

A relação entre o idiomatismo no violão e a construção melódica nas canções de Guinga

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA/TCC

SUBÁREA: Teoria e Análise Musical

João Victor Chequetto

Universidade Federal do Espírito Santo

jvchequetto@hotmail.com

Hellem Pimentel

Universidade Federal do Espírito Santo

hellempimentel@gmail.com

Resumo. Esta pesquisa tem como objetivo investigar a presença do idiomatismo do violão na obra do violonista-compositor brasileiro Guinga e a relação com a construção melódica de suas canções. Para tanto, foi apresentado um breve panorama da vida pessoal do compositor e de sua formação musical, partindo da tradição das serestas e choros, até sua posição no cenário da música popular brasileira atual. Também foi investigada as definições do termo “idiomatismo”, destacando o uso de idiomatismos característicos do violão, como *campanellas*, cordas soltas e progressões de forma de mão esquerda. Para análise, foram selecionadas quatro canções de Guinga: *Canção do Lobisomem*, *Orassamba*, *Fox e Trote* e *Nítido e Obscuro*, nas quais procurou-se mostrar de que maneira Guinga cria suas melodias a partir dos recursos idiomáticos do instrumento. Observou-se a constante ocorrência da manipulação dos aspectos idiomáticos do violão de uma forma em que estes próprios recursos se incorporam ao discurso musical do compositor.

Palavras-chave. Guinga, Idiomatismo, Violão, *Violonismo*.

Title. **The Relationship Between Idiomatism on the Guitar With the Melodic Construction in Guinga’s Songs**

Abstract. This research aims to investigate the presence of idiomatic guitar elements in the works of the Brazilian guitarist-composer Guinga and its relation to the melodic construction of his songs. For this purpose, a brief overview of the composer's personal life and musical background was presented, tracing his influences from the traditions of serestas and choros to his position in the current Brazilian popular music scene. The definitions of the term “idiomatism” were also investigated, highlighting the use of characteristic guitar idioms such as *campanellas*, open strings, and left-hand fingerings. For analysis, four songs by Guinga were selected: *Canção do Lobisomem*, *Orassamba*, *Fox e Trote*, and *Nítido e Obscuro* in which we aim to demonstrate how Guinga shapes his melodies using the idiomatic resources of the instrument. It was observed that the manipulation of guitar idiomatic aspects occurs consistently in a way that these resources become integrated into the composer's musical discourse.

Keywords. Guinga. Idiomatism. Guitar. *Violonismo*.

Guinga

Carlos Althier de Souza Lemos Escobar (1950-), o Guinga, é um compositor-violonista carioca, dono de uma vasta obra na música popular brasileira que faz referências a diversos estilos musicais tradicionais. O compositor demonstra profundo conhecimento da tradição musical popular brasileira, do choro e da seresta. Podemos situá-lo como músico de uma vertente urbana da música brasileira formada por violonistas, geralmente com formação musical popular, que compõem para o seu instrumento e interpretam suas próprias músicas. Suas composições demonstram uma relação intrínseca com o instrumento no seu processo composicional, assim como influências com muitos gêneros musicais, entre eles o samba, o baião, o forró, o jazz, o *foxtrot* e a música erudita, conseguindo transitar com facilidade entre eles.

Guinga teve contato desde a infância com o violão por meio de seu tio, que tocava em serestas e bailes da época. Começa a tocar por volta de seus 14 anos e ainda em sua juventude, durante o fim da década de 1960, se inicia profissionalmente como violonista acompanhador de diversos cantores nas noites cariocas, além de já escrever suas próprias composições. Sua estreia como compositor se deu no II Festival Internacional da Canção (FIC), em 1967, onde se classificou com a música *Sou só Solidão*. Durante o início dos anos 70, a carreira musical de Guinga se baseava em algumas composições gravadas por artistas já renomados, como Clara Nunes, com *Punhal*, e Elis Regina, com *Bolero de Satã*, além do seu trabalho como violonista acompanhador de nomes como Beth Carvalho, João Nogueira e Cartola. Na figura 1, vemos Guinga (à direita, com o violão) numa roda de samba com Cartola e Nogueira, junto de Joel Nascimento, Roberto Nascimento, Cláudio Jorge e Pezão.

Figura 1 – Guinga em roda de samba em 1977

Fonte: Reprodução/Twitter – <https://twitter.com/FotosDeFatos/status/1251597245797085193/photo/1>

Entre 1970 e 1975, Guinga cursou e se formou em odontologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF), iniciando assim sua carreira de dentista, que perdurará até meados dos anos 2000. Com as dificuldades financeiras enfrentadas pela família e a instabilidade do mercado musical, essa foi a alternativa encontrada para garantir sua subsistência. Aproveitou o tempo longe dos palcos para focar em suas composições, estudos de violão e apreciação musical. Assim, a partir do ano de 1976, ele inicia seus estudos musicais em violão com o mestre Jodacil Damasceno, um dos mais importantes na sua formação musical.

Nos relatos do professor Damasceno, em entrevista a Cardoso (2006), ele diz ter compreendido à época que os estudos de Guinga deveriam ser o aprimoramento no instrumento, lhe mostrando seus compositores e seu idiomatismo, assim como um estudo de percepção musical, visto que Guinga manifestava seu interesse pelos caminhos harmônicos apresentados por compositores de diversas manifestações estéticas. Foi também durante essas aulas que Guinga descobriu um vasto repertório violonístico até então desconhecido pelo

compositor, sendo valoroso para a formação de sua obra. Dentre os diversos compositores estudados, podemos destacar Leo Brouwer e Villa-Lobos, por conta de suas obras para violão e seu idiomatismo, especialmente o segundo, devido à abrangência e importância de sua obra dentro da música brasileira (CARDOSO, 2006, p. 41 e 42).

