UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

(Chico Saraiva)
FRANCISCO SARAIVA DA SILVA

Violão-Canção: diálogos entre o violão solo
e a canção popular no Brasil

São Paulo
2013

(Chico Saraiva)
FRANCISCO SARAIVA DA SILVA

Violão-Canção: diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil

Dissertação apresentada
à Escola de Comunicações
e Artes da Universidade
de São Paulo para
obtenção do título
de Mestre em Música

Área de concentração:
Processos de Criação Musical

Orientador:
Prof. Dr. Gilmar Roberto Jardim

São Paulo
2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

**Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

Saraiva, Chico (Francisco Saraiva da Silva)

Violão-Canção: diálogos entre violão solo e a canção popular no Brasil / Chico Saraiva – São Paulo : C. S., 2013.
222 p. : il. + DVD

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Gilmar Roberto Jardim

1. Violão 2. Canção 3. Harmonia 4. Rítmica 5. Gesto musical I. Jardim, Gilmar Roberto II. Título

CDD 21.ed. – 780

Nome: SARAIVA, Chico (Francisco Saraiva da Silva)
Título: Violão-Canção: diálogos entre o violão solo
e a canção popular no Brasil

Dissertação apresentada
à Escola de Comunicações
e Artes da Universidade
de São Paulo para
obtenção do título
de Mestre em Música

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

a meu pai Nelson
e
a meu filho Tomás

AGRADECIMENTOS

Sou grato aos mestres entrevistados pelo que concederam naquelas sete tardes, a meu orientador Gil Jardim pela condução amigável e impecável, a José Miguel Wisnik e a Ivan Vilela por iluminarem e abrirem o caminho, a parceira Rose Satiko pela confiança transmitida (e a todos do lisa/usp), a minha professora Marisa Ramires pelo alento do conhecimento, ao meu tão qualificado parceiro de campo Daniel Tápia, a Paulo de Tarso Salles pelo desenho da intersecção das esferas no guardanapo, a Catarina Alves Costa por mostrar-me o triângulo, a Teresa e a Domingos Morais por ater-se ao gesto, a Alberto Ikeda por falar-me de meu dragão, a Edelson Gloeden pelas aulas semanais – de teor europeu – durante o primeiro ano de minha pós-graduação, a Letieres Leite por compartilhar ensinamentos de teor africano, à cobertura de Fabio Eitelberg e a todos da tv univesp, a Nina Leite, a Viviane Veras pela interlocução produtiva e prazerosa na revisão final, à Capes pela bolsa de estudo, a meus irmãos Vi e Miro, a Inaê Coutinho, a Zé Rafael Mamigonian, a meu tio Luis Carlos Felizardo por botar a redação nos trilhos, a Márcia Mathias pela revisão inicial, a Maria Nakasu Vilela pela do finzinho, a Alexandre Kishimoto, Regina Machado e todos do Canto do Brasil, Francis e Olivia Hime, Myrian Taubkin, João Omar e Elomar, Mário Ulloa, Flávia Toni, minha senhoria Renata Amaral, Gisella Gonçalves, Fernando Grecco, Ralph Towner, Adonias Jr., Paulo Pedrosa, a Rodrigo Assad pela gravação em vídeo no momento decisivo, a meus tios Sérgio e Andy e todos da mesa de domingo, a Lena e Soeiro, a minha tia Regina e a Thais Taverna como profissional da imagem e por me ajudar a sentir o que ali está. Sou grato a Regina Vieira, Bel Padovani, F.M. Alexander, a meu professor Everton Gloeden e aos meus camaradas-músicos que contribuíram diretamente para o trabalho: Daniel Murray, Marcelo Pretto, Ari Colares, Kristoff Silva, Lincoln Antônio e Amoy Ribas; a Vinícius Gomes, Julia Tygel, Ana Fridman, Thais Nicodemo e Sergio Molina; aos colegas com os quais vivi o que se tornou esse texto: Eduardo Ribeiro, SuZana Salles; Ricardo Zohyo, Clóvis (e Edu) Beznos, Verônica Ferriani, Mauro Aguiar, Juçara Marçal, Susana Travassos, ... ; aos meus alunos-amigos – que também vão enxergar aqui as horas passadas com os violões na mão – representados por Ravi Landim e Pedro Keiner; e – em especial – a meu Tomás pelo impulso vital e, aqui, pelo código QR; minha mãe por tudo e pelo insight do *post it* na piscina; ao meu tio Cléber Teixeira que nos deixou há pouco, e ao mestre-parceiro Délcio Carvalho que também não cumpriu com o combinado de me esperar acabar esta dissertação para fazermos outras canções... e a ela – a música – por sempre apontar um novo caminho

*Mas quando se trata de algo próprio, pessoal,
há sempre uma referência que é um segredo intuitivo que cada um tem.
Eu não sei direito de que forma ele aponta pra essa referência
que vai produzir um caminho musical.*

*Isso é um processo que foge à minha alçada de tradução.
Mas ele existe.*

João Bosco

RESUMO

SARAIVA, Chico. (Francisco Saraiva da Silva) **Violão-Canção: diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil**. 2013. 222 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Este trabalho se propõe a investigar o trânsito de informações musicais que se dá no campo de intersecção existente entre o universo do violão solo, em especial aquele ligado à música erudita ou de concerto, e o universo da canção popular no Brasil. Foram realizadas entrevistas com sete mestres de reconhecida atuação nos universos abordados. *Sérgio Assad, Marco Pereira e Paulo Bellinati* ligados à prática do violão solo; *João Bosco, Paulo César Pinheiro e Luiz Tatit*, à canção popular; e *Guinga*, que atua na face de contato entre os campos estudados. A opção pelo formato de *montagem* permite que os diversos discursos convivam entre si por meio dos sete capítulos que compõem esta dissertação. Essa *montagem* pode ser acompanhada através da leitura das transcrições descritivas das entrevistas realizadas e da escuta dos *tracks* do DVD anexo. Assim, o presente trabalho se vale tanto dos recursos próprios da *tradição escrita* quanto de recursos que obedecem à dinâmica da *tradição não-escrita*, os quais se complementam nesta pesquisa a fim de contemplar a natureza da matéria musical nascida da interação entre estes universos.

Palavras chave: Violão, Canção, Rítmica, Harmonia, Gesto Musical

ABSTRACT

Saraiva, Chico (Francisco Saraiva da Silva) **Guitar-Song: dialogues between solo guitar and popular song in Brazil**. 2013. 222 f. Essay (Master's Thesis) - Communications and Arts School, University of São Paulo, São Paulo, 2013.

The present work investigates the exchange of musical information within the intersection between the universe of solo guitar – especially when connected with classical music – and the universe of Brazilian popular song. For this purpose seven renowned guitar masters from both universes were interviewed: Sérgio Assad, Marco Pereira and Paulo Bellinati – connected to solo guitar practice; João Bosco, Paulo César Pinheiro and Luiz Tatit, linked to popular song; and Guinga, whose work is in the intersection zone between the two previous approaches. Through a montage format, the various discourses are able to weave among each other in the seven chapters that comprise this dissertation. One can accompany this montage by reading the descriptive transcriptions of the interviews, and by listening to the tracks on the accompanying DVD. Therefore, the work employs both tools from the written tradition and tools which respect the dynamics of non-written tradition, which complement one another IN the goal to embrace the characteristics of musical material generated from the interaction of both universes.

Keywords: Guitar, Song, Rhythmic, Harmony, Musical Gesture

LISTA DE TRACKS DO DVD ANEXO

O VIOLÃO SOLO E O VIOLÃO E VOZ

TRACK #1 - um violão que canta - <i>MARCO PEREIRA</i>	25
TRACK #2 - um violão que canta - <i>SÉRGIO ASSAD</i>	29
TRACK #3 - um violão que se engrena na canção - <i>GUINGA</i>	34

A PROCURA DO OUTRO

TRACK #4 - matrizes rítmicas - <i>MARCO PEREIRA</i>	46
TRACK #5 - matrizes rítmicas - <i>JOÃO BOSCO</i>	48
TRACK #6 - matrizes melódico-harmônicas - <i>GUINGA</i>	56

CANÇÃO: GRAUS DE AÇÃO DO INSTRUMENTO NO PROCESSO CRIATIVO

TRACK #7 - a não canção? - <i>GUINGA</i>	66
TRACK #8 - a canção sem violão - <i>PAULO CÉSAR PINHEIRO</i>	79
TRACK #9 - a pergunta de Tatit - <i>LUIZ TATIT</i>	88
TRACK #10 - o violão às vezes traz a melodia - <i>GUINGA</i>	98

VIOLÃO: O ERUDITO-POPULAR E O TOCAR-COMPOR

TRACK #11 - violão-piano - <i>SÉRGIO ASSAD</i>	105
TRACK #12 - o idioma do violão - <i>GUINGA</i>	112

TRACK #13 - tocar junto - <i>JOÃO BOSCO</i>	122
TRACK #14 - som polido - <i>SÉRGIO ASSAD</i>	138

SANGUE MESTIÇO: CINCO SOLOS

TRACK #15 - “Gagabirô” - <i>JOÃO BOSCO</i>	145
TRACK #16 - uma pergunta para Brouwer - <i>SÉRGIO ASSAD</i>	151
TRACK # 17 - é teu? - <i>GUINGA</i>	155
TRACK # 18 - rítmica brasileira - <i>MARCO PEREIRA</i>	162
TRACK # 19 - “Boi de mamão” - <i>PAULO CÉSAR PINHEIRO</i>	167

O FIXO E O FLEXÍVEL

VÍDEO # 20 - ver fazer: o “Jimbo no jazz” - <i>JOÃO BOSCO</i>	177
TRACK # 21 - o momento da escrita - <i>SÉRGIO ASSAD</i>	193
TRACK # 22 - uma coisa poética dentro de uma música com suíngue - <i>GUINGA</i> ...	198

ALUMBRAMENTO

TRACK # 23 - alumbramento - <i>JOÃO BOSCO e SÉRGIO ASSAD</i>	207
TRACK # 24 - “Costa da Lagoa” compositor - <i>CHICO SARAIVA</i> por - <i>DUO SARAIVA-MURRAY</i> produzido por - <i>PAULO BELLINATI</i>	210

Os *Tracks* também podem ser acessados na internet, por meio do *Código QR* (código de barras bidimensional que pode ser facilmente scanerizado usando-se a maioria dos telefones celulares equipados de câmera) presentes na margem das fotos que apresentam cada um dos *Tracks*, nesses moldes:

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
diário de bordo	19
1 - VIOLÃO SOLO E VIOLÃO E VOZ.....	23
1.1 - um violão que canta.....	23
1.2 - um violão que se engrena na canção	31
2 - A PROCURA DO OUTRO.....	37
2.1 - o letrista	38
2.2 - matrizes rítmicas	41
2.3 - matrizes melódico-harmônicas	55
3 - CANÇÃO: GRAUS DE AÇÃO DO INSTRUMENTO NO PROCESSO CRIATIVO	64
3.1 - a não canção?.....	66
3.2 - “pétalas de rosas espalhadas pelo vento”	76
3.3 - a canção sem violão.....	79
3.4 - a pergunta de Tatit	82
3.5 - parece fácil, mas é impossível.....	91
3.6 - o <i>composer</i> , o <i>songwriter</i> and the <i>grays in between</i>	95
3.7 - o violão às vezes traz a melodia	97
4 -VIOLÃO: O ERUDITO-POPULAR E O TOCAR-COMPOR	103
4.1 - violão-piano.....	103
4.2 - o idioma do violão.....	109
4.3 - a sala, o banheiro e a praça.....	116
4.4 - o vigor e a sutileza.....	120
4.5 - tocar junto	122
4.6 - ressurgimentos: a escola de Meira e o ar maior	128
4.7 - som polido	138

5 - SANGUE MESTIÇO: CINCO SOLOS	142
5.1 - “Gagabirô” - com João Bosco	145
5.2 - uma pergunta para Brouwer - com Sérgio Assad	151
5.3 - é teu? - com Guinga.....	155
5.4 - rítmica brasileira - com Marco Pereira.....	162
5.5 - “Boi de mamão” - com Paulo César Pinheiro	167
6 - O FIXO E O FLEXÍVEL	175
6.1 - ver fazer: o “Jimbo no jazz”	176
6.2 - o “Jongo” de Bellinati e o “Jongo do Tamandaré”	182
6.3 - um problema antigo	188
6.4 - o momento da escrita.....	193
6.5 - uma coisa poética dentro de uma música com suingue.....	198
7 - ALUMBRAMENTO	205
CONCLUSÕES.....	211
REFERÊNCIAS	213
ANEXOS	222

INTRODUÇÃO

Para conhecer as coisas há de dar-lhes a volta.

José Saramago

O violão e a canção influenciam-se reciprocamente ao longo da história da música brasileira. O termo “violão solo” surge neste trabalho apontando em direção à música erudita ou de concerto, com sentido diametralmente oposto ao do violão que acompanha a voz na canção popular. Essa polaridade entre o violão solo e as práticas correntes no âmbito da canção popular – inclusive as violonísticas – constitui o objeto principal de estudo desta pesquisa, e será abordado por meio de entrevistas com mestres de atuação reconhecida em cada um dos dois campos estudados, alguns dos quais com importante atuação também no que se revela como um campo de interseção que, mesmo indeterminado, pulsa em um ponto intermediário entre essas esferas. Trata-se de analisar os recursos de que se valem cada um dos músicos entrevistados, com o propósito de aprofundar as percepções acerca dos pontos de contato entre o violão solo e a canção popular.

A interlocução com artistas forjados na condição de mediadores naturais entre práticas musicais diversificadas dá subsídio para a prospecção do trânsito de informações musicais que se vale da “permeabilidade constitutiva” da música praticada no Brasil. Trânsito que se estabelece não só no sentido popular-erudito, habitualmente percorrido pela via composicional, como também no sentido erudito-popular.

Esse movimento cruzado de encontros entre o popular e o erudito sinaliza a permeabilidade constitutiva da música praticada no Brasil, ao mesmo tempo que denuncia o fato de que a tradição não-escrita pode, muitas vezes, desdobrar-se nas franjas da tradição escrita, ou ter a escrita como instrumento de desenvolvimento. (WISNIK, 2004)

A presente pesquisa baseia-se no registro de observações e demonstrações práticas que se aprofundem no manejo inerente à natureza dos recursos utilizados pelos entrevistados. Registros que podem ser acompanhados através da leitura do corpo do texto e da escuta dos *tracks* do DVD anexo. Mídia que comporta 24 *tracks* de áudio, um dos quais apresentado também em vídeo, indicados tanto por meio das fotos ao longo do texto quanto na “*lista de tracks*”. Assim, este trabalho se vale tanto dos recursos próprios da *tradição escrita* quanto de recursos que obedecem à dinâmica da *tradição não-escrita*, os quais se complementam a fim de contemplar a natureza da matéria musical nascida desses universos em interação.

O contato com a antropologia, área em que se acumula uma significativa experiência na realização de entrevistas – a partir das quais se constroem os textos – foi relevante para a opção pelo formato de “montagem”, que permite que os diversos discursos obtidos através dos depoimentos convivam entre si. Rose Satiko Hikiji (2006), em sua tese de doutorado, parte do texto de George Marcus (1994) para discutir a apropriação da ideia de montagem cinematográfica para a escrita etnográfica:

O multiperspectivismo – a descrição de um único evento de pontos de vista radicalmente diferentes – como em *Cidadão Kane* – apareceria nas etnografias como sinônimo de polifonia.

Enfim, a descontinuidade narrativa – inspirada no conceito de montagem cinematográfica – provocaria o rompimento da linearidade e, conseqüentemente a crítica cultural (HIKIJ, 2006, p.52)

Essa “polifonia” pode ser percebida na condução das vozes presentes neste trabalho. Vozes que ganham direcionalidade horizontal, com a atração exercida entre polaridades que articulam os discursos dos entrevistados ao longo dos capítulos. Atração vivenciada pelos músicos atuantes no campo de interação aqui investigado que é, assim, atravessado por linhas traçadas a partir das relações: “violão-canção”; “tocar-compor”; “fixo-flexível”; “rítmico-harmônico”; “científico-artístico” e “erudito-popular”.

O trânsito de informações musicais, articuladas em pontos intermediários dessas linhas de polaridade formam uma rede que interconecta aspectos de práticas musicais aparentemente distantes, reproduzindo a organicidade que, em alguma instância, é inerente a qualquer processo criativo. As informações mobilizadas pela tensão entre esses polos, constituindo o que chamaremos de *polaridades*, “adquirem velocidade” ao longo do percurso e atingem outra dimensão ao se tornarem uma nova música ou um outro modo de tocar. Gilles Deleuze e Félix Guatarri (1995), referências importantes do campo da filosofia, apresentam-nos sua visão de “movimento transversal” que este trabalho relaciona com o ato criativo. Dessa forma, o conceito de “*Rizoma*” serviu-nos de inspiração para a estruturação das ideias aqui apresentadas:

É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para a outra reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.35)

A fim de priorizar o caráter orgânico dos conteúdos e processos criativos abordados foram criados dispositivos auxiliares para a articulação das ideias presentes nos depoimentos. Tais dispositivos se apresentam na forma de notas de rodapés diferenciadas que chamaremos doravante de LINKS, que articulam o conteúdo em atuação “*pivotante*” e “*reversível*”, com vantagem em relação a recursos habitualmente utilizados em texto acadêmicos (tais como o “cf.”, com o sentido de “conforme”). Dessa maneira, cria-se um “hiper-texto” transponível para um ambiente virtual através do site previsto para o projeto¹, que proporciona, mesmo no papel, a ênfase no contraste de ideias que se apresentariam em diferentes capítulos em uma mesma página do texto. A multiplicação de trajetos alternativos de leitura do roteiro aqui traçado decorre naturalmente de nossos LINKS.²

O trabalho do etnomusicólogo John Blacking foi igualmente referência que veio ao encontro da conduta adotada “em campo” ao longo do processo de entrevistas. Afinidade que se revela através de ideias como a de que “tanto quanto for possível” informantes devem tomar parte no “processo intelectual da análise”, o que gera um “processo bastante diferente daquele usualmente associado com entrevistas”, ou ainda que “a participação, a coleta de dados, a discussão e a análise primária devem todas estar fundidas num processo analítico em andamento”, de modo que “a maior tarefa da análise” seja transferida para o campo no qual “os experimentos podem ser combinados com o diálogo” a fim de “testar cada conclusão”.

Uma das sensações que sobressaem nesse processo de “leitura” das entrevistas, tanto no momento de sua realização, quanto posteriormente, é que os pontos mais significativos nem sempre são pronunciados explicitamente, o que exige que a leitura alcance as “entrelinhas” do discurso. Tal experiência nos conduz a concordar com Blacking em relação à ideia de que a “ênfase” pode estar nas “intenções de significar” e no ato de “reconhecer que atores e analistas podem interpretar mal” – possibilidade que faz a necessária ressalva à delicada condução de questões estéticas que compõem o que se pode designar “intimidade artística” de cada um dos entrevistados.

Mas a maior contribuição de John Blacking ao trabalho, entre todas as mencionadas e presentes no texto *Música, cultura e experiência*, até por ter impulsionado diretamente a forma de redação da pesquisa, deu-se através da ideia de “transcrições descritivas”: “Partituras musicais são prescritivas

¹ Ou mesmo de um PDF eletrônico, com os hiper-links ativos.

² o dispositivo “LINK” – que passamos a partir de agora a utilizar – é inspirado na ideia de “*laços pretendidos*” apresentada no exame de qualificação deste trabalho por José Miguel Wisnik

e apenas representações aproximadas dos sons pretendidos de uma peça musical. Transcrições descritivas de *performances* gravadas podem ser mais precisas”. (BLACKING, 2007, p. 207)

As “transcrições descritivas”, tais como se apresentam na *montagem* apresentada na sequência, operam no sentido de colocar em primeiro plano o jogo que se estabelece entre os pontos de vista³ dos sete artistas entrevistados, como também dos demais artistas e teóricos citados.

Os depoimentos obedecem a uma disposição visual nas páginas que explicita a situação dialogal do momento das entrevistas, com o entrevistado na margem habitual – esquerda – frente a minha interlocução que ocupa a margem direita da página⁴. Posicionamento que se desdobra na medida em que as implicações com os conteúdos vão se apresentando, o que, em alguns momentos, acaba por colocar os entrevistados em situação dialogal entre si.

O formato escolhido se mostrou pertinente ao estudo, apesar de correr o risco de implicar distorções pelo efeito que podemos chamar de “caleidoscópico” – resultante da justaposição dos diferentes pontos de vista. Esse formato abre para uma possibilidade maior de apreender o plano geral com o qual não é possível furtar-se a lidar com uma proposta de pesquisa que investiga o trânsito entre práticas correntes em diferentes universos de atuação musical.

Ainda no plano metodológico, este projeto se vale de sua natureza plural para estimular o diálogo entre os campos da *etnomusicologia*, que tem ênfase no estudo da “tradição não-escrita”, e o da *musicologia*, que prioriza o estudo das técnicas correntes na “tradição escrita”. Ambos os campos utilizam o conceito de *gesto musical*, que se revela central para o presente estudo, e que, uma vez mais, demanda-nos diferentes pontos de vista diante da evidência de que “gesto musical é um termo de sentido amplo.” (MANNIS, 2011, p.8)

Há o conceito, que parte do “corpo”, conforme formulado pelo etnomusicólogo português Domingos Morais:

Gesto Musical: mobilização e domínio do corpo enquanto gerador de música. A sua aquisição consegue-se pela observação, imitação, experimentação e reinvenção, permitindo o desenvolvimento de capacidades vocais e corporais, o domínio de instrumentos, o movimento e a dança. (MORAIS, 2001)

³ Expressão que infelizmente não apresenta uma analogia com a escuta.

⁴ LINK com a ideia “O trecho que segue abaixo foi o responsável pelo modelo de redação adotado neste trabalho, que apresenta as entrevistas grafadas considerando suas respirações e pontuadas por ‘quebras poéticas’.” apresentada em – 5. sangue mestiço

E conceitos baseados no “*próprio som*”. Aceitando-se o estabelecimento de (mais) uma “oposição entre ‘gestos-marca’ e gestos corporais”. A partir de uma compreensão de que, dependendo do contexto, “o gesto musical não pode ser reduzido ao movimento corporal dos músicos ou do público”. Assim “certas figuras musicais resultantes da escrita são chamadas gestos” já que “em determinadas condições, o próprio som se constitui um gesto” (SAD, 2011, p.5)

O *musicólogo* americano Robert Hatten vem desenvolvendo gradativamente seu conceito de gesto musical considerando-o “infinitamente fascinante por tocar em uma competência que é fundamental para a nossa existência como seres humanos – a capacidade de reconhecer um delineamento energético significativo através do tempo.”

Os 12 pontos utilizados pelo teórico em sua construção do conceito no livro *Interpreting musical gestures, topics and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert* são ricos em imagens que, assim como outros referenciais teóricos aqui apresentados, vem ao encontro de nosso trabalho previamente encampado. Tais como as que se referem a “gesto musical” como algo que se passa no “presente perceptivo”, que encadeia mais de um evento musical em uma “continuidade matizada”, ou ainda que “gestos proporcionam um nível de verdade musical”. O segundo desses 12 pontos nos chama a atenção pela articulação entre a “complexidade” e o “imediato” – da qual se alimenta o ato criativo da canção popular –, e por “não negar” um olhar que nos parece receptivo à percepções acumuladas por meio do convívio estreito e aprofundado que a etnomusicologia tem com a música popular e com a prática musical das culturas tradicionais:

2. Gestos musicais têm um significado a um só tempo complexo e imediato, e, muitas vezes motivados diretamente por movimentos expressivos básicos do ser humano. Eles “vão além” da partitura ao incorporarem o intrincado perfil e caráter de movimentos que têm importância biológica e social direta para os seres humanos. Isso não é para negar o ainda mais complexo significado gestual que emerge de motivações simbólicas baseadas na inculturação em um estilo musical, ou os movimentos ritualizados de seus tipos mais tradicionais (danças). (HATTEN, 2004, p. 95, tradução nossa) ⁵

⁵ 2. Musical gestures have meaning that is both complex and immediate, and often directed motivated by basic human expressive movements. They “go beyond” the score to embody the intricate shaping and character of movements that have direct biological and social significance for human beings. This is not to deny the further complexity of gestural meaning that emerges from symbolic motivations based on enculturation in a musical style, or the ritualized movements of its more traditional types (dances).

A presente pesquisa estuda o trânsito de elementos entre os diferentes contextos musicais aqui abordados por meio da experiência prática e da observação dos diferentes *gestos musicais* que vêm à tona ao longo das entrevistas⁶. Dessa forma, o trabalho aqui apresentado – para além de sua vocação de fonte elucidada – aponta no sentido de um possível desdobramento mais aprofundado nos recursos que dão luz à tais expressões musicais, a partir das diferentes compreensões do conceito de *gesto musical* elencadas acima.

