquisador enfatiza a importância do compositor cubano Leo Brouwer e do brasileiro Heitor Villa-Lobos na constituição do idiomatismo violonístico de Guinga.

Notifica também, como fator decisivo neste processo, o período que Guinga estudou<sup>42</sup> violão com Jodacil Damasceno (instrumentista e pedagogo musical). 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 Cardoso (2006):

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. (Cardoso: 2006, p. 133-4).

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* (2003), Aragão e Chaves:

O violão de Guinga foi transcrito integralmente, nota a nota, tanto nas músicas instrumentais quanto nas canções, de modo a registrar da forma mais fiel possível a riqueza dos acompanhamentos criados pelo compositor - um dos pontos de maior interesse em sua música, a nosso ver. (Aragão e Chaves *in* Cabral, 2003).

As propriedades do violão, em função do modo como é construído, de suas características físicas e ainda em função de ser um instrumento harmônico, possibilita a composição, o arranjo e a *performance* de obras que utilizam a textura harmônica, de

---

<sup>42</sup> Não obstante, Camara observa que Guinga situa-se na “zona-auditiva-visual-instrumental” (Camara, 2008, p. 89). Seu conhecimento predominante é intuitivo, não formal (audição, osmose e composição-artesanato).

melodia acompanhada ou polifônica, com todas as possibilidades e os limites de qualquer dessas texturas.

Guinga se insere nesta caracterização das diversas técnicas e conceitos iminentes às estratégias de composição por parte dos intérpretes, na qual a interface existente entre composição-interpretação, traço recorrente do universo violonístico, é associada à crescente evolução do repertório específico do instrumento, aqui objetivamente referido às obras que contêm elementos idiomáticos do violão e do choro compostas pelo artista carioca. Objetivamente essa reflexão será aprofundada tecnicamente no próximo tópico sobre a utilização de certos elementos idiomáticos do violão na sua composição musical.

### **2.2.2 Guinga: violão e composição idiomática**

Neste tópico, discute-se a composição musical na obra de Guinga, que utiliza combinação do idiomatismo do choro com idiomatismo do violão. Realizamos pesquisa sobre a interferência do idiomatismo na obra de Guinga com objetivo de explicitar sua técnica de composição instrumental. Com o intuito de apreender os elementos idiomáticos são utilizadas como referências musicais as partituras das obras analisadas e as gravações de Guinga (como violonista-compositor ou compositor-intérprete) e do violonista Marcus Tardelli.

As partituras foram utilizadas como fonte de consulta para análise das respectivas obras: seis peças foram selecionadas do *Songbook* (Cabral, 2003) do artista. Essas partituras orientaram o estudo da caracterização dos elementos idiomáticos do choro e do violão - sintetizados na composição e na prática interpretativa dessas obras. A seleção dos aspectos idiomáticos destacados do texto musical (partituras), assim

como das suas interpretações (gravações), é baseada em textos de autores e autoras como Salek (1999), Cazes (1998), Almeida (1999) e Almada (2006).

Por meio da análise do repertório selecionado gravado em violão nota-se que o artista incorpora elementos idiomáticos do choro e do violão, como também da canção e do *jazz*<sup>43</sup>. A peça “Cheio de Dedos”<sup>44</sup> foi gravada pelo compositor em duo de violões no disco “Cheio de Dedos” (1996), e por Marcus Tardelli no disco “Unha & Carne” (2006). A interpretação do choro “Dichavado” foi gravada em violão solo por Guinga no disco “Noturno Leopoldina” (1999), e por Marcus Tardelli no disco “Unha & Carne” (2006). A obra “Choro pro Zé” foi gravada por Guinga no disco *Delírio Carioca* em 1993. “Igreja da Penha” foi gravada por Marcus Tardelli no disco “Unha & Carne”, em 2006. A obra “Sargento Escobar” foi gravada por Guinga no disco *Suíte Leopoldina* em 1999. “Constance” foi gravada em violão solo por Marcus Tardelli (2006) no disco “Unha & Carne”.

Nota-se que não é possível desvincular sua prática interpretativa do caráter idiomático<sup>45</sup> da sua composição musical. Para compreendermos a composição musical na obra de Guinga é necessário tematizar o idiomatismo (do violão e do choro) das peças selecionadas. As melodias dos seus choros estão profundamente influenciadas pela forma canção (em particular, a seresta). Em algumas peças, a fronteira entre o caráter instrumental e o cancional é transcendida pela híbrida forma choro-canção. As obras “Choro pro Zé” e “Igreja da Penha” confirmam tal fato.

---

<sup>43</sup> Hélio Delmiro “foi responsável por injetar nas veias de Guinga cargas fortíssimas de *jazz*, bossa nova e do violão popular”. (MARQUES, 2002, p. 37-38). Em conversa pessoal, em julho de 2005, Delmiro confirma este fato.

<sup>44</sup> A peça possui uma versão para sopros com arranjo de Carlos Malta, constante no mesmo CD “Cheio de Dedos”.

<sup>45</sup> A natureza das questões interpretativas que se “apresentam ao longo de uma obra determina a orientação a ser imprimida à análise, a qual, por sua vez depende do idioma e de outras características composicionais nela presentes”. (Gandelman, 2000, p. 492, grifo nosso).

Na audição das obras selecionadas nos discos de Guinga é possível reconhecer, na sua composição, uma rica interação provinda da sua experiência em diversos gêneros da música brasileira, o que o torna uma referência importante no Brasil e no mundo. Neste ponto a questão central é explicitar quais são os traços reconhecidos no seu modo de compor que refletem sua contribuição para a composição musical de obras com elementos idiomáticos do violão (e do choro).

### **2.2.2.1 Caracterização dos elementos idiomáticos do violão na sua obra**

A partir de seus conhecimentos violonísticos, Guinga procura, em grande parte de suas peças instrumentais e canções, tonalidades adequadas para o uso dos recursos idiomáticos do violão. Segundo Lima Júnior (2003), no caso específico do violão, “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 Júnior, 2003, p. 54-55).

Guinga se utiliza de sua competência como violonista e pesquisa, no seu processo criativo, tonalidades apropriadas para se valer dos recursos idiomáticos do instrumento. 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 Junior, 2003, p. 35).

A escolha das tonalidades coloca dois problemas para o compositor: um estético e outro técnico. O estético relaciona-se com cada região tonal, em função 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 estes recursos na tonalidade ou região estabelecida. Segundo Lima Junior (2003), no caso específico do violão:

Além de envolver a questão (...) [característica] 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 (...). 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. (Lima Junior, 2003, p. 43-53).

O autor cita como recursos idiomáticos do violão - o baixo cantante, o uso de harmonias quartais, os sons equíssonos, heterofonia e *campanella*. Desses últimos, o recurso da *campanella* (efeito musical resultante do toque de cordas presas e cordas soltas) é intensamente utilizado por Guinga em sua composição musical. O pesquisador observa que uma das maneiras de obter heterofonia no violão se dá através do emprego da *campanella*. (Lima Junior, 2003, p. 125 - 140).

A incidência de algumas tonalidades escolhidas pode ser um forte indicador do que se denomina idiomatismo do violão. Amorim (2007), ao comentar o uso idiomático das cordas graves no “Prelúdio I” para violão de Villa-Lobos, observa que este 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 que as cordas primas soltas (mi, si, sol) reinem soberanas no acompanhamento da peça” (Amorim, 2007, p. 202). No caso da composição no choro, Almada (2006) observa que, em geral:

Adota-se uma tonalidade que seja boa para os principais instrumentos acompanhantes: violão, cavaquinho e bandolim (...) tonalidades cujas escalas forneçam o maior número de cordas soltas (...) acordes com cordas soltas soam mais vibrantes com uma sonoridade geral mais cheia (...) são eles tonalidades maiores: Fá, Dó, Ré, Mi e tonalidades menores: Ré, Lá, Mi e Sol. Almada (2006, p. 9).

Em função da recorrência do idiomatismo em suas composições, Aragão<sup>46</sup> (2005) denomina como violonismo o elemento idiomático presente na música de Guinga. Cardoso (2006) apropria-se dessa nomenclatura para enfatizar sua centralidade

---

<sup>46</sup> Entrevista concedida a Cardoso (2006), em sua residência. Rio de Janeiro, 2005. Gravada em 1 mini-disc (MD) (40 min.), no dia 28/04/2005.

na obra do artista. O pesquisador faz um paralelo entre os violonismos e a dimensão melódica na composição musical do artista e argumenta que:

como um compositor de canções e um escravo da melodia, (...) [Guinga] realiza a partir do instrumento melodias totalmente violonísticas, que parecem trazer a própria essência do instrumento. Parece-nos que é o próprio violão que tem a oportunidade de falar, através de sua música. Suas peças são intrínsecas ao instrumento, inconcebíveis sem ele. Buscamos demonstrar (...) a centralidade dos idiomatismos em sua obra, apresentando diversos trechos de peças onde este processo composicional assume um papel estruturante. (Cardoso, 2006, p. 79).

O grau de idiomatização presente na composição musical de Guinga pode ser mensurado no ponto em que o artista usa e explora as potencialidades que o violão oferece, em especial na composição musical que combina elementos idiomáticos do choro com os violonismos. Neste caso, o tratamento da textura instrumental pode revelar o peso do idiomatismo. O caráter idiomático na música de Guinga possibilita relacioná-lo com compositores que usam essa estratégia composicional, como João Pernambuco<sup>47</sup>, Villa-Lobos<sup>48</sup>, Garoto e Leo Brouwer<sup>49</sup>. O chorinho “Brasileirinho”, de João Pernambuco, é didático neste sentido. Verifica-se a ocorrência de paralelismos, uso de cordas e arpejos em abundância. No caso de Villa Lobos vale ressaltar o caráter visceralmente idiomático de sua escrita para o violão. Já mencionamos (neste capítulo) a importância de João Pernambuco e Villa Lobos na consolidação nacional do violão concomitante a afirmação do choro.

---

<sup>47</sup> João Teixeira Guimarães ou João Pernambuco foi compositor e violonista brasileiro. Nasceu em Jatobá, atual Petrolândia, em 2 de novembro de 1883 e faleceu no Rio de Janeiro em 16 de outubro de 1947. Já em 1908 era considerado um dos bambas do Choro, ao lado de nomes como Quincas Laranjeiras, Ernani Figueiredo, Zé Cavaquinho e Satyro Bilhar. Compunha músicas de inspiração nordestina, baseadas em cantigas folclóricas. É o caso do hino Luar do Sertão, composto em 1911, seu maior sucesso. Compôs mais de cem músicas entre choros, valsas, jongos, maxixes, emboladas, toadas, cocos, prelúdios e estudos.

<sup>48</sup> Heitor Villa-Lobos (Rio de Janeiro, 5 de março de 1887 – Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1959) foi um maestro e compositor brasileiro. Destaca-se por ter sido o principal responsável pela descoberta de uma linguagem peculiarmente brasileira em música, sendo considerado o maior expoente da música do modernismo no Brasil, compondo obras que enaltecem o espírito nacionalista, ao qual incorpora elementos das canções folclóricas, populares e indígena. Heitor Villa-Lobos é certamente um dos maiores e mais famosos compositores latino-americanos.

<sup>49</sup> Juan Leovigildo Brouwer Mezquida, mais conhecido como Leo Brouwer nasceu em 1 de março de 1939. É compositor, violonista e regente da orquestra de Cuba. Brouwer nasceu em Havana, onde começou a tocar violão aos 13 anos atraído pelo flamenco e por influencia de seu pai. Seu primeiro professor foi Isaac Nicola, aluno de Emilio Pujol, que por sua vez foi aluno de Francisco Tárrega.

A percepção da relevância do idiomatismo na composição violonística brasileira é imprescindível para a compreensão estética da composição de obras com elementos idiomáticos do choro (gênero/estilo) na obra de Guinga. Neste sentido, procuramos fundamentar o conceito de “idiomatismo” (entendido como o uso das potencialidades próprias do instrumento) a partir da definição do termo idiomático encontrada no Dicionário Harvard de Música, mencionada por Cardoso (2006):

Sobre uma peça musical, explorando as potencialidades particulares de um instrumento ou voz para o qual é intencionado. Essas potencialidades podem incluir timbres, registros, e meios de articulação assim como combinação de alturas que são mais facilmente produzidas em um instrumento do que em outro. (...). O surgimento do virtuoso (...) no século XIX é associado com uma escrita crescentemente idiomática, inclusive em músicas que não são difíceis tecnicamente. (Cardoso, 2006, p. 12).

Marco Pereira (1984) afirma acerca da obra de violão de Villa-Lobos que:

Villa-Lobos foi, seguramente, o primeiro a utilizar aquilo que lhe era exclusivo [*ao violão*], a essência do instrumento, como material temático. Ele se serviu, frequentemente, de evidências digitais para construir sua matéria musical, partindo de uma digitação prefixada para obter certos resultados sonoros. Isso é de suma importância, visto que sua atitude não era só de impor ao instrumento os sons que estavam em sua mente, mas também de fazer com que ele soasse com sua linguagem própria. (Pereira *apud* Cardoso, 2006, p. 12).

Nesta citação, destaca-se que Villa Lobos foi pioneiro no uso de idiomatismo, de “violonismo”, em função da sua estratégia de usar certas configurações digitais prefixadas como “fôrmas” para atingir resultados sonoros típicos do violão. Hélio Delmiro (2012)<sup>50</sup>, ao falar sobre idiomatismo, destaca os jogos de simetria e inversão de simetria nas fôrmas digitais da mão esquerda do violonista. É oportuna também a citação de Tullio (2005), quando afirma que:

na música, o que identifica o idiomatismo em uma obra é utilização das condições particulares do meio de expressão para o qual ela é escrita (instrumento/s, voz/es, multimídia ou conjuntos mistos). As condições oferecidas por um veículo incluem aspectos como: timbre, registro, articulação, afinação e expressões. Quanto mais uma obra explora aspectos que são peculiares de um determinado meio de expressão, utilizando recursos que o identificam e o diferenciam de outros meios, mais idiomática ela se torna. Neste sentido, se comparado à aplicação linguística do conceito, o idioma

---

<sup>50</sup> Em conversa pessoal em janeiro de 2012.

de um instrumento musical seria o equivalente a um fonema específico de uma língua falada (Tullio, 2005, p. 14).

A partir da pesquisa de Amorim (2007) sobre o idiomatismo na composição para violão, cito, dentre os recursos composicionais do instrumento: a) uso de paralelismos; b) uso de cordas graves (4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>) para a condução de temas; c) uso de cordas soltas, empregadas na composição musical de obras para violão solo.

Segundo Amorim, o paralelismo é um recurso do violão que consiste em usar “uma mesma digitação (fôrma) 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, p. 83)”. O uso do recurso é fartamente encontrado em grande parte das peças instrumentais e canções da produção musical de Guinga, como em “Cheio de Dedos”, “Dichavado”, “Choro pro Zé”, “Sargento Escobar”, “Constance”, que são do repertório selecionado<sup>51</sup> para essa pesquisa. Cabe ainda mencionar o uso do ligado e do arpejo como elementos de linguagem em “Cheio de Dedos”, “Dichavado”. Abaixo seguem alguns exemplos musicais comprovando essa argumentação.

O choro “Cheio de Dedos” pode ilustrar ocorrência de paralelismos existentes na obra do compositor, em trecho destacado no exemplo musical 1. Acrescentamos ilustrações visuais que enquadram e circulam fragmentos rítmico-melódico-harmônicos da peça, visando destacar o objeto de análise. Para ampliar a compreensão adicionamos, ao trecho citado, tablaturas de violão que auxiliam a visualização dos paralelismos ocorridos na obra, conforme pode ser observado no exemplo musical 1:

---

<sup>51</sup> Verifica-se o uso de paralelismo em “Perfume de Radamés”, “O Coco do Coco”, “Nítido e Obscuro” e outras.

Exemplo musical 1, “Cheio de Dedos”, choro de Guinga. Compassos 17 a 21, com associação das tablaturas. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

O paralelismo ocorre<sup>52</sup>, nos dois tempos do compasso 17, com a seguinte digitação da mão esquerda: dedo 3 (nota dób<sup>53</sup>, corda 6, na casa 7), pestana dedo 1 (em todas as cordas, na casa 4), ligado<sup>54</sup> (notas dób – réb).

O paralelismo começa quando a fôrma da mão esquerda (A), no acorde<sup>55</sup> de  $\text{Cb}(9)$ , recua (B) uma casa no segundo tempo no acorde  $\text{Bb7}(9)$ , utilizando a mesma digitação<sup>56</sup> da mão esquerda: dedo 3 (nota sib, corda 6, na casa 6), pestana com dedo 1 (casa 3 em todas as cordas), ligado (notas sib–dó, corda 3, nas casas 3 e 5).

Depois desloca horizontalmente (C) três casas no primeiro tempo (compasso 19) no acorde  $\text{Db7}(9)$  com a mesma digitação da mão esquerda: dedo 3 (nota réb<sup>57</sup>, corda 6 –

<sup>52</sup> Concomitante ao uso de paralelismo (violonismo), no exemplo musical 1, os ligados das notas dób – réb em (A) e das notas sib – dó em (B) no compasso 17, das notas réb – mib em (C), no compasso 19, e no compasso 21, das notas sol – lá (D), ilustram o uso de *alusão à síncopa* (elemento idiomático do choro) no mesmo exemplo musical.

<sup>53</sup> Reinterpretamos as relações harmônicas apresentadas no *Songbook* (Cabral, 2003), as notas si foram lidas com dob.

<sup>54</sup> Pestana dedo 1 (nota dob, corda 3 - casa 4) – dedo 2 (nota réb, corda 3 - casa 6).

<sup>55</sup> Na proposta de cifragem de Camara (2008), os números cortados se referem aos intervalos omitidos, a cifra  $\text{Cb}(9)$ , simboliza Dó bemol com nona e quinta omitida.

<sup>56</sup> Adotamos a digitação utilizada pelo compositor em suas gravações e *performances*.

<sup>57</sup> A ligadura de extensão entre os compassos 18 e 19 (nota réb) ilustra a *valorização melódica do contratempo* (outro elemento idiomático do choro) no respectivo exemplo musical. Menciono as

casa 9), pestana com dedo 1 (casa 6 em todas as cordas), ligado (notas réb –mib, corda 3, nas casas 6 e 8). Por fim, recua (**D**) sete casas no primeiro tempo (compasso 21) no acorde  $\overset{G7(9)}{\text{8 7}}$ , com a mesma digitação da mão esquerda: no lugar da pestana em todas as cordas presas do paralelismo anterior, cordas soltas, mantém dedo 3 em corda presa (nota sol, corda 6, na casa 3), e, ligado (nota sol, corda 3, na corda solta e nota lá, na corda presa, dedo 2, corda 3, na casa 2).

“Cheio de Dedos” apresenta uma ocorrência muito significativa de paralelismos, como pode ser observada nos fragmentos rítmico-melódico-harmônicos dos compassos 36 e 37, destacados no exemplo musical 2. Harmonicamente o trecho apresenta ocorrência de “ambiguidade de relativos” (ver terceira seção do capítulo 4) através do uso de modalismo e paralelismo que provoca nas “fôrmas” acordes com função dominante ora de Mi menor, ora de Sol maior (que são relativos).

Exemplo musical 2, “Cheio de Dedos”, choro de Guinga. Compassos 36 e 37. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

nomenclaturas, *alusão à síncope* e *valorização melódica do contratempo*, elaboradas por Almeida (1999) em função da abordagem do idiomatismo tanto do violão como do choro na composição musical de Guinga. Especificamente o objetivo é explicitar a ocorrência de paralelismo, mas como a pesquisa investiga a combinação de idiomatismo do choro articulado com o idiomatismo do violão é oportuno fazer referência das duas categorias, pois as nomenclaturas caracterizam elementos idiomáticos do choro.

No primeiro tempo do compasso 36, ocorre o acorde Em(9)/G, que é seguido de  $F\#^o(b8)$ <sub>8</sub>, (VII grau) dominante substituta de Sol maior (tom vizinho de Mi menor). No compasso 37, ocorrem duas versões da dominante (V grau) de Sol maior. Seguindo a ilustração visual do exemplo 2, nota-se que em **(C)** a configuração da dominante usa dissonância (nona menor) proveniente do modo menor. Em certa medida, pode-se interpretar este acorde **(C)** como uma versão da dominante do homônimo (de Sol maior), o que seria um empréstimo modal. Em **(D)** a configuração da dominante usa dissonância (nona menor) proveniente do modo menor, mas aparece o uso de dissonância (décima terceira) do modo maior. Em função da ambiguidade de relativos, este acorde pode ser interpretado como dominante (V grau) de Mi menor, cifrado analiticamente<sup>58</sup> como B7(b9)/C.

Outra ilustração de paralelismo pode ser observado no exemplo musical 3, do choro “Dichavado” (compassos 1 a 4, inclusive a anacruse). A fôrma **(A)**, que vai gerar o paralelismo, começa na quarta semicolcheia do segundo tempo do compasso 1 até a primeira semicolcheia do segundo tempo do compasso 2, no acorde de Am(9)/C, nas casas 2 e 3 do braço do violão conforme ilustração visual da tablatura **(A)**. Depois, a fôrma **(B)** desloca, sobe<sup>59</sup> verticalmente uma corda e sobe horizontalmente uma casa na quarta semicolcheia do segundo tempo do compasso 2 até a primeira semicolcheia do segundo tempo do compasso 3, no acorde Fm(9)/Ab (casas 3 e 4). Na sequência, a fôrma **(C)** desloca, desce horizontalmente uma casa na terceira semicolcheia do segundo tempo compasso 3 até a terceira semicolcheia do primeiro tempo do compasso 4, no acorde Em/G (casas 2 e 3), conforme ilustração do exemplo 3:

<sup>58</sup> Para esta cifra a nota mib é reinterpretada como ré#, terça do acorde B7(b9)/C.

<sup>59</sup> O sentido do verbo subir não se refere ao sentido de ir musicalmente para o agudo. O uso do verbo é físico que denota literalmente o fato de que o desenho da fôrma **(A)**, do acorde Am(9)/C, que ocorre digitalmente na mão esquerda nas cordas 5, 4, 3 e 2 (casas 2, 3 do braço do violão) – ocorrer no acorde Fm(9)/Ab, nas cordas 6, 5, 4 e 3 (casas 3, 4 do violão) com a mesma fôrma **(B)** desenhada do acorde anterior.

Exemplo musical 3, “Dichavado”, choro de Guinga. Compassos 1 a 4. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

Outra evidência que demonstra a presença dos violonismos na música de Guinga, na avaliação de Cardoso (2006):

é a frequente 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 (...) diversos trechos nos quais a melodia foi construída a partir do acompanhamento instrumental. Nas músicas “Baião de Laca”, “Chá de Panela”, “Destino Bocaiúva”, “Di Menor”, “No fundo do Rio”, vimos a melodia se originar dos baixos e das baixarias propostas pelo violão. (2006, p. 91-92).

Em entrevista concedida a Cardoso, Tardelli (2005)<sup>60</sup> oferece-nos uma visão esclarecedora sobre o idiomatismo na obra de Guinga e avalia com precisão seu impacto na *performance* musical violonística da obra do artista, em particular, das suas peças que contêm elementos idiomáticos do violão e do choro:

Muitas melodias que ele faz são violonísticas (sic) (...) Mas, às vezes, você sente que aquela melodia, ela foi feita a partir de um violão. (...) Às vezes, os caminhos violonísticos vão levando ele a uma determinada melodia que, se não fosse no violão, ele não faria ou não seria daquela maneira. (...) Por isso que tocar, às vezes, uma melodia do Guinga, é complicado, não é fácil de você entender logo, porque, às vezes, você tem de pensar como se fosse um violão, principalmente a melodia. Ela está toda em arpejos, às vezes. Então, se o cara solar ela toda como se fosse melodia, talvez não passe o que ele passa. (...) Eu acho que sai ali da música dele, tem muito a ver com o violão, com a maneira de frasear dentro dos arpejos. Muitas vezes, você está tocando músicas dele você acha que é arpejo, não é arpejo, é a melodia, mas em forma de arpejo. Se você fizer aquela melodia na mesma corda, não vai soar mais o Guinga. (Tardelli *apud* Cardoso, 2006, p. 83).

O exemplo musical 4, foi escolhido para exemplificar parte da primeira seção do choro “Perfume de Radamés”, composto em homenagem ao compositor gaúcho Radamés Gnattali.

<sup>60</sup> Tardelli, Marcos. Entrevista concedida em sua residência no Rio de Janeiro, 2005. Gravada em 2 mini-disc (MD) (120 min), no dia 14/04/2005.

The image displays four guitar fingerings labeled I, IV, and VIII, each represented as a grid of six strings and six frets. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and an 'o' for natural harmonics. Below these are two staves of musical notation. The top staff is in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef, 2/4 time, with a key signature of one flat. Brackets connect the four fingerings to specific measures in the musical score, illustrating how the same melodic and harmonic material is played in different positions on the fretboard.

Exemplo musical 4, “Perfume de Radamés”, choro de Guinga. Compassos 1 a 4. Fonte: Cardoso (2006, p. 81).

As quatro “fôrmas” representadas acima da partitura do exemplo musical 4 (referentes aos quatro primeiros compassos) permitem-nos notar a maneira como a fusão idiomática de melodia e harmonia é elaborada a partir de um único desenho montado em várias regiões do braço do violão. A tematização de Cardoso (2006) sobre o idiomatismo, em especial a visualização das fôrmas e desenhos geométricos que representam a configuração digital da mão esquerda no violão, é muito útil para uma explicitação objetiva (em termos da mecânica digital de execução) do idiomatismo violonístico na composição musical do choro em Guinga. Cardoso (2006) comenta o trecho (exemplo musical 4) na sua dissertação de mestrado descrevendo o paralelismo da mão esquerda do violonista na execução da peça:

Deslocada na direção vertical do braço (primeira fôrma para a segunda), e em seguida na horizontal (segunda para a terceira e terceira para a quarta), todas essas fôrmas apresentando sempre interação com as cordas soltas. No caso das duas últimas fôrmas, a interação com a corda solta mi provoca um efeito típico das composições de Guinga, acrescentando tensões características, resultando em um efeito “Campanella” muito rico do instrumento. Dessa forma, **o terceiro acorde, um Dó menor com nona e baixo em mi bemol, é antecipado pela nota mi da corda solta, e o quarto acorde, um Fá**

**menor com nona e baixo em lá bemol**, é antecipado pela mesma corda solta, que representa sua sétima maior. Podemos também reparar na repetição dos padrões violonísticos, observando a recorrência das cordas soltas precisamente no mesmo tempo - a penúltima colcheia de cada compasso - ocorrendo esta repetição na anacruse e nos três compassos seguintes. (Cardoso, 2006, p. 82, negrito nosso).

O pesquisador argumenta, na citação anterior que “o terceiro acorde, um Dó menor com nona e baixo em mi bemol, é antecipado pela nota mi da corda solta”. Ocorre uma incorreção, uma vez que, “esse acorde não é um Dó menor (Cm), mas um  $E^o_{\sharp} \begin{pmatrix} b8 \\ b4 \end{pmatrix}$  (Mi diminuto com oitava diminuta, quarta diminuta e quinta omitida), VII grau de Fá Menor, substituto da dominante C7”. Camara (2008, p. 89). (Ver exemplo 7, que apresenta uma análise graduada e cifras do trecho).

Vale comentar que o exemplo musical 3, retirado de “Dichavado”, possui uma configuração digital muito semelhante à de “Perfume de Radamés” (exemplo musical 4), exatamente nos compassos iniciais de ambas as peças.

Nos dois exemplos musicais (3, 4), na fôrma da mão esquerda, nota-se uso combinado de construção arpejada com paralelismos, subordinado rigorosamente a um sentido tonal, o que demarca diferença de Guinga em relação à Leo Brouwer e Villa Lobos, por exemplo.

Em “Dichavado”, verifica-se musicalmente uma fusão idiomática de melodia, ritmo e harmonia (uso de cordas soltas – efeito *campanella*, paralelismos) integrados a uma linguagem violonística onde predomina o uso de arpejos e ligados. Ritmicamente uso recorrente de grupo de quatro semicolcheias, com variação de duas semicolcheias mais uma colcheia (compasso 11), *síncopa* (compasso 34), *alusão à síncopa* e

*quiáltera*<sup>61</sup> de cinco (compasso 37) que são elementos idiomáticos do choro (Cançado, 1999; Almeida, 1999).

Na análise dos elementos idiomáticos do violão no repertório abordado nesta pesquisa percebe-se em certos trechos musicais das obras selecionadas que o compositor opta por não fazer idiomatismo. Há momentos (por exemplo, trechos de “Cheio de Dedos” compassos 12, 36, 37) em que ele vai compor, por causa de um determinado efeito musical, passagens não idiomáticas que são mais complexas tecnicamente (digitalmente) para mão esquerda<sup>62</sup> do violonista.

Camara (2008) menciona pesquisa que realizou sobre Villa Lobos na qual aborda os doze estudos para violão e analisa a harmonia que foi causada por idiomatismo. Na mesma pesquisa abordou trechos musicais que Villa Lobos obrigou os violonistas a se esforçarem a fazer, referindo-se às contribuições que o compositor gerou de desenvolvimento técnico e estético na linguagem do violão por uma vontade (compositiva) harmônica. Assim, tanto na obra de Villa Lobos quanto na obra de Guinga, nota-se que o idiomatismo não é absoluto: verifica-se também na composição musical dos dois uma escrita idiomática e outra não idiomática. Tem um dado nesta reflexão que revela que não ocorre pura obediência ao idiomatismo. A harmonia pode, dependendo da intenção artística do compositor, gerar ou não gerar idiomatismo.

Este ponto Cardoso (2006) não investiga em seu trabalho sobre o idiomatismo na composição musical de Guinga. Vale lembrar que seu trabalho também não discute a fusão de idiomatismo do instrumento com o idiomatismo de gênero ou estilo musical (como tematizo a fusão entre elementos idiomáticos do violão e do choro), que é um

---

<sup>61</sup> No próximo capítulo abordaremos *síncopa*, *alusão à síncopa* e *quiáltera* que são categorizadas dentro da caracterização do ritmo como elementos estruturais (idiomáticos) do gênero choro (Almeida, 1999; Cançado, 1999/2000 e outros).

<sup>62</sup> O mesmo acontece também em “Sargento Escobar” (compassos 28, 29, 30).

dato fundamental para pesquisar e compreender com mais profundidade a composição musical do artista. Cardoso aborda especificamente a mecânica e as fôrmas da mão esquerda que são, na sua avaliação, o princípio estrutural na criação do compositor.

Segundo Cardoso (2006):

Guinga utiliza abundantemente a “transposição” das fôrmas da mão esquerda principalmente na direção horizontal, acontecendo, com menos frequência, também na vertical. Uma diferença no uso de tais técnicas também transpareceu ao longo dos trechos musicais, com relação a Leo Brouwer e Heitor Villa-Lobos: parece-nos patente que Guinga as utiliza sempre preocupado em manter uma coerência tonal no campo harmônico, enquanto vemos os outros dois autores empregarem tais técnicas despidos de qualquer inquietação semelhante. Sugerimos que Guinga apreende as técnicas composicionais das vanguardas representadas por Brouwer e Villa-Lobos, e as adapta dentro de suas necessidades estéticas, trazendo-as para um campo harmônico mais claramente tonal. (Cardoso, 2006, p. 133-4).

Cardoso chega a dizer que o idiomatismo é de tal ordem que parece que Guinga compõe com o dedo, ou melhor, com os dedos. O pesquisador, ao enfatizar a importância “dos violonismos na música de Guinga, reiterando a centralidade do violão na obra do compositor”, [assevera que] “para os violonistas-compositores, (...) os dedos são ótimos compositores”. Cardoso (2006, p. 58, 59). Sua pesquisa acerca do seu idiomatismo musical violonístico busca enfatizar essa interferência do mecanismo digital no processo criativo do artista. Sua afirmação de que são os dedos que compõem pode ser interpretada como uma submissão acrítica do compositor ao mecanismo digital da mão esquerda (parte do material musical) durante o processo de composição musical.

Adorno (1970), em sua *Teoria Estética* reflete criticamente esse aspecto, de submissão<sup>63</sup> ao material musical no processo criativo, ao abordar a relação sujeito (criador) e objeto (obra criada) no universo da composição musical. Segundo Dantas (2008), Adorno:

define inicialmente material musical como conceito essencial de todas as sonoridades de que dispõe o compositor. (...) Essa relação existente entre compositor e material nos apresenta também uma outra face: enquanto obedece às advertências do material, o compositor é capaz, em uma relação dialética, de modificá-lo: para acomodar-se a tal

---

<sup>63</sup> Na minha Dissertação de mestrado (1993) desenvolvo uma discussão sobre este aspecto no contexto da abordagem acerca do conceito de progresso musical na obra de Adorno. Confira Siqueira (1993).

obediência, o compositor tem necessidade de uma desobediência total, da maior independência e espontaneidade possíveis. Até esse ponto o movimento do material musical é dialético. (Dantas, 2008, p. 553).

Poderíamos pensar o eu criador de Guinga como sujeito submisso, ao se conformar e se adaptar ao objeto (entendido como o mecanismo digital, idiomático e instrumental do violão). Em outras palavras, o material musical colocando as “fôrmas” da mão esquerda como princípio determinante do processo criativo. Na análise de Adorno essa submissão acrítica do sujeito (compositor) ao objeto (material musical) sublima sua liberdade e dignidade estética no processo de composição musical. Conforme mencionado na citação, para obedecer dialeticamente ao que é imposto pelo material, o compositor tem necessidade de uma desobediência total, isto é, sua vontade subjetiva deve prevalecer da mesma forma que o material musical.

Cardoso (2006) ao enfatizar as fôrmas da mão esquerda do violonista exagera na importância deste aspecto, como se Guinga, no seu processo criativo, praticasse uma submissão ao mecanismo das “fôrmas” sem postular suas vontades subjetivas ao material sonoro no processo de composição musical. O pesquisador não discute como que em certos momentos o compositor opta (violonisticamente) não fazer paralelismo e consegue um resultado musical que provoca ruptura com o que era esperado digitalmente na mão esquerda, ou seja, a fôrma não se mantém quando sua manutenção geraria o que era previsto musicalmente.

Especificamente na peça “Cheio de Dedos”, no segundo tempo do compasso 12, na conclusão da cadência de volta à tônica, ocorre uma quebra de paralelismo/idiomatismo. Se o desenho do acorde anterior (*subV/V*) fosse mantido, o acorde seguinte seria a dominante de Dó menor (Cm, tônica da peça), porém Guinga usa o acorde G7(13)/F, dominante de Dó Maior, no lugar de G7(b13)/F, dominante de Dó menor, e, deste modo, interrompe a manutenção e repetição da mesma fôrma digital do

acorde anterior,  $Ab(\overset{\#6}{\#5})/F\#$  (lá bemol com sexta aumentada<sup>64</sup> na função de *subV/V*), substituto da dominante da dominante do tom original da obra. O uso de empréstimo modal provocou uma quebra do paralelismo. Neste trecho acontece uma mistura de melodia, harmonia, modalismo, idiomatismo e não idiomatismo, denotando um extremo controle do processo criativo por parte do compositor, conforme ilustração no exemplo musical 5:

(Subst.V) → V      I

$Ab(\overset{\#6}{\#5})/F\#$      $G7(13)/F$      $[Cm]$

$G7(b13)/F$

Exemplo musical 5, “Cheio de Dedos”, choro de Guinga. Compasso 12. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

Diferente da notificação, no parágrafo anterior, de quebra de paralelismo, no próximo exemplo musical da mesma obra, ocorre a manutenção de paralelismo através de empréstimo modal. Foi mantida a mesma fôrma do acorde anterior,  $Ab(\overset{9}{\#6})$  (*subV/V*). Vale dizer que, *se o acorde de dominante fosse o diatônico  $G7(b9)$ , a configuração digital impediria um paralelismo, isto é, não aconteceria a mesma configuração digital (na mão esquerda) do acorde anterior.* O trecho é apresentado na versão da nossa edição com as cifras que sugerimos.

<sup>64</sup> Confira seção 2.3, do capítulo 4, que explicita a cifra  $X(\#6)$  como *subV/V* e ou numa situação de modulação por enarmonia. A cifra  $X(\#6)$  segue o padrão de Camara (2008).

(Subst. V) → V I

Ab<sup>(9)</sup> G7(9) [Cm]

23

G7(b9)

Exemplo musical 6, “Cheio de Dedos”, choro de Guinga. Compasso 23. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

Se esse efeito vem do ouvido, de ele saber<sup>65</sup> ou não explicitamente, isso é menos essencial, o que importa é o resultado musical que ele atingiu. Nos exemplos 5 e 6, Guinga, através de empréstimo modal, afirma e nega o paralelismo/idiomatismo em benefício de um determinado efeito musical.

A análise musical do exemplo 5 mostra, que em determinados trechos, o compositor demonstra uma pesquisa sobre as possibilidades do não uso de idiomatismo, onde o princípio melódico-harmônico prevalece sobre o mecanismo digital. Vale notar, de um lado, que em certos momentos ocorre um resultado musical (tonal/modal) que se fundamenta no uso de tonalismo (misturado com modalismo) para negar paralelismo e provocar uma ruptura com o que era esperado digitalmente na mão esquerda. De outro, notamos que em outros momentos (outras passagens musicais) o compositor demonstra um uso de paralelismo/idiomatismo, em que o mecanismo digital prevalece (contudo seguindo o princípio tonal), como nos compassos 17, 18, e em particular o compasso 23, destacado no exemplo musical 6, da mesma peça, “Cheio de Dedos”.

<sup>65</sup> Este saber se origina do seu convívio com o instrumento. É oportuna a fala de Leonardo de Bruno (2012), filho de Abel Ferreira, famoso compositor de choro, ao comentar a tristeza de seu pai ao sair do velório de Garoto e ver as marcas e os calos na sua mão esquerda de tanto tocar violão. Imagem emblemática de entrega à música e ao violão, ou como diz Hélio Delmiro (em conversa pessoal): “você deve se entregar à música sem esperar nada de volta”.

O importante nesta discussão, sobre interação entre idiomatismo e tonalismo, é que Guinga aproveita uma contribuição que vem do violão<sup>66</sup> (do idiomatismo do instrumento, do “dedo”) direcionando o processo criativo. Mas têm aspectos, como os que mencionamos, que provêm da sua vontade harmônica subjetiva. O compositor demonstra profundo conhecimento da relação da carne (dedo) e mente<sup>67</sup> no uso dos elementos idiomáticos do violão.

Em certos momentos prevalece o idiomatismo e em outros momentos, não. Assim, é possível dizer que, em certos trechos, Guinga faz uso de idiomatismo para gerar uma *quebra* tonal mantendo o desenho igual. Em outros trechos ocorre uma negação de idiomatismo, não ocorre o mesmo desenho (a mesma fôrma da mão esquerda), e acontece melódica e harmonicamente uma *quebra* tonal do mesmo modo. Ou seja, tem um dado – para além do dedo – que é o “som”, a “música” como resultado final da composição, a pesquisa musical no processo criativo e o desejo de avanço estético em relação ao que já foi feito na composição musical que contém elementos idiomáticos do violão e do choro tradicional (conforme caracterização de Borges, 2008a, 2008b e outros). Em algumas passagens da sua dissertação, Cardoso (2006) comenta comparativamente o uso de idiomatismo na obra de João Pernambuco, Dilermando Reis, Villa Lobos e Guinga.

Neste sentido, Cardoso (2006) observa ainda que, diferente de Villa Lobos, Guinga, no seu idiomatismo e formação de paralelismos, segue um princípio tonal, o que às vezes vai alterar o desenho das fôrmas da mão esquerda (do violonista) em função deste princípio musical, como ocorre em “Cheio de Dedos”. Neste ponto, o pesquisador tem razão, mas ele não aprofunda sua discussão sobre esse aspecto na sua dissertação.

---

<sup>66</sup> Aragão (entrevista 2012) também enfatiza este aspecto.

<sup>67</sup> Não por acaso o título do CD de Tardelli é “Unha & Carne”, poderia no caso de Guinga parafrasear e dizer “Unha & Carne & Mente” para sintetizar numa imagem esta reflexão.

A música de Guinga tem objetivamente um sentido tonal que orienta sua composição e justifica seu discurso musical e em muitas passagens é claramente tradicional, em função do uso de alguns procedimentos cadenciais já consagrados no repertório da música tonal (tanto erudita como popular). Camara (2008) comenta a expansão do colorido das funções básicas e funcionais do tonalismo e apresenta o “trecho inicial de *Perfume de Radamés* do Guinga, uma rica exploração do *trio* tônica, subdominante e dominante”. (Camara, 2008, p. 89). Na sua edição musical do trecho, a indicação das fôrmas empregadas no violão evidencia “que o mesmo desenho é quatro vezes aproveitado: há modificação de cordas e casas, mas a estrutura se mantém”. (Idem). (Ver exemplo musical 7)<sup>68</sup>. Na visão de Camara (2008):

Apesar de ser um perfeito exemplo de aplicação do conhecimento auditivo-instrumental, é mais provável que Guinga não tenha consciência da presença dessas funções em sua música, até pela complexidade das abstrações que elas sofreram. (Camara, 2008, p. 89).

The image shows a musical staff in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody consists of four measures. Above the staff, the harmonic functions are labeled: T (Tônica), S (Subdominante), D (Dominante), and T (Tônica). Below these labels are the corresponding chord symbols: Fm<sup>(9)</sup>, B<sup>b</sup>m<sup>9</sup>, E<sup>o</sup> (b<sup>8</sup> / b<sup>4</sup>), and Fm<sup>(9)</sup>. The third measure has a '5' written below the staff, indicating a fifth fret. A bracket labeled 'apojatura' spans the second and third measures. Below the staff are four guitar chord diagrams: the first is Fm<sup>(9)</sup>, the second is B<sup>b</sup>m<sup>9</sup>, the third is IV (E<sup>o</sup>), and the fourth is VIII (Fm<sup>(9)</sup>). The diagram for the dominant chord (IV) is labeled 'IV' and the diagram for the final tonic chord (VIII) is labeled 'VIII'. The notation ends with 'etc...'.

Exemplo musical 7, “Perfume de Radamés”. Compassos 1 a 4; choro de Guinga. Fonte: Camara (2008, p. 89).

Contudo, harmônica e tonalmente, para além das abstrações complexas explicitadas na edição musical (através da análise graduada e cifragem analítica) a estrutura tonal **T, S, D, T**, é permanente. Às vezes o violão pode nos levar a caminhos

<sup>68</sup> Neste exemplo musical a edição de Camara (2008) é diferente da edição do *Songbook* (Cabral, 2003) do artista. Na sua edição Camara (2008) introduz cifras analíticas (seguindo padrão de cifragem elaborado pelo próprio autor) e introduz armadura de clave que inexistente na partitura do *Songbook* (2003). Mencionamos no capítulo 1, que adotaríamos o modelo de cifras proposto pelo autor. No último capítulo vamos explicitar terminologicamente alguns símbolos como b4, b8, X (#6) e outros que são incomuns na cifragem recorrente da música popular.

não previstos. Camara (2008) sugere<sup>69</sup> que o violão pode gerar elementos idiomáticos tradicionais que remetem à própria afinação do instrumento (originada na *Renascença*), como se o próprio idiomatismo possibilitasse que o sistema tonal fosse representado no violão.

---

<sup>69</sup> Esta argumentação é de Camara (2008), em conversa pessoal (janeiro de 2011), referindo-se a origem da afinação do violão.

## CAPÍTULO 3 - O CHORO NA SUA OBRA

### 3.1 Tradicional e não-tradicional no gênero/estilo choro

Aragão (2012) pontua que para discutir a composição que contém elementos do choro na produção musical de Guinga é necessário explicitar o que o pesquisador entende por choro. O escopo deste capítulo não é necessariamente definir conceitualmente o choro como representação, isto é, definir que é choro. A tentativa de conceber o choro como categoria, estilo ou gênero musical, pressupõe buscar determinada resposta para uma pergunta, que se mantém em aberto no contexto da pesquisa sobre o gênero/estilo. As possíveis definições sobre o que é choro denotam categorias discursivas produzidas por determinados sujeitos que estão situados historicamente em outros discursos e em certas referências e epistemologias. Nossa intenção é usar criticamente as referências escolhidas para caracterização do idiomatismo do choro e do violão na música de Guinga.

Em sua tese de doutorado, Verzoni (2000) problematiza musicologicamente o choro como gênero e estilo articulando contribuições de teóricos, como Baptista Siqueira (1970), Gerard Bêhague (1994/5) e Ary Vasconcelos (1984), em certa medida, reafirmando a concepção de que o gênero musical é proveniente das suas funções sócio-culturais. Tematiza a composição de Joaquim Calado, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e certifica que nenhum destes artistas subtitulou como choro suas obras nas partituras no século XIX. Segundo Borges (2008b):

A palavra choro surgiu nas partituras impressas substituindo gradativamente os gêneros polca, *habanera* e tango. A utilização da palavra choro (até então designada como agrupamento musical) nos subtítulos das partituras (década de 1920) concerne a uma gradativa substituição das “danças do choro”, a exemplo do “tango”, “polca”, “mazurca”, etc. Essa nos parece uma razão plausível para explicar a consolidação do choro não obstante existir controvérsias que se fundamentam na hipótese de que a palavra “choro” como gênero teria surgido por razões comerciais a fim de se estabelecer no mercado fonográfico. (...) O choro pode ser entendido como gênero ou estilo, dependendo de uma aceção mais abrangente ou específica que costuma estar implícita

na *performance*. Tal acepção deve ser indicada mediante uma abordagem analítica, de modo a evitar equívocos. A maneira de tocar o choro é parte integrante e indissociável do estilo musical, ao passo que o choro como gênero está ligado não apenas a uma maneira de tocar; mas, sobretudo, a uma variedade de padrões formais, harmônicos e frasísticos, vinculados a um repertório comum que foi sendo consolidado, gradativamente, desde o século XIX. (Borges, 2008b, p. 205-6).

Em nossa discussão sobre o choro, pensado dialeticamente como gênero e estilo, abordaremos a distinção entre choro tradicional e não tradicional. Depois dessa explicitação apresentaremos a caracterização dos elementos idiomáticos do choro na obra de Guinga.

Borges (2008a, 2008b), ao analisar terminologicamente as duas categorias argumenta que existe uma dualidade dos estilos tradicional e o não-tradicional no choro. Destaca que os aspectos estilísticos são complexos de serem demarcados *uma vez que vários fundamentos são usados* para se explicitar tais características. A dificuldade de demarcação ocorre porque os dois estilos de interpretação convivem por meio do “repertório e de instrumentos que são compartilhados pelos dois estilos, dentre os quais: (o violão de sete cordas) tradicional e não-tradicional, cavaquinho, pandeiro e instrumentos amplamente difundidos no choro” Borges (2008a, p. 23).

O repertório (elo comum entre os estilos) é formado por obras (do gênero) que foram selecionadas e se fixando como referências no contexto das práticas interpretativas. Ao tematizar a dimensão dos instrumentos, Borges (2008a) pontua que no choro tradicional o violão (de sete cordas) tem função de acompanhamento e no choro não tradicional tem função de solista.

O autor salienta que a ordem sociocultural interfere e repercute na formação e trajetória musical dos membros da comunidade do choro, o que impõe cuidado teórico para evitar equívocos terminológicos na conceituação e uso das nomenclaturas choro tradicional e choro não tradicional. O pesquisador se apóia e utiliza conceitos oriundos

das ciências humanas seguindo um procedimento que é imanente à Musicologia e Etnomusicologia, para explicitar o caráter tradicional e não tradicional (ou moderno) do choro. Autores como Canclini, Tagg, Blacking, Stefanni, Nattiez, Ulhôa, Sandroni e outros podem ser usados para caracterização e diferenciação do duplo aspecto (tradicional e não tradicional) do gênero/estilo choro.

Essas categorias analíticas extramusicais ajudam a compreender a diferenciação entre o choro tradicional e o choro não-tradicional na medida em que são produzidos como gêneros/estilos musicais híbridos. A estratégia que Borges (2008a) utiliza para diferenciar o tradicional do não tradicional opera por meio da dicotomia terminológica, tradição e modernização. Nesta perspectiva é relevante tematizar a história social e cultural do choro para explicitar as questões tradição e modernização através de uma abordagem musicológica que se fundamenta em categorias consagradas por Canclini, como por exemplo, a hibridação. Segundo Borges (2008a):

para fundamentar tal hipótese, Canclini discorre sobre o conceito de “desterritorialização”, uma forma de conviver simultâneo de vários tempos e espaços. A mistura de lugares vividos é aplicável ao choro em virtude dos inúmeros grupos chorísticos existentes no Brasil, que guardam consigo elementos musicais de origem natural do músico. Percebe-se que há diferenças musicais entre os grupos de choro de Brasília, Rio de Janeiro, Maceió, Recife, e dentre outras cidades. Tais diferenças se manifestam na condução rítmica e até mesmo nos tipos de harmonizações, entretanto, os distintos grupos, geralmente, encontram no repertório o ponto em comum (Borges, 2008a, p. 31).