A partir da década de 1990, Guinga lança seus discos com composições próprias e em parcerias com diversos nomes da música popular brasileira, como Aldir Blanc, Chico Buarque, Nei Lopes, Leila Pinheiro, Ivan Lins, dentre outros. Atualmente, se encontra em plena atividade musical, lançando novos discos e fazendo apresentações em diversos lugares pelo Brasil e pelo mundo, sempre sendo bastante aclamado pelos fãs e por aqueles que ainda não conheciam sua música. Na figura 2, Guinga em fase atual da carreira, em foto para divulgação de seu trabalho.

Figura 2 – Guinga e o violão



Fonte: Reprodução/G1 – <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/06/10/guinga-tardio-grande-nome-da-mpb-chega-aos-70-anos.ghtml>

Idiomatismo em música

O termo “idioma” se refere à língua própria de um povo, com as formas gramaticais e fonológicas peculiares em cada nação. Como derivação do termo, entendemos a palavra idioma como referência a forma ou estilo de uma expressão artística de um indivíduo, determinado período ou movimento artístico, estreitando relação direta com o campo das artes, por exemplo, quando citamos o idioma dos classistas, o idioma da música e da pintura.

Já o termo “idiomático” se refere a traços e construções próprias de determinada língua envolvendo suas particularidades, de forma que esta não se encontre em outro idioma de estrutura semelhante.

Pode ser uma locução ou expressão própria de uma língua cuja tradução literal não faria sentido em outro idioma, geralmente por ter um significado não dedutível da simples combinação dos significados dos elementos que a constituem. (HOUAISS, VILLAR, FRACO, 2001, p. 1566)¹

Em música, o idiomatismo assume várias formas e é abordado na dissertação de mestrado de Ismael Nascimento (2013) com três tópicos principais: 1) idiomatismo como linguagem instrumental; 2) como linguagem musical; e 3) como linguagem composicional. A primeira diz respeito aos processos idiomáticos que cada instrumento possui na sua essência, suas peculiaridades e potencialidades sonoras. Para Scarduelli (2007, p. 139) essas potencialidades “podem abranger desde características relativas às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical”.

Já o idiomatismo como linguagem musical trata sobre as características peculiares a determinados períodos da história da música, gêneros musicais ou correntes estéticas. Essas características podem ser diversas, como a instrumentação, a forma, o estilo, que podem ser explorados a fim de relacionar a peça com as outras que foram compostas sobre os mesmos parâmetros e, inversamente, a diferenciar das obras concebidas sobre diferentes estruturas. Desse modo, análises idiomáticas no aspecto da linguagem musical podem ser de grande valia tanto para orientar a performance musical e no trabalho de organização e catalogação de repertórios de certo compositor ou compositores em um período histórico.

O idiomatismo também pode ser entendido como aspecto da linguagem composicional de certo autor, como suas características particulares. A pesquisa de Cardoso (2006) traça uma espécie de perfil composicional de Guinga ao analisar o uso do idiomatismo do violão em relação com outros aspectos da obra do compositor, como suas influências estéticas e culturais, o erudito e o popular. Este tipo de abordagem caracteriza a estrutura

¹ O português falado no Brasil possui diversos exemplos de expressões idiomáticas usadas no nosso cotidiano. Um exemplo é a expressão “santo do pau-oco”, que toma o significado de pessoa falsa ou hipócrita. Essa expressão remete ao tempo do Brasil imperial onde imagens de santos esculpidos em madeiras eram ocas e vinham de Portugal cheias de dinheiro falso (CASCUDO, 1999, p. 804). Desse modo, aspectos culturais e históricos cristalizaram um significado à expressão, que não é alcançado através da simples soma entre os significados das palavras que a compõem e impossibilita sua tradução literária para outro idioma.

composicional do artista e exemplifica o idiomatismo como linguagem composicional. Desse modo, quando dizemos que tal peça possui elementos ou características “villa-lobianas” ou “jobinianas”, estamos nos referindo ao idiomatismo composicional desses artistas.

Violonismos²

Como já citado, o estudo do idiomatismo no âmbito instrumental é uma importante ferramenta para conhecermos a fundo as potencialidades de um instrumento. No violão, o estudo e conhecimento de seus idiomatismos tem extrema importância para o instrumentista e para o compositor que pretende escrever para ele, visto que é rico em peculiaridades, possibilidades sonoras e timbrísticas.

O violão é um instrumento transpositor - ele soa uma oitava abaixo do que está escrito na partitura - e é afinado em intervalos de quartas justas entre as cordas, com exceção do intervalo entre a segunda e a terceira corda, onde há uma terça maior. Essa diferença acontece para que seja possível um intervalo de oitava entre a primeira e a última corda, ambas em Mi, facilitando a execução de acordes e escalas.

Outra característica do violão é que ele é um instrumento que permite que uma mesma nota (mesma frequência) esteja presente em diversas regiões do braço do instrumento, proporcionando várias possibilidades de digitação para um mesmo trecho musical que variam em timbre e sonoridade. Isso se dá por conta da bidimensionalidade gerada entre as cordas e as casas, onde as notas podem ser encontradas tanto horizontalmente ao longo do braço como verticalmente ao se saltar entre uma corda e outra, diferentemente do piano onde existe apenas uma tecla para cada nota. Essa peculiaridade pode ser uma vantagem no sentido de que a mesma frequência pode apresentar timbres diferentes em cada região do braço do violão e, ao mesmo tempo, uma desvantagem pela dificuldade de se chegar a uma digitação que favoreça os aspectos timbrísticos e ergonômicos.

Considerando as informações acima, Nascimento (2013) aponta os principais recursos idiomáticos do violão, dos quais apresentarei alguns a seguir:

- **Utilização de cordas soltas:** As cordas soltas são um importante recurso idiomático e sua utilização pode se dar de formas variadas, por exemplo, sendo nota pedal, ou como acompanhamento. A escolha de uma tonalidade que privilegie o uso de cordas

² Termo utilizado por Cardoso (2006) para definir o idiomatismo do violão.

soltas tende a ter melhor exequibilidade e atingir um maior potencial sonoro do instrumento.