O campo de intersecção entre a canção popular e o violão solo, que pretendemos explorar em nosso estudo, reclama um olhar que absorva as diferentes contribuições teóricas. Vale ressaltar que a própria canção popular urbana brasileira, a despeito de seu reconhecimento artístico mundial, coloca-se como um fenômeno ainda não digerido em nível científico-acadêmico, uma vez que a *etnomusicologia* – área que vem atendendo à chamada música popular – encontra-se ainda muito atrelada a estudos relegados estritamente à música praticada pelas culturas tradicionais, ou folclórica, universo que não corresponde nem à canção brasileira nem à atuação dos artistas entrevistados pelo presente trabalho; e a *musicologia*, ao menos no Brasil, ainda absorve de maneira muito restrita estudos que contemplem recursos utilizados no âmbito da tradição “não-escrita”.⁷

Se por um lado é relevante investigar separadamente a “canção”, que vem desenvolvendo seu aparato teórico próprio⁸; e o “violão”, ou mesmo a “música” como é tradicionalmente ensinada na universidade; em recortes que proporcionam um aprofundamento maior do que é possível ao momento e formato deste trabalho, por outro lado parece ser igualmente importante confrontar tais estudos – que se entrelaçam com os pontos de vista de alguns dos artistas aqui entrevistados – a fim de salientar interconexões significativas, próprias da dinâmica da cultura, e que fertilizam, a meu ver de forma especial, o campo que se estende do violão solo à canção popular no Brasil.

⁶ LINK com a ideia “eu testo e sinto que ela (a passagem musical) traz intenções possíveis no gesto” apresentada em – 6.6 - o momento da escrita – para Sérgio Assad

⁷ LINK com a ideia “*desenvolvimento cindido da música na tradição ocidental*” apresentada em – 6.5 - uma coisa poética dentro de uma música com suíngue – na citação de José Miguel Wisnik

⁸ O curso de pós-graduação *Latu-Sensu* (especialização) “canção popular: criação, produção musical e performance” da Faculdade Santa Marcelina – São Paulo – é inaugurado em 2012 como uma iniciativa inédita na área. Curso que conta com a coordenação do Prof. Sérgio Molina

diário de bordo

O trabalho aqui apresentado é composto por uma *montagem* que, ao longo de sete capítulos, articula as sete entrevistas realizadas. Três entrevistados atuam no âmbito do violão solo relacionando-se com a tradição escrita, erudita ou de concerto; outros três no âmbito da canção popular; e um dos entrevistados atua como compositor e performer – também vocal – em ambos os campos investigados⁹. Configuração que é representada pelo seguinte quadro:

Violão Solo	Canção Popular
Sérgio Assad	João Bosco
Marco Pereira	Paulo César Pinheiro
Paulo Bellinati	Luiz Tatit
Guinga	

Entrevistados nascidos entre os anos de 1946 e 1952, o que nos permite considerá-los – a despeito das especificidades de cada biografia – representantes de uma mesma geração. Os artistas são brevemente apresentados abaixo em função de sua contribuição para a presente pesquisa.

A disposição das entrevistas na ordem em que aconteceram parece-nos a melhor forma de se referir ao que o leitor encontrará nas páginas seguintes, o que acaba por delinear uma espécie de “Diário de Bordo” que bem representa a trajetória do trabalho encampado. Trajetória que é aqui apresentada em ordem cronológica.

1ª entrevista – realizada em 03/10/2011 – Luiz Tatit (1951): Compositor, cantor, violonista e professor livre-docente do departamento de Linguística da USP, onde desenvolve trabalho sobre a canção popular no Brasil. Contribuiu de forma decisiva para o formato do trabalho aqui apresentado desde seu primeiro momento, antes mesmo da realização dessa que acabou por ser a entrevista inaugural do projeto. Nesse encontro foram colocadas questões centrais – tais como a distinção entre “canção” e “música” – que representaram importante estímulo no sentido de tecer o presente cruzamento entre os pontos de vista dos artistas entrevistados.

⁹ Elomar (1937) representaria ao lado de Guinga uma segunda presença no eixo aqui trabalhado, excêntrico aos campos do violão e da canção. Entretanto o projeto artístico de Elomar não inclui registros em vídeo. O que nos desafia a seguir buscando uma maneira de apresentar as importantes contribuições do compositor-violonista baiano ao tema, algumas das quais já manifestadas por meio de um fértil contato pessoal.

2ª entrevista – em 20/12/2011 – Paulo Bellinati (1950): Violonista, compositor, arranjador e produtor musical que ao longo da carreira realiza trabalhos ligados ao violão solo e à canção, na intersecção entre a música popular e “de concerto”. Representou importante parâmetro para um maior aprofundamento nos meandros da percepção que o violonista-solista configura frente ao campo de interação abordado pela presente pesquisa. A solidez de tal parâmetro favoreceu-nos na concepção de uma linha de trabalho que lide com as diferenças entre as abordagens, concepções e estilos que, mesmo dentro do âmbito estritamente violonístico, se revelam marcadamente plurais.

Em 05 de outubro de 2012 é realizada a banca de qualificação do projeto de pesquisa, composta por José Miguel Wisnik, Ivan Vilela e pelo orientador do trabalho Gil Jardim. Momento no qual ficam definidas as diretrizes do trabalho, que se basearia na ideia de *polaridades* para elaborar um processo de entrevistas objetivando – nas palavras de Wisnik (gravadas na ocasião da banca) – “certo mapeamento dos depoimentos recolhidos que se abre para um futuro aprofundamento”. O fato de os padrões técnicos de gravação só então terem se definidos tornam os artistas entrevistados após a realização da banca mais presentes na *montagem* aqui apresentada. O que nos leva a manter em pauta entrevistas previstas para 2014, com Luiz Tatit e Paulo Bellinati, nas quais pretendemos promover até mesmo uma avaliação dos resultados obtidos até este ponto da pesquisa. Gravações a serem realizadas no mesmo padrão técnico de gravação de áudio e vídeo das que seguem.

3ª entrevista – em 05 de janeiro de 2013 – Sérgio Assad (1952): Violonista, compositor, arranjador e *guitar professor* na *Faculty* do SFCM (San Francisco Conservatory of Music). Um dos integrantes do “Duo Assad” é nosso principal interlocutor no que concerne a música e violão “de concerto”. A especificidade de sua condição de concertista-compositor renomado que, como compositor – ou “*composer*” – declara-se decisivamente influenciado pela canção brasileira – e consequentemente pela prática do “*songwriter*”¹⁰. Assad articula de modo significativo o tema do presente trabalho com o programa de pós-graduação do curso do departamento de música – que tem ênfase no estudo da música erudita – da Escola de Comunicações e Artes da USP. Departamento no qual o presente trabalho se insere formalmente dentro da área de pesquisa intitulada “processos de criação musical”.

¹⁰ A compreensão diferenciada que existe, por exemplo, entre “compositor” (em português) e “composer” (em inglês) e alavanca que essa diferença representou para o trabalho justifica a escolha de não traduzirmos os textos citados para português.

4ª entrevista – em 27 de janeiro de 2013 – Guinga (1950): Compositor, violonista e cantor. Representa um eixo para este trabalho na medida em que é “um compositor de canção” ¹¹, sem que com isso deixe de realizar constantes incursões criativas na música instrumental – inclusive na condição de violonista solista – articulando em sua prática autoral e performativa as esferas aqui estudadas. A amplitude de sua atuação leva o artista à posição de mediador natural de informações musicais entre tais universos, o que justifica que sua obra, depoimentos e execuções musicais o tornem o personagem de maior presença ao longo da *montagem* das entrevistas apresentadas.

5ª entrevista – em 29 de janeiro de 2013 – Paulo César Pinheiro (1949): Poeta e compositor. Letrista que, através de sua obra, ajudou a instaurar, ainda nos anos 1960, alguns dos parâmetros estéticos que se tornaram referenciais para a canção popular brasileira, e que traz para este trabalho um olhar sobre a música atravessado pela palavra. É parceiro de alguns dos principais compositores e violonistas de música do Brasil, dentre os quais Baden Powell, o que o insere no campo de estudo em questão por favorecer a investigação da conduta do violonista solista quando em ato criativo de canção.

6ª entrevista – em 31 de janeiro de 2013 – João Bosco (1946): Cantor, compositor e violonista. Agrega ao trabalho seu tão “pessoal” manejo musical que aqui se entrelaça com sua, não menos interessante, observação dos pontos que lhe parecem mais relevantes para atingir sua síntese entre voz e violão. O olhar da figura que canta se acompanhando ao violão e assim compõe canção, tão presente na história de nossa música, é representado aqui por um dos artistas mais populares do Brasil.

Em fevereiro de 2013 é concebida a base da *montagem* que estrutura a presente dissertação.

7ª entrevista – em 06 de abril de 2013 – Marco Pereira (1950): Violonista, compositor e arranjador e professor adjunto no Departamento de Composição da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Instrumentista referencial para o âmbito do violão solístico popular com uma linguagem que contempla aspectos resultantes da formação como concertista erudito, efetivando um trânsito de informações musicais que coincide em diversos pontos com a iniciativa aqui encampada. A gravação dessa última entrevista foi conduzida em função dos conteúdos obtidos nas entrevistas anteriores, fato que favorece uma maior presença do artista na presente *montagem*.

¹¹ LINK com essa mesma ideia apresentada em – 3.1- a não canção? – no depoimento do próprio Guinga.

De 04/2013 a 06/2013 foram ministradas aulas semanais em grupo,¹² baseadas no material em vídeo resultante das entrevistas, que representaram um importante momento de reflexão e sedimentação da estrutura do corpo desta dissertação.

Em maio de 2013, a riqueza do material registrado nas entrevistas realizadas para esta pesquisa me levou a propor, em parceria com Rose Satiko G. Hikiji, professora do Departamento de Antropologia da USP e vice-coordenadora do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), a realização de um documentário audiovisual (mais site). O projeto foi aprovado em 15 de julho de 2013 no edital de Intercâmbio Cultural da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, e deve ser finalizado em 2014. Parte das entrevistas já realizadas são apresentadas na dissertação, citadas textualmente ou nos arquivos de áudio (e no exemplo apresentado em vídeo) que seguem na forma de anexos.

Meu percurso artístico pessoal, apresentado a seguir através dos trabalhos realizados como compositor e violonista atuante no campo estudado, revelou-se ferramenta adequada aos propósitos da pesquisa na medida em que o manuseio de informações musicais – vivenciado como artista – alimentou as imagens lançadas nas entrevistas como projeções enquanto pesquisador – imagens que se traduzem no teor do conteúdo obtido.

Chico Saraiva (1973)¹³: *“Água”* (1999-MCD); *“Trégua”* (2003-Biscoito Fino); *“Saraivada”* (2007-Biscoito Fino); *“Sobre Palavras”* (2009-Borandá); *“Tejo-Tietê”* (2012-Delira); *“Duo Saraiva-Murray”* (a ser lançado em 2014) . É membro fundador do grupo de pesquisa e movimentação da música das culturas tradicionais brasileiras *“A Barca”*; vencedor do sexto Prêmio Visa – edição compositores – edição 2003, e bacharel em música popular – com especialidade em violão – pela UNICAMP (1992-1995)¹⁴.

¹² No auditório da escola de música Canto do Brasil (São Paulo)

¹³ Informações complementares em www.chicosaraiva.com.br

¹⁴ Aluno da quarta turma do primeiro curso superior de música popular implantado no Brasil.

1 - O VIOLÃO SOLO E O VIOLÃO E VOZ

1.1 - um violão que canta

A ideia de “tocar canções” é corriqueira e perpassa a vida de um músico desde seu primeiro contato com um instrumento. No Brasil esse primeiro contato com a música em muitos casos acontece através do violão, colocando para o iniciante a opção entre dois caminhos principais de atuação: o do violão que acompanha a voz que canta uma canção e o do violão que executa uma música sozinho. Muitas vezes, ao tentar reproduzir o que é corrente na música popular cantada, esse violão solo, ou solista, que tem mesmo vocação para uma atuação solitária, termina por tocar canções.

JOÃO BOSCO

*Lá em Fonte Nova, onde cresci, havia uma Rádio
com uma discoteca muito boa à qual eu tinha acesso.
Nessa época eu tentava reproduzir no violão essas coisas que eu ouvia,
entre elas um violonista chamado Dilermando Reis
que tocava umas canções muito bonitas
de grandes compositores da época, como o João Pernambuco.¹
Duas canções delas eu tirei ouvindo-o,
uma era “Sons de Carrilhões” e outra era “Abismo de Rosas”.
Eram músicas muito tocantes, que me diziam muita coisa.*

*O “Abismo de rosas” tinha uma coisa interessante
que era uma parte da melodia tocada em oitavas.
Muitos anos depois, quando comecei a ouvir guitarristas de outros lugares
como o próprio Wes Montgomery,²
e você via o cara tocando com duas notas, em terças ou oitavas,
eu me lembrava muito do Dilermando
por causa daquela parte da música que ele tocava*

SARAIVA

Aquela frase com um arraste...

¹ João Teixeira Guimarães (1883-1947), violonista-compositor que desenvolveu diferentes vertentes autorais, compondo tanto canções conhecidas – como a melodia de *Luar do sertão* –, quanto peças para violão.

² Wes Montgomery (1925-1968), um dos maiores guitarristas da história do jazz, desenvolveu linguagem e técnica própria que utilizava o polegar na mão direita para a execução de melodias “em oitavas” na mão esquerda.

JOÃO BOSCO

Música é assim,

*tem ingredientes dela espalhados pelos lugares mais diversos.*³

Então ouvindo Dilermando eu senti o violão,

depois ele foi chegando com a voz.

O mencionado “*arraste em oitavas*” pode ser ouvido na primeira frase do tema da imortal “Abismo de Rosas”, composta por Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928).

O “arraste”, também chamado de “glissando” ou “portamento”, é um dos vários recursos que caracterizam o estilo interpretativo do “violão seresteiro”, propagado em cadeia nacional ao longo da “era do rádio” através de Dilermando Reis (1916 - 1977). Dilermando foi o expoente máximo do violão solo brasileiro que explorava as vantagens das cordas de aço para atingir a expressão sentimental de seu “cantábile”, através do qual estabelece “*um modelo de fraseado intuitivo*”⁴ que é referencial para o violonista brasileiro.

O violão de Dilermando “*cantava*” com expressão muito semelhante à das grandes vozes da era do rádio, resultando no que podemos perceber como uma versão instrumental do “canto seresteiro”.

Assim foi apresentado o violão solo para toda uma geração de ouvintes, justamente a dos nossos entrevistados. Pois se, através de Dilermando, João Bosco sentiu o instrumento que em suas mãos passaria a acompanhar sua própria voz, foi também por essa via que Marco Pereira se deparou com o violão solo, que cultivaria ao longo de toda a vida.

³ LINK com a ideia “a gente vai juntando uma coisa com a outra” apresentada em – 5.1 - “Gagabirô” – no depoimento do próprio João Bosco

⁴ ZANON F. formula essa ideia aos 21m08s do programa dedicado à Dilermando Reis – elaborado com colaboração de Ivan Paschoito – da série de programas “*A Arte do Violão*”, que foi ao ar pela Rádio Cultura FM de São Paulo.
Disponível em: <http://luthierguitars.com/vcfz/VCFZ-0017-Dilermando_Reis.mp3>. Acesso em: set. 2013.

Track #01

[Marco Pereira recorda os anos de sua formação musical]

MARCO PEREIRA

*Minha mãe tinha um amigo que tocava violão
que me ensinou algumas coisas de Dilermando Reis.*

*Então o primeiro solo de violão que toquei
foi a famosa “Abismo de Rosas”*

[relembra o momento inicial da peça, que inclui o “arraste”]

Abismo de Rosas

valsa lenta

Arranjo para violão de
Isaias Sávio

música de
Américo Jacomino
(Canhoto)

Introdução

Valsa lenta

MARCO PEREIRA

Assim aprendi a solar

e a partir daí começou a abrir toda uma outra perspectiva.

O violonista relata que se aprofunda na perspectiva de solista por meio do estudo formal do violão “erudito” em conservatório, sem perder de vista os inúmeros desafios apresentados no convívio com a música popular, entre os quais se destaca a prática do violão de acompanhamento.

MARCO PEREIRA

*O interessante, e falo até de minha geração,⁵
é que a gente não tinha muito acesso à informação.
Não existiam, por exemplo, cursos de música popular como tem hoje,
os cursos acadêmicos, de conservatório eram só de violão clássico.
Então esse outro lado agente aprendia pela esquina.*

*Tem uma coisa que é comum à minha geração,
que foi termos começado pela canção.*

A canção popular, vivenciada pela geração dos mestres entrevistados, mobiliza um amplo leque de informações, profundamente arraigadas à maneira de viver do brasileiro. Dessa maneira, a canção se faz presente em áreas variadas da cultura nacional como o cinema, o teatro e a literatura. No ambiente contíguo do “violão de concerto”, ela não deixaria de se manifestar como traço marcante.

Sérgio Assad conta de que forma a canção se apresenta em sua história como elemento que o constitui em plano profundo.

ASSAD

*Eu nasci em um ambiente musical,
porque o Brasil é o país da música, e cresci ouvindo canções.
Como meu pai tinha essa mania de gravação desde que éramos pequenos,
tem gravações minhas cantando canções que ouvi pelo rádio
já aos quatro anos de idade.*

*Esse foi meu ambiente musical primeiro
e isso determina muito o que você vai ser.
Acompanhava meu pai em chorinho
e minha mãe em canções brasileiras da época dela.
Dali a fazer a primeira canção foi natural.*

⁵ LINK com a ideia de “entrevistados nascidos entre os anos de 1946 e 1952, o que nos permite considerá-los – a despeito das especificidades de cada biografia – representantes de uma mesma geração” apresentada em – introdução

Quando eu tinha 13 anos participei do meu primeiro festival de música popular em São João da Boa Vista, cidade dos meus pais, e a gente ganhou. Fiz muitas canções dos 13 aos 18 anos de idade, foi quando nos mudamos para o Rio de Janeiro, para eu e Odair estudarmos violão com Monina Távora.

A concertista e professora argentina Monina Távora (1921-2011), aluna de Andrés Segóvia (1893-1987), deu aulas regulares para o Duo Assad por sete anos (OLIVEIRA, 2009, p. 257). Ao longo desses anos o contato de Sérgio Assad com a música popular diminui à medida que o intenso trabalho em torno da interpretação, de cunho estritamente erudito, era aprofundado. É esse trabalho que dá escopo para a carreira internacional do Duo no âmbito da música de concerto, enquanto a produção de arranjos para o repertório popular, que reconduziria Sérgio à composição, era “*levado em paralelo*”.

Já o violonista-compositor Paulo Bellinati teve sua formação no violão erudito com o principal agente na instituição do ensino do violão de concerto no Brasil: o uruguaio, naturalizado brasileiro, Isaías Sávio; mestre que, talvez por ser também compositor, era “*aberto ao diálogo com a música popular*”⁶.

BELLINATI

*Eu tive um professor chamado Isaías Sávio, que me apresentava muita coisa de violão
Dizia: “Você tem que ouvir o disco de Laurindo tocando com tal cantora”*⁷

SARAIWA

Sávio tinha essa coisa desimpedida entre erudito e popular?

BELLINATI

*É. Ele me dava muita música, uma vez me disse:
“Você tem que ouvir isso aqui. É a música de Jobim cantada por uma cantora erudita”.
Olha só a visão do cara, e isso em mil novecentos e sessenta e pouco.*

⁶ ZANON F. formula essa ideia aos 36m50s do programa dedicado a Isaías Sávio – elaborado com colaboração de Maurício Orozco – da série de programas “*A Arte do Violão*”, que foi ao ar pela rádio Cultura FM de São Paulo.

Disponível em: <http://luthierguitars.com/vcfz/VCFZ-0040-Isaias_Savio.mp3> Acesso em: set. 2013.

⁷ Laurindo de Almeida (1917-1995), violonista brasileiro que em 1950 se estabelece em Los Angeles como um dos artistas brasileiros que mais contribuiu para uma difusão sistemática da bossa-nova nos EUA.

Isaias Sávio, ao que parece, alimentava Bellinati, não só no sentido de como se “tocar”, mas também no de como “compor” música, atuando como um referencial para a articulação entre as duas esferas. Articulação que remonta a uma das tradições mais antigas do instrumento, dentro da tradição da música escrita.⁸

Em suas aulas, Sávio também transmitia os princípios de seu estilo como autor que priorizava a expressividade da melodia.

BELLINATI

*Sávio insistiu muito numa coisa quando eu era garoto.
Ele falava sempre que a melodia é que era o importante,
que tem que cantar,
que a melodia tem que ser bonita.*

Essa prioridade, que estabelece um padrão de “melodia acompanhada”, repercutirá na futura atuação de Bellinati como autor, presente, também, em seu olhar como transcritor e realizador do livro *The Guitar Works of Garoto*, que apresenta a obra deste que é outro violonista-compositor referencial para a música brasileira: Aníbal Augusto Sardinha.

BELLINATI

O Garoto era um compositor que fazia canção no violão

SARAIWA

*Você fala das canções que receberam letra
e vieram a ser gravadas com interpretação vocal,
como “Gente humilde” e “Duas contas”?*

BELLINATI

*Falo de todas as músicas dele.
Eram canções instrumentais, não eram solos de violão,
era uma canção que ele tocava no violão.
Era “um violão que cantava.”⁹*

⁸ LINK com a ideia “A grande maioria do repertório do violão foi escrito por violonistas” apresentada no capítulo – 4.2 - o idioma do violão – no depoimento de Sérgio Assad

⁹ LINK com a mesma ideia em – 3.1 - a não canção?

Como vemos, essa ideia tão recorrente de um “*violão que canta*”, ou de uma canção instrumental, representa um traço constitutivo da música feita para violão solo no Brasil. Esse traço é determinado pela forte relação que o brasileiro tem com o canto, laço que se traduz em uma canção popular ampla, que ultrapassa seus supostos limites, apontando diferentes direções estilísticas através de múltiplas vertentes autorais.

Assim, o “*estilo cantabile*” se torna uma marca do repertório do violão solo brasileiro, no qual a melodia impera. Seja na música de Canhoto – que se esmera pela contundência dos motivos melódicos desenvolvidos em um contexto harmônico mais tradicional –, seja na música que se utiliza de uma maior variação harmônica, da qual Garoto é nosso referencial histórico.

O violão dos mestres brasileiros canta e se vale dessa relação com o canto para alcançar integridade na composição, de modo a entrar em comunicação direta com os ouvintes. Que também cantam.

Track #02

ASSAD

A história do violão brasileiro vem de Canhoto, João Pernambuco, Passa por Laurindo, pelo Garoto.

São figuras chave do desenvolvimento do violão no Brasil.

E tem algo comum entre eles,

que é exatamente o fato de escreverem música com característica melódica muito forte, então todos eles eram compositores de canção.

Chamo a atenção para o que diz Márcia Taborda (2011) em seu livro *Violão e identidade nacional*, corroborando nossa ideia:

Canhoto (1889-1928) foi, sem dúvida, o primeiro ídolo popular do instrumento, profissional pioneiro no campo dos recitais e gravações e compositor de obras de autêntica brasilidade. Esta seria sua maior contribuição para o violão, firmar bases do “estilo brasileiro”, posteriormente cultivado e desenvolvido por Dilermando Reis: Choros e valsas ingenuamente concebidos do ponto de vista da construção, apresentando harmonias e encadeamentos básicos que funcionam como suporte a melodias que se destacam pelo *estilo cantabile* (muitas das quais receberiam posteriormente letra) em detrimento de um caráter puramente virtuosístico instrumental. (TABORDA, 2011, p. 141, grifo nosso)

ASSAD

*E todos eles desenvolveram profissionalmente essa coisa de acompanhar cantores.
Acho que porque faz parte da vida do brasileiro este tipo de trabalho
porque aqui o Brasil é uma terra onde o canto é privilegiado.
A gente vê isso nas rodas das reuniões de família,
se ouve um pouquinho de música instrumental por meia hora,
depois as pessoas começam a cantar.*

*Então você desenvolve essa coisa de harmonizar
e tem pessoas que harmonizam diferente das outras.
Você pode tocar simplesmente os acordes
mas você pode começar a rebuscar.
É uma maneira, digamos, de arranjar no seu violão quando você está harmonizando
Por exemplo... normalmente eu não faria isso,
eu vou cantar! [risos]*

[ASSAD canta a melodia de sua música “Ângela”¹⁰ harmonizando-a com o violão, como em uma canção, e na sequência toca o arranjo da melodia no violão costurada com a harmonização, como em uma peça para violão. Enquanto toca, tece comentários sobre os desafios desse processo]

¹⁰ lançada no CD “Velho Retrato” (Egea records - 1999) de Gabrielle Mirabassi & Sérgio Assad

1.2 - um violão que se engrena na canção

A história da canção no Brasil tem estreita ligação com o violão. Se outros instrumentos melódico-harmônicos – como o piano, a sanfona ou o cavaquinho – figuram como ferramentas de elaboração musical consagradas em determinadas vertentes, o violão se destaca como principal instrumento de manuseio dos elementos musicais de quem faz canção no Brasil.

Assim, o formato de uma voz e um violão surge como parâmetro determinante para uma música que apresenta vocação para receber tratamento de canção, mesmo se for composta com a participação ativa de um instrumento que não seja o violão. Fato para o qual chamamos atenção através do comentário de Marco Pereira a respeito da música de Tom Jobim:

MARCO PEREIRA

*Sinto Jobim como canção, dentro dessa estética simples,
que se traduz com uma voz e um violão
sem perder sua beleza e integridade.¹¹*

Parâmetro que se estabelece através da farta produção de diferentes gerações de cantores-violonistas, que vão, gradualmente, fundando as bases de manuseio musical próprias da canção brasileira. João Bosco, músico consagrado dentro dessa linhagem, fala da forte impressão que lhe causou o contato com a música de um artista que representa um dos alicerces fundamentais desse universo.