A síntese dessa reflexão sobre a hibridação musical nos é dada por Ulhôa, Aragão e Trotta (2001). Nesse texto apresenta-se a construção teórica da *noção de música híbrida* como ferramenta analítica para pesquisa sobre música brasileira popular. Existe um diálogo teórico entre a proposta do texto com formulações de Canclini (uma das suas matrizes teóricas, ao lado de Philip Tagg e G. Stefani, entre outros). A autora e os autores observam que:

este conviver simultâneo de vários tempos e espaços é interpretado por Canclini como um processo de desterritorialização. (...). O que ocorre nestes casos é a utilização de musemas de diferentes matrizes, desterritorializados e reincorporados em uma nova criação musical híbrida, que por sua vez será elaborada pelos ouvintes a partir de experiências sonoras heterogêneas e interpretada sob o prisma (de um) estoque de símbolos musicais também híbridos. (...). Essas experimentações, esse laboratório de comunicação, não são um fenômeno recente, mas um processo que sempre existiu, na música brasileira popular. Nossa música tem se apropriado, reproduzido, recombinação blocos de significação de várias matrizes, sejam elas cultas, artesanais ou industriais. (Ulhôa, Aragão e Trotta, 2001, p. 351-2).

Como ilustração dessa reflexão Borges (2008a) nota que:

O segundo registro fonográfico do grupo de choro “Dois de Ouro”, conjunto que o bandolinista Hamilton de Holanda começou antes de seguir sua carreira como solista, intitula-se “A Nova Cara do Velho Choro” (Laser Records, 1998). Tal intitulação demonstra a relação pacífica do CT (choro tradicional) com o CNT (choro não tradicional) através do repertório comum e dos arranjos que não descaracterizam o CT. A relação do estilo tradicional e não-tradicional (muitas vezes chamado de moderno) é constante entre os músicos da comunidade. (Borges, 2008a, p. 24).

Um dado relevante nesta discussão sobre a relação entre tradicional e não tradicional ser pacífica e conflituosa, explicita a música como um campo de formação de identidades. Essa convivência (pacífica e tensa) do tradicional (tradição) e não tradicional (modernidade) ocorre nas práticas compositivas e interpretativas do choro e de gêneros/estilos musicais afins. Clímaco (2008) aborda o “Clube do choro” como símbolo identitário de Brasília (capital do Brasil), e, argumenta que o choro nos seus primórdios tem identidade *carioca*. O que se explica num contexto em que a música, em particular o choro, é tratada como patrimônio imaterial que está presente no processo de construção identitária. Segundo Borges (2008a):

Nesse sentido, o choro passou por fases estilísticas que traduzem um conflito identitário de músicos que se consideram “chorões” tradicionais em face de outros que se consideram “modernos”. Tal fenômeno pode ser mais bem explicado por outros preceitos antropológicos aplicáveis à música, a exemplo do *musical change*, fundamento teórico desenvolvido por John Blacking (1977). Blacking estabelece uma dicotomia entre dois grupos: tradicionalistas (ou puristas) e os modernistas (ou sincréticos). Ao estabelecer tal relação dicotômica, Blacking critica os dois referidos grupos ao argumentar que ambos falham ao distinguir as mudanças musicais e o nível que as variações das mudanças operam; e, ainda, cometem equívocos ao relacioná-las com outras mudanças que tomaram lugar na sociedade, sobretudo as relações entre classes e mudanças de padrões na alocação do poder. (...) Não é qualquer acumulação de novos sons (inovação na música) que determina uma mudança musical (*musical change*). Isso ocorre porque essa mudança deve estar vinculada, em última instância, com inovações significantes no som da música. (Borges, 2008a, p. 25).

A etnomusicologia tem utilizado publicações de Blacking como referência para explicitar a relação entre música e antropologia, pesquisar e estudar a música em um contexto social e cultural. Em certos contextos de pesquisa essa prática leva a considerar que categorias nativas (numa abordagem etnomusicológica e antropológica) podem esclarecer a capacidade dos membros de uma dada comunidade e tradição musical elaborarem propostas de análise para explicitação de sua produção musical. Borges (2008a) argumenta que:

Para tanto, devemos extrair do dispositivo puramente técnico (do qual se dispõe para uma análise musicológica clássica: análise intervalar, estruturas harmônicas, identificação de modos, escalas, células rítmicas e melódicas) aquele parâmetro que mais se ajuste às distinções e às avaliações musicais feitas pelos cultores do gênero ou estilo musical analisado; mesmo que o vocabulário da comunidade (nativo) utilize expressões retiradas de domínios de sua cultura aparentemente distantes da linguagem musical. (Borges, 2008a, p. 26-7).

Borges (2008a, 2008b) nota que durante sua pesquisa musical sobre os elementos interpretativos/estilísticos do choro, no contexto do arcabouço formal que o autor utilizou no tratamento do duplo caráter tradicional e não tradicional, os parâmetros escolhidos para análise tiveram que ser articulados com o modo como os nativos do gênero/estilo codificam o choro. Contudo, observa que para explicitar o caráter não tradicional, tematizado composicionalmente nas transformações harmônicas iniciadas por Garoto no repertório chorístico para violão solo, teve que recorrer ao modelo de análise da teoria funcional de Hugo Riemann (lido via Koelrreuter). (Borges, 2008a, p. 41 a 46; 58 a 66).

O autor ressalta que, em certa medida, os recursos estilísticos que geram mudanças musicais têm origem em outros gêneros. Neste sentido, a presença de vários gêneros musicais no Brasil, durante o século XIX, teve impacto profundo no processo musical híbrido do choro. “Todavia, as características estilísticas dos gêneros musicais não são exclusivas porque é possível encontrar características similares em distintos

gêneros”. (Borges, 2008a, p. 32). Nesta perspectiva o autor cita Andrade (1962) que explicita dialeticamente repercussões e influências existentes entre músicas de culturas distintas:

Si fosse nacional só o que é ameríndio, também os italianos não podiam empregar o órgão que é egípcio, o violino que é árabe, o cantochão que é grecoebraico, a polifonia que é nórdica, anglosaxonia flamenga e o diabo. Os franceses não podiam usar a ópera que é italiana e muito menos a forma sonata que é alemã. E como todos os povos da Europa são produto de migrações preistoricas se conclui que não existe arte europeia. (Andrade *apud* Borges, 2008a, p. 32).

A citação de Andrade é oportuna uma vez que vários elementos musicais presentes em um gênero específico (como o choro) podem ser encontrados em outro, “sem que haja, necessariamente, um processo híbrido ou uma mudança musical”. (Borges, 2008a, p. 33). Essa reflexão sobre características comuns em gêneros musicais distintos evoca o processo de “correspondência hermenêutica entre objetos” elaborado por Tagg (1982) como ferramenta metodológica para compreensão da música popular. Nessa linha de argumentação Mendonça (2006) comenta que:

Muitas pesquisas e obras têm abordado as semelhanças e pontos de contato entre as várias matrizes de produção musical e essa recíproca influência. O Choro, nascido da forma como os músicos brasileiros executavam a polca, possui semelhanças com a música de concerto. Aspectos da música barroca herdados pela música clássica chegaram até os compositores românticos como o conceito da tonalidade e algumas formas musicais. O gênero *Concerto* é um exemplo e tinha como característica destacar a atuação de um ou mais solistas ainda na época de J. S. Bach e A. Vivaldi. É provável, portanto, que algumas características da música barroca tenham sido absorvidas pelo Choro de forma indireta. (...) Algumas semelhanças entre o Choro e a música barroca que inspiraram inclusive as Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos. (Mendonça, 2006, p. 9,10).

Mendonça (2006) elabora um quadro de semelhanças entre a música barroca e o choro. Lista cinco parâmetros na sua analogia: a) instrumentação, b) presença de um baixo contínuo, c) improvisação, d) caráter polifônico, e) estruturação melódica por sequência.

Ulhôa<sup>70</sup> e outros (2001) sugerem a noção de música híbrida e, no âmbito dessa construção teórica, a categoria matrizes culturais como instrumento para desvelar o significado da música brasileira popular. A autora busca inspiração no conceito de “heterogeneidade cultural” de Canclini (1981/2000) e no conceito supramencionado de Tagg (1982) para explicitar o uso de musemas de matrizes diversas, desterritorializados e reincorporados em uma nova criação musical híbrida. Em função dessa capacidade de interação antropofágica (Ulhôa, 1997) que é presente nos gêneros musicais híbridos nota-se no choro essa absorção de gêneros/estilos musicais.

Um dado que importa destacar é a correlação entre os elementos musicais e sociais que nutre a relação tradição/modernização e intensifica a hibridação que gera novas possibilidades de transformação, as quais são amalgamadas na composição musical do choro não tradicional. Não obstante, a transformação e hibridação não é uma característica exclusiva do choro e ocorrem também em outros gêneros musicais que de modo permanente incorporam referências musicais provenientes de outros universos musicais e culturais.

Os estudos (etno)musicológicos mencionados são oportunos para explicitar características do choro tradicional e não tradicional. Na perspectiva de Cazes (1998), Almeida (1999), Almada (2006), Macedo (2007), Clímaco (2008), Borges (2008a, 2008b) o choro não tradicional incorpora elementos musicais oriundos de outros gêneros, como a canção, o *jazz*, a bossa nova e outros.

Borges (2008a) traça um paralelo entre a harmonia do choro e a harmonia da bossa nova e nota que Gava (2002) desenvolveu uma análise comparativa de “harmonias de dez músicas da década de 1930 referentes à *velha guarda* (muitas vezes

---

<sup>70</sup> A metodologia e discussão teórica desenvolvidas por Ulhôa (1997/2001) foram utilizadas por Aragão (2001) e Trotta (2001) em suas dissertações de mestrado sobre “Pinxinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro” e “A dicção de Paulinho da Viola”, respectivamente.

relacionada com os *regionais* do choro das décadas de 1930 e 1940), e dez músicas que representam o movimento bossa novista” (Borges, 2008a, p. 27). Gava (2002) conclui que a intensa incorporação de dissonâncias às funções harmônicas possibilitou a geração do caráter bossa novista.

Numa atitude similar a de Gava (2002), ao comparar as harmonizações tradicionais (“velha guarda”) com as harmonias (modernas) não tradicionais, Azevedo Py (2006) destaca como traços recorrentes bossa-novistas, a prática de substituições de acordes, utilização intensa e sistematizada de dissonâncias, uso das dominantes individuais, inversões e a utilização de “clichês” harmônicos. Assim como Gava (2002), Azevedo Py (2006) assinala o caráter moderno (não tradicional) da bossa nova.

Borges (2008a) nota que as progressões da bossa nova decorrem das mesmas progressões já utilizadas na “velha guarda” (relacionada com os “regionais” do choro das décadas de 1930 e 1940); a modernidade<sup>71</sup> foi a harmonia de dissonâncias e de acordes tonalmente distantes. Segundo Borges (2008a):

Não obstante existir similitude, constatada por Gava, entre a harmonia da “velha guarda” e da BN no tocante às progressões harmônicas, não se pode chegar à mesma conclusão para o CT (Choro Tradicional) e CNT (Choro Não Tradicional). É essencial delimitar questões acerca do que a comunidade do choro entende por estilos tradicional e não-tradicional, bem como observar tendências estilísticas musicais que influenciam o choro. Tais estilos são separados por uma linha tênue e se correlacionam através de elementos musicais e sociais, o que aventa a ideia de que o uso de determinada dissonância não é um critério suficiente para definir se um estilo é tradicional no choro. Isso ocorre porque é possível observar recursos harmônicos do CNT que também são utilizados no CT. Os aspectos passíveis de comparação entre o CT e o CNT aludem a vários aspectos musicais, sobretudo, àqueles referentes ao acompanhamento. As dissonâncias usadas para os contrapontos do Vi7C atual diferem do acompanhamento tradicional, que não utilizava, predominantemente, as escalas diminuta e menor melódica. (Borges, 2008a, p. 27-9).

Neste sentido, é oportuno lembrar a contribuição do violonista-compositor Garoto na constituição da bossa nova e o seu papel como referência das transformações

---

<sup>71</sup> Segundo Compagnon (1996) existe um dispositivo que é imanente a modernidade que é ruptura com a tradição que gera paradoxalmente a tradição da ruptura, e assim temos a constante produção do novo. A bossa nova, em certa medida, opera nesses limites.

harmônicas que foram incorporadas na composição do choro não tradicional (moderno). Já mencionamos a importância da bossa nova e de Garoto na formação e composição musical de Guinga (Marques, 2002; Cardoso, 2006). Carneiro (2001) compara musicalmente o artista com Garoto e diz que:

considera Guinga como integrante de uma linhagem de compositores para o violão, onde figuraria num extremo o Garoto, representando o passado, e (...) Guinga representando o compositor atual desta linhagem. (Carneiro, *apud* Cardoso, 2006, p. 72).

No contexto dessa linhagem de compositores para violão, a partir das referências de Borges (2008a), Marques (2002), Delneri (2009), Amorim (2007), Taborda (2001) e Cardoso (2006), na relação entre Guinga e Villa Lobos, João Pernambuco, os nomes de Garoto e Hélio Delmiro aparecem como mediação e elos históricos em função da distância cronológica entre Guinga e a produção de Lobos e Pernambuco.

Em relação às referências utilizadas, para caracterização do choro e do violão como instrumento mais identitário, um dado a ser destacado é o lapso histórico aproximado entre 1950 a 1975, que é avaliado por algumas pesquisas (Taborda, 2001; Borges, 2008a e outras) como um período de ostracismo do choro, que foi perdendo espaço para outros gêneros como a bossa nova, jovem guarda e tropicália que mudaram a cena musical do Brasil a partir da segunda metade do século passado.

Tinhorão (1975) manifestou grande descontentamento em relação à perda de espaço, de aura e valor que o choro tinha como símbolo de nacionalidade em detrimento de uma suposta americanização da música popular brasileira urbana iniciada com a bossa nova. Taborda (2001), Borges (2008a), Clímaco (2008) e outros mencionam o renascimento do choro a partir das décadas de 70 e 80, quando surgem inúmeros festivais, clubes e escolas de choro no país.

Em função deste lapso de silêncio do choro, Borges (2008a), por exemplo, ao comentar as transformações harmônicas e diminuição de três para duas partes na forma do gênero, aponta o início destas mudanças em meados de 1920, salta para 1970, e menciona a obra de Garoto (localizada em meados de 1940 a 1950) como mediação deste processo.

Por esse motivo em nossa abordagem da obra de Guinga relacionamos sua composição, que contém elementos idiomáticos do instrumento e do gênero/estilo para violão solo, com Villa Lobos para destacar o idiomatismo violonístico e com Garoto para destacar sua contribuição harmônica para o choro não tradicional (Borges, 2008a), além de mencionar sua relação com Hélio Delmiro (que conviveu na adolescência com o artista) considerado por Marques (2002), Cardoso (2006) e pelo compositor, uma grande influência no seu pensamento harmônico e instrumental/digital<sup>72</sup>.

### **3.2 Caracterização dos elementos idiomáticos do choro**

Existem vários aspectos que definem uma obra como pertencente ao universo do choro. Em função das dimensões rítmicas, melódicas, harmônicas, forma, andamento e instrumentação adotadas, as obras podem ser avaliados como choro-ligeiro, choro-canção, tango-choro, mazurka-choro, choro-maxixe, polca-choro, valsa-choro, choro-seresta, samba-choro, ou simplesmente choro. Todos esses aspectos associados ao gênero choro resultam das várias influências sofridas durante sua trajetória histórica e social.

Os parâmetros que fundamentam o idiomatismo do choro serão indicados e discutidos, objetivando chegar a um melhor entendimento da composição musical que utiliza elementos idiomáticos do gênero na obra de Guinga. A definição e escolha dos

---

<sup>72</sup> Marques (2002) comenta que o artista ficou com a cabeça desorganizada quando viu e ouviu Delmiro tocar violão com seu dedilhado (e fraseado melódico/harmônico) tecnicamente perfeito e idiomático.

parâmetros dialogam com os trabalhos de Almeida (1999), Macedo (2007), Salek (1999), Borges (2008a, 2008b), Cançado (1999/2000), Almada (2006), Sá (1999) e vários outros.

O objetivo desta seção é explicitar o amálgama entre gênero e estilo, a fusão de elementos composicionais e interpretativos, na abordagem sobre idiomatismo do choro na composição musical de Guinga.

Após exposição da caracterização idiomática do choro baseada nas referências mencionadas escolhemos seis parâmetros idiomáticos que são oportunos para nossa pesquisa: (2.1) improvisação; (2.2) instrumentação; (2.3) forma; (2.4) Melodia, (2.5) Ritmo; e, (2.6) Harmonia.

### **3.2.1 Improvisação**

A prática interpretativa do choro, gênero musical normalmente reconhecido pelo virtuosismo de seus representantes mais importantes, exige do músico um alto nível técnico associado ao entendimento do estilo, compreensão de sua fraseologia específica, tanto na execução do ritmo, da melodia, do baixo ou do acompanhamento. Neste sentido, o papel do músico no universo da prática interpretativa do choro se “estenderia à manipulação de elementos como alturas, ritmo (durações) e forma” (Salek, 1999, p. 21).

Na avaliação de Almada (2006), Mendonça (2006) e outros, a estrutura formal do choro tradicional é triádica, forma “rondó”, configurada em três seções “A”, “B” e “C”. A seção “A” é a principal, que reaparece ao final de cada uma das outras. As seções “B” e “C”, segundo Mendonça (2006):

guardam relação de vizinhança de tonalidade (subdominante, dominante, relativa, dominante da relativa, homônima etc.) com a tonalidade da parte “A”. Cada parte é repetida e é comum ao final de cada repetição uma pequena variação, gerando casas de

1ª e 2ª vez. Essas variações servem como uma espécie de ponte, preparando a repetição ou a parte subsequente. A parte “A” geralmente só é repetida na primeira exposição. (...) A compreensão da forma é o primeiro requisito para o desenvolvimento da improvisação. É a partir dela que o solista determina o tamanho e a subdivisão rítmica das frases. Além disso, é muito importante para o intérprete saber quantos compassos ele têm a sua disposição antes iniciar a improvisação. (Mendonça, 2006, p. 54-7).

Pesquisadores como Cazes (1998), Salek (1999), Almada (2006), Almeida (1999) citam como recursos estilísticos<sup>73</sup> mais freqüentes: a) a flexibilidade métrica em relação ao pulso – no momento da execução da melodia busca-se mudar o seu fluxo para que não seja preciso coincidir sua métrica com o pulso; b) a improvisação presente na criação de trechos melódicos sobre a harmonia da peça; c) a ornamentação: as alterações rítmico-melódicas que geram variação nas frases musicais (e nas suas inflexões melódicas) da obra.

Mendonça (2006) busca sistematizar esses recursos e ao dissertar sobre “formas de improvisação” apresenta quatro procedimentos dispostos da seguinte ordem: 1) improvisação através de solos elaborados; 2) improvisação através de solos semi-elaborados; 3) improvisação melódica livre; e, 4) variação melódica (avaliada como a mais idiomática do choro). A variação melódica é subdividida em (4.1) ornamentação; (4.2) variações rítmicas<sup>74</sup>; (4.3) variações melódicas<sup>75</sup> baseadas na harmonia através (de arpejos e escalas) das “baixarias”<sup>76</sup> (Salek, 1999; Sá, 1999 e 2000; Almada, 2006; Mendonça, 2006, p. 94-6). As improvisações por meio das baixarias denotam um procedimento caracterizador do gênero e do estilo revelando, segundo Mendonça (2006):

[uma] textura, basicamente homofônica, (...) enriquecida com um *ambiente polifônico* criado pelo contraponto entre a melodia principal e as de acompanhamento, chamados no Choro de *contracanto*. (...) Os chamados *contracantos* são melodias improvisadas por cada um dos músicos coadjuvantes construídas sobre a cadeia harmônica. (Mendonça, 2006, p. 58).

<sup>73</sup> Utilizados pelos intérpretes, configurando o caráter de estilo/gênero da boa *performance* do choro.

<sup>74</sup> Este assunto será retomado na abordagem do “Ritmo”, na sequência deste capítulo.

<sup>75</sup> Este tópico será retomado na abordagem da “Melodia”, na sequência deste capítulo.

<sup>76</sup> Este assunto será retomado na abordagem dos “Baixos” no tópico “Harmonia”, na sequência deste capítulo.

Nas rodas de choro (encontro informal de músicos do gênero para a sua prática interpretativa) o instrumentista terá oportunidade de conviver com a improvisação/interpretação de instrumentistas mais competentes e maduros, podendo ampliar sua compreensão musical, tendo a chance de evoluir tecnicamente.

A boa *performance* do choro exige a capacidade de improvisação<sup>77</sup> que permita o instrumentista incluir mudanças à obra original, fazendo da sua interpretação uma nova versão mais rica e expressiva que a primeira e “assim sucessivamente, numa recriação contínua”. (Salek, 1999, p. 11). As alterações rítmico-melódicas são modificações na execução da melodia e no ritmo, acrescentadas a partir de uma cultura musical do gênero. Para essa autora:

[como] gênero musical/estilo interpretativo, o choro exige do intérprete uma grande liberdade de realização, o que corresponde praticamente a uma coautoria. Seu aprendizado toma por base as interpretações nas rodas de choro, as gravações e partitura<sup>78</sup>. (...) Assim, a partitura servirá ao intérprete do choro como um “esqueleto”, estrutura básica, insuficiente para retratar as nuances interpretativas, sobretudo no aspecto rítmico-melódico. Fruto de um conhecimento empírico, esta flexibilidade interpretativa é, em geral, resultado da vivência musical do intérprete com o choro. (Salek, 1999, p. 1).

A prática de improvisação ocorre em vários tipos de gêneros musicais. No período barroco, os intérpretes improvisavam na execução do baixo cifrado e na realização melódica de ornamentos. Nos concertos clássicos, os intérpretes podiam improvisar e exibir seu virtuosismo a partir do material temático da obra. No século XX, os intérpretes co-participavam<sup>79</sup> da elaboração das seções de peças ou na

---

<sup>77</sup> “Pixinguinha foi considerado o primeiro grande improvisador no choro (...) consolidou um padrão de improvisação no choro. Quando passou a tocar saxofone, imprimiu um estilo característico em suas criações, com influências das tradições mais antigas do choro”. Valente (2010, p. 281).

<sup>78</sup> Na visão da pesquisadora, as modificações na partitura do choro consistem de variações na melodia, acréscimo ou supressão de notas, mudanças no ritmo, modificações na articulação.

<sup>79</sup> Na composição escrita da música erudita contemporânea certos compositores deixam espaço de liberdade e flexibilidade para os intérpretes na decodificação da partitura permitindo uma coautoria no momento de realização temporal da obra.

construção da forma final de sua exposição e exibição ao público. Ao comentar a prática de improvisação, Salek (1999) afirma que:

observamos sua utilização desde os grandes mestres da música erudita como Bach, Monteverdi, Mozart, Haendel, Beethoven, Liszt, entre tantos outros, tendo subsistido até o século XIX, quando se estabeleceu uma separação nítida entre executante e compositor até a música contemporânea que traz de volta o improvisado com o aleatorismo. (...). Também na história da música brasileira de concerto encontramos um personagem de grande importância, o Padre José Maurício Nunes Garcia, que exemplifica essa tendência à improvisação. Era notória sua habilidade como improvisador no cravo, no piano, no órgão e viola de cordas metálicas (...), e, dotado de voz afinada, acompanhava-se ao violão cantando modinhas e chulas nas casas particulares em noites de reunião, tradição que se perpetuará mais adiante nas rodas de choro. (Salek, 1999, p. 18, 19).

No contexto da chamada música popular (instrumental) urbana, a improvisação é estrutural nos segmentos ligados ao *jazz*, estilo interpretativo da música popular norte-americana em que os instrumentistas improvisam, nas seções de *chorus*, partindo de um tema e de padrões rítmico-melódico-harmônicos presentes nas obras que se tornam *standards* do gênero. A prática de improvisação<sup>80</sup> é muito utilizada no choro desde sua gênese musical. Valente (2010) observa que:

[existem] muitas divergências<sup>81</sup> a respeito da improvisação no choro; alguns autores entendem que ela é um procedimento inerente à linguagem deste gênero, enquanto outros defendem que não é um elemento essencial. Como não existiam gravações até 1902, é muito difícil avaliar como se desenvolvia a improvisação nessa época inicial, pois todos dados que temos são sempre controversos. (...) Acreditamos que a falta de improvisação encontrada nas gravações não era necessariamente o que acontecia nas rodas de choro. (...) Concluímos que a existência ou não da improvisação no choro possui diversas causas, principalmente o local onde é executado e a audiência. Além disso, não podemos desconsiderar a falta de uma clara compreensão quanto à existência de graus de liberdade dentro da improvisação. Nas gravações observamos interpretações mais livres, ou seja, algumas pequenas mudanças no fraseado, articulação ou embelezamentos melódicos, ou seja, um pequeno grau de improvisação, muitas vezes avaliado de forma diferente dependendo do historiador/autor. (Valente, 2010, p. 275-8).

<sup>80</sup> Na sua tese de doutorado, Figueiredo (2004) tematiza as proximidades e distâncias entre as práticas de improvisação no *jazz* e no choro. O pesquisador apresenta depoimentos de grandes referências na prática de improvisação na música instrumental brasileira como Nivaldo Ornelas e Eduardo Neves na sua abordagem da questão.

<sup>81</sup> “Essa diversidade de opiniões não se limita aos estudiosos, teóricos e todos que escreveram sobre música popular. Os próprios músicos não revelavam muita clareza sobre o assunto”. (Valente, 2010, p. 275).

Terminologicamente, as categorias improvisação, variação e ornamentação são referidas ao ato de criação e de recriação, em geral, de forma indiscriminada, e, por isso, é necessário postular algumas distinções.

Nessa linha de argumentação, enquanto a improvisação engloba vários “procedimentos, podendo ter caráter melódico, harmônico e rítmico; a variação liga-se geralmente a um tema, uma construção melódica, designando também uma forma musical, e a ornamentação refere-se à técnica de ornamentar uma melodia” (Salek, 1999, p. 22-23). A prática da ornamentação objetiva enriquecer a execução e a expressão da melodia ou valorizar ritmicamente uma peça, introduzindo variações nas estruturas rítmicas da obra. É marcante o uso de ornamentação na prática interpretativa do choro e vários instrumentistas observam que a utilização da ornamentação é fundamental para a interpretação musical do gênero. Segundo Sá (2000):

Os ornamentos são parte essencial do conteúdo improvisatório do choro. Isto quer dizer que a utilização de mordentes, glissandos, apogiaturas, grupetos, entre outros, se dá de forma imprevisível. E mais do que isto, estes ornamentos muitas vezes apresentam também um caráter diferente daquele observado na música erudita, pois fogem da precisão que a escrita musical pretende lhes conferir. (Sá, 2000, p. 69).

É possível definir o improviso no choro como “um hibridismo<sup>82</sup> entre variação melódica e improviso” (Sá, 1999, p. 23). Vale notar que as gravações de Tardelli (2006), em violão solo, de algumas obras<sup>83</sup> de Guinga com elementos idiomáticos do choro, apesar de certo caráter camerístico e erudito da sua prática interpretativa, apresentam variações rítmicas, melódicas e formais em relação às versões de Guinga gravadas em CDs e editadas no seu *Songbook* (Cabral, 2003). O que confirma a definição de Sá (1999). No caso de Tardelli, sua *performance* está mais próxima da variação melódica. Segundo Fabris e Borém (2006):

---

<sup>82</sup> A tradição oral da prática interpretativa do choro, presente no contexto das rodas de choro, confirma esta afirmação.

<sup>83</sup> “Cheio de Dedos”, “Dichavado”, “Constance”, “Igreja da Penha”, entre outras.

No choro, os temas geralmente apresentam grande invenção melódica e harmônica, por isso a improvisação quase sempre acontece ao nível da variação melódica, de alteração da métrica, da realização rítmica com sutilezas que parecem escapar das possibilidades da notação - o que imprime o assim chamado “molho” do choro. (Fabris e Borém, 2006, p. 12).

No choro, a improvisação é construída sobre uma estrutura rítmico-melódica complexa, e, portanto, demanda uma improvisação de caráter melódico, objetivando enriquecimento e valorização da linha melódica sem descaracterizá-la.

Deste modo, a melodia é a base de apoio da prática de improvisação, o que não impossibilita o uso de notas da harmonia. Neste sentido, o que fundamenta a improvisação é o uso de padrões rítmico-melódicos e de elementos idiomáticos do choro. Esses padrões podem ser aplicados em outros instrumentos musicais de função harmônica, como o violão.

Bailey (1992) argumenta que usa os termos *idiomática* e *não idiomática* para descrever duas formas de improvisação. “A improvisação *idiomática*, mais comumente utilizada, está visceralmente relacionada com a expressão de um idioma – tais como o *jazz*, *flamenco* ou *barroco* – e busca sua identidade e motivação nesse mesmo idioma”<sup>84</sup>. (Bailey, 1992, p. xi, xii). Nota-se que a improvisação no choro está visceralmente ligada ao *idiomatismo* do gênero. Nas palavras de Salek (1999, p. 21) “nos contextos musicais em que a improvisação é *intrínseca* à criação, passa a ser também *intrínseca* à interpretação, ou seja, espera-se que o intérprete improvise”. Contudo, Sá (2000) adverte que:

O improviso chorão nasce de um choro previamente concebido, portanto, ele possui um referencial que será também o seu limite. Mas tendo em vista que o tipo de improviso que se costuma fazer no choro é fundamentado na melodia, o que ocorre, portanto, é que esta é permanentemente lembrada ou citada durante a improvisação. Trata-se, por conseguinte de uma variação melódica. (...) No entanto, o problema maior da conceituação dessa maneira chorona de improvisar está justamente no fato que as variações realizadas são também improvisadas. (...) A aplicação de variações melódicas memorizadas em momentos predeterminados implica na ausência de um improviso (...)

---

<sup>84</sup> “Idiomatic improvisation, much the most widely used, is mainly concerned with the expression of an idiom – such as jazz, flamenco or baroque – and takes its identity and motivation from that idiom”.

embora na compreensão de alguns chorões estas variações memorizadas continuem a ser o que eles chamam de improviso (Sá, 2000, p. 69).

Valente (2010), baseada em Sá (2000), ao apontar divergências sobre a improvisação, tanto do *jazz* quanto do choro, observa que:

alguns estudiosos do assunto sustentam a hipótese de que a repetição dos esquemas modulatórios, baseados em escalas, se torna muito mecânica para os instrumentistas de *jazz*; e para o choro, de forma similar, as variações improvisadas que o chorão detém em sua memória e as aplica em momentos pré-determinados implicariam uma possível ausência de improviso. Encontramos diversas opiniões sobre este tema e o que podemos afirmar é que o grau de improvisação é variável, mesmo levando em consideração que o improvisador utiliza em sua criação ideias pré-estudadas. (Valente, 2010, p. 280). (Grifos nossos).

Nesta perspectiva, expressões “inseridas previamente” e “uma improvisação já ensaiada”, segundo Albino e Lima (2011):

estão em desacordo com a concepção de improvisação (...) não trazem a ideia fundamental da improvisação que é a criação no momento da execução. No entanto, tais práticas são empregadas e entendidas como sendo improvisação por parte dos músicos de choro, equivocadamente, no nosso modo de entender. O que ocorre de fato é que a tradição pede que o músico ao tocar um choro, não respeite plenamente a partitura, nesse aspecto, alguns improvisam efetivamente e outros, menos capazes de improvisar, aplicam variações “previamente ensaiadas”. Porém, é no acompanhamento do *choro* que a improvisação ocorre em maior grau, mantendo-se em um nível semelhante ao que deve ter sido no passado. Em cada repetição, em cada nova execução, percebe-se que esses acompanhamentos são executados de maneira diversa e espontânea. (Albino e Lima, 2011, p. 78).

Neste sentido, encontramos um dado importante a ser destacado em relação ao nosso objeto de pesquisa: Guinga, na sua prática interpretativa do choro, *não improvisa individualmente*. Esse fato põe em foco a discussão sobre a diferença entre improvisação e composição no choro. Na visão de Almada (2006), só é possível tratar a improvisação a partir de uma abordagem composicional:

Entre os processos de criação improvisada e o de composição convencional, há somente uma diferença de cunho *temporal*. Isto é, o caso *ideal* de improvisação (ou seja, daquela que é delineada consistentemente com lógica, equilíbrio e sentido, e não como um apanhado de frases prontas e mal costuradas) nada mais é do que uma composição feita *instantaneamente*. (Almada, 2006, p. 4).

Uma primeira justificativa dessa não improvisação na *performance* de Guinga relaciona-se com a dificuldade fraseológica (melódica, rítmica e harmônica) das suas

obras que se enquadram no gênero choro. Um dado importante para avaliar a improvisação, nas peças com elementos idiomáticos do choro, de Guinga relaciona-se com o fato de o repertório padrão do gênero e das rodas de choro se constituir de peças com estrutura formal de três e ou duas partes, harmonia mais simples e fraseologia mais simétricas (frases em número par) e a prática de improvisação ter caráter mais ornamental de variação rítmico-melódica.

Tomando como referências Almada (2006), Salek (1999), Macedo (2007), Borges (2008a, 2008b) e Camara (2008), entre outras, na análise da estrutura formal, harmônica e fraseológica das obras pesquisadas nesta tese, constata-se que a estrutura harmônica e a assimetria fraseológica das peças não seguem o padrão do choro tradicional. Por esses motivos, pode-se dizer que a interpretação musical com improvisação das obras do artista, por exemplo, no contexto de “rodas de choro”, via de regra, é problemática, principalmente pela complexidade harmônica e fraseológica.

Uma segunda justificativa relaciona-se com certa “influência erudita” presente no artista, que, em certa medida, toma como referência os procedimentos da música erudita. Guinga não compõe suas peças como um compositor erudito que escreve em partituras as suas obras. As partituras das peças selecionadas incluídas no seu *Songbook* (2003) são transcrições de parte<sup>85</sup> de sua obra composta com elementos do choro. Apesar de suas obras não serem escritas no momento de sua composição, sua prática interpretativa<sup>86</sup> do gênero/estilo (nas suas gravações e apresentações ao vivo) está muito mais próxima da *performance* musical erudita<sup>87</sup>, na qual se interpreta o texto musical da partitura da obra.

---

<sup>85</sup> A obra do artista não foi totalmente publicada em *Songbook*.

<sup>86</sup> Como intérprete o artista é violonista-cantor, além de somente gravar e interpretar trabalhos de sua autoria.

<sup>87</sup> Contudo é importante notar que Guinga toca “tudo” de cor, ele não toca “lendo” a partitura.

O idiomatismo (do choro) estrutural na sua composição de obras com elementos do gênero/estilo resulta em parte numa forma fechada, não obstante a incorporação de elementos da interpretação/improvisação melódica, ornamental. Como salienta Aragão (2012), Guinga frequentou muitas rodas de choro e possui muita cultura estilística da prática interpretativa do gênero. A ausência de improvisação na *performance* individual do artista se explica, em parte, em função de Guinga compor incorporando elementos idiomáticos que são oriundos e característicos (Salek, 1999; Sá, 1999/2000) da improvisação, ao mesmo tempo em que, em algumas obras como “Choro pro Zé” e “Nó na garganta” a função de improvisação é delegada aos outros músicos que tocam com o artista.

Na composição musical de Guinga ocorre um amálgama entre gênero musical e estilo interpretativo<sup>88</sup>: elementos estilísticos se tornam elementos composicionais (conforme ilustrado nos exemplos musicais deste capítulo que evidenciam a presença dos idiomatismos do choro e do violão nas peças analisadas).

Uma terceira justificativa relaciona-se com o elemento idiomático instrumentação. Em peças como “Dichavado”, “Igreja da Penha”, “Sargento Escobar”, a composição musical do artista por ser visceralmente idiomática (violonística e choristicamente) utiliza instrumentação que faz uma redução orquestral do choro ao violão solo, o que interdita, em certa medida, a improvisação, mas o compositor a convoca em grupos maiores, no entanto ela é *jazzística* devido à complexidade harmônica. Na gravação de “Choro pro Zé”, o saxofonista que toca a melodia principal na segunda aparição da primeira parte faz improvisos *jazzísticos* (tipo de improvisação que difere da descrição *chorística* caracterizada por Salek, 1999). Na gravação de “Nó

---

<sup>88</sup> O que remete à dialética entre gênero e estilo que Verzoni (2000) aponta na história do choro.

na garganta” o violonista solista que toca com Guinga<sup>89</sup>, na segunda aparição das seções da obra, faz improvisos *jazzísticos*.

Em certa medida, seguindo a argumentação apresentada neste tópico, verifica-se que os elementos idiomáticos da prática interpretativa do gênero se tornam imanes nas obras analisadas e explicitam a fusão de estilo e gênero na composição<sup>90</sup> musical das obras pesquisadas.

### 3.2.2 Instrumentação

O choro tem se configurado e se mostrado por meio de inúmeras formações instrumentais. O primeiro conjunto de choro que consta nos anais do gênero/estilo é o *Choro Carioca* ou *Quarteto Ideal*, liderado por Joaquim Antônio da Silva Calado Júnior – instrumentista e compositor de choro, importante no período de gênese do choro – na segunda metade do século XIX. Autores como Almeida (1999), Macedo (2007), Salek (1999), Borges (2008a, 2008b) e outros, notificam que os elementos idiomáticos (característicos) do choro, num conjunto instrumental típico de choros, estão distribuídos entre os seus diferentes instrumentos. Almeida (1999), em sua análise sobre a formação instrumental do choro, observa que o piano comportou-se como uma redução do grupo chorão, possibilitando executar – idiomáticamente – a meliosidade da flauta, as harmonias e baixos dos violões e a rítmica do cavaquinho. Segundo Almeida (1999):

[o piano] exerceu uma troca mútua com os músicos de choro, incorporando e traduzindo às suas características instrumentais elementos tipicamente chorões e, ao mesmo tempo, oferecendo aos grupos de choro uma enorme quantidade de obras que, escritas originalmente para piano, foram muito bem adaptadas à formação instrumental típica do choro. (Almeida, 1999, p. 105).

---

<sup>89</sup> Que toca violão acompanhador.

<sup>90</sup> Bem como ajudam na caracterização idiomática da interpretação do estilo articulada com a linguagem musical do gênero, caracterizada por ser intensamente rítmica com uma sonoridade leve e textura transparente. (Santos, 2002).

Historicamente, a formação instrumental mais característica do choro é o *regional*. O regional designa “pequenos grupos de choro, baseados na flauta, no violão, no cavaquinho e no pandeiro, mas abertos a muitos outros instrumentos”. (Almeida, 1999, p. 29).

Maciel (2010) nota que por volta da metade do século XIX, o violão estava totalmente inserido nos diversos ambientes do cenário musical urbano da cidade do Rio de Janeiro, então capital do Brasil. Nesse mesmo momento surgia o choro, primeiramente como estilo e modo de tocar (como estratégia de nacionalização das danças europeias), portanto não consolidado como um gênero musical. Nesse contexto o sentido da palavra choro advém do modo que os “regionais” instrumentalmente organizavam suas práticas interpretativas: a melodia realizada pela flauta; a harmonia, acompanhamento, contracanto, “baixarias” eram realizadas pelo violão e a função de “centro” (acompanhamento harmônico-rítmico) era feita pelo cavaquinho. Segundo Tinhorão (1975), a gênese terminológica do choro relaciona-se com os padrões de modulação presentes na região dos baixos do acompanhamento do violão. Na visão deste autor, os chorões:

partindo do bordão para decaírem quase sempre rolando pelos sons graves, em tom plangente, [seriam] os responsáveis pela impressão de melancolia que acabaria conferindo o nome de choro a tal maneira de tocar, e a designação de chorões aos músicos de tais conjuntos, por extensão. (Tinhorão, 1975, p. 95).

Um dos fundamentos do gênero é a tradição oral que traz consigo um registro vivo referente à interpretação das formas musicais, harmonias, melodias e dos ritmos. Braga (2004) observa que foi por meio do modo específico de se tocar as danças de procedência europeia que as polcas, mazurcas e valsas foram apropriadas pelos conjuntos de choro.

Maciel (2010), baseado em Tinhorão (1975), observa que quando os grupos de choro se apresentavam “em casas de famílias, as polcas, valsas e mazurkas ainda soavam com certa contenção”, devido à execução sempre guiada pela partitura. (Maciel, 2010, p. 19). Não obstante, quando as apresentações eram em casas noturnas e clubes populares, as *performances* eram diferentes. No momento em que as polcas dos salões e dos pianos começaram a ser executadas pelos chorões (violão, flauta e cavaquinho), surgia o maxixe. (Maciel, 2010; Tinhorão, 1975).

O maxixe foi a primeira dança urbana criada no Brasil. Surgiu nos forrós da Cidade Nova e nos cabarés da Lapa, na cidade do Rio de Janeiro, por volta de 1875. O maxixe ficou esteriotipado como a dança proibida: era dançado em lugares moralmente discriminados pelo *establishment* da sociedade. O maxixe resulta do modo mais livre e aberto de se dançar a polca e a mazurka. Neste sentido, segundo Tinhorão:

o maxixe resultou do esforço dos músicos de choro em adaptar o ritmo das músicas à tendência (dos) volteios e requebros de corpo com que mestiços, negros e brancos do povo teimavam em complicar os passos de danças de salão. (Tinhorão, 1975, p. 53).

Maciel (2010) nota que numa tentativa de contornar o preconceito, o maxixe foi rebatizado com outras nomenclaturas como polca-tango e, posteriormente, com Ernesto Nazareth, estilizado e denominado tango brasileiro. A peça “Odeon” é o exemplo mais famoso e de maior sucesso de Nazareth, recebeu letra de Vinicius de Moraes assumindo também formato de canção. Segundo esse autor, essas polcas amaxixadas simbolizavam a cultura brasileira, a miscigenação racial refletida na música. O pesquisador menciona que:

[outra] figura importante nesta transição foi a pianista Chiquinha Gonzaga, que transportou para o piano o que os chorões populares já faziam. Isso acabou por garantir a circulação de suas partituras nas casas da alta sociedade. (Maciel, 2010, p. 19).

Nessa linha de exposição - baseada em Almada (2006), Borges (2008a, 2008b), Almeida (1999), Salek (1999), Maciel (2010), Pires (1995), Séve (1998), Verzoni

(2000) e outros - o choro, como gênero/estilo musical, como já mencionamos, tem sua consolidação com o flautista Joaquim Antônio da Silva Calado Júnior, que configura o conjunto ideal para este novo gênero, formado por dois violões, cavaquinho e um instrumento solista (geralmente a flauta), no qual era comum ter apenas um músico que sabia ler partitura restando aos demais a tarefa de improvisação tanto rítmico-melódica quanto no acompanhamento harmônico. Segundo Maciel (2010):

Calado formou vários conjuntos antes de sua morte, em 1867, sendo que nestes grupos atuavam grandes músicos, inclusive a pioneira dos tangos brasileiros, Chiquinha Gonzaga – que juntamente com Calado foi responsável pela fixação do choro. Exemplo disso é a composição feita por ela, em 1889, intitulada Só no Choro, agora já havendo consciência do novo gênero. (Maciel, 2010, p. 19).

Em função dessas referências musicais, Braga (2004) cunhou o termo “danças do choro”<sup>91</sup>, segundo Borges (2008b):

[para denominar] músicas que não eram choros, mas eram tocadas por grupos de choro com a formação de violão, flauta e cavaquinho, num estilo abasileirado. (...) Até hoje é possível observar músicas que não são choros propriamente ditos, mas são tocadas sem hesitação em uma roda de choro (Borges, 2008b, p. 205).

É importante destacar o aspecto que se refere à formação instrumental (violão, flauta e cavaquinho), na configuração do *terno* que caracteriza organologicamente (em certo período histórico) o choro como estilo interpretativo. Taborda (2001), ao abordar a sonoridade do terno, a partir de uma escuta analítica de fonogramas realizados entre 1902 a 1950 buscando identificar (em linhas gerais) características específicas na abordagem interpretativa do choro, observa que:

a execução do terno de choro tem por característica recorrente o acompanhamento de violão extremamente marcado e sempre pontuado pela farta execução dos baixos (...) pontuando a harmonia e desempenhando a função de conduzir as partes principais; como ainda não havia nos grupos da época dois violões atuando juntos, era o violão responsável pelos baixos e o cavaquinho cumpria a função de centro da harmonia. (...) Pode-se inferir que o trio de choro tinha por referência e modelo a sonoridade das bandas, e nesse sentido o violão cumpre exatamente o papel de sustentar e conduzir harmonias através do desenho dos baixos buscando reproduzir o enunciado e a função

---

<sup>91</sup> Na linha de argumentação de Braga (2004), as “danças do choro” presentes no século XIX foram decisivas para o estabelecimento do estilo como gênero e são importantes para consolidação de uma tradição de interpretação musical do choro.

dos graves das bandas. O cavaquinho executa um padrão rítmico quase sempre sem variações. A base (...) era o trio flauta, violão e cavaquinho. (Taborda, 2001, p. 141-3).

Em função de o violão ser a referência instrumental na composição musical de Guinga é oportuno comentar a relação do desenvolvimento histórico do violão brasileiro, para destacar a conexão da consolidação nacional do instrumento concomitante ao estabelecimento do gênero choro, bem como o papel de Heitor Villa-Lobos (referência marcante na formação musical de Guinga) na afirmação do violão no Brasil.

No final do século XIX, meados de 1880, surgiram vários conjuntos de choro, Villa Lobos foi freqüentador assíduo das rodas de choro, e sua convivência, com esse universo musical, teve interferência visceral na sua condição de responsável pelo início da criação do repertório de concerto para o violão brasileiro. O compositor manteve-se ligado ao mundo do choro aproximadamente até meados de 1920. Participou de grandes rodas de choro em que estavam presentes Donga, Catulo, Pixinguinha, Quincas Laranjeiras e João Pernambuco. (Maciel, 2010).

No âmbito violonístico, nomes da história do choro transpuseram o repertório do gênero para o universo idiomático do violão e para formações instrumentais específicas. Villa Lobos, (supramencionado), João Pernambuco, Garoto, Guinga, dentre outros, são compositores que expressaram em suas peças para violão solo elementos idiomáticos do choro. (Macedo, 2007). Neste sentido, vale ressaltar a influência e repercussão, no uso idiomático do instrumento, de João Pernambuco na composição musical dos choros para violão de Villa Lobos. Villa Lobos foi um grande sistematizador destes recursos e concomitante trouxe o violão para ambiente de concerto, mas é importante reiterar sua convivência com as rodas de choro, e com os chorões, em especial com João Pernambuco.

Cardoso (2006) ao analisar o idiomatismo instrumental na obra de Guinga faz uma analogia entre o violão de João Pernambuco e Guinga, comparando musicalmente as obras “Brasileirinho” e “Nó na garganta”, respectivamente. A mesma peça “Nó na garganta” é comparada também com o “violão” de Villa Lobos destacando os violonismos presentes no “Estudo Nº 4” e em “Nó na garganta”. Cardoso (2006) ao abordar instrumentação e composição musical na obra de Guinga, para destacar peças para violão de violonistas-compositores (em sua maioria, brasileiros), argumenta que no aspecto musical:

[decidiu] usar como recorte a forte recorrência de elementos idiomáticos do violão – chamados (...) de violonismos, como sugeriu Paulo Aragão – na obra de Guinga, buscando relacioná-los com compositores que também utilizam esse procedimento composicional, como João Pernambuco, Villa-Lobos, Garoto. (Cardoso, 2006, p. 20).

Baseado na visão de certas referências mencionadas pode-se dizer que a composição musical de um choro para violão solo funciona como uma redução “orquestral, apresentando vários desafios para o compositor que deseja preservar tais elementos, o que – às vezes – resulta em obras de dificuldade técnica considerável” (Santos, 2002, p. 5-16). Essa redução orquestral das características composicionais, interpretativas e organológicas típicas do choro ao idiomatismo do violão revelam em parte a complexidade da dialética entre gênero e estilo ou estilo e gênero problematizada por Verzoni (2000), ao mesmo tempo em que demonstra a convivência entre o tradicional e não tradicional (Borges, 2008a) nas obras (de Guinga) que contêm elementos idiomáticos do gênero/estilo e do violão.

Na análise<sup>92</sup> da formação instrumental das gravações consultadas das obras selecionadas do artista para essa pesquisa nota-se versão instrumental para violão solo em uma gravação (Tardelli, 2006) de “Cheio de Dedos”; em duas gravações (Guinga, 2003, Tardelli, 2006) do choro “Dichavado”; em uma gravação (Tardelli, 2006) de

---

<sup>92</sup> Observando-se as proximidades e as distâncias interpretativas entre os intérpretes.

“Igreja da Penha”; em uma gravação “Sargento Escobar” (Guinga, 1999); e, em uma gravação (Tardelli, 2006) de “Constance”, que são importantes para a história do choro, especialmente para a trajetória do violão solo.

“Cheio de Dedos” foi gravado em duo de violões (Guinga e Lula Galvão). Há semelhança entre as gravações de “Cheio de Dedos” contidas nos CDs de Guinga (1993) e Tardelli (2006). Em outro CD de 2004, a versão é para violão e clarineta (Guinga e Gabrielli Mirabassi), o que gera mudança particularmente na instrumentação e na interpretação dos instrumentistas.

A mesma peça possui gravação com formação instrumental com arranjo para sopros que não usa violão, na versão de Carlos Malta. Na gravação de Carlos Malta do choro “Cheio de Dedos”<sup>93</sup> verifica-se uma textura mais polifônica do que a apresentada na versão original idiomática e violonística da mesma peça composta ao violão. Em seu arranjo<sup>94</sup> para sopros, o músico parece ter buscado uma adaptação possível à música e à versão original da obra, não aparece o tratamento violonístico da concepção original da peça, destacando-se a exploração dos recursos idiomáticos dos novos instrumentos escolhidos<sup>95</sup>.