- **Predomínio de regiões médio-graves:** Composições que abrangem essa região privilegiam dois aspectos importantes para a sonoridade do violão: produz uma sonoridade mais encorpada devido ao fato de ser uma região rica em harmônicos, e garante boa exequibilidade, por se tratar de uma região do braço do instrumento bastante ergonômica.
- **Progressões simétricas:** Caracteriza-se pela movimentação vertical ou horizontal de um desenho de acorde ou frase na mão esquerda, conhecidos também como formas ou *shapes*, podendo ocorrer sobre intervalos fixos seguindo somente a disposição dos dedos no instrumento com base no desenho do acorde ou frase.
- **Campanellas:** Efeito de sobrepor notas melódicas, é resultante da ressonância entre o toque de duas cordas diferentes em uma relação de graus conjuntos, ou seja, segundas maiores ou menores. Geralmente é executado em arpejo com uma corda presa e outra solta, porém, com o ampliamiento da técnica, já é reproduzida a partir de grandes aberturas de mão esquerda a fim de garantir a relação de segundas. Esse efeito resulta na sonoridade similar à harpa ou sinos.
- **Arpejos:** Técnica de se tocar nota por nota de um acorde ou passagem, executadas em sequência e não simultaneamente. É um recurso bastante utilizado no violão devido sua característica física que privilegia este modo de tocar, assim como em outros instrumentos de cordas pinçadas.

Além destes recursos acima listados, existem outros que compõem os aspectos idiomáticos do violão, como por exemplo: harmônicos por simpatia, trêmolos, harmônicos naturais. Decidi por elencar apenas os cinco acima, por serem os mais observados na obra de Guinga. O conhecimento do idiomatismo do violão é imprescindível para o músico que pretende tocar ou compor para o instrumento e está intrinsecamente ligada à organicidade do violão. Compreendemos que estes recursos acentuam o potencial sonoro e timbrístico do instrumento, além de se relacionar estreitamente com a composição musical em si, de forma que o próprio uso do idiomatismo se engendra com o discurso musical.

Os violonismos de Guinga

Os violonismos são parte fundamental para entendermos o processo composicional de Guinga. Em levantamento bibliográfico realizado para este trabalho, encontramos pesquisadores que apontam nessa direção: Siqueira (2012) trata do idiomatismo do violão e choro como parte central da música do compositor carioca, assim como a fusão idiomática entre melodia e harmonia, proveniente da síntese entre elementos do violão solista e acompanhador; Cardoso (2006) justifica a centralidade do idiomatismo no tema de sua pesquisa sobre a obra do compositor alegando ter iniciado a pesquisa com foco na harmonia e nos padrões motivico-melódicos, porém, no decorrer da pesquisa, observou que o violonismo exerce uma acentuada influência nos demais aspectos composicionais, sendo matriz para suas construções harmônico-melódicas; também Silva (2012) investiga o uso da *campanella* na construção harmônico-melódica na obra do Guinga, a definindo como uma das marcas características do estilo composicional do músico.

Com isso, é possível notar que a escolha por construções melódico-harmônicas que privilegiam intervalos de segundas (maiores e menores), através de cordas soltas e *campanellas*, e sua relação com a integração entre melodia e harmonia são as principais características idiomáticas da construção musical de Guinga.

Cardoso destaca que o violão nas canções compostas por Guinga tem papel fundamental na matriz de seu discurso musical, apontando que existe uma “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” (2006, p. 90). Para Siqueira (2012), essa característica se deve ao caráter arpejado e melódico das composições de Guinga. Ele afirma que “a dificuldade de selecionar 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” (2012, p. 175).

O artigo de Escudeiro (2010), também analisa a relação entre acompanhamento e melodia, destacando que “de um modo geral percebemos que a melodia está subordinada ao acompanhamento, e por um procedimento econômico já se faz pronta — a parte acompanhada gera a melodia” (2010, p. 996). Ele ainda destaca esse procedimento em duas categorias: 1) repetição literal - quando o acompanhamento imita os aspectos rítmicos e melódicos da voz cantada, ou vice-versa, entendendo que este “procedimento de repetição proporciona mais suporte ao cantor, haja vista seu uso reiterado em pontos onde a melodia é mais sinuosa”

(2010, p. 990), e 2) repetição semi-literal - quando fragmentos rítmico-melódicos do acompanhamento são utilizados na melodia também em imitação, porém, neste caso, o violão executa mais notas no baixo e encaixa acordes entre os fragmentos, recheando a sonoridade do acompanhamento.

O papel assumido pelo violão de Guinga no acompanhamento de suas canções e sua importância para o entendimento da completude de seu discurso musical é discutido por Cardoso ao analisar o *songbook: A Música de Guinga*, escrito por Sérgio Cabral (2003), em relação à maioria dos *songbooks* de música popular brasileira onde a escrita do acompanhamento das canções está sempre em cifras, salvo em raras exceções de alguma passagem específica do instrumento. Em Guinga, a exceção vira regra, visto que em todas as músicas o violão é integralmente transcrito na partitura.

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, ao nosso ver. (ARAGÃO e CHAVES, apud CABRAL, 2003, p. 30)

Chico Saraiva (2013), em sua dissertação que analisa o violão-solo e a canção popular no Brasil, elabora o conceito de *instrumento ativo na busca melódica*, processo que corrobora com o fazer musical de Guinga, onde o violão indica os caminhos seguidos pela melodia, e a maioria de suas canções também são apresentadas como peças instrumentais. É a partir do acompanhamento, abundante em combinações entre progressões idiomáticas de formas, cordas soltas e *campanellas*, que é gerada a melodia, apropriada de aspectos melódicos e rítmicos do violão. Deparei-me com exemplos de idiomatismos violonísticos na construção das canções que analisei. A seguir, disponho alguns resultados de minhas investigações.