JOÃO BOSCO

Uma pessoa que mudou minha vida foi o Dorival Caymmi.

*Ele tinha o violão de aço dele
e cantava com aquela voz muito poderosa.
Violão e voz com emissão muito parecida,
ambos muito fortes.*

No caso de Caymmi o forte volume de sua emissão vocal era equiparado a seu violão ao se valer da maior projeção proporcionada pelas cordas de aço.

¹¹ LINK com a ideia “distinção entre canção e música” apresentada em – 3.1 - *o composer, o songwriter and the grays in the between* – no depoimento de Luiz Tatit

JOÃO BOSCO

Ao contrário de João Gilberto

que faz uma voz suave e um violão muito “soft” também.

João Gilberto, por sua vez, desenvolve uma estética vocal moldada ao volume natural de atuação do violão de cordas de nylon. Instrumento semelhante ao utilizado na música de concerto, através do qual o músico desenvolve, nessa dinâmica mais “soft”, seu “projeto rítmico” a partir de seu “conhecimento profundo da essência de uma canção”, conforme nos conta Walter Garcia (1999) em *Bim Bom. A contradição sem conflitos de João Gilberto*:

É certo que muito já se falou sobre a adequação do canto baixinho à tecnologia do microfone, na evidência que, em 1958, não é mais necessário um vozeirão para poder gravar. (...) No entanto esse dado prático, em minha opinião, não é exatamente a causa de João conter a sua voz - ele, que gravou cantando de forma potente em 1951, como crooner do conjunto vocal Garotos da Lua, e também no ano seguinte, iniciando sua carreira solo. A tecnologia, da qual a canção popular-comercial não se separa, torna viável a interpretação Bossa-nova, mas os motivos da mudança da maneira de João Gilberto cantar, entre a juventude e a maturidade, são de ordem estética: o seu *projeto rítmico*, a partir do qual se organizam todos os outros elementos da obra, e o seu *conhecimento profundo da essência de uma canção*. (GARCIA, 1999, p. 122)

Para levar adiante esse projeto, o cantor-violonista baiano trilhou um caminho ímpar de atuação como performer, já que a partir da década de 1960 o instrumento padrão do violonista profissional de canção popular, ao menos no palco, passa a ser o “violão elétrico”¹². Salvo exceções, como João Gilberto, que segue ao longo de toda a carreira aprofundando o sutil encaixe camerístico entre voz e violão, o que exige também no palco a presença de microfones sensíveis, habitualmente utilizados apenas em estúdio.

JOÃO BOSCO

Tanto Dorival Caymmi quanto João Gilberto

têm esse enorme talento,

de equilibrar a voz e o violão num mesmo nível sonoro.

O jogo que se dá nesse encaixe entre violão e voz é o dispositivo que melhor auxilia o compositor na avaliação da expressividade de cada passagem musical em meio às escolhas inerentes a um processo criativo. Dessa forma, o autor da canção age, muitas

¹² LINK com a ideia “as pessoas estão na praça esperando um determinado resultado sonoro” apresentado em – 4.3 - a sala, o banheiro e a praça – no depoimento de João Bosco

vezes, em busca de um “*equilíbrio*” não só do “*nível sonoro*” como também entre as demais propriedades da voz e do violão, além de atender às exigências de um e de outro lado, que se fazem presentes no ato de compor.

JOÃO BOSCO

*Comecei então ouvindo as “Canções Praieiras”,
naqueles discos de dez polegadas.*

*Me impressionando muito com suas harmonias
e com o jeito que Caymmi toca seu violão.*

*Que não apenas acompanha a melodia da voz
como também realiza interferências na música.*

*Sinto que aprendi isso com ele:
O violão muito integrado na composição.*

*Tanto que é impossível eu fazer uma canção sem o violão,
pois ele joga o tempo todo com a ideia da composição.
Em um diálogo constante entre voz e instrumento.*

*Ao mesmo tempo em que a voz inspira o violão,
o instrumento chama a voz.
Por fim os dois se fundem
tornando-se partes inseparáveis da composição.¹³*

A síntese entre voz e violão acontece no Brasil de diferentes maneiras, remetendo a práticas musicais variadas. Assim o violão ganha ares de sanfona ou viola caipira, ao lidar com o repertório nordestino ou do centro-oeste brasileiro; de cavaquinho ou 7 cordas, ao tocar samba e choro; de guitarra elétrica, em interpretações jazzísticas; ou de piano, ao se utilizar de recursos polifônicos próprios da música clássica.

Se por um lado é importante o aprofundamento em cada uma dessas pronúncias musicais, através do estudo rigoroso de suas gramáticas específicas, por outro é também essencial – em um país que apresenta uma pluralidade musical como a nossa – que investiguemos o impulso das “*soluções pessoais*” como um fator característico da dinâmica criativa no campo da canção popular. Impulso mencionado diversas vezes por nossos entrevistados, como nos depoimentos a seguir:

¹³ LINK com a mesma ideia apresentada em – 3 - canção: graus de ação do instrumento no processo criativo – na segunda categoria da esquematização

JOÃO BOSCO

*Acho que Dorival não está aí para ser decifrado,
já que apresenta uma relação misteriosa entre voz e instrumento,
mas sim para sabermos que de fato aquele é um violão muito característico
daquela voz e daquele autor.*

Guinga destaca outros artistas, da geração subsequente à de Dorival Caymmi, que contribuem de maneira especial para a multiplicação das expressões e estilos na elaboração de um “violão que se engrena na canção”.

Track #03

GUINGA

*Esses caras têm uma importância muito grande para o violão:
Milton Nascimento, Chico Buarque, Gilberto Gil, Dori Caymmi.
Eles têm a mesma importância para o violão que João Gilberto,
já que apresentam soluções também muito pessoais.*

Quando Dori faz isso:

[Guinga toca e vocaliza “Estrela da tarde” (Dori Caymmi/Paulo César Pinheiro)]

Isso é uma obra-prima, rapaz!

Tem uma importância para a literatura violonística como qualquer dessas peças maravilhosas

Os termos “peça”, “literatura violonística” e “obra-prima” nos remetem diretamente ao universo do violão erudito¹⁴, e, de certa forma, reclamam uma legitimidade híbrida

¹⁴ Universo com o qual Guinga entrou em contato, ainda que não de maneira aprofundada, como aluno do professor e concertista Jodacil Damasceno.

entre as tradições escrita e oral, para a refinada ourivesaria do compositor-violonista que compõe canção no Brasil.

GUINGA

Esses caras foram mais meus professores de violão do que os violonistas mesmo.

SARAIWA

Você fala do violão de acompanhamento?

GUINGA

Para mim isso não é violão de acompanhamento.

É um violão que tem uma vida independente.

Paradoxalmente só um violão “*que tem uma vida independente*” pode ser percebido como “*parte inseparável*” de uma canção.

Assim a visão de Guinga dialoga com a de João Bosco quando menciona que o violão e a voz se “fundem tornando-se partes inseparáveis da composição”. Em ambos os casos a aderência entre o canto e o acompanhamento concebido de forma autoral nos conduzem à impressão de *gestos musicais* específicos, que revelam o conceito de criação de cada compositor.¹⁵

GUINGA

Se você for acompanhar essa música de uma outra maneira não vai ter essa exuberância.

O cara criou uma canção e criou um violão que se engrena na canção.

Esse violão, que se funde com a voz, é flexível e constantemente reprocessado.

Na grande maioria dos casos, o violão não foi escrito nota a nota pelo autor, apesar de muitas vezes dialogar com recursos usuais nas “peças” de tradição escrita. Cada novo arranjo, transcrição, transposição ou até mesmo reprodução que pretenda ser literal, exige, em alguma medida, que o músico executante eleja o que ele considera “essencial” àquele violão.

¹⁵ LINK com “o conceito de *gesto musical*” apresentado em – introdução

No exemplo presente no *track #3* do DVD anexo, Guinga executa a música na tonalidade original, Ré maior, descartando o recurso utilizado por Dori Caymmi na versão original¹⁶, que explorava o violão nessa mesma tonalidade, porém com a primeira corda afinada na nota si.¹⁷ O próprio Dori Caymmi, ao adequar o violão para a tonalidade de Dó Maior, em função da gravação de sua irmã Nana Caymmi¹⁸, também dispensa o recurso da afinação diferenciada e soluciona a abertura dos blocos de acordes de forma semelhante à que nos é apresentada por Guinga.

Esse pequeno recorte do percurso das informações, presentes na “metade violão” dessa canção, oferece-nos uma ideia de como se propaga esse tipo de conteúdo musical. Por um lado, ele depende de uma sedimentação da distribuição dos acordes no braço do instrumento que garanta ao gesto seu caráter original e, por outro, é constantemente reprocessado na dinâmica da tradição não escrita.

Em muitos casos, esse conteúdo interroga as funções harmônicas dos acordes habitualmente utilizados em canção popular, e, em outros tantos, exige do violonista, acompanhador de canção, recursos técnico-mecânicos que nem sempre são os mesmos que funcionam em sua prática habitual com o “*violão elétrico*”.¹⁹

Dessa forma, manifesta-se uma importante troca de informações musicais entre a canção popular e a composição para violão, se não erudito, ao menos aquele que dialoga com os recursos da tradição escrita e se vale de nuances expressivas próprias da emissão “natural” – ou “de concerto”²⁰ – do instrumento.

¹⁶ Lançada no LP intitulado “Dori Caymmi” Emi-Odeon (1980).

¹⁷ Vale a comparação entre a gravação presente no *track #3* do DVD anexo e a partitura da transcrição feita por Julio Smaçaro na página 68 de sua dissertação de mestrado intitulada “*O cantador: A música e o violão de Dori Caymmi*” UNICAMP, 2006.

¹⁸ Lançado no LP de Nana Caymmi intitulado “Mudança dos Ventos” Emi-Odeon (1980).

¹⁹ LINK com a ideia “quando o som passa pelo cabo (do violão elétrico) já é outro som” apresentada em – 4.3 - a sala, o banheiro e a praça

²⁰ LINK com a ideia “(violonistas) que estudaram realmente o som polido” apresentada em – 4.7 - som polido – no depoimento de Sérgio Assad

2 - A PROCURA DO OUTRO

João Bosco salienta o enriquecimento que o “Jobim arranjador” proporcionou ao “Jobim compositor”, e nos revela a importância do constante manuseio da matéria musical referencial composta por outros autores, que se apresentam como “matrizes” para o desencadeamento de um processo criativo pessoal.

JOÃO BOSCO

*Eu acho que foi muito interessante para o trabalho de Jobim
o fato de ele estar sempre em contato com a música de outros,
e trazendo-a para seu piano para fazer os arranjos.
No fundo essa é uma forma de se enriquecer,
que deve ter sido muito significativa para ele.*

*Falando por mim,
eu nunca pego o violão para fazer uma canção.
Eu pego o violão para fazer uma música de alguém.*

SARAIVA

Para se lembrar de uma coisa ...

JOÃO BOSCO

*Isso, lembrar de uma coisa de alguém
e então começo a tocar a canção,
do meu jeito, já que não leio partitura.
Eu não sei exatamente que acorde o sujeito está fazendo,
mas eu tenho uma ideia, que começo a desenvolver.*

*E é nessa procura pelo outro, que você se acha.
O bonito é que você acaba entrando no outro e desaparecendo com ele.
O que me lembra de um samba que fiz com Aldir
no disco “Não vou para o céu mas já não vivo no chão”¹
onde tem um verso em que ele diz:
“Entrava no livro que lia e sumia”*

SARAIVA

Da canção “Sonho de Caramujo”, certo?

JOÃO BOSCO

*É. No fundo é isso,
todos nós entramos em uma coisa e queremos desaparecer lá dentro,
porque nós admiramos aquele universo,*

¹ 2009, gravadora Universal, selo MPB

e queremos nos perder ali dentro.

E é exatamente se perdendo ali que a gente está se achando.

*Essa é a explicação que tenho de como esses caminhos vão surgindo,
com o outro sempre nos conduzindo a algum lugar.*

Nos compassos em que nos apresentam suas referências artísticas, os entrevistados também nos “conduzem” a diferentes lugares, convidando-nos a abordar a tradição musical de dois continentes que se equilibram complementarmente no forjar da música brasileira: Europa e África. As *transcrições descritivas* dos exemplos musicais executados por Guinga e João Bosco são apresentadas respectivamente em – 2.3 - *matrizes melódico-harmônicas*, sub-capítulo que estuda as relações do eixo das “alturas” – herdadas da tradição escrita europeia –, e em – 2.2 - *matrizes rítmicas*, que trabalha as diferentes percepções de ritmo à luz do referencial africano de tradição não escrita.

O próximo momento do texto vai ao encontro de uma figura que, como acabamos de ver, é vital para o músico que compõe canção: o letrista.

2.1 - o letrista

Sonho de Caramujo (João Bosco/Aldir Blanc)²

*Eu moro dentro da casca do meu violão
Neguinho me vendo em Quixeramobim
E eu andando de elefante em Bombaim*

*Nem menino eu era garotinho
Vivia adulto sozinho
Eu nunca fui aonde eu ia
Andava em má companhia
Entrava no livro que lia e fugia*

*Cumpri o astral de caramujo musical
Hoje eu gripo ou canto
Não vou pro céu, mas já não vivo no chão
Eu moro dentro da casca do meu violão*

² Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=q_iBAiLP_ps> Acesso em: out. 2013.

Vale ressaltar a apropriação involuntária que João Bosco faz da letra, ao transformar – no final da primeira parte – o “*fugia*” original em “*sumia*”, indo assim mais fundo na imagem que lhe ocorre como resposta no instante de nossa entrevista. Dessa forma seu parceiro histórico Aldir Blanc, com quem João Bosco reencontrava na leva de canções apresentadas nesse disco, é, também por essa via, um “*outro*” que conduz o músico a “*algum lugar*”.

Essa complementaridade entre música e letra que forja a canção, e que depende de uma cumplicidade natural nas intenções artísticas, vem fomentando ao longo dos anos o desenvolvimento de uma verdadeira rede entre compositores de canção popular no Brasil. Em cada “parceria”, que se aprofunda através das diversas decisões autorais, dois artistas têm a oportunidade de realizar um intercâmbio entre suas vivências anteriores e estabelecer um projeto comum. Essa rede informal que interconecta artistas de idades, lugares e experiências muito diferentes, se apresenta como meio através do qual as práticas autorais da canção popular brasileira são lapidadas e transmitidas de geração em geração. Práticas que se transformam e se renovam construindo continuamente o futuro da canção brasileira.

Fundamental para a história da canção no Brasil e para a dinâmica dessa rede de propagação é nosso entrevistado, o letrista Paulo César Pinheiro.

P.C. PINHEIRO

*Eu faço música há mais de 50 anos,
eu estou com 63 e comecei com 13 anos,
e tive os parceiros mais diversos e dos mais distantes lugares do Brasil.
Eu posso traçar o mapa do meu país através das músicas dos meus parceiros.*

*Conheço o Brasil de perto, pois em cada lugar que ia fazer um show ou uma palestra,
interessado como eu era pelo folclore brasileiro,
eu ia mergulhando cada vez mais em cada linguagem dessas
e fui amalgamando o que hoje sou e escrevo.*

*E a música de cada um dos meus parceiros tem uma linguagem diferente.
A linguagem que eu faço com João Nogueira,
não é a mesma que eu faço com Lenine, ou com Sivuca.
São coisas díspares.
A diversidade musical presente nessas melodias
me fez caminhar por trilhas muito diferentes umas das outras.*

*Então, até pra depois vir a fazer eu mesmo as melodias,
eu antes aprendi um pouco com cada parceiro.*

É como um tipo de parceiro que este trabalho estuda a “parceria” que se estabelece entre um compositor de música e um compositor de letra³, e, dentro desse formato, tem como foco a atividade do compositor de música – abordando assim o “*lado musical da canção*” (TATIT, 2004, p. 124) sem perder de vista as propriedades da palavra que incidem sobre o desenho melódico.

Luiz Tatit nos introduz à escuta do “*cancionista*” que “*privilegia o tratamento global da obra*” e, assim, se distancia da escuta do “músico” que trabalha as “unidades mínimas do som”⁴.

Parece, realmente, que o ouvido dos cancionistas possui uma Gestalt própria: (...) adota algumas sequências de acordes (quando toca algum instrumento) e algumas regularidades rítmicas como pontos demarcatórios para a invenção melódica; propõe e memoriza melodias globalmente sem se deter nos detalhes de passagem (...). Se a tendência do músico é desenvolver um ouvido analítico, chegando às unidades mínimas do som (embora não perca a noção do todo), o ouvido do cancionista privilegia o tratamento global da obra, não se importando com alterações localizadas⁵. (TATIT, 1996, p. 163)

Ao longo de nosso trabalho procuraremos analisar de que modo as habilidades próprias do “músico” convergem com o fazer do “*cancionista*” ou, em um ponto extremo da *polaridade* aqui esboçada, com a percepção do “letrista”.

No intercâmbio entre as especificidades da atividade musical e as nuances da palavra, um dos compositores escuta com maior nitidez o que o outro ouve apenas superficialmente. Assim, diante do formato de parceria aqui estudado, o “músico” tem na escuta do “letrista” parâmetro para a articulação de um discurso melódico que atenda à fluência própria da fala através dos recursos musicais que domina. A busca da integridade de canção, forjada através de colaborações entre parceiros, o “melodista” – que em muitos casos é um músico-instrumentista – tem como desafio equacionar as diferentes escutas apresentadas acima por Luiz Tatit, as quais serão estudadas ao longo do percurso de nosso trabalho.⁶

³ Vale o esclarecimento de que apesar de esse tipo de relação se apresentar das mais variadas maneiras no Brasil, já que é comum a figura do compositor que trabalha tanto “letra” quanto “música”. Mesmo os compositores que dispõem de ambos os predicados recorrem constantemente a um parceiro e assim assumem uma das duas funções – o que resulta no formato de trabalho aqui estudado –, ou ainda compõem no modelo de “parceria de sambista” – na qual um compositor apresenta letra e música de uma primeira parte que o parceiro complementa fazendo também letra e música.

⁴ LINK com a ideia “a cabeça do músico popular está sempre na menor figura” apresentado em – 2.2 - matrizes rítmicas – no depoimento de Marco Pereira

⁵ LINK com a ideia “para Baden o que interessa é a melodia, a harmonia depende do que ele está pretendendo”, apresentada em – 3.3 - a canção sem violão – no depoimento de Turibio Santos; LINK com a ideia “por que em uma música que tem uma forte ‘natureza melódica’ tocar a melodia já é o suficiente” apresentada em – 4.1 - violão-piano – no depoimento de Sérgio Assad

⁶ LINK com a ideia “papel de mediação exercido pela ‘entoação’.” apresentada em - 3.4 – a pergunta de Tatit

2.2 - matrizes rítmicas

O aspecto rítmico lida diretamente com diferenças culturais que repercutem nas informações musicais em trânsito entre os contextos musicais de cada realização.

Chamamos atenção para uma questão que é motivo histórico de inquietação para os músicos e que nos acompanha ao longo deste trabalho. Questão essa que introduzimos por meio do depoimento de Egberto Gismonti para Arrigo Barnabé transcrito abaixo.⁷

EGBERTO GISMONTI

*A cultura musical alemã é fundamentada em “marcha”;
já a brasileira, seja ela mais ou menos “cult”,
é fundamentada naquele surdo que bate no segundo tempo
e na síncope, cuja divisão nunca está onde deveria.*⁸

Já que nossa síncope...

[solfeja os seguintes ritmos]

*...sofre um deslocamento e é sentida pelas orquestras alemãs como “marcha”, na figura...*⁹

...e pelos franceses – a despeito de terem sido os colonizadores da África – como tercina.

⁷ Trecho presente em 24m03s do segundo dos dois programas que apresentam a entrevista com Egberto Gismonti – gravado em 2004 – concedida ao programa “Supertônica”, idealizado e apresentado pelo compositor Arrigo Barnabé que vai ao ar pela Rádio Cultura FM de São Paulo.
Disponível em: <<http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/supertonica/arquivo/egberto-gismonti-forca-lascada>>
Acesso em: set. 2013.

⁸ Dessa forma Gismonti nos exemplifica, através da síncope característica brasileira, o conceito de *contrametricidade* – ou seja, de figuras que interrogam o compasso – em contraste com a figura rítmica associada à “marcha” alemã que é exemplo de *cometricidade* – já que afirma os tempos do compasso. Conceitos apresentados em *Feitiço Decente* (SANDRONI, 2001, p.27)

⁹ LINK com a ideia “só quando fica clara a pulsação você entende a síncope” apresentada em – 2.2 - matrizes rítmicas – no depoimento de Marco Pereira; LINK com a ideia central apresentada em – 5.2 - uma pergunta para Browner – no diálogo com Sérgio Assad

Baseado no meio de expressão orquestral, que bem representa as implicações práticas da música escrita, a observação de Igor Stravinski retrata – a partir de outra realidade – as dificuldades na transmissão e assimilação através de partitura da música que interroga as hierarquias tradicionais do compasso. Preocupações que se refletem na conversa de Stravinsky com o músico Robert Craft.

Durante 50 anos dediquei-me a ensinar músicos a (...) acentuar notas sincopadas e a começar o fraseado antes para obter resultado. (As orquestras alemãs são incapazes de fazê-lo, tanto quanto os japoneses de pronunciar o “L”). Na execução de minha música, questões simples como essa consomem metade dos meus ensaios: quando irão os músicos aprender a abandonar a nota ligada, a suspendê-la e não apressar as colcheias em seguida. (STRAVINSKI, 1984, p. 99)

A questão se revela na medida em que constatamos a significativa diferença entre uma abordagem rítmica que se alimenta da estabilidade do “*tempo*”, mais presente no músico que tem sua formação através das práticas populares – de cunho não escrito –, e outra, ligada à tradição escrita, que se desenvolve através da “*expressão*” regida justamente por dispositivos de variação do tempo.

Variação que se traduz por meio de entidades de expressão musical tais como o “*rallentando*” (ou *ritardando*); o “*acelerando*” (ou *stringendo*); o “*ad libitum*” (ou *rubato*); ou o “*A tempo*” (dispositivo “reestabelecimento” do tempo) (ZAMACÓIS, 1979, p. 132-133). Recursos diretamente associados à partitura e cultivados ao longo de toda a história da música “cultura” europeia, conforme nos esclarece, por exemplo, o livro *Teoria de la música* de Joaquin Zamacoís.

La expresión musical:

El ejecutar con exactitud las entonaciones y los valores de las notas no basta para imponer de una manera artística una composición a la sensibilidad del oyente. Hace falta, además, lo que vulgarmente se entiende por darle expresión.

Contribuyen a la expresión musical :

El movimiento o “tempo”, esto es lo grado de lentitud o velocidad con que es ejecutada la obra.

El carácter, o sea, el sentimiento requerido por la idea musical: alegría placidez, dolor, etc.

El matiz o gradación de la sonoridad. Fortíssimo, Piano, etc.

La accentuación y la articulación, es decir: la manera especial con que cada nota es atacada. (ZAMACÓIS, 1979, p. 130)

O fértil conflito ao qual nos referimos é constatado na própria natureza da música popular brasileira, que se alimenta fartamente da tensão resultante do encontro entre o manejo rítmico das “matrizes” musicais africanas e europeias.

Polaridade estabelecida estrategicamente pelo presente trabalho diante do fato de que a musicalidade indígena – que completa a tríade constituinte brasileira – “se encontra difusa e seus

elementos difíceis de serem apontados”, mesmo dentro da “música caipira”, que é talvez a principal derivação musical resultante do encontro entre os homens portugueses que aportaram no Brasil no início do colonização e a mulher indígena.

Assim, o mameluco, que é o povo formado e formador desta região compreendida como o Centro-sul do Brasil, é quem começa a assimilar e juntar estas musicalidades. É ele quem incorpora as estruturas da música indígena de forma intuitiva, ouvindo-a soar da voz de sua mãe. Hoje esta musicalidade se encontra difusa e seus elementos difíceis de serem apontados dentro da música caipira, pois, devido ao quase total extermínio da nação tupi perderam-se as referências de como era a música produzida por estes povos, restando a nós hoje descobri-la através da eliminação de elementos musicais inerentes às culturas brancas e negras, num trabalho de arqueologia musical. (VILELA, 2004, p.175)

É para esse trabalho arqueológico que nossa pesquisa contribui, na medida em que estuda a relação entre a tradição escrita – europeia – e a não escrita – africana – no Brasil.¹⁰ *Polaridade* reveladora do cerne da questão que aqui introduzimos.

A rítmica ocidental é divisiva, pois se baseia na divisão de uma dada duração em valores iguais. Assim, como ensinam todos os manuais de teoria musical, uma semibreve se divide em duas mínimas, cada uma destas em duas semínimas e assim por diante. Já a rítmica africana é aditiva, pois atinge uma dada duração através da soma de unidades menores, que se agrupam formando novas unidades, que podem não possuir um divisor comum (é o caso de 2 e 3). (JONES, 1959, p. 210 apud SANDRONI, 2001, p. 24)

O músico e etnomusicólogo austríaco Gerarhd Kubik apresenta a seguir um olhar mais amplo, resultante de uma profunda vivência e reflexão sobre a questão, que é aqui transcrito integralmente para que possamos identificar tais nuances nos exemplos musicais que se sucederão ao longo do presente trabalho.