O choro-canção “Choro pro Zé” foi gravado<sup>96</sup> com instrumentação de voz, violão, baixo acústico, teclados e sax soprano. Nesta gravação o violão exerce função de acompanhamento que evoca o papel do instrumento no choro tradicional (Borges, 2008a). Contudo, a instrumentação é distinta do “regional” típico do choro tradicional, pois utiliza baixo acústico (como provável equivalente do violão sete cordas) e teclados,

---

<sup>93</sup> Última faixa do CD “Cheio de Dedos” – lançado em 1996 pelo *Selo Velas*. A peça abre o disco, primeira faixa, com interpretação de Guinga e Lula Galvão em duo de violões.

<sup>94</sup> Partituras não publicadas (faz parte do acervo pessoal do arranjador), gentilmente cedidas por Carlos Malta em 2010.

<sup>95</sup> 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”.

<sup>96</sup> Além da gravação presente no disco “Delírio Carioca” (com arranjo de Zé Nogueira), existem as gravações de “Choro pro Zé” por Água de Moringa e Marco Pereira (gravação em 1994, no disco “Dança dos quatro Ventos”).

configurando um caráter não tradicional (Borges, 2008a). Neste caso, como sugere Borges (2008a), verifica-se uma coexistência de elementos tradicionais e não tradicionais no fonograma dessa obra.

A peça “Nó na garganta” foi gravada com instrumentação de dois violões (um acompanhador e outro solista), baixo acústico e percussão (surdo, pratos, tamborim e ganzá). Nesta gravação também a instrumentação é distinta do “regional” típico do choro tradicional, pois utiliza um violão como solista; baixo acústico (como provável equivalente do violão sete cordas) e percussão sem pandeiro (utilizando surdo, pratos, tamborim e ganzá) configurando um caráter não tradicional (Borges, 2008a). Também neste caso, como sugere Borges (2008a), verifica-se uma coexistência de elementos tradicionais (um violão acompanhador) e não tradicionais (violão solista) no fonograma dessa obra.

### **3.2.3 Forma**

A maioria das publicações referenciadas nesta pesquisa, Almeida (1999), Almada (2006), Cazes (1998), Salek (1999), Borges (2008b), entre outras, notam como característica formal (recorrente da estrutura da tradição do choro) a forma rondó como modelo reiterado do gênero. Um choro tradicional normalmente é constituído de três partes e sua harmonia, na maioria dos casos, modula para tons relativos, vizinhos ou homônimos entre as seções. Nesse modelo, quase sempre, as partes têm extensão de 16 compassos. A prática compositiva e interpretativa dessa estrutura formal obedece à seguinte exposição: A-A-B-B-A-C-C-A, com compasso binário simples notado em 2/4, recorrente no gênero choro.

Almada (2006) propõe um manual para análise da estrutura do choro. Seu método se propõe analisar a micro e a macroforma do gênero, através de uma

abordagem unificada<sup>97</sup> que permite investigar em três níveis (micro, intermediário e macro) a estrutura idiomática do choro. O nível microformal visualiza células e motivos rítmicos, melódicos e harmônicos; o intermediário permite visualizar frases rítmicas, frases melódicas e frases harmônicas. Esses dois níveis, articulados com o terceiro, possibilitam a compreensão musical da estrutura triádica (forma rondó) da macroforma do gênero choro, na sua configuração tradicional. Obviamente nem todo choro é exatamente em forma-rondó, porém o autor fundamenta sua análise empírica, quantitativa e qualitativamente, em inúmeras análises do repertório tradicional do choro (Pixinguinha, Calado etc.) que exemplificam o padrão rondó.

Historicamente a estrutura de um choro tradicional adotava a forma rondó, contudo o gênero vem evoluindo para uma estrutura de duas partes. No caso do modelo rondó a estrutura se configura basicamente como uma parte ou tema principal, que reaparece depois do surgimento contrastante de outras partes ou temas. Várias danças de salão das cortes europeias, desde o século XVIII, utilizavam a forma rondó, em particular, a polca, que foi rapidamente abasileirada pelas interpretações dos grupos de choro, e, assim, a polca brasileira naturalmente adotou o rondó como sua estrutura formal (Almada, 2006).

Borges (2008b) tematiza as transformações das formas musicais do choro durante o século XX, especificamente a diminuição da forma rondó de três seções, (ABACA) das “danças do choro”, para duas seções (ABABA). O autor considera que essas mudanças foram intensificadas na década de 1920, fase que é concomitante ao período de consolidação do choro como gênero. Segundo Borges (2008b):

---

<sup>97</sup> “Essa organização, também como na linguagem, acontece em diferentes níveis de, digamos, magnitude. (...): aquele que poderíamos chamar de microforma (enfocando elementos estruturais mínimos: as células e motivos) e o outro extremo da organização, a macroforma (subdivida em três partes) e (...) o nível formal intermediário, que envolve a estrutura fraseológica interna das partes”. (Almada, 2006, p. 15-16).

O choro se consolidou como gênero na década de 1920, época em que foram compostas músicas populares que romperam com a forma rondó em três seções que geralmente vigoravam nas “danças do choro”. (...) Dentre as formas musicais das músicas populares do século XIX, destaca-se a forma rondó, uma estrutura bastante comum dentre os contemporâneos de Nazareth, sendo que a de três seções, ABACA, era a mais tocada pelos compositores das “danças do choro”. Contudo, também havia algumas músicas compostas em quatro seções (ABACADA), como os tangos de Nazareth. (...) As formas musicais são elementos imprescindíveis por constituir uma base fundamental para o estudo do choro. (...) A suposta diminuição da forma rondó de três seções (ABACA) das chamadas “danças do choro” para duas seções (ABABA) encontram respaldo em historiadores do choro, (...) o processo de transformação da forma não se deu apenas na década de 1920, mas foi sentido notadamente na referida década, a qual coincide com a consolidação do choro como gênero, período no qual se adotou o subtítulo de choro nas partituras. (Borges, 2008b, p. 204-13).

Na perspectiva de Borges a diminuição da forma musical para duas seções não foi repentina; mas ocorreu por meio de uma adaptação gradativa que foi sendo percebida ao longo de décadas ulteriores à de 1920, com a contribuição de “chorões”, sobretudo aqueles da década de 1970 em diante. Na sua análise:

a crescente adoção da forma em duas seções possibilitou inovações harmônicas, a exemplo das modulações bruscas ou inusitadas, as quais modernizaram o choro nas décadas de 1970 e 1980 e contribuíram para a criação de gêneros diversos na música instrumental brasileira. (...) Destacamos que isso se deve, em parte, à aparente mudança do tratamento da improvisação (...), o que tornou mais conveniente utilizar formas musicais cada vez menores, tais como a de duas seções. Ademais, utilizam-se caminhos harmônicos que fogem de práticas reiteradas ( clichês), os quais estão aliados ao vocabulário improvisatório. (Borges, 2008b, p. 204-213).

O autor tematiza o binômio forma/harmonia para discutir pontualmente a relação da forma rondó com as modulações harmônicas, destacando a “modulação típica” e o “volteio harmônico”. A diferença entre a “modulação típica” que ocorre em tonalidades maiores e menores é que nos choros em tonalidade menor a terceira parte modula para o tom homônimo, e em choros em tonalidade maior a terceira parte modula para a subdominante. Por exemplo, em um choro no tom de Dó maior, a primeira parte seria em Dó maior (C), a segunda parte seria em Lá menor (Am), e, na terceira parte, a modulação seria para Fá maior (F). Em um choro no tom de Dó menor, a primeira parte seria em Dó menor (Cm), a segunda parte seria em Mi bemol maior (Eb), e, na terceira parte a modulação seria para Dó maior (C). Na visão do pesquisador:

Os choros tradicionais possuem várias modulações na forma rondó de três seções. Um satisfatório entendimento de como são dispostas as tonalidades dos choros constitui um alicerce fundamental para os músicos que pretendem tocar o choro tradicional da maneira concebida pela comunidade, sem o auxílio de partituras. (...) Uma das modulações mais comuns é justamente chamada de “modulação típica”, que ocorre em tonalidades maiores e menores. Na tonalidade maior, tal modulação concerne aos choros que possuem a seguinte estrutura modulatória referente à forma rondó ABACA: A (tonalidade maior), B (mudança do modo maior para o relativo menor), C (modulação para a subdominante maior). Na tonalidade menor, as músicas possuem a seguinte estrutura: A (tonalidade menor), B (mudança de modo menor para o relativo maior), C (modulação para o homônimo). (Borges, 2008b, p. 206-7).

Diante dessas mudanças no que se refere às formas musicais e à harmonia dos choros, a investigação pormenorizada sobre seus aspectos formais é imprescindível para um entendimento do choro como gênero musical. Borges (2008b) menciona que:

[para além da] forma<sup>98</sup> musical resultante da relação entre tonalidades e seções, há também um recurso musical que concorre para a articulação das seções, constituindo um subsídio para o entendimento da forma musical. Tal recurso é denominado *turn round* ou “volteio harmônico”, realizado no término de uma seção e servindo como uma ponte para retornar a uma mesma seção ou para preparar uma nova. O “volteio harmônico” deve ser realizado com atenção em relação à linha melódica principal para que não haja choque entre as notas dos acordes, sobretudo aquelas referentes às terças. (...) O “volteio harmônico” pode ser entendido como uma extensão da relação tônica/dominante, que é elaborada geralmente sobre os seguintes graus: I - VI- II- V. Tais graus se alternam entre maiores, menores e os chamados *subV*<sup>99</sup> (dominantes substitutos), considerando-se que tais dominantes podem contribuir para a inserção de um elemento “moderno” ao “volteio harmônico”. O *turn round* é utilizado de várias formas no choro tal como ocorre em outros gêneros musicais relacionados à improvisação. (Borges, 2008b, p. 210-11).

### 3.2.3.1 Abordagem da estrutura formal do repertório selecionado

Tematizaremos a estrutura de seis peças, dispostas na seguinte ordem: “Cheio de Dedos”; “Dichavado”; “Choro pro Zé”; “Igreja da Penha”; “Sargento Escobar”; e “Constance”. Essas obras<sup>100</sup> são as que efetivamente utilizamos, ao longo dessa tese, para selecionar a maior parte dos exemplos musicais utilizados na ilustração dos elementos idiomáticos do violão e choro.

<sup>98</sup> No nível macroformal como sugere Almada (2006).

<sup>99</sup> Na cifragem sugerida por Camara (2008) a cifra *subV7* é reinterpretada como X(#6), acorde de sexta aumentada. A nomenclatura que propõe as dominantes substitutas como acordes de sexta aumentada será explicitada mais adiante.

<sup>100</sup> Pontualmente selecionamos exemplos musicais das peças “Di menor”; “Perfume de Radamés” e “Nó na garganta” (foram extraídos um exemplo musical de cada uma destas obras). Por essa razão elas não constam no corpo de análise da estrutura macroformal do repertório selecionado.

### 3.2.3.1.1 Abordagem de “Cheio de dedos”

A peça “Cheio de Dedos” é um choro com compasso 2/4. A forma segue o padrão de duas partes supramencionado por Borges (2008b) na sua abordagem do gênero choro. Resumidamente, a forma de “Cheio de Dedos” contém uma introdução no tom de Dó menor, compassos 1 a 8, e duas partes. A primeira parte A, no tom de Dó menor, (compassos 10<sup>101</sup> a 25), e uma parte B (compassos 26 a 46<sup>102</sup>), que modula para Mi menor terceiro grau de Dó Maior (homônimo do tom da peça).

**Tabela 1 - Aspectos formais de “Cheio de Dedos”**

<b>Visão macroformal de “Cheio de Dedos”, choro com uma introdução e duas partes A e B, compasso 2/4 e tonalidade em Dó menor (Cm)</b>	
<b>Introdução</b>	Compassos 1 a 8.
<b>Parte A</b>	Compassos 10 a 25 e <i>ritornello</i> ’ do início ao fim da seção
<b>Parte B</b>	Compassos 26 a 49. Modulação para Mi menor (Em).

### 3.2.3.1.2 Abordagem da estrutura formal do choro “Dichavado”

A peça “Dichavado” é um choro com compasso 2/4. A forma de “Dichavado” contém duas partes (A e B): a parte A encontra-se escrita no tom de Lá menor (compassos 1 a 12) e a parte B (compassos 14 a 38) é modulante.

**Tabela 2 – Aspectos formais de “Dichavado”**

<b>Visão macroformal de “Dichavado”. O choro tem duas partes A e B. O compasso é 2/4 e tonalidade em Lá menor (Am).</b>	
<b>Parte A</b>	12 compassos e <i>ritornello da capo</i>
<b>Parte B</b>	25 compassos

<sup>101</sup> O compasso 9 é anacruse da seção A que começa no compasso 10.

<sup>102</sup> Na segunda vez a parte B termina no compasso 49.

### 3.2.3.1.3 Abordagem da estrutura formal de “Choro pro Zé”

Outra obra proposta para a nossa abordagem é “Choro pro Zé”. A peça, dentre as selecionadas como objeto deste capítulo, é a única que ilustra didaticamente o que Almada (2006) denomina de nível formal intermediário<sup>103</sup>, no que diz respeito à estrutura fraseológica interna das partes, a obra “Choro pro Zé” representa um bom exemplo, uma estrutura padrão. A obra, sob a ótica do nível analítico (intermediário), é totalmente simétrica: começa em anacruse<sup>104</sup> e tem uma introdução de quatro compassos. Possui duas partes A e B, cada parte com extensão de dezesseis (16) compassos, subdivida em quatro frases<sup>105</sup> de quatro compassos cada. A peça termina como uma *coda* de dois compassos (38 e 39). Contudo, sob o ponto vista macroformal, a peça não possui a estrutura triádica da forma rondó. A obra tem duas partes (A e B). Esse dado reafirma a observação de Borges (2008b) sobre a crescente adoção da forma em duas seções.

**Tabela 3 – aspectos formais de “Choro pro Zé”**

<b>Visão macroformal de “Choro pro Zé”. O choro tem duas partes e uma coda. O compasso é 2/4 e tonalidade em Dó menor (cm)</b>	
<b>Parte A</b>	16 compassos
<b>Parte B</b>	16 compassos
<b>Coda</b>	2 compassos

<sup>103</sup> “Essa organização, (...) o nível formal intermediário, (...) envolve a estrutura fraseológica interna das partes. (...) No caso do choro, são especialmente relevantes duas dessas estruturas, o período e a sentença, que resumem a quase totalidade das possibilidades de construção fraseológica das partes. (...). No caso do período, a ideia principal e sua repetição (conhecidas, respectivamente, por antecedente e conseqüente) são separadas pela ideia contrastante, seguindo-se o desfecho. (...) Em partes de choros, sejam elas estruturadas como períodos ou sentenças observamos que os quatro elementos que as constituem (que a partir de agora chamaremos de frases) tem extensão de quatro compassos cada”. (Almada, 2006, p. 15-16).

<sup>104</sup> Todas as frases começam em anacruse a partir da segunda semicolcheia do segundo tempo do compasso.

<sup>105</sup> O uso terminológico do termo frase é usado com ressalvas, uma vez que não existe acordo epistemológico entre os manuais que utilizam esta terminologia. A terminologia, por exemplo, em Almada (2006) baseia-se em Schönberg, mas em muitas situações as categorias (frase, período, sentença) tornam-se inapropriadas. O uso que faço é localizado, quando a categoria é útil e operacional.

### 3.2.3.1.4 Abordagem de “Igreja da Penha”

Resumidamente, a forma da peça contém apenas uma parte **A** (compassos 1 a 17), e uma variação **A´** (compassos 18 a 33), além de uma coda (compassos 34 a 38). A **variação** começa com a reaparição da primeira frase, acorde de F7M(9) do compasso 18 até o compasso 21, com o acorde de A7(b13) e, a partir do compasso 22, começa a variação que vai até o compasso 32. No compasso 32, a melodia arpejada em F7M, confirma a conclusão da cadência que finaliza na tônica principal da peça. O retorno à tônica começa, no compasso 33, pelo acorde Db(#6)/B, *subV/V* de F7M. Após a repetição (compassos 1 a 31), segue-se a *coda*<sup>106</sup> (compassos 34 a 38).

**Tabela 4 - Aspectos formais de “Igreja da Penha”**

<b>Visão macroformal de “Igreja da Penha”, choro contém apenas uma parte A e uma variação A´, compasso 3/4 e tonalidade em Fá maior (F)</b>	
<b>Parte A</b>	Compassos 1 a 17
<b>Variação da parte A</b>	Compassos 18 a 33 e <i>ritornello</i> do início ao fim da seção
<b>Coda</b>	Compassos 34 a 38.

### 3.2.3.1.5 Abordagem da estrutura formal de “Sargento Escobar”

A peça “Sargento Escobar” é um choro com compasso 2/4. A forma contém duas partes (A e B) e uma *coda*: a parte A encontra-se escrita no tom de Sol menor (compassos 1 a 18) e a parte B (compassos 19 a 34) é modulante. A peça termina como uma *coda* de seis compassos (35 e 40).

<sup>106</sup> Na coda ocorre um fato musical relevante: a resolução da dominante da dominante diretamente na tônica (tópico que será abordado no último capítulo, como umas das contribuições de Guinga para a composição musical de obras com elementos idiomáticos do choro).

**Tabela 5 - Aspectos formais de “Sargento Escobar”**

<b>Visão macroformal de “Sargento Escobar”, choro contém apenas uma parte A e uma variação A', compasso 3/4 e tonalidade em Fá maior (F)</b>	
<b>Parte A</b>	Compassos 1-18, <i>ritornello da capo a coda</i>
<b>Parte B</b>	Compassos 19 a 34 e <i>ritornello</i> do início ao fim da seção
<b>Coda</b>	Compassos 35 a 40.

**3.2.3.1.6 Abordagem da estrutura formal de “Constance”**

A peça “Constance” contém elementos de valsa-choro com compasso 3/4. Exemplifica tonalmente um caso de “ambiguidade de relativos”<sup>107</sup>, no *Songbook* (Cabral, 2003) encontra-se transcrita em Si maior e Sol sustenido menor. A forma contém duas partes: a parte A (compassos 1 a 11) e a parte B (compassos 12 a 32).

**Tabela 6 – Aspectos formais de “Constance”**

<b>Visão macroformal de “Constance”. A peça tem duas partes A e B. O compasso é 3/4 e a tonalidade é ambígua entre os relativos Si maior (B) e Sol sustenido menor (G#m).</b>	
<b>Parte A</b>	18 compassos: 8 iniciais mais 10 compassos de <i>ritornello da capo a coda</i>
<b>Parte B</b>	21 compassos.

**3.2.4 Melodia**

Para abordar as características composicionais da melodia no choro usaremos a referência de Almeida (1999), em cotejo com a referência de Almada (2006), na sua explicitação dessa dimensão na composição musical do choro. Num segundo momento, na abordagem da melodia, faremos interlocução com a reflexão de Salek (1999). Salek, ao tematizar a “interpretação musical” do choro, aborda características estilísticas referentes à ornamentação e variação na *realização melódica*.

<sup>107</sup> Esta nomenclatura será tratada no último capítulo desta tese.

No que se refere ao extrato melódico, Almeida (1999), observa<sup>108</sup> que no choro a melodia pode ser enriquecida por meio de: a) *apojaturas e bordaduras ornamentais e melódicas*; b) *cromatismo*; c) *ocorrência de arpejo maior descendente com 6ª*; d) *frases longas*; e) *utilização da escala menor Harmônica descendente sobre a dominante*; e, f) *valorização melódica do contratempo*. (Almeida, 1999, p. 105 a 131).

O trabalho de Almeida (1999) é qualificado e oportuno, contudo o autor não organiza conceitualmente as seis subcategorias de análise da melodia. Elas são apresentadas sumariamente e imediatamente aplicadas nas análises presentes em sua dissertação. Avaliamos que elas podem ser ordenadas em quatro grupos:

As subcategorias melódicas *stricto sensu* que compreendem:

- a) As apojaturas e bordaduras (ornamentais e melódicas);
- b) Os cromatismos.

A subcategoria melódica relacionada com fraseologia:

- d) As frases longas.

As subcategorias relacionadas com harmonia:

- c) As ocorrências de arpejo maior descendente com 6ª;
- e) As utilizações de escala menor Harmônica descendente sobre a dominante.

A subcategoria melódica relacionada com ritmo:

- f) Valorização melódica do contratempo.

As categorias “frases longas” e “valorização melódica do contratempo” são menos úteis em relação às outras, em especial a nomenclatura “frases longas” em função da complexidade do assunto fraseologia e da falta de acordo epistemológico sobre o assunto. No seu texto o autor apenas comenta que as “frases longas” são típicas

---

<sup>108</sup> Conforme apontamos no capítulo 1, o autor apresenta sua abordagem e classificação dos elementos característicos e idiomáticos do choro tendo como referência o choro tradicional.

de gêneros mais líricos com andamentos mais lentos (Almeida, 1999). Não utilizaremos esta subcategoria em nossa abordagem.

A “valorização melódica do contratempo” em nossa avaliação é mais útil analiticamente se for enquadrada na abordagem da dimensão rítmica. Portanto essa subcategoria será utilizada em nossa abordagem do ritmo no choro.

Assim, dos seis aspectos sugeridos por Almeida (1999), abordaremos quatro em nossa abordagem em diálogo com a referência de Almada (2006).

Após essas considerações pode-se dizer que a *melodia* no choro é enriquecida com:

**3.2.4.1** Apojaturas e bordaduras ornamentais e melódicas<sup>109</sup>;

**3.2.4.2** Cromatismo;

**3.2.4.3** Ocorrência do arpejo maior descendente com 6<sup>a</sup>;

**3.2.4.4** Utilização da escala menor Harmônica descendente sobre a dominante.

### **3.2.4.1 Apojaturas e bordaduras ornamentais e melódicas**

Almeida (1999) argumenta que em função de o choro ter se originado no abrasileiramento das polcas, mazurcas, que resultou nas “danças do choro” (Braga, 2004), o caráter rítmico é prevalente no gênero. Contudo, a meliodiosidade brasileira do choro tem origem na modinha, gênero que foi relativizado, na época do surgimento do choro, segundo o autor:

em função do ambiente musical dominado pelos gêneros de dança (...) [a] criatividade melódica dos músicos de choro estabeleceu características nas melodias choronas, tornando-as muito expressivas e cada vez mais ornamentadas. (Almeida, 1999, p. 106).

---

<sup>109</sup> Que em Guinga é parte da composição.

O termo *apojatura* (e ou *apogiatura*) é um abasileiramento lingüístico de *appoggiatura* (do italiano, *appoggiare*, apoiar), que significa “nota apoiada”, em geral, nota de grau conjunto acima (mais freqüente do que abaixo) da nota principal. Ocorre normalmente em intervalos melódicos e é grafada na pauta musical de forma recorrente como uma nota de menor valor com um traço oblíquo anexado à nota principal. Na visão de Sadie (1994):

Costuma criar uma dissonância na harmonia e resolve-se por grau conjunto sobre a nota principal, no tempo fraco seguinte. Pode ser representada como uma nota ornamental (em tipo pequeno), ou em notação normal. (Sadie, 1994, p. 34).

Neste ponto a referência principal na discussão sobre melodia é o trabalho de Almeida (1999). Contudo, achamos oportuno mencionar Almada (2006) e sua discussão sobre melodia do choro tradicional ao destacar que uma nota pode exercer três funções:

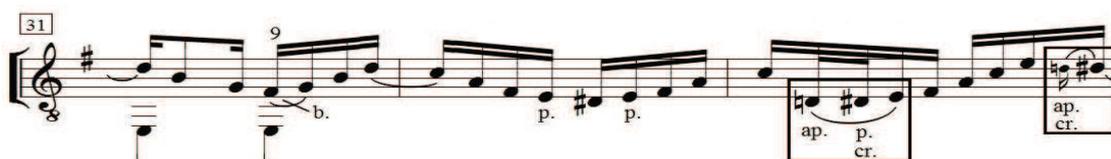
ela pode ser parte do acorde (ser uma das notas do arpejo), ser uma inflexão melódica ou uma tensão harmônica (...). Uma nota exerce o papel de inflexão quando (...) [a] nota não pertence ao arpejo do acorde que a acompanha; (b) a nota invariavelmente *resolve* (...) (por grau conjunto, ascendente ou descendente, [em] uma nota harmonicamente estável, ou seja, uma nota do arpejo). As inflexões podem ser classificadas (...) dependendo dos fatores posição *métrica* (tempo forte e fraco) e *preparação* (nota que antecede a inflexão). (Almada, 2006, p. 29-30).

Depois de fundamentar essa abordagem, Almada (2006) expõe sua classificação das inflexões melódicas tradicionalmente empregadas na interpretação e composição dos choros. O autor menciona cinco tipos de inflexão melódica: notas de passagem (np) (diatônicas e cromáticas), bordaduras (b), apogiaturas (ap), escapadas por salto (es) e suspensão (sus).

As definições de apogiaturas e bordaduras ressaltam suas características de ornamento (Sadie, 1994; Almeida, 1999; Salek, 1999; Sá, 1999/2000; Almada, 2006; e outros). Ambas normalmente têm curta duração. As apogiaturas (ap) ocorrem em posição métrica forte (tempo forte), sem preparação (ocorrem depois de pausa ou salto) e resolvem geralmente de modo descendente.

Na visão de Almeida (1999), na prática de ornamentação melódica do choro, as apogiaturas “sobre as notas das tríades aparecem como um recurso muito utilizado, e podem ser divididas em ornamentais e melódicas. Em ambas, a ocorrência [da] sensível (inferior em  $\frac{1}{2}$  tom à nota a ser ornamentada) é muito freqüente” (Almeida, 1999, p. 106).

As bordaduras ocorrem “em posição métrica fraca (tempo fraco) e possuem como característica essencial a saída e retorno por grau conjunto” (ascendente e descendente) de uma nota melódica real. (Almada, 2006, p. 30-31). Na visão de Almeida (1999), as bordaduras são recursos ornamentais freqüentes no choro. “Assim como as apogiaturas, as bordaduras podem ser inferiores ou superiores (sensíveis ou não)” (Almeida, 1999, p. 109). No repertório selecionado para esta pesquisa foram encontrados vários exemplos nas peças abordadas. Destacamos duas ocorrências para ilustração musical dos elementos (interpretativos) na composição musical do artista:



Exemplo musical 8, “Cheios de Dedos”. Compasso 31 a 33, choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

Exemplo musical 9, bordaduras melódicas<sup>110</sup> na peça “Sargento Escobar”. Compassos 0 a 2; 15 e 16, choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

<sup>110</sup> Neste exemplo, anacruse (compassos 0 a 1), Guinga combina o uso do idiomatismo do choro (as bordaduras melódicas) com idiomatismo violonístico quando usa técnica de *campanella* por meio das cordas soltas na composição e arranjo do ornamento melódico do trecho do exemplo musical.

### 3.2.4.2 Cromatismo

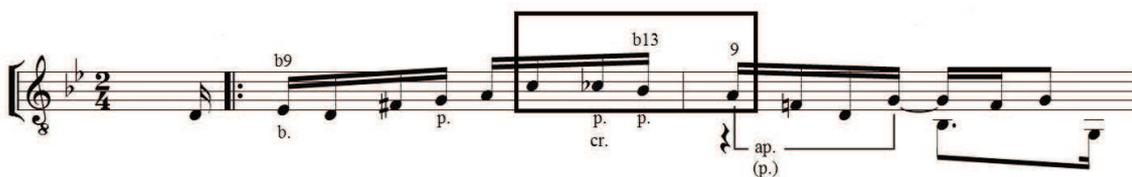
O sentido terminológico de cromatismo denota uma escala de doze semitons baseada em uma oitava, em distinção à escala diatônica de sete notas. Composicionalmente se refere ao uso de notas não diatônicas da tonalidade de uma obra (Sadie, 1994). A acepção de cromatismo se insere na definição que Almada (2006) apresenta sobre notas de passagem cromáticas:

Naquele que é um dos mais característicos artifícios melódicos [dos] choros, duas ou mais notas cromáticas podem funcionar como pontes entre notas estáveis (...). Na prática do choro, contudo, dificilmente são empregadas mais de três notas cromáticas seguidas (...): os casos mais recorrentes são os em anacruses, bordaduras e de inflexões isoladas. (Almada, 2006, p. 32).

Almeida (1999), nota que no choro tradicional, ocorre um uso moderado do cromatismo pela presença de pequenas passagens cromáticas baseadas em melodias e harmonias mais diatônicas. No choro não tradicional o uso do “cromatismo aparece com mais liberdade”. (Almeida, 1999, p. 111). Destacamos os exemplos 10, 11 para ilustrar ocorrência de cromatismo nas composições selecionadas.



Exemplo musical 10, “Cheios de Dedos”. Compassos 17 a 19, choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.



Exemplo musical 11, cromatismos na peça “Sargento Escobar”. Compassos 1 a 2, choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

### 3.2.4.3 Ocorrência do arpejo maior descendente com 6ª

Na visão de Almeida (1999), o arpejo maior com 6ª é elemento idiomático no gênero/estilo choro e acontece nas seções dos instrumentos que fazem a melodia como a “flauta e o clarinete. Este arpejo aparece em movimento descendente, de modo que a 6ª pode ser entendida como uma *apogiatura* melódica da 5ª, assumindo assim função ornamental”. (Almeida, 1999, p. 108).

<b>Ré</b>	(V)IV (mH)	VI (mN)	(V)V (mH)
<b>Fá</b>	(V)II (mH)	IV (M)	(V)III (mH)
<b>Maior</b>			I (M)

Exemplo musical 12, arpejo descendente de Si bemol maior e Fá maior com 6ª, na peça “Igreja da Penha”. Compassos 26 e 28; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

Exemplo musical 13, arpejo descendente de Dó maior com 6ª, na peça “Cheio de Dedos”. Compassos 21 a 22; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

### 3.2.4.4 Utilização da escala menor Harmônica descendente sobre a dominante

Segundo Almeida (1999), a utilização melódica desta escala é muito recorrente “nas valsas brasileiras, nas quais as tonalidades menores são predominantes. No entanto, a ocorrência da escala menor harmônica estendeu-se a diversos chorões, nos

quais o intervalo característico de 2ª aumentada é muito explorado<sup>111</sup>. (Almeida, 1999, p. 111). Das peças selecionadas destacamos os compassos 8 e 9, de “Igreja da Penha”, quando ocorre inclinação para Gm, e a escala menor Harmônica de Sol menor é utilizada melodicamente a partir da anacruse na segunda colcheia do segundo tempo do compasso 8, arpejo de  $\overset{\text{D7(b13)}}{\text{7}}$ , dominante de Gm (II grau de F, tom da peça), que resolve no compasso 9, em Gm. A notação do *Songbook* usa lá# no lugar de sib; e, ré# no lugar de mib. Em nossa edição notamos sib, lá, fá#, mib, no arpejo descendente de  $\overset{\text{D7(b13)}}{\text{7}}$ . O uso da segunda aumentada verifica-se no intervalo descendente fá# - mib (nota de passagem), conforme ilustração do exemplo musical 14:

Exemplo musical 14, utilização da escala menor Harmônica descendente sobre  $\overset{\text{D7(b13)}}{\text{7}}$  dominante de Gm, na peça “Igreja da Penha”. Compassos 8 e 9; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

<sup>111</sup> Na sua dissertação, Almeida, cita dois exemplos musicais: a peça “Garoto” (compassos 12 a 14) de Ernesto Nazareth; e a peça “Choro dos Choros” (compassos 35, 36) de Antonio Sergi.

Do mesmo modo nota-se também a utilização da escala menor Harmônica descendente de Fm, sobre o acorde C7, dominante de Fá menor, no trecho, entre os compassos 15 e 16, de “Cheio de Dedos”:

The image shows a musical score for the piece "Cheio de Dedos". It features a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 2/4 time signature. The score is divided into measures 13 through 16. Above the staff, Roman numerals and chord symbols are provided for each measure. The chords are: Cm7(9) in measure 13, [Cm] in measure 14, [Fm7] in measure 15, [Gm7(b5)] in measure 15, [E°] in measure 15, [C7] in measure 16, [Fm] in measure 16, and Cb(9) in measure 16. The scale is identified as Dó Menor (I (mN/D), I (mN/D), IV (mN), (II (mN/mH), VII (mH), V (mH) -> IV (mN), VI (mN)) and Mib Maior (II (M), VI (mN)). Performance markings include accents (ap.), dynamics (p.), and articulation (2ª aum).

Exemplo musical 15, utilização da escala menor Harmônica descendente de Fm sobre C7, sua dominante, na peça “Cheio de Dedos”. Compassos 13 a 16; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

Para abordar as características estilísticas da melodia no choro usaremos a referência de Salek (1999) na sua explicitação dessa dimensão na improvisação/interpretação musical do choro. Fundamentando-se na reiteração de alterações rítmico-melódicas da partitura de determinadas obras, verificadas nas interpretações e gravações de músicos do gênero, Salek (1999) classifica esses procedimentos apresentando um levantamento dos principais padrões rítmico-melódicos do choro:

### 3.2.4.5 Na realização melódica

**3.2.4.5.1 Substituição e supressão de notas:** a inversão da projeção do desenho melódico; utilização do retardo; antecipação da nota repetida através de *glissando*; supressão de notas repetidas.

**3.2.4.5.2 Acréscimos na melodia:** de notas do acorde; de notas de passagem cromáticas; intercalação de bordaduras e notas de passagem; elemento novo repetido insistentemente; utilização de bordaduras e notas de passagem para a criação de

elemento novo que se repete; oitavação de notas; utilização de glissando; duplicação da melodia com inclusão de saltos oitavados; utilização de *frulatto*; repetição de notas da melodia.

Para ilustração musical desta característica estilística da melodia do choro, proveniente da improvisação/interpretação musical, vamos apresentar a ocorrência de *oitavação de notas e duplicação da melodia com inclusão de saltos oitavados* que se verifica no arranjo de Tardelli (2006) na sua gravação do choro “Cheio de Dedos” de Guinga. A primeira figura musical refere-se aos compassos 1 a 2, da partitura da peça constante no *Songbook* (Cabral, 2003) de Guinga, a segunda figura musical refere-se aos compassos 48 a 50 da partitura do arranjo de Tardelli (a oitavação da primeira figura ocorre entre a anacruse no compasso 48 e os compassos 49 a 50):

The image displays two systems of musical notation for the choro "Cheio de Dedos". The first system, measures 1 and 2, is in 2/4 time with a key signature of two flats. It begins with a piano (*p.*) dynamic and a grace note. The chords are: [Cm], Cm7(9), Cm7M(1,3)/B, Cm7(9)/Bb, Cm6(9)/A, and D7(b5)/Ab. The second system, measures 48, 49, and 50, shows the melody being repeated an octave higher, with the first measure (48) starting with an anacrusis.

Exemplo musical 16, “Cheio de Dedos”, choro de Guinga. Compassos 1 a 2. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

Exemplo musical 16a, “Cheio de Dedos”, choro de Guinga. Compassos 48 a 50. Fonte: TARDELLI, M. Partitura de Arranjo da sua gravação da peça no CD *Unha & Carne* (2006). Rio de Janeiro: 2011.

Tardelli (2006), na gravação de “Igreja da Penha”, faz uso de notas de passagem cromáticas, intercalação de bordaduras, notas de passagem e oitavação de notas, além de trabalhar o toque *legato* como elemento de linguagem na realização melódica da obra. A oitavação de notas é usada na variação da segunda frase da parte A da peça.

### 3.2.5 Ritmo

Para abordar as características composicionais do ritmo no choro usaremos a referências de Almeida (1999) e Cançado (1999, 2000) na explicitação deste elemento idiomático. Num segundo momento, na tematização do ritmo, faremos interlocução com as referências de Salek (1999). A autora, ao pesquisar a “interpretação musical” do choro, aborda características estilísticas na *realização rítmica* ao mencionar a flexibilidade métrica em relação ao pulso.

Cançado (1999, 2000), em suas pesquisas argumenta que o ritmo está presente nas músicas de todas as culturas, como consequência da linguagem oral humana. Musicologicamente, transformações no ritmo vêm sendo documentadas na pesquisa da linguagem da música folclórica e da música popular. Essas transformações ocorrem por diversos motivos, como por exemplo, as interações culturais. A síncope característica (semicolcheia/colcheia/semicolcheia) é um elemento idiomático do choro. Segundo Cançado (1999):

No contexto rítmico da história musical Afro-Americana, a síncope característica, (...), é considerada pelos musicologistas como uma das mais importantes fórmulas rítmicas que emergiram nas Américas no século XIX. (...) Entretanto, apesar da síncope característica estar presente nos estilos populares desenvolvidos nas Américas a partir do século XIX, os estudos disponíveis observando a origem dessa figuração rítmica não são conclusivos. (...) Musicologistas parecem concordar que esta fórmula rítmica foi desenvolvida nas Américas pela influência dos escravos Africanos. (...) A presença desse ritmo nas Modinhas Anônimas do Brasil demonstram que, possivelmente, o Brasil foi a primeira colônia do Novo Mundo a desenvolver a síncope característica em seu contexto musical popular. (...) O desenho rítmico da síncope característica com repetidas sequências foi encontrado de forma idêntica desde as Modinhas do Brasil (anônimos do Século XVIII), Lundus, Tango/Choros, e Maxixes, todos, estilos populares desenvolvidos no Rio de Janeiro. (...) Enquanto a música Cubana e o Ragtime Norte Americano apresentam a síncope característica somente na melodia, a música Brasileira é a única que apresenta esse importante ritmo Afro-Americano de forma constante e definida nas duas linhas (melodia e baixo/acompanhamento). (Cançado, 1999, p. 1-9).

Cançado (2000) baseada em Andrade (1989) menciona a dificuldade de notação da síncope característica em função da instabilidade e irregularidade características dos ritmos populares brasileiros. A autora comenta que quando surgiu o maxixe (segunda

metade do século XIX), os compositores perceberam a dificuldade de execução da síncope e incluíam nas partituras sugestões para informar a *performance* irregular do ritmo. As sugestões configuravam ao mesmo tempo quatro semicolcheias e a síncope característica em posições inversas. Neste sentido, a autora apresenta uma ilustração da transcrição mais antiga da síncope brasileira.



Exemplo musical 17, “transcrição antiga de síncope brasileira”. Fonte: (Cançado, 2000, p. 9).

Almeida (1999) sugere que a origem da síncope relaciona-se com a valorização dos contratempos das semicolcheias presentes em compasso binário das “danças do choro” (Braga, 2004). A síncope seria resultante da valorização dos contratempos junto com apoio da primeira semicolcheia de cada tempo, conforme ilustração musical abaixo:

2/4

Valorização de Contratempos

2/4

Síncopa Resultante

Exemplo musical 18, “transcrição de síncope brasileira”. Fonte: (Almeida, 1999, p. 135).

Cançado (2000) sugere que a matriz da síncope característica brasileira tem origem na linguagem rítmica das tribos de Angola/Zaire. Historicamente o surgimento da figuração no Brasil parece ter ocorrido no século XVIII, portanto anterior ao surgimento em Cuba e nos Estados Unidos, nas décadas de 1850 e 1890, respectivamente. Segundo Cançado (2000):

[No Brasil o advento da síncope característica sugere uma] transferência das [sequências] rítmicas africanas de Angola e Zaire diretamente para a métrica binária [europeia], (...) a diferença rítmica entre a Modinha, o Lundu e o Tango brasileiro apresenta-se somente na alocação das características rítmicas. Nas Modinhas, os afro-ritmos ocorrem unicamente na linha melódica, enquanto que o principal desenho rítmico do baixo é o padrão de quatro semicolcheias. O Lundu e o Choro/Tango brasileiro incluem as sequências rítmicas encontradas nas Modinhas, no entanto transportados da linha melódica para a linha do baixo. Entretanto, as sequências rítmicas repetidas (repetição do padrão da síncope característica e repetição da Habanera) aparecem com maior frequência na linha melódica. (Cançado, 2000, p. 12)

Sandroni (2001), ao pesquisar a origem da síncope, sugere que a síncope caracterísitca (semicolcheia/colcheia/semicolcheia) é uma das variações de uma célula rítmica de matriz africana presente na música das Américas. Esta célula foi denominada de *tresillo* por musicólogos cubanos na sua variação de três colcheias (com as duas primeiras pontuadas). Em homenagem à musicologia cubana, Sandroni (2001) usa a nomenclatura *paradigma de tresillo* na sua abordagem da síncope característica nas transformações do samba até a década de 1930.

Nesta linha de argumentação (Cançado, 1999 e 2000; Sandroni, 2001; Almeida, 1999) pode-se dizer que a síncope e a rítmica do choro é reflexo de um traço característico da música popular brasileira urbana.

Almeida (1999) na sua abordagem do ritmo classifica como elementos idiomáticos: a) a ocorrência de síncope explícita; b) a alusão à síncope; c) a linearidade rítmica<sup>112</sup>; e, d) a quiáltera. Nota-se, com frequência, a presença de tais elementos nas

---

<sup>112</sup> Este aspecto não será abordado, pois enfatizaremos o tratamento da síncope característica e suas derivações. A utilização de anacruse também é um elemento característico do ritmo do choro, nas obras

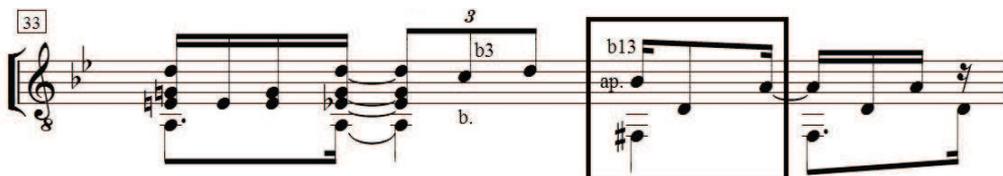
obras pesquisadas. Conforme pontuamos a “valorização melódica do contratempo” em nossa avaliação é adequada se for enquadrada dentro da dimensão rítmica. Utilizaremos a “valorização melódica do contratempo” junto com abordagem da “alusão à síncopa” no choro.

### 3.2.5.1 Ocorrência de síncopa

A ocorrência de síncopa acontece com frequência em “Cheio de Dedos” e “Sargento Escobar”.



Exemplo musical 19, “Cheio de Dedos”. Compassos 21 a 23; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.



Exemplo musical 20, “Sargento Escobar”. Compassos 33 a 34; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

### 3.2.5.2 Alusão à síncopa

A alusão à síncopa está relacionada com a valorização do contratempo. A valorização melódica do contratempo ocorre quando as notas referentes aos contratempos são as mais graves ou mais agudas de um grupo melódico, sendo que, quanto maior o salto melódico, maior será a sua intensidade (ver exemplo 21). As obras selecionadas contêm numerosos exemplos. Uma das características rítmicas do choro

---

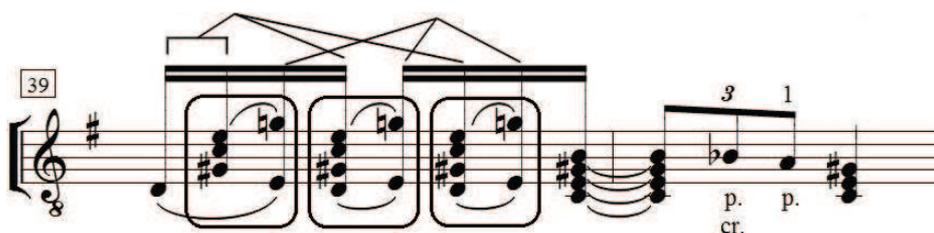
“Cheio de Dedos”, “Dichavado” e “Igreja da Penha” este recurso aparece no início e no decorrer destas obras. Não abordaremos o uso de anacruse pelo mesmo motivo de priorizar a discussão da síncopa como elemento mais idiomático do gênero/estilo.

que se reflete nas suas melodias é a “valorização melódica dos contratempos, consequente do espírito sincopado do gênero”. (Almeida, 1999, p. 113). Segundo o autor:

Neste tipo de figuração melódica, com ênfase nos contratempos, é típica – dentro do compasso 2/4 – a valorização da segunda nota de cada grupo de quatro semicolcheias. (...). Este mesmo recurso pode ser encontrado em figurações de acompanhamento, no qual a altura extrema (superior ou inferior) de cada grupo de quatro semicolcheias é reservada aos contratempos de semicolcheia, conferindo ao acompanhamento caráter sincopado. (Almeida, 1999, p. 113-4).



Exemplo musical 21, *valorização melódica de contratempos* em “Cheio de Dedos”. Compassos 17 a 19; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.



Exemplo musical 22, *alusão à síncopa* em “Cheio de Dedos”. Compassos, 10, 24, 25, 39, 40; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

### 3.2.5.3 Utilização de quiálteras

A utilização de quiálteras é recorrente no ritmo do choro. Cançado (2000) argumenta que musicólogos como Fernandes (1988), Ortiz (1991) e outros, sugerem

que a síncope característica (semicolcheia/colcheia/semicolcheia) é resultante da transformação das quiálteras (tercinas) da ternaridade ibérica, “em contato com a música africana cuja linguagem incorpora essa mesma característica” (Cançado, 2000, p. 6).

Almeida (1999), nota que o uso de quiálteras é reflexo da liberdade de interpretação musical dos chorões. “Nos choros rápidos, as quiálteras expressam caráter virtuosístico e improvisatório”, mas ocorrem também em choros lentos em gêneros seresteiros. (Almeida, 1999, p. 141).

O uso de quiálteras aparece nas peças selecionadas, como também em outras obras de Guinga, como, por exemplo, na peça “Sargento Escobar”:

The image displays two staves of musical notation for the piece "Sargento Escobar". The first staff starts at measure 27 and includes a triplet of eighth notes marked with a '3' and a dynamic marking 'p.'. The second staff starts at measure 30 and features a sextuplet of eighth notes marked with a '3' and a dynamic marking 'b.'. Both the triplet and sextuplet groups are enclosed in rectangular boxes to highlight them.

Exemplo musical 23, sextinas e tercinas em “Sargento Escobar”. Compassos 28 e 30, choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

#### 3.2.5.4 Na realização rítmica

Para abordar as características estilísticas do ritmo no choro baseamos-nos em Salek (1999) na sua explicitação dessa dimensão na improvisação/interpretação musical do choro. A autora notifica que na *realização rítmica* ocorrem substituição rítmica e supressão ou transformação de ritmo.

### 3.2.5.4.1 Substituição rítmica

Substituição rítmica do desenho semicolcheia-colcheia-semicolcheia por quatro semicolcheias (com antecipação da primeira nota do compasso seguinte) ou pelo ritmo duas semicolcheias e uma colcheia, ou ainda por tercinas; de um ritmo regular por grupo de quiálteras com cinco ou seis notas; do ritmo quatro semicolcheias por duas semicolcheias e quatro fusas.

Para ilustração musical deste elemento idiomático da interpretação musical vamos apresentar a ocorrência de *substituição rítmica* do desenho semicolcheia-colcheia-semicolcheia por quatro semicolcheias que se verifica no arranjo de Tardelli (2006/2011) do choro “Cheio de Dedos”, o primeiro exemplo musical (24) refere-se ao compasso 23 da partitura da peça constante no *Songbook* (Cabral, 2003) de Guinga, e, o segundo exemplo musical (24a) refere-se ao compasso 23 da partitura da peça constante no arranjo de Tardelli<sup>113</sup>:

The image contains two musical staves. The top staff, labeled '21', shows a melodic line in 3/4 time. It begins with a half note (p.), followed by a quarter note (7.), and then a 9-measure phrase consisting of two groups of three eighth notes (ap., ap., p.). The bottom staff, labeled '20', shows a similar melodic line in 3/4 time, starting with a half note (p.), followed by a quarter note (1.), and then a 4-measure phrase consisting of two groups of two eighth notes (ap., p.).

Exemplo musical 24, “Cheio de Dedos”, choro de Guinga. Compassos 21 a 23. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

Exemplo musical 24a, “Cheio de Dedos”, choro de Guinga. Compasso 20 a 23. Fonte: Tardelli, 2011.

<sup>113</sup> O artista (2011) gentilmente cedeu cópias das partituras do seu arranjo de “Cheio de Dedos”. As partituras do arranjo constam nos anexos da tese.

### 3.2.5.4.2 Supressão ou transformação de ritmo

Supressão ou transformação no ritmo por meio de diminuição rítmica (retirando uma nota da melodia) e criação de um novo desenho; omissão de notas de ligação; eliminação de notas repetidas. Para ilustração musical deste elemento idiomático (estilístico) vamos apresentar a ocorrência de *transformação através de diminuição rítmica (retirando uma nota da melodia)*, *criação de um novo desenho (quíáltera de 3)* e *omissão de nota (láb, compasso 59) de ligação* que se verifica no arranjo de Tardelli (2006/2011) do choro “Cheio de Dedos”. O primeiro exemplo musical (25) refere-se aos compassos 10 e 11 da partitura da peça da nossa edição. O segundo exemplo musical (25a) refere-se aos compassos 56 a 59 da partitura da peça do arranjo de Tardelli (2011):

The image contains two musical excerpts. The top excerpt shows measures 10 and 11. Measure 10 is a whole note chord. Measure 11 is a quarter note melody with a circled note labeled '9' and another circled note labeled '11'. The bottom excerpt shows measures 56 to 59. Measure 56 is a whole note chord. Measure 57 is a quarter note melody with a circled note labeled '3'. Measure 58 is a quarter note melody with a circled note labeled '3'. Measure 59 is a quarter note melody with a circled note labeled '3'.