Guingando³: análise das canções de Guinga

Para esta análise, selecionei quatro canções do compositor: *Canção do Lobisomem*⁴, *Fox e Trote*⁵, *Nítido e Obscuro*⁶ e *Orassamba*⁷. Justifico a escolha pelas canções levando em

³ Nome da música de Edu Kneip em homenagem à Guinga.

⁴ Disponível em: [Guinga - Canção do Lobisomem](#)

⁵ Disponível em: [Fox e Trote \(feat. Quarteto Maogani\)](#)

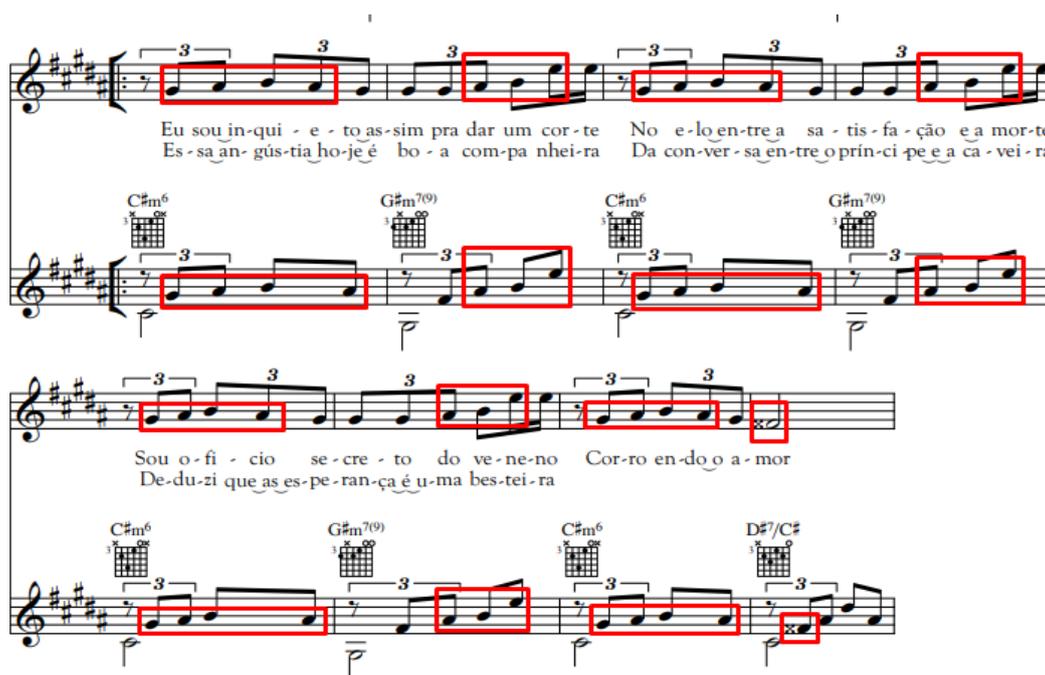
⁶ Disponível em: [Nítido e Obscuro](#)

conta as próprias palavras ditas por Guinga, onde ele afirma ser um “compositor de canções e um escravo da melodia”, sendo esta o seu combustível para compor (CARDOSO, 2006, p. 42), assim como sua íntima relação com a seresta e o choro, que expressam um vínculo com a melodia no cerne de seu fazer musical.

Canção do Lobisomem

Em *Canção do Lobisomem*, parceria com Aldir Blanc, Guinga apresenta arpejos recheados de *campanellas* como acompanhamento, com um caráter bastante melódico, que é imitado pela melodia cantada praticamente por inteiro na primeira sessão da música, com exceção apenas do baixo tocado pelo violão no primeiro tempo dos compassos. A melodia imitada está evidenciada na figura 3:

Figura 3 - Idiomaticismo em *Canção do Lobisomem*, compassos 9 a 15



The image shows a musical score for the song "Canção do Lobisomem" in G major (one sharp). It consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a guitar accompaniment line on a treble clef staff. The guitar line features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with triplets, which are highlighted with red boxes. The lyrics are written below the vocal line. The guitar accompaniment includes chord diagrams for C#m6, G#m7(9), and D#7/C#.

Eu sou in-qui - e - to as-sim pra dar um cor-te No e-lo-en-tre a sa - tis - fa - ção e a mor-te
Es - sa an- gús-tia ho-jé é bo - a com-pa nhei-ra Da con-ver - sa en-tre o prin-ci - pe e a ca - vei - ra

Sou o - fi - cio se - cre - to do ve - ne - no Cor-ro en-do o a - mor
De-du-zi que as es-pe-ran-ça é u-ma bes-tei-ra

Fonte: transcrição de Dora Dalvi para presente pesquisa. Marcações feitas pelo autor.

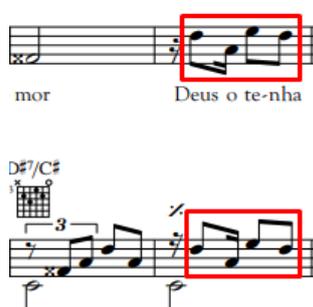
É possível identificar o caráter idiomático desse arpejo formado por relação de segundas maiores e menores ao observar a escolha da tonalidade ou centro tonal em que ele foi inserido, tornando extremamente difícil sua transposição no violão, pelo fato de utilizar

⁷ Disponível em: [Guinga - "Orassamba" \(Cine Baronesa/2001\)](#)

duas cordas soltas (a 4ª corda Sol e a 1ª corda Mi) e as *campanellas* formadas pelas notas Sol# - Lá# - Si no primeiro acorde e Lá# - Si no segundo.

Esse processo idiomático é rerepresentado na canção diversas vezes. Uma passagem característica é onde ele apresenta o arpejo do acorde de D#7/C# e, ao tocar a 1ª corda solta (Mi), ele adiciona a 9ª bemol, gerando uma *campanella* entre as notas Ré# e Mi, indicadas na figura 4. Ainda é possível observar que a melodia cantada parte do arpejo produzido pelo acompanhamento.