A organização do movimento na música e dança africanas segue rigidamente certos princípios de tempo rítmico. Não há comparação com os sistemas rítmicos ocidentais. Os sistemas de divisão do tempo africanos baseiam-se em, pelo menos, quatro ou cinco conceitos fundamentais:

1. A presença de uma pulsação de referência mental (não explícita) consistindo em unidades de pulsação iguais ocorrendo ad infinitum e habitualmente muito rápidas. Estas pulsações elementares têm por função servirem de quadro de referência. São duas ou três vezes mais rápidas do que a pulsação ou "tempo forte" ocidentais.

2. As formas musicais organizam-se de forma a que os motivos e temas se desenvolvam de acordo com um número regular dessas pulsações elementares, habitualmente 8, 12, 16, 24 ou os seus múltiplos, mais raramente 9, 18 ou 27 pulsações. É o que designamos por ciclos; os números são designados por fórmulas estruturantes.

¹⁰ LINK com a ideia “isso aí não é tão negro, é mais indígena” apresentada em – 5.5 - “Boi de Mamão” – no depoimento de P. C. Pinheiro

3. Muitas destas fórmulas podem ser divididas ou partidas de mais do que uma maneira, permitindo assim a combinação simultânea de unidades métricas contraditórias. Por exemplo, o número 12, que é o mais importante em música africana, pode ser dividido por 2, 3, 4 e 6.

4. Motivos com o mesmo número de pulsações podem ser conjugados entre si de tal forma que os seus pontos de início se cruzem (ritmos cruzados). Em alguns casos eles cruzam-se de tal forma que ficam entrelaçados, não havendo duas notas a soar em simultâneo (combinação entrelaçada).

Em “algumas regiões” existe um outro “conceito de tempo”: as designadas frases rítmicas de referência (time-line patterns). (KUBIK, 1981, p.93)

A confluência entre “as músicas da Europa e da África se fundindo sobre as Américas” (WISNIK, 1989, p.210) instaura no Brasil um novo regime rítmico que, apesar de, no mais das vezes, adotar a manutenção de um compasso fixo como na concepção europeia, relativiza a hierarquia entre tempos fortes e fracos e explora um tipo de “expressão” que depende da estabilidade do tempo para alcançar o efeito das inflexões *contramétricas* que geram a síncope característica brasileira.

Essa *contrametricidade* presente nas porções menores de tempo pode ser enxergada como resultante dos desenhos rítmicos assimétricos das “time-lines” referenciais que o músico internaliza e adota como infraestrutura para seu discurso rítmico. O etnomusicólogo e compositor ganense Kwabena Nketia cunhou o termo *time-line* para designar um procedimento largamente empregado e difundido por toda a África. O autor explica o termo no seu livro *The Music of Africa* de 1974:

Ela (a *time-line*) pode ser definida como um padrão rítmico em forma aditiva ou divisiva, que incorpora o pulso básico ou a pulsação reguladora, assim como o referencial de densidade. Ao invés de grupos regulares de quatro notas, grupos de cinco, seis ou sete notas podem ser utilizados em padrões de subdivisão binária ou ternária (compasso simples ou composto). (NKETIA, 1974, p. 132)

Diante de outras culturas derivadas da diáspora africana, como é o caso da cubana, que tem sua música organizada – ao menos de um modo geral – nas “time-lines” (ou seus sinônimos “clave” ou “linhas-guia”), a música brasileira parece se revelar, também nesse sentido, marcada pela diversidade. De fato, a música brasileira apresenta tanto práticas musicais regidas por “time-lines” quanto “batusques”, que não obedecem a uma lógica atrelada a um “padrão rítmico” mais extenso que possa se configurar como uma “time-line”, como por exemplo o congado mineiro, que apresenta sua sofisticação rítmica como derivação direta da nação Banto¹¹. Já a música afro-baiana de terreiro, ligada ao candomblé e descendente direta da nação Iorubá e Ewe (Gêge) (KUBIK, 1979, p.17), apresenta-se como um dos vários exemplos em que essa preponderância da clave como referência absoluta se revela nitidamente no Brasil.

¹¹ LINK com a ideia “O ‘boi’ é outro exemplo de gênero/ritmo que, originário do entorno amazônico – marcadamente indígena –, não apresenta um desenho rítmico mais extenso que se configure como uma referência básica – nos moldes de uma ‘time-line’ ou ‘clave’.” apresentada em – 5.5 - “Boi de Mamão”

Carlos Sandroni arejou o assunto no Brasil em seu livro *Feitiço Decente*, no qual também observa que o “conceito” de “linhas-guia” é utilizado em “muitos”, porém não na totalidade, dos repertórios africanos, e que sua utilização tende a acontecer em “fórmulas assimétricas”. As “*figuras rítmicas*” derivadas desse contexto musical são assim apresentadas por Sandroni:

Figuras rítmicas (...) que embora possam eventualmente ocorrer na música erudita ocidental – em particular na chamada música contemporânea –, só o fazem a título de exceções e são consideradas de *difícil execução*.¹² Na música da África Negra, ao contrário, elas pertencem por assim dizer ao *senso comum* musical, frequentando inclusive o repertório rítmico das crianças. (...) neste ponto o Brasil está muito mais perto da África do que da Europa. (SANDRONI, 2001, p. 25, grifo nosso)

Assim, os meandros do “*senso comum*” que constitui a música brasileira são derivados diretos de práticas africanas. Como podemos observar nos dois desenhos de “*time-lines*” – em um ciclo de 16 “pulsos” – que são apresentados por Kubik em seu estudo *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil - A study of African cultural extensions overseas*.

Angola/Zaire sixteen-pulse standard pattern
(often struck on the corpus of a drum, on a glass bootle, calabah or clapped hands)

a) Nine-stroke Version (obtained as village of Soma Kayoto, area of Cuito-Cuanavale, 1965)

16 [x . x . x . x x . x . x . x x .]

b) Seven-stroke Version (for instance, as a clap pattern in the Nkili dance of the Humbi, Southwestern Angola, 1965)

16 [x . x . x . x . . x . x . x . .]

This pattern has a characteristic geographical in Black Africa. It is almost exclusively concentrated in Bantu-Speaking africa, mainly in Angola. (KUBIK, 1979, p.17)

A familiaridade que o brasileiro tem com tais desenhos rítmicos torna inegável o parentesco que chamou atenção da escuta de Kubik. Apresentamos a seguir a “tradução” das “*time-lines*” para o nosso sistema de notação habitual, ocupando dois compassos binários. Compasso que se consagra na escrita de partituras de samba a partir de 1930, quando Bide¹³ introduz no samba o surdo, instrumento que determina a periodicidade binária na medida em que oferece apoio no segundo tempo.

¹² A *Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado* ilustra a relação entre esse “senso comum” e partituras da chamada música erudita “contemporânea”, consideradas de “difícil execução”. Fato que se explicita com o seguinte olhar: “As síncopes escritas muitas vezes camuflam ritmos aditivos que convivem com o compasso binário simples (o seu derivado direto)” (GANDELMAN S. e COHEN S., 2006, p. 36)

¹³ Alcebiades Maia Barcelos (1902- 1975)

Surdo (equivalente ao polegar “p” da mão direita para o violonista) que dá o apoio no grave para que as variações rítmicas que são características do samba se desenvolvam livremente no agudo (que podem a princípio ser lidas pelo violonista com os dedos “i”, “m” e “a” em bloco). Dessa forma, ao menos no samba, os desenhos das “time-lines” africanas se ressignificam no Brasil, perdendo o caráter de “frase rítmica de referência” e ganhando – talvez pela miscigenação com outros referenciais como o Banto – um sentido de variação rítmica.¹⁴

A conversa com Marco Pereira se desenvolve a partir dos recursos musicais que contemplam esse tipo de expressão musical.

Track #04

MARCO PEREIRA

Na verdade a gente lida com semi-colcheias, nosso compasso é de 2 tempos.

São oito semi-colcheias, é só nisso que a gente tem que pensar.

[solfejo ritmo]

Dentro disso é que surgem os acentos que formam as síncopes.

¹⁴ A inversão dos desenhos apresentados pelos compassos binário representados a seguir, que alcança a rítmica mais habitual no samba, bem como uma percepção de que o samba se desenvolve sobre um período equivalente a um compasso quaternário, em 16 pulsos, nos foi transmitida pelo músico baiano Letieres Leite (comunicação pessoal).

MARCO PEREIRA

*Se você mantém a precisão você entende a síncope,
se você toca de uma maneira imprecisa,
dessa maneira um pouco mais “solta”,
que em geral o músico erudito aplica quando toca,
você perde a noção da síncope.*

[solfeja uma síncope]

*Só quando fica clara a pulsação você entende a síncope.*¹⁵

O músico, que também tem uma consistente formação como concertista erudito, compara a maneira “mais solta” de o músico erudito, de um modo geral, se relacionar com o “tempo”, com a maneira como o músico popular se desenvolve ritmicamente a partir da estabilidade do “tempo”. Conceitos que por vezes parecem ter um sentido diferente em cada um dos contextos.

SARAIVA

Em determinados contextos essa estabilidade rítmica é fundamental.

Se não perdemos as resultantes entre essas semicolcheias,

que é um jogo aditivo, africano,

que gera grupos de 5, 3, 4 semicolcheias...

[sofeja]

MARCO PEREIRA

Exatamente,

Por que uma coisa é a divisão melódica e outra coisa é a pulsação.

A pulsação é o “tempo” e a articulação rítmica.

Então na música popular em geral, e na brasileira em particular,

quando o músico vai tocar algo de essência rítmica

*ele tem sempre que pensar na menor figura.*¹⁶

Eu tive a sorte de tocar em duo com o grande baixista Nico Assunção¹⁷,

e com ele percebi que a cabeça do músico popular sempre está na menor figura

onde você tem uma precisão absurda.

[solfejo rítmico]

Esse aspecto matemático que tem na coisa musical

é o que eu acho que faz da música uma arte perfeita.

Então, especialmente quando se trata de ritmo, a precisão é muito importante.

Ela dá esse sentido de perfeição matemática na transmissão do conteúdo musical.

¹⁵ LINK com a ideia central apresentada em – 5.2 - uma pergunta para Browner

¹⁶ LINK com a ideia “pulsação de referência mental (não explícita) consistindo em unidades de pulsação iguais ocorrendo ad infinitum e habitualmente muito rápidas” apresentada há pouco na citação de Kubik

¹⁷ Antônio Álvaro Assunção Neto – o Nico Assunção – (1954-2001). O site www.nicoassumpcao.com.br mantém viva a memória desse que foi um dos maiores baixistas do Brasil.

Esse modo de escuta da coisa musical ressoa nas execuções de Marco Pereira, que equilibram a qualidade tímbrica, própria de sua formação erudita, com a precisão rítmica – a um só tempo “*matemática*” e suingada – de quem estudou os mestres de acompanhamento de canção popular.¹⁸

Estudo que, nesse caso, é perpassado por um olhar que se atrela à música escrita, em que a própria partitura representa um sistema gráfico que exige o esclarecimento de tais relações matemáticas.

João Bosco, com quem o mesmo baixista Nico Assunção trabalhou por anos, segue como interlocutor em diálogo que se aprofunda no manejo rítmico. Violonista de domínio nato da *contrametricidade*, que no Brasil tantas vezes se baseia em compasso binário simples, prefere apresentar como “matrizes rítmicas” exemplos que trabalham essa mesma “assimetria” em desenhos desenvolvidos em segmentos estruturais mais amplos. João Bosco “*sente*” e assimila tais segmentos à sua maneira – com um comprometimento diferente do de quem lê – para expressá-los com a “*naturalidade*” destilada através da escuta de seus mestres.

Track #05

SARAIVA

*Você tem uma espontaneidade,
uma facilidade com o tratamento das relações rítmicas,
de estabilizar e ficar livre.
O acho que é uma frente de estudo muito importante...¹⁹
E eu queria perguntar como você trabalhou e trabalha isso.*

¹⁸ LINK com a ideia “João Gilberto (tem uma) levada que é de uma precisão e uma constância, que praticamente não varia” apresentada em – 2.2 - rítmica brasileira – no depoimento de Marco Pereira

¹⁹ LINK com a mesma ideia apresentada em – 5.2 -uma pergunta para Brouwer

JOÃO BOSCO

*Eu ouvi dois caras muito bons na minha vida,
um foi o Dave Brubeck²⁰ com o quarteto dele,
com dois discos, o Time Out (1959) e o Time Further Out (1961),
e depois o Moacir Santos²¹ com o disco Coisas (1965).*

O álbum de partituras “*Coisas: cancioneiro Moacir Santos*” – lançado pela Jobim Music em 2005 como uma das iniciativas de um amplo processo de “redescoberta” do maestro pernambucano encampado pelos músicos cariocas Mário Adnet e Zé Nogueira – traz prefácio do crítico Hugo Suckman. Em texto que revela o batismo primeiro das “*coisas afro-brasileiras*” e comenta de que modo Baden Powell, assim como João Bosco, encontra em Moacir Santos um “*professor*” efetivo.

Moacir revelaria mais tarde que gostava tanto daquelas músicas que estava escrevendo que gostaria de numerá-las como se costuma fazer na música erudita. Assim, em vez de “Opus nº1”, “Opus nº2”, “Opus nº3”, como são ordenadas as composições clássicas, Moacir optou por “Coisa nº1”, “Coisa nº2”, “Coisa nº3”, subtitulando aquela primeira série de dez, de “*Coisas afro-brasileiras*”. Seria também Baden Powell o primeiro músico a se deixar arrebatar e influenciar pelas “*Coisas*”. Muitos dos famosos afro-sambas que estava compondo na época e que seriam lançados também em série pela gravadora Forma nasceram justamente nas aulas, como exercícios propostos por Moacir. O caráter afro das “*Coisas*” é responsável por dar luz aos afro-sambas de Baden e Vinícius de Moraes. (SUCKMAN, 2006, p.23)

JOÃO BOSCO

*Brubeck e Moacir trabalharam uma polirritmia muito impressionante,
com uma vantagem que é a da simplicidade.
Eles foram grandes professores
porque ao invés de tratarem essa polirritmia como uma espécie de segredo próprio,
com a vaidade de fazer aquele mundo parecer complexo,
eles possibilitaram de uma maneira muito generosa que os alunos-ouvintes
pudessem entrar no mundo deles e se sentirem confortáveis.*

Na contracapa do LP *Time Out* (Columbia/Legacy – 1959) consta o texto²² do qual destacamos o seguinte trecho:

²⁰Dave Brubeck (1920-2012), pianista e compositor americano que representou um marco para o jazz. Músico que era filho de professora de piano, mas que evitava a leitura de partituras, e, mesmo assim, se forma em 1942 na University of the Pacific em Stockon, Califórnia.

²¹Moacir Santos (1926-2006), arranjador, compositor, maestro e multi-instrumentista brasileiro nascido em Pageú (PE) que em 1967 muda-se para Los Angeles estabelecendo residência fixa na região de Pasadena – Califórnia – onde viveu compondo trilhas para cinema e ministrando aulas de música.

²² de Steve Race.

Os resultados de suas experiências musicais encontram-se neste LP que mostra basicamente três culturas: o formalismo da música clássica ocidental, a liberdade da improvisação jazzística e a pulsação, frequentemente complexa, da música folclórica africana, Brubeck usa até, no seu primeiro número, um ritmo folclórico turco.

“*Blue rondo a la turk*“ mergulha em cheio na mais antiga marcação de tempo do jazz, 9/8, agrupada não de forma usual (3+3+3) mas em 2+2+2+3...

A amplitude da repercussão desse tipo de informação é, como vemos, imensurável. Em *Time Further Out* (Columbia/Legacy – 1962) o próprio Dave Brubeck escreve a contra capa do LP, comentando as fórmulas de compasso utilizadas e o processo de aprofundamento no manuseio desse tipo de “polirritmia”.

JOÃO BOSCO

*Então você tocar um (9x8), um (9x4), um (11x8), um (7x4), um (5x4),
você entrava naquela música e se sentia bem.*

SARAIVA
Soava natural

JOÃO BOSCO

Soava natural.

Eu tenho a impressão de que isso foi muito importante para mim.

Porque às vezes eu faço coisas, que as pessoas que estão comigo falam:

- Pô, mas esse compasso é um treze!

Eu não sinto treze, pelo contrário, eu sinto bem. [risos].

E a pessoa: – Mas tocar isso é como andar com uma pedra no sapato, é tão desconfortável.

Pois é, eu não sinto isso.

SARAIVA
Isso se chama virtuosismo.

JOÃO BOSCO

Não, eu acho que isso é sinal de que você teve um bom professor.

O cara fez uma coisa boa, você assimilou e desenvolveu.

Eu gosto de tocar essas coisas.

*Nesse DVD que eu gravei agora, comemorando os 40 anos de minha carreira
eu canto uma música do Milton que eu gosto desde os meus tempos lá de Minas,
chamada “Lilia”, que é um 5x4*

João Bosco demonstra a maneira como Milton Nascimento “sente” o 5 por 4 na versão original e na sequência da sua própria inflexão do mesmo compasso, ao modo de Brubeck. Inflexão que ganha variações com o gesto do violonista regido pelo seguinte desenho rítmico referencial :

10 [x x . . x . x . x .] ou

JOÃO BOSCO

Em ritmo tudo depende de como você o deixa entrar e sair naturalmente

Porque enquanto isso não acontece, não adianta, porque você não vai se sentir confortável.

Nesse momento, João Bosco nos apresenta a “divisão” que ele “sente” em uma levada em 4 por 4, que usa em diversas de suas composições e releituras²³. Divisão que parece lhe servir de referência como uma “time-line”, a qual João Bosco transmite se valendo de recursos não relacionados à tradição escrita ocidental, mas sim à oralidade e ao modo como, segundo Kubik, a matéria é ensinada na África: “Uma frase rítmica de referência é o coração estruturante de uma peça musical (...) Os motivos rítmicos de referência são transmitidos do professor ao aluno através de sílabas ou frases mnemónicas” (KUBIK, 1981, p.93).

Divisão que João Bosco “canta” pra transmitir sua sensação²⁴, que poderia ser notada das seguintes formas:

16 [x . x x . . x . x . x . x .] ou

Assim, João Bosco demonstra se referenciar em estruturas mais amplas a fim de alcançar a inflexão desejada nas partes mínimas do “tempo”. Inflexão atingida algumas vezes justamente pela subversão de uma “precisão” rítmica referenciada nas proporcionalidades reproduzidas pelo metrônomo. Como no caso da nota atacada no que seria a colcheia do primeiro tempo (cantada em t’), que nesse contexto acontece “atrasada” e com nítida atração de gravidade com relação à nota que escrevemos como sendo a quarta semicolcheia (atacada pelo violão e cantada em “ka”). Dessa forma a sílaba “t’ ka” nos apresenta o ponto de inflexão na articulação rítmica que fará a diferença para uma execução “natural”. Para tanto é essencial que o músico apresente intimidade com o jogo de intensidades e acentuações sobre o qual nos debruçamos ao longo deste trabalho.

²³ Uma releitura que utiliza a “levada” apresentada na sequência por João Bosco é *Se você jurar* (Ismael Silva/Francisco Alves/Nilton Bastos), presente do álbum *Dá licença meu senhor* lançado em 1995 (Epic/Sony Music).

²⁴ LINK com a ideia “acabei por ‘cantar ritmicamente’ uma melodia que, já não sendo apenas a melodia a ser letrada, visitava a dimensão da trama rítmica que referencia” apresentada em – 5.5 - “Boi de Mamão”

JOÃO BOSCO

Agora cada um, imagino, deve ter um jeito de sentir a polirritmia.

Cada ritmo eu sinto de uma maneira

então eu toco da maneira que eu sinto.

Às vezes um outro músico está tocando com você,

e ele tem uma outra maneira de sentir, e de contar, que é diferente da sua.

Mas vai dar no mesmo lugar.

O que eu acho que tanto o Brubeck quanto o Moacir tinham

era uma naturalidade para expressar esse tipo de polirritmia.

A fim de salientar o que chama de “naturalidade”, João Bosco improvisa livremente com a voz sobre a harmonia de “Maracatu nação do amor” (Moacir Santos/Nei Lopes), música atrelada à “linha referencial” escrita pelo maestro-compositor como guia das seções rítmicas que, assim, deixa transparecer seu “caráter” africano, em uma linha que referencia também João Bosco em sua execução.

16 [x . x . x . x x . x . x x . x .] ou

O maestro Moacir Santos, graças também à sua articulação com o jazz – representado aqui diretamente por Brubeck –, é um ótimo exemplo da existência muito sólida da tradição escrita dentro da música popular brasileira. O que nos conduz a salientar as diferenças entre a música popular “impressa e praxeana” – ligada à indústria do disco –, e a música (e dança) popular efetivamente baseada nos modos de transmissão próprios da dinâmica de “tradição oral”. Nas palavras de Mário de Andrade (2006, p.52), “se pela expansão grande que teve a forma coreográfica do maxixe, este, o samba, a embolada, o cateretê, se confundem na música popular impressa e praxeana, isso não se dá nas danças de tradição oral”.

Vale lembrar que com seu *Ensaio sobre a música brasileira*, em 1928, Mário de Andrade “dava cobertura teórico-ideológica aos compositores” e apresentava o que representaria as bases estéticas do programa nacional-modernista; programa que, no afã de propor um determinado modelo de relação entre os compositores eruditos e a música folclórica, acaba por operar no sentido de um

distanciamento entre âmbitos de atuação musical que na realidade se contaminam fertilmente em interação constante. Assim, tais diretrizes “se atrasam de maneira básica, tentando reduzir o popular ao mito de origem (e da pureza das raízes, romanticamente)” (WISNIK, 1982, p. 148), constatação que nos leva a considerar que a rica observação musical de Mário de Andrade, exposta a seguir, diz respeito tanto à música brasileira “rural” – da qual se origina o “coco” analisado – quanto à então emergente música brasileira “urbana”: “Os ritmos ora se diluem na comodidade, ora se afirmam nítidos. A síncopa nos dois-por-quatro às vezes (...) é um intermediário entre isso e a tercina. Uma grafia muito aproximativa era fixar esse coco por meio de síncopas dentro da tercina: (ANDRADE, 1984, p.366).

A figura que procura representar essa indeterminação entre a subdivisão rítmica é assim anotada por Mário de Andrade:

Subversão do princípio de divisão rítmica ocidental que se irmana vivamente com a colcheia interpretada com “jazz felling”²⁵. Recurso que assume a condição de *escrita aproximada*²⁶ e referencia o desenvolvimento de toda uma cultura musical nascida na América do Norte como resultado do encontro entre as tradições musicais europeia e africana.

Se a relação com a inflexão rítmica da escrita – marcada pelos estilos de cada período da história da música ocidental – vai se transformando ao longo dos séculos no forjar da tradição da música “cult”, outra dinâmica se estabelece por meio da readequação dos recursos de escrita rítmica à música popular que alcança sua expressão hegemônica por meio do pacto que se forja em torno da palavra “suingue”²⁷. Esse pacto está diretamente relacionado com o corpo em movimento que atinge o topo esquerdo da página das partituras através da seguinte indicação:

²⁵ “Esta convenção precisa sempre ser indicada em levadas com jazz felling (algo como ‘sentimento jazzístico’. Ela diz que as colcheias devem ser interpretadas não literalmente mas como a figura quialetada acima” (ALMADA, C. 2000, p.45)

²⁶ LINK com a ideia “as inflexões das frases contam mais com a vivência dos executantes nos gêneros interpretados do que com a notação detalhada de articulação” apresentada em – 4.5 - tocar junto

²⁷ A “questão do suingue” é trabalhada, a partir da obra de Moacir Santos, na dissertação do violonista e pesquisador Gabriel Improta França (2007).

JOÃO BOSCO

Pô, e aquilo balança,

E ele canta em cima uma melodia solta, bonita e tudo funciona.

Não é um “samba”²⁸, mas tem uma levada com um ritmo insinuante dentro desse outro mundo e dá para sentir como ele traduz isso de maneira tão explicativa, sem esconder.

SARAIVA

Não é pra complicar

JOÃO BOSCO

Não, ele faz disso uma festa.

²⁸ LINK com a ideia “No caso dessa música não vem tanto pelo samba”, apresentada para P. C. Pinheiro em – 5.5 - “Boi de Mamão”

2.3 - matrizes melódico-harmônicas

No que tange às relações melódico-harmônicas, nossos diálogos investigam as possibilidades de articulação entre o que nasce do instrumento e o que nasce da voz, questão que se entrelaça com a dicotomia do que percebemos como matéria musical de “natureza harmônica” ou de “natureza melódica”. Essa contraposição histórica surge em diversos momentos deste trabalho, muito impulsionada pelo contraste entre a “cifra alfanumérica” de recorte “vertical”, habitualmente utilizada para anotações harmônicas por quem manuseia canção popular, e o material com sentido linear que se desenvolve em direcionalidade “horizontal” e pede a escrita em partitura.

Seguindo a trajetória de Sérgio Assad, regressamos ao universo do violão solo. Músico de consistente educação formal, cumprida como violonista nos padrões eruditos mais severos, Assad veio a estabelecer uma importante articulação entre a figura do “intérprete” e a figura do “compositor”, que, apesar de trivial no universo da canção popular, é pouco frequente no ambiente contemporâneo do violão acadêmico e de concerto.