Exemplo musical 25, “Cheio de Dedos”, choro de Guinga. Compassos 10 a 11. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

Exemplo musical 25a, “Cheio de Dedos”, choro de Guinga. Compassos 56 a 59. Fonte: Tardelli, 2011.

### 3.2.6 Harmonia

Almeida (1999) ressalta na sua caracterização dos elementos estruturais do choro, a **harmonia** como dado recorrente na caracterização idiomática do gênero/estilo. O autor ao estudar harmonia do choro (tradicional) apresenta os seguintes parâmetros: a) simplicidade harmônica; b) uso de dominantes secundárias; c) uso de acordes de “sexta

napolitana”; d) conclusão de frase sobre os graus III e V; e) uso de acordes invertidos; e, e) ocorrência de acordes alterados e tensões harmônicas. Dos seis elementos que caracterizam a harmonia dos choros, cinco deles são úteis para explicitar a harmonia do choro tradicional (Borges, 2008a, 2008b). Principalmente o elemento “harmonia simples” (como parâmetro geral da harmonia do choro tradicional) que serve como contraste da harmonia não tradicional das peças selecionadas de Guinga (assunto do último capítulo na discussão sobre as contribuições do artista para composição musical de obras que contêm elementos idiomáticos do violão e do choro). Para a discussão deste tópico na obra de Guinga usaremos a referência de Camara (2008).

Do mesmo modo que reordenamos o parâmetro “melodia”, faremos um novo enquadramento com os parâmetros “**baixos**” e “**harmonia**”. Na proposta de Almeida (1999), os dois parâmetros são tratados separadamente. Em nossa abordagem os “baixos” serão tratados como subitens do parâmetro “harmonia” e dialogaremos como as referências de Pellegrini (2005), Carneiro (2001), Borges (2008, 2010), Almeida (1999) e Camara (2008).

Trataremos conjuntamente elementos composicionais e elementos estilísticos, uma vez que a “baixaria” historicamente aparece marcada pela estilística da improvisação e, por vezes, composicionalmente aparece como “obrigação”.

### **3.2.6.1 Baixos**

Ao tematizar os *baixos*, na sua caracterização dos elementos estruturais do choro, Almeida (1999) observa que as linhas de baixo são realizadas pelo violão de sete cordas nos grupos de choro e tiveram origem nos encadeamentos de acordes invertidos se desenvolvendo até apresentar contornos melódicos, podendo se estender até a região

médio-aguda do instrumento, apresentando diversos elementos característicos das melodias de choro. (Almeida, 1999, p. 114-21).

A discussão sobre os baixos na composição e interpretação do choro relaciona-se diretamente com as “baixarias”. Segundo Borges (2008a):

[várias transformações] estilísticas do choro advieram do uso do violão de sete cordas. (...) O violão chorístico cumpre o mister de elaborar a base harmônica, que está associada aos contracantos improvisados nas notas graves do violão, as chamadas “baixarias”. Estas fazem alusão aos instrumentos de sopro - tais como o bombardino, o oficleide e a tuba -, responsáveis pelos contracantos nos conjuntos de música popular, consolidados desde o século XIX. (...). Os violões, [de sete cordas], substituíram, (...), os instrumentos de sopro no que concerne à função dos contracantos nos conjuntos de choro, sobretudo nos regionais na década de 1930. (...). [Notam-se as] vantagens idiomáticas que o instrumento agregou ao gênero - tais como as inúmeras inversões dos acordes e uma preocupação pela condução do baixo. (...) O violão de sete cordas possui maior liberdade para utilizar os baixos improvisados devido a sua maior capacidade de extensão de notas, o que proporciona maiores recursos técnicos. (Borges, 2008a, p. 2-3).

Na linha argumentativa de Borges (2008a), Pellegrini (2005), Braga (2004), Carneiro (2001), as “baixarias” presentes na harmonia do choro configuram o caráter polimelódico do acompanhamento executado pelos violões (de seis e de sete cordas) ou pelos instrumentos de sopros através das linhas melódicas de condução dos baixos. No caso específico do violão, configura o violão polifônico característico do choro (Braga, 2004).

Ao discutir a função da baixaria no contexto musical do choro Carneiro (2001) explicita como o violão de 7 cordas realiza a condução do baixo e utiliza, pontualmente, a terminologia das rodas de choro. O autor comenta o “caminho do baixo” e apresenta uma classificação de dez funções exercidas pelas “baixarias” concebidas como contracantos que enriquecem rítmica e melodicamente o percurso da voz do baixo na região do grave no acompanhamento do choro. O autor observa que na linguagem do chorão “esta estrutura fundamental corresponde ao *caminho do baixo*, uma orientação que o 7 cordas imprime na realização harmônica, construindo os acordes a partir do baixo, como na realização do baixo dado”. (Carneiro, 2001, p. 23).

A partir dessa fundamentação o pesquisador lista dez funções, ou melhor, dez tipos de “baixarias”. A primeira citada é a “baixaria de ligação” que tem função de ligar/conectar as linhas dos baixos “de acordes distintos reduzindo saltos no caminho do baixo e preenchendo espaços da melodia” (Carneiro, 2001, p. 23). A *ligação* acontece na mudança de harmonia e uma baixaria faz a conexão melódica no caminho do baixo na mudança dos acordes.

O segundo tipo de “baixaria” mencionado por Carneiro (2001) é a “mudança de posição”. Trata-se de um recurso corriqueiro no acompanhamento do choro que busca enriquecer o caminho do baixo, especialmente em peças de ritmo harmônico lento, buscando variação na condução por meio de inversão de acorde ou troca de registro do baixo.

O terceiro tipo é a “baixaria de preparação da sétima” da dominante. A baixaria de *preparação* pode ocorrer através da baixaria de “ligação” (a baixaria conecta melodicamente a condução do baixo até a sétima da dominante). A “preparação” pode ocorrer também por meio da baixaria de “mudança de posição” (o caminho do baixo até a sétima da dominante acontece por mudança de oitava).

O quarto tipo mencionado por Carneiro (2001) é a “baixaria de chamada (virada)” que tem função de “ligação” na introdução ou reintrodução de seções ou partes de um choro. O quinto tipo é a “baixaria de fechamento” com função de finalizar a seção ou parte de uma peça, no sentido inverso da “chamada” que introduz ou reintroduz. O sexto tipo é a “baixaria de resposta” que ocorre em “textura polifônica imitativa, dando ideia de pergunta e resposta, como um diálogo. (...). É possível que a estrutura seja invertida e a pergunta seja feita pela baixaria e a resposta pelo solista”. (Carneiro, 2001, p. 29).

O sétimo tipo é a “baixaria de contracanto” que se refere ao sentido da baixaria como “obrigação” que ocorre em extensão fraseológica simétrica ou maior que a frase em relação a qual ocorre o “contracanto”. Carneiro (2001) esclarece que as baixarias muitas vezes são chamadas de obrigação. “Obrigação é a baixaria que pertence à composição, ou passou a pertencer, consagrada pelo uso, tornando-se obrigatória”. (Carneiro, 2001, p. 27).

O oitavo tipo é a “baixaria de dobramento” que ocorre quando a baixaria enfatiza a melodia principal com divisão rítmica idêntica aumentando sua densidade. “Ela reforça a melodia como um contorno melódico semelhante, guardando um intervalo, normalmente de oitava, uníssono, terça ou sexta. Pode possuir também contorno melódico próprio”. (Carneiro, 2001, p. 31). O nono e o décimo tipos de baixarias mencionadas são as “baixarias de marcação” e os “solos de baixaria”. Segundo Carneiro (2001):

[a condução dos baixos pelo violão de sete cordas] também se caracteriza pela “marcação”, que é um elemento rítmico, e pelo contracanto, um elemento melódico que dá ao choro uma textura contrapontística. Ainda há situações que o 7 cordas se dissocia da condução do baixo, assumindo a voz principal, realizando o (...) “solo de baixaria”. (...) Aparentemente há uma incoerência se considerarmos a definição genérica de baixaria como contracanto na região grave, pois ao assumir a primeira voz, a baixaria deixa naturalmente de ser contracanto. Por isso [o autor categoriza] “solo de baixaria”, pois o termo solo é utilizado pelos chorões para referir-se ao canto. Os “solos de baixaria” são comuns nas introduções e em partes completas, gerando variedade. Podem ser obrigações ou mesmo partes improvisadas. (Carneiro, 2001, p. 22-34).

Na composição musical de Guinga verificam-se melodias e harmonias articuladas polimelodicamente fazendo fusão de elementos idiomáticos do choro e do violão. Cardoso (2006) nota que o artista constrói suas melodias a partir do violão. Em várias obras que analisou detectou uma relação visceral entre a melodia principal e o acompanhamento (polimelódico) violonístico, evidenciando que as melodias se originaram e se desenvolveram a partir dos arpejos do instrumento. “Nas músicas *Baião de Lacan*, *Chá de Panela*, *Destino Bocaiúva*, *Di Menor*, *No fundo do Rio*, vimos a

melodia se originar dos baixos e das baixarias propostas pelo violão”. (Cardoso, 2006, p. 91-2). Destacamos um trecho do choro “Di menor” para ilustrar ocorrência de baixaria. Este trecho, ao mesmo tempo em que exemplifica idiomáticamente o uso de violonismo, apresenta ocorrência de “baixaria de dobramento” e “solo de baixaria” (Carneiro, 2001) e se enquadra na acepção de baixo melódico<sup>114</sup> sugerido por Almeida (1999):

**Di menor**

Guinga e Celso Viáfara

The musical score for "Di menor" is presented in two systems. The first system shows the vocal line (Canto) and the guitar line (Violão) for the first four measures. The vocal line has lyrics: "Sá - ba - do de noi - te, ne - nhum can - to pra ir Sou - be dum for - guar - da se che - gou pra di - zer: "E - la é di me -". The guitar line has chords: Bm7(b5) and E7. The second system shows the vocal line and guitar line for measures 5 to 8. The vocal line has lyrics: "ró Bem per - to da - qui Dis - se: só vai ter bal - za - ca e ve - lho bla - sé nor vê o que vai fá - zer..." Três da ma - dru - ga - da já não dá pra sa - ber:". The guitar line has chords: Bb7, Gm6, and Dm7(6)/A.

Exemplo musical 26, “Di menor”. Compassos 1 a 4; choro de Guinga. Fonte: CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga. Songbook*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

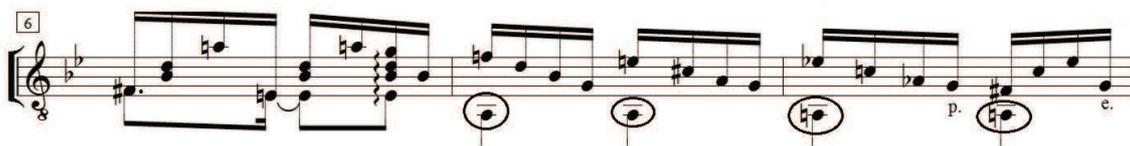
Na visão de Almeida (1999), os baixos apresentam vários aspectos idiomáticos das linhas melódicas do choro, uso de ornamentação, “de arpejos maiores com 6<sup>a</sup>, de escalas menores harmônicas e de valorização melódica de contratempos”. (Almeida, 1999, p. 115). De modo sumário, em comparação com a listagem de Carneiro (2001), Almeida (1999) subdivide as linhas dos baixos em três categorias: a) baixo melódico, b) baixo pedal, e, c) baixo condutor harmônico.

<sup>114</sup> Também é encontrado nas seis obras selecionadas, aparecendo com mais frequência em “Dichavado”, “Cheio de Dedos”.

O primeiro tipo, baixo melódico, é mais movimentado definindo ideias melódicas, em contraponto com a melodia principal ou dialogando com ela. Os baixos melódicos também refletem a rítmica do choro. Segundo Almeida (1999):

em configurações que aludem à síncopa, como motivos iniciados em contratempos, sincopados ou baseados em valores pontuados. (...). Os elementos melódicos dos baixos muitas vezes assumem a função de ligação ou terminação de frases, recurso amplamente explorado pela música do choro. (...) A escala menor harmônica, muito comum nas melodias seresteiras e choronas, está também presente em muitos baixos melódicos. (...). Por apresentarem características melódicas, os baixos chorões valem-se de elementos típicos das melodias do choro, como apogiaturas e bordaduras. (...) valem-se do recurso do cromatismo ao caminharem pelas inversões de acordes. Apesar de cromáticos, estes baixos geralmente sustentam melodias e harmonias diatônicas. (Almeida, 1999, p. 115-20).

O segundo tipo, baixo pedal, é utilizado geralmente em seções com função de introdução ou transição. (Almeida, 1999). Pedal subentende movimento harmônico em contraponto com a estaticidade do baixo, conforme ilustrado no exemplo musical 27:



Exemplo musical 27, uso de *baixo pedal* em “Sargento Escobar”. Compassos 6 a 8; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

O terceiro tipo, baixo condutor harmônico, é responsável pela condução das harmonias invertidas, acumula em si a realização da linha do baixo, da harmonia e do ritmo. Para exemplificação, destacamos trechos musicais dos choros que contêm passagens que utilizam esse tipo de baixo. O trecho é apresentado na versão com as cifras e notação que sugerimos:

### Cheio de Dedos (Guinga)

**Dó Menor**      I (mN/D)      I (mN/D)      I (mM)      I (mN/D)      I (mM/D)      (V) (alt.) →

[Cm]      Cm7(9)      Cm7M(13)/B      Cm7(9)/Bb      Cm6(9)/A      D7(b5)/Ab

---

**Dó Menor**      → V (mH)      I (mN/D)      I (mN/D)

G7(b13)      Cm7(9)/G      [Cm]      ver comp. 1 a 3 ⇔

---

**Dó Menor**      II (F)      I (mN/D)

Db7M(#11)      [Cm]

Exemplo musical 28, uso de *baixo condutor harmônico* em “Cheio de Dedos”. Compassos 1 a 9; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

## **CAPÍTULO 4 - CONTRIBUIÇÕES HARMÔNICAS DE GUINGA PARA COMPOSIÇÃO DE OBRAS COM ELEMENTOS IDIOMÁTICOS DO VIOLÃO E DO CHORO**

Para explicitar as contribuições harmônicas de Guinga usaremos como referência o trabalho de Camara (2008), sua metodologia justifica-se pela profundidade e pela capacidade didática de exposição sobre o perfil conceitual de harmonia (tanto erudita quanto popular), além das categorias de análise que ele criou que são muito úteis para essa tese. As análises empíricas pautaram-se nas formulações de algumas questões que as outras referências não possibilitaram problematizar, a contento, na minha pesquisa sobre a composição musical que utiliza idiomatismos do violão e do choro na obra do artista. Neste sentido, algumas questões foram extraídas das peças analisadas com objetivo de mostrar as contribuições de Guinga e também explicitar os limites e possibilidades das abordagens de Almeida (1999), Cardoso (2006), Borges (2008a, 2008b), Almada (2006) e outras, que não foram suficientes para dar conta da tematização musical dos avanços formais, em relação ao choro tradicional (Borges, 2008a), presentes na obra do compositor carioca.

### **4.1 Formas alternativas de resolução da dominante da dominante**

Uma das contribuições refere-se ao uso de formas alternativas de resolução da dominante da dominante. Alguns trechos musicais em “Igreja da Penha”, “Choro pro Zé” e “Sargento Escobar”, ilustram musicalmente esta contribuição. Para abordar esta questão seguiremos a epistemologia proposta por Camara (2008), especificamente a sugestão analítica proposta dentro da sua nomenclatura “zona histórica expandida”<sup>115</sup>. Na visão do autor, um dos pontos fundamentais da epistemologia da zona histórica

---

<sup>115</sup> No capítulo 1, ao comentar o trabalho de Camara (2008), explicitamos a nomenclatura, além de abordar a origem terminológica/epistemológica das outras três zonas (auditiva-visual-instrumental; histórica popular e histórica clássica) e tematizar a simbologia analítica de cifragem sugerida pelo autor.

expandida é a explicitação das questões funcionais e tonais que definem as funções como conceitos que alicerçam o Sistema Tonal.

A função de um acorde é avaliada e qualificada pela relação de propriedade que ele estabelece com os outros acordes numa sequência harmônica. A caracterização desta propriedade refere-se ao grau de atração e afastamento dos acordes ou às diferenças de tensão entre eles. Deste modo, a função de tônica refere-se à ideia de resolução, campo de atração, ou de repouso e a função de dominante é concebida como uma tensão, que necessita de resolução. Camara (2008) observa que existem divergências em relação à função da subdominante. O autor menciona, por exemplo, que Koellreutter a associa à noção de afastamento, mas a subdominante, nos processos cadenciais, funciona geralmente mais como auxiliar da dominante e assim ajuda na preparação da tônica.

A argumentação do autor é que a subdominante soa como um elemento diferencial, fora das cadências, assumindo uma sonoridade alternativa à tônica e à dominante, mas não configura uma sensação de afastamento. Mesmo nas cadências “interrompidas, quando ela é usada no lugar da tônica, quebrando a expectativa de resolução mais tradicional, a ouvimos como uma espécie de apojetura da tônica e não como um distanciamento da mesma”. (Camara, 2008, p. 187).

As três funções principais, I (tônica), IV (subdominante) e V (dominante), são atribuídas aos três acordes mais importantes das tonalidades, os quais normalmente se apresentam nas cadências. Para o tom menor, a escala menor Harmônica, que é uma adaptação à lógica do modo maior, aparece como a geradora dos três graus, uma vez que é ela que coloca a sensível na dominante.

Segundo Camara (2008), a harmonia funcional, proposta por Hugo Riemann<sup>116</sup> e outros no final do século XIX, resulta de um processo gradativo que concluiu que os diversos graus diatônicos podiam ser subsumidos aos três conceitos funcionais. Assim, na práxis musical, as três funções foram expandidas. O autor ressalta que pelo fato de a música da tradição europeia ter se baseado na noção de modulação, as funções básicas e suas derivadas puderam ser estendidas a diversas tonalidades. Se somarmos as “possibilidades dos dois processos – expansão funcional e modulação – perceberemos que uma música pode instituir uma incrivelmente complexa rede de relações funcionais”. (Camara, 2008, p. 188).

A sua proposta de investigar essa rede de relações funcionais se orienta por uma premissa didática que lhe é estrutural: a procura de construir explicações para qualquer relação de acordes do repertório tonal e funcional. Como explica o próprio autor:

Às vezes um acorde não se conecta com o seguinte, mas se liga ao anterior; às vezes um grupo de acordes se apresenta numa tonalidade muito distante da principal, etc. Seja qual for o caso, sempre tentamos encontrar alguma relação (...) porque, geralmente, mesmo quando a relação encontrada parece ser obscura, ela costuma dar respaldo a percepção auditiva do evento harmônico em questão. Ou seja, se dois acordes recebem uma análise complexa ou aparentemente arbitrária, provavelmente a percepção da distância tonal ou funcional dos mesmos reflete essa complexidade ou arbitrariedade. (Camara, 2008, p. 188).

Dentre as várias possibilidades que são referenciadas ele discute diversas polêmicas como, por exemplo, a análise funcional do tipo acordal X7M(#5), inclusive citando um trecho de uma obra importante da presente pesquisa. Segundo Camara (2008), o tipo acordal X7M(#5):

[é uma] entidade harmônica que historicamente nasceu da teoria, sendo uma das tétrades possíveis das escalas menor harmônica e melódica, o III grau. Dizemos que ele surge da teoria porque seu emprego talvez tenha sido o mais tardio em comparação com os outros acordes do campo harmônico menor. A Música Popular mais recente, por outro lado, já o utiliza corriqueiramente. As divergências quanto à sua função derivam do fato de que duas de suas características são de certo modo contrastantes: ao mesmo tempo em que é encontrado num grau do tom menor que costuma ser entendido e

---

<sup>116</sup> Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann (1849 -1919) foi musicólogo, historiador da música e pedagogo musical.

utilizado como tônica, a sua 5ª aumentada é a sensível da tonalidade, o que lhe confere caráter de dominante<sup>117</sup>. Atento à presença da sensível, Schönberg o classifica definitivamente como dominante (...). De fato, ele vem sendo sistematicamente empregado como substituto da dominante, muito embora encontremos mais exemplos dessa substituição em situações de inclinação, como nas canções “*Retrato em branco e preto*” (Tom Jobim / Chico Buarque) – Eb7M(#5), III de Cm, que é IV do tom, Sol Menor –, “*Manuel, o audaz*” (Toninho Horta / Fernando Brant) – A7M(#5), III de F#m, que é II do tom, Mi Maior –, e “*Papel Machê*” (João Bosco / Capinam) – acorde de C7M(#5), III de Am, que é VI do tom, Dó Maior”. (Camara, 2008, p. 200).

Na peça “Cheio de Dedos”, entre os compassos 39 e 40, há uma passagem que Camara (2008) comenta em sua tese de doutorado para exemplificar a possibilidade harmônica de uso tonal e funcional do tipo acordal X7M(#5) aparentemente como resolução, mas acaba por reclassificá-lo como um tipo acordal Xm7M:

O I grau do tom menor com 7ª maior, uma estrutura do tipo Xm7M, possui uma sonoridade mais ousada e só mais recentemente veio a ser empregado com certa regularidade, principalmente na MPB. A despeito de seu som dissonante, nos parece que a sensação de instabilidade da sensível é diluída porque a nota para a qual ela pede resolução, a tônica, já está presente. (...). O único exemplo em que encontramos o X7M(#5) com uma aparente função de tônica foi um pequeno trecho da peça “Cheio de dedos” de Guinga [ver exemplo musical 29]. Analisamos a passagem no tom de Lá Menor. O primeiro compasso apresenta uma complexa figuração sobre a dominante, onde se alternam os acordes E7(b13)/D e E7 (b10/b13)<sup>118</sup> (...). A força dessa dominante é um dos fatores que nos fez considerar tanto o C7M da última semicolcheia do 1º compasso como o C7M(#5) final como tônicas sem fundamental, Am7(9)/C, Am7M/C (9)<sup>119</sup>, respectivamente. O outro fator é o trecho cromático do 2º compasso, que sugestivamente passa pela nota lá e é uma figuração melódica típica das escalas menores com sensível. Vale lembrar que se trata de uma peça para violão, instrumento que, apesar de harmônico, oferece limites para a realização de muitos sons simultâneos e o acréscimo de um lá no baixo produziria mudanças de acordes tecnicamente difíceis. De todo modo, o X7M(#5) em questão deixa de existir como tal. Camara (2008, p. 201). (Grifos nossos).

Este exemplo serve principalmente para mostrar o grau de rigor de Camara (2008) com a questão funcional:

<sup>117</sup> Pode-se dizer que os acordes das escalas menores harmônicas e melódicas “que contêm o 7º grau e não contêm o 1º adquirem função de dominante. Por exemplo, dos quatro acordes com sensível da escala Lá Menor Harmônica, **Am7M – C7M(#5) – E7 – G#º**, apenas o I grau não é dominante (...). Quanto à menor natural, o III, **C7M**, continua sendo tônica e os graus V e VII, **Em7** e **G7**, que contêm a sétima menor do tom, são dominantes modais”. (Camara, 2008, p. 201).

<sup>118</sup> Ambos com a quinta omitida.

<sup>119</sup> Ambos com a fundamental omitida.

**Mi Menor**      (V (mH))      -      (V (alt.))      (IV (MH / MM))      (IV (MH / MM))

E7(b13)/D      E7(b13)(b10)      Am7M(9)/C      Am7M/C

Exemplo musical<sup>120</sup> 29, “Cheio de Dedos”. Compassos 39 a 40; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

Ao abordar o tema “cadência interrompida” Camara nota que talvez seja o dado mais recorrente de omissão funcional nas produções bibliográficas sobre harmonia. O autor salienta que não é que não exista teorização deste tipo de cadência, mas destaca que o repertório musical oferece muito mais possibilidades de resoluções deceptivas do que as que são previstas normalmente no universo teórico. Contudo, nota que a teoria funcional (ancorada em Riemann, Koellreutter e outros) é uma exceção, pois ela oferece categorias que possibilitam pesquisar, organizar e sistematizar grande parte das formas de uma cadência ser interrompida, em certa medida, teoricamente o pensamento funcional enriquece “com uma quantidade de opções até maior do que as sugeridas pela práxis musical”. (Camara, 2008, p. 189-90).

Contudo, Camara enfatiza que a cadência interrompida constitui apenas uma das possibilidades que uma dominante tem de não ser seguida pela tônica principal, que é a resolução mais comum. Existem muitos exemplos de encadeamentos em que não há resolução tradicional da dominante, e o autor busca agrupar todas as possibilidades de tratamento desta importante função no contexto da música tonal. O pesquisador

<sup>120</sup> O trecho é apresentado na versão com as cifras e notação que sugerimos distinta da edição da publicação do *Songbook* de Guinga (Cabral, 2003).

argumenta que “algumas dessas formas são fontes de divergências analíticas e outras são habitualmente negligenciadas”. (Camara, 2008, p. 208). O que importa ressaltar é que a pesquisa sobre as diversas possibilidades de cadência interrompida é estruturalmente uma pesquisa sobre formas alternativas de resolução da dominante.

O autor apresenta cinco possibilidades: a) O acorde não é dominante; b) Dominante do acorde precedente; c) Elipse; d) Substituições; e) Cadências históricas. É na discussão sobre as *Cadências Históricas* que vamos evidenciar uma das contribuições de Guinga para composição musical com elementos idiomáticos do violão e do choro. Especificamente quando o compositor faz uso das duas possibilidades (erudita e popular) de resolução da dominante da dominante (de forma especial) diretamente na tônica (I grau) e na subdominante (II ou IV grau), respectivamente. Segundo Camara (2008):

Denominamos (...) de “históricas” as cadências que não possuem o peso normativo de uma resolução tradicional da dominante, mas vêm sendo regularmente utilizadas há um tempo considerável. Uma delas é oriunda do universo popular e a outra do universo erudito. É mais fácil resgatá-las por meio de exemplos: em Dó Maior, a cadência histórica mais associada com a Música Popular é **D7 – Dm7 – G7 – C7M** e a mais associada com a Música Erudita é **D7 – C/G – G7 – C**. Ambas são casos de não resolução da dominante da dominante, ambas permitem que os acordes do tipo **X7** sejam trocados pelos diversos substitutos possíveis e ambas podem ser “transpostas” ao homônimo menor: **D7 – Dm7(b5) – G7 – Cm** e **D7 – Cm/G – G7 – Cm**, respectivamente. (Camara, 2008, p. 214-5).

É importante ressaltar o diferencial desta forma de resolução diretamente no I e no II ou IV grau, pois regularmente no choro tradicional (Borges, 2008a; Almada, 2006 e outros), a resolução do V/V resolve no V, e este (V), no I grau. Uma leitura não atenta não perceberá este detalhe essencial da nossa discussão, ao notar a simples ocorrência do V/V, que, de fato, é muito presente no choro tradicional. A questão é que nos exemplos selecionados veremos uma forma especial de resolução do V/V (dominante da dominante), ora no I grau (tônica), ora no II e ou IV grau (subdominante).

#### 4.1.1 Cadência histórica da música erudita

Vamos explicitar a cadência mais típica do universo musical erudito, a saber: a resolução da dominante da dominante diretamente na tônica. Este tipo de cadência tem origem na possibilidade “menos consagrada de utilizar alguma subdominante como resolução da dominante”. Semelhante ao que acontece em inúmeras das tônicas alternativas, o trítone é parcialmente resolvido na maioria das subdominantes. Neste ponto, o autor destaca os graus II e IV, uma vez que os VI's se confundem com a função de tônica, por exemplo, Lá menor (VI grau de Dó maior) quando é usado como tônica no lugar de Dó maior (I grau). Camara (2008) nota que:

Os IV's graus sempre contêm a nota da tônica, a qual resolve a sensível do trítone da dominante. No II grau, a tônica só aparece se uma sétima for acrescida, o que, de fato, é muito comum. A outra nota componente do trítone geralmente não resolve. (...). Como nosso paradigma funcional se reduz a três sonoridades funcionais, não existem muitas opções de acordes que possam suceder à subdominante de engano: ou vem uma dominante, inaugurando uma nova cadência, ou vem outra versão da subdominante ou vem uma tônica. Vale, contudo, advertir que as tônicas alternativas após uma cadência interrompida para a subdominante (exemplo: G7 – F – Em) diluem quase completamente a sensação de retardo ou apojatura que há entre a subdominante e a tônica principal (G7 – F – C). (Camara, 2008, p. 194-5).

Neste sentido, é fundamental entender que a subdominante provoca, em certa medida, um grau de surpresa. No momento em que aparece uma tônica, depois de uma cadência interrompida para a subdominante, percebemos o acorde de subdominante como apojatura ou retardo, em especial quando a nota do baixo da subdominante (é prolongada) e é a mesma nota fundamental da tônica. As resoluções na subdominante podem ser transpostas a outras “regiões da mesma tonalidade. A clássica cadência com **I<sup>6</sup><sub>4</sub>**, por exemplo, **D7 – C/G – G7 – C**, é um caso dessa possibilidade, já que a tônica, **C**, não deixa de ser subdominante da dominante, **G**”. (Camara, 2008, p. 195-6).

É justamente esta cadência, e variantes, que o autor classifica como uma das cadências históricas mais típicas da música erudita. Ele também argumenta que na

música popular contemporânea é muito comum a omissão dos dois últimos termos deste exemplo, ou seja, ao invés de **D7 – C/G – G7 – C**, aparece frequentemente apenas **D7 – C/G**, e a música depois percorre outras harmonias. Vamos apresentar os passos didáticos, elaborados por Camara (2008), para explicitar o tratamento utilizado por Guinga em “Igreja da Penha” (tonalidade em Fá maior), que ilustra especificamente a omissão dos dois últimos termos (F/C – C7), V/V – V, e, assim, justifica a resolução do *subV/V*, Db(#6)/B, diretamente no I grau<sup>121</sup>, F6(9).

### Quadro nº 1

Cadência no formato tradicional: F D♭(#6) F/C C7 F

Inversão do acorde de 6ª aumentada: F D♭(#6)/B F/C C7 F

Abstração dos acordes posteriores ao I<sub>4</sub><sup>6</sup>: F D♭(#6)/B F/C

Acréscimo de dissonâncias: F<sup>7</sup>M D♭(#6)/B F<sup>6</sup>(9)/C

Abstração do I<sub>4</sub><sup>6</sup>; tônica de "resolução" no estado fundamental: F<sup>7</sup>M D♭(#6)/B F<sup>6</sup>(9)

**Fá Maior** (M)

(Subst. V)V (alt.)

I (M)

VI (mN)

I (L)

34 ⊕ F7M Db(#6)/B F6(9) Db(#11)/F F7M(#11)

tar a - té que\_a pró - pria Vir - gem man - de\_eu des - can - sar...

Quadro nº 1, elaborado por Camara (2008, p. 218-9).

Exemplo musical 30, “Igreja da Penha”. Compassos 34 a 38; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

<sup>121</sup> Fá com sexta e nona, com a quinta omitida (conforme indicado na cifra do último acorde no quadro nº 1).

Camara (2008) nota que, para além de sua origem do universo musical erudito, o uso deste procedimento na obra “Igreja da Penha” exemplifica como este encadeamento tradicional pode sofrer um intenso processo de sofisticação:

Abstrações ainda mais profundas podem ser encontradas em certos exemplares da MPB, em que nem a segunda inversão da tônica é mantida. Logo, na primeira frase da canção “Uma palavra” de Chico Buarque, no tom de Dó Maior, encontra-se a sequência **C(9)** – **Ab(#6)/C** – **C(9)**, que, apesar de não conter o **C/G**, ainda demonstra preocupação com a condução da voz do baixo. Esse cuidado já não acontece na canção “Igreja da Penha”, de Guinga, no tom de Fá Maior, no qual a linha de baixo delineia um trítano (...). [Não obstante] a radicalidade das modificações, esses encadeamentos ainda são ouvidos segundo o procedimento histórico que lhes deu origem, o que pode ser evidenciado com a transformação gradativa da forma mais “original” da cadência numa dessas sofisticadas versões. (Camara, 2008, p. 219).

O exemplo musical 31 é ilustração deste mesmo procedimento presente no trecho da peça “Choro pro Zé”, compassos 4, 5, em que a dominante da dominante – V/V – de Dó menor, resolve diretamente na tônica. A cifra **Ebm6/Gb** do acorde do V/V na edição do *Songbook* (2003) foi interpretada como **F#°(b4)** que é *subV/V*, ou seja, o **F#°(b4)** é substituto de **D7 (V/V)**. Esta interpretação como um acorde diminuto com quarta diminuta está ancorada na proposta de Hindemith (1949) que aborda outros tipos de alteração (“otros tipos de alteração”, capítulo XIII) e sugere que a “terça superior da nota sensível pode ser substituída por uma quarta diminuta”<sup>122</sup> (Hindemith, 1949, p. 91).

Exemplo musical 31, “Choro pro Zé”, choro de Guinga. Compassos 4 a 5. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

<sup>122</sup> “La tercera superior de esta nota sensible puede ser reemplazada por una cuarta disminuída”. (Hindemith, 1949, p. 91).

A transposição dessa ideia para o universo da cifragem popular foi feita por Camara (2008). Em nossa edição do exemplo musical a versão com as cifras e notação que sugerimos é diferente da edição do *Songbook* (Cabral, 2003). É importante acrescentar que a cifra Ebm6/Gb (compasso 4) na edição do *Songbook* obscurece o sentido tonal. A opção por F#º (b4) evidencia o processo de inclinação para o V menor da tonalidade, pois todas as notas do acorde passam a ser nomeadas como notas diatônicas da escala de Sol menor Harmônica. Ao contrário, como explicar a nota sol bemol da cifra Ebm6/Gb)? A armadura mais próxima de Dó menor (tom da peça) que contém essa altura é de cinco bemóis (Ré bemol maior ou Si bemol menor), tonalidades que não são tons vizinhos e nem são sugeridas nesta seção da música.

#### 4.1.2 Cadência histórica da música popular

Conforme já mencionamos Camara (2008) denomina de “históricas” as cadências que não possuem o peso normativo de uma resolução tradicional da dominante, mas vem sendo reiteradamente utilizadas no contexto do *jazz* e da música popular urbana (instrumental e cancional). Segundo o autor:

apesar do surgimento da sensível e da dominante ser um fato histórico e localizado, pois só ocorreu na cultura ocidental, as cadências que elas constituem, devido ao tempo e à reiteração, já adquiriram, em certa medida, o *status* de uma regra ou até de uma necessidade acústica. Apesar de reconhecermos a falsidade da impressão, sabemos que o emprego de dominantes e de suas resoluções configura-se como uma norma mais que estabelecida. (Camara, 2008, p. 214).

O tipo que vamos explicitar agora é oriundo do universo popular. É mais didático explicitar por meio de exemplos: em Dó Maior, a cadência histórica mais associada com a música popular é **D7 – Dm7 – G7 – C7M**, que configura um caso de *não resolução da dominante da dominante*. Esse formato pode ser “transposto” ao homônimo menor: **D7 – Dm7(b5) – G7 – Cm**, e ainda permite que os tipos acordais do **X7** sejam intercambiados pelos substitutos possíveis.

Camara (2008) menciona “*Sampa*” (Caetano veloso), “*Garota de Ipanema*” (Tom Jobim / Vinícius de Moraes), “*Desafinado*” (Tom Jobim / Newton Mendonça), como exemplos que usam a progressão (V)V – II – V – I, ou apenas (V)V – II – V (em Dó: D7 – Dm7 – G7 com resolução, ou não, no C7M). Para ilustrar a substituição do tipo acordal X7 (como V/V), Camara menciona as obras “*Eu sei que vou te amar*” (Tom Jobim / Vinícius de Moraes), “*Gente Humilde*” (Garoto / Vinícius de Moraes / Chico Buarque), que utilizam o (VII)V no lugar do (V)V (em Dó, o **D7** é substituído por **F#°/Eb**).

A questão central é que a maioria das publicações que abordam harmonia no campo da música popular “não explicam de fato como o II grau é introduzido entre a dominante da dominante e sua resolução: há apenas a sugestão de uma seta assinalando a resolução do D7 no G7, que desvia do Dm7”. (Camara, 2008, p. 214-217). Neste caso o Dm7 (como II grau de C) é visualizado meramente como um acorde interpolado (Chediak, 1986) entre o V/V e V, ou como um II grau que indica simultaneamente a não resolução do acorde anterior (V/V) e funciona como II grau cadencial (Chediak, 1986) do acorde seguinte (V grau, como dominante de C).

O autor propõe uma interpretação epistemológica que se fundamenta na possibilidade de que o D7 (V/V) não resolve de modo indireto no G7 (V), mas que o Dm7 é, de fato, um  $G^7(9)$  e, assim, promove resolução direta ao D7. Funcionalmente isso quer dizer que se a preparação do V/V ou (VII)/V resolver no II grau, esse II se converte em V grau (resolução do V/V). Se a preparação de uma dominante da dominante resolver numa subdominante, essa subdominante se transforma em dominante. Segundo Camara (2008):

Essa premissa se ancora em dois fatos. Primeiro: sentimos o **Dm7** como resolução simplesmente por ele ser diatônico e o **D7** não ser. Durante o **D7**, estamos momentaneamente no tom de Sol Maior e o **Dm7** traz a tonalidade principal de volta.

Em segundo lugar nos ancoramos numa atitude freqüente de certos músicos geralmente associados ao *Jazz*: é comum os baixistas acrescentarem a nota da dominante no grave dos acordes de subdominante, principalmente II's graus. (...) Essa atitude independe do contexto de dominante da dominante, mas o intercâmbio entre **Dm7** e **G<sup>7</sup>(9)** na práxis do *Jazz* é marcante. Não coincidentemente, esse tipo de cadência é geralmente mais encontrado no *Jazz* e na MPB, o que não impede que Piston (1987), em duas páginas de seu tratado (388 e 389), ofereça alguns exemplos da Música Erudita e mencione o entendimento do **X<sub>4</sub><sup>7(9)</sup>** como um II ou IV grau com baixo no V. (Camara, 2008, p. 216).

O Dm7, enfim, acaba por funcionar como um G7 com apojetura. A sensação de apojetura é mais enfática quando a fundamental da dominante se localiza no baixo. Contudo, se a sensível for resolvida no interior do acorde e invertermos o G7, como ocorre, por exemplo, em *Sampa* (Caetano Veloso) e *Gente Humilde* (Garoto), “a sensação de resolução da apojetura se mantém. O mais comum, entretanto, é a nota **sol** estar implícita”. (Camara, 2008, p. 217).

Para ilustração musical selecionamos os compassos 11, 12, 13 de “Choro pro Zé” que exemplificam a cadência histórica mais associada com a música popular que é **D7 – Dm7 – G7 – C7M** e sua possível transposição ao homônimo menor que é **D7 – Dm7(b5) – G7 – Cm**:

**Dó Menor** (V/V (mH)) **D7/C** (IV (mN)) **Fm7(9)** (VII/V (alt.)) **F#(b4)** **Cm7/G** (I (mN)) **Ab(9)** (Subst. V (alt.)) **Am7(b5)** (II (mN)) **D7(b10)** (V/V (alt.))

Sou teu a mi - go, fiz por me - re - cer: sem - pre jun - to a ti, sou o co - ra

ou = D7(b13/b9)/F# 1 de: D7(b13/b5)/Ab

---

**Dó Menor** (II (mN / mH)) **Dm7(b5)** (V (mH)) **G7(b9)** (II (M)) **Dm7(9)** **Dbm7(9)** acorde de passagem (cromático) ver comp. 5 a 8 ⇔

- ção que faz vo - cê vi - ver. Ai por - que cho - ras sa - x tan - to as - sim? Não há mo -

Exemplo musical 32, “Choro pro Zé”, choro de Guinga. Compassos 11 a 13. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

Já os compassos 8 e 9 da mesma peça exemplificam outro aspecto que Camara (2008) comenta:

Pensando funcionalmente, pode-se dizer que se a **preparação de uma dominante resolver numa subdominante, essa subdominante se transforma em dominante.** (...) Diversas subdominantes alternativas, como **F7M**, **Fm7**, **Fm7M**, **Ab7M**, dentre outras, podem ser empregadas no lugar do **Dm7** [que mostram] a dominante da dominante, (...) resolvendo na subdominante (...) o que a transforma em dominante. (Camara, 2008, p. 214-17).

The image shows a musical score for three measures. The first measure is labeled 'Dó Menor (V)V (mH)' with the chord **D7/C** circled. The second measure is labeled 'IV (mN)' with the chord **Fm7(9)** circled. The third measure is labeled '(VII)V (alt.)' with the chord **F#º(b4)**. The melody is in G minor (one flat) and the lyrics are 'Sou teu a mi - go, fiz por me - re-'. The bass line shows the chord progression: D7/C in the first measure, Fm7(9) in the second, and F#º(b4) in the third. A note in the third measure is marked 'p.'. At the bottom right, there is a note: 'ou ≅ D7 (b13 b9 b5) / F#'. The number '8' is in a box in the first measure.

Exemplo musical 33, “Choro pro Zé”, choro de Guinga. Compassos 8 a 10. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

Neste exemplo musical extraído de “Choro pro Zé” (Guinga / Aldir Blanc), em Dó Menor, temos esta ocorrência cujo encadeamento **D/C – Fm7(9)** mostra a dominante da dominante, **D/C**, resolvendo na subdominante **Fm7(9)**. Deste modo, o acorde Fm7(9), subdominante, que aparece como resolução da preparação da dominante, como resolução da dominante da dominante, se transforma em dominante e se converte enarmonicamente em  $G_4^{7(b9)F}$ , que é a resolução tradicional do acorde anterior, V/V.

Na visão de Camara (2008):

Em contraste com o tipo cadencial mais característico da Música Popular, onde subdominantes variadas podem suceder à dominante da dominante, não é habitual a utilização de tônicas alternativas após o (V)V. Outro limite são as possibilidades de transposição, pois, enquanto a cadência que resolve o (V)V no II pode ser usada para enriquecer as inclinações aos diversos graus vizinhos, a cadência que resolve o (V)V no

$I_4^6$  tem força para estabilizar uma nova tônica se for transposta. Por outro lado, este tipo cadencial vem, gradativamente, sofrendo abstrações de seus componentes: a continuação após o  $I_4^6$  (graus V – I), principalmente, tem sido dispensada, como, por exemplo, num trecho de “Sampa” (Caetano Veloso):  $C7M - C7(\#5) - F7M - F\#^o - C/G - A7 - Dm7 - G7$  etc., I – (V) → IV – (VII)V –  $I_4^6$  – (V) → II – V. Ou seja, a dominante da dominante passou a resolver diretamente na tônica, diluindo a função melódica de apoijatura que é a origem histórica do significado do  $I_4^6$ . (Camara, 2008, p. 218-19).

O que é próprio da composição de Guinga, com relação às estas duas possibilidades cadenciais, é o seu uso generalizado e a combinação com dissonâncias e inversões. É importante comentar que Camara (2008) sugeriu indutivamente estas duas cadências, ou seja, a partir do repertório. No gênero choro, por exemplo, utiliza-se com frequência a resolução da dominante da dominante na tônica em segunda inversão. Guinga, contudo, em “Igreja da Penha” a utiliza com incomum inversão e condução de vozes, além de acrescentar ricas dissonâncias; já, em “Choro pro Zé”, realiza outras vezes esta cadência, não obstante algumas delas na inversão mais tradicional. O outro tipo cadencial, exemplificado em “Choro pro Zé”, é pouco utilizado no choro, mas é muito empregado na bossa nova e no jazz. Nesta obra de Guinga dissonâncias típicas do

jazz aparecem:  $D7(b10)$  ;  $Dm7(\overset{11}{b5})$ .

Aqui é importante ressaltar no encadeamento, (V/V – II),  $D7(b10)$  –  $Dm7(\overset{11}{b5})$ , o II grau (compasso 12 de “Choro pro Zé”), pois ele é justamente o fundamento virtual que Camara (2008) usa para transformar a subdominante (II grau), em dominante (V

grau). Assim, este acorde  $Dm7(\overset{11}{b5})$  pode até ser cifrado como  $G_4^7(b9)$ . Pensamos, contudo, que Guinga, aqui faz referência ao tradicional uso da combinação D7 –

$Dm7(b5)$  e assim não consideramos necessária a recifragem de  $Dm7(\overset{11}{b5})$ . A recifragem proposta por Camara (2008) é apenas um recurso analítico complexo para justificar a

“resolução” de uma dominante da dominante num II grau ou em outro tipo de subdominante. Já a inversão do primeiro termo do outro exemplo deste tipo cadencial, D7/C – Fm7, é incomum tanto no *jazz* como na bossa nova.

#### **4.2 Uso de modalismo em Guinga e seus desdobramentos correlatos**

O modalismo é assunto discutido por Camara (2008) em sua tese de doutorado sobre harmonia. A preocupação central do autor se refere à relação entre modalismo e tonalismo no campo da harmonia e rigor de cifragem: o fato de ocorrer classificação indevida de acordes aliada a uma incompreensão funcional. Baseado na constatação da mistura tonal/modal na práxis da música popular urbana e nesta questão analítica, o pesquisador erige o modalismo, ou melhor, a inter-relação modalismo/tonalismo para uma compreensão funcional rigorosa da harmonia, e neste contexto, cita exemplos musicais (por exemplo, trecho de “Nó na garganta”) da obra de Guinga para justificar suas proposições analíticas e epistemológicas.

Em sua abordagem apresenta-se uma discussão sobre modalismo puro que resgata a caracterização dos modos tematizando conceitualmente o período que perpassa os modos gregos, o *organum* paralelo, o modalismo pré-tonal, até chegar ao estabelecimento do sistema tonal que opera hegemonicamente com os modos jônio e eólio. O autor menciona o início da reutilização do modalismo (irrestrito) em meados no século XIX (no campo da música erudita) e destaca o seu uso moderno, recente, por meio de sua intensa utilização composicional na música popular urbana ocidental, em especial, a partir de meados de 1960 pela MPB e pelo *Jazz*.

Camara (2008) questiona certa insuficiência de publicação acadêmica e editorial sobre o assunto modalismo. Critica o sentido restrito que, por exemplo, Chediak (1986) sugere ao limitar o modalismo aos modos jônio e eólio (consagrados pelo tonalismo), na sua conceituação de empréstimo modal. O autor propõe uma acepção e uso expandido

de modalismo na utilização de todos os modos para compreensão analítica e funcional da harmonia. Sugere um campo harmônico tonal/modal completo que ajuda entender as possibilidades analíticas da relação modalismo/tonalismo, em especial, na composição musical do repertório selecionado de Guinga para esta tese.

O autor aborda tópicos como os listados a seguir: a) caracterização dos modos; b) funções modais; c) outros modos e escalas; d) empréstimo modal; e, e) *blues*, que explicita o início do uso de modalismo na prática musical do *jazz*.

Camara (2008) argumenta que considera pertinente abordar o *blues*, na reflexão sobre modalismo, uma vez que a técnica harmônica e melódica do *estilo* pode ser interpretada como uma mistura generalizada dos modos jônio (maior) e eólio (menor).

Na visão do autor:

O próprio acorde de tônica maior costuma ser enriquecido por uma das notas conhecidas como “*blue notes*”, a 3ª menor. Na verdade, classificá-la como 3ª menor é uma simplificação exagerada, pois as *blue notes* não podem ser medidas com exatidão pelo temperamento igual do Ocidente. (Camara, 2008, p. 177).

Um modo de explicitar a harmonia do *blues* é investigar a influência que os dois modos mixolídio e dórico exercem sobre as três funções tônica, subdominante e dominante, uma vez que a cadência básica do *Blues* é construída com os graus I, IV e V.

Segundo Camara (2008):

O I (grau), todavia, adquire a 7ª menor proveniente dos dois modos. O IV (grau), por imitação, também a recebe, mas sua 7ª menor é o 3º grau menor da tonalidade, se contrapondo a 3ª maior do **I7**. (...) Com apenas esses dois graus, **I7** e **IV7**, todas as notas do mixolídio e do dórico são contempladas. (Camara, 2008, p. 180).

Em “Sargento Escobar” o último acorde da coda ilustra um caráter “Blues”, conforme nossa edição do trecho no exemplo musical 34, da referida obra:

The image shows a musical score for three measures. Above the staff, there are labels for modes and chords. Measure 38 is labeled with mode VII (mH) and chord Ebm/Gb, with a note F#0(b4) indicated. Measure 39 is labeled with mode (III)III (mH) and chord F7M(#5). Measure 40 is labeled with mode I ('Blues') and chord Bb7(#11)/F, with notes marked as (ap.) and ('Blue notes').

Exemplo musical 34, “Sargento Escobar”, choro de Guinga. Compassos 38 a 40. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

#### 4.2.1 Uso de modalismo enriquecendo processos cadenciais

Para nossa pesquisa o conceito de empréstimo modal foi relevante na abordagem dos processos cadenciais de inclinação para tons vizinhos e tons distantes (que se relaciona com o uso de modulação por enarmonia) que discutiremos nas análises do repertório selecionado. Para Camara (2008):

O conceito de empréstimo modal se fundamenta na noção de que diversos modos sejam construídos sobre a mesma tônica. Se mais de uma tônica fosse envolvida, teríamos “empréstimo tonal”. Obtém-se os 7 modos gregorianos quando se transforma cada nota de uma escala maior de base em 1º grau de uma nova escala. Ao contrário, quando se fixa uma mesma nota como 1º grau dos 7 modos, obtém-se 7 escalas maiores de bases diferentes, ou, como preferimos, 7 armaduras de clave. Os acordes de uma escala constituem o que se costuma chamar de “campo harmônico”. Num contexto de empréstimo modal, onde o campo harmônico dos 7 modos – de 7 armaduras – é disponibilizado a uma mesma tônica, obtém-se uma complexa rede de acordes que chamaremos de “campo harmônico modal completo”. Essas armaduras são organizáveis segundo o tradicional ciclo de quintas, o que permite ordenar os modos de acordo com seus conteúdos exatos de sustenidos e bemóis. Uma direcionalidade precisa – do mais “bemolizado” ao mais “sustenizado” ou vice versa, do mais “sustenizado” ao mais “bemolizado” – pode ser aplicada a tal campo harmônico modal. (Camara, 2008, p. 164-5).