Figura 4 - Idiomatismo em *Canção do Lobisomem*, compassos 16 e 17

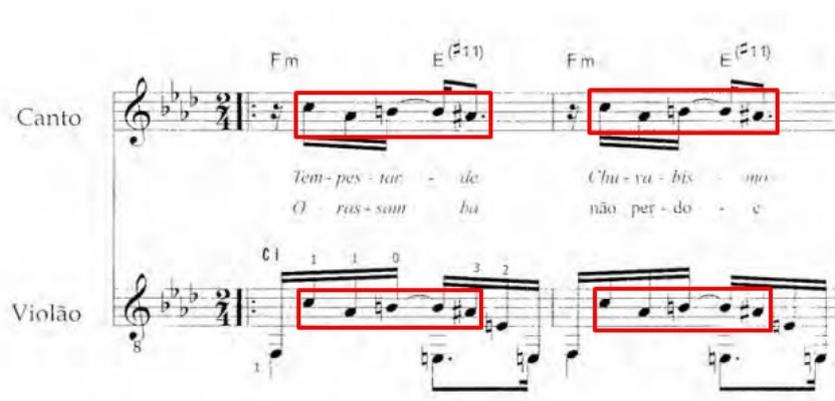


Fonte: transcrição de Dora Dalvi para presente pesquisa. Marcações feitas pelo autor.

Orassamba

Outra canção que apresenta características semelhantes às observadas anteriormente é *Orassamba*, também parceria com Aldir Blanc. A peça tem uma estrutura de acompanhamento que privilegia arpejos que mesclam cordas soltas e *campanellas*, imitadas pela voz em diversos momentos da peça. A figura 5 demonstra essas operações.

Figura 5 - Idiomatismo em *Orassamba*, compassos 1 e 2



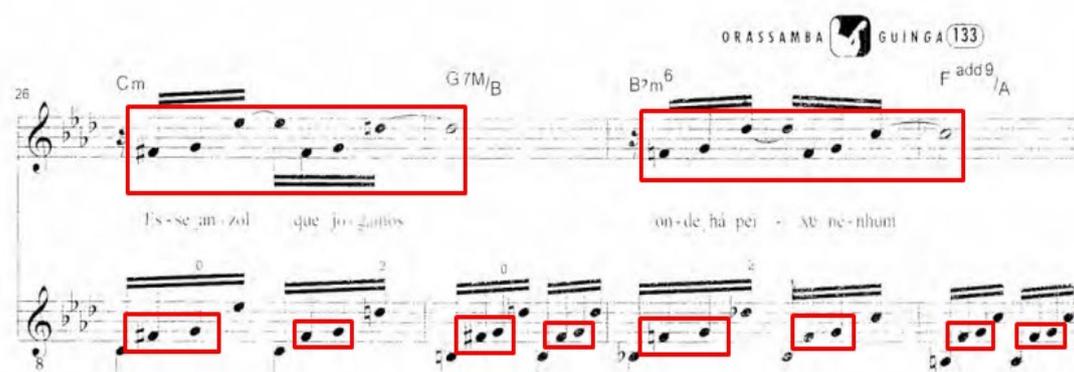
The image shows two staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics 'Tem-pes-tar - de C'lu - va - bis - mo - O - ras - sam - ba não per - do - e'. Red boxes highlight melodic phrases in the first and second measures. The bottom staff is the guitar accompaniment, showing chords Fm and E(♯11) and a triplet. Red boxes highlight arpeggiated passages in the first and second measures.

Fonte: CABRAL, 2003, p. 131. Marcações feitas pelo autor.

Destaco as notas Si - Lá# com o retângulo vermelho indicando a *campanella* gerada pelo arpejo dos acordes de Fm seguido de Em(#11). Observa-se que o motivo foi imitado na melodia cantada.

Na figura 6 é possível observar mais uma vez a presença das *campanellas* e o uso das cordas soltas na construção do violão e, novamente, este procedimento sendo repetido pela melodia cantada. As relações de segundas no acompanhamento aparecem entre as notas Fá# e Sol nos compassos 26 e 27, e entre as notas Fá e Sol nos compassos 28 e 29, sempre utilizando a 3ª corda solta (Sol). Estas notas estão destacadas nos retângulos vermelhos no pentagrama do violão.

Figura 6 - Idiomatismo em *Orassamba*, compassos 26 ao 29



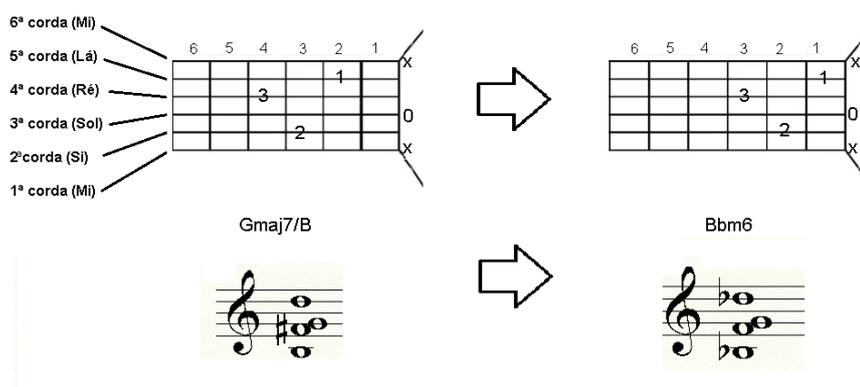
Fonte: CABRAL, 2003, p. 133. Marcações feitas pelo autor.