ASSAD

Na época em que chegamos no Rio [ano de 1969] eu já me dedicava ao violão, e minha atividade principal era com o Duo Assad.

Quando eu entrei para a Escola Nacional de Música para estudar “Regência” a minha vertente de compositor, se é que eu tinha alguma, ficou avariada.

Porque na época a música dodecafônica, e a herança do Koellreutter, eram muito fortes. Estava todo mundo preocupado com essa estética musical. Eu me sentia envergonhado, já que as coisas que me ocorriam naturalmente eram canções.

Ainda tentei fazer um pouco de música serial mas, como não conseguia, acabei desistindo.

A retomada da “vertente compositor” de Sérgio Assad acaba por percorrer uma trajetória semelhante à de Tom Jobim e dos compositores brasileiros de canção que têm em seu trabalho como arranjador da obra de outros autores uma imersão constituinte de sua base referencial de autor. No caso de Assad, essa experiência se relaciona com a prática das transcrições, que marca o ressurgimento do violão de concerto no início do século XX²⁹, desenvolvendo-se entrelaçada com a performance violonística – em alto nível de excelência dentro dos padrões eruditos – ao longo da carreira do Duo Assad.

²⁹ LINK com a ideia “violonistas que fazem arranjos pegando todo o repertório desde a época barroca até a época atual”, apresentado no capítulo em – 4.2 - o idioma do violão – no depoimento do próprio Sérgio Assad

ASSAD

Mais tarde eu tive uma retomada com a composição.

Quando a gente saiu do Brasil nos anos 80,

Odair e eu fomos para a Europa já levando na bagagem muita coisa que eu passei a arranjar:

A música do Astor Piazzolla;

Radamés Gnattali,

com quem tivemos grande contato e que fazia um tipo que me fazia pensar:

O que esse sujeito escreveu eu até consigo;

Já existia uma força também do Egberto Gismonti, compositor que eu admirava.

Que tem aquela coisa de usar um pouco daquele lado de saber fazer canções com um pouco da estrutura de quem sabe escrever uma música elaborada;

Então eu comecei a escrever minhas coisas, timidamente,

e começamos a botar em uns programas,

e as coisas foram se desenvolvendo a partir daí.

O processo composicional de um autor que equilibra a experiência prática do “saber fazer canções”, com os recursos de quem se desenvolve no sentido de “escrever música elaborada”, conduz-nos a uma investigação que lida com a tensão entre a “tradição escrita” e a “não escrita”.

Track #06

Guinga nos apresenta em voz e violão trechos de três músicas de Tom Jobim, ressaltando aspectos que o fascinam. O encadeamento entre as músicas que Guinga lembra, e executa de um só fôlego, nos leva naturalmente até uma música de sua própria autoria, composta em homenagem a Jobim.

Matita Perê

(Tom Jobim/Paulo César Pinheiro)

Guinga contextualiza o momento inicial da composição:

|| G#m7 D#7(sus4) | G#m7 D#7(sus4) || Gm7 D7(sus4) | Gm7 D7(sus4) ||
 F#m7 C#7(sus4) | F#m7 C#7(sus4) || Fm7 C7(sus4) | Fm7 C7(sus4) ||

Momento que é interrompido pela passagem contrastante transcrita abaixo:

The musical score for measures 24-31 of Matita Perê is shown. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 2/4. Measures 24-26 show a melodic line with chords Fm7, C7(sus4), and E9(13) (circled in red). Measures 27-31 show a continuation of the melodic line with chords Dbm7/C, C/Cb, Bbm7(b5), Fm7 F(sus4), Bbm7, Bb(sus4), and Dm7. Red arrows indicate a shift in the melodic line between measures 27 and 28.

Guinga salienta em sua execução o efetivo efeito do acorde dominante [compassos 25 e 26]³⁰ que quebra a “fórmula” reincidente até então no plano harmônico. Acorde³¹ que leva ao ponto culminante da melodia, atingido através de movimento descendente do baixo na passagem do compasso 27 para o 28. A execução segue no instante em que a sonoridade baseada em acordes menores se reestabiliza, sendo regida nos compassos 29 e 30 pela relação entre o I e o IV grau do tom de Fá menor, até a retomada da “fórmula” que voltará a vigorar no momento seguinte da composição. Reexposição que já começa [compasso 31] com o efeito da modulação, que se vale da relação de mediantes [terças] com a “common note” [fá] na melodia, para a tonalidade relativa menor [Ré menor] do homônimo maior [Fá maior] da tonalidade [Fá menor] assumida na referida reestabilização ao longo dos dois compassos anteriores.

³⁰ A numeração dos compassos, assim como o desenho melódico e a armadura de clave (salientada na partitura acima com o círculo) são extraídas da partitura – escrita para piano e voz – *Cancioneiro Jobim* - vol 4 - p. 63, Jobim Music. Já a parte harmônica – representada pelas cifras – é replicada da execução de Guinga em sua adaptação dessa composição para o violão.

³¹ Acorde dominante E7 – no mesmo compasso 25 – choca com a armadura de clave em bemóis escolhida para a edição do *Cancioneiro Jobim*. O que tanto pode apontar um simples erro de revisão quanto nos remeter a um conflito entre a cifra alfanumérica e a notação formal em partitura.

GUINGA

*É maravilhoso,**Tom Jobim é um compositor que realmente emociona muito.**Villa-Lobos é o pai e Jobim o filho dele.**O cara começa uma música assim:**[toca]*

Canção em Modo Menor

(Tom Jobim/Vinícius de Moraes)³²

F#° (9)

Por que ca-da ma-nhã me traz O mes-mo sol sem res - plen

Bm7/F# F#° Em

dor E O dia é sem-pre um di - a a mais E a noi-te é sem-pre a mes ma dor

Com foco nas aberturas dos acordes de acompanhamento, Guinga enfatiza dois pontos especiais: o acorde do primeiro compasso, que abre a canção com o contundente efeito de sua dissonância, e a resolução no último acorde do trecho, que exige, sob pena de perda expressiva, o emprego de uma “*triáde menor simples*”. Vale ressaltar que, apesar de se tratar de “*uma triáde menor simples*”, o acorde que encerra o trecho surpreende, dado o contraste entre o sol sustenido introduzido pelo acorde do primeiro compasso e o sol natural do acorde de Mi menor.

Como voltaremos a constatar, o que Guinga parece efetivamente valorizar é o uso de tríades “puras” quando colocadas em situações harmônicas especiais, no caso acima em mistura de modos. Tal valorização surge no discurso do compositor na forma de uma preocupação com uma propensão, existente inclusive nele mesmo, à aplicação indiscriminada de “tensões”. O que muitas vezes acontece a partir de uma visão “vertical” resultante de uma prática ligada à “cifra alfanumérica” – principal ferramenta de anotação musical do cancionista – e da ideia jazzística de “escala-acorde”.

Marco Pereira apresenta-nos algumas informações sobre esse ponto de vista:

³² Trecho da partitura da melodia é extraída do *Cancioneiro Jobim* - vol 2 - p. 218, Jobim Music. Enquanto as aberturas dos acordes de violão são transcritas da execução de Guinga.

A notoriedade da cifração alfanumérica se deu, dentro da linguagem jazzística, devido a seu aspecto aberto, com várias possibilidades de montagem, visando a prática harmônica improvisada. (...) Não confundir complemento com tensão. Os complementos de nona e décima terceira devem ser vistos como complementos naturais quando estão de acordo com a estrutura escalar utilizada. (PEREIRA, 2011, p. 38)

A tríade de Mi menor que encerra a passagem representada pela partitura da “*Canção em modo menor*” desperta em Guinga a lembrança de outro exemplo de tríade menor em Jobim para o qual não convém a aplicação de “*complementos*” ou “*tensões*”.

Guinga

É como na segunda parte daquela música:

[toca]

Rancho nas Nuvens

(Tom Jobim) ³³

Guinga apresenta a primeira parte da música que se desenvolve assumindo a tonalidade de Si Maior para resolver em sua tonalidade relativa, de Sol sustenido menor. O acorde de G#m7 se vale de uma décima primeira (11), que é salientada em seu efeito pelo músico no segundo compasso do trecho transcrito na página seguinte. Momento em que Guinga apresenta Jobim explorando – uma vez mais – as relações de mediantes [terças]³⁴, por meio do movimento que parte da tonalidade estabelecida de Sol sustenido menor, que fecha a primeira parte, e alcança o acorde de Dó menor triádico – que abre o momento contrastante da composição – levando finalmente (e também por relação de mediantes) ao Mi menor também triádico. Outra forma de expressão dessa “mesma” e “simples” tríade menor.³⁵

³³ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=vuTLepSg74M>> Acesso em: out. 2013.

³⁴ Vale ressaltar que a questão da enarmonia é um dos pontos-chave para o estudo do conflito entre a tradição escrita e não escrita. Já que a relação entre Sol sustenido menor e Dó menor [de quarta] exigiria um ajuste – enarmonizando para Lá bemol menor por exemplo – para que a relação de mediantes [terça] com Dó menor não se perdesse. Ajuste esse que não é adotado por Jobim, entre outros fatores, pela quantidade de bemóis existentes na armadura de clave de Lá bemol menor. Da mesma forma como acontece, um tom abaixo, entre Fá sustenido menor e Si bemol menor na música de Guinga apresentada a seguir.

³⁵ LINK com a ideia “(o uso da) ‘çifra afa-numérica’ faz com que cada acorde ganhe uma dimensão de maior autonomia com relação ao centro tonal” apresentada em – 6.1 - ver fazer: “Jimbo no jazz”

O efeito da transição entre a tonalidade estabelecida de Sol sustenido menor e o acorde de Dó menor frisado pelo arpejo descendente de tríade na melodia, me remete a uma música do próprio Guinga, da qual toco ao violão o trecho transcrito abaixo, cantando a letra de Aldir Blanc para deixar claro a qual música me refiro.³⁶

“Pra quem quiser me visitar”, composta um tom abaixo, se vale dessa mesma relação harmônica ao se desvencilhar da tonalidade menor estabelecida [Fá sustenido menor] e iniciar – em momento equivalente também no que tange à estrutura formal da composição – sua parte contrastante em Si bemol menor. Dessa forma, Guinga se alimenta da mesma relação de mediantes que Jobim – por sua vez – assimilou, muito provavelmente, através de seu manuseio de pianista do repertório romântico³⁷ de tradição erudita, que, assim, representa toda uma frente que alimenta – como importante “matriz” – a música de Tom Jobim.

Guinga reage à lembrança mobilizada por essa equivalência entre as duas composições.

GUINGA

Foi por isso!

Foi por isso que eu fiz a segunda parte daquela minha música em homenagem a ele.

[toca]

³⁶ As duas composições estão nessa mesma página, ainda que em tonalidades diferentes, a fim de facilitar a comparação salientada pelas marcações do momento equivalente nas duas composições.

³⁷ Período em que as relações de mediantes se estabelecem dentro do repertório de concerto.

Pra quem quiser me visitar

(Guinga/Aldir Blanc)

[A1]

Fiz o meu rancho lá nas nuvens
Onde se pode conversar,
Onde os anjinhos são cor de chope...
Tomo cuidado só em debruçar
Vendo o mar, aí...

[A2]

Toco piano e a virgem canta,
Diz pro menino: tio tom.
Senta à vontade a cocha santa
Me dá saudade de Leblon.

[B]

Sei das manhãs
Que só nascem de tarde
Entre silêncios de alardes,
Vi que o sol sente inveja das asas do urubu...

[A3]

Aos meus amigos que ficaram
Um portador há de levar
Um par de asas
E um paraquedas
Pra quem quiser me visitar.

Guinga sola ao violão a primeira parte [A1] da música. Na reexposição [A2] somo meu violão ao dele. A nota longa que finaliza essa parte, equivalente à sílaba “-blon” [Leblon], é assoviada por Guinga. Vale frisar que essa é a primeira nota da melodia que não se faz presente na pauta do violão, conforme é representada na partitura abaixo³⁸:

³⁸ Os trechos das partituras de violão e voz que seguem são extraídos do livro *A música de Guinga*. p. 152 à 154, Ed. Gryphus, 2003.

GUINGA

Aí vem o roubo que não é roubo

[segue assoviando a segunda parte [B]]

Bbm7 Ebm7 Bbm7 Ebm6/Gb

Sei das ma - nhãs que só nas - cem de tarde

Parte [B] que se desenvolve através de recursos fortemente vinculados ao violão, como na utilização de uma mesma digitação na mão esquerda que se desloca ao longo do braço do instrumento gerando diferentes relações com as cordas soltas, que se mantêm nos acordes dos três compassos que seguem:

Gmaj7(add9)/F# Em7(add9)/B Ebmaj7(add9)/Bb

vi que o sol sen - te in-veja das a - sas do ur - rubu

Na retomada da primeira parte [A3], Guinga segue cantando a letra, procurando contornar o fato de essa parte da música – solada ao violão nas duas primeiras exposições – extrapolar a tessitura de sua própria extensão vocal. O que exige esforço especial na emissão das passagens que envolvem notas mais altas como a que segue:

Um par de a - sas

Guinga se vale também do recurso de quebras de oitava para adequar o percurso melódico à sua tessitura. Como ocorre nas últimas quatro notas da frase final da música, que é composta resolvendo

na oitava aguda – conforme as notas que estão entre parênteses no trecho que segue – e cantadas oitava abaixo pelo autor nessa execução.

Ao posicionar Jobim “nas nuvens”, com o impulso ascendente³⁹ da angulosa frase de abertura da canção – transcrita abaixo –, Aldir Blanc incorpora à letra os desafios e limites transgredidos na música dessa significativa homenagem de Guinga a Jobim. Assim a poesia de Aldir retrata aspectos do próprio processo criativo que se alimenta da distância entre o que nasce do violão – ou da música, e o que é próprio da voz – ou da canção.⁴⁰

³⁹ Vale ressaltar que o topo dessa frase, no trecho equivalente à letra “rancho lá nas nuvens” – presente nesse último trecho aqui transcrito – é o outro ponto em que o autor recorre à quebra de oitava, cantando na oitava inferior, a exemplo do que aconteceu no trecho da letra “me visitar” – presente na transcrição anterior.

⁴⁰ A digitação do segundo compasso da pauta do violão apresenta uma arraste no dedo 4, que não consta na partitura publicada, mas que foi salientado pelo autor como aspecto fundamental da canção.

3 - CANÇÃO: GRAUS DE AÇÃO DO INSTRUMENTO NO PROCESSO CRIATIVO

Tanto em processos composicionais relacionados com a “tradição escrita” quanto em processos correntes na “tradição não escrita”, a criação musical pode acontecer através da “escuta interna” do autor que, assim, prescinde do manuseio do instrumento ou mesmo do emprego da voz no ato criativo. Entretanto, diante dos depoimentos recolhidos, podemos apontar três categorias básicas de atuação relativas à ação de um instrumento melódico-harmônico – como o violão ou o piano – em meio ao processo criativo de canção; ação que se faz significativa por incidir diretamente no teor do material musical resultante.

Diante desse contexto a presente dissertação apresenta o conceito de “*instrumento ativo na busca melódica*”¹ em processos composicionais de canção popular; conceito relacionado à terceira das três categorias apresentadas a seguir. Essas categorias não são estanques, já que uma mesma música – como veremos – pode se valer de recursos de todas elas para apresentar, por exemplo, partes contrastantes. O que vale ressaltar é que, de modo geral, uma maior presença do instrumento na busca melódica favorece contornos que revelem uma “natureza harmônica” da melodia.

1- Melodias compostas com a voz (ou “na cabeça”)² – processo que utiliza não mais que apoio rítmico para o jogo de estímulos estabelecido entre o ritmo da melodia e a rítmica referencial do gênero, que pode ou não ser baseado em um desenho fixo de “time-line” (ou clave). O contorno melódico resultante desse jogo passa a orientar uma harmonização posterior dentro do repertório harmônico habitual do gênero.

2- Melodias compostas com a voz, contando com apoio rítmico-harmônico de instrumento – processo que reproduz aspectos da categoria apresentada acima, transformado pela utilização de um instrumento que possibilita a obtenção de um sentido harmônico que seja atributo de identidade da obra, como uma das “*partes inseparáveis da composição*”.³

¹ Ideia que começa a ser gestada no plano teórico em 2007 por ocasião da oficina intitulada *Elaboração melódico-harmônica na canção brasileira* que ministrei em diferentes universidades brasileiras através do PAC – Programa de Ação Cultural – da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

² LINK com a ideia “Mauro Duarte, João Nogueira faziam tudo na cabeça” apresentado em – 3.5 - parece fácil, mas é impossível – no depoimento de Guinga; LINK com a ideia “(Baden) fazia muitas das coisas na cabeça” apresentada em – 3.3 - a canção sem violão – no depoimento de P. C. Pinheiro

³ LINK com essa mesma ideia em – 1.2 - um violão que se engrena na canção – no depoimento de João Bosco

3- Melodias compostas com instrumento interagindo com a voz na busca melódica – processo que não dispensa nenhuma das possibilidades elencadas nas duas primeiras categorias, mas que, ao contar com os recursos próprios do instrumento que agora age diretamente na busca melódica, pode gerar – para além da canção – também uma peça instrumental que muitas vezes ganha vida autônoma.⁴

O compositor Edu Lobo, no depoimento que segue, comenta a significativa transformação ocorrida em seu processo criativo. No início da carreira, o compositor se utiliza do violão como apoio harmônico para a voz na busca melódica (segunda categoria elencada acima), com o passar dos anos seu processo criativo passa a utilizar o instrumento – no caso dele, o piano – como ferramenta ativa na busca melódica (terceira categoria elencada acima). Esse tipo de transformação aproxima o compositor dos recursos próprios da “tradição escrita”, na medida em que o sentido melódico-harmônico de suas composições se desenvolve.

EDU LOBO

Acho que houve uma mudança muito grande na minha música quando eu passei a compor no piano. Ela se tornou mais elaborada do ponto de vista da melodia e da harmonia.

Compor no piano é completamente diferente de compor no violão.

Quando eu componho no violão componho cantando, então minha voz determina a melodia.

Se por um lado isso é legal, porque vai resultar em melodias mais intuitivas, mais populares, por outro, quando você compõe no piano, pode escolher notas melhores e intervalos diferentes. Você faz o acorde e canta uma nota, mas o dedo escolhe uma outra, e o cérebro registra e escolhe o que ele prefere.

A voz é limitada. Digo isso me referindo mais ao sentido harmônico.

Se eu fosse cantor de jazz talvez fosse diferente,

pois ele tem a habilidade de cantar como o instrumento toca.

Por exemplo: "Beatriz", "Choro bandido" e "Valsa brasileira" são músicas de piano.

Se eu cantar o início de "Beatriz"

[cantarola] "Olha, será que ela é moça..."

Esse intervalo eu não teria cantado.

Porque é uma sétima maior, que você não faz intuitivamente.

O que não quer dizer que seja artificial,

mas que é mais interessante do que uma sétima "normal".

Para cantar tem que ser cantor, por que "Beatriz" é um grande exercício vocal.⁵

⁴ LINK com a ideia “Essa música não tinha a menor pretensão em ser canção” apresentada em – 3.1 - a não canção? – no depoimento de Guinga

⁵ Trecho da entrevista disponibilizada no site oficial do compositor www.edulobo.com.br, dentro da seção *extras*, no item intitulado - o processo de composição antes e depois do piano

3.1 - a não canção?

Track #07

SARAIVA

A minha sensação é que quando a gente está inventando música tem coisas que vêm mais pela via da voz e outras vêm do violão.

GUINGA

Não, a canção vem sempre pela voz.

SARAIVA

Sempre pela voz?

GUINGA

Comigo sempre pela voz.

Quando eu faço uma música sem estar cantando eu já sei que é uma música para o violão.

Mas eu sou compositor de canção, não sou compositor de música para o violão.

Passei a vida inteira com o violão na mão, se contabilizar tem até alguma coisa considerável composta pra ele, mas eu sou compositor de canção.

Por favor... esse é o grande orgulho da minha vida.⁶

Tentar ser um bom compositor de canção,

tenho passado a minha vida inteira tentando isso.

SARAIVA

E como você vê a influência que os gestos violonísticos têm no percurso melódico de uma canção?

⁶ Guinga tem também outras fortes razões para orgulhar-se, na medida em que – conforme este trabalho ajudará a mostrar – é um compositor chave para a expansão das possibilidades expressivas da canção brasileira.

Toco o trecho inicial do baião “*Nítido e Obscuro*”⁷, salientando com a inflexão vocal articulações que, em certa medida, se fazem presentes nos acentos da digitação de mão direita apresentados na partitura que reproduzimos na sequência:

Nítido e Obscuro

Guinga/Aldir Blanc

Voz

Violão

A por-ce-la-na e o a-la - bas-tro na pe-le que eu vou bei-jar

(simile)

GUINGA

*Essa aí era uma música que não tinha nenhuma pretensão em ser canção.*⁸

*O Aldir gostou – só Aldir Blanc pra lettrar isso – e letrou.
Tanto que quase não se consegue cantar.
Mas fica bom. Com quem consegue cantar fica muito bom!*

A fim de relativizar minha observação sobre essa “*música que não tinha pretensão nenhuma em ser canção*”, Guinga toca duas de suas músicas que representam o outro extremo de uma *polaridade* que aqui se revela. Canções de andamento lento e com movimentos melódicos baseados em graus conjuntos pontuados por saltos melódicos em intervalos consonantes⁹, que são tocadas uma seguida da outra.

GUINGA

*Mas não é como você fazer
[toca]*

⁷ Excerto de partitura proveniente do livro *A Música de Guinga*, p. 111, Ed. Gryphus. 2003.

⁸ LINK com a ideia “melodias compostas com o instrumento interagindo com a voz na busca melódica” apresentada em – 3 - canção: graus de ação do instrumento no processo criativo

⁹ Andamento de caráter oposto ao de *Nítido e Obscuro* e dinâmica intervalar significativamente diferente da percebida em canções como *Pra quem quiser me visitar* – apresentada no capítulo anterior – que baseia seu percurso melódico em intervalos dissonantes.

Senhorinha

Guinga/Paulo César Pinheiro

Voz

Senhori-nha Moça de fazen da an-ti - ga pren - da mi nha, Gosta de passear

Violão

Lendas Brasileiras

Guinga/Paulo César Pinheiro

Voz

Di zem lendas que o la bromara dor viunum luzeral a Sa ruí

Violão

GUINGA

Isso aqui tá completamente possuído pela canção!

Fazer uma música dessa sem cantar é impossível.

As setas presentes na partitura¹⁰ acima apontam os momentos em que o violão precede a voz ou coincide com ela na apresentação de notas que ainda não haviam surgido no percurso melódico vocal. Na primeira seta, o lá bequadro do violão se apresenta na sequência na melodia; na segunda seta o lá da melodia volta a ser bemol com o apoio simultâneo do violão; e na terceira seta o jogo entre violão e voz resulta em um movimento cromático entre o fá sustenido¹¹ presente no violão e o fá bequadro, que a voz adianta e o instrumento, por sua vez, assimila no último compasso.

¹⁰ Excerto de partitura proveniente do livro “A Música de Guinga”, p. 99, Ed. Gryphus. 2003.

¹¹ Nota que estabelece uma direcionalidade horizontal, ferindo a cifra alfanumérica optada para esse compasso. LINK com idéia “cifra alfanumérica visando a prática harmônica improvisada” apresentada em – 2 - a procura do outro – na citação de Marco Pereira

SARAIVA

Sim, mas percebe?

*Mesmo nesse encadeamento que você acaba de mostrar
há momentos em que o violão, em alguma medida,
te dá caminhos.*

GUINGA

Ah, o violão sempre inspira.

Outro dia eu vi o Edu Lobo dizendo uma coisa que achei legal.

*Que não conseguia compor sem o instrumento na mão,
eu também não.*

Como vemos, essa “*inspiração*” que o instrumento representa para quem compõe canção dispara um jogo de estímulos entre o tecido harmônico do violão e desenho melódico da voz, em dinâmica que se apresenta na segunda e terceira categorias da esquematização proposta no início deste capítulo. Esse jogo, que se desenvolve das mais variadas maneiras, se faz presente tanto em canções de compositores que tocam violão de maneira básica, quanto em peças de músicos-instrumentistas que se utilizam da voz apenas como ferramenta de composição.

A conversa com Sérgio Assad nos remete a Garoto, e caminha até Pixinguinha:

SARAIVA

*Em uma conversa recente com o Bellinati surgiu essa ideia,
de que, na visão dele, tudo o que Garoto fez foi canção.
“Melodia acompanhada”, na tradução para como o músico erudito vê.
De qualquer forma, utilizando essa mesma referência
que a gente sente quando está cantarolando alguma coisa.
Eu fico pensando que no Brasil isso é muito forte,
já que aqui a canção tem uma dimensão especial.
E isso se faz presente para compositor,
de todo tipo de música.*

ASSAD

Claro...

SARAIVA

*Então, quando Bellinati soltou essa tão bonita de que tudo que o Garoto fez foi canção,
perguntei se ele estava falando de “Gente Humilde”, “Duas Contas”,
e ele disse que ele se referia à obra como um todo.¹²*

ASSAD

Os choros também...