Neste tópico vamos tematizar o uso de modalismo para enriquecer processos cadenciais para tons vizinhos por meio de empréstimo modal (exemplos em “Cheio de Dedos”, “Choro pro Zé”). O sentido conceitual de tons vizinhos é discutido por Camara (2008) quando argumenta que “a regra básica é a de que são vizinhas as tonalidades que

se diferenciam por uma ou nenhuma alteração na armadura de clave”. Camara (2008, p. 265). Mais adiante o autor notifica que rebatizou os tons vizinhos de *próximos* “para produzir unidade teórica e sugerir uma linha de distanciamento progressivo: tons próximos, tons médios e tons distantes”. Camara (2008, p. 270). Didaticamente o caminho mais curto de visualizar os tons vizinhos é observar os acordes do campo harmônico do tom (principal) de partida e destacar quais representam as tônicas das tonalidades vizinhas. Segundo o autor:

Naturalmente, os acordes do tipo **Xm7(b5)** são desconsiderados, pois a quinta diminuta (trítone) impede que eles funcionem como tônica. No caso do tom menor, são os acordes da menor natural que devem ser considerados. Assim, observando o campo harmônico de Dó Maior, **C7M – Dm7 – Em7 – F7M – G7 – Am7 – Bm7(b5)**, vemos que os vizinhos são Ré Menor, Mi Menor, Fá Maior, Sol Maior e Lá Menor, e observando o campo harmônico de Lá Menor Natural, **Am7 – Bm7(b5) – C7M – Dm7 – Em7 – F7M – G7**, determinamos que os vizinhos são Dó Maior, Ré Menor, Mi Menor, Fá Maior e Sol Maior. (Camara, 2008, p. 265).

O objetivo é tematizar o caráter tonal/modal do repertório selecionado, explicitar o modalismo na música de Guinga, a mistura de modalismo com tonalismo no seu processo criativo, para explicitar uma das suas contribuições para composição musical de obras com elementos idiomáticos do violão e do choro para violão acompanhador (“Choro pro Zé”) e violão solo (“Cheio de dedos” e outras).

O compositor apresenta um procedimento sistematizado de enriquecer cadências tonais com modalismo. Esta técnica com o nível de sofisticação musical encontrado no repertório analisado não ocorre no choro tradicional. Tendo como referência o repertório padrão presente no *Songbook* do choro (Séve, 2007) e a caracterização de Borges (2008a, 2008b), Almeida (1999), Almada (2006) e outros, normalmente a ocorrência de uma cadência para o tom vizinho no choro tradicional acontece mediada pela preparação II–V (subdominante e dominante particular do tom vizinho) – I (tônica do tom vizinho). Na peça “Cheio de Dedos”, no trecho dos compassos 17 e 18, ocorre uma cadência com este recurso técnico, contudo Guinga usa o VI grau do homônimo do

tom vizinho no lugar do II grau no processo cadencial de Dó menor (Cm) para Mi bemol Maior (Eb), conforme ilustração no exemplo musical 35:

The musical notation for Example 35 is divided into two parts. The first part, measures 13-16, shows a cadence from D minor to E-flat major. The chord progression is: Cm7(9) [Cm] [Fm7] [Gm7(b5)] [E°] [C7] [Fm] Cb(9). The Roman numeral analysis is: I (mN/D) I (mN/D) IV (mN) (II (mN/mH) VII (mH) V (mH) → IV (mN) VI (mN). The second part, measures 17-18, shows a cadence from E-flat major to D minor. The chord progression is: Bb7(9) Eb6. The Roman numeral analysis is: V (M) I (M) III (Nat.).

Exemplo musical 35, “Cheio de Dedos”. Compassos 13 a 18; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

Outro conceito que se articula na explicitação das cadências para tom vizinho refere-se à inclinação. A inclinação é conhecida pela nomenclatura modulação passageira e se estabeleceu historicamente na música ocidental como um dos mais importantes recursos de estender e enriquecer os encadeamentos harmônicos. Na aceção de Camara (2008):

“Inclinação” é o nome que julgamos mais apropriado para o procedimento conhecido pela designação “modulação passageira”. Nossa opção se baseia no simples fato de que não há realmente modulação no âmbito desta técnica. Sua origem histórica nos obriga a voltar para o final da Idade Média, quando se iniciou o processo de modificação dos modos – principalmente representado pela imposição de sensíveis aos modos que não a possuíam naturalmente – subsumido na expressão “*Música Ficta*”. As sensíveis da “*Música Ficta*” – que tornavam mais fácil a passagem de um modo a outro – podem ser consideradas como o fator gerador de todo o Sistema Tonal. Elas são a pré-história do que hoje chamamos de “dominantes secundárias” (os acordes que as contêm). Essas

passagens de um modo a outro se transformaram em preparações de tonalidades diferentes da inicial. Mas tanto no período contrapontístico – com emprego do conceito melódico da “sensível”, como no período harmônico – com o uso de dominantes secundárias –, sempre foi mais habitual a preparação de outros tons sem a confirmação dos mesmos. Conseqüentemente, é mais comum que o discurso musical retorne ao tom inicial, fixando-o. (Camara, 2008, p. 246-7).

Na peça “Sargento Escobar” (tonalidade em Gm) tem uma cadência de inclinação (compassos 3, 4) para Mi bemol maior (relativo maior de Dó menor) em que o compositor insere um Fá bemol (Fb7M, segundo grau frígio, por empréstimo modal) que enriquece modalmente a cadência até sua resolução na tônica relativa da subdominante de Sol menor (Gm, centro tonal da obra).

Exemplo musical 36, “Sargento Escobar”. Compassos 3 a 4; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

Camara (2008) propõe a premissa de que os graus diatônicos não podem ser alterados nem em suas fundamentais, nem em suas notas componentes. Na visão do autor:

Se um “grau” qualquer é alterado, tentaremos explicar a alteração como uma mudança modal ou como um processo modulatório. Assim, não indicamos “bII” para o acorde Napolitano, e sim “II grau do modo Frígio”. (Camara, 2008, p. 115). (Grifos nossos).

Isso pelo fato de que o acorde de Fb7M (Fá bemol com sétima maior), supradestacado, poderia ser interpretado como bII de Eb (Mi bemol). Contudo, como explicitamos trata-se de um segundo grau frígio que denota mistura de modalismo com

tonalismo e não um segundo grau rebaixado como sugere a cifra bII (terminologia de Chediak, 1986).

A discussão sobre processos cadenciais (inclinação) para tons vizinhos enriquecidos via modalismo, se articula com a reflexão sobre a transcendência de Guinga em relação à tradição do choro e com a descrição dos momentos de idiomatismo e de não idiomatismos revelados nas análises do trecho<sup>123</sup> que discutimos do choro “Cheio de Dedos” (compassos 12 e 17, 18 da peça). No trecho dos compassos 17 e 18,<sup>124</sup> tem uma cadência de inclinação para Mi bemol (tom vizinho de Dó menor) que começa com um acorde do VI grau do homônimo (Ebm, Mi bemol menor). O uso de Dó bemol (Cb, VI grau de Ebm) nesta inclinação para Mi bemol maior evidencia uso de modalismo (empréstimo modal) enriquecendo a cadência para tom vizinho (Mi bemol maior, vizinho de Dó menor que é tônica da obra).

Camara (2008) observa não ter memória (conhecimento) deste procedimento no choro tradicional. Nos termos que o compositor apresenta nos dois últimos exemplos musicais, o autor menciona a presença deste procedimento no *jazz*<sup>125</sup>, mas mesmo assim não está tão sistematizado como em Guinga. Estes elementos transcendem o choro tradicional<sup>126</sup> que gerou o padrão do gênero e denotam o caráter não tradicional (Borges, 2008a) das obras selecionadas do artista.

---

<sup>123</sup> Mencionados no segundo capítulo.

<sup>124</sup> A notação do *Songbook* (Cabral, 2003) de Guinga coloca o acorde de B precedendo o acorde de Bb, o que é harmonicamente e funcionalmente confuso. No *Songbook* de Guinga (compasso 17) a notação sugere enarmonicamente o acorde de B (Si maior). Em nossa edição o acorde foi cifrado como Cb (Dó bemol).

<sup>125</sup> Leonardo Bruno (entrevista em 19/01/2012) enfatiza (na linha de Tinhorão) a resistência de seu pai (Abel Ferreira) em relação à composição e interpretação do choro *jazzificado*. Hélio Delmiro disse-me que Tinhorão comentou que o defeito dele e de César Camargo Mariano era o fato de ambos não terem nascidos em *New York*, quando o severo crítico apreciou o disco “Samambaia”.

<sup>126</sup> Caracterizado segundo Borges (2008a, 2008b), Almeida (1999), Almada (2006) e outros.

#### 4.2.2 Modalismo deliberado e uso intrincado dos acordes dos homônimos

Verifica-se também a utilização de modalismo através de empréstimo modal fora do seu uso em modulações passageiras ou inclinações, como ocorre musicalmente em “Cheio de Dedos” (compasso 12) e em “Choro pro Zé”, numa cadência para o tom principal. Em “Choro pro Zé” nota-se utilização sofisticada de modalismo (uso intenso de empréstimo modal de acordes de Dó maior, homônimo de Dó menor, tônica da peça) articulado melódica e harmonicamente nos compassos<sup>127</sup> 22 a 29, configurando a reiteração de uma “técnica estabelecida” no processo criativo do artista que usa elementos idiomáticos do violão e do choro combinado com a fusão de tonalismo e modalismo. No exemplo musical 37, o trecho de “Choro pro Zé” é apresentado na versão de nossa edição com notação e cifras do modelo sugerido por Camara (2008):

The image displays two systems of musical notation for the piece "Choro pro Zé".

**System 1 (Measures 22-29):**

- Staff 1 (Melody):** Contains the lyrics: "ção que se - duz so - lan - do um cho - ro ou um blues me faz lem - brar de ou - tras noi - tes".
- Staff 2 (Harmony):** Shows chords: Bb(9)/D, Ab(9)/C, G(9)/B, Gm(b5)/Bb, Am7(b5), and Ab7M(13). The G(9)/B and Am7(b5) chords are circled.
- Chord Diagrams:** Above the staff, diagrams for Dó Maior (I, M), Sol Maior (III, mN), Mib Maior (V, M), and Dó Maior (IV, M) are shown. An arrow indicates a relationship between Bbm6 (IV, MH/MM) and F(9)/A (IV, M).

**System 2 (Measures 25-29):**

- Staff 1 (Melody):** Contains the lyrics: "mui - to a - zuis ou - vin - do o sa - x mur - mu - rar num bai - le ao lu - ar".
- Staff 2 (Harmony):** Shows chords: C7M(13)/G, F7M(13), and Ab7M(13). The C7M(13)/G and F7M(13) chords are circled.
- Chord Diagrams:** Above the staff, diagrams for Dó Maior (I, M), Dó Maior (IV, M), and Dó Maior (VI, mN) are shown.

<sup>127</sup> Este trecho será abordado com maiores detalhes na próxima seção sobre “ambiguidade de relativos”.

Exemplo musical 37, “Choro pro Zé”. Compassos 22 a 29; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

Vale destacar sumariamente, na edição do exemplo 37, a análise por graus que informa a origem modal/tonal e funcional dos acordes; as cifras que informam a simbologia dos acordes em concordância com o modelo da zona histórica expandida (Camara, 2008); e as tonalidades sugeridas que sintetizam o uso intenso de modalismo e evocam a sugestão de Berry (1987) que inspirou Camara (2008) propor uma escuta multi-modal-tonal-funcional (a tonalidade da peça é Dó menor, no compasso 22, as tonalidades de Mi bemol, Sol maior e Dó maior são sugeridas na audição polissêmica deste trecho até o compasso 24; e do compasso 25 ao 28, a tonalidade de Dó maior é sugerida até a retomada de Dó menor no compasso 29).

Camara (2008) ao explicitar a relação entre modalismo e *blues* destaca a hibridação entre os modos maior (jônio) e menor (eólio), menciona o empréstimo modal da dominante do homônimo (que se liga a origem maior/menor da harmonia, em certos contextos musicais).

Na peça “Cheio de Dedos” tem uma passagem que ilustra o uso da dominante do homônimo que também caracteriza, em nossa avaliação, empréstimo modal fora do contexto de inclinação ou modulação. O tom da peça é Dó menor, mas nos compassos 21 a 22 ocorre uma cadência dominante (V) – tônica (I) em Dó maior, homônimo da tônica. No compasso 23, ocorre a mesma cadência novamente com a dominante do homônimo, mas a resolução é em Dó menor. Nos compassos 24 a 25, similar aos

compassos 21 a 22, ocorre uma cadência dominante (V) – tônica (I) de resolução em Dó maior (homônimo da tônica) que, mesmo estando fora do contexto, encurta a distância tonal da modulação para Mi menor (tom vizinho de Dó maior) que tem início no compasso 26, conforme indicado na edição do exemplo musical 38:

**Solb**  
**Maior**

**Dó**  
**Maior**

Subst. V (alt.)  $\cong$  Ab<sup>(9)</sup>  $\cong$  Ab<sup>(13)</sup>  $\cong$  Ab<sup>(#6)</sup>

V (M) V (M) VII (alt.) I (M) (Subst. V) (alt.)  $\rightarrow$  V (M) I (mN/D)

1. G7(9) G7(13) Bm7(b<sub>5</sub>) [C6] Ab(9) G7(9) [Cm]

ou  $\cong$  G7(#12)/B

**Dó**  
**Maior**

V (M) V (M) I (M) I (M)

**Solb**  
**Maior**

ver comp. 21

**Mi**  
**Menor**

II (mN/mH) - Subst. V (alt.)

II (mN/mH) - Subst. V(III) (alt.)

2. G7(9) G7(13) C6 [C6] F#m7(b<sub>5</sub>) F(9)

Exemplo musical 38, “Cheio de Dedos”, choro de Guinga. Compassos 21 a 26. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

#### 4.2.3 Modalismo e uso de acordes de difícil classificação

Neste tópico abordaremos o uso de modalismo relacionado à modulação para tons distantes, não vizinhos. A ocorrência de modulação se verifica no uso de acordes muito isolados como aparece, por exemplo, em “Sargento Escobar”, no contexto da cadência que acontece nos compassos 28 a 32. Na sequência para o segundo tempo do

compasso 31, o acorde  $\text{Db}_4^7(13)$  resulta de modulação por enarmonia<sup>128</sup> usada para chegar a tom distante, afastado. Harmonicamente o acorde impõe uma complexa classificação funcional.

A complexidade relaciona-se com o uso de acordes tonalmente isolados ou muito distantes da tonalidade da peça. Neste ponto vale destacar a discussão sobre distâncias entre as tonalidades e sobre os modos como elas podem ser ordenadas no que se refere aos processos modulatórios. As passagens musicais (compassos 34, 35 de “Choro pro Zé” e compassos 30, 31, 32 de “Sargento Escobar”) que escolhemos são paradigmáticas para ilustrar esta questão. Em “Choro pro Zé” o acorde  $\text{Abm}_7(9)$  (Lá bemol menor com sétima e nona, e, quinta omitida) é tonalmente distante de Cm (Dó menor, tônica da peça). O trecho é apresentado na versão com as cifras que sugerimos.

	<b>Dó</b>	<b>I</b>	<b>I</b>
	<b>Menor</b>	(mN / D)	(mN / D)
<b>Mib</b>	<b>IV</b>	<b>VI</b>	
<b>Maior</b>	(mN)	(M)	
<b>Dó</b>	(VII)V		
<b>Maior</b>	(mH) — F#°(b4)		

	<b>Ebm6/Gb</b>	<b>Abm7(9)</b>	<b>Cm7(9)</b>	<b>Cm7/Bb</b>
--	----------------	----------------	---------------	---------------

Exemplo musical 39, “Choro pro Zé”. Compassos 34 a 35; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

<sup>128</sup> Sobre modulação por enarmonia confira Camara (2008, pp. 280-8). Aragão (2012), na entrevista que me concedeu, falou sobre o uso de enarmonia quando comentou a transcrição de parte da obra de Guinga e justificou algumas decisões terminológicas (dele e Carlos Chaves) na notação e cifragem usadas na edição do *Songbook* (Cabral, 2003) do compositor carioca.

Exemplo musical 40, “Sargento Escobar”. Compassos 30 a 31; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

Nos dois casos, após um processo cadencial, a resolução atingida desemboca numa tonalidade distante do contexto harmônico das obras. No caso de “Choro pro Zé”,

a resolução é em  $\text{Abm7}(9)$ . A tonalidade atingida Lá bemol menor (com sete bemóis) é uma tonalidade muito distante de Dó menor (que tem dois bemóis), tônica da peça, o que impõe a necessidade de complexas análises para justificar a resolução atingida, bem como uma discussão pontual de alguns modelos consagrados na análise desta questão. No caso de “Sargento Escobar” ocorre modulação por enarmonia com uma dominante que tem sentidos nos dois tons envolvidos.

Exemplo musical 41, “Sargento Escobar”. Compasso 31; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

Neste trecho musical, ocorre um uso complexo de modalismo no contexto do processo cadencial. O primeiro acorde de Ré maior, na configuração  $D7(b13)$ , é dominante de Gm (Sol menor, tônica da peça), mas o  $D7(b13)$  transforma-se em Mi dobrado bemol, na configuração  $Ebb(\#6)$ , como substituto da dominante de Ré bemol, produzindo modulação por enarmonia. Como a cadência do trecho a seguir e a memória musical da peça sugere uma volta para a tônica (Sol menor), consideramos a resolução em Ré Bemol (Db), uma vez que a próxima cadência sugere Si bemol menor (Bbm) homônimo de Si bemol maior (Bb), relativo maior da tônica, o que confirma o retorno ao centro tonal, através do uso de acordes cadenciais do homônimo menor da tônica relativa (Bb). Segundo Camara (2008):

os dois acordes (substitutos mais importantes do Sistema Tonal) –  $X(\#6)$  e  $X^o$  – são os principais canalizadores da modulação por enarmonia (...). Não obstante, vale comentar que ambas as entidades harmônicas não são exclusivas deste tipo de modulação e costumam ser empregadas para enriquecer todo o paradigma cadencial. Camara (2008, p. 264).

Na edição das partituras do repertório selecionado fizemos uso da cifragem analítica sugerida por Camara (2008) que simboliza os substitutos da dominante,  $subV7$ , como  $X(\#6)$ , acorde com sexta aumentada. O autor menciona que esta simbologia já vem sendo utilizada pelos teóricos da “zona histórica clássica”, como Schönberg e outros. Mas a razão fundamental da terminologia,  $X(\#6)$ , fundamenta-se no rigor de cifragem, uma vez que a sétima do  $subV7$ , funcionalmente, é a sensível do acorde de resolução. Na cifra  $Ebb(\#6)$ , a sexta aumentada, nota dó (no lugar de rébb, sétima do  $Ebb(\#5)$ , como  $subV$ ) exerce melódica e harmonicamente a função sensível da tônica do acorde de resolução, em Ré Bemol (Db). O rigor de cifragem questiona o uso inconsistente de enarmonia e fundamenta a opção epistemológica pela cifra  $X(\#6)$ ,

substituto da dominante com sexta aumentada, ao invés da cifra *subV7* (substituto da dominante com sétima), conforme edição do exemplo musical abaixo:

Exemplo musical 42, “Sargento Escobar”. Compasso 30 a 34; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

Além do caso de modulação por enarmonia, supramencionado, que configuram acordes de complexidade funcional, Camara (2008) cita os acordes resultantes de modulação sem preparação. Na sua tese de doutorado, Camara (2008, p. 265 a 296) tem uma discussão sobre modulação abrupta, o autor aborda (páginas 165 a 167) um caso deste tipo de modulação direta (sem preparação) na peça “Nó na garganta” (do próprio Guinga), em que ocorre uma brusca modulação de G#m (Sol sustenido menor) para Cm (Dó menor), evidenciada na mudança de armadura de clave (ver exemplo musical 43). Também neste caso é necessária uma complexa análise para compreensão funcional dos acordes em função da distância entre as duas tonalidades envolvidas (Sol sustenido menor e Dó menor).

Exemplo musical 43, “Nó na garganta”. Compassos 1 a 4; choro de Guinga. Fonte: Camara (2008, p. 167).

Outro acorde que denota complexidade funcional e analítica, ocorre na peça “Constance”<sup>129</sup>, resultante da fusão do modalismo com a “ambiguidade dos relativos”<sup>130</sup>. O centro tonal da peça oscila entre B (Si maior) e G#m (Sol sustenido menor). B e G#m são relativos um do outro. Tem um acorde pivô que possui dupla função tonal e modal, o acorde de Em (Mi menor) é IV grau menor (dórico usado por empréstimo modal<sup>131</sup>) de Bm, (Si menor) homônimo de B (Si maior, relativo de Sol sustenido menor, do tom principal da peça).

Em relação a Sol sustenido menor (G#m), o mesmo acorde é  $Fx^o \begin{pmatrix} b8 \\ b4 \end{pmatrix} / B$  ou  $D\#7 \begin{pmatrix} b13 \\ b10 \\ b9 \end{pmatrix} / B$ , com função dominante (VII e ou V grau da tônica da peça). Guinga explora essa ambiguidade dos relativos. Este processo ocorre nos compassos 5 e 6: no compasso 5, ocorre o acorde Em(9)/B (Mi menor com nona e baixo em Si) como IV grau (escala Maior Harmônica) de Si maior (B), tonalidade postulada no compasso 1, e ao mesmo tempo o mesmo acorde é VII e ou V grau dominante de Sol sustenido menor (G#m) que aparece no compasso 6.

### 4.3 Uso tonal/modal de ambiguidade de relativos

Uma terceira contribuição refere-se ao uso de ambiguidade dos relativos que, por vezes, dificulta a classificação da tonalidade da obra ou de trechos da peça. Esta questão articula-se com a discussão (sobre modalismo) do tópico anterior. Em nossa abordagem do uso de ambiguidade de relativos, na composição musical de Guinga,

<sup>129</sup> Confirma nossa edição da partitura da obra nos anexos. Esta peça é um exemplo de melodia arpejada, idiomatismo das cordas soltas e formas da mão esquerda e mão direita (arpejo com os dedos polegar, indicador, médio e anular, simbolizados pela sigla *pima*) na seção A. É uma peça com “elementos do choro”. A parte B é claramente uma valsa-choro.

<sup>130</sup> Este assunto será detalhado no próximo tópico deste capítulo. A menção ao assunto se deve à sua conexão com a discussão que desenvolvemos neste momento.

<sup>131</sup> Ocorrência de modalismo através de empréstimo modal.

selecionamos dois tipos de ocorrência: a) o uso entre as tonalidades maior e menor e seus relativos, por exemplo, Dó maior como relativo de Lá menor; e, b) o uso de ambiguidade de relativos (maior e menor) misturado com uso de acordes dos seus homônimos.

#### 4.3.1 Uso entre as tonalidades maior/menor e seus relativos

Para o primeiro caso vamos apresentar como exemplo musical trecho de “Cheio de Dedos”, entre os compassos 14 a 18, de uso literal de ambiguidade de relativos entre Dó menor e Mi bemol. Nesta passagem ocorre inclinação para Fá menor como IV grau de Cm e II grau de Eb. No compasso 14, o acorde de Fm7 pode ser interpretado também como Ab7M (VI grau de Cm e relativo maior de Fm), como extensão da ambiguidade de relativos no contexto da ocorrência entre as tonalidades de Cm e Eb.

No compasso 15, o acorde Gm7(b5) foi interpretado como II grau cadencial de Fm, mas em função do jogo entre os relativos pode ser analisado como VII grau (dominante substituta) de Ab7M (VI de Cm e IV de Eb). Os dois acordes seguintes, E° e C7, são dominantes de Fm (que ocorre ambigualmente como IV grau de Dó menor e II grau de Mi bemol e conclui a inclinação no compasso 16).

Conforme indicado em nossa edição do exemplo musical (44) do trecho, começa outra cadência de inclinação para Mi bemol (relativo maior da tônica da peça), a tonalidade começa a prevalecer no segundo tempo do compasso 16, quando ocorre empréstimo modal de  $\overset{\text{Cb(9)}}{\text{♯}}$ , VI grau de Mi bemol menor (no lugar de Mi bemol). No compasso 17, ocorre o acorde  $\overset{\text{Bb7(9)}}{\text{♯ ♯}}$  como dominante do acorde Eb6, I grau de Mi bemol (e III grau de Dó menor). Durante a ocorrência do trecho nota-se uma oscilação entre os relativos. Harmonicamente o trecho pode ser ouvido nas duas tonalidades,

seguindo a sugestão de audição polissêmica (Berry, 1987), que Camara (2008) nomeia de audição multi-tonal-modal, em função do uso composicional da ambiguidade dos relativos.

The image displays a musical score for 'Cheio de Dedos' (Exemplo musical 44), focusing on measures 13 to 18. The score is in 2/4 time and features a complex sequence of chords and melodic lines. Above the staff, a scale is shown with degrees I through VI, with 'Dó Menor' and 'Mib Maior' indicated. Chords are labeled with Roman numerals and functional labels like (mN/D), (mN), (mN/mH), (mH), (mH), (mH), (mN), (mN), (mN). Specific chords include Cm7(9), [Cm], [Fm7], [Gm7(b5)], [E°], [C7], [Fm], and Cb(9). The score includes dynamic markings like p., ap., and b13. A second example (measures 17-18) shows a similar analysis with chords Bb7(9) and Eb6, and a scale with degrees V and I.

Exemplo musical 44, “Cheio de Dedos”. Compasso 14 a 18; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

A peça “Dichavado” oferece vários exemplos dos dois tipos de uso ambiguidade de relativos. A obra já começa literalmente nas tonalidades de Lá menor e Dó maior. Em nossa edição indicamos harmonicamente entre os compassos 1 a 4, esta ambiguidade tonal dos relativos. No compasso 1, o acorde  $\text{Dm7(9)}$  é subdominante (II e ou IV grau) nos dois relativos. No compasso 2, o acorde como Am(9)/C, foi analisado como VI grau no relativo menor, mas em função do caráter arpejado da peça, da fusão idiomática de melodia e harmonia e ambiguidade entre as duas tonalidades (Am e C),

este acorde pode ser ouvido como C7M(13), I grau do relativo maior. Essa possibilidade se aplica ao mesmo acorde no compasso 6.

Entre os compassos 2 e 3, o acorde **Fm(9)/Ab** foi interpretado funcionalmente como IV grau no relativo maior, Dó maior (nas escalas maior harmônica e maior melódica). No contexto do relativo menor o acorde foi analisado como VII (dominante substituta alterada) de Lá menor, e cifrado como  $G^{\#o} \begin{pmatrix} b8 \\ b4 \end{pmatrix}$ . Neste acorde a ambiguidade entre os dois relativos permitiu interpretar o mesmo acorde como subdominante do relativo maior (C) e dominante substituta do relativo menor (Am).

No trecho entre o segundo tempo do compasso 6 até o compasso 7, prevalece a tonalidade de Lá menor (relativo menor) com uso de empréstimo modal do II grau frígio, acorde Bb7M(13), e do I grau jônio, acorde A7M (no lugar de Lá menor). No segundo tempo do compasso 7, ocorre inclinação para Ré menor, que começa com uso de sua dominante particular (V/II), o acorde  $A7$ , que resolve (no compasso 8) nos acordes Dm/A e Dm(11)/A, analisados como IV e II grau dos relativos. No compasso 8, a oscilação das duas tonalidades (C e Am) é retomada, conforme nossa edição do exemplo musical do trecho.

No compasso 9, conforme indicamos na edição dos compassos 8 a 12, é possível ouvir o acorde  $Fm(9)/Ab$ , como  $Ab7M$ , como empréstimo modal do VI grau de Dó menor (no lugar de Dó maior). Nos compassos 8 e 10, as duas tonalidades são possíveis como harmonia do trecho. Nos compassos 11 e 12, em nossa edição (no exemplo musical 45), a tonalidade é no relativo menor, Lá menor.

## Dichavado (Guinga)

**Dó Maior** II (M) II (M) VI (M) IV (MH / MM) III (M)

**Lá Menor** IV (mN) IV (mN) I (mN) VII (alt.) — G#° (b8) V (mN)

[Dm] Dm7(9) Am(9)/C Fm(9)/Ab Em/G

p. p. ou ≡ F7M p. p.

---

**Lá Menor** I (mN) I (mN) VII (mH) I (mN) (V)V (mH) II (F) I (M) (V) (mH)

[Am7] Am7 G#°(b4)/D Am(9)/C B7 Bb7M(13) A7M A7

ou ≡ E7(b13)(b9)/D ≡ Cb(#6) (Subst. V)

---

**Dó Maior** II (M) II (M) VI (mN) I (M) I (M)

**Lá Menor** IV (mN) IV (mN) III (mN) III (mN) (V)V (mH) Subst. V (alt.)

[8] Dm/A Dm(11)/A Ab7M C6/G C/G B7/F# Bb(#6)/F

ou ≡ Fm(9)/Ab IV (Dó Maior Harmônica ou Melódica)

---

**Lá Menor** I (mN) IV (mN)

[12] 1. Am7(9) [Dm]

p. p.

Exemplo musical 45, “Dichavado”. Compasso 1 a 12; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

A análise por graus, indicação de tonalidades simultâneas (compassos 1 a 3; 8 a 10), junto com as cifras analíticas (em alguns casos são apresentadas duas opções, uma para cada relativo), segue o modelo sugerido por Camara (2008) que busca explicitar o intercâmbio modal-tonal entre os relativos.

Na peça “Igreja da Penha”, ocorre ambiguidade de relativos entre as tonalidades Fá maior (tonalidade da peça) e seu relativo, Ré menor entre os compassos 15, 16, 17, e, entre os compassos 21 a 26. (Ver partitura completa nos Anexos).

Em “Sargento Escobar” a utilização do recurso que ilustra o primeiro tipo de uso literal do recurso se verifica no trecho entre os compassos 3 e 4, num processo de inclinação de Sol menor (tonalidade da obra) para as tonalidades Mi bemol e seu relativo, Dó menor.

The diagram illustrates the harmonic progression in Sol Menor (G minor) and its relative, Dó menor (C minor). It shows the following chord functions and their resolutions:

- Sol Menor (mN / mH):** (II) - ? -  $\overset{\text{V}}{\text{G7(b13)/B}}$  -  $\overset{\text{IV}}{\text{Cm7/Bb}}$
- Sol Menor (M):** (VII) - (II) - (VII) - (VI)
- Chord Functions:** (M) - (F) - (MH) - (mN)

The musical score snippet shows the following chords and their resolutions:

- $\text{Dm(b5)/Ab}$  -  $\text{Fb7M}$  -  $\text{D}^\circ\text{4(b9)/Cb}$  -  $\text{Eb6/Bb}$
- Resolution:  $\text{D}^\circ\text{4(b9)/Cb}$  -  $\text{Bb7(11)/Cb}$  (or  $\text{Bb7(13)/Cb}$ )

The score includes a treble clef, a key signature of two flats, and a time signature of 3/8. The first measure is marked with a box containing the number 3. The second measure is marked with a box containing the number 11. The third measure is marked with a box containing the number 13. The fourth measure is marked with a box containing the number 11. The fifth measure is marked with a box containing the number 13. The sixth measure is marked with a box containing the number 11. The seventh measure is marked with a box containing the number 13. The eighth measure is marked with a box containing the number 11. The ninth measure is marked with a box containing the number 13. The tenth measure is marked with a box containing the number 11. The eleventh measure is marked with a box containing the number 13. The twelfth measure is marked with a box containing the number 11. The thirteenth measure is marked with a box containing the number 13. The fourteenth measure is marked with a box containing the number 11. The fifteenth measure is marked with a box containing the number 13. The sixteenth measure is marked with a box containing the number 11. The seventeenth measure is marked with a box containing the number 13. The eighteenth measure is marked with a box containing the number 11. The nineteenth measure is marked with a box containing the number 13. The twentieth measure is marked with a box containing the number 11. The twenty-first measure is marked with a box containing the number 13. The twenty-second measure is marked with a box containing the number 11. The twenty-third measure is marked with a box containing the number 13. The twenty-fourth measure is marked with a box containing the number 11. The twenty-fifth measure is marked with a box containing the number 13. The twenty-sixth measure is marked with a box containing the number 11. The twenty-seventh measure is marked with a box containing the number 13. The twenty-eighth measure is marked with a box containing the number 11. The twenty-ninth measure is marked with a box containing the number 13. The thirtieth measure is marked with a box containing the number 11. The thirty-first measure is marked with a box containing the number 13. The thirty-second measure is marked with a box containing the number 11. The thirty-third measure is marked with a box containing the number 13. The thirty-fourth measure is marked with a box containing the number 11. The thirty-fifth measure is marked with a box containing the number 13. The thirty-sixth measure is marked with a box containing the number 11. The thirty-seventh measure is marked with a box containing the number 13. The thirty-eighth measure is marked with a box containing the number 11. The thirty-ninth measure is marked with a box containing the number 13. The fortieth measure is marked with a box containing the number 11. The forty-first measure is marked with a box containing the number 13. The forty-second measure is marked with a box containing the number 11. The forty-third measure is marked with a box containing the number 13. The forty-fourth measure is marked with a box containing the number 11. The forty-fifth measure is marked with a box containing the number 13. The forty-sixth measure is marked with a box containing the number 11. The forty-seventh measure is marked with a box containing the number 13. The forty-eighth measure is marked with a box containing the number 11. The forty-ninth measure is marked with a box containing the number 13. The fiftieth measure is marked with a box containing the number 11. The fifty-first measure is marked with a box containing the number 13. The fifty-second measure is marked with a box containing the number 11. The fifty-third measure is marked with a box containing the number 13. The fifty-fourth measure is marked with a box containing the number 11. The fifty-fifth measure is marked with a box containing the number 13. The fifty-sixth measure is marked with a box containing the number 11. The fifty-seventh measure is marked with a box containing the number 13. The fifty-eighth measure is marked with a box containing the number 11. The fifty-ninth measure is marked with a box containing the number 13. The sixtieth measure is marked with a box containing the number 11. The sixty-first measure is marked with a box containing the number 13. The sixty-second measure is marked with a box containing the number 11. The sixty-third measure is marked with a box containing the number 13. The sixty-fourth measure is marked with a box containing the number 11. The sixty-fifth measure is marked with a box containing the number 13. The sixty-sixth measure is marked with a box containing the number 11. The sixty-seventh measure is marked with a box containing the number 13. The sixty-eighth measure is marked with a box containing the number 11. The sixty-ninth measure is marked with a box containing the number 13. The seventieth measure is marked with a box containing the number 11. The seventy-first measure is marked with a box containing the number 13. The seventy-second measure is marked with a box containing the number 11. The seventy-third measure is marked with a box containing the number 13. The seventy-fourth measure is marked with a box containing the number 11. The seventy-fifth measure is marked with a box containing the number 13. The seventy-sixth measure is marked with a box containing the number 11. The seventy-seventh measure is marked with a box containing the number 13. The seventy-eighth measure is marked with a box containing the number 11. The seventy-ninth measure is marked with a box containing the number 13. The eightieth measure is marked with a box containing the number 11. The eighty-first measure is marked with a box containing the number 13. The eighty-second measure is marked with a box containing the number 11. The eighty-third measure is marked with a box containing the number 13. The eighty-fourth measure is marked with a box containing the number 11. The eighty-fifth measure is marked with a box containing the number 13. The eighty-sixth measure is marked with a box containing the number 11. The eighty-seventh measure is marked with a box containing the number 13. The eighty-eighth measure is marked with a box containing the number 11. The eighty-ninth measure is marked with a box containing the number 13. The ninetieth measure is marked with a box containing the number 11. The ninety-first measure is marked with a box containing the number 13. The ninety-second measure is marked with a box containing the number 11. The ninety-third measure is marked with a box containing the number 13. The ninety-fourth measure is marked with a box containing the number 11. The ninety-fifth measure is marked with a box containing the number 13. The ninety-sixth measure is marked with a box containing the number 11. The ninety-seventh measure is marked with a box containing the number 13. The ninety-eighth measure is marked with a box containing the number 11. The ninety-ninth measure is marked with a box containing the number 13. The hundredth measure is marked with a box containing the number 11.

Exemplo musical 46, “Sargento Escobar”. Compassos 3 a 4; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

#### 4.3.2 Uso de ambiguidade de relativos (maior e menor) misturado com uso de acordes dos seus homônimos

Abordaremos agora o segundo tipo de uso de ambiguidade de relativos, o caso de ambiguidade de relativos com uso mais intenso de empréstimo modal de acordes do homônimo de um dos relativos, por exemplo,

- Dó maior (no lugar de Dó menor) como relativo de Mi bemol,

b) Dó menor (no lugar de Dó maior) como relativo de Lá menor,

c) Mi bemol (no lugar de Lá menor) como relativo de Dó maior.

Entre os compassos 18 a 20 da peça “Dichavado” ocorre uso de Mi bemol (no lugar de Lá menor) como relativo de Dó maior (possível tonalidade do trecho). O trecho é modulante e ocorrem dois acordes por compassos. No compasso 18, o acorde Dm7/A foi analisado como II grau de Dó maior, e, o acorde Ab7M/Eb foi interpretado como IV grau de Mi bemol e VI grau de Dó menor (no lugar de Dó maior).

No compasso 19, o primeiro acorde foi cifrado como Bbm/Db, interpretado como IV grau de Mi bemol menor (no lugar de Mi bemol), e, o segundo acorde foi cifrado como  $\overset{C7}{\text{♯}}$ , dominante particular (V/II ou V/IV) de Fá menor (Fm), interpretado como II grau de Mi bemol e ou IV grau de Dó menor. No compasso 19, momentaneamente prevalece a tonalidade de Mi bemol e seu relativo menor. No compasso 20, o primeiro acorde foi cifrado como Abm(9)/Cb, interpretado como IV grau (da escala maior harmônica) de Mi bemol, e, enarmonicamente como  $\overset{B^{\circ}(b8)}{\text{♯}}(b4)$ , interpretado como VII diminuto (dominante substituta alterada) de Dó maior que ocorre no segundo acorde, C(9)/E, conforme ilustração do exemplo musical 47:

The musical notation shows a treble clef with a key signature of one flat (Bb). Above the staff, chord symbols and their functional labels are provided. Measure 18: Dm7/A (II (M) of Dó Maior), Ab7M/Eb (IV (M) of Mib Maior, VI (mN) of Dó Maior). Measure 19: Bbm/Db (IV (mN/mH) of Mib Maior, V/II (mH) of Dó Maior), C7♯ (V/IV (mH) of Mib Maior, IV (MH/MM) of Abm(9)/Cb). Measure 20: Abm(9)/Cb (IV (MH/MM) of Abm(9)/Cb, VII (alt.) of Dó Maior), C(9)/E (I (M) of Dó Maior).

Exemplo musical 47, “Dichavado”. Compassos 18 a 20; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

A ambiguidade entre os relativos combinado com o jogo dos seus homônimos continua na sequência dos compassos 21 a 26. O compositor usa outra possibilidade colocando Dó menor (no lugar de Dó maior) como relativo de Lá menor. Os dois acordes do compasso 21, e, o primeiro acorde do compasso 22, foram cifrados  $Cm/Eb$ ,  $Dm7(b5)$  e  $G7(b9)/Db$ , interpretados como I, II e V graus de Dó menor. A partir do segundo acorde,  $F7M(9)/C$ , do compasso 22, a relação de Lá menor (tônica da obra) com Dó maior (relativo maior) é reestabelecida.

	<b>Dó Maior</b>	<b>I (mN)</b>	<b>II (mN)</b>	<b>V (alt.)</b>	<b>Lá Menor</b>	<b>VI (mN)</b>	<b>VII (mN)</b>	<b>VI (mN)</b>	<b>IV (mN)</b>
	$Cm/Eb$	$Dm7(b5)$	$G7(b9)/Db$	$F7M(9)/C$	$G$	$F$	$Dm$		



The musical notation shows three measures of music in 8/8 time. Measure 21 contains three chords: Cm/Eb, Dm7(b5), and G7(b9)/Db. Measure 22 contains F7M(9)/C and G. Measure 23 contains F and Dm. The notes are written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb).

Exemplo musical 48, “Dichavado”. Compasso 21 a 23; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

Em “Choro pro Zé”, nos trechos entre os compassos 22 a 29 e 34 a 35, verifica-se utilização de ambiguidade de relativos combinado com o jogo dos seus homônimos no uso de Dó maior (no lugar de Dó menor) como relativo de Mi bemol, ou melhor, entre Mi bemol interagindo com Dó menor e Dó maior.

A tonalidade de “Choro pro Zé” é Dó menor, no compasso 22, os dois acordes,  $Bb(9)/D$  e  $Ab(9)/C$  foram analisados em Mi bemol. No compasso 23, o primeiro acorde,  $G(9)/B$ , foi analisado em Dó maior; o segundo acorde,  $Gm(b5)/Bb$ , foi interpretado como dominante substituta particular (VII/IV) de Lá bemol no contexto de Mi bemol.

No compasso 24, o primeiro acorde foi analisado como  $F(9)/A$ , em Dó maior, e, como  $Am7(b5)$ , IV grau lídio, no contexto de Mi bemol. O segundo acorde,  $Ab7M(13)$ , foi analisado como VI grau de Dó menor (tom principal da obra), e, como IV grau de Mi bemol, reestabelecendo localizadamente o jogo harmônico entre os relativos na tonalidade da peça.

Entre os compassos 25 a 29, o compositor estabelece harmonicamente uma oscilação entre Dó menor e (seu homônimo) Dó maior. Nos compassos 25 e 26, ocorrem os acordes  $C7M(13)/G$  e  $F7M(13)_9$  interpretados como I e IV graus de Dó maior (no lugar de Dó menor). No compasso 27, ocorre o acorde  $Ab7M(13)_9$  analisado funcionalmente como VI grau de Dó menor e IV grau de Mi bemol (relativo maior). No segundo tempo do compasso 29, ocorre o acorde  $Fm7(9)$  interpretado como IV de Dó menor e II grau de Mi bemol (relativo maior da tônica principal). No compasso 29, ocorre o acorde  $Cm7(9)$ , I grau da tonalidade da peça, conforme ilustração do exemplo musical 49:

Dó  
Maior (V)  
(M)

$\begin{matrix} \nearrow \cong Bbm6 \\ (IV) \\ (MH / MM) \end{matrix} \xrightarrow{\gamma} \begin{matrix} \cong F(9)/A \\ IV \\ (M) \end{matrix} \quad \begin{matrix} \nearrow \cong \\ VI \\ (mN) \end{matrix}$

**Sol** III (mN) II (F) I (M)  
**Maior**

Mib (V) (M) IV (M) (V)VI (mM) (VII)IV (M) IV (L) IV (M)

Bb(9)/D Ab(9)/C G(9)/B Gm(b5)/Bb Am7(b5) Ab7M(13)

22

ção que se - duz so - lan - do um cho - ro ou um blues me faz lem - brar de ou - tras noi - tes

Dó  
Maior I (M) IV (M) VI (mN)

C7M(13)/G F7M(13) Ab7M(13)

25

b. a. (harmônica)

mui - to a - zuis ou - vin - do o sa - x mur - mu - rar num bai - le ao lu - ar

Dó  
Maior VI (M) IV (mN) I (mN / D)

Am7(9) Fm7(9) Cm7(9)

28

fra - ses pra so - fis - ti - ca - da la - dy. E - xis - te um

Exemplo musical 49, “Choro pro Zé”. Compassos 22 a 29; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

No trecho entre os compassos 34 a 35, essa interação entre os relativos e uso de modalismo com empréstimo modal de acordes dos homônimos ajuda compreender funcionalmente o uso dos acordes Ebm6/Gb e  $\overset{\text{Abm7(9)}}{\text{♯}}$  no contexto de Dó menor. No compasso 34, o primeiro acorde Ebm6/Gb foi interpretado como I grau de Mi bemol menor (no lugar de Mi bemol, relativo maior). O mesmo acorde (Ebm6/Gb), nos compassos 4 e 9 (e também 34), foi cifrado como F#º(b4) considerado enarmônico do VII/V, substituto da dominante da dominante de Dó maior (no lugar de Dó menor).

No segundo tempo do compasso 34, o acorde  $\overset{\text{Abm7(9)}}{\text{♯}}$  foi interpretado como IV grau de Mi bemol menor (no lugar de Mi bemol). Ressalta-se a importância da abordagem da ambiguidade dos relativos combinada com modalismo (empréstimo modal dos homônimos) para interpretação funcional deste acorde que é tonalmente distante de Dó menor, e por isso, impõe uma análise complexa para sua compreensão harmônica. No compasso 35, os acordes,  $\overset{\text{Cm7(9)}}{\text{♯}}$  e Cm7/Bb, foram analisados como I grau de Dó menor.

The diagram above the score shows the following functional relationships:

- Mib Maior** (I mM) and **Dó Maior** (VII)V (mH) — F#º(b4) are linked to the chord **Ebm6/Gb**.
- Dó Menor** (I mN/D) is linked to the chord **Abm7(9)♯**.
- Dó Menor** (I mN/D) and **Dó Menor** (IV mN) are linked to the chord **Cm7(9)♯**.
- Dó Menor** (VI M) is linked to the chord **Cm7/Bb**.

The musical score shows the following lyrics for measures 34 and 35:

fo - ne num bar me faz res - pi - rar sem - pre que o a -

Em “Sargento Escobar” a utilização do recurso acontece nos trechos entre os compassos 15 a 16; 27 a 30; 37 a 38, harmonicamente ocorre **ambiguidade entre as tonalidades Sol menor e seu relativo maior, Si bemol**. No trecho, entre os compassos 30 a 32, verifica-se utilização de ambiguidade de relativos combinado com o jogo dos seus homônimos no **uso de Si bemol menor (no lugar de Si bemol) como relativo de Sol menor**.

Exemplo musical 51, “Sargento Escobar”. Compasso 30 a 32; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

A peça “Constance” oferece exemplos dos dois tipos de uso ambiguidade de relativos. A obra já começa literalmente nas tonalidades de Sol sustenido menor e Si maior. Em nossa edição da partitura da peça indicamos harmonicamente, entre os compassos 1 a 8 e 21 a 29, a ambiguidade tonal dos relativos. A ambiguidade entre os relativos, combinado com o jogo dos seus homônimos, ocorre na sequência dos compassos 21 a 24. No compasso 23, o compositor usa o acorde  $A\#^{\circ}(b8)/C\#$  e ou  $F\#7(b10)/C\#$  (empréstimo modal do VII grau diminuto ou V grau dominante do homônimo) colocando Si menor (no lugar de Si maior) como relativo de Sol sustenido menor. A tonalidade da peça é em Sol sustenido menor, mas em várias passagens, parece ambigualmente que a tonalidade é Si maior. Na primeira parte de “Constance”

(compassos 1 a 8) é possível uma escuta em B (Si maior) ou G#m (Sol sustenido menor) <sup>132</sup>. Na primeira aparição dos compassos 1 a 8, o trecho começa aparentemente em Si maior e as cifras, na partitura do *Songbook* (Cabral, 2003), sugerem <sup>133</sup> que o tom é, de fato, Si maior. Contudo, a frase termina em G#m que é tom relativo de B. Na segunda aparição do trecho a tonalidade de Si maior é retomada, mas a de Sol sustenido menor, tonalidade relativa, reaparece de forma contundente. Assim, é gerada a ambiguidade dos relativos.

**Constance (Guinga)**

Sol# Menor	III (mN)	VI (mN)	I (mN)	VII (mH)
Si Maior	I (M)	IV (M)	VI (M)	II (MH / MM)

$\equiv Fx^{\circ}(b4)/C\#$  ou  $\equiv D\#7(b13/b9)/C\#$

	B2/F#	E7M(#4)	G#m(9)/D#	C#m7(b5)
--	-------	---------	-----------	----------

Melodia

Violão

---

Sol# Menor	VII (alt.)	I (mN)	V (mH)	I (mM)
Si Maior	IV (MH / MM)	VI (M)		

$\equiv Fx^{\circ}(b8/b4)/B$  ou  $\equiv D\#7(b13/b10/b9)/B$

	Em(9)/B	G#m(9)/D#	D#7(b13)/Fx	G#m6/E#
--	---------	-----------	-------------	---------

Melodia

Violão

Exemplo musical 52, “Constance”. Compassos 1 a 8; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

<sup>132</sup> No compasso 8, a cifra presente no *Songbook* (Cabral, 2003) é E#m7(b5) (Mi menor meio diminuto). Sugerimos a cifra G#m6/E# (Sol sustenido menor com sexta no baixo).

<sup>133</sup> A notação e cifragem no *Songbook* (Cabral, 2003) em muitos momentos dificultam a compreensão funcional das peças transcritas. Ressalta-se, ao mesmo tempo, que o *Songbook* foi muito útil à minha pesquisa como fonte de consulta do registro em partituras de parte da obra de Guinga.