É interessante notar como Guinga manipula o uso da corda solta e as *campanellas* ao mesmo tempo que progride com o discurso harmônico da canção, optando por uma formulação dos acordes que privilegiam a técnica, entregando um colorido pessoal à sonoridade. Nota-se o caráter de imitação entre a melodia cantada, com notas cromáticas e saltos, e a melodia produzida pelos arpejos no acompanhamento.

Outro recurso idiomático presente neste trecho é a progressão simétrica de forma fixa combinado com o uso da corda solta, entre os compassos 27 e 28. Apresento abaixo, na figura 7, uma ilustração da operação do violão, onde utilizo uma grade para representar o braço do violão. As linhas horizontais representam as cordas, enquanto as linhas verticais representam

os trastes. Os números em cima das cordas representam os dedos da mão esquerda do violonista: o número 1 representa o dedo indicador; o 2 representa o dedo médio e o 3 representa o dedo anelar. É possível observar que ao manter a corda solta e caminhar com os dedos presos na forma fixa, Guinga consegue criar caminhos harmônicos que envolvem *campanellas* fazendo pouca movimentação, tornando a passagem mais orgânica.

Figura 7 - Progressão de forma fixa em *Orassamba*



Fonte: de autoria própria.

Fox e Trote

Na canção *Fox e Trote*, parceria com Nei Lopes, Guinga adota um acompanhamento mais rítmico, com blocos de acorde, em detrimento do caráter melódico dos arpejos das canções anteriormente analisadas. Na figura 8, podemos observar a voz cantando a melodia gerada no acompanhamento pelas notas presentes nas pontas dos acordes. As notas imitadas são Lá, Dó e Sol, repetindo-se no compasso 7. Neste caso, o compositor demonstra que mesmo com uma abordagem diferente em relação ao acompanhamento das duas últimas canções analisadas, as características de repetição literal e semi-literal da melodia continuam operando e a íntima relação entre acompanhamento e voz é mais uma vez valorizada.

Figura 8 - Idiomatismo em *Fox e Trote*, compassos 5 ao 7



Cm/B \flat

I - gual a jazz ou a - to - nais Sons
Co - mó - ra - ções pen - te - cos - tais Lou
I - gual a jazz ou a - to - nais Sons

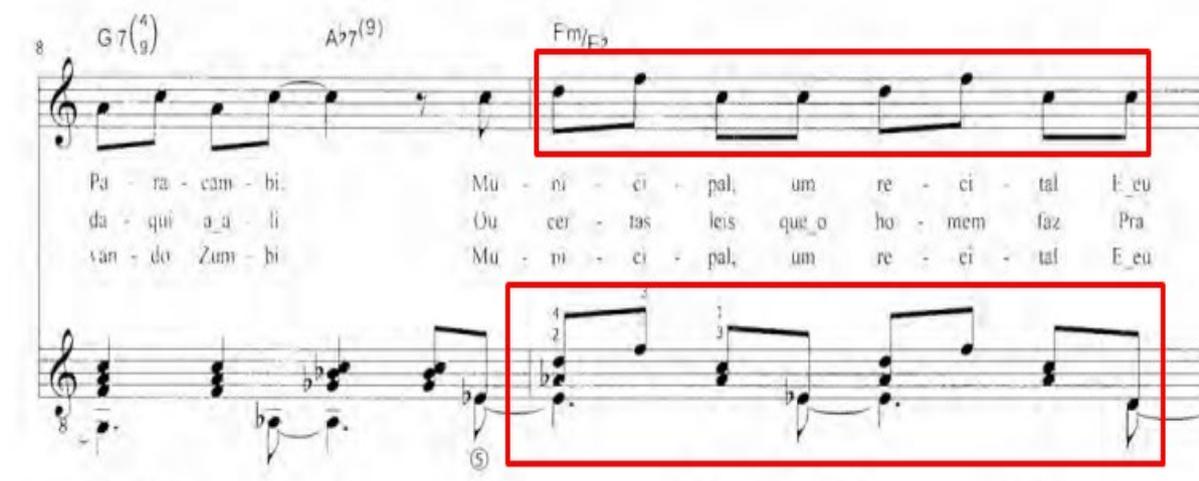
de De - bu - ssey - y Num mo - co - tó ou num for - rô Em
van - do Zum - bi - i Co - mo free - ways mó - ra - men - tais Pra
de De - bu - ssey - y Co - mó - ra - ções pen - te - cos - tais Lou

G7($\frac{4}{9}$) G7(9) Cm/B \flat

Fonte: CABRAL, 2003, p.88. Marcações feitas pelo autor.

Esse procedimento se repete no compasso 9, porém com uma distância intervalar de 4^a acima, ilustrado abaixo na figura 9.

Figura 9 - Idiomatismo em *Fox e Trote*, compassos 8 e 9



G7($\frac{4}{9}$) A \flat 7(9) Fm/F $_3$

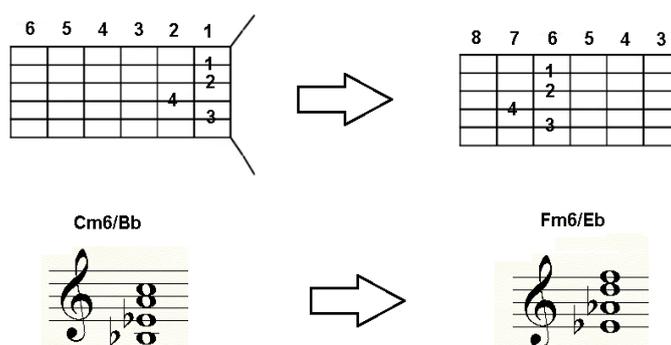
Pa - ra - cam - bi. Mu - ni - ci - pal, um re - ci - tal E eu
da - qui a a - li Ou cer - tas leis que o ho - mem faz Pra
van - do Zum - bi Mu - ni - ci - pal, um re - ci - tal E eu

G7($\frac{4}{9}$) A \flat 7(9) Fm/F $_3$

Fonte: CABRAL, 2003, p. 89. Marcações feitas pelo autor.