SARAIVA

Têm esse mesmo espírito

¹² LINK com a mesma ideia, que intitula o capítulo – 1.1 - um violão que canta – extraída do depoimento de Bellinati

ASSAD

*Ou seja, você também pode colocar a letra na maioria delas.
Eu tenho uma certa dúvida com relação ao todo.
Acho que você pode botar letra na maioria das coisas.
Os choros do Jacob, por exemplo,
o Hermínio Belo de Carvalho colocou letra em muitos,
mas acho que ficam agitadas por terem muitas notas.
Funciona também, você pode colocar palavras,
mas você confunde um pouco pois tem que colocar muitas,
e então não se sabe mais no que prestar atenção.*

SARAIWA
Trunca?

ASSAD

*Isso é discutível,
você pode pegar uma canção, uma valsa como “A Rosa”,
que tem uma letra incrível, daquelas quilométricas.
Porque eu tenho a impressão de que aquilo foi concebido como uma valsa para ser tocada,
depois veio a letra.*

SARAIWA
*Parece mesmo existir uma tradição de uma música que nasce instrumental,
mas que tem esse fundo de canção.
Que promete uma letra mas que não depende dela.*

ASSAD

Sim

SARAIWA
*A canção já fez o seu papel,
quando serviu de base para a composição.
No Pixinguinha a gente sente muito isso.
E trata-se de um inventor do Brasil,
referência absoluta de todos.*

ASSAD

*Eu tenho a impressão de que se você pegar as coisas do Nazareth,
você pode botar letra em muita coisa também.*

SARAIWA
Isso vem acontecendo

ASSAD

*Mas o que eu não sei é se isso apresenta alguma coisa.
Porque a música nasceu como música instrumental mesmo.
As melhores canções na realidade têm poucas notas e mais respiração
facilitando a veiculação da mensagem que o texto está querendo passar.
Quando tem muita nota fica difícil de passar essa mensagem.*

SARAIWA
*Eu li recentemente em um método de interpretação de violão erudito uma oposição interessante.
Em um capítulo intitulado: “The Intuitive Differences Between a Canzone and a Dance”¹³.*

¹³ LINK com a ideia “Claro, tem a coisa totalmente rítmica mas tem também a coisa mais solta, mais melódica” no depoimento de Marco Pereira e com a ideia extraída do depoimento de Guinga que dá título ao capítulo que apresenta ambas – 6.4 - uma coisa poética no meio de uma coisa com suingue

Um excerto desse capítulo nos diz:

On the one hand, there is the Apollonian facet: melody and lyricism. On the other hand, there is rhythm, body, the Dionysian facet. Anytime the Canzone prevails, we may wish for a greater breadth of expression, an abandonment to melody (cum grano salis – with a bit of good common sense) that may influence its pace. The prevalence of the Dance imposes a rhythm in the most stubborn of manners. (CATEMARIO E., 2012, p. 33)

SARAIWA

Ele apresenta uma ideia que se relaciona com isso que você está falando.

Uma certa oposição entre o movido e o lento.

*Isso que a canção também significa para o músico,
de lá pelas tantas dizer:*

*“Agora vamos tocar uma canção”
e você toca um Lá menor ...*

[dedilha acordes nessa tonalidade]

ASSAD

Calma...

Agora uma coisa mais relax.

Foram, inclusive acontecendo as misturas

Por exemplo, o samba-canção.

SARAIWA

Que é um samba desacelerado.

Tanto na formulação de Assad quanto nos dois exemplos escolhidos por Guinga para representar seu viés autoral intrinsecamente ligado à voz, percebe-se a associação do termo “canção” com uma música de natureza lenta. Uma música que alcança “*a greater breadth of expression*” e um desejado “*abandonment to melody*”, quando emprega “*poucas notas e mais respiração*”, a fim de facilitar a “*veiculação da mensagem que o texto está querendo passar*”¹⁴

¹⁴ LINK com a ideia “canção dinâmica” apresentada em – 6.3 - um problema antigo – no depoimento de Luiz Tatit; LINK com a ideia “numa boa canção quanto menos notas melhor” apresentada em – 4.2 - o idioma do violão – no depoimento de Sérgio Assad

Em meio a esse contexto, o olhar do letrista se apresenta como parâmetro importante, que, em alguns casos, chega até mesmo a selecionar dentro da obra do compositor-instrumentista as melodias que revelem, através de seu contorno melódico, a vocação de canção. P.C. Pinheiro foi o responsável pela conversão de inúmeros temas instrumentais – alguns já consagrados nesse formato mesmo antes de receber letra – em canções.

SARAIVA

*Você letrou recentemente aquele clássico do Dori Caymmi que era todo vocalizado,
o “Amazon River”¹⁵, que ficou muito legal:*

[canta]

“Nas águas do rio Amazonas...”

*Que é uma música que já era conhecida,
sendo o caso de uma música que se sustenta sem a letra.*

*Nesse caso trata-se absolutamente de uma canção,
seja lá o que isso for,
já que seu teor vem muito da voz,
da nota longa que o violão não é capaz de emitir.
E a letra chega agregando, trazendo novo sentido, aprofundando.*

*Isso aconteceu muito na história da música brasileira,
contigo muitas vezes,
você fez isso com o Pixinguinha...*

P.C. PINHEIRO

*Eu fiz com o Pixinguinha “Ingênuo”.
Ele dizia que era a música que ele mais gostava.
Essa foi a primeira de diversas que fiz.*

SARAIVA

*Como você vê esse tipo de composição
que carrega uma canção como que latente?*

P.C. PINHEIRO

*Olha, os temas das canções não são meus,
são delas,
elas é que me dizem
as palavras já estão nelas.
A minha função é descobrir isso
é ficar ouvindo até entender o que ela tá me dizendo,
até descobrir as palavras que ela quer,
a sonoridade das palavras que ela quer,
e o tema que ela me dá sempre de bandeja.*

¹⁵ A música *Amazon River* foi lançada em 1988 no LP *Brazilian Serenata com a referida gravação vocalizada* que, assim, prescindia de letra. A letra só foi composta para uma gravação no formato de “canção” – com o título de *Rio Amazonas* – no CD *Mundo de dentro*, em 2009.

*É uma palavra que vem,
às vezes uma frase inteira,
às vezes o nome da música que já me sugere o que fazer.
Então eu não tenho nenhuma fórmula não,
a música é que me chama
e que me diz o que é que eu tenho que fazer.¹⁶*

Dentro dessa “*tradição de uma música que nasce instrumental*” com “*um fundo de canção*” vale mencionar ainda o caso de “*Carinhoso*”, composta em 1916 por Pixinguinha. Composição basilar para a música brasileira, que, nascida instrumental e letrada posteriormente por João de Barro, vem sendo entoada por plateias inteiras há décadas. Fato que é indício da fertilidade que o desenho melódico de origem instrumental¹⁷ oferece para a canção no Brasil desde seus primórdios.

Desenho melódico traçado pelo “músico”, que se entrelaça com a poesia e a escuta do “cancionista”, representado pela figura do poeta. Poeta que, por sua vez, sente essa “*origem instrumental*” do material melódico um atributo que pende para o campo estritamente “musical”. O que o leva a manter, no mais das vezes, uma distância segura das infinitas possibilidades musicais que o instrumento proporciona, dimensão que pode representar uma ameaça à natureza e à fluência “entoativas” intrínsecas à melodia da canção.¹⁸

Luiz Tatit nos deixa clara essa posição:

TATIT

*O Guinga, por exemplo,
extrai melodias que acabam virando unidades entoativas
mas que têm outra origem, que é a instrumental.
O instrumento sugere a linha,
e se a linha for instrumental demais,
vem aquela história de diminuir.
Você atenua a musicalidade
para que aquilo vire uma coisa entoável.*

¹⁶ LINK com a ideia “são várias situações que forjam esse momento” apresentada em – 7 - alumbramento – no depoimento de João Bosco.

¹⁷ Nesse caso, nascido não de um instrumento melódico-harmônico mas sim de um instrumento – de sopro – que costumamos vincular mais diretamente com a expressividade melódica.

¹⁸ LINK com a ideia “E não é assim. Às vezes faz batucando numa mesa, e vai passar para o violão depois.” apresentada em – 3.3 - a canção sem violão – no depoimento de P.C. Pinheiro

Fato que podemos comprovar na observação, presente no álbum de partituras *A música de Guinga*, na p. 113, justificando a diferença entre as notas do violão e da voz ao longo do compasso onde a frase abaixo, que fecha a segunda parte de “*Nítido e Obscuro*” (Guinga e Aldir Blanc), se desenvolve.

Obs: a melodia original (da versão instrumental) é a que se encontra no violão quando cantada, o violão deve dobrar a melodia do canto (uma oitava a baixo)

Conforme o próprio autor afirma no início deste mesmo capítulo, trata-se de uma composição que “*não tinha nenhuma pretensão em ser canção*”, e que muitas vezes é tocada em sua “*versão instrumental*”.¹⁹ Versão na qual, como vemos salientada pela digitação no segundo compasso transcrito acima, o violão se vale de uma “forma” determinada pelos dedos 4, 2 e 1 que parte da terceira corda e que reincide a partir da quarta corda. Essa forma determina uma melodia que acarreta uma difícil entoação intervalar, uma vez que envolve o intervalo historicamente evitado de quarta aumentada. Por outro lado, a mesma “forma” determina um claro sentido rítmico ao agrupar as semicolcheias em um padrão de 3+3+2, gerando intenção que alude à “*embolada*” e que poderia ser explorado por uma interpretação vocal alimentada mais por essa intenção rítmica do que pela entoação dos intervalos.

No caminho entre o violão e a canção, esse trecho da composição tem sua “*musicalidade atenuada*” para que “*vire uma coisa entoável*”. A “*versão canção*”, apresentada na pauta superior, perde também seu sentido rítmico ao se desvencilhar da “forma” do violão e apresentar a melodia afirmando os intervalos da cifra simplificadora de Am, a fim de favorecer tanto a entoação vocal quanto o futuro manuseio em transposições e rearranjos do tema.

¹⁹ Excerto de partitura proveniente do livro *A Música de Guinga*, p.113, Ed. Gryphus. 2003.

SARAIWA

Para que possa ter eficácia de canção, certo?

TATIT

Exatamente, senão não funciona.

Pode ser a coisa mais linda possível do ponto de vista musical,

que não funciona na hora de dizer a letra.

Como vemos, a escuta de Luiz Tatit tende a uma contraposição que estabelece uma *polaridade* entre os recursos de origem “*instrumental*” e os que atendem às propriedades intrínsecas da palavra cantada, ao passo que o ponto de vista de Paulo Bellinati salienta justamente o “*enriquecimento*” que o violão proporciona à canção, tomando Guinga como ponto culminante de toda uma trajetória dentro da canção brasileira. Essa trajetória se irmana, por exemplo, com as “*músicas de piano*” de Edu Lobo, que são “*inspiradas*” pelo instrumento.

BELLINATI

Eu acho que a evolução mostra que essa relação entre a canção e o violão vem crescendo de um jeito incrível nos dias de hoje.

Culminando no Guinga,

que é um compositor que extrai do violão a própria composição,

que pega o violão, toca as cordas soltas e isso já é a composição.

O violão vai oferecendo a música para ele de uma forma tal

que aquela sofisticação harmônica acaba criando uma nova melodia.

Uma canção muito mais sofisticada.

Assim, os fatores que envolvem a obtenção da “*eficácia entoativa*”, cerne da escuta de Tatit, trocam impulsos ao longo da história da canção brasileira com os que proporcionam essa “*sofisticação musical*” revelada – como vimos até agora – na escuta de Bellinati, Edu Lobo e, claro, também no de Guinga. Essa tensão estabelece um intercâmbio constante entre os processos composicionais descritos nas categorias do início deste capítulo, as quais seguimos destrinchando.

3.2 - “pétalas de rosas espalhadas pelo vento”

Paulo César Pinheiro, que já fez letras para música de canções compostas das mais variadas maneiras, valoriza os recursos próprios aos processos criativos que prescindem do instrumento e que se aproximam da primeira categoria de nossa esquematização. O trecho de nosso diálogo transcrito a seguir tangencia tais questões:

SARAIVA

Então parece que até dentro da mesma música dá para termos momentos em que se usam recursos que vêm mais da voz, contrastando com o que vem mais do instrumento. Jobim fazia isso.
[canta]²⁰

Chovendo na Roseira

Tom Jobim

[illegible]

SARAIVA

Natural! ²¹

[Toca e canta a segunda parte da mesma música]

SARAIVA

Não natural, certo?! ²²

²⁰ Partituras extraídas do *Cancioneiro Jobim* – vol. 3 – p. 96 e 97, Jobim Music, 2001.

²¹ Essa primeira frase, que – como podemos verificar visualmente – é simetricamente equilibrada, exemplifica uma construção melódica que atende os preceitos cultivados historicamente pelo ensino da disciplina do *Contraponto*. Já que a melodia tem seus saltos compensados por graus conjuntos no sentido oposto ao que ocorrem, preservando naturalidade, entoabilidade e memorização do sentido horizontal da linha melódica. Questões que se apresentam de maneira espontânea para o “cancionista” e que, de maneira análoga, representam alicerces para a tradição da música escrita.

²² A melodia da segunda parte apresenta saltos ininterruptos – inclusive de quarta aumentada –, que dificultam sua entoação colocando-a nessa condição de uma canção “sofisticada”. Por outro lado, esses saltos se dão dentro do círculo de quintas de um mesmo modo – mixolídio –, o que facilita sua assimilação e pode gerar esse sentido “popular”.

*Na segunda parte, que é mais elaborada,
faz-se necessário então que eu “dobre” a melodia
tocando-a também no instrumento.
A exemplo de como Jobim fazia tantas vezes,²³
para apoiar a voz.
Se não, não dá.*

P. C. PINHEIRO
E são populares.

SARAIVA
São populares e sofisticadíssimas.

P. C. PINHEIRO
Pois é!

No vídeo²⁴ de Elis Regina e Tom Jobim ensaiando essa mesma música para a antológica gravação do LP *Elis e Tom*, há um diálogo entre compositor e intérprete que corrobora a visão aqui apresentada. Diálogo que segue transcrito abaixo:

ELIS
[canta]
“Pétalas de rosa espalhadas pelo vento”
[e diz]
“Essa escadinha hein?!”

JOBIM
“Foi por isso que eu não gravei cantando essa música.”

ELIS
“Deixou pra eu gravar, né?”

JOBIM
“Isso é coisa pra profissional.”

O capítulo dedicado à “Música dramática profana”, do livro *Curso de formas musicais* escrito pelo espanhol J. Zamacois, apresenta alguns conceitos que aqui são parcialmente transcritos priorizando os aspectos mais pertinentes ao exemplo apresentado acima e à realidade musical brasileira. Conceitos que, por um lado, têm uma compreensão estreita da canção popular –, atrelando-a apenas ao sentido que no Brasil relacionamos ao “folclórico” –, mas por outro lado estabelecem uma interessante contraposição entre “popular” e “original”.

²³ Vale ressaltar que compositores do período romântico que alimentou Jobim – como Schumann e Schubert – utilizavam o piano “dobrando” a melodia com a voz, nos momentos em que o “*lied*” apresenta uma maior presença de saltos na melodia.

²⁴ Vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=T9zdm0H6U_U> Acesso em: 12 set. 2013.

A despeito do fato de que “originalidade” possa ser atingida pelos mais variados caminhos e através de pontos de equilíbrio insondáveis, chamamos a atenção, ainda assim, para a categoria “A Canção original”, uma vez que esta surge da distância, que procuramos tangenciar em nosso trabalho, entre “*As canções populares*” e a “*O Lied*”.

La Canción: (...) puede definirse como breve peça lírica (...);
Diferentes tipos de Canción: (...) su diversidad no impide la formación de estos dos grupos: el de las Canciones populares y el de las originales. (...)
Las canciones populares (...) las que basan su música en raíces populares. (...)
La Canción original (...) Nada coarta al compositor para crear su canción conforme al estilo y forma que le interese. Uno y otra lo mismo pueden ser (...)
El Lied (...) palabra alemana. Equivale a la española Canción; pero fuera de Alemania no se emplea con la acepción amplia de la nuestra, sino con la más restringida de Canción original, escrita para ser cantada por una persona, compuesta con ambición artística, pero en un estilo íntimo, desprovisto de efectismos vocales, y en la cual poesía y música se funden totalmente. (ZAMACOIS, 1971, p.156)

São inúmeros os exemplos em que o “*Lied*”, direta ou indiretamente, se faz presente na canção popular brasileira.²⁵ Tal referência gera canções que dependem de precisão – maior do que a habitual para a canção popular – na emissão dos intervalos melódicos entoados vocalmente, que, aí sim, se relacionam diretamente com a partitura e/ou ao instrumento melódico-harmônico.²⁶ Esse processo remete à terceira das categorias de nossa esquematização: “*Graus de ação do instrumento no processo criativo de canção*”, e se aplica também ao exemplo apresentado em “*Chovendo na Roseira*”, que tem uma primeira parte “*natural*” – ligada à primeira e à segunda categoria de nossa esquematização – e uma segunda parte nascida do gesto musical de interação entre a voz e o “*instrumento ativo na busca melódica*”, ligada à terceira das categorias estabelecidas.

²⁵ LINK com a ideia “Senão fica canção como ela existe dentro da música erudita” apresentada em – 3.4 - a pergunta de Tatit – no depoimento de Marco Pereira

²⁶ LINK com a ideia “Se eu fosse cantor de jazz seria diferente, pois ele tem a capacidade de cantar o que o instrumento toca” apresentada no início deste mesmo capítulo no depoimento de Edu Lobo

3.3 - a canção sem violão

O diálogo com o P.C. Pinheiro se desdobra motivado por esse contraste entre gestos autorais que se alimentam de uma maior elaboração musical, relacionada com o instrumento, e gestos que priorizam uma naturalidade na emissão vocal e apresentam, como virtude, a capacidade do autor de desvencilhar-se do instrumento quando em ato criativo de canção.

Track #08

SARAIVA

*Eu queria lhe perguntar
sobre os momentos em que você percebeu o violão agindo na melodia da canção,
ao longo das suas inúmeras parcerias.
Quando você sentiu isso como uma coisa que dava força
e quando você sentiu isso como algo que tirava expressividade da canção.
Eu venho procurando esse equilíbrio e o presente trabalho persegue essa idéia.
Não sei se você poderia comentar isso que eu disse.*

P.C. PINHEIRO

*Olha, eu vivi muito tempo do lado do Baden.
Comecei a fazer música com ele aos 16 anos,
e convivi diariamente com ele por muitos anos;
então eu via de perto o que era a expressividade de um violão.*

*Nas horas de estudo – quando ele parava para sentar e estudar,
quando ele tocava porque estava com vontade de tocar,
quando ele tocava de onda – para fazer uma canção,
fazer um samba – para brincar no meio de uma roda.*

*Eram diversos momentos diferentes
de diversos violões na mão de uma pessoa só.*

Essa multiplicidade de “violões” frisada por P.C. Pinheiro surge como resultante da ampla gama de situações e contextos musicais em que o Baden Powell atuava.

P.C. PINHEIRO

*Curioso,
ele violonista craque do jeito que era
muitas vezes compunha sem pegar no violão.*

SARAIWA

*Quando ia compor canção não era uma peça instrumental,
como, por exemplo, “Choro para metrônomo”²⁷,
era canção.*

P.C. PINHEIRO

*Pois é, ele fazia muitas das coisas na cabeça.²⁸
E depois, no momento de “tirar”, tinha até uma certa dificuldade
de descobrir a harmonia da música que ele próprio fez.*

P. C. Pinheiro salienta a atuação de Baden referenciada na tradição de “sambista” que compõe “*batucando na mesa*” (primeira categoria elencada no início deste capítulo), mobilizando o conteúdo melódico-harmônico consensual à linguagem e ao ambiente musical que constituem essa tradição. Canções que, depois de prontas, o violonista virtuose “tira” como se nem as tivesse composto, preservando-as assim, ao menos em um primeiro momento, da sedimentação de um arranjo que cristalice a composição em determinada digitação do violão.

Dessa forma, a flexibilidade própria da canção, cultivada pelo Baden compositor, garante a organicidade através da qual desenvolve aspectos essenciais a seu estilo pessoal de violonista forjado na interpretação instrumental de suas próprias canções, muitas das quais compostas sem o violão.

O concertista Turíbio Santos comenta a diferença entre a música com natureza melódica, de Baden, e a música “*essencialmente harmônica*”²⁹, de Jobim:

TURÍBIO SANTOS

*Uma coisa curiosa é o processo de criação de Baden,
Ele é um compositor extremamente melódico e não é um compositor de harmonias feito Tom Jobim.*

²⁷ Exemplo de música de Baden – feita para violão solo – passível de uma escrita efetiva em partitura. LINK com ideia “música formal” apresentada a seguir na citação do depoimento de Turíbio Santos

²⁸ LINK com a ideia que constitui a primeira categoria da esquematização apresentada em – 3 - canção: graus de ação do instrumento no processo criativo

²⁹ LINK com a mesma ideia apresentada em – 4.6 - ressurgimentos: a escola de Meira e o ar maior – na citação de Tom Jobim

*Para Baden o que interessa é a melodia, a harmonia depende do que ele está pretendendo.³⁰
Em todas as músicas dele a melodia é muito forte,
por isso é muito difícil para outro violonista tocar as músicas de Baden,
a não ser que seja uma “música formal”...
Se não ele sai em cima da melodia
e faz pequenos contratempos muito maliciosos e bonitos, que só ele consegue.
Aí fica praticamente impossível interpretar Baden Powell.*

*Eu já gravei músicas de João Pernanbuco, de Dilermando Reis, de Garoto.
De Baden nunca consegui, porque ia ficar careta,
ia faltar aquela ‘salsa’ que ele mesmo coloca em suas músicas.
Até Raphael Rabello, que era um violonista espetacular,
sempre evitou o repertório de Baden Powell.³¹*

Turíbio Santos demonstra a amplitude de sua visão musical ao levantar tal questão e mencionar Raphael Rabello como exemplo de um violonista forjado em um ambiente musical que, diferentemente do ambiente de concerto, proporciona farto convívio com material musical de essência rítmica. Ambiente no qual a figura do “compositor” está diretamente associada à do “sambista”, conforme nos conta P. C. Pinheiro.

P.C. PINHEIRO

*As pessoas imaginam que o instrumentista pega o violão e vai fazer a melodia nas cordas.
E não é assim. Às vezes faz batucando numa mesa, e vai passar para o violão depois.³²*

*Eu vi ele fazer isso diversas vezes, mesmo em canções que, até certo ponto,
apresentam melodias difíceis de serem feitas sem a ajuda do instrumento,
sem o caminho harmônico.*

*Quando eu digo isso alguns instrumentistas não acreditam,
mas ele fez várias dessas canções do meu lado.
Algumas vinham já com o violão, outras vinham vindo na cabeça
e ele ia cantando, cantando, descobrindo, decorando,
e depois é que ia harmonizar.*

*Então, criar, inventar, compor, não tem fórmula.
Isso gira de tantas maneiras diferentes na cabeça de alguém que é muito difícil de explicar.³³*

³⁰ LINK com a ideia “o ouvido do cancionista” apresentada em – 2.1 - o letrista – na citação de Luiz Tatit; LINK com a ideia “por que em uma música que tem uma forte ‘natureza melódica’ tocar a melodia já é o suficiente” apresentada no capítulo – 4.1 - violão-piano – no depoimento de Sérgio Assad

³¹ Entrevista concedida a Dominique Dreyfus para seu livro *O violão vadio de Baden Powell* Ed. 34, 1999, p. 304.

³² LINK com a ideia “instrumento representando uma ameaça à natureza e fluência ‘entoativas’ intrínsecas à melodia da canção” apresentada em – 3.1 - a não canção?

³³ Esse momento da entrevista de P. C. Pinheiro tem sequência aprofundando esse ponto de vista em – 5.5 - “Boi de Mamão”

3.4 - a pergunta de Tatit

O presente projeto teve sua entrevista inaugural, realizada no segundo semestre de 2011, com Luiz Tatit. Professor livre-docente do Departamento de Linguística da USP, onde desenvolve trabalho a partir de ferramentas da Semiótica aplicadas à análise da canção popular. Sistema que se desenvolve a partir de três modelos básicos de integração de melodia e letra: *passionalização*³⁴, *figurativização* e *tematização*.³⁵

Esse meu encontro com Tatit, a um só tempo, alavanca todo o processo de entrevistas e estabelece o desafio – enfrentado desde o primeiro instante – de como assimilar e apresentar aos demais entrevistados o ponto de vista que nasce de uma sensibilidade muito especial, que tem uma natureza intrinsecamente ligada à palavra e a seus contornos “entoativos”.

Uma “entoação” expressiva é fator imprescindível a qualquer melodia de canção que seja reconhecida como tal,³⁶ expressão resultante da interação entre o “entoar” – conforme o termo é utilizado habitualmente pelos músicos –, referindo-se a “entoação” dos intervalos de uma “unidade melódica” (que se entrelaça com a ideia de solfejo), e o “entoar” – no sentido utilizado por Tatit – que diz respeito a “unidades entoativas”.

Ao ser recortada pela letra, a melodia permanece com suas características musicais, mas adquire imediatamente contornos entoativos que se remetem à fala cotidiana. Ou seja, as unidades melódicas (aquelas que podem ser escritas em partitura) passam a conviver com as unidades entoativas subjacentes (aquelas nas quais reconhecemos alguém falando sua língua) e muitas vezes tais unidades não coincidem entre si.³⁷ Portanto a letra não apenas circunscreve um conteúdo, mas também recorta as unidades entoativas que contribuem para a expressividade da canção.