No compasso 1, o acorde B2/F#<sup>134</sup>, foi analisado como III grau de Sol sustenido menor e I grau do relativo maior, Si maior. No compasso 2, o acorde E7M(#4), foi interpretado como VI e IV grau nos dois relativos. No compasso 3, G#m(9)/D#, foi analisado como I e VI grau nos dois relativos.

No compasso 4, o acorde C#m7(b5) foi analisado como subdominante, II grau de Si maior. No contexto de Sol sustenido menor, o mesmo acorde foi interpretado funcionalmente como dominante (V grau), na versão  $D\#7\left(\begin{smallmatrix} b13 \\ b9 \end{smallmatrix}\right)/C\#$ , e, ou dominante substituta (VII grau diminuto), na versão **Fx°(b4)/C#**.

Ao analisarmos pontualmente os compassos 5 e 6, e destacarmos o intervalo melódico sensível - tônica (fá dobrado sustenido – sol sustenido), percebe-se que o acorde do compasso 5 é *visualmente* um acorde de Mi menor (Em). Na edição do exemplo musical do trecho, a **nota sol** (segunda semicolcheia do segundo tempo do compasso 5) **deve ser lida**<sup>135</sup> **como fá dobrado sustenido**, que é sensível da fundamental de Sol sustenido menor (tônica da peça), que ocorre melódica e harmonicamente (na nota sol sustenido) na segunda semicolcheia do primeiro tempo do compasso 6. Para o tom de Si maior (B), que é sugerido no acorde B2/F# do compasso 1, o acorde do compasso 5, foi analisado como IV grau (escala maior harmônica e maior melódica), conforme edição do trecho no exemplo musical 53:

<sup>134</sup> No modelo chediakiano (que segue, em certa medida, o padrão norte americano) a simbologia desta cifra indica simultaneamente a adição da nona (*add 9*) e a omissão (*omit 3*) da terça. Seguindo sugestão de Camara (2008) ciframos como B2/F# que já pressupõe a segunda (ao invés da nona) no lugar da terça, e por isso não é necessário indicar sua omissão, pois de fato é uma substituição: a segunda substitui a terça. No primeiro capítulo abordamos este aspecto na discussão e justificativa das bases epistemológicas da proposta de Camara (2008).

<sup>135</sup> Aqui o uso de enarmonia justifica-se pela ambiguidade dos relativos, e, pela ambiguidade do acorde que é funcionalmente Em(9)/B, ao mesmo tempo VII ou V grau de Sol sustenido menor, conforme indicado na edição do exemplo musical 53. A notação e cifragem preferencial pelo IV grau (escala maior harmônica e melódica) de Si maior se mostrou mais viável.

$\cong \text{Fx}^{\circ} \begin{pmatrix} \text{b8} \\ \text{b4} \end{pmatrix} / \text{B}$  ou  $\cong \text{D}\#7 \begin{pmatrix} \text{b13} \\ \text{b10} \\ \text{b9} \end{pmatrix} / \text{B}$

<b>Sol#</b>	<b>I</b>
VII (alt.)	(mN)
<b>Si</b>	<b>VI</b>
IV (MH / MM)	(M)
<b>Maior</b>	

Exemplo musical 53, “Constance”, choro de Guinga. Compassos 5 a 6. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

O mesmo acorde (compasso 5) foi analisado como VII e ou V grau, como dominante de Sol sustenido menor ( $G\#m$ ). Em função da resolução sensível – tônica, as

duas possibilidades que sugerimos de cifrar  $\text{Fx}^{\circ} \begin{pmatrix} \text{b8} \\ \text{b4} \end{pmatrix} / \text{B}$  ou  $\text{D}\#7 \begin{pmatrix} \text{b13} \\ \text{b10} \\ \text{b9} \end{pmatrix} / \text{B}$ , fundamentam-se na cifragem analítica dos acordes como VII e ou V grau de  $G\#m$ .

No contexto de Sol sustenido menor, o acorde não foi interpretado como um acorde menor. Digitalmente o acorde é visualmente e aparentemente menor, enarmônico de Mi menor, como sugere a cifra  $\text{Em}(9)/\text{B}$ , no contexto de Si maior (B), ou como define Camara (2008): um acorde falso cognato, um recurso que Guinga explora especificamente na peça “Constance”. Segundo o autor, falsos cognatos são “geralmente cifrados – nas publicações da Zona Popular – segundo significados diferentes dos que eles adquirem em certos contextos”. Camara (2008, p, 280).

#### 4.4 Fusão idiomática de melodia e harmonia

Uma quarta contribuição refere-se à fusão entre melodia e harmonia em peças de caráter arpejado notadamente mais melódico que gera dificuldade de seccionamento dos acordes e da harmonia da música (como exemplos podemos citar “Cheio de Dedos”, “Dichavado”, a *Introdução* de “Choro pro Ze”, “Perfume de Radamés”, “Sargento Escobar”, “Constance” entre outras). Esta fusão relaciona-se com o mencionado caráter melódico da composição de Guinga.

Melodia e harmonia são interdependentes dentro do sistema tonal. Um dos aspectos mais importantes do tonalismo é a relação e integração entre melodia e harmonia. Considera-se que existe uma harmonia implícita para uma melodia. Camara (2008) nota que pode parecer “estranho que um aspecto melódico, como normalmente são considerados os materiais escalares, enriqueça a Harmonia, mas, (...) Harmonia e Melodia são parâmetros completamente interdependentes”. Mais adiante o autor assevera que:

Com o desenvolvimento da improvisação melódica, principalmente no *Jazz*, os músicos se viram compelidos a não se ater apenas às notas dos acordes. A improvisação *jazzística* pode essencialmente ser reduzida a isso, ou seja, o intérprete deve “solar” com as notas dos acordes e adicionar outras que conectem as primeiras. Tais conexões, inicialmente, até podiam ser classificadas como notas de passagem ou outra coisa do gênero, mas foi justamente o amálgama escala/acorde que permitiu a emancipação de uma série de dissonâncias: a classificação das mesmas, portanto, como notas de passagem é um pouco simplista. (...) Assim, (...) determinar as notas melódicas que lhe podem ser sobrepostas – para fins de composição ou de improvisação – significa ir tão fundo na compreensão de Harmonia quanto determinar a função desse acorde. (Camara, 2008, p. 140). (Grifos nossos).

Na análise do repertório selecionado para pesquisa da tese nota-se que, nas peças compostas, o violão (solista ou acompanhador), às vezes, apresenta uma função de acompanhamento harmônico e rítmico realizada por acordes. As duas funções se referem ao violão de acompanhamento em obra com textura de melodia acompanhada. No caso do violão do choro tradicional e não tradicional (Borges, 2008a; Pellegrini,

2005; Carneiro, 2001) além deste aspecto, vale reiterar o caráter polimelódico (Braga, 2004) que configura o violão polifônico das baixarias recorrente na prática musical do gênero/estilo. Na composição musical de Guinga ocorre uma fusão entre o violão solo e de acompanhamento resultante da fusão idiomática entre melodia e harmonia. Devido ao caráter acentuadamente melódico dos exemplos escolhidos, há uma dificuldade de seccionamento dos acordes e da harmonia da música,

A dificuldade de seccionar harmonia e melodia, separar os acordes (cifrar e destacar o acompanhamento pela lógica harmônica vertical) provém da ocorrência de muitos arpejos nas peças de Guinga que contêm elementos idiomáticos do choro e do violão. Em muitas obras tudo é composto e arranjado para ser tocado de forma enfaticamente arpejada (“Cheio de Dedos”; “Dichavado”; “Sargento Escobar” e outras), denotando o uso de idiomatismo violonístico no uso de cordas soltas, paralelismos/fôrmas das mãos (esquerda e direita); escolha de tonalidades afins aos violonismos articulado com o idiomatismo do gênero choro como o que acontece nas obras citadas. O uso de violonismos (Cardoso, 2006; Aragão, 2005; Tardelli, 2005) e o caráter polifônico do violão de Guinga oportuniza explicitar a relação melodia e harmonia na sua interação com idiomatismo do choro.

Em nossa avaliação a fusão idiomática entre melodia e harmonia, junto com os idiomatismos (do choro e violão) e uso de ambiguidade de relativos combinado com uso dos seus homônimos, ajuda entender o motivo da inexistência de cifragem (como interpretação da harmonia) nas partituras das obras “Cheio de Dedos”; “Dichavado” e “Sargento Escobar”, editadas no *Songbook* (Cabral, 2003) do artista. No choro “Dichavado”, por exemplo, ocorrem arpejos ascendentes com início na quarta semicolcheia do primeiro e do segundo tempo (caráter anacrústico) em vários compassos. A lógica do arpejo (ascendente/descendente) prevalece em quase toda a

construção fraseológica da melodia e da harmonia da peça. Como ilustração vamos apresentar trecho musical (compassos 1 a 3) da peça “Dichavado” que confirma a ausência de cifragem na partitura da obra.

%

Violão

Exemplo musical 54, “Dichavado”, choro de Guinga. Compassos 1 a 3. Fonte: CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga. Songbook*, Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

Em nossa edição da partitura da peça “Dichavado”, no trecho entre os compassos 1 a 3, o caráter arpejado misturado com modalismo (ambiguidade de relativos entre Lá menor e Dó maior), e, em especial, com acentos rítmicos típicos do choro como *alusão à síncopa* e *valorização melódica do contratempo* (Almeida, 1999), fizeram com que, no enquadramento e delimitação da harmonia e dos acordes, as cifras, Am(9)/C; Fm(9)/Ab; Em/G; e outras ao longo da nossa edição da partitura da peça, fossem meticulosamente posicionadas ou sobre a barra de compasso, ou sobre as ligaduras (valorização melódica de contratempo) entre os tempos e compassos. Camara (2008) assevera que em função dessa fusão idiomática entre melodia e harmonia:

fica mais difícil delimitar os momentos verticais, ou seja, as chamadas “notas melódicas” podem enriquecer de tal maneira o discurso harmônico que em alguns pontos se torna difícil dizer onde um acorde acaba e outro começa. (Camara, 2008, p. 129).

### Dichavado (Guinga)

Dó Maior	II (M)	II (M)	VI (M)	IV (MH / MM)	III (M)
Lá Menor	IV (mN)	IV (mN)	I (mN)	VII (alt.) — G <sup>#9</sup> (b8) %	V (mN)
	[Dm]	Dm7(9)	Am(9)/C	Fm(9)/Ab	Em/G

Exemplo musical 54a, “Dichavado”, choro de Guinga. Compassos 1 a 3. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

Cardoso (2006) nota semelhanças entre “Dichavado” e “Proezas de Nolasco”, composta por um dos autores canônicos do choro, Pixinguinha, e destaca as mesmas referências encontradas na música de Guinga: melodias arpejadas, alternando-se com melodias em grau conjunto, o movimento em 2/4 praticamente ininterrupto de semicolcheias. Nota como o início é idêntico em ambas as composições, “com uma anacruse de três semicolcheias realizando uma aproximação cromática ascendente da nota almejada fá em *Dichavado*, e ré em *Proezas de Nolasco*”. Cardoso (2006, p. 122). No caso da abordagem do arpejo e idiomatismo (mão direita) do violão vale notar o caráter polimelódico do arranjo do acompanhamento harmônico arpejado que difere do formato<sup>136</sup> verticalizado *de melodia mais acompanhamento harmônico por acordes*.

Do repertório pesquisado, “Choro pro Zé” foi composta como peça instrumental no formato *leadsheet*, com textura de melodia acompanhada, uma das poucas obras de Guinga em que a harmonia do acompanhamento é verticalizada tradicionalmente em acordes sem estar arpejada<sup>137</sup> melodicamente. Na partitura de “Choro pro Zé” no *Songbook* (Cabral, 2003), a melodia, ritmo<sup>138</sup> e harmonia (o violão de acompanhamento) foram transcritas nota a nota. A edição incluiu cifras<sup>139</sup> como interpretação da harmonia do choro.

A discussão sobre a dificuldade de seccionar melodia e harmonia – simbolizada no caráter polifônico do *violão* de Guinga – evoca e se liga à questão da ambiguidade

<sup>136</sup> Contudo, na peça “Choro pro Zé”, há acompanhamento vertical, o que segundo Aragão (2012) se encaixa no padrão melodia e acompanhamento (*leadsheet*) e abre espaço para trabalhar outros parâmetros na prática interpretativa do choro como “levadas rítmicas”, “improvisos” etc.

<sup>137</sup> Que ocorre pontualmente na introdução e na segunda parte da peça.

<sup>138</sup> No caso das *leadsheet's*, “o ritmo do acompanhamento é deixado a cargo da experiência do instrumentista, o que é uma transposição de uma atitude epistemológica mais típica da Zona Auditiva-Instrumental para o domínio do ritmo”. (Camara, 2008, p. 128). No caso da partitura de “Choro pro Zé” além da cifra e notação da melodia também ocorre a transcrição do ritmo que é notado a partir da versão original da composição autoral da obra.

<sup>139</sup> “As cifras se constituem como um dos parâmetros essenciais da Música Popular, pois são a principal forma de notação dos acompanhamentos dos temas melódicos, ou seja, as partituras desse universo muito frequentemente se resumem à indicação de melodia e cifras (melodia cifrada ou *leadsheet* nos EUA)”. Camara (2008, p. 128).

dos relativos (tema de um dos tópicos deste capítulo). Nos exemplos que apresentamos para ilustrar musicalmente a ambiguidade dos relativos, tornou-se necessário a utilização da proposta de Berry (1987) que sugere vários níveis de escuta tonal-modal-funcional para uma análise pertinente de situações musicais<sup>140</sup> como as que discutimos sobre o trecho (ver exemplo 46) do choro “Sargento Escobar” em que o acorde de resolução<sup>141</sup> de uma inclinação para a subdominante pode ser ouvido como Mi bemol ou Dó menor (que são relativos). Esta ambiguidade decorre, em certa medida, do caráter arpejado da peça que faz com que melodia e harmonia fiquem amalgamadas<sup>142</sup>. Para facilitar a discussão vamos apresentar o exemplo musical 55, extraído do choro “Sargento Escobar” que sintetiza o foco dessa reflexão:

Exemplo musical 55, “Sargento Escobar”. Compassos 27 a 29; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

Neste trecho em apenas um compasso com dois tempos é possível explicitar o nível de dificuldade de separar melodia da harmonia. No compasso 28<sup>143</sup> tem início uma cadência para a tônica principal da obra. No primeiro tempo deste compasso ocorre

<sup>140</sup> Em que coexistem duas ou mais tonalidades e em que os processos cadenciais são enriquecidos através de modalismo.

<sup>141</sup> Segundo tempo do compasso 4.

<sup>142</sup> Aragão (2012) avalia este dado como símbolo da “particularidade” da composição musical de Guinga que configura o caráter de transcendência da música do compositor em relação formato *leadsheet*. O arranjador fez a observação em função de sua transcrição de parte da obra que compõe o *Songbook* (Cabral, 2003) do artista. Vale lembrar ainda que Paulo Aragão é autor de vários arranjos de obras do artista que foram gravadas tanto em discos do próprio Guinga, como em trabalhos de intérpretes, como o Quarteto Maogani e o mais recente disco (2012) do Quinteto Villa Lobos dedicado a obra do artista.

<sup>143</sup> Antes, no compasso 27 (ver exemplo musical 55) ocorre resolução na tônica relativa, na cadência de volta ao centro tonal da peça, no acorde Bb(13)/F, que é tocado e arpejado no referido compasso.

arpejo (mib, lá, sib, dó) que interpretamos como  $\text{Eb7M}(\#11)$ , quarto grau de Si bemol (relativo maior da tônica) e sexto grau de Sol menor, tom da peça. No segundo tempo, com quiáltera de seis, na segunda metade do segundo tempo ocorre  $\text{D7}(\text{b9})/\text{Eb}$ , V grau, dominante<sup>144</sup> da tônica principal.

Analiticamente este mesmo trecho pode ser interpretado de outras maneiras, no primeiro tempo do compasso ocorre arpejo (mib, lá, sib, dó) que pode ser interpretado como  $\text{Am}(\text{b9}/\text{b5})/\text{Eb}$ , II grau<sup>145</sup> cadencial<sup>146</sup> da tônica da obra (Sol menor). No segundo tempo, com quiáltera de seis, na primeira semicólcheia, o acorde  $\text{Eb7M}(\#11)$ , e, na segunda metade (da quiáltera de seis), o acorde  $\text{D7}(\text{b9})/\text{Eb}$  (como na análise anterior do trecho). Ressalta-se que algumas notas da melodia, que consideramos harmônicas para fundamentar a cifra que sugerimos, podem ser interpretadas como notas melódicas (de passagem, por exemplo), o que configuraria outras possibilidades funcionais.

As outras possibilidades funcionais, que decorrem do hibridismo entre melodia e harmonia, ficam evidentes no exemplo (56) extraído de “Choro pro Zé” (primeiro compasso). Seleccionamos um trecho de “Choro pro Zé”, útil nesta reflexão, para enfatizar visualmente o caráter acentuadamente melódico e arpejado que geram dificuldade de enquadramento dos acordes e da harmonia da música. O trecho é a introdução de “Choro pro Zé”, que já contém uma cifra<sup>147</sup> como interpretação da harmonia da passagem. O mesmo trecho é apresentado na versão do *Songbook* (Cabral, 2003) e outra versão com as cifras e notação que sugerimos que difere da edição da publicação:

<sup>144</sup> A resolução do encadeamento VI – V –V/V– I, vai ocorrer no segundo tempo do compasso 29, em Sol menor, no acorde  $\text{Gm6}/\text{E}$ .

<sup>145</sup> Do possível encadeamento II–VI – V– I, aqui utilizado para retornar a Sol menor, tônica da obra.

<sup>146</sup> Conforme sugestão de Chediak (1986) que cifra graduada e analiticamente, em certos contextos, a subdominante do II grau como II grau cadencial.

<sup>147</sup> Ressalta-se que no *Songbook* (Cabral, 2003) de Guinga somente as canções ou peças que são melodias acompanhadas foram editadas com cifras.

Exemplo musical 56, “Choro pro Zé”. Compassos 1 a 4; choro de Guinga. Fonte: CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga. Songbook*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

Na edição do *Songbook* (Cabral, 2003), os editores optam epistemologicamente por não indicar a ocorrência do V/V de Dó menor; como também não indicam as notas melódicas de passagem (nona e décima terceira menor) que aparecem no arranjo do acompanhamento do violão na sequência do arpejo do acorde D7(b5) (V/V), do compasso 1. Em nossa edição (na versão abaixo) optamos em fazer indicação das notas melódicas de passagem.

Analisamos o arpejo do acorde (no *Songbook*, a cifra é Ab7M), do primeiro tempo do compasso 3, como  $\overset{\text{Fm/Ab}}{\text{5}}$ , como IV grau de Dó menor. Analisamos o acorde do primeiro tempo do compasso 4 como F#º(b4), como VII grau diminuto, substituto da dominante (D7) da dominante (G7) de Dó menor; e, o arpejo (em anacruse) do segundo tempo como Cm, como I grau de Dó menor (que evidencia ocorrência de resolução da substituta do V/V diretamente na tônica), conforme edição do exemplo musical 56a:

## Choro pro Zé (Guinga / Aldir Blanc)

**Dó Menor**      IV (mN)      IV (mN)      (V)V (alt.)      I (mM)      I (mM)      IV (mN)      V (mH)

[Fm]      Fm      [D7(b5)]      Cm7M      [Cm]      Fm/Ab<sub>5</sub>      G7(b13)<sub>5</sub>

**Dó Menor**      (VII)V (mH)      I (mN / D)

F#<sup>o</sup>(b4) [Cm]

Exemplo musical 56a, “Choro pro Zé”. Compassos 1 a 4; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

Assim como, na análise do compasso 28 (exemplo 55), em “Sargento Escobar”, em um único compasso em “Choro pro Zé” perceberemos que, dependendo no nível de escuta e da epistemologia escolhida<sup>148</sup>, o trecho escolhido pode adquirir um sentido funcional mais complexo e profundo.

No *Songbook* (Cabral, 2003), em “Choro pro Zé”, o acorde do primeiro compasso foi cifrado como Fm7, IV grau, subdominante, de Dó menor, tônica da peça. A opção da cifra parece ser em função de ocorrer verticalmente as notas (fá, dó, sib) na primeira semicolcheia do primeiro tempo que os editores analisaram como Fm7 (a terça e a sétima menor são presumidas, não aparecem na partitura). O trecho é apresentado na versão do *Songbook*:

<sup>148</sup> No nosso caso, como já explicitamos no início deste capítulo, optamos em seguir a epistemologia da “zona histórica expandida” proposta por Camara (2008).



Exemplo musical 57, “Choro pro Zé”. Compasso 1; choro de Guinga. Fonte: CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga. Songbook*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

Mas o dado que destacamos nesta discussão refere-se à omissão funcional da presença da dominante da dominante (V/V dentro deste arpejo), que ocorre entre a terceira semicolcheia do primeiro tempo até a segunda semicolcheia do segundo tempo, quando ocorre o arpejo descendente<sup>149</sup> do acorde D7(b5) –V/V de Dó menor, que a cifra do *Songbook* (Cabral, 2003) não considera. A omissão funcional decorre da dificuldade de separar melodia da harmonia amalgamadas de tal forma que notas melódicas são incorporadas e se tornam notas harmônicas, o que tem como um dos fundamentos o uso de idiomatismo (violonismos), e como outro fundamento, a harmonia que é composta e arranjada segundo um princípio (de condução de vozes) horizontal, não vertical, na elaboração do acompanhamento arpejado que se confunde com a melodia.

Esta análise muda estruturalmente a compreensão musical do trecho. Segundo a cifra do *Songbook* (Cabral, 2003) ocorre entre os compassos 1 e 2, uma cadência IV – I (plagal) na versão do modo menor. Contudo, quando se percebe a presença da dominante da dominante (que foi omitida na outra análise) e sua resolução diretamente na tônica Cm7M<sup>150</sup> (que ocorre no compasso 2), verificamos também a utilização de um recurso, a resolução especial<sup>151</sup> da dominante da dominante, que mencionamos (no

<sup>149</sup> Consideramos a nota sol bemol como fá sustenido, que é terça de D7(9).

<sup>150</sup> Também neste acorde, na edição do *Songbook* (Cabral, 2003), os editores optam epistemologicamente por não indicar as notas melódicas de passagem (sexta e nona) que aparecem no arranjo do acompanhamento do violão na sequência do arpejo da resolução do V/V, do compasso 2.

<sup>151</sup> No início deste capítulo explicitamos este aspecto pontualmente na análise da coda de “Igreja da Penha” quando citamos a descrição de Camara (2008) acerca das Cadências históricas (erudita e popular) na sua explicitação sobre as formas alternativas de resolução da dominante da dominante que estão ocorrendo na práxis musical contemporânea do Sistema tonal e que representam avanços formais na composição da música popular urbana. No contexto desta discussão a composição musical do choro para violão na obra de Guinga, conforme explicitamos ao longo deste trabalho, vêm oferecendo várias

início deste capítulo) como uma das contribuições de Guinga para a composição musical do gênero/estilo choro. O trecho é apresentado na versão com as cifras e notação que sugerimos que difere da edição do *Songbook* (Cabral, 2003) de Guinga.

**Choro pro Zé (Guinga / Aldir Blanc)**

**Dó Menor**

IV (mN) [Fm]    IV (mN) Fm    (V)V (alt.) [D7(b5)]    I (mM) Cm7M    I (mM) [Cm]

Canto

Violão

Exemplo musical 58, “Choro pro Zé”. Compassos 1 a 2; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

---

contribuições como as que tematizamos neste capítulo. No exemplo (58) o acorde D7(b5), V/V de Cm, vai resolver direto no I grau da tonalidade da peça, no acorde seguinte do compasso 2, evidenciando ocorrência de “cadência histórica erudita” (Camara, 2008).

#### 4.5 Uso de dissonâncias e inversões

Uma quinta contribuição refere-se ao uso de dissonâncias e inversões. As obras de Guinga que contêm elementos de choro possuem recursos harmônicos bastante elaborados, incluindo elementos, na visão de Marques (2002), associados ao *jazz* norte-americano<sup>152</sup>, através da sonoridade das tensões e alterações incorporadas aos acordes, bem como em algumas progressões típicas daquele gênero/estilo. Distintamente do choro tradicional, os acordes usados no *jazz* aparecem, em sua maioria, na posição fundamental, para que as tensões existentes soem como tal (Santos, 2002, p. 5 a 16). O termo “tensões” pode ser assim entendido:

*extensions* - extensões na harmonia do *jazz* é equivalente a “dissonâncias” na harmonia tradicional, referindo-se aos intervalos de sétima, nona, décima-primeira e décima terceira. Na música popular e no *jazz* moderno, a assimilação das sonoridades obtidas através da inclusão destes intervalos aos acordes tornou a distinção entre “consonância” e “dissonância” quase irrelevante (Santos, 2002, p. 6 e Strunk, 1995, p. 486).

Camara (2008) observa que em um instrumento musical harmônico (o violão), o acréscimo de dissonâncias aos acordes se apresenta como um procedimento recorrente:

pois se realiza sobre estruturas acordais básicas muito conhecidas. Mesmo quando, por exemplo, um violonista percebe que, para adicionar uma 13ª maior sobre um **X7**, é preciso omitir a 5ª justa devido a contingências técnicas de seu instrumento, ele conclui sobre a dispensabilidade da quinta e entende que está colocando algo a mais. (...) A compreensão dos acordes dissonantes se complica quando eles se contextualizam. (...) [Por exemplo] um caso onde a simples adição de uma 7ª menor sobre o **E** entra em conflito com um contexto – a canção “Retrato em branco e preto” – que o transforma em **Fb(#6)**. (Camara, 2008, p. 92). (Grifo nosso).

Marcondes (1998) nos leva a entender que tais características harmônicas resultante da inclusão dos intervalos de sétima, nona, décima-primeira e décima terceira, que se incorporaram musicalmente ao chamado choro moderno ou não tradicional

<sup>152</sup> Já mencionamos a influência de Hélio Delmiro sobre Guinga. Marques (2002) salienta que Delmiro foi responsável por introduzir o *jazz* na formação musical e violonística de Guinga.

(Borges, 2008a), começaram a surgir na década de 1930, tendo Pixinguinha<sup>153</sup> como um de seus expoentes. Na avaliação de Camara (2008):

Decorrentes da emancipação das notas melódicas empregadas nas improvisações desde o advento do *be-bop*, as dissonâncias são uma das maiores contribuições da Música Popular ao Sistema Tonal. Acreditamos que a própria consagração da grafia por cifras em grande medida decorreu da necessidade de representar as tensões dos acordes. O emprego sistemático dos acordes dissonantes acabou por demandar, dos autores e professores associados à Zona Popular, todo um novo esforço de teorização. (Camara, 2008, p. 100).

Camara (2008) apresenta uma proposta de sistematização de uma parcela considerável dos recursos de enriquecimento da Harmonia. Segundo o autor:

embora relativamente recentes, já estão consagrados no universo da música popular, (...) em conjunto, escalas tradicionais e novas, que indicam não apenas o material melódico a ser sobreposto aos acordes, como também as novas dissonâncias e substituições que principalmente o *Jazz* e a MPB vem fixando. Como valorizamos a compreensão das relações, os diversos elementos teóricos [são] organizados segundo as 3 funções principais: subdominante, dominante e tônica. Aqui as cadências básicas [são] radicalmente re-significadas, pois não são apenas úteis no estudo dos processos modulatórios. Tendo sido herdadas, elas se configuraram como o material inicial com o qual os músicos populares começaram a explorar outros patamares em termos de escalas e de dissonâncias. Sem entrar aqui na questão do *Blues* – estilo no qual foram dados os primeiros passos do enriquecimento harmônico que procuramos teorizar e que se encontra incorporado no *Jazz* –, estamos pensando em figuras importantes do *Bepop*, como Charlie Parker e Dizzy Gillespie, que, de posse dos acordes cadenciais básicos, começaram a propor novas situações. (Camara, 2008, p. 301).

Ao lado da incorporação destes traços na composição de obras com elementos idiomáticos do violão e do choro na obra de Guinga, seguindo a reflexão de Almeida (1999), nota-se a permanência de algumas características harmônicas do choro tradicional, especificamente o uso<sup>154</sup> do acorde de Sexta Napolitana, que é construído meio tom acima do tom de resolução em finais de frases ou seções (conforme compassos 7, 8 em “Cheio de Dedos”). Este acorde no contexto da análise proposta por Camara (2008) é interpretado como II grau de Dó frígio, conforme é analiticamente cifrado e graduado no exemplo musical 59. Na análise de Camara (2008), o segundo

<sup>153</sup> Figueiredo (2004) observa que Paulo Sá (1999; 2000) afirma que foi Pixinguinha quem “organizou” o choro e Jacob quem sedimentou o *regional*.

<sup>154</sup> Almeida (1999) menciona também o uso do acorde de Dominante Substituta (*subV7*), que em nossa opção de cifragem analítica é terminologicamente classificado de X(#6), acorde de sexta aumentada (Camara, 2008).

frígio é mais abragente do que o napolitano. O napolitano é segundo frígio, mas respeita tais condições: a) ocorre usualmente na primeira inversão e sem dissonâncias; e, b) tem função cadencial e é usado em cadências completas. No trecho que selecionamos de “Cheio de Dedos” a ocorrência deste acorde,  $\overset{\text{Db7M}(\#11)}{\underset{\text{♯}}{\text{D7}(\text{b}5)/\text{Ab}}}$ , não é invertido, nem cadencial e aparece como resolução deceptiva no lugar de Dó menor (tônica da obra e resolução do acorde anterior). O trecho é apresentado na versão com as cifras e notação que sugerimos:

**Cheio de Dedos (Guinga)**

**Dó Menor**      I (mN / D)      I (mN / D)      I (mM)      I (mN / D)      I (mM / D)      (V) (alt.) →

[Cm]      Cm7(9)      Cm7M(13)/B      Cm7(9)/Bb      Cm6(9)/A      D7(b5)/Ab

---

**Dó Menor**      → V (mH)      I (mN / D)      I (mN / D)

G7(b13)      Cm7(9)/G      [Cm]      ver comp. 1 a 3 ⇔

---

**Dó Menor**      II (F)

Db7M(#11)

Exemplo musical 59, uso do (acorde) II frígio de Dó menor (Camara, 2008) ou de sexta napolitana<sup>155</sup> (Almeida, 1999) em final de frase na peça “Cheio de Dedos”. Compassos 1 a 8; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

<sup>155</sup> Que realiza resolução da cadência da dominante de Dó menor na subdominante e não na tônica do I grau, indicando resolução deceptiva da dominante.

Um dos procedimentos característicos do *jazz* é o uso da progressão harmônica II-V, a qual pode ou não ser resolvida no I grau, e que também é usada para estender dominantes secundárias. No caso de Guinga, a progressão é usada no retorno ao tom de Dó menor na volta para a primeira parte do choro “Cheio de Dedos” (compassos 44 a 46). No exemplo musical 60, o acorde do segundo tempo do compasso 44 (e primeiro tempo compasso 45) foi interpretado harmonicamente como II grau que faz cadência com o V grau (segundo tempo compassos 45, 46) da tônica da peça. Tendo como referência Berry (1987) dependendo da escuta harmônica este acorde pode ser interpretado como IV grau, como  $F7M/A$ , que é intercambiável com o II grau,  $Dm7(9)/A$ , uma vez que ambos (II e IV graus) são subdominantes. O trecho é apresentado na versão com as cifras e notação que sugerimos:

**Mi Menor** I (mN) VII (mH) II (mN/mH) I (mN) II (M)

[Em7] [D#°] [F#m7(b5)] Em7(9) Dm7(9)/A

**Dó Menor** II (M) V (mH/mM) I (mN/D)

Mi Menor V (mH/mM) II (M) V/VI (mH/mM)

G7(b13) Dm7(9)/A G7(b13) [Cm]

AO E

Exemplo musical 60, “Cheio de Dedos”. Compassos 42 a 46; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

Se olharmos as cifras dos dois últimos exemplos musicais veremos claramente o uso combinado de dissonâncias e inversões (principalmente no trecho dos compassos 1 a 8, de “Cheio de Dedos”).

#### 4.5.1 Uso de dissonâncias cromáticas, diatônicas e *cluster*

Nosso foco nesta discussão é abordar o modo como Guinga faz uso de dissonâncias na sua composição musical, articulando harmonia e idiomatismo (do violão e do choro). Na explicitação deste aspecto demonstraremos, em três níveis, mais uma contribuição do compositor, quando ele usa a técnica de *campanella*<sup>156</sup> para acrescentar dissonâncias na harmonia através das cordas soltas. Na ilustração musical serão apresentadas três possibilidades de dissonâncias, a saber: 1) dissonância cromática; 2) dissonância diatônica; e 3) *cluster*.

Para o primeiro caso, dissonância cromática, vamos apresentar como exemplo musical, trecho da obra “Nó na garganta”, na tonalidade de Dó menor. A peça tem idiomatismo instrumental que se verifica nas “fôrmas” da mão esquerda e da mão direita (arpejo - *pima*<sup>157</sup>) presentes nesta passagem. Harmonicamente entre os compassos 9 a 12 ocorre uma cadência de inclinação para Sol menor. No compasso 9 surge o arpejo de D7/F#, V grau e dominante de Gm, que é resolvida no compasso 10, no arpejo do acorde Gm(#4), I grau de Sol menor. É especificamente neste arpejo (sol – sib – ré) que é inserida melodicamente uma dissonância (dó sustenido como quarta aumentada) que faz cromatismo com o ré (quinta do acorde), tocado em corda solta a *campanella*. O dó# decorre de um efeito melódico (a quarta aumentada ascendendo para a quinta) que é verticalizado. Neste trecho ocorre uso de dissonância cromática

<sup>156</sup> Elemento idiomático violonístico conforme Amorim (2007), Lima Junior (2003), Cardoso (2006) e outros.

<sup>157</sup> Violonisticamente significa o toque sucessivo, arpejado dos dedos polegar (p), indicador (i), médio (m) e anular (a) da mão direita.

combinado com inversão (D7/F#), harmonia e idiomatismo (uso de corda solta) conforme o exemplo 61:

Exemplo musical 61, “Nó na garganta”. Compassos 9 a 12; choro de Guinga. Fonte: CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga. Songbook*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

Para o segundo caso, dissonância diatônica, vamos apresentar como exemplo musical, trecho da peça “Constance”, obra que tem ambiguidade tonal, pois oscila entre os relativos Si maior e Sol sustenido menor. Nesta obra é intenso o uso de dissonâncias através da técnica de *campanella*. A dissonância diatônica acontece entre os compassos 21 e 22. No compasso 21, numa cadência dominante – tônica para Sol sustenido menor, ocorre o  $Fx^{\circ}(b8)/A\#$ , sétimo grau dominante (substituto) e ou  $D\#7(b10)/A\#$ , quinto grau (dominante) de  $G\#m/B$  (vale destacar a linha do baixo na primeira inversão). No compasso 22, ocorre  $G\#m/B$ , que é arpejado inserindo a nota mi bequadro (décima terceira menor), tocada em corda solta a *campanella*. A nota mi faz parte da escala de Sol sustenido menor, mas não faz parte do acorde<sup>158</sup>, conforme edição do trecho no exemplo musical 62:

<sup>158</sup> Vale destacar que não existe acorde menor com sexta menor, uma inversão com a sexta menor no baixo converte o acorde em maior, neste caso, em Mi maior.

**Si**      **VI**  
**Maior**      **(M)**

---

**Sol#**      **VII**      **I**  
**Menor**      **(alt.)**      **(mN)**

Fx°(b8)/A#      G#m/B

ou ≅ D#7(b10)/A#  
★

Exemplo musical 62, “Constance”. Compassos 21 a 22; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara (2012).

Para o terceiro caso, dissonância com *cluster*, vamos apresentar como exemplo musical, outro trecho de “Constance”. A ocorrência de *cluster* se verifica na segunda seção. A obra possui textura de melodia acompanhada. Entre os compassos 12 a 15, o compositor, apesar de a melodia ter um caráter muito tradicional<sup>159</sup>, apresenta um enriquecimento formal quando idiomatiza<sup>160</sup> o trecho usando corda solta no acorde de G#m e enfatiza a nota dó dobrado sustenido (quarta aumentada do acorde, corda solta que funciona como apojatura cromática ascendente).

No trecho destacado (compassos 9 a 16) ocorre um aspecto que vem do choro tradicional e da seresta: o uso de cromatismo como enriquecimento melódico (Almeida, 1999), (Salek, 1999). Guinga usa os recursos do violão na elaboração de cromatismo através da técnica à *campanella* (uso de cordas soltas e cordas presas) gerando um

<sup>159</sup> A tonalidade deste trecho está em G#m (tônica), que cadencia com D#7 (sua dominante). Neste trecho ocorre a típica cadência tônica – dominante - tônica, I-V-I, clássica do tonalismo.

<sup>160</sup> Idiomatiza com a nota dó dobrado sustenido (enarmônico de ré natural, quarta corda) como corda solta e nota mi (primeira corda) como corda solta e bordadura de ré sustenido.

*cluster* (as notas, mi bequadro e dó dobrado sustenido nas cordas soltas soando juntas com a nota ré sustenido em corda presa), conforme ilustração no exemplo musical 63:

Exemplo musical 63, “Constance”. Compassos 9 a 16; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

Seguindo a edição do exemplo musical 63, supradestacado, pode-se dizer que a lógica da nota mi natural (primeira corda solta) junto com a apojatura cromática da nota dó dobrado sustenido (mais aguda na segunda linha do sistema) na corda presa é ser bordadura diatônica da nota ré sustenido (que é quinta do acorde G#m – tônica do trecho). O sentido da nota dó dobrado sustenido (corda solta na quarta corda do violão) é dobrar a nota dó dobrado sustenido da corda presa (terceira casa na segunda corda do violão), quando ocorre a bordadura (~~dó~~-ré#-mi-ré#). Discordamos da notação da partitura do *Songbook* (Cabral, 2003) de Guinga, que (em nossa avaliação) confunde e dificulta a análise funcional do trecho. No compasso 12, no lugar da nota ré (ré bequadro) colocamos a nota dó dobrado sustenido; e no compasso 13 no lugar da nota sol (sol bequadro) colocamos a nota fá dobrado sustenido.

O *cluster* em “Constance” (compassos 12 a 15) deriva do uso de apoiatura, idiomatização com corda solta transformando cromatismo da nota melódica em nota harmônica. A origem do procedimento em Guinga, em certa medida, provém de Tom Jobim<sup>161</sup> e da música de seresta<sup>162</sup>. A partir do repertório selecionado nota-se que a música de Guinga tem um vínculo com a seresta<sup>163</sup>, o que revela seu caráter tradicional (Borges, 2008a). Sua transcendência<sup>164</sup> está na harmonia, que explicita seu caráter não tradicional (Borges, 2008a; Cardoso, 2006; Camara, 2008),<sup>165</sup> em que a condução das vozes configura um violão polifônico e polimelódico (Carneiro, 2001; Braga, 2004). E isso é o que configura uma das suas contribuições para a composição do choro contemporâneo.

O uso de cromatismo como recurso é um elemento idiomático importante na prática musical do choro (Almeida, 1999; Almada, 2006 e outros). No exemplo musical 63, que explicita ocorrência de *cluster* em “Constance”, ocorre um uso de cromatismo típico do choro, em que o compositor aproveita<sup>166</sup> as cordas soltas (idiomatiza

---

<sup>161</sup> Camara (2008) cita a canção “Luiza” como exemplo musical para ilustrar o uso de apoiaturas melódicas de origem seresteira na composição de Tom Jobim.

<sup>162</sup> Cardoso (2006) comenta o lado seresteiro de Guinga. No DVD, “Saudades do Cordão” do artista, o lado seresteiro de Guinga fica evidente. Na entrevista que me concedeu, Guinga (2011) tocou várias canções seresteiras.

<sup>163</sup> Vale destacar que esta reflexão explicita o viés de seresta de Guinga. Não é por acaso que Camara (2008) observa que Guinga no fundo é muito tradicional, mas ao mesmo tempo muito moderno no seu modo de transcender harmônica-melódica e fraseologicamente a tradição do choro.

<sup>164</sup> A análise de Camara (2008) converge de certo modo com as considerações de Aragão (2012) sobre a composição musical de Guinga transcender o formato tradicional cancionista de melodia e cifra.

<sup>165</sup> A questão do imperativo da harmonia, em última instância, coincide com o advento e estabelecimento da tonalidade e sua centralidade nos modos maior e menor. Schönberg, tratadista da harmonia, fala da convergência vertical/horizontal em Bach, e a mesma convergência é também reivindicada como conquista formal pela música da Segunda Escola de Viena como superação do verticalismo harmônico da tonalidade que restringia a emancipação melódica da dissonância.

<sup>166</sup> Na verdade, em certa medida, Guinga lembra o sentido de progresso musical (confira Adorno, 1970; e Siqueira, 1993) quando emancipa tendências que historicamente foram negadas – neste caso, o não deixar as cordas soltas soando por rejeição harmônica e melódica de sons estranhos, dissonantes. Guinga deixa soar com rigor musical/tonal e exercita quebra da homeostase, da ditadura da consonância. Em certa medida, pode-se dizer que Guinga é revolucionário no interior do tonalismo, sem implodi-lo. Por isso é tradicional, uma vez que as tentativas de superação do tonalismo têm início no começo do XX. Neste sentido, pode-se dizer, contrariando a tese da morte da tonalidade pregada por Schönberg e Adorno, que o tonalismo está mais vivo do que nunca no universo da música popular urbana ocidental.

violonísticamente) e deixa tudo soando. Cardoso (2006) nota que o idiomatismo composicional de Guinga obedece rigorosamente os princípios tonais.

A partir do exemplo 63, nota-se que Guinga escolhe criteriosamente a tonalidade<sup>167</sup> de Sol sustenido menor para configurar o acorde com uma quarta aumentada e a enfatiza, dó dobrado sustenido que resolve em ré#. A nota dó dobrado sustenido em corda presa é dobrada oitava abaixo em corda solta, ao mesmo tempo com a nota mi bequadro, e ambas (dois semitons contíguos à ré#) soam juntas com a nota ré sustenido e geram o *cluster*.

Devido aos recursos idiomáticos do violão (cordas soltas, técnica à *campanella*) as dissonâncias (notas melódicas) são mantidas harmonicamente, permitindo que um uso de apoijatura, recurso de enriquecimento melódico típico do choro, (Almeida, 1999; Almada 2006; Salek 1999; Sá 1999) se torne nota prolongada. Esse dado<sup>168</sup> ocorre inúmeras vezes no repertório selecionado<sup>169</sup>, por exemplo, nas peças “Dichavado”; “Igreja da Penha”; “Cheio de Dedos”.

No caso do trecho de “Nó na garganta”, compassos 9 a 12 (ver exemplo musical 61), especificamente o compasso 10 (no acorde de Sol menor), não ocorre *cluster*, são duas<sup>170</sup> notas, dó sustenido e ré natural com um intervalo de segunda menor. O trecho também exemplifica o uso de uma nota cromática e melódica que é incorporada ao acorde, com a mesma relação<sup>171</sup> (que ocorre nos compassos 12 e 14, da peça

<sup>167</sup> Lima Junior (2003), Almada (2006) e Amorim (2007) falam que o uso de idiomatismo no violão se liga à questão da escolha das tonalidades. Almada (2006) comenta esta relação no choro.

<sup>168</sup> A discussão deste tópico evoca a reflexão sobre a dificuldade de separar melodia e harmonia.

<sup>169</sup> Como também no choro “Perfume de Radamés” (compassos 1 a 8); e no choro “Di menor”, que não fazem parte do repertório selecionado.

<sup>170</sup> Para ocorrência de *cluster* é necessário um mínimo de três notas.

<sup>171</sup> Na abordagem da relação harmonia/melodia (textura) os dois exemplos musicais (61, em “Nó na garganta” tom de Gm e, 63, em “Constance” tom de G#m) são muito ricos para ilustrar a conexão entre idiomatização, composição e arranjo para violão que incorpora elementos do gênero/estilo choro. E ainda convergem com as reflexões de Aragão (2012) sobre Guinga transcender o formato *leadsheet*.

“Constance”) de uso quarta aumentada no acorde menor (em “Nó na garganta”, tom de Gm, e, em “Constance”, tom de G#m).

Nas duas tonalidades, das duas peças, Guinga explora as cordas soltas no processo idiomático de transformar dissonâncias e notas melódicas em notas harmônicas. O idiomatismo neste ponto permitiu que notas com função melódica se tornassem notas com função<sup>172</sup> harmônica.

#### 4.5.2 Uso de inversões combinado com dissonâncias

Outro traço relevante é o uso intensivo de acordes invertidos. Acontece muitas vezes na peça “Cheio de Dedos”, com frequência em “Sargento Escobar”, como também em “Choro pro Zé” e em “Igreja da Penha”. Para exemplificação musical, destacamos trechos de “Cheio de Dedos” e “Choro pro Zé”. Segundo Camara (2008):

Dois pontos fundamentais foram tocados: 1) o modelo tradicional de investigação das inversões, cuja terminologia se vale dos números ordinários – 1ª, 2ª e 3ª inversões –, não se adequa muito bem às novas possibilidades instauradas pela Música Popular; 2) em acordes formados pela superposição de uma tríade com uma nota no baixo ausente da mesma, tanto a 1ª justa da tríade como esse baixo podem vir a ser fundamental do acorde, o que dependerá do contexto. (...) Como, na Harmonia da Música Ocidental, os baixos são valorizados, eles sempre tendem a adquirir o sentido de fundamental. Para uma inversão acontecer, duas condições tem que ser observadas: a nota do baixo deve ser uma nota do acorde ou uma tensão disponível do mesmo; e o contexto tem que fornecer condições para que a função da harmonia faça mais sentido quando se compreende a 1ª da tríade como fundamental. Nossa própria insistência no uso de tríades aqui serve, em última análise, para tornar possível que os acordes não sejam sempre fundamentados pela nota mais grave: a pureza da tríade lhe confere uma força que pode fazer com que sua própria fundamental vença essa tendência. (Camara, 2008, p. 347-8).

O dado que importa destacar é o uso generalizado das inversões, combinado com o uso de dissonâncias, objetivando gerar movimento melódico na condução das vozes configurando uma linha do baixo ora por grau conjunto, ora por cromatismo. Aqui é oportuno citar o trecho de “Choro pro Zé”, no qual ocorre uma condução cromática

---

<sup>172</sup> Tardelli (2011) comenta esta conversão ao explicitar seu arranjo de “Igreja da Penha” e “Dichavado”. Tardelli comenta o fato de uma mesma nota mudar de função melódica para função harmônica (isso é sutil) e esta compreensão musical foi necessária para uma adequada expressão musical da sua prática interpretativa das referidas peças de Guinga.

(notas fá, fá#, sol, láb, lá) na linha do baixo combinando uso de inversões com dissonâncias. O trecho é apresentado na versão do *Songbook* (Cabral, 2003) e outra versão com as cifras e notação que sugerimos que difere da edição do *Songbook*.

Exemplo musical 64, “Choro pro Zé”. Compassos 8 a 11; choro de Guinga. Fonte: CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga. Songbook*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

Exemplo musical 64a, “Choro pro Zé”. Compassos 8 a 11; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

No exemplo 64a, vale notar a cifragem com função analítica, pois as cifras do *Songbook* (Cabral, 2003) dificultam uma correta análise funcional do trecho. Já havíamos mencionado, no primeiro tópico deste capítulo na discussão sobre as *cadências históricas*, uma evidência das contribuições de Guinga para composição musical de obras com elementos idiomáticos do violão e do choro (gênero/estilo). Pontualmente destacamos o uso das duas possibilidades (erudita e popular) de resolução

da dominante da dominante de forma especial (diretamente) na tônica ou na subdominante.

Entre os compassos 8 e 9, ocorre a resolução do V/V no IV – D7/C – Fm7(9), com uso da sétima em D7/C (V/V) que é a quinta de Fm7. É oportuno mencionar o papel das inversões na condução da linha do baixo condutor harmônico (que é também melódico). A partir do compasso 9 até o compasso 11, a condução do baixo é melódica e cromática, o uso das inversões, no segundo acorde do compasso 9 e no primeiro acorde do compasso 10, denota claramente obediência ao princípio melódico de condução das vozes. Ao mesmo tempo o uso ocorre no momento cadencial e fraseológico de resolução: a tônica é atingida com uso da terceira inversão no acorde de Cm7/G.