Podemos observar o uso da progressão simétrica das formas de mão esquerda entre o primeiro momento de repetição literal da melodia e o segundo. Mais uma vez é possível observar que Guinga se utiliza do recurso idiomático para criar seu discurso harmônico/melódico. Na figura 10, apresento as formas utilizadas nos dois momentos de repetição para notarmos as formas utilizadas. Observa-se que a primeira forma é feita entre as casas 1 e 2, e a segunda entre as casa 6 e 7 do violão:

Figura 10 - Formas utilizadas em *Fox e Trote*

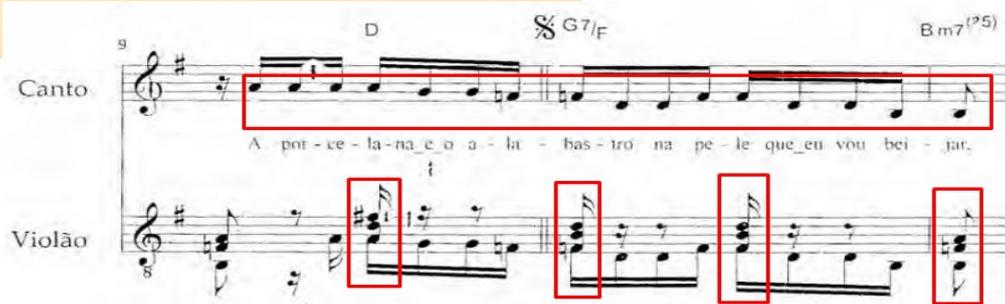


Fonte: de autoria própria.

Nítido e Obscuro

Na canção *Nítido e Obscuro*, de Guinga e Aldir Blanc, o caráter de imitação da melodia cantada ao violão de acompanhamento se faz quase que ao extremo. Essa música é um caso particular: “Essa aí era uma música de que não tinha nenhuma pretensão em ser canção, o Aldir gostou - só o Aldir pra letrar isso” (GUINGA, apud SARAIVA, 2013, p. 67). A peça soa como um violão solo que é dobrado pela voz, nela Guinga mescla arpejos e sessões mais rítmicas. Na figura 11, momento de entrada da voz, destaco a progressão simétrica da forma fixa da mão esquerda em movimento vertical, salientado pelos retângulos vermelhos na pauta do violão, além da melodia cantada repetindo integralmente o acompanhamento do violão.

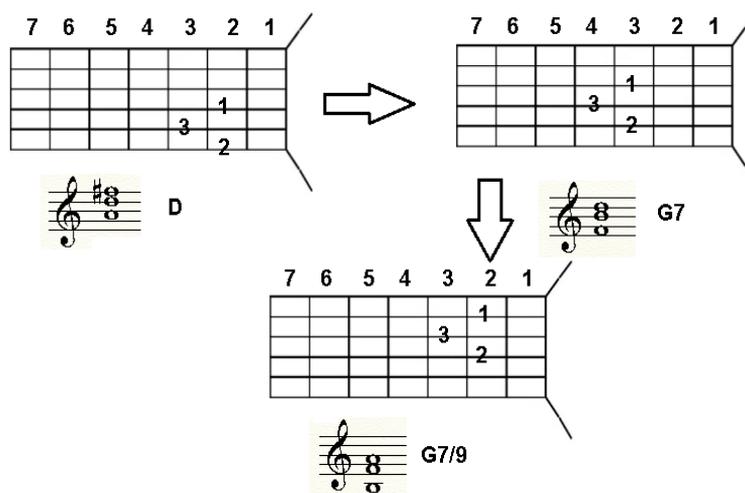
Figura 11 - Idiomatismo em *Nítido e Obscuro*, compassos 9, 10 e 11



Fonte: CABRAL, 2003, p. 111. Marcações feitas pelo autor.

É interessante notar que, da mesma forma como foi feito em *Orassamba*, Guinga manipula seu deslocamento de formas fixas a fim de manter a coerência do discurso harmônico, ao movimentá-las tanto verticalmente como horizontalmente, combinado com o uso eficaz de cordas soltas. Evidencio a forma utilizada e o caminho progredido na figura 12.

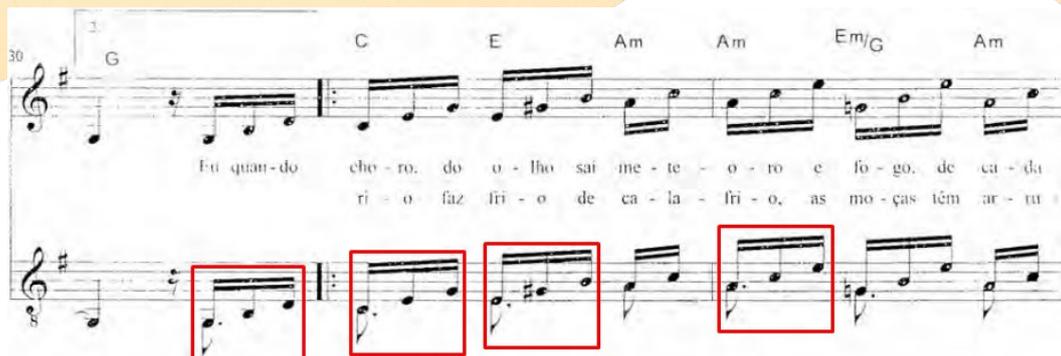
Figura 12 - Progressão de formas em *Nítido e Obscuro*



Fonte: de autoria própria.

Em outro momento da canção, numa seção arpejada, é possível perceber novamente a manipulação de formas fixas e cordas soltas, combinadas com progressões verticais e horizontais. Desta vez, Guinga utiliza tríades com a corda solta sempre na ponta do acorde, como ilustra, a seguir, a figura 13.