³⁴ LINK com a pergunta “*Você procura também em andamentos mais acelerados esse tipo de expressividade que envolve intervalos mais ‘amplos’ ou ‘angulosos’?*” formulada em – 6.5 - uma coisa poética dentro de uma música com suingue – para Guinga

³⁵ Tal base conceitual é apresentada por Kristof Silva no segundo capítulo – “Os modelos da semiótica da canção e sua base conceitual” – da sua dissertação intitulada *Contribuições do arranjo para a construção do sentido na canção brasileira: análise de três canções de Milton Nascimento*. (Mestrado em Música) Escola de Música, UFMG, 2011.

³⁶ LINK com a ideia “como você vê esse tipo de composição que carrega uma canção latente?” apresentada – 3.1 - a não canção? – a P. C. Pinheiro

³⁷ LINK com a ideia “A primeira exposição da frase que abre a canção se dá através do ‘ênadeiadumá’ por mim entoado. Que pode se tornar, por exemplo, ‘Vi o galo cantar’, ‘Pela beira do mar’, ou mesmo ‘Na carreira da emboscada ou diante da mesa’ se emendarmos a primeira e a segunda ‘unidades melódicas’, em um ‘recorte’ mais extenso do que Luiz Tatit chama de ‘unidades entoativas’.” apresentada em – 5.5 - “Boi de Mamão”

Tatit dispensa o aparato semiótico e apresenta-nos essa dimensão por meio da “transcrição entoativa” presente no “Manual de Entonacion Española”³⁸:

O gráfico ilustra o que pode ser visto como ponta de iceberg da teoria desenvolvida por Tatit, e explica seu tratamento das alturas de um perfil melódico. Tratamento que, de certa forma, traduz para o plano “científico” a experiência “artística” que Luiz Tatit apresenta já na década de 80 dentro do “movimento” que ficou conhecido como “vanguarda paulista”. Desde então a expressão da “entoação” derivada da palavra, que forja Luiz Tatit em plano profundo, norteia os passos desse expoente de um experimentalismo raro na breve história da canção brasileira.

TATIT

*O que eu acho interessante,
e isso acontece ao longo de toda a história da canção,
é o fato de gente extremamente capaz do ponto de vista instrumental
estar sempre indo atrás de que tem pouquíssimos recursos instrumentais,
mas uma intuição de fazer melodias maravilhosas.*

É frequente no olhar de Tatit que os recursos instrumentais, supostamente “aprendidos” conscientemente mediante o estudo da “linguagem musical”, se contraponham aos recursos próprios do “cancionista”, estes sim “apreendidos” intuitivamente³⁹. A ênfase é dada antes aos pontos de distanciamento e que aos de convergência, a fim talvez de ressaltar a dualidade, fundada pelo próprio Tatit, entre “canção” e “música”.⁴⁰

³⁸ T. Navarro Tomás, Madrid: Labor, 1974.

³⁹ LINK com a ideia “Essa nota ficou na memória, mas acho que isso (referindo-se a seu processo criativo) é inconsciente mesmo, eu não encontro explicação para isso.” apresentada em – 3.7 - às vezes o violão traz a melodia – no depoimento de Guinga

⁴⁰ LINK com a ideia “Essa distinção entre “canção” e “música” não é para deixar os universos separados. É para que entendam o que é uma vocação para canção, que é diferente da vocação musical.” apresentada por Luiz Tatit em – 3.6 - o composer, o songwriter and the grays in between

TATIT

Esta é minha curiosidade:

1) Saber o que os músicos-instrumentistas veem.

2) E se de fato eles têm consciência de que o que eles admiram são as unidades entoativas.

Porque você diz “unidades entoativas” e eles acham que são “unidades melódicas”, ou que o ponto é o som das palavras, aliterações, etc. Quando isso é secundário.

A questão é da própria fala.

Para chegar nisso é preciso afinidade, e uma certa massa de conversa a respeito.

A primeira curiosidade de Tatit sobre “o que os músicos-instrumentistas veem” orientou e estimulou decisivamente esta pesquisa no sentido de tecer o cruzamento dos discursos decorrentes de diferentes vivências musicais que compõem a trama essencial deste trabalho.

As informações aqui mobilizadas se propõem a contribuir no sentido de uma futura resposta que se apresente como satisfatória para a segunda questão colocada por Tatit. Ao afirmar categoricamente que o objeto de admiração dos próprios músicos são as “unidades entoativas”, Tatit provoca – e assim convoca – o músico brasileiro a aprofundar sua escuta na relação entre a “melodia” e os perfis de alturas que brotam naturalmente da palavra na dimensão de “música da fala”.⁴¹ Essa dimensão alimenta explicitamente um grande número de práticas autorais e interpretativas dentre as quais a música do próprio Luiz Tatit é referencial exemplar.

Entretanto, a questão que se apresenta em um plano mais profundo do discurso é até que ponto essa escuta – baseada na “transição entoativa” apresentada na página anterior – contempla, por exemplo, o sentido de notas de “natureza harmônica” que compõe muitos dos perfis melódicos do cancionário brasileiro.⁴²

Nesse contexto, a obra de Tom Jobim, central para o presente projeto e para a compreensão da canção brasileira, instaura-se como emblemática e surge, uma vez mais, no diálogo desenvolvido com o músico-instrumentista Marco Pereira. Entrevistado eleito – até por sua atuação como professor universitário da área de música – para responder a uma das questões que constituem a curiosidade de Tatit.

⁴¹ LINK com a ideia “Canção dinâmica fica muito mais esquisita que finalizada, por que ela se baseia na instabilidade da fala e não num conforto para você fazer as inflexões” apresentado em – 6.3 - um problema antigo – no depoimento de Luiz Tatit

⁴² LINK com a ideia “nossos diálogos investigam as possibilidades de articulação entre o que nasce do instrumento e o que nasce da voz, questão que se entrelaça com a dicotomia (histórica) do que percebemos como matéria musical de ‘natureza harmônica’ ou de ‘natureza melódica’”. “apresentado em – 2.3 - matrizes melódico-harmônicas

SARAIVA

Peço licença para fazer uma pergunta que Tatit me “encomendou” que fizesse para um músico.

MARCO PEREIRA

Vamos lá.

SARAIVA

Eu estou só transportando-a.

*A pergunta dele é a respeito daquela figura do maestro
que fica recebendo os sambas.*

*Anos 30, na porta da rádio,
o próprio Jobim fez isso por alguns anos,
anotando as melodias dos sambistas
que muitas vezes compunham “na cabeça”.*

MARCO PEREIRA

Ah, passando para a partitura.

SARAIVA

*Para poder fazer o arranjo,
porque uma hora tem que chegar aí*

MARCO PEREIRA

Sei, o cancionista cantava a melodia

O maestro escrevia a melodia, cifrava, para depois arranjar.

Ao enxergarmos os processos criativos de canção com um olhar mais amplo, o objeto de investigação deste trabalho acaba por representar não mais do que o momento do nascimento de uma canção. A partir desse momento, o percurso mais tradicional leva a canção para as mãos do arranjador, que muitas vezes contribui com uma maior elaboração do conteúdo melódico-harmônico apresentado pela composição, preparando-a para que o(a) intérprete – foco de atenção da escuta “entoativa” de Tatit –, finalmente, devolva-a ao público.⁴³

SARAIVA

Isso. A pergunta do Tatit é:

*“Por que o maestro, que sabia tanto de música,
ficava esperando os teminhas do cancionista?
Por que que ele não fazia o teminha?”*

⁴³ LINK com a ideia “a terceira etapa é quando a música chega ao povo através do porta-vozes que são os cantores ou os compositores que cantam” apresentada em – 7 - alumbramento – no depoimento de P.C. Pinheiro

MARCO PEREIRA

Mas ele fez.

Jobim fez depois desse período em que trabalhou como arranjador.

Agora, tem um negócio também,

não é o conhecimento técnico-musical que faz alguém fazer uma boa canção.

Por isso que eu te perguntei se seu trabalho cobre essa coisa mais rasteira da canção popular.

Eu, por exemplo, não sei fazer canção.

Escrever algo na forma de canção.⁴⁴

Eu posso fazer trinta por dia se eu quiser, faço de montes.

Mas fazer aquela que realmente vai na veia é que é a questão,

e finalidade principal de uma canção.

Senão fica canção como ela existe dentro da música erudita.

Todos os compositores eruditos escreveram canções

Brahms... Schubert tem lindas,

o próprio Mahler escreveu canções, “Canção da terra”, que é uma obra grandiosa.

Só que isso não é a coisa popular.

SARAIWA

Mais direta

MARCO PEREIRA

Através do que se atinge uma fatia grande da população.

Você faz chegar, comunica,

que eu acho que é a finalidade da canção popular.

Senão ela ganha uma erudição que pode fazer com que ela não chegue no público.

E isso de chegar no público é o segredo

tem que ter o feeling disso aí.

Não adianta ser maestro e conhecer a técnica.

O próprio maestro Radamés Gnattali, que abriu diretamente portas para Jobim atuar como arranjador – e posteriormente como compositor –, representou uma referência instauradora para diversos aspectos da música brasileira. Referência que ganhava repercussões variadas, na medida em que era visto pelos músicos mais jovens como alguém capaz de uma orientação precisa acerca de questões complexas como a da relação entre o “*saber música*” formalmente – através de partitura – e os recursos musicais próprios de quem apresenta vocação musical propensa à tradição não escrita.

⁴⁴ LINK com a “forma Lied” apresentada em – 6.4 - o momento da escrita – na citação de Zamacóis

O conselho de Radamés dirigido a João Bosco deixa claro que o maestro tem em alta conta as habilidades intrínsecas a modos de transmissão ligados à oralidade e, assim, à figura do “cancionista”. Posicionamento que acaba por complementar a resposta à pergunta formulada por Tatit.

JOÃO BOSCO

*Eu fico muito constrangido em dizer que eu nunca estudei música,
Não sei ler uma partitura, e sinto muito por isso.
Morei em lugares que eram adequados para se estudar,
mas não estudei, e também eu não insisti muito nisso.
Porque conversando com o Radamés Gnattali uma vez,
eu visitava muito ele na casa dele junto com o Rafael Rabello,
eu comentei que tinha então esse constrangimento de não “saber música”,
e ele me explicou que, de fato, ler e escrever música era importante
e me perguntou se eu tinha intenções de orquestração, de condução,
de fazer esses arranjos para grandes orquestras.
Eu disse que não, que eu só queria tocar meu violão.*

RADAMÉS

*“Então pode tocar o seu violão,
fique assim que está bom.”*

JOÃO BOSCO

Daí eu fiquei quieto.

Contemplar a dimensão francamente empírica de transmissão do pensamento musical de cunho não escrito parece tão importante quanto perseguir um aprimoramento dos modos de escutar, registrar, estudar e ensinar às novas gerações suas férteis articulações com as diferentes práticas musicais que aproveitam e cultivam o “conhecimento” que marca positivamente diferentes “processos de criação musical” de canção popular no Brasil.⁴⁵

É esse propósito que se revela ao longo de minha própria conversa com Tatit a partir de um panorama que traço para pôr em pauta a forte conexão que há entre a música de Nelson Cavaquinho e Cartola e a música de Guinga.

⁴⁵ LINK com a ideia “Não dá para imaginar uma composição como “Luiza” como uma canção simplesmente intuitiva. Eu acho que “Luiza”, “Choro Bandido”, “Beatriz” só existem porque alguém com muito estudo e muito “conhecimento” musical criou.” apresentada em – 6.2 - o “Jongo” de Bellinati e o “Jongo do Tamandaré” – no depoimento de Paulo Bellinati

Track #09

TATIT

Mas o que o Guinga apreciaria no Cartola?

SARAIVA

Acho que algumas coisas...

TATIT

*Uma pessoa que toca daquele jeito, que faz o que quiser com o violão.
O que ele aproveita do Cartola que mal toca violão?*

SARAIVA

*Por exemplo, em “Acontece”, faz:
[canta momento modulatório]*

Acontece

Cartola

Musical score for the song "Acontece" by Cartola, showing a modulation from Mi Maior to Dó Maior and a return to Mi Maior.

First Line: Mi Maior E E/D# E/D A
e a - con - te - ce - que - já não sei mais - a - mar

Second Line: Modulação para Dó Maior Dm7 G7 C C#o Dm7 G7 C
vai cho - rar - vai so - frer e vo - cê não me - re - ce -

Third Line: B7 Retorno a Mi Maior E
- mas is - so a con - te - ce e a - con - te - ce que meu - co - ra -

SARAIVA

Esse tipo de relação de tom Guinga aproveita

TATIT

*Mas é muito pouco,
Uma coisa que ele faria com a maior facilidade.
O que ele está apreciando no Cartola?
Isso que eu acho interessante investigar.
Eu acho que ele admira mesmo o Cartola.
Mas o que ele admira se ele é muito melhor?*

SARAIVA

*Não acho que ele não se considere melhor
mas entendo que você se refere ao tipo de recurso utilizado.*

TATIT

*Veja, tem um lado técnico
Mas o que ele está admirando?
Não é a parte técnica.*

SARAIVA

*Tem uma frase bonita sobre ele do compositor Théo de Barros que diz:
“Como é possível haver um músico que a cada frase de cada melodia
consegue resumir momentos inteiros da música popular”.⁴⁶*

*Existe então essa vontade de analisar o conteúdo estritamente musical das canções
o que pode até parecer uma contradição, mas não deixa de ser um recorte legítimo.*

*E essa modulação presente na canção de Cartola
é o tipo de recurso que gera esse lastro musical a Guinga.*

TATIT

*É. Mas esse é um trequinho de passagem na música.
O que vale para o próprio Cartola⁴⁷ é a música como um todo.
É o que ele fez.
As frases:
[canta]*

–“Esquece nosso amor, Vê se esquece”

Tem uma afirmação

–“Por que tudo na vida acontece”

*Esse acontece é afinado pra ir lá para cima, para dar a ideia de suspensão,
que ainda vai dizer mais*

–“E acontece que já não sei mais amar”

Tudo,

toda a entoação é extremamente bem articulada.

⁴⁶ Excerto do prefácio do livro *A Música de Guinga*, p. 15, Ed. Gryphus. 2003.

⁴⁷ LINK com a ideia “A relação entre o ponto de vista do compositor e o ponto de vista do pesquisador” apresentada em – 3.7
- o violão às vezes traz a melodia

Diante do foco do presente estudo, centrado no “conteúdo estritamente musical das canções”, cabe a menção de que o compositor de música de canção se vale de sua voz, em diferentes graus de interação com o instrumento, para o delinear de um *gesto musical* que encaixa voz e instrumento na busca de uma melodia com sentido de canção.

Esse sentido depende não só da “entoação”, exemplificada aqui pela “afirmação” que acaba de ser frisada por Tatit ao cantar a primeira parte da letra da música (estabelecida na tonalidade de Mi Maior)⁴⁸, como também da busca de uma escuta arraigada inclusive nas modulações do plano harmônico para obtenção de determinados perfis melódicos. É a esse processo que dou ênfase por tratar-se de recurso presente mesmo em alguns “sambistas” considerados totalmente “intuitivos” – como Cartola – que são foco de interesse da presente pesquisa⁴⁹. Para tanto, meu breve entoar a melodia de “Acontece” exclui parte da letra para poder incluir o baixo do acorde dominante (G7) do momento modulatório (para Dó Maior), a fim dar sentido à nota da melodia (sol bequadro) na nova tonalidade, que vem contrastar significativamente com a armadura de clave da tonalidade principal da música (Mi Maior).⁵⁰

Esse é um jogo de complementaridade que se dá entre músico e letrista no processo de gênese de uma canção⁵¹, e é desde o âmago dessa busca de compatibilidade entre as propriedades da palavra e da música – campo do qual emergem as questões salientadas no presente trabalho – que Luiz Tatit nos aponta a relevância do papel de mediação exercido pela “entoação”, no qual podemos aprofundar-nos por meio da leitura de sua importante produção acadêmica dedicada à canção brasileira.

⁴⁸ LINK com a ideia “Apresento a melodia cantada com palavras que esboçam uma entoação e uma sonoridade aproximada para cada frase” apresentada em – 5.5 - “Boi de Mamão” – para P. C. Pinheiro

⁴⁹ LINK com a ideia “(Cartola e Nelson Cavaquinho), dentro do universo deles, tinham uma formação muito sólida. Violonística e harmônica” apresentada em – 3.5 - parece fácil, mas é impossível – no depoimento de Guinga

⁵⁰ Veja as passagens salientadas na partitura apresentada duas páginas atrás.

⁵¹ LINK com a ideia “No intercâmbio entre as especificidades da atividade musical e as nuances da palavra, (no formato de parceria aqui estudado) um dos compositores escuta com maior nitidez o que o outro ouve apenas superficialmente.” apresentado em – 2.1 - O letrista – dentro do capítulo – 2 - à procura do outro

3.5 - parece fácil, mas é impossível

No encontro com Guinga chego, por uma outra via, ao mesmo par Cartola-Nelson Cavaquinho. Compositores referenciais para uma corrente do samba que se alimenta da elaboração melódico-harmônica oferecida pelo violão, interrogando assim, em certa medida, as “normas” habituais de composição que prescindem do instrumento no ato criativo.

SARAIWA

*E esse desejo de fazer a música sem o violão na mão
tem um pouco a ver com essa tradição que a canção tem.
Você chegou a conviver com o Cartola, com Nelson Cavaquinho...⁵²*

GUINGA

*Com vários compositores, sendo que uns faziam com instrumento e outros sem.
Mauro Duarte, que foi muito meu amigo, não tocava nenhum instrumento, fazia tudo na cabeça ⁵³.
João Nogueira, mal fazia dois acordes no violão, fazia tudo na cabeça,
vi isso minha vida inteira...*

SARAIWA

*Então a coisa tem que acontecer de uma forma tal
que encaixe depois quando a melodia chega para o violonista, para o cara do cavaco,
acompanhar dentro daquele modo de ser do “regional”.
O Cartola, e o Nelson Cavaquinho, por exemplo, que tocavam violão,
chegavam a modulações e relações entre tonalidades que já eram diferentes.
Por que me parece que é diferente em alguma medida,
como é que você sente isso?*

GUINGA

*Você tá citando dois caras que, dentro do universo deles, tinham uma formação muito sólida.
Violonística e harmônica.*

*O Nelson Cavaquinho era um grande instrumentista.
Ele está para o violão dele como o Louis Armstrong está para aquele trompete.
Quem é o outro trompetista norte-americano que toca daquele jeito?
Parece fácil, mas é impossível.
O violão do Nelson Cavaquinho parece fácil, e é impossível.
Ninguém toca violão daquele jeito.*

*Eu fui muito amigo dele e lembro
ele tocava com o mindinho da mão direita apoiado no tampo
e com esses dedos (“i” - indicador e “m” - médio) como pinça
Ainda prendia a mão no tampo do violão, contrariando a técnica.
[Guinga demonstra posição da mão direita de Nelson Cavaquinho]*

⁵² LINK com a resposta que atinge, finalmente, o aspecto melódico-harmônico em – 4.2 - o idioma do violão – no depoimento de Guinga a respeito da música *Dois irmãos* (Chico Buarque)

⁵³ LINK com a ideia que constitui a primeira categoria da esquematização apresentada no início deste capítulo.

A não utilização do dedo anular e o apoio do dedo mínimo da mão direita no tampo do violão contraria a técnica do violão “moderno” – utilizada atualmente – e reproduz o referencial técnico anterior à era Tárrega⁵⁴.

Foi Tárrega quem definiu as bases da técnica moderna do violão. Entre seus méritos está a racionalização da digitação de obras para violão, antes raramente indicada nas partituras. O uso do toque de apoio, em que o dedo da mão direita que pulsa a corda é apoiado na corda imediatamente superior, também foi sistematizado por ele (...) Esta maneira de pulsar as cordas acarretou mudanças na posição da mão direita. O dedo mínimo deixou de ser apoiado no tampo, como era de costume, e a mão direita passou a ser posicionada de forma livre e perpendicular às cordas. (DUDEQUE, 1994, p.80)

Informação que se faz presente nos métodos “práticos” de “violão popular” que são editados e vendidos no Brasil até hoje, tais como o “Método prático para violão” de Paraguassú onde se lê: *“A fim de obter o equilíbrio da mão direita, será preciso que o dedo MÍNIMO esteja em contato com a taboa harmônica, a pouca distância do cavalete (isso ao menos até o aluno adquirir o necessário costume de equilibrar a mão)”*. Nas palavras assinadas pelo primeiro solista brasileiro de violão, Américo Jacomino (Canhoto), em cujo método também encontramos a informação que aparenta ter sido consensual também na prática do violão popular brasileiro das primeiras décadas do século XX: *“O dedo mínimo pousa levemente sobre a tábua de armonia, junto à prima e a pouca distância do cavalete.”*

Nelson Cavaquinho alcança uma sonoridade única que ganha expressão percurssiva por meio de um tipo de ataque que os postulados técnico-mecânicos atuais relacionariam com “pizzicatos à Bartok”⁵⁵, adotados como norma – e não exceção – e efetivados a seu próprio modo na medida em que os dedos “p”, “i”, e “m” são alavancados pelo apoio do dedo “a” no tampo aqui salientado por Guinga.

⁵⁴ Francisco Tárrega Eixia (1852-1909) “Suas contribuições para o desenvolvimento técnico e musical do instrumento são muitas e de importância fundamental para o que foi chamado por muitos como o ‘renascimento do violão’.” (DUDEQUE, 1994, p.80).

⁵⁵ LINK com a ideia “efeitos próprios à ‘técnica estendida’ de violão” apresentada em - 5.1 – “Gagabirô”

Cruzamentos como esse, entre a técnica utilizada antes da contribuição fundamental de Tárrega⁵⁶; recursos da chamada “técnica estendida” do violão contemporâneo de concerto⁵⁷; e a “*técnica pessoal*” com que Nelson Cavaquinho empunhava o instrumento, ao executar seu jeito único de acompanhamento de samba – apenas estimulam o desejo de aproximar os universos a fim de salientar os mais variados trânsitos de informações entre suas práticas musicais; nesse caso, de ordem técnico-mecânicas, sejam elas conscientes ou não.

GUINGA

E aí? como é que você explica um fenômeno desses?

Mas aí você cai na armadilha.

*Como é que você vai explicar o Montgomery, que só tocava com o polegar?*⁵⁸

E foi o maior da guitarra jazzística.

E o Django Reinhardt?

*Que tocava com o cotoco.*⁵⁹

Aí não pode mais falar de técnica,

porque o cara arruma uma maneira de se expressar.

O verdadeiro artista vai arrumar sempre uma maneira de se expressar.

Eu estudei com um rapaz que escrevia com o pescoço.

(não tinha os dois braços)

Guinga transporta a pergunta formulada a respeito de implicações harmônicas para as técnico-mecânicas, deixando transparecer como, na prática, não enxerga barreiras entre o “tocar” e o “compor”. Dessa forma, o compositor valoriza a originalidade técnico-mecânica de forma análoga à composicional.

O violão do próprio Luiz Tatit, também “*inimitável*”, é um ótimo exemplo dessa condição de originalidade. Na entrevista inaugural de nosso processo – sem o violão em mãos – Tatit não se aprofunda em sua relação com o instrumento, relação que pretendemos explorar melhor em uma

⁵⁶ LINK com ideia “o violão erudito atravessou um processo de revitalização – iniciado por Francisco Tárrega e consumado por Andrés Segóvia – que estabeleceu parâmetros para a era ‘moderna’ do violão.” apresentada em - 4.6 - ressurgimentos: a escola de Meira e o ar maior

⁵⁷ LINK com a ideia “a sofisticada digitação da mão direita estabelece a trama estrutural da canção e sua representação se vale de signos utilizados para a notação em partitura de efeitos próprios à ‘técnica estendida’ de violão” apresentada em - 5.1 – “Gagabirô” – a partir da transcrição da execução de João Bosco

⁵⁸ LINK com a lembrança de Wes Montgomery no capítulo – 1.1 - um violão que canta – que ocorre também a João Bosco

⁵⁹ Isso que “parece fácil, mas é impossível” é frequente na música brasileira, tanto “urbana” quanto “rural”, como nos conta Ivan Vilela (2011, p. 49): “O som rústico, raspado, estridente, grosseiro, imperfeito – adjetivos comumente atribuídos à música caipira, nada mais são que recursos sonoros diferenciados. Trata-se de timbres e texturas que a música clássica e popular são, na maioria das vezes, incapazes de produzir.”

próxima gravação a fim de exemplificarmos de que forma ele “*extrai*” do violão “*elementos com potencial entoativo*”⁶⁰. No trecho a seguir o “cancionista” segue com a “*entoatividade*” em primeiro plano, mesmo quando comenta sobre os recursos que emprega em seu “gesto instrumental” que, em interação com o vocal, constitui uma – entre tantas – compreensões que podemos ter do que seria um *gesto musical*.

SARAIVA

*Você usa o violão como um ponto de partida
ou em terminações, não?*

TATIT

*É, mas eu nunca cheguei a fazer uma melodia no violão inteira, para depois lettrar.
Isso eu nunca fiz.*

*Ele vai acompanhando em inflexões entoativas.
Mas ele não termina a frase, eu termino na voz.*

SARAIVA

Claro!