Outro uso que destacamos de dissonância combinado com inversão localiza-se em “Constance” e se refere ao intervalo de oitava diminuta. No compasso 23, o compositor usa um acorde com um intervalo de oitava diminuta (b8), que é gerado por um semiton implícito da fundamental da primeira (lá#) com a oitava diminuta (o sol dobrado sustenido da partitura deve ser entendido como lá bequadro), Guinga explora esta dissonância e a coloca melódica e harmonicamente no acorde. Conforme Camara (2008) este procedimento é típico em Guinga e tem origem nas *Big Bands*. A notação de sol dobrado sustenido não é oportuna para a nota b8 do acorde. No *Songbook* (Cabral, 2003) do artista, a notação grafou sol dobrado sustenido que é enarmônico de lá natural, conforme ilustração do exemplo musical 65:

Exemplo musical 65, “Constance”. Compassos 21 a 23; choro de Guinga. Fonte: CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga. Songbook*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

Em nossa edição grafamos a nota como lá natural, pois é oitava diminuta de lá#. A nomenclatura b8 (oitava diminuta) é sugestão de Camara (2008). Segundo o autor, a oitava diminuta (b8) é apoiatura da sétima diminuta, assim como a décima menor é apoiatura da nona menor. A diferença é que a décima menor (b10) aparece na cifra do V grau na função dominante, e a oitava diminuta no VII grau diminuto na função de dominante substituta. Na visão do autor:

Pode-se traçar a origem histórica desse polêmico intervalo: pelo menos desde o Classicismo ele vem sendo utilizado como apoiatura da 7ª diminuta do X°. (...) Entretanto, na Música Popular a resolução não é obrigatória: a dissonância se emancipa e é incorporada à harmonia. (...) O X°(b8) é um arquétipo muito mais comum do que se imagina, mas é geralmente cifrado como X°(7M), o que, na maioria das vezes, desrespeita a citada origem melódica da dissonância. É a mesma situação da dicotomia #9 x b10 no X7. (Camara, 2008, p. 285).

Exemplo musical 65a, “Constance”. Compassos 21 a 23; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

No compasso 21, tem uma cadência para G#m, quando ocorre o VII diminuto de Sol suspenido menor, que terá resolução no I grau de G#m, no compasso 22. A ambiguidade dos relativos (entre Si maior e Sol suspenido menor, presente na estrutura da obra) é interrompida no compasso 23, pois o acorde Lá suspenido diminuto (VII diminuto de Si menor), inicia uma cadência para Si menor. A cadência não chega concluir em Bm<sup>173</sup> (Si menor). Segundo Camara (2008), a dissonância de oitava diminuta (b8), presente na dominante de Bm, é típica de tom menor.

O acorde  $A\#^o(b8)/C\#$  (lá suspenido diminuto com oitava diminuta, baixo em dó suspenido e sétima diminuta omitida), compasso 23 de “Constance”, é dominante de Bm (Si menor), mas “resolve” no seu homônimo B (Si maior, uma das tónicas, principal e relativa, da peça). A tetrade do acorde se configura com a seguinte estrutura intervalar: lá# (1ª); dó# (3m); mi; (b5); sol (bb7). Na cifra analítica da oitava diminuta constata-se a omissão da sétima diminuta (nota sol) e inclusão da nota (lá bequadro) que gera outra estrutura intervalar: lá# (1ª); dó# (3m); mi (b5); lá (b8). No compasso 23, Guinga inverte o acorde, que em nossa edição (ver exemplo musical 65) foi notado na partitura<sup>174</sup> com a seguinte estrutura intervalar: dó# (3m); lá# (1ª); lá (b8); mi (b5); e cifrado como  $A\#^o(b8)/C\#$ . O uso da dissonância<sup>175</sup>, de oitava diminuta, no compasso

<sup>173</sup> A dominante do compasso 23 é de Si menor, mas a resolução ocorre no homônimo maior da tónica esperada O acorde do compasso 24 de “Constance”, na edição do *Songbook* (Cabral, 2003) de Guinga, é cifrado como B(9)/D#, isto é, como acorde de Si maior com nona e baixo na terça maior, que aparece como resolução da dominante de Si menor.

<sup>174</sup> Partitura completa nos anexos da tese.

<sup>175</sup> Dissonância é contribuição e avanço. A dissonância tem sido avaliada por muitos teóricos (Adorno, Schönberg, Camara, etc) ligados à música erudita e popular como expansão do tonalismo. No limite, em Schönberg (Boulez, Webern), ela é vista como princípio de superação do sistema tonal. Na nossa dissertação de mestrado (1993) a questão fundamental discutida sobre ideia de progresso musical em Schönberg se liga à questão da (emancipação da) dissonância.

23, não é proveniente de idiomatismo<sup>176</sup> do violão gerando semitom; neste caso, a dissonância é proposta no trecho pelo compositor.

No compasso 21, também ocorre um acorde do mesmo tipo (VII grau diminuto de Sol sustenido menor) com inversão e dissonância de oitava diminuta, mas proveniente de violonismo, que ocorre à *campanella* misturando harmonia e idiomatismo.

**Si  
Maior**

**Sol#  
Menor**

VII  
(alt.)

Fx°(b8)/A#

(corda solta)

(ap.) (cr.)      (ap.) (cr.)

ou ≅ D#7(b10)/A#

Exemplo musical 66, “Constance”. Compasso 21; obra de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

Outro exemplo oportuno que espelha um uso intenso de inversões combinado com uso de dissonâncias, em momentos fraseológicos e cadenciais de resolução, verifica-se no choro “Sargento Escobar”, tonalidade de Sol menor, em especial na parte B. O fim da parte A, compasso 17, ocorre com uma dominante na segunda inversão e com décima terceira menor:  $\overset{7}{D7(b13)/A}$ , que vai resolver numa tônica na primeira inversão,  $Gm7/Bb$ , nos compassos 18 e 19. Nos compassos 20 e 21, ocorre inclinação para Ré menor. A cadência de inclinação resolve no I grau de Ré menor, no acorde  $\overset{\sharp}{Dm(9)/A}$ , na segunda inversão.

<sup>176</sup> No acorde do compasso 23, não tem corda solta, não ocorre idiomatismo e violonismo.

Entre os compassos 23 a 27, o uso de inversões reflete o mesmo princípio de cromatismo melódico na condução do baixo condutor harmônico (Almeida, 1999), presente no uso de modalismo no processo de inclinação para Ré menor e na volta para o centro tonal da peça, a partir do compasso 24 até compasso 27, ao resolver a cadência no acorde Bb6/F (tônica relativa de Sol menor), na segunda inversão, a resolução não ocorre no acorde em estado fundamental. O uso de inversão misturado com modalismo ocorre no compasso 23, após chegar em F7M(#5), dominante substituta de Ré menor, ocorre resolução deceptiva na subdominante ao usar, por empréstimo modal, o acorde Eb7M/Bb (II frígio de Ré menor), na segunda inversão.

O uso de inversão combinado com uso de dissonâncias, cromatismo melódico na linha do baixo, continua, partindo do Eb7M/Bb — Em7(9)/B — Eb<sup>(9)</sup><sub>#6</sub>/Bb, até o acorde, <sup>Dm7(11)/A</sup><sub>x</sub>, da tônica de Ré menor, tom da passagem, na segunda inversão, evidenciando mais uma vez uma resolução cadencial e fraseológica numa tônica em estado de inversão – que difere da expectativa de resolução em acorde em estado fundamental que é mais recorrente no choro tradicional (Borges, 2008a, 2008b e outros). No compasso 25, na sequência após, a inclinação para Ré menor na resolução em <sup>Dm7(11)/A</sup><sub>x</sub>, o uso de inversão, na condução cromática na linha do baixo, continua nos acordes <sup>Dm7(11)</sup><sub>x</sub><sup>(b5)</sup>/Ab — Cm6/G ou Am7(b5)/G — Ebm/Gb<sup>177</sup> — Bb6/F, conforme ilustração do exemplo musical 67:

<sup>177</sup> Devido ao cromatismo melódico descendente na voz aguda (mib-ré-dó#) é possível cifrar este ponto em três acordes – Ebm/Gb – Ebm7M/Gb – Ebm7/Gb –, resolvendo na nota ré do acorde seguinte, Bb6/F.

**Ré Menor**

I (mM)      I (mM)      (V) (alt.)      V (mH)      IV (mH)      III (mH)      II (F)

Dm(9)/A      Dm6(9)/F      E7(b13/b5)/Bb      A<sub>4</sub>7(b9)      Gm6      F7M(#5)      Eb7M(9)/Bb

21

---

**Sib Maior**

(Subst. V) (alt.)      III (M)      (II) (mN)      II (M)      IV (MH/MM)

**Ré Menor**

II (M)      Subst. V (alt.)      I (mN/D)

Em7(9)/B      Eb(9/#6)/Bb      Dm7(11)/A      Dm7(11/b5)/Ab      Cm6/G      Ebm/Gb

24

1 de: A7(b13/b9/b5)/Bb      ou ≅ Am7(b5)/G      VII (Sib Maior)

---

**Sib Maior**

I (M)

Bb6/F

27

Exemplo musical 67, “Sargento Escobar”. Compassos 21 a 27; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

Entre os compassos 27 a 34, ocorre uso de inversões articulado com outros procedimentos de sofisticação harmônica como uso de dissonâncias (simbolizadas nas cifras); trechos com cromatismo melódico (notas ré, mib, mi, mib, ré, réb, dó, dób entre os compassos 30 a 32) na condução do baixo condutor harmônico (no processo de volta para o centro tonal da peça); uso da *cadência histórica erudita* (resolução do V/V diretamente no I grau, nos compassos 29 e 30); uso de modulação por enarmonia (conversão enarmônica) e modalismo (empréstimo modal) no processo de inclinação para Si bemol menor (homônimo da tônica relativa da peça), nos compassos 30 e 31.

No primeiro tempo do compasso 31, ao chegar em  $\overset{\text{D7(b13)}}{\cancel{\text{D}}}$ , dominante de Sol menor (Gm) – tônica da peça, ocorre resolução deceptiva: no segundo tempo do mesmo compasso 31, a resolução ocorre em  $\overset{\text{Db}_4^7(13)}{\cancel{\text{Db}}}$ , com função dominante, V grau, de Sol bemol (VI grau de Bbm, homônimo do tom relativo da peça). Enarmonicamente, o  $\overset{\text{D7(b13)}}{\cancel{\text{D}}}$ , V de Gm, se transforma em  $\overset{\text{Ebb}(\#6)}{\cancel{\text{Eb}}(\#5)}$  -subV/V de Gb – que é seguido de  $\overset{\text{Db}_4^7(13)}{\cancel{\text{Db}}}$ , V de Gb, que vai resolver deceptivamente em  $\overset{\text{Cm}_7(11)}{\cancel{\text{C}}(\text{b5})}$ , subdominante e II grau de Si bemol menor. O acorde  $\overset{\text{Cm}_7(11)}{\cancel{\text{C}}(\text{b5})}$  funcionalmente será preparação cadencial do  $\overset{\text{F}_7(\text{b9})}{\cancel{\text{F}}(\text{b5})}/\text{Cb}$  - V grau e dominante de Si bemol menor. No momento da resolução em Bbm, ao invés de ocorrer alguma tônica (principal ou relativa), a cadência é deceptiva novamente, após o V grau de Bbm, ocorrem  $\overset{\text{Am}_7(11)}{\cancel{\text{A}}}$  e  $\overset{\text{Am}_7(11)}{\cancel{\text{A}}(\text{b5})}$  - duas versões da subdominante (II grau) da tônica da peça, que é seguida pelo acorde **D/F#**, dominante do tom principal da obra, finalizando a parte B com uma cadência de resolução II – V, em Sol menor.

Aqui vale ressaltar, no contexto das inversões, a ocorrência de elipse, encadeamento de dominantes com mesma função (Camara, 2008), que se verifica na cadência II – V, presente na inclinação para Bbm (compasso 32), que é seguida pela cadência II – V de Gm (compassos 33, 34) com resolução em Gm/Bb, tônica principal na primeira inversão (compasso 35). Importa ressaltar que todo processo de elaboração harmônica foi composto com intenso uso de inversões (simbolizado nas cifras), cromatismo (ascendente/descendente) e grau conjunto na condução do baixo harmônico, conforme edição do exemplo musical 68:

Exemplo musical 68, “Sargento Escobar”. Compassos 27 a 34; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

A coda acontece entre os compassos 35 a 40. No compasso 36, tem início uma

cadência que vai ser concluída em  $Bb7(\#11)/F$ , nos compassos 39 e 40. O uso de

inversões ocorre nos acordes dos compassos 35, 36, 38, 39 e 40. No compasso 36, ocorre o  $Eb(\#6)/Bb$ , *subV/V* (substituto da dominante da dominante de Sol menor). No

compasso 37, a ocorrência de  $Am7(\#11/b5)$ , II grau e subdominante de Sol menor, denota

ocorrência da “cadência histórica popular” (Camara, 2008), como resolução do

$Eb(\#6)/Bb$ , *subV/V*<sup>178</sup>. No compasso 38, ocorre um acorde pivô dos relativos Gm e Sib.

Na edição do exemplo musical do trecho o acorde foi cifrado analiticamente com dupla

<sup>178</sup> Que tradicionalmente poderia resolver no V grau de Sol menor.

função: como  $F^{\#0}(b4)$ , VII<sup>o</sup> (dominante substituta) de Sol menor; e, como Ebm/Gb, IV grau e subdominante<sup>179</sup> de Si bemol menor (homônimo da tônica relativa da peça).

No compasso 39, ocorre o acorde F7M(#5), dominante substituta de Ré menor (III grau de Bb, relativo maior da tônica da peça). O F7M(#5) é um tipo acordal que Camara (2008) classifica como polêmico, pois ocorre como III grau da escala menor Harmônica, contém o intervalo de sétima maior e exerce função de substituto da dominante (normalmente o VII grau é mais usado como substituto da dominante). Especificamente o tipo acordal X7M(#5), que aparece na versão F7M (#5), ocorre nos compassos 23 e 39 exercendo função de dominante substituta de Ré menor. Após o F7M(#5), ocorre o acorde  $Bb7(\frac{\#11}{\#9})/F$  (VI grau de Ré menor e III grau de Sol menor, tom da peça) exercendo função de tônica alternativa de resolução. O  $Bb7(\frac{\#11}{\#9})/F$ , ocorre na segunda inversão, com sétima menor, que configura um caráter *blues* (Camara, 2008), com dissonâncias de nona e décima primeira aumentadas, conforme edição do exemplo musical 69:

The musical notation for Example 69, 'Sargento Escobar', measures 35-40, is as follows:

**Measure 35:** Sol Menor (I, mN/D)  $Gm7/Bb$ ; Sib Maior (Subst. V/V alt.)  $Eb(\#6)/Bb$ ; Sib Maior (II, mN/mH)  $Am7(\frac{11}{b5})$ .

**Measure 36:** Sol Menor (VII, mH)  $F^{\#0}(b4)$ ; Sib Maior (IV, MH/MM)  $Ebm/Gb$ ; Sib Maior (III/III, mH)  $F7M(\#5)$ ; Sib Maior (I, "Blues")  $Bb7(\frac{\#11}{\#9})/F$ .

**Measure 37:** Sib Maior (I, "Blues")  $Bb7(\frac{\#11}{\#9})/F$ .

**Measure 38:** Sib Maior (IV, MH/MM)  $Ebm/Gb$ ; Sib Maior (III/III, mH)  $F7M(\#5)$ ; Sib Maior (I, "Blues")  $Bb7(\frac{\#11}{\#9})/F$ .

**Measure 39:** Sib Maior (I, "Blues")  $Bb7(\frac{\#11}{\#9})/F$ .

**Measure 40:** Sib Maior (I, "Blues")  $Bb7(\frac{\#11}{\#9})/F$ .

Exemplo musical 69, "Sargento Escobar". Compassos 35 a 40; choro de Guinga. Fonte: Siqueira e Camara, 2012.

<sup>179</sup> Por meio de empréstimo modal.

Por fim, vale notar que na explicitação das contribuições de Guinga para a composição de obras com elementos do violão e do choro (especialmente por serem peças ligadas visceralmente ao universo do violão), percebemos algumas apropriações (interloquções detectadas objetivamente no repertório analisado) de importantes compositores brasileiros, como, por exemplo, Pixinguinha, João Pernambuco, Villa-Lobos, Radamés Gnattali, Garoto, Hélio Delmiro, entre outros. No caso de Villa-Lobos e João Pernambuco no uso de cordas soltas, nos violonismos, idiomatismos presentes na composição das peças. No caso de Garoto e Hélio Delmiro, a repercussão manifesta-se nas harmonias sofisticadas e *jazzísticas* empregadas na construção formal das obras que contêm elementos idiomáticos violonísticos articulados com elementos composicionais e estilísticos do choro tradicional e não tradicional (Borges, 2008a, 2008b).

Guinga faz uso de acordes e sequências melódicas típicas de “fôrmas” (Cardoso, 2006; Amorim, 2007; Lima Junior, 2003; e outros) do violão, combinando idiomatismo do violão e idiomatismo do choro, apresentando musicalmente um tonalismo expandido, dentro de sua visão peculiar do choro e do violão.

## CONCLUSÃO

Após a exposição dos capítulos da tese faremos algumas considerações finais sobre as formalizações teóricas dos resultados da pesquisa. Especificamente vamos tematizar duas questões centrais que atravessaram toda a pesquisa da tese e a construção de uma metodologia devidamente qualificada que possibilitasse: 1) explicitar criticamente a relação do choro e violão na composição musical de Guinga, a partir da fusão dos elementos idiomáticos do gênero/estilo e do instrumento; e, 2) explicitar qualificadamente algumas das contribuições harmônicas do artista para composição musical que utiliza idiomatismo do choro e do violão.

Para dar conta da tarefa de pesquisar a dimensão harmônica nas composições de Guinga, que contêm características idiomáticas do violão e do choro, percorremos um caminho sinuoso, pois as referências (a maioria das publicações sobre o assunto) não apresentam nível satisfatório no que se refere ao nosso objeto de pesquisa, especificamente na abordagem da harmonia das obras selecionadas. É raro encontrar trabalhos sobre harmonia musicalmente qualificados, em particular no campo de pesquisa sobre música popular no qual existem poucas referências com profundidade sobre harmonia do choro.

Além disso, vale notar o alto índice de desacordo entre as correntes teóricas disponíveis, vários modelos e manuais em conflito permanente. Algumas correntes (Chediak, por exemplo) contêm posicionamentos epistemológicos que induzem a conclusões não oportunas sobre a estrutura funcional e tonal da composição musical de Guinga.

O modelo de Almir Chediak<sup>180</sup> (1984; 1986), apesar de todo mérito, merece uma revisão<sup>181</sup>: os seus manuais, que seguem a denominada teoria (harmonia) funcional, por excesso de didatismo consciente, não explicitam as bases epistemológicas das suas análises. Uma série de conceitos como modalismo, cifragem e o próprio conceito de harmonia funcional, são apresentados de modo excessivamente prático, geram automatismo e dificultam a conscientização na compreensão e aplicação destes conceitos.

Se tomarmos como referência teórica os trabalhos Schöenberg e Berry numa análise comparativa com os livros de Chediak, notaremos uma diferença muito grande. De um lado, publicações com rigor necessário (literal e acadêmico); de outro, uma publicação na qual não são explicitadas suas bases teóricas. Por exemplo, a nomenclatura *acorde interpolado* (“é o acorde encontrado entre os acordes de determinados clichês harmônicos”), tirada de Chediak (1986, p. 108), não se mostra pertinente quando se explicita rigorosamente o sentido tonal/modal/funcional do acorde ou da passagem abordada. Segundo Camara (2008), este é um problema muito comum no uso da chamada análise funcional: o analista pensa isoladamente no acorde, não pensa na tonalidade. Este assunto foi tema do primeiro capítulo (“Possibilidades e limites das referências utilizadas”).

Em certa medida, todas as questões da pesquisa convergem para a reflexão sobre metodologia<sup>182</sup>, em função da quase inexistência de referências qualificadas, no campo

---

<sup>180</sup> Que se configura como uma possível referência epistemológica da edição do *Songbook* (Cabral, 2003) de Guinga.

<sup>181</sup> Em certa medida a revisão foi realizada na obra de Camara (2008), conforme explicitamos no capítulo 1.

<sup>182</sup> Este problema não é exclusivo da pesquisa em música popular. É um problema comum em todo processo de pesquisa. Transcendendo o universo da pesquisa em música, basta mencionar o clássico ensaio “Questão de Método” de Sartre (1960) que foi produzido quando o filósofo francês formulou o “Existencialismo” como paradigma epistemológico. Ou ainda Marx, na sua obra “A Ideologia Alemã”

de pesquisa acadêmica em música popular, que dessem conta da exigência da nossa investigação. Este ponto foi delicado devido à escassez de literatura devidamente qualificada para abordagem da fusão entre idiomatismo do choro e do violão na composição musical de Guinga. Através das referências já mencionadas conseguimos identificar a presença dos elementos idiomáticos do instrumento e do gênero/estilo nas obras escolhidas. Contudo, essas mesmas referências não permitiram explicitar musicalmente as contribuições harmônicas do artista presentes no repertório pesquisado.

Esta dificuldade metodológica aumentou precisamente na tematização de dois importantes elementos idiomáticos do gênero: forma (Borges, 2008b; Almada, 2006) e harmonia (Almeida, 1999; Borges, 2008a; Almada, 2006; Cardoso, 2006; Pellegrini, 2005; Camara, 2008; e outros). Almada (2006) apresenta na sua obra uma proposta de análise do binômio forma/fraseologia do choro, que o autor denomina de análise do nível intermediário da estrutura fraseológica do gênero. Sua intenção é louvável, mas ao tentar aplicar sua proposta na abordagem deste aspecto nas peças escolhidas ocorreu uma tensão epistemológica em função do caráter assimétrico da fraseologia presente nas peças de Guinga em relação à quadratura sugerida pela proposta de Almada. O mesmo se verificou em relação ao nível macroformal: Almada (2006) argumenta que a forma rondó é recorrente no gênero choro, porém as peças selecionadas de Guinga não se encaixam neste esquema formal de três partes. O trabalho de Borges (2008a, 2008b), em relação às demais referências consultadas que abordam harmonia do choro, foi o que mais se aproximou do nosso foco de investigação. Em relação ao parâmetro harmonia do repertório selecionado (no qual abordamos as contribuições do artista),

---

(1846), quando refuta as incorreções epistemológicas do idealismo hegeliano e apresenta o “Materialismo Dialético” como metodologia da pesquisa filosófica.

epistemologicamente a referência de Camara (2008) se mostrou a mais pertinente para alcançar o escopo da pesquisa.

Em função destas inquietações e questões metodológicas estamos refletindo sobre o assunto ao finalizar este trabalho. Sem a referência de Camara (2008) não seria possível o tratamento do grupo de questões abordadas no quarto capítulo (“Abordagem das contribuições harmônicas de Guinga para composição de obras com elementos idiomáticos do violão e do choro”) e a conseqüente formulação das categorias de análise para explicitação destas contribuições, que em certa medida sinalizam uma transcendência estética (caráter não tradicional) do artista em relação à tradição do choro, ou ao choro tradicional conforme caracterização de Borges (2008a, 2008b). A proposição estética de novas possibilidades composicionais explicitadas nas suas contribuições harmônicas oportunizou refletir os limites da tradição que lhe antecede e é base da sua música. Em Guinga a riqueza e modernidade (caráter não tradicional) da sua obra permitem rever criticamente (o passado) a tradição musical do choro afirmando sua contemporaneidade e vitalidade. Neste sentido, Cardoso (2006) nos oferece uma boa reflexão historiográfica, quando discute o nacionalismo musical em Guinga, focalizando a obra do artista na música brasileira, ao comentar a relação do compositor com a tradição:

Guinga reafirma (...) não só a inevitabilidade de se levar em consideração a música que antecede o compositor que está criando – neste caso, em relação à tradição da música popular –, como a paixão com que o faz. Vemos também como julga necessárias e fantásticas as transformações realizadas, como no exemplo apresentado de João Gilberto, citado por ser um cantor que, partindo da imitação de um jeito tradicional de cantar, acabou consagrando-se por propor um estilo vocal em certos parâmetros contrário ao imitado. (...) Não se trata, portanto, de uma simples defesa da tradição, de um passado a ser repetido, mas sim de uma ativa defesa do trabalho musical como uma “linha evolutiva”: a tradição é atualizada, é “desafiada” pelos novos compositores, que devem conhecer a sua história e a transcender, sempre através do uso de seu código e de seus signos – que serão então ampliados por essas transformações. (Cardoso, 2006, p. 49-50).

Na explicitação da ampliação e transformação da tradição, ou tradições (em função da hibridação do seu processo composicional que dialoga e assimila elementos de vários gêneros musicais), buscamos dialogar com as referências usadas na pesquisa sem aceitar acriticamente a edição musical do *Songbook* (Cabral, 2003) do artista; bem como tematizar os limites e possibilidades das obras usadas para caracterização do perfil do compositor e apontar seu uso crítico do idiomatismo do violão e do choro na sua composição musical; bem como exercitar a análise harmônica (baseado em Camara, 2008) da estrutura formal do repertório selecionado, através do tratamento teórico-prático das contribuições formais discutidas no último capítulo da tese.

Para além destes aspectos vamos destacar alguns pontos que foram abordados neste trabalho, mas em função da limitação do foco da pesquisa, tiveram um aprofundamento pontual. Um dos pontos refere-se à fraseologia que foi objetivamente mencionada no terceiro capítulo quando apresentamos a estrutura formal do repertório selecionado. Textualmente advertimos que faríamos um uso localizado e operacional da categoria frase em razão das inúmeras divergências e imprecisões terminológicas existentes na aplicação desta categoria de análise. Tentamos utilizar a proposta de Almada (2006) que trata justamente da “Estrutura óssea do choro”, mas percebemos objetivamente um conflito epistemológico entre a metodologia de Almada e as obras analisadas de Guinga (nenhuma das peças selecionadas se encaixou nas conceituações de período e sentença que o autor sugere na sua análise fraseológica do gênero/estilo). Pela mesma razão decidimos não utilizar a nomenclatura “frases longas”, sugerida por Almeida (1999), na caracterização da melodia como elemento idiomático do choro.

Em resumo, não temos dúvida que o assunto fraseologia (e fraseologia do choro) será tema futuro de pesquisa, e que objetivamente tanto a proposta de Almada (2006),

como a de Almeida (1999), que estão entre as *musicalmente* qualificadas sobre choro, merecem uma revisão profunda pelas suas proposições conceituais e terminológicas<sup>183</sup>.

Outro ponto importante a destacar é a improvisação. Dissemos ao longo da tese que a improvisação é um elemento idiomático relevante na caracterização do choro como gênero/estilo de prática interpretativa (Salek, 1999; Macedo, 2007; Sá, 1999; Carneiro, 2001; Borges, 2008a, 2008b; Pelegrini, 2005; e outros). Neste contexto comentamos que na práxis musical de Guinga, como violonista – compositor, não ocorre improvisação, ou seja, Guinga, individualmente não improvisa na *performance* de suas obras. Contudo, na gravação selecionada de “Choro pro Zé” tem ocorrência de improvisação *jazzística*<sup>184</sup>. Esta ocorrência de improvisação poderia ter ensejado uma discussão oportuna sobre diferenças e semelhanças da prática musical de improvisação<sup>185</sup> no choro e no *jazz*, bem como as distâncias e proximidades entre as obras de Guinga com elementos idiomáticos do gênero/estilo brasileiro com o gênero/estilo norte americano. A relação de Guinga com o *jazz* foi biográfica e musicalmente apontada (Marques, 2002; Cabral, 2003; Cardoso, 2006; Camara, 2008) nos capítulos 1 e 2, e, pontualmente discutida ao longo da tese, principalmente na reflexão sobre suas contribuições para composição musical, no capítulo 4. Contudo, como mencionamos em função da limitação do foco da pesquisa, este ponto será também tema de pesquisas futuras.

Em última instância, para além das considerações finais, estas questões foram ajustadas operacionalmente no contexto da pesquisa, possibilitaram produção de conhecimento e uma contribuição efetiva para o campo de pesquisa em música popular,

---

<sup>183</sup> Almada (2006), em certa medida, se fundamenta em Schönberg ao apresentar as categorias período e sentença para análise da fraseologia do choro.

<sup>184</sup> Já mencionamos a fala de Leonardo Bruno (2012) ao comentar a resistência do seu pai, Abel Ferreira, ao choro *jazzificado*.

<sup>185</sup> Vale lembrar a pesquisa de Figueiredo (2004) que apresenta uma discussão oportuna sobre a questão.

em particular, para pesquisa sobre composição musical que utiliza e articula elementos idiomáticos do violão e do choro, caso específico da nossa pesquisa que buscou explicitar musicalmente como Guinga vem se tornando uma referência na composição musical para violão.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.

ALBINO, César.; LIMA, Sonia R. Albano de. O percurso histórico da improvisação no ragtime e no choro. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 71-81, 2011.

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.

\_\_\_\_\_. *A estrutura do choro: com aplicações na improvisação e no Arranjo*. Rio de Janeiro, RJ: Da Fonseca, 2006.

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

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. 2ª ed. São Paulo, SP: Livraria Duas Cidades, 1982.

AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos: Uma revisão bibliográfica, e considerações sobre a produção violonística*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo, SP: Livraria Martins Editôra, 1962.

\_\_\_\_\_. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo, SP: Martins, 1965.

\_\_\_\_\_. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo, SP: EDUSP, 1989.

ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Obras Completas. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1971.

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ARAÚJO, José Mozart de. Ernesto Nazareth. *Revista Brasileira de Cultura*. Rio de Janeiro, ano IV, nº12, p.23-28, 1972.

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*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. New York: Da Capo Press, 1992.

BÊHAGUE, Gerard H. Recursos para o estudo da música popular urbana latino-americana. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 1-24, 1992/93.

BERRY, Wallace. *Structurals functions in music*. New York: Dover Editions, 1987.

BLACKING, John. Some problems of theory and method in the study of musical change. *Yearbook of the International Folk Music Council*. Jstor, Vol. 9, p. 1-26, 1977.

BOLING, Mark E.; COKER, Jerry. *The jazz theory workbook*. Rottenburg N.: Advance Music, 1993.

BOTELHO, Ana Claudia Lima. *Identidade na canção popular e sua representação: o caso dos song-books no Brasil*. 1997. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

BORGES, Luís Fabiano Faria. *Trajatória estilística do choro: o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello*. 2008a. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação “Música em Contexto”, Universidade de Brasília.

\_\_\_\_\_. As transformações das formas musicais do choro. In: IV ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA. Maceió. *Anais...* Maceió: ENABET, 2008b. p. 204-213.

BRAGA, Luiz Otávio. *O Violão de 7 Cordas: Teoria e Prática*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2004.

BRIZZOLA, Cyro.; FICARELLI, Mário. *Princípios de Harmonia Funcional*. São Paulo: Annablume. 2006.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga: Songbook*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

CAMARA, Fabio Adour da. *Sobre a composição para violão*. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. *Sobre Harmonia: Uma Proposta de Perfil Conceitual*. 2008. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Minas Gerais.

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

CAMPOS, José Henrique Rosa de. *Variazioni attraverso i secoli, op 71 de Mário Castelnuovo-Tedesco: um estudo sobre a história da forma Tema e Variações no repertório violonístico*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e Cidadãos. Conflitos Multiculturais da Globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1981

\_\_\_\_\_. *Culturas Híbridas*. 2000. *Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrão. 3ª ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. – (Ensaio Latino-americanos, 1).

CANÇADO, Tânia Mara Lopes. *An Investigation of African and Haitian rhythms on the development of the Cuban Habanera, Brazilian Tango/Choro Brasileiro and American Ragtime - 1791 to 1900*. 1999. Tese (Doutorado em Educação Musical) – Programa de Pós-Graduação em Música, Shenandoah University.

\_\_\_\_\_. O “fator atrasado” na música brasileira. *Per Musi*. Belo Horizonte, nº 2, 2000, p. 5-14.

CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. *A música de um violonista-compositor brasileiro: Guinga, o idiomatismo em sua obra*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

CARNEIRO, Josimar. *A Baixaria no Choro*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34 Ltda, 1998.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural*. Lisboa: Difel, 1990.

CHEDIAK, Almir. *Dicionário de Acordes Cifrados*. 2ª ed. São Paulo: Irmãos Vitale S/A, 1984.

\_\_\_\_\_. *Harmonia & Improvisação: 70 músicas improvisadas e analisadas: violão, guitarra, baixo, teclado*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

CLÍMACO, Magda de Miranda. *ALEGRE DIAS CHORÕES... O Choro como expressão musical no cotidiano de Brasília, Anos 1960 – Tempo Presente*. 2008. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da Modernidade*. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORRÊA, Antenor Ferreira. Apontamentos acerca da construção de uma teoria harmônica pós-tonal. *Per Musi*, Belo Horizonte, nº 12, 2005, p. 39-54.

DANTAS, Paulo. Reflexões sobre Material Musical na Composição Contemporânea: primeira etapa. In: XVIII CONGRESSO DA ANPPOM. 2008. Salvador. *Anais ...* Salvador: UFBA 2008, p. 552 - 556.

DELNERI, Celso Tenório. *O violão de Garoto: a escrita e o estilo violonístico de Anibal Augusto Sardinha*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

DUDEQUE, Norton. *História do Violão*. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.

FABRIS, Bernardo.; BORÉM, Fausto. *Catita na leadsheet de K-Ximbinho e na interpretação de Zé Bodega*. *Per Musi*, Belo Horizonte, nº13, 2006, p. 5-28.

FARIA, Nelson. *Acordes, Arpejos e Escalas*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.

FAVARETO, Celso Fernando. *Tropicália: Alegria, alegria*. São Paulo: Kairós Livraria e Editora, 1979.

\_\_\_\_\_. A música nos Labirintos de Hélio Oiticica. *Revista da USP*, São Paulo, n. 4, p. 45-54, dez./fev. 1989/90.

FERNÁNDES, Rolando Antonio Pérez. *La binarization de los ritmos ternarios Africanos en la America Latina Habana*. Casa de las Americas, 1988.

FIGUEIREDO, Afonso Claudio Segundo de. *Improvisação no Saxofone: A Prática da Improvisação Melódica na Música Instrumental do Rio de Janeiro a partir de meados do século XX*. 2004. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Teoria da harmonia na música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. 1995. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, 1995.

FORTE, Allen.; GILBERT, Steven E. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W.W. Norton and Company, 1982.

GUINGA. *Noturno Copacabana: livro de partituras/Guinga*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2006.

GANDELMAN, Salomea. A Relação Análise musical/Performance e a Pesquisa em Práticas Interpretativas no Programa de Pós-Graduação em Música da Uni-Rio. In: XIII ENCONTRO DA ANPPOM. 2001. Belo Horizonte. *Anais ...* Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 489-495.

GARCIA, Thomas George Caracas. *The Brazilian Choro: Music, politics and performance musical supplement*. 1997. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Duke University.

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

GRIDLEY, Mark C. *Estilos do Jazz: história e análise*. Resumido e Traduzido por Rafael dos Santos. São Paulo: UNICAMP. [s/d].

HAERLE, Dan. *A linguagem da música popular: Um texto teórico para composição e improvisação*. Tradução de Marcos Siqueira Cavalcante. São Paulo: UNICAMP. [s/d].

HARO, Maria Jeuss Fábregas. *Nicanor Teixeira – A música de um violonista compositor brasileiro*. 1993. Dissertação (Mestrado em música), Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

HINDEMITH, Paul. *Armonia Tradicional*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1949.

JACKENDOFF, Ray.; LERDAHL, Fred. *A Generative Theory of Tonal Music*. Massachusetts: The MIT Press Cambridge, 1983.

JUNIOR, Mário da Silva. *O violão no Paraná: Uma abordagem histórico-estilística*. 2002. Dissertação (Mestrado em música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Harmonia Funcional*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978.

KOSTKA, Stefan.; PAYNE, Dorothy. *Tonal Harmony*. New York: McGraw – Hill, 1989.

LIMA JUNIOR, Fanuel Maciel de. *A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo*. 2003. Dissertação (Mestrado em música) – Programa de Pós-Graduação em Música e Artes, Universidade Estadual de Campinas.

LOPES, M. M. *Elaborações rítmicas da linha melódica no samba-canção*. Dissertação de Mestrado. CLA-UNIRIO. Rio de Janeiro, RJ, 2007.

LYOTARD, Jean-François. *O Inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

MACEDO, Wagno Gomes. *Chorando Baixinho de Abel Ferreira: aspectos interpretativos do clarinetista compositor e do clarinetista Paulo Sérgio Santos*. 2007. Dissertação (Mestrado em música), Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais.

MACIEL, Michel Barbosa. *Ritmata de Edino Krieger: uma reflexão sobre processos vanguardistas na literatura do violão brasileiro*. 2010. Dissertação (Mestrado em música), Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais.

MARCONDES, Marco Antônio. *Enciclopédia da música popular brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Editora, 1998.

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

MAGALHÃES, Alan Pierre Ribeiro de. *O perfil de Baden Powell através de sua discografia*. 2000. Dissertação (Mestrado em música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

MENDONÇA, Ocelo. *O violoncelo entre o choro e a improvisação: novos desafios interpretativos na prática do instrumentista de formação tradicional*. 2006. Dissertação (Mestrado em música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

MILLER, Ron. *Modal Jazz Composition & Harmony (Vol. I & II)*. Rottenburg: Advance Music. 1996.

MOTTA, Nelson. Guinga, o homem da fronteira. (Matéria publicada no site “Sintonia Fina” em 19/09/2005). In: Nelson Motta Home Page. Disponível em <[www.nelsonmotta.com.br](http://www.nelsonmotta.com.br)> Acesso em 20/09/2009.

MOTTE, Diether de La. *Manual di Armonia*. Firenze: La Nuova Italia Editrice. 1988.

MORTIMER, Eduardo Fleury. *Linguagem e Formação de Conceitos no Ensino de Ciências*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

MUKUNA, Kasadi Wa. *Contribuição Bantu na música popular Brasileira*. São Paulo: Global, 1979.

MURICY, J. H. K. Ernesto Nazareth. Cadernos Brasileiros. (Ano V, n\*3) p. 47- 50, 1963. Maio/Junho.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

\_\_\_\_\_. Desde que o samba é samba: A questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de Historia*. São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000.

\_\_\_\_\_. *A síncope das ideias: A questão da tradição na música brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NOGUEIRA, Ilza. A articulação entre a reflexão teórica e a prática composicional na tradição ocidental. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, v. 21, p. 19-43, 1995.

OLIVEIRA, Ledice Fernandes. *Radamés Gnattali e o violão: relação entre campos de produção na música brasileira*. 1999. Dissertação (Mestrado em música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ORTIZ, Fernando. *Estudios etnosociológicos*. Havana, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales, 1991.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. *Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em Samba e Choro*. 2005. Dissertação (Mestrado em música) – Programa de Pós-Graduação em Música e Artes, Universidade Estadual de Campinas.

PEROTTO, Leonardo Luigi. *Violonitas-Compositores: aspectos da índole criativa e da conjunção interpretativa nas obras para violão*. 2007. Dissertação (Mestrado em música) – Programa de Pós-Graduação em Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás.

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

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*. Ed. Fac similar. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

PISTON, Walter. *Armonia*. Barcelona: Labor, 1993.

SÁ, Paulo Henrique Loureiro de. *Receita de choro ao molho de bandolim: uma reflexão acerca do choro e sua forma de criação*. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1999.

\_\_\_\_\_. O improviso no choro. *Revista Pesquisa e Música*. Rio de Janeiro, Conservatório Brasileiro de Música, v. 5, n. 1, p. 23-24, 2000.

SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 20 vols. Londres: Macmillan, 1980.

\_\_\_\_\_. *Dicionário grove de música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SAID, Edward W. *Elaborações Musicais*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SALEK, Eliane, C. *A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do choro*. 1999. Dissertação (Mestrado em música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

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

SANTOS, Rafael dos. Análise e considerações sobre a execução dos choros. *Per Musi*. Belo Horizonte, v. 3, 2002, p. 5-16.

SÉVE, Mario. *Vocabulário do Choro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.

SCHÖENBERG, Arnold. Problems of Harmony. In: *Style and Idea*. Ed. Leonard Stein. Berkeley: University of California Press, 1985.

\_\_\_\_\_. Fundamentos da composição musical. São Paulo: Edusp, 1991

\_\_\_\_\_. Harmonia. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

\_\_\_\_\_. Funções estruturais da harmonia. São Paulo: Via Lettera, 2004.

SIMÕES, Nailson de Almeida. A Escola de Trompete de Boston e sua influencia no Brasil. *Debates*. Rio de Janeiro, v. 5, p. 18-43, 2001.

SIQUEIRA, Antonio Carlos. O conceito de progresso musical em T. W. Adorno. 1993. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de Minas Gerais.

SIQUEIRA, Baptista. *Ernesto Nazareth na Música brasileira*. Ensaio histórico-crítico. Rio de Janeiro: edição do autor, 1967.

\_\_\_\_\_. *Três vultos históricos da música brasileira: Mesquita, Calado, Anacleto*. Rio de Janeiro: edição do autor, 1970.

SLONIMSKY, Nicolas. *Thesaurus of scales and melodic patterns*. New York: Macmillan; London: C. Macmillan, 1986.

STRUNK, Steven. Harmony. In: *The New Grove Dictionary of Jazz*. Edited by Barry Kernfeld. London: Macmillan, 1995. New York: St. Martin's Press, 1995.

TATIT, Luiz. Canção, Estúdio e Tensividade. In: *Revista da USP*, São Paulo, n. 4, p. 41-4, dez. 1989 – jan/fev. 1990.

TAGG, Philip. Analysing Popular Music: theory, method and practice. *Popular Music*, Liverpool, n. 2, p. 37-69, 1982.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular - um tema em debate*. 2ª ed. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969.

\_\_\_\_\_. Pequena História da música popular; da modinha à canção de protesto. Petrópolis: Vozes, 1975.

THOMPSON, \_\_\_\_\_ Daniella.  
<[www.daniellathompson.com/Texts/Guinga/Guinga\\_rising.htm](http://www.daniellathompson.com/Texts/Guinga/Guinga_rising.htm)> Acesso em 22 de abr. 2007.

TROTTA, Felipe da C. *Paulinho da Viola e o mundo do samba*. 2001. Dissertação (Mestrado em música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ULANOWSKY, Alex. *Harmony 4*. Berklee College of Music, Boston: 1988.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Nova História, Velhos Sons: Notas para Ouvir e Pensar a Música Brasileira Popular. *Debates*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 78-101, 1997.

ULHÕA, Martha T.; ARAGÃO, Paulo.; TROTTA, Felipe. Música Híbrida - Matrizes culturais e a Interpretação da Música Brasileira. In: XIII Encontro da ANPPOM. 2001. Belo Horizonte. *Anais ...* Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 348-354.

TULLIO, Eduardo Fraga. *O idiomatismo nas composições para percussão de Luiz d'Anunciação, Ney Rosauero e Fernando Iazzetta: análise, edição e performance de obras selecionadas*. Dissertação (Mestrado em música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Goiás.

VALENTE, P. V. *A improvisação no choro história e reflexão*. Publicação eletrônica disponível em <http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/files/2010/MÚSICA-02Paula.pdf>. 2010. 2010 (p. 272 a 283).

VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso Etc: História e inventário do choro*. Rio de Janeiro, ed. Autor, 1984.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical / Caetano Veloso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VERZONI, Marcelo Oliveira. *Os Primórdios do “Choro” no Rio de Janeiro*. 2000. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

WINTER, Leonardo L.; SILVEIRA, Fernando J. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. *Per Musi*, n. 13, p. 63-71, 2006.

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil. *Revista da USP*. São Paulo, n. 14, p. 183-199, 2001.

## **ENTREVISTAS REALIZADAS PELO PESQUISADOR**

ARAGÃO, Paulo. Entrevista realizada por Antonio Carlos Siqueira em sua residência. Rio de Janeiro, 2012. Gravada em Filmadora (120 min), no dia 19/01.

GUINGA e TARDELLI, Marcus. Entrevista realizada por Antonio Carlos Siqueira na residência de Marcus Tardelli. Rio de Janeiro, 2011. Gravada em Filmadora (180 min), no dia 20/01.

BRUNO FERREIRA, Leonardo. Entrevista realizada por Antonio Carlos Siqueira em sua residência. Rio de Janeiro, 2012. Gravada em Filmadora (120 min), no dia 09/02.

DELMIRO, Hélio. Conversas com Antonio Carlos Siqueira em sua residência. Rio de Janeiro, 2012. Não gravadas. O artista achou oportuno não gravar os encontros.

## ENTREVISTAS<sup>186</sup> REALIZADAS POR THOMAS S. F. CARDOSO

ARAGÃO, Paulo. Entrevista realizada por Thomas Saboga F. Cardoso em sua residência. Rio de Janeiro, 2005. Gravada em 1 mini-disc (MD) (40 min), no dia 28/04.

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

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

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

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

## ENTREVISTAS REALIZADAS POR INSTITUIÇÕES

ARAGÃO, Paulo. Entrevista na internet disponível em <[http://www.brazzil.com/daniv/Texts/Depoimentos/Paulo\\_Aragao-Guinga.htm](http://www.brazzil.com/daniv/Texts/Depoimentos/Paulo_Aragao-Guinga.htm)>. Acesso em 24/10/2006.

ESCOBAR, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). Entrevista realizada por Ailton Magioli, Jornal “Estado de Minas”, publicada em 01/03/2007. Disponível em <[www.guinga.com/noticias\\_link.htm](http://www.guinga.com/noticias_link.htm)> Acesso em 05/06/2007.

\_\_\_\_\_. Entrevista em áudio. Disponível em <<http://www.festivaisdobrasil.com.br/indice2.htm>> Acesso em 22/11/2007.

\_\_\_\_\_. Entrevista realizada por Patrícia Souza. Disponível em <<http://www.emdestaquenet.com.br/Música/Em%20Debate/emdebate.htm>> Acesso 15/01/2008.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida ao blog “O Samba”, em 18/03/2007. Matéria produzida por Thales Ramos e Emiliano Mello. Disponível em <<http://www.osamba.wordpress.com/2007/03/22/41>> Acesso 30/11/2007.

\_\_\_\_\_. Entrevista realizada por Nana Vaz de Castro. Disponível em <[http://www.cliquemusic.com.br/br/Entrevista/entrevista.asp?Status=MATERIA&Nu\\_Materia=2000](http://www.cliquemusic.com.br/br/Entrevista/entrevista.asp?Status=MATERIA&Nu_Materia=2000)> Acesso em 10/11/2009.

<sup>186</sup> Gentilmente cedidas por Cardoso (2006).

\_\_\_\_\_ Entrevista realizada por Nana Vaz de Castro. Disponível em <<http://www.cliquemusic.uol.com.br/matérias/guinga-a-genialidade-simples-na-pontados-dedos=2001>> Acesso em 21/11/2009.

### **Discografia consultada**

GUINGA. *Simples e Absurdo*. Rio de Janeiro: Velas, V001,1991. 1CD.

\_\_\_\_\_. *Delírio Carioca*. Rio de Janeiro: Velas, 11-V008, 1993. 1 CD.

\_\_\_\_\_. *Cheio de Dedos*. Rio de Janeiro: Velas, 11-V199, 1996. 1 CD.

\_\_\_\_\_. *Suíte Leopoldina*. Rio de Janeiro: Velas, 012950-2, 1999. 1 CD.

\_\_\_\_\_. *Cine Baronesa*. Rio de Janeiro: Velas, 270.001, 2001. 1 CD.

\_\_\_\_\_. *Noturno Copacabana*. Rio Sony, 2003. 1 CD.

\_\_\_\_\_. *Graffiando Vento*. Itália: Egea, SCA 107, 2004. 1 CD.

\_\_\_\_\_. *Casa de Villa*, Biscoito Fino, 2007. 1 CD.

MARCUS TARDELLI. *Unha & Carne*, Biscoito Fino, 2006. 1 CD.

QUARTETO MAOGANI. *Cordas Cruzadas*. Rob Digital. RD042, 2001. 1 CD.

### **DVD**

GUINGA E PAULO SÉRGIO SANTOS. *Saudade do Cordão*. Biscoito Fino, 2009. 1 DVD.

**ANEXOS**

## Cheio de Dedos (Guinga)

**Dó Menor**      I (mN / D)      I (mN / D)      I (mM)      I (mN / D)      I (mM / D)      (V) (alt.) →

[Cm]      Cm7(9)      Cm7M<sup>(13)</sup>/B      Cm7(9)/Bb      Cm6(9)/A      D7(b5)/Ab

**Dó Menor**      → V (mH)      I (mN / D)      I (mN / D)

G7(b13)      Cm7(9)/G      [Cm]      ver comp. 1 a 3 ⇔

[3]

**Dó Menor**      II (F)      I (mN / D)

Db7M(#11)      [Cm]

[6]

**Dó Menor**      I (mN / D)      I (mN / D)      IV (mN)      (Subst.V) (alt.) → V (M)      I (mN / D)

Cm7(9)      [Cm]      [Fm7]      Ab<sup>(#6/#5)</sup>/F#      G7(13)/F      [Cm]

[10]

**Mib Maior**      II (M)      VI (mN)

**Dó Menor**      I (mN / D)      I (mN / D)      IV (mN)      II (mN / mH)      VII (mH)      V (mH) →      IV (mN)      VI (mN)

Cm7(9)      [Cm]      [Fm7]      [Gm7(b5)]      [E°]      [C7]      [Fm]      Cb(9)

[13]

	(mN)				
		<b>Solb</b>	V	V	I
		<b>Maior</b>	(M)	(M)	(M)
<b>Mib</b>	V	I	VII	VII	III
<b>Maior</b>	(M)	(M)	(mN)	(mN)	(mN)
<b>Dó</b>	-	V	→	III	-
<b>Menor</b>		(Nat.)			
		Bb7(9)	Eb6	Db7(9)	Db7(13) Gb6(9)
		♯ ♯	♯	♯ ♯	♯

	≅ Abb(9)	≅ Abb(13)			
	♯ ♯	♯ ♯			
	Subst. V	Subst. V			
	(alt.)	(alt.)			
<b>Solb</b>	V	V	VII	I	(Subst. V) → V I
<b>Maior</b>	(M)	(M)	(alt.)	(M)	(alt.) (M) (mN / D)
<b>Dó</b>					
<b>Menor</b>					

	<b>Mi</b>	II	-	Subst. V	-
	<b>Menor</b>	(mN / mH)		(alt.)	
<b>Dó</b>	V	V	I	I	(II)
<b>Maior</b>	(M)	(M)	(M)	(M)	(mN / mH)
<b>Solb</b>	ver comp. 21				
<b>Maior</b>					Subst. V) III
					(alt.)