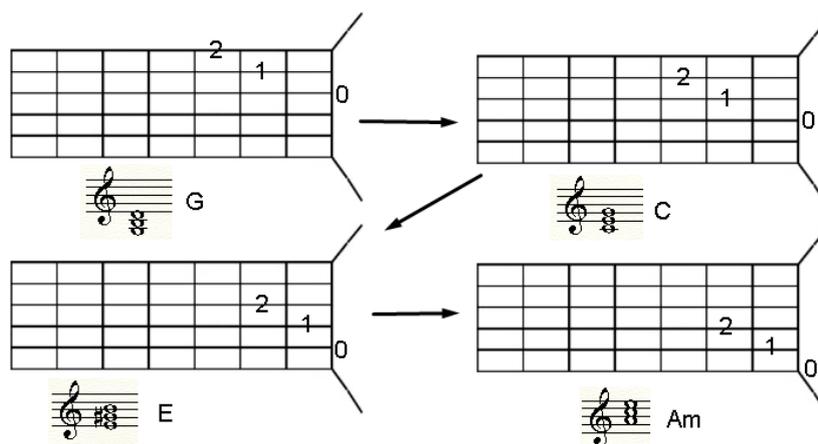
Figura 13 - Idiomatismo em *Nítido e Obscuro*, compassos 30 a 33



Fonte: CABRAL, 2003, p. 113. Marcações feitas pelo autor.

A progressão, que novamente faz um uso combinado de recursos idiomáticos, está disposta, a seguir, na figura 14.

Figura 14 - Progressões de formas de mão esquerda em *Nítido e Obscuro*



. Fonte: de autoria própria.

É interessante observar a diferença entre o caráter harmônico dos arpejos analisados em *Nítido e Obscuro* e dos que compõem *Orassamba* e *Canção do Lobisomem*. Em *Nítido e Obscuro*, Guinga opera as progressões de forma fixa combinada com cordas soltas, num discurso composto por tríades maiores e menores, bem diferente dos arpejos carregados de dissonâncias e notas adicionais nas duas primeiras músicas analisadas. Nota-se que o compositor, mesmo com abordagens harmônicas completamente diferentes, faz uso das potencialidades sonoras do instrumento.

Tecendo algumas considerações

É possível apontar, a partir das investigações empreendidas, que os recursos idiomáticos do violão possuem um papel estruturante na obra do compositor carioca. Observamos que a partir do uso de recursos idiomáticos que são próprios do violão, como o uso combinado de progressões de formas fixas de mão esquerda, *campanellas* e cordas soltas, Guinga consegue desenvolver uma linguagem composicional autoral. A preferência por tonalidades ou centros tonais que privilegiam a utilização da região médio grave do instrumento, fazendo vibrar harmônicos por simpatia que potencializam sua projeção, são alguns dos recursos idiomáticos implícitos presentes nas canções abordadas.

Outro recurso utilizado que se faz presente em diversas peças de Guinga é o uso dos arpejos, que na maioria das vezes possuem caráter melodicamente sinuoso e papel de destaque na composição. Podemos observar que, de maneira geral, é através dele que parte a melodia principal da música, ao utilizar fragmentos melódicos e rítmicos, e repetir literal ou semi-literalmente o que se é arpejado pelo violão.

Por limitação de tempo e determinação do objeto de pesquisa, não foi possível analisar alguns aspectos importantes para compreendermos a obra de Guinga de forma mais aprofundada. Um exemplo de abordagem que se faz necessária é a relação da obra do compositor carioca com a de outros compositores-violonistas da música popular brasileira, como Villa-Lobos, Raphael Rabello, João Pernambuco, Dilermando Reis, Garoto, Chico Buarque, João Bosco e Milton Nascimento.

Pode-se observar, a partir das peças analisadas, que a construção melódica das canções de Guinga está intimamente relacionada com o idiomatismo do violão, nascendo a partir de um acompanhamento extremamente melódico. Guinga cria melodias, que podem ou não virar canção. Ao mesmo tempo, suas melodias são muito *cantabiles*, inspiradas na seresta e no choro, e emergidas da prática do instrumento. A melodia é criada a partir do idiomatismo do violão e da maneira como Guinga o toca, em como ele se apropria e recria esses idiomatismos para criar o seu próprio idiomatismo composicional.

Durante todo o percurso desta pesquisa, foi possível notar que a presença do idiomatismo na obra do compositor é marcante e constitui um papel estruturante. Tendo consciência de suas raízes musicais e de sua inserção dentro do cenário brasileiro, se considera um compositor “clássico dentro do estilo popular” (GUINGA, apud CARDOSO,

2006, p. 56), exibindo um fino trato com a riqueza do discurso musical, ao mesmo tempo em que está mergulhado nas tradições populares da canção brasileira.

Referências

CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga: Songbook*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. *A música de um violonista-compositor brasileiro: Guinga, o idiomatismo em sua obra*. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ESCUDEIRO, Daniel Alexander de Souza. *Pra quem quer me visitar: Uma construção idiomática-harmônica-melódica na canção de Guinga e Aldir Blanc*. I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música: XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, [s. l.], 8 nov. 2010.

HOUAISS, Antonio, VILLAR, Mauro de Salles, FRACO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NASCIMENTO, Ismael Lima do. *O idiomatismo na obra para violão de Sebastião Tapajós*. 2013. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

SARAIVA, Chico. *Violão-canção: diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil*. Dissertação de mestrado em música. USP. SP, 2013.

SCARDUELLI, Fabio. *A Obra para Violão Solo de Almeida Prado*. 2007. 248f. Dissertação (Mestrado em Música) – UNICAMP, São Paulo, 2007.

SILVA, Samuel da. *Simple e Absurdo: um olhar sobre os aspectos harmônicos da linguagem composicional de Guinga*. In: Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, VI, 2012, Curitiba. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2012.

SIQUEIRA, Antonio Carlos. *Choro e violão na composição musical de Guinga*. Rio de Janeiro, 2012. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.