TATIT

*Então ele fica sugerindo algumas inflexões entoativas,
e então ele fica meio soladinho ao lado,
fica meio correndo com solo próprio do lado da melodia.*

SARAIVA

Um contraponto, não?

TATIT

*Ele fica como se fosse um pequeno contraponto.
E às vezes até dando uma levada rítmica.
Algumas canções são assim, não todas.*

*Mas parto muito de acorde também,
isso também para mim é muito normal,
só que nunca um acordeão, assim parado,
sempre é um acorde fazendo alguma coisa...*

SARAIVA

É, você tem um modo muito original de fazer isso

TATIT

*É, mas um pouco por causa dessa busca entoativa.
Foi um pouco por causa dela que eu acabei buscando isso.
Não foi uma coisa que saiu de desenvolvimento instrumental.
Apenas eu fui buscando isso no instrumento.*

SARAIVA

Combinava com a busca que ocorria na voz.

TATIT

*Isso, exatamente.
Era quase como uma coisa ir ao encontro da outra.*

⁶⁰ LINK com essa mesma ideia apresentada em – 7 - alumbramento – na orientação de J. M. Wisnik

3.6 - o *composer*, o *songwriter* and the grays in between

Apresento abaixo uma das respostas de Sérgio Assad para entrevista concedida – em inglês – a um jornalista estrangeiro. Entrevista na qual o violonista-compositor apresenta ideias que acabaram por constituir outro ponto de apoio no momento de concepção do presente projeto, agora pelo lado do violão solístico ligado à tradição escrita. A resposta, obtida através da leitura do site oficial do *Duo Assad* ⁶¹, atendia a aspectos da “*pergunta de Tatit*” e apontava para a fertilidade dos “*tons de cinza*” existentes entre os universos do “*composer*” e do “*songwriter*”. Matizes que representaram uma importante orientação para a linha de atuação deste trabalho.

DOUG YOUNG (Jornalista)

Is there some quality that makes a great composer?

ASSAD

I think there are two different worlds.

My teacher in Brazil used to say, “A composer is a composer, a songwriter is a songwriter.”

You don’t need to be a good melody writer, for example, to be a good composer.

You can learn the tools, and know so much about colors and orchestration that you can compose pieces that are quite strong without having a talent for melody writing.

And there are many examples of great songwriters who didn’t know much about music.

But it’s not black and white. There are grays in between.

Os termos em inglês foram espontaneamente utilizados em vários momentos dos diálogos, como no que segue abaixo com Marco Pereira:

SARAIVA

O contato do “cancionista” com o repertório erudito enriquece o repertório dessa figura que vem ficando mais nítida no Brasil com o trabalho do Tatit.

MARCO PEREIRA

É ótimo, pois daí você não atrapalha a função de ninguém,

Porque se você coloca no mesmo pacote o “composer” e o “songwriter”

– vamos falar logo em inglês que assim a gente entende –

pode ficar ruim para o “songwriter”,

afinal de contas, esse papel de “composer”

exige um domínio de orquestração, forma musical, enfim,

um conhecimento muito mais profundo do ponto de vista técnico.

SARAIVA

De estudo de música

⁶¹ O site www.assadbrothers.com passou por uma reforma e essa mesma entrevista, que ali se encontrava, agora se encontra no site de uma das agências que trabalham com o Duo Assad.

Disponível em: < <http://www.opus3artists.com/news/?id=1371> > Acesso em: 19 set. 2013.

MARCO PEREIRA

*Já para o “songwriter”,
basta ele ter a intuição, ter criatividade,
que com dois acordes no violão ele pode fazer um negócio genial.*

*Acho equivocado, por exemplo,
as pessoas misturarem Jobim com Villa-Lobos,
porque o Villa-Lobos, no meu entender, era um “composer”
e o Jobim era um “songwriter”.*

SARAIVA

*O Wisnik tem uma frase linda sobre isso, que diz:
“O Villa-Lobos é a sinfonia que queria ser canção
e o Jobim era a canção que queria ser sinfonia”*

MARCO PEREIRA

*Tem uma poesia aí,
mas apesar de todo o percurso do Jobim como arranjador,
e de todo o potencial sinfônico de suas obras,
sinto-o como canção, dentro dessa estética simples,
que se traduz com uma voz e um violão
sem perder sua beleza e integridade ⁶²*

SARAIVA

Essa distinção que o Tatit fez eu também senti como um alívio.

Sensação que dividi com o próprio Tatit na entrevista inaugural desta pesquisa.

TATIT

*Essa distinção entre “canção” e “música”,
não é para deixar os universos separados, não é essa a questão.
É para que entendam o que é uma vocação para canção,
que é diferente da vocação musical.*

SARAIVA

Acho essa uma grande contribuição

TATIT

São coisas diferentes

SARAIVA

*O que facilita tudo.
Estamos aqui falando do trânsito entre duas coisas,
já que, como te disse, estou perseguindo esse jogo,
essa contaminação.*

⁶² LINK com a mesma ideia também mencionada em – 1.2 - um violão que se engrena na canção

3.7 - o violão às vezes traz a melodia

Persigo uma questão cerne deste trabalho em pergunta a João Bosco:

SARAIVA

*Tenho uma pergunta a respeito da mão direita do piano de Jobim.
A gente nunca vai saber, nem vale a pena tentar precisamente descobrir;
se as melodias vinham da voz, do dedo,
ou qual era a presença do ouvido interno para que elas chegassem à partitura.*

*Jobim era mais pianista que cantor;
e era habitual para ele tocar as melodias no instrumento apoiando sua interpretação vocal,
o que gera quase uma peça de piano solo.*

*Gostaria, então, de perguntar como você sente esse processo criativo,
que conta com o instrumento na busca da melodia.
Se isso significa alguma coisa para você ou como você lida com essa forma de trabalhar,
que é diferente da outra maneira, mais habitual para você,
quando o violão atua destacado da melodia.⁶³
Como é que você enxerga essas duas maneiras?*

JOÃO BOSCO

*Eu acho que essas maneiras que você tem de perceber a canção e como você lida com elas
vem muito da sua experiência com canções dos outros compositores.*

A pergunta leva João Bosco à formulação que inicia o capítulo – 2 - a procura do outro – sendo, por fim, respondida por Guinga, até por se tratar de um compositor que utiliza o violão de forma ativa na execução da melodia. O trecho de partitura apresentada logo abaixo⁶⁴ reapresenta a frase inicial de “Pra quem quiser me visitar”, executada no *track #6* do capítulo – 2.3 - *matrizes melódico-harmônicas*.⁶⁵

Voz

F#m (5J 6M 9M 7M 3m 5j 9M 7M 7m) Bm (5J 6M #11 3m 9M) D7(#11)

Fiz o meu ran-cho lá nas nu - vens onde se po-de con-ver

Violão

4 CI 2 CII 4 1 3 4 4 3 CII CI 3 2 1 4

⁶³LINK com a ideia que constitui a segunda categoria da esquematização apresentada no início deste capítulo

⁶⁴Os algarismos colocados acima de cada nota da voz, na pauta superior, indicam sua relação intervalar com o baixo (fundamental) dos acordes.

⁶⁵ Momento imediatamente anterior a esse na entrevista de Guinga.

Track #10

SARAIVA

Então o F#m é uma coisa que a gente conhece nas mais variadas situações
 [toca algumas cadências tradicionais da tonalidade ao modo de acompanhamento de canção]
e você está conseguindo nos trazer uma outra informação quando agrega a ele notas como
 [toca acordes referentes ao primeiro e segundo compasso da música em questão
 e canta salientando o mi sustenido]

SARAIVA

Esse tom menor ganhou uma cor
que é a mesma que
 [toca o acorde abaixo e canta o mesmo mi sustenido no novo momento harmônico]

GUINGA

É. Essa nota ficou na memória...

SARAIVA

Eu vejo que você vai conseguindo construir essa assimilação

GUINGA

*Mas acho que isso é “inconsciente” mesmo,
 eu não encontro explicação pra isso.*

Apesar de o autor acompanhar com toda a facilidade o esboço de análise que tracei sobre como ele constrói essa “assimilação” de relações dissonantes – como a nota mi# aplicada ao acorde de Bm –,

Guinga não se instiga em desenvolver essa linha de raciocínio, que nos abriria a possibilidade de uma análise mais detalhada feita ao lado do autor.

Assim, a relação direta entre o ponto de vista do compositor e o ponto de vista do pesquisador surge como uma das contribuições trazidas pelo modelo de estudo aqui apresentado⁶⁶. Modelo no qual cada um dos entrevistados oferece ao presente trabalho referências, reveladas já no momento das entrevistas⁶⁷, que vêm conduzindo no sentido de optar por um formato condizente com as especificidades de cada um dos múltiplos olhares com os quais estabelecemos contato.

John Blacking menciona a possibilidade de uma análise que considere também aspectos “*expressivos*”, além dos formais, e aponta para a manifestação do “*inconsciente*” como um fator a ser considerado, sobretudo no estudo de processo criativo.

Relationships between formal and “expressive” analyses of music can be established even in matters such as the quality of creativity, an issue that constantly occupies musicologists and critics. In recent years, creativity ability has been assessed in terms of a composer’s ability to produce thematic unity with expressive contrast and the impressive studies of Heinrich Schenker, Rudolph Reti, Hans Keller, Alan Walker, and others have tended to stress that his may often be an unconscious process. (BLACKING, 1973, p.105)

O recurso, recorrentemente empregado pelo compositor, de conduzir mi sustenido para o mi bequadro [7M-7m] o fez lembrar da outra canção sua nessa mesma tonalidade. Lembrança que leva Guinga a apresentar um olhar, que não deixa de ser analítico, com o qual já estava mais habituado.

GUINGA

*É um tom pouco usado.*⁶⁸

Mas às vezes você descobre, por exemplo

[Toca a introdução de “Noturna”]

⁶⁶ LINK com a ideia “os experimentos podem ser combinados com o diálogo a fim de testar cada conclusão.” apresentada em – introdução – na citação do John Blacking

⁶⁷ LINK com ideia “o que vale para o próprio Cartola” apresentada em – 3.4 - a pergunta de Tatit – no depoimento de Luiz Tatit.

⁶⁸ LINK com a ideia apresentada por Sérgio Assad – que não consta em outro capítulo do corpo deste texto – “em violão solo tem a questão da tonalidade também do instrumento já que os tons de violão são os de corda solta: Mi Maior, Lá Menor, etc...”

Noturna

Guinga/Paulo César Pinheiro

Lento

Violão

ad. lib.

CIV

port. #

voz

Bem a - ma - da

A partitura apresentada acima foi transcrita da gravação realizada em nossa entrevista, já que o livro no qual se encontra a transcrição dessa música não inclui essa introdução. Comparando-se a partitura – que apresenta uma das várias soluções possíveis – com a gravação, podemos perceber a dificuldade de algumas decisões, sobretudo rítmicas, para que a peça chegue ao papel. Peça que apresenta caráter de “Seresta”, na qual a referência ao estilo interpretativo de Dilermando Reis, em sua recorrente antecipação do baixo com relação à melodia⁶⁹, é levado por Guinga às últimas consequências.

GUINGA

Tá então em Fá sustenido menor

SARAIVA

E daqui a pouco...

⁶⁹ LINK com a ideia de Dilermando Reis enquanto “modelo de fraseado intuitivo” apresentado no capítulo – 1.1 - um violão que canta – na citação de Fábio Zanon

[toca o oitavo compasso, que fecha a quadratura]⁷⁰

8

GUINGA

Deixa soando aí essa coisa que não tá resolvida

[começa a tocar do mesmo ponto, vai comentando]

...que continua sem resolver...

11

...resolve quando começa a canção.

GUINGA

*É engraçado isso, mas isso é inconsciente mesmo.**Você, que é compositor, sabe disso.*

SARAIVA

*É... a gente vai fazendo...
por exemplo aqui quando*

⁷⁰ Nesse momento, o baixo resolve na tônica e a melodia fica suspensa. A nota ré – da quarta corda solta – vem a enfatizar esse caráter suspensivo através de sua relação de trítone com o sol# presente na melodia.

[toca e canta frisando trecho de “pra quem quiser me visitar”]

CIV

Dm⁶ (#11) Dm⁶ A(add9)/C# B7/F#

Voz

Violão

4 -VIOLÃO: O ERUDITO-POPULAR E O TOCAR-COMPOR

O campo que se estende entre o “tocar” e o “compor”, e entre a canção popular e o violão solo ligado à tradição escrita, é atravessado por linhas determinadas pela atuação artística de nossos entrevistados. Artistas que movimentam informações musicais por meio de vias de trânsito – de mão dupla – que se desenvolvem sobre a figura apresentada abaixo.

4.1 - violão-piano

SARAIWA

Parece haver uma tradição na canção brasileira de um “voz e violão” integrado, resultando em uma parte de violão que seria quase uma “peça de acompanhamento”

MARCO PEREIRA

Sim, isso me remete, inclusive, ao método de orquestração do grande compositor francês Hector Berlioz, que tocava violão, e o aponta como instrumento perfeito para acompanhar a voz humana.

1.O violão é um instrumento próprio para acompanhar a voz humana e para figurar em composições instrumentais de baixa densidade sonora, assim como, para executar solo peças mais ou menos complicadas e a várias vozes. O seu charme torna-se incrivelmente real quando está em mãos de verdadeiros virtuosos... É praticamente impossível escrever bem para o violão sem conhecer o instrumento na prática.(...) seu charme é real e não é impossível escrever para ele de maneira que isso aflore. (BERLIOZ apud PEREIRA, 1984, p. 107)

MARCO PEREIRA

*Também, de certa forma, desaconselha compositores que queiram escrever para violão sem conhecerem o instrumento, dada a complexidade de sua digitação.
E resume tudo dizendo que o violão é uma “pequena orquestra”.
O que, para mim, é a chave da história.*

*A maneira de acontecer essa combinação da voz e do violão no Brasil é especial.
Compositores populares como Gilberto Gil, Djavan e João Bosco
se servem muito bem do violão para se acompanhar, sendo mestres dessa matéria.
Eu aprendi muito ouvindo esses caras,
tanto técnica de violão mesmo,
quanto soluções de acompanhamento para uma melodia,
de uma forma quase orquestral.*

*Então é como se fosse a banda inteira.
Você ouve um cara como João Bosco,
quando ele faz uma apresentação só de voz e violão,
o violão dele soa a banda, já tem tudo ali: ¹
os elementos rítmicos,
as passagens melódicas,
a pontuação harmônica,
está tudo presente.*

O violão “*de acompanhamento*” de canção tal como é tocado por compositores populares – como os elencados acima –, pode então ser enxergado de uma forma “*quase*” orquestral, mesmo se tratando de uma linguagem que prescinde, na imensa maioria dos casos, de notação em partitura.

No repertório escrito para violão solo, por outro lado, esse aspecto “*orquestral*” se torna um fator evidente. Como podemos acompanhar no depoimento de Sérgio Assad a seguir, no seu caso os recursos de escrita formal – próprios de quem “*estudou em escola de música*” – se equilibram com a prática de longa data do autor em composição de canções populares.²

¹ LINK com da ideia “soar a banda” que aqui equivale ao que João Bosco chama de “versão solo” no capítulo – 4.5 - tocar junto; LINK com a ideia “soar como grupo”, apresentada em – 4.4 - o vigor e a sutileza – no depoimento de Sérgio Assad

² A dissertação *Sérgio Assad: sua linguagem estético-musical através da análise de Aquarelle para violão solo* de Thiago Chaves de Andrade Oliveira apresenta uma primeira parte intitulada *Hibridismos de música culta com a música popular no âmbito do repertório para violão solo*, que traz exemplos interessantes de peças basilares do repertório de violão “culto” que, já no período renascentista, nasciam a partir de elementos musicais oriundos de práticas eminentemente “populares”. Trânsito que contextualiza a produção do compositor-violonista estudado.

Track #11

ASSAD

Quando eu escrevo uma canção a parte melódica realmente é muito importante, mas eu tenho mania de fazer uma harmonia meio contrapontística, que é resultado do fato de eu ter ido para uma escola de música. Então eu vou inserindo aqueles recursos nas minhas canções.

Se eu tocar essa melodia que escrevi há anos e que tem muita gente que toca
[toca a melodia]

eu vou inserir, por exemplo, a harmonia
[toca a melodia harmonizada]

agora eu posso tocar
[toca melodia com harmonização e segunda voz]

ASSAD

*Então você vai fazendo aquela segunda “layer” ali e o troço vai ficando mais interessante, sem tirar o foco da linha melódica.
As coisas que eu faço são todas assim,
Essa mesma peça segue dessa forma
[toca]*

Partitura idêntica à editada

Transcrição da execução no momento da entrevista

CII

CIII

CIII

CI

As diferenças percebidas entre a execução do momento da entrevista e a partitura editada da peça nos levam a apresentar o conteúdo musical na disposição acima, a fim favorecer uma comparação. Na pauta de cima está a partitura editada³, e na pauta de baixo apresentamos uma transcrição de como a peça foi executada no momento da entrevista. A partir dessa disposição das pautas, é possível salientar de que formas, mesmo no universo de tradição escrita totalmente vinculado à música de concerto – meio pelo qual a peça em questão se propaga –, as decisões composicionais⁴ que constituíram a partitura editada podem apresentar algum grau de mobilidade, ao menos quando nas mãos do violonista-compositor da peça. Essa mobilidade, muito possivelmente, remonta às etapas percorridas pela composição ao longo do processo autoral.⁵

³ Cf. Sérgio Assad, *Aquarelle*, p. 12, Paris: Henry Lemoine Editions, 1992.

⁴ LINK com a ideia “a partir do momento que você bota no papel passa a ser sua intenção” apresentada em – 6.4 - o momento da escrita – no depoimento do próprio Sérgio Assad

⁵ Dessa maneira, apontamos, na composição da peça, um processo de sedimentação que pode até mesmo legitimar uma consequente desconstrução (ou “desleitura” – conforme título da tese de Sidney Molina – que alcance esse grau de flexibilidade) nas mãos do violonista-intérprete que, indo contra os postulados da tradição escrita, se arrisque a uma interpretação que dialogue com a partitura a partir das intenções musicais conforme compreendidas por ele.

ASSAD

Você pode ver que tem então a preocupação com o destaque da melodia e também com o que vai acontecer por trás.

É aquela harmonia que você imaginou que tem que soar, não importando o esforço. Então tem acordes que ficam um pouco desconfortáveis tecnicamente.

SARAIWA

*E o que está regendo é
[canta melodia da canção apresentada]
sempre em primeiro plano.
Em uma posição que carrega, não é?*

ASSAD

*Exatamente, aí isso volta
[toca]*

SARAIWA

*E você domina a quarta corda como poucos,
para explorá-la assim.*

ASSAD

Aí você apresenta a melodia na quarta corda, e começa a usar variações como se você estivesse orquestrando para o instrumento.

O violão, de uma certa forma, carrega em si essas possibilidades. Você pode fazer tantos timbres diferentes... Essa coisa de ser um instrumento meio orquestral.

Tem muitas possibilidades, embora seja limitadíssimo. A briga constante com o violão é essa, é um instrumento que não pode fazer o que o piano faz, mas tem uma beleza que é muito particular que faz a cabeça de muita gente.

Essa questão do “limite” do instrumento frente às possibilidades do piano (ou da orquestra) determina outra polaridade a ser trabalhada, que surge também no diálogo com Paulo Bellinati. Violonista que valoriza em seu processo de arranjo – realizado inclusive a partir de suas próprias

composições⁶ – as opções de digitação que “*estejam na mão*” do violonista diminuindo o “esforço” técnico para a obtenção de uma execução fluente. Sem que com isso deixe de ser um dos instrumentistas referenciais para uma abordagem “*mais elaborada*”, que amplia as funções exercidas pelo violão no contexto de acompanhamento de canção.

BELLINATI

Esse violão mais elaborado eu chamo de violão-piano.

*O piano é um instrumento que por tradição faz a redução orquestral.
Com oitenta e não sei quantas teclas e 10 dedos para tocar um monte de notas,
então você consegue reduzir uma orquestra.
O violão já menos,
é um instrumento muito mais intimista, mais essencial num certo sentido.
Faz o fundamental para aquela música acontecer.*⁷

Sérgio Assad aprofunda essa questão do “limite” do violão no trabalho de arranjo para peças do repertório de concerto que apresentam como característica uma “*forte natureza melódica*”.

ASSAD

*O repertório produzido para o violão de concerto vem muito da música de piano.
Às vezes tem-se que reduzir muito o piano para transpor para o violão.
Não obstante, há coisas de Albéniz, por exemplo,
que arrançadas para violão soam melhor que no próprio piano,
A questão é quanto você pode tirar sem diminuir.*

*Porque em uma música com uma forte natureza melódica
se você tocar a melodia já é o suficiente.*⁸
*Então você incorpora a essência do que está por detrás,
podendo inclusive tirar muitas notas da harmonia.*

*Às vezes aparece alguém fazendo com um violão o que eu achava difícil fazer com dois.
Então eu continuo me perguntando qual é o limite disso.*

⁶ LINK com o capítulo – 6.2 - o “Jongo” de Bellinati e o “Jongo do Tamandaré”

⁷ LINK com a ideia “sinto Jobim como canção, dentro dessa estética simples, que se traduz com uma voz e um violão sem perder sua beleza e integridade” apresentada em – 1.2 - um violão que se engrena na canção – no depoimento de Marco Pereira

⁸ LINK com a ideia “para Baden o que interessa é a melodia, a harmonia depende do que ele está pretendendo” apresentada em – 3.3 - a canção sem violão – na citação do depoimento de Turíbio Santos

4.2 - o idioma do violão

SARAIVA

*A figura do compositor-violonista perpassa a história da música europeia de concerto
e se articula com a música popular,
chegando a diferentes resultantes e todo um leque de soluções.*

*De um modo geral só dá luz a uma composição fluente para violão quem toca o instrumento.
Dentro da tradição da canção brasileira a figura do “cantautor”
também integra o ato de compor com o de tocar.*

*Ou seja, em ambos os casos quem compõe é quem toca.
Como você enxerga essa coexistência entre o compor e o tocar?*

ASSAD

Concordo parcialmente com o que você diz.

*Essa é uma discussão que tenho constantemente com os meus colegas lá em São Francisco (EUA),
onde já leciono há 5 anos.*

São pessoas que acham que você não precisa tocar um instrumento para escrever para ele.

*O que tem um certo fundamento pois, se você for analisar, grandes obras para violão do séc. XX
foram escritas por pessoas que não tocam o instrumento.*

*A começar pelo “Noturno” do Benjamim Britten, que provavelmente nunca encostou no
instrumento e deixou-nos essa maravilha escrita para violão.*

*Quando você pensa em Joaquim Rodrigo, que escreveu coisas fantásticas para o instrumento, ou
Castelnuevo Tedesco, que escrevia mais notas do que o violão podia fazer.*

*O que não impede que a gente adapte, mantendo as inversões de acordes que ele quer e acabando
por fazer a nossa versão da música.*

*Quando a pessoa não toca violão, é capaz de imaginar coisas que o violonista não teria imaginado,
isso é possível.⁹*

*Mas é possível também que a pessoa imagine coisas porque toca o instrumento,
como no caso de Villa-Lobos*

que mudou a história de como escrever para o violão usando suas relações naturais.

SARAIVA

Idiomáticas

ASSAD

Exatamente.

É maravilhoso,

sobretudo quando você pensa que ele escreveu aquilo em 1929.

Altamente revolucionário.¹⁰

⁹ LINK com a ideia “em algumas das minhas parcerias com Baden eu ajudei a compor trechos das melodias”,
apresentado em – 5.5 - “Boi de Mamão” – no depoimento de P. C. Pinheiro

¹⁰A sequência desse momento da entrevista com Sérgio Assad retorna no fim deste mesmo capítulo

ASSAD

[toca o trecho transcrito abaixo]

A digitação apresentada explicita o padrão estabelecido pela combinação dos dedos “4” e “1” da mão direita – adaptados para os dedos “3” e “1” no último momento do trecho –, em jogo com a corda solta “0”. Gesto que percorre todas as cordas do instrumento antes de ser transposto para uma nova posição do braço do violão.

à Andrés Segóvia
Etude 12

H. VILLA-LOBOS
(Paris, 1929)

Paulo de Tarso Salles, em seu livro *Villa-Lobos: Processos Composicionais*, de 2009, nos apresenta de que maneira *gestos musicais* decorrentes da constituição física do violão geram um tipo de material que se distancia da ideia de “vocalidade”, sem que com isso a natureza melódica vocal deixe de ser uma das características mais marcantes da música de Villa-Lobos. O mesmo gesto e trecho de obra executada por Sérgio Assad em nossa entrevista é assim descrito por Paulo de Tarso:

Da escrita violonística de Villa-Lobos emergem aplicações interessantes da técnica de gerar material a partir de digitação, como se observa no *Estudo 12* (1929), no qual se combina a ação dos dedos 1 e 4 intercalados com cordas soltas, gerando dois registros independentes na mesma linha instrumental (SALLES, 2009, p. 48)

“Processos que migram para a orquestra”, bem como para outros meios de expressão como por exemplo o da canção popular brasileira, para a qual Villa-Lobos representa uma referência fundamental.

Nosso entrevistado Marco Pereira – por ocasião de seu mestrado realizado na França – se debruça sobre a obra para violão de Villa-Lobos e corrobora com a questão mencionada acima na conclusão de seu livro.

Os compositores que o antecederam, e mesmo seus contemporâneos, serviram