	<b>Mi</b>	V	I	IV	I
	<b>Menor</b>	(mH)	(mN / D)	(mM / D)	(mN / D)
	B7(b13)	Em7(11)	A/E	Em7	
	♯	♯	♯	♯	

**Mi Menor**

VII (mH)                      II (mN / mH)                      VII (mH)

[D#°]                      [F#m7(b5)]                      D#°/A

**Mi Menor**

I (mN)    V (alt.)    VII (MH)    VII (MH)    → III (mN)

[D#°]                      Em(9)/G    F#°(b8)    D7(b9)/Eb    D7(13)/C    G7M(13)

**Mi Menor**

V (mH)    V (alt.)    IV (MH / MM)    IV (MH / MM)    V (alt.)

E7(b13)/D    E7(b13)/b10    Am7M(9)/C    Am7M/C    B7(b10)

**Mi Menor**

I (mN)    VII (mH)                      II (mN / mH)                      I (mN)    II (M)

[Em7]    [D#°]                      [F#m7(b5)]                      Em7(9)    Dm7(9)/A

**Dó Menor**

**Mi Menor**

V (mH / mM)                      II (M)                      V)VI (mH / mM)

G7(b13)    Dm7(9)/A    G7(b13)    [Cm]

AO & E ⊕

**Sol** VI (M) III (D) II (F) I (L)  
**Maior** I (D) — Em6(9)/G  
**Mi** I (mN)  
**Menor** Em7(9) Bb7M(#11) Ab7M(#11) G7M(#11)

47

### Dichavado (Guinga)

	II (M)	II (M)	VI (M)	IV (MH / MM)	III (M)
<b>Dó Maior</b>					
IV (mN)	IV (mN)	I (mN)	VII (alt.) — G <sup>#o</sup> (b4)	V (mN)	
<b>Lá Menor</b>					
[Dm]	Dm7(9)	Am(9)/C	Fm(9)/Ab	Em/G	

	I (mN)	I (mN)	VII (MH)	I (mN)	(V)V (mH)	II (F)	I (M)	(V) (mH)
<b>Lá Menor</b>								
[Am7]	Am7	G <sup>#o</sup> (b4)/D	Am(9)/C	B7	Bb7M(13)	A7M	A7	
4								

	II (M)	II (M)	VI (mN)	I (M)	I (M)		
<b>Dó Maior</b>							
IV (mN)	IV (mN)	III (mN)	III (mN)	(V)V (mH)	Subst. V (alt.)	ϕ	
<b>Lá Menor</b>							
Dm/A	Dm(11)/A	Ab7M	C6/G	C/G	B7/F#	Bb(#6)/F	ϕ
8							

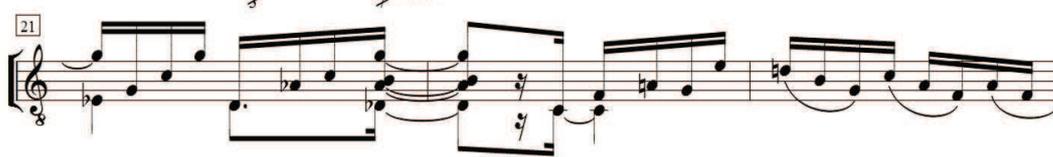
	I (mN)	IV (mN)	I (mN)	VI (mN)	VII (mN)	VI (mN)
<b>Lá Menor</b>						
1. Am7(9)	[Dm]	2. Am7(9)	F7M(9)/C	G	F	
12						

	II (M)	I (M)	II (M)		
<b>Dó Maior</b>					
IV (mN)	III (mH)	I (mN)	IV (mN)	III (mN)	IV (mN)
<b>Lá Menor</b>					
Dm	C(#5)	Am	Dm7/A	C(9)/G	Dm7/A
15					

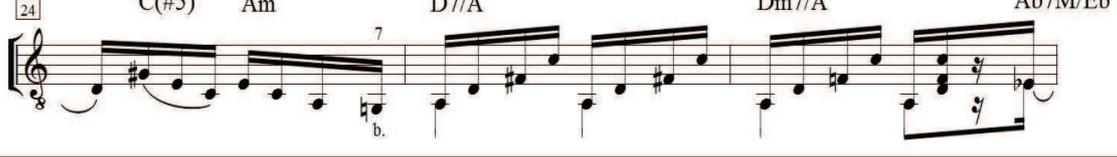
	<b>Mib Maior</b>	<b>IV (M)</b>		<b>(IV - (mN / mH)</b>	<b>V)II (mH)</b>	<b>IV (MH / MM)</b>	$\approx$ Abm(9)/Cb
	<b>Dó Maior</b>	<b>II (M)</b>	<b>VI (mN)</b>	<b>(IV - (mN / mH)</b>	<b>V)IV (mH)</b>	<b>VII (alt.)</b>	<b>I (M)</b>
		Dm7/A	Ab7M/Eb	Bbm/Db	C7	B <sup>o</sup> ( <sup>b</sup> 8/ <sub>b</sub> 4)	C(9)/E

18 

			<b>Lá Menor</b>	<b>VI (mN)</b>	<b>VII (mN)</b>	<b>VI (mN)</b>	<b>IV (mN)</b>
	<b>Dó Maior</b>	<b>I (mN)</b>	<b>II (mN)</b>	<b>V (alt.)</b>	<b>IV (M)</b>	<b>V (M)</b>	<b>IV (M)</b>
		Cm/Eb	Dm7(b5)	G7( <sup>b</sup> 9/ <sub>b</sub> 5)/Db	F7M(9)/C	G	F

21 

	<b>Lá Menor</b>	<b>III (mH)</b>	<b>I (mN / D)</b>	<b>IV (mM / D)</b>	<b>IV (mN)</b>	<b>Mib Maior</b>	<b>IV (M)</b>
	<b>Dó Maior</b>	<b>(III) (mH)</b>	<b>VI (M)</b>	<b>(V)V (M)</b>	<b>II (M)</b>		<b>VI (mN)</b>
		C(#5)	Am	D7/A	Dm7/A		Ab7M/Eb

24 

	<b>Mib Maior</b>	<b>(IV - (mN / mH)</b>	<b>V)II (mH)</b>	<b>IV (MH / MM)</b>				$\approx$ Abm(9)/Cb
	<b>Dó Maior</b>	<b>(IV - (mN / mH)</b>	<b>V)IV (mH)</b>	<b>VII (alt.)</b>	<b>I (M)</b>	<b>I (Mx)</b>	<b>I (M)</b>	<b>III (M)</b>
		Bbm/Db	C7	B <sup>o</sup> ( <sup>b</sup> 8/ <sub>b</sub> 4)	C(9)/E	C7/Bb	C(9)/E	Em7/B

27 

	<b>Dó Maior</b>		<b>V)II (alt.)</b>	<b>(VII (MH)</b>		<b>V (MH)</b>	
			A7( <sup>b</sup> 10/ <sub>b</sub> 9)	F# <sup>o</sup> /A		D7/A	

31 

	<b>Ré Menor</b>	VI (mN / F)	V (mH)	V (mH)
	<b>Lá Menor</b>	VI (mN / F)	V (mH)	V (mH)
<b>Dó Maior</b>	Subst. V)VI (alt.)	VI (mN / F)	V)VI (mH)	

	Ab(#6)	F6	E	Bb6	A
--	--------	----	---	-----	---

	II (F)	I (L)			
<b>Ré Menor</b>					
<b>Lá Menor</b>	II)IV (F)	V (mM)	I (mM)	IV (mN)	I (mN)
	Eb7M(9)/Bb	E7(9)/D	Am6	[Dm]	Am7(9)

				B7(#11)/A	

				G#°/F	VII (mH)
				ou ≡ Am6	I (mM)
				(pollacorde poli-funcional)	

### Choro pro Zé (Guinga / Aldir Blanc)

**Dó Menor** IV (mN) IV (mN) (V)V (alt.) I (mM) I (mM) IV (mN) V (mH)

[Fm] Fm [D7(b5)] Cm7M [Cm] Fm/Ab G7(b13)

Canto

Violão

**Dó Menor** (VII)V (mH) I (mN / D) I (mN / D) I (mN / D) (Subst. V) (alt.) V (alt.) I (mM) I (mN / D)

F#°(b4) [Cm] Cm7(9) Cm7/Bb Ab<sup>(9)</sup> G7<sup>(#11)</sup> Cm7M(9) Cm7/Bb

4

Ai, por-que cho - ras sa - x tan - to\_as - sim? Con-ta pra mim o que te faz so - frer

**Dó Menor** (V)V (mH) IV (mN) (VII)V (alt.) I (mN) (Subst. V) (alt.) II (mN) V)V (alt.)

D7/C Fm7(9) F#°(b4) Cm7/G Ab<sup>(9)</sup> Am7(b5) D7(b10)

8

Sou teu a mi - go, fiz por me - recer: sem - pre jun - to\_a ti, sou o co-ra

ou ≡ D7<sup>(b13)</sup> / F#<sub>b5</sub> 1 de: D7<sup>(b13)</sup> / Ab<sub>b5</sub>

**Dó Menor** II (mN / mH) V (mH) II (M) acorde de passagem (cromático)

Dm7<sup>(11)</sup> G7(b9) Dm7(9) Dbm7(9) ver comp. 5 a 8 ⇔

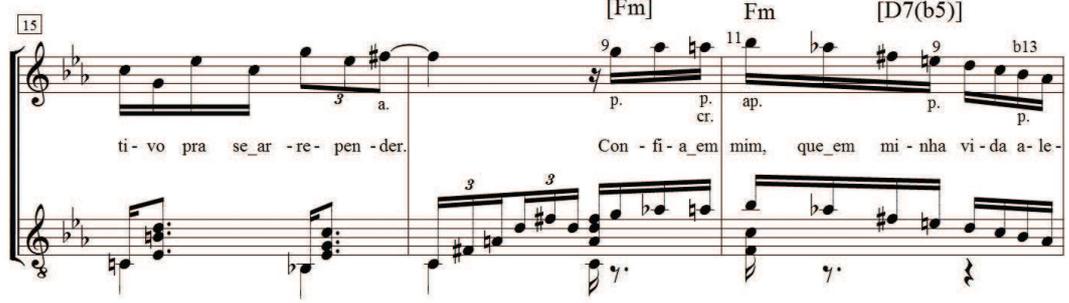
12

- ção que faz vo - cê vi - ver. Ai por - que cho - ras sa - x tan - to\_as - sim? Não há mo -

**Dó Menor**      IV (mN)      IV (mN)      (V)V (alt.)

[Fm]      Fm      [D7(b5)]

15

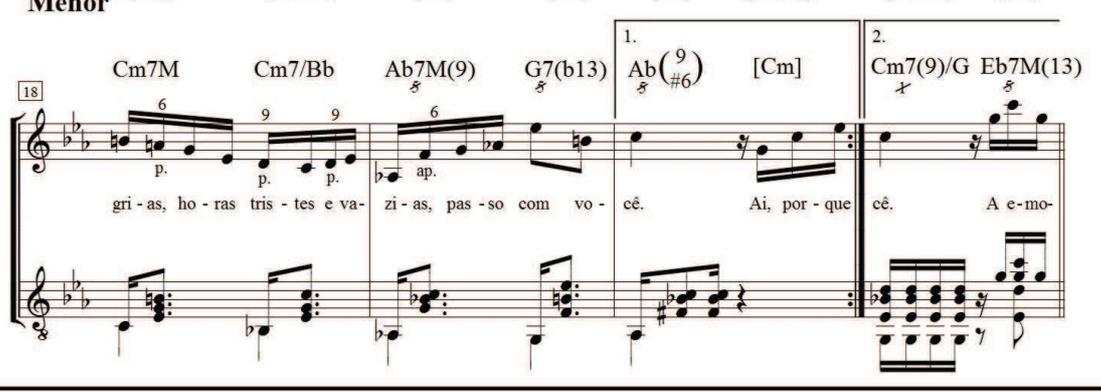


ti - vo pra se\_ar - re- pen - der. Con - fi - a em mim, que em mi - nha vi - da a - le -

**Dó Menor**      I (mM)      I (mN / D)      VI (mN)      V (mH)      (Subst. V) (alt.)      I (mN / D)      I (mN / D)      VI (mN)

**Mib Maior**      VI (M)      I (M)

18



gri - as, ho - ras tris - tes e va - zi - as, pas - so com vo - cê. Ai, por - que cê. A e - mo -

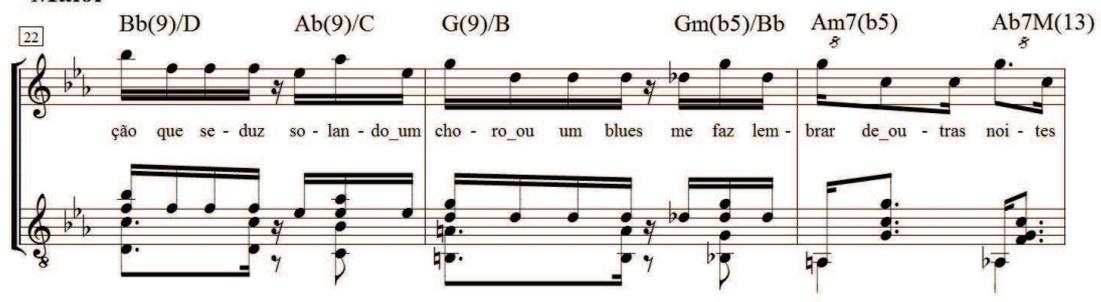
**Dó Maior**      (V) (M)      (IV) (MH / MM)      (IV) (M)      VI (mN)

≈ Bbm6      ≈ F(9)/A

**Sol Maior**      III (mN)      II (F)      I (M)

**Mib Maior**      (V) (M)      IV (M)      (V)VI (mM)      (VII)IV (M)      IV (L)      IV (M)

22



ção que se - duz so - lan - do um cho - ro ou um blues me faz lem - brar de ou - tras noi - tes

**Dó Maior**      I (M)      IV (M)      VI (mN)

25



mui - to a - zuis ou - vin - do o sa - x mur - mu - rar num bai - le ao lu - ar

**Dó Maior** VI (M) IV (mN) I (mN/D)

Am7(9) Fm7(9) Cm7(9) ver anacruse e comp. 22 a 25 ⇔

28 fra - ses pra so - fis - ti - ca - da la - dy. E - xis - te um sa - x em mim, cho - ran - do

31 bai - xi - nho as - sim e é tão bo - ni - to u - ma lá - gri - ma can - tar... Um sa - x - o -

**Dó Menor** I (mN/D) I (mN/D) VI (mN) V (mN) V (mH)

**Mib Maior** I (mM)

**Dó Maior** (VII)V (mH) — F#º(b4)

Ebm6/Gb Abm7(9) Cm7(9) Cm7/Bb Ab7M(9) Gm7 G7

34 fo - ne num bar me faz res - pi - rar sem - pre que o a - mor pro - vo - ca em mim fal - ta de

**Mib Maior** I (M) V (M) IV (M) (V)VI (mM)

**Dó Menor** I (mN/D) III (mN) VII (mN) VI (mN) V (mM) VII (F) Subst. V (alt.) I (mN/D)

[Cm] Eb7M(13) Bb(9)/D Ab(9)/D G(9)/B Bbm6 Db(9/6) Cm7/G

37 ar.

## Igreja da Penha (Guinga / Aldir Blanc)

**Fá Maior** I (M) I (M) Subst. V (alt.)  
 [F7M] F7M Gb<sup>(13)</sup><sub>#6</sub>

Canto

Pre - za - do\_a - mi - go\_es - cre - vo pra\_es - cla - re - cer que,  
 mi - go\_eu vi sa - ir do pa - pel a

Violão

**Fá Maior** II (M) V (mH) I (mN)  
 (V) (mH) → VI (M)  
 Gm7 A7(b13) Dm7

3

ap. b. p. cr. p. (ap.) b.  
 mes - mo an - tes de nas - cer, meu co - ra - ção se fez hu -  
 pe - dra\_e\_o fo - go que há no céu e tu - do pa - re - ci - a

**Ré Menor** I (mN) II (mN / mH) V (mH) →

6 Dm7/C Am7(b5) D7(b13)

p. (ap.) b. cr. a. (ap.) p. b9

ma - no por ser su - bur - ba - no\_e\_o H - I - V deu po - si -  
 le - tra de cho - ri - nho\_en - tão tam - bém cho - rei... Os meus a -

(harmônica)

(Ré Maior Melódica  $\cong$  Sol Menor Melódica)

**Ré Menor**  $\rightarrow$  IV (MM)

IV (MM)

Gm7M(9)  $\frac{11}{9}$  Bb

9

ti - vo por - que meus ir - mãos pa - de - cem de do - en - ça\_i -  
 vós e\_o pai são os de - graus aonde\_eu pi -so\_em di - re - ção ao

**Ré Menor**

V (mH) II (mN / mH) V (mH)

A7(b9)/G Em7(b5) [A7]

12

gual e um de - grau a - trás de ou - tro de - grau me le - va de jo  
 caos mas pos - so ver na bei - ra goi - a - bei - ras, li - mo - ei - ros,

**Ré Menor** I (mN)

**Fá Maior** VI (mN) VII (alt.) VII (mH)  $\frac{C\#^{\circ}}{E^{\circ}/Db}$

Dm(9)  $\frac{C\#^{\circ}(b8)}{E^{\circ}/Db}$   $\frac{Db7M(13)}{C\#^{\circ}(b4)}$

15

e - lhos à I - gre - ja on - de Deus me diz que o Hu -  
 pés de sa - po - ti e\_a Pe - nha vol - ta\_a - qui fei - to\_o

ou  $\cong$  A7  $\frac{(b13)}{(b10)} / C\#$   $\frac{(b9)}{(b9)}$

18

ver comp. 1 a 5

ma - no me é es - tra - nho, sim, por - que é meu pai e, ai de  
 Mi - to de\_u - ma res - sur - rei - ção. A Hós - tia é pe - dra hei de ra -

<b>Ré Menor</b>	(II (MH/MM) - V (mH/MH) → V (M/MH))	Subst. V (alt.)
<b>Fá Maior</b>	(II (MH/MM) - V(III) (mH/MH) (V (M/MH) -	Subst. V)VI (alt.)

21

Bm7<sup>(9)</sup>(b5) E7(b9)/B A7(13) Eb<sup>(13)</sup>(#6)

mim, nós nos de - sen - ten - de - mos sem - pre e é as - sim que se  
lar!, a San - ta não po - de cum - prir o que não me cris -

p. cr.

<b>Ré Menor</b>	(V)IV (mH)	VI (mN)	(V)V (mH)
<b>Fá Maior</b>	(V)II (mH)	IV (M)	(V)III (mH) I (M)

D7(b13) Bb7M(13) E7(b9) F6(9)

25

faz can - ções, es - ca - das, ca - te - drais que de - pois não vi - si - ta - mos  
mar: o pai - que eu a - mo não de - mo - ra, a val - sa cho - ra\_e\_u sei que

(ap.)

<b>Fá Maior</b>	(V)III (mH)	(V)III (mH)	(V) (M)	→ V (M)	I (M)	(Subst. V)V (alt.)	I (M)
-----------------	-------------	-------------	---------	---------	-------	--------------------	-------

E7/B E7/G# G7(9) C7 F7M Db(#6)/B [F7M]

29

b13 (ap.) p.

mais Dão de nós o me - lhor tes - te - munho Pre - za - do a -  
chora pe - las Pe - nhas que eu vou in - ven -

AO E

duração???

<b>Fá Maior</b>	I (M)	(Subst. V)V (alt.)	I (M)	VI (mN)	I (L)
-----------------	-------	--------------------	-------	---------	-------

F7M Db(#6)/B F6(9) Db(#11)/F F7M(#11)

34

tar a - té que a pró - pria Vir - gem man - de eu des - can - sar...

ap.

## Sargento Escobar (Guinga)

Sol Menor

V (mH)  
[D7]

I (mN/D)  
[Gm7]

I (mN/D)  
Gm7/Bb

Sol Menor

(II (mN/mH)

-

?

-

V (mH)

→

IV (mN)

≅ G7(b13)/B

≅ Cm7/Bb

Sol Menor

(VII (M)

-

II (F)

-

VII (MH)

→

VI (mN)

V (alt.)

VII (alt.)

VII (mH)

Sol Menor

I (mM)

-

I (mM)

-

I (mM)

-

V (mH)

-

V (mH)

Subst. V (alt.)

pedal

VII (mH)

9

ver comp. 1 a 6 ⇒

12

	<b>Sib Maior</b>	I (M)	(V)III (mH)	IV (MH / MM)	I (M)
	<b>Sol Menor</b>	III (mN)	(V)V (mH)	(IV) (MH / MM)	III (mN)
		Bb6	A7(b13)	Ebm	Bb/D
		Ab(#6)/A	F#°/A	D7(b13)/A	

	<b>Ré Menor</b>	IV (mN)	V (mH)	II (mN / mH)
	<b>Sol Menor</b>	I (mN / D)	(Subst. V)V (alt.)	I (mN / D)
		(V) (mH)	- (mH)	IIV (mN / mH)

	<b>Ré Menor</b>	I (mM)	I (mM)	(V) (alt.)	V (mH)
		IV (mH)	III (mH)	II (F)	

	<b>Sib Maior</b>	(Subst. V) (alt.)	III (M)	(II) (mN)	II (M)
	<b>Ré Menor</b>	II (M)	Subst. V (alt.)	I (mN / D)	

	<b>Sol Menor</b>	VI (mN)	V (mH)	(V) (alt.)	I (mM)
	<b>Sib Maior</b>	IV (M)	(V)VI (mH)		

**Sib Menor** (Subst. V) (alt.) → (V)VI (da mN) (M)      **II** (mN)      **V** (alt.)

**Sol Menor** **I** (mN/D)      **(V)V** (alt.)      **I** (mM)      **(V)** (alt.) → **V** (mH)      **(V)VI** (alt.)

Gm<sup>(11)</sup>/D<sub>9</sub>    A7<sup>(b9)</sup>/Eb<sub>7</sub>    Gm6/E    A7<sup>(b9)</sup>/Eb<sub>7</sub>    D7(b13)<sub>9</sub>    Db<sub>4</sub><sup>7</sup>(13)    Cm7<sup>(11)</sup>/b5<sub>9</sub>    F7<sup>(b9)</sup>/Cb<sub>7</sub>

30

**Sol Menor** **II** (M)      **II** (mN/mH)      **V** (mH)

Am7<sup>(11)</sup><sub>9</sub>    Am7<sup>(11)</sup>/b5<sub>9</sub>    D/F#

33

AO & E ⊕

**Sib Maior** **VII** (M)

**Sol Menor** **I** (mN/D)      (Subst. V)V (alt.)      **II** (mN/mH)

Gm7/Bb<sub>9</sub>    Eb(#6)/Bb    Am7<sup>(11)</sup>/b5<sub>9</sub>

35

**Sol Menor** **VII** (mH) ≅ F#°(b4)

**Sib Maior** **IV** (MH/MM)      **(III)III** (mH)      **I** ("Blues")

Ebm/Gb    F7M(#5)<sub>9</sub>    Bb7<sup>(#11)</sup>/F<sub>9</sub>

38

(ap.) ("Blue notes")

### Constance (Guinga)

$\cong Fx^{\circ}(b4)/C\#$  ou  $\cong D\#7(b13/b9)/C\#$

<b>Sol# Menor</b>	III (mN)	VI (mN)	I (mN)	VII (mH)
<b>Si Maior</b>	I (M)	IV (M)	VI (M)	II (MH / MM)

B2/F#      E7M(#4)      G#m(9)/D#      C#m7(b5)

1

Melodia

Violão

Detailed description: This system shows the first four measures of the piece. The melody is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The guitar accompaniment is in 3/4 time. The first measure has a 7M (7th fret major) marking. The second measure has a (b.) marking. The third measure has (b.) and (b. (cr.)) markings. The fourth measure has a (b.) marking.

$\cong Fx^{\circ}(b8/b4)/B$  ou  $\cong D\#7(b13/b10/b9)/B$

<b>Sol# Menor</b>	VII (alt.)	I (mN)	V (mH)	I (mM)
<b>Si Maior</b>	IV (MH / MM)	VI (M)		

Em(9)/B      G#m(9)/D#      D#7(b13)/Fx      1. G#m6/E#

5

Melodia

Violão

Detailed description: This system shows measures 5 through 8. Measure 5 has (p.) markings. Measure 6 has (p.) markings. Measure 7 has (ap.) marking. Measure 8 has a first ending box with a repeat sign and a p. cr. marking below it.

<b>Sol# Menor</b>	VI (mN)	IV (mM / D)	VI (mN)	I (mN)
-------------------	---------	-------------	---------	--------

2. E(#4)      C#7/G#      E(#4)       $\Phi$  G#m

9

Melodia

Violão

Detailed description: This system shows measures 9 through 12. Measure 9 has a second ending box with a repeat sign and an ap. cr. marking below it. Measure 10 has a (b.) marking. Measure 11 has an ap. cr. marking. Measure 12 has an ap. cr. marking.

<b>Sol# Menor</b>	V (mH)	I (mN)
-------------------	--------	--------

D#7/A#      ver comp. 12 e 13  $\Leftrightarrow$       G#m/B

13

Melodia

Violão

Detailed description: This system shows measures 13 through 16. Measure 13 has an ap. cr. marking. Measure 14 has an x marking. Measure 15 has an x marking. Measure 16 has an x marking.

**Sol# Menor** (V) (mH) → IV (mN) I (mN) (VII)V (mH)

G#7(b13)/B# C#m7(13) G#m7(11)/D# Cx°/B

**Si Maior** VI (M) VII (alt.) I (M) IV (M)

**Sol# Menor** VII (alt.) I (mN) (VII) (alt.) → III (mN) VI (mN)

Fx°(b8)/A# G#m/B A#°(b8)/C# B(9)/D# E7M

**Si Maior** (VII)V (M) IV (M) (V)V (M) II (MH/MM)

**Sol# Menor** VI (mM/D) VI (mN) IV (mM/D)

E#m7(b5) E C#7/E# C#m7(b5)/E

**Si Maior** I (mN/D) (V)V (mH) II (F)

Bm/D C#7 C7M

**Sol# Menor** I (mN/D) G#m7(9)

D.C. AO ⊕

## Cheio de Dedos

Guinga

Violão

3

6

10

13

17

21

④ 3-3 4 2-2

⑤

⑥

C.VI 1 2 1 1 3 1 1

CHEIO DE DEDOS  GUINGA 51

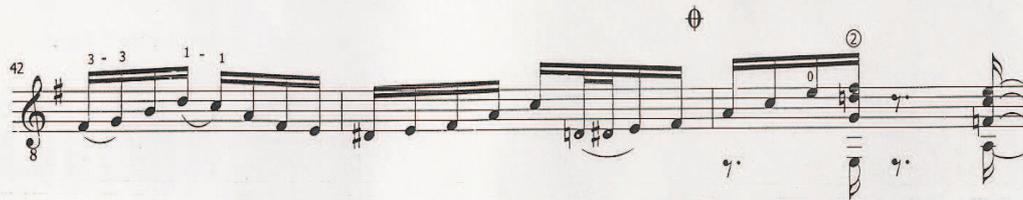
24 

27 

31 

35 

39 

42 

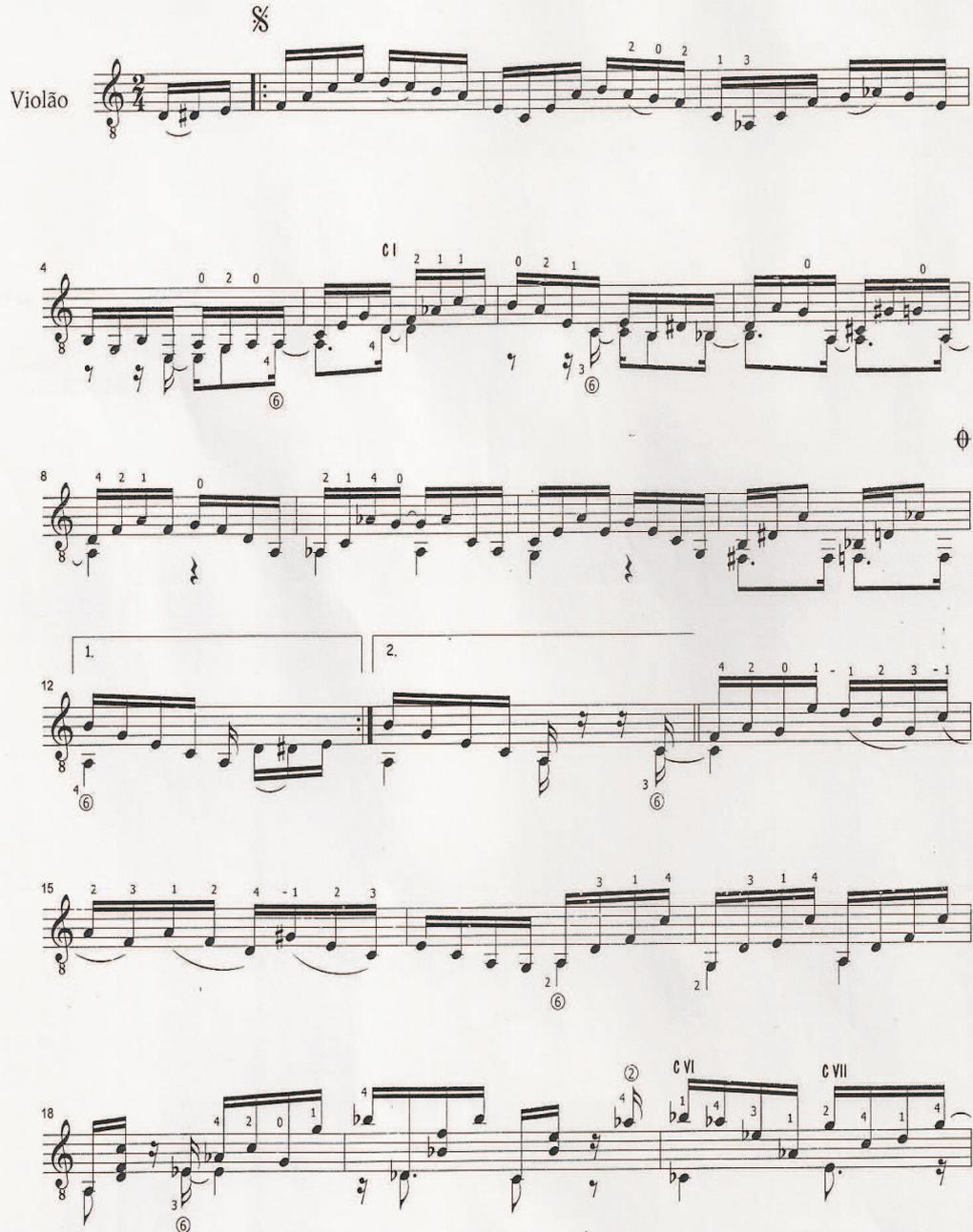
45 

47 

## Dichavado

Guinga

Violão



4

8

12

15

18

C I

C VI

C VII

21 

24 

27 

31 

34 

37 

## Choro pro Zé

Guinga e Aldir Blanc

Violão

Fm7 7<sup>o</sup> Cm7M Ab7M G7<sup>(b13)</sup>  
C III

Canto

E<sup>b</sup>m<sup>6</sup>/G<sup>b</sup> Cm7<sup>(9)</sup> Cm/B<sup>b</sup> Ab7<sup>(9)</sup> G7<sup>(#11)</sup> Cm7M<sup>(9)</sup> Cm/B<sup>b</sup>

Ai, por que cho-ras sa-x tan-to\_as-sim? Con-ta pra mim o que te faz so-frer.

Violão

8

D/C Fm7<sup>(9)</sup> E<sup>b</sup>m<sup>6</sup>/G<sup>b</sup> Cm7/G Ab7<sup>(9)</sup> Am7<sup>(b5)</sup> D7<sup>(#9)</sup>

Sou teu a-mi-go, fiz por me-re-cer: sem-pre jun-to\_a ti, sou o co-ra-

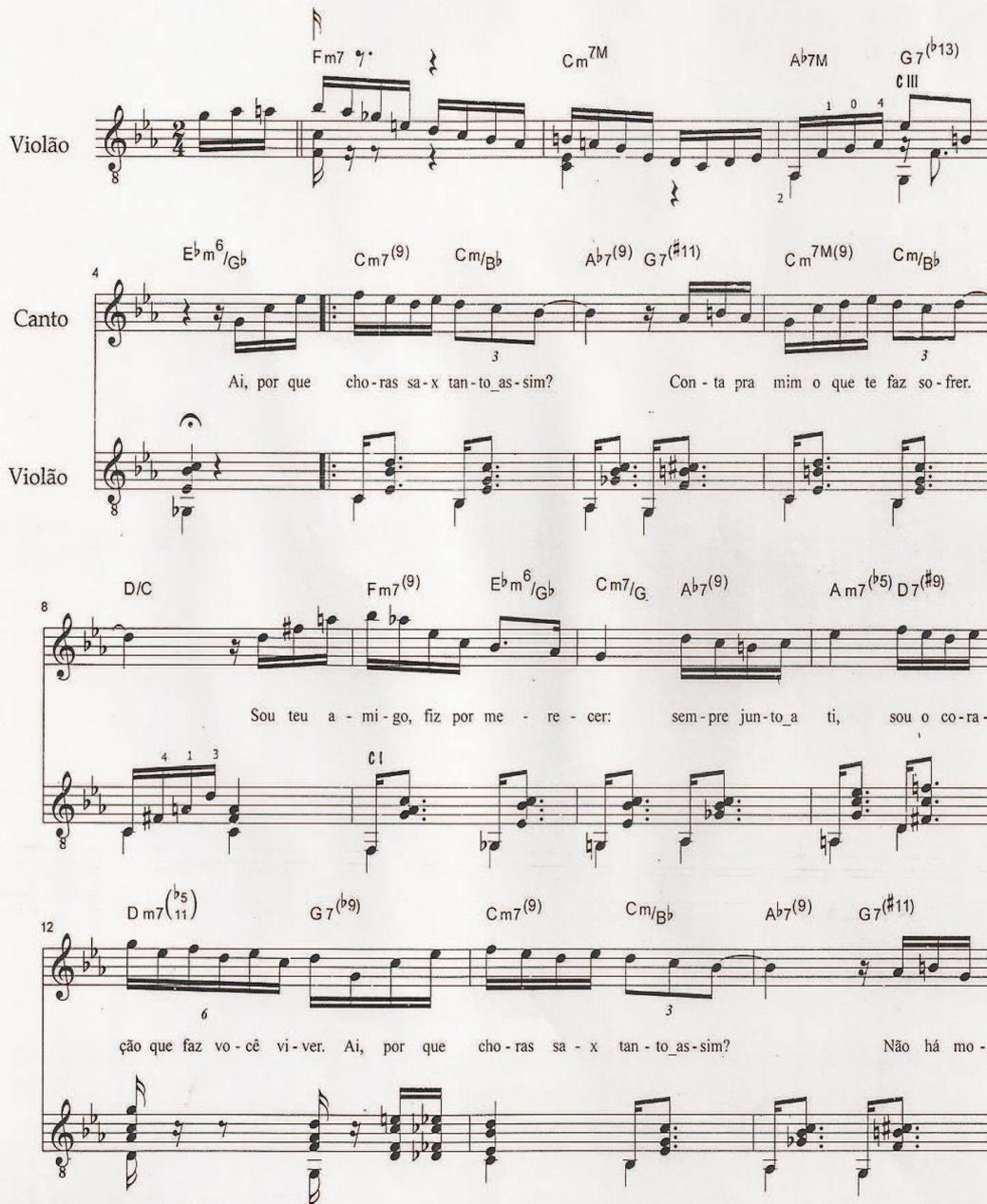
Violão

4 1 3 C I

12

Dm7<sup>(b5)</sup> G7<sup>(b9)</sup> Cm7<sup>(9)</sup> Cm/B<sup>b</sup> Ab7<sup>(9)</sup> G7<sup>(#11)</sup>

ção que faz vo-cê vi-ver. Ai, por que cho-ras sa-x tan-to\_as-sim? Não há mo-



54 GINGUA  CHORO PRO ZÉ

15 Cm<sup>7</sup>M(9) Cm/B<sup>b</sup> D/C Fm7

ti - vo pra se\_ar - re - pen - der. Con - fi - a em mim, que em mi - nha vi - da a - le -

18 Cm<sup>7</sup>M Cm/B<sup>b</sup> A<sup>b</sup>7M(9) G7(♭13) A<sup>b</sup>7(9) Cm<sup>7</sup>(9)/G E<sup>b</sup>7M

gri - as, ho - ras tris - tes e va - zi - as, pas - so com vo - cê. Ai por que cê. A e - mo -

22 B<sup>b</sup>add9/D A<sup>b</sup>add9/C G add9/B B<sup>b</sup> Am7 A<sup>b</sup>7M(6)

ção que se - duz so - lan - do um cho - ro ou um blues me faz lem - brar de ou - tras noi - tes

25 C7M/G 3 F7M(6) A<sup>b</sup>7M(6)

mui - to\_a - zuis ou - vin - do o sa - x mur - mu - rar num bai - le ao lu - ar

CHORO PRO ZÉ  GUINGA (55)

28  $Am7^{(9)}$   $Fm7^{(9)}$   $Cm7^{(9)}$   $E^b7M$   $B^b add9 / D$   $A^b add9 / C$

fra - ses pra so - fis - ti - ca - da la - dy. E - xis - te um sa - x em mim, cho - ran - do

31  $G add9 / B$   $B^b \circ$   $Am7$   $A^b7M^{(6)}$   $C7M / G$  3

bai - xi - nho as - sim e é tão bo - ni - to u - ma lá - gri - ma can - tar... Um sa - x - o -

34  $E^b m^6 / G^b$   $A^b m7^{(9)}$   $Cm7^{(9)}$   $Cm / B^b$   $A^b7M^{(9)}$   $Gm7$   $G7$

fo - ne num bar me faz res - pi - rar sem - pre que o a - mor pro - vo - ca em mim fã - ta de

37  $E^b7M$   $B^b add9 / D$   $A^b add9 / C$   $G add9 / B$   $B^b m^6$   $D^b7^{(9)}$   $Cm7 / G$

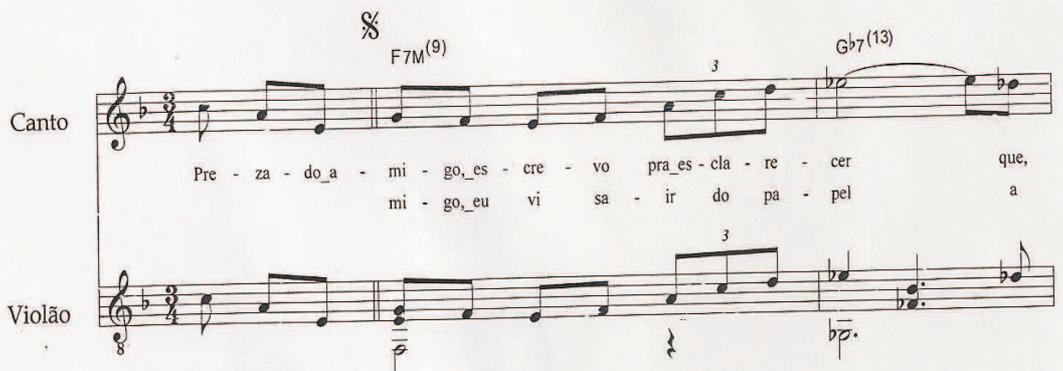
ar.



## Igreja da Penha

(Letra de Carta de Pedra)

Guinga e Aldir Blanc



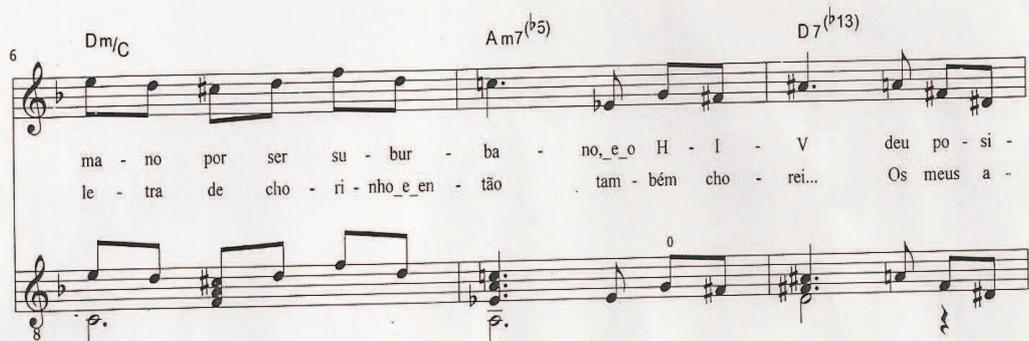
Canto  
 Pre - za - do\_a - mi - go, es - cre - vo pra\_es - cla - re - cer que,  
 mi - go, eu vi sa - ir do pa - pel a

Violão  
 F7M(9) Gb7(13)



3 mes - mo an - tes de nas - cer, meu co - ra - ção se fez hu -  
 pe - dra\_e\_o fo - go que\_há no céu e tu - do pa - re - ci - a

Gm7 A7(b13) Dm7 C III C V



6 ma - no por ser su - bur - ba - no, e\_o H - I - V deu po - si -  
 le - tra de cho - ri - nho\_e\_en - tão tam - bém cho - rei... Os meus a -

Dm/C Am7(b5) D7(b13)

9  $Gm^6$   $Gm^7M$   $Gm^7M/B\flat$



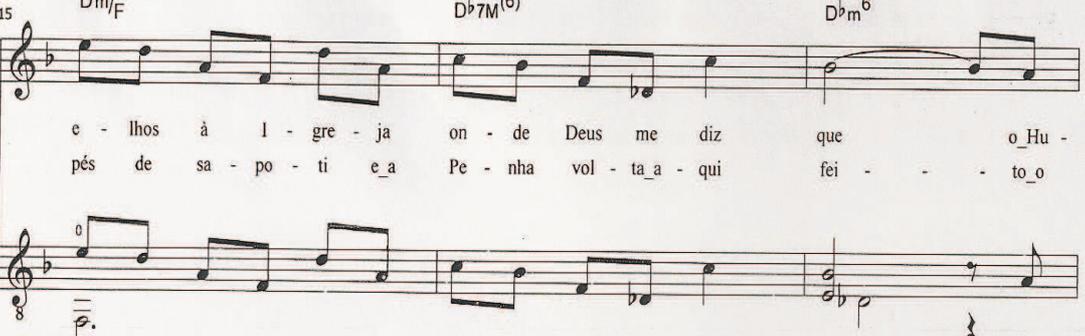
ti - vo por - que meus ir - mãos pa - de - cem de do - en - ça i -  
vós e\_o pai são os de - graus aonde eu pi - so em di - re - ção ao

12  $Gm^7M/B\flat$   $G^\circ$   $Em7(\flat 5)$



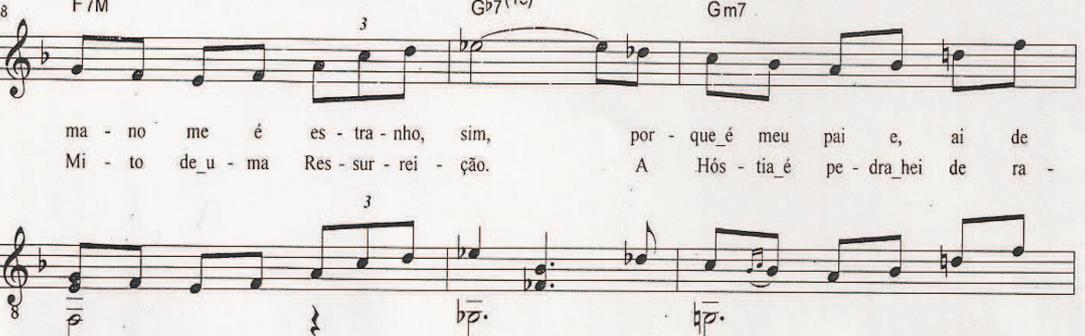
gual e um de - grau a - trás de ou - tro de - grau me le - va de jo -  
caos mas pos - so ver na bei - ra goi - a - bei - ras, li - mo - ei - ros,

15  $Dm/F$   $D\flat 7M(6)$   $D\flat m^6$



e - lhos à l - gre - ja on - de Deus me diz que o Hu -  
pés de sa - po - ti e\_a Pe - nha vol - ta\_a - qui fei - - - to\_o

18  $F7M$   $G\flat 7(13)$   $Gm7$



ma - no me é es - tra - nho, sim, por - que é meu pai e, ai de  
Mi - to de\_u - ma Res - sur - rei - ção. A Hós - tia é pe - dra hei de ra -

21 A7(b13) Dm7 Bm7(b5) A7(13) Eb7

mim, nós nos de - sen - ten - de - mos sem - pre e é as - sim que se  
lar!, a San - ta não po - de cum - pir o que não me cris -

25 D7(b13) Bb7M(6) E7(b9) F6

faz can - ções, es - ca - das, ca - te - drais que de - pois não vi - si - ta - mos  
mar: o pai que eu a - mo não de - mo - ra, a val - sa cho - ra e eu sei que

29 E7 G7(9) C7 F7M Db/Cb

mais Dão de nós o me - lhor tes - te - munho. Pre - za - do a  
chora pe - las Pe - nhas que eu vou in - ven-

34 F7M Db/Cb F6 Db(#11)/F F7M(#11)

tar a - té que a pró - pria Vir - gem man - de eu des - can - sar...

## Sergento Escobar

Guinga

Violão

3

C III

C VII

6

rit. a tempo

9

12

rit.

15

C III

3

3

⊕

166 **GUINGA**  **SARGENTO ESCOBAR**

Musical score for guitar, measures 18-38. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 8/8. It features various guitar techniques such as triplets, slurs, and fingering numbers (0-4). Chord diagrams are provided for measures 24, 27, 30, and 33. Measure 30 includes a complex chord diagram for a C major chord with a 4/2 interval. Measure 33 includes a complex chord diagram for a C major chord with a 4/2 interval. Measure 35 includes a complex chord diagram for a C major chord with a 4/2 interval. Measure 38 includes a complex chord diagram for a C major chord with a 4/2 interval. The score concludes with a double bar line and a final chord diagram for a C major chord with a 4/2 interval.

## Constance

Guinga

Melodia

Violão

8

3 4 1 0 2 3 4 0 4 1 0 0 0

5 5 5 5

B<sup>(add 9)</sup>/<sub>(omit 3)</sub>/F# E7M<sup>(#11)</sup> G#m9/D# C#m7<sup>(b5)</sup>

5

Em9/B G#m9/D# D#<sup>(#5)</sup>/G 1. E#m7<sup>(b5)</sup>

4 1 0 3 4 1 0 1 2 0 1 4 0 1 0

3 5 5 5

9

2. E<sup>(#11)</sup> C#7/G# E<sup>(#11)</sup> G#m

0 1 4 0 2

8 2

13

D#7/A# G#m D#7/A# G#m/B

1 1 0 1 0 1 0 0

5 5 5 5

17  $G^{\#}/B^{\#}$   $C^{\#}m7(6)$   $B\ add9/D^{\#}$   $B^{\circ}$

8  $C\ IV$   $C\ II$

21  $A^{\#o}(b13)$   $G^{\#m}/B$   $C^{\#o}(b13)$   $B\ add9/D^{\#}$   $E7M$

26  $E^{\#m7}(b5)$   $E$   $C^{\#7}/E^{\#}$   $E\ m^6$

30  $D^6$   $C^{\#7}$   $C^{\#7}M$

33  $D. C. ao$

# Cheio de Dedos

Arranjo: Marcus Tardelli

Guinga

Violão

4

8

12

16

20

24

28

To Coda

## Cheio de Dedos

2  
32

Musical notation for measures 2-32. The piece is in G major, 2/4 time. It features a continuous eighth-note melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 32 ends with a fermata over a whole note G.

36

Musical notation for measures 36-40. The melody continues with eighth notes and some slurs. Measure 40 ends with a fermata over a whole note G.

40

3

Musical notation for measures 40-44. Measure 40 starts with a triplet of eighth notes. The piece changes to 3/4 time at measure 44. Measure 44 ends with a fermata over a whole note G.

44

0

Musical notation for measures 44-48. Measure 44 starts with a 0 (open string) and a slur. The melody continues with eighth notes. Measure 48 ends with a fermata over a whole note G.

48

Musical notation for measures 48-52. The piece changes to 2/4 time at measure 52. Measure 52 ends with a fermata over a whole note G.

52

Musical notation for measures 52-56. The piece changes to 3/4 time at measure 56. Measure 56 ends with a fermata over a whole note G.

56

3

Musical notation for measures 56-60. Measure 56 starts with a 3 (triplet) of eighth notes. The piece changes to 2/4 time at measure 60. Measure 60 ends with a fermata over a whole note G.

60

Musical notation for measures 60-64. The piece changes to 3/4 time at measure 64. Measure 64 ends with a fermata over a whole note G.

## Cheio de Dedos

3

64

68

72

*D.S. al Coda*

CV

75

79

83

87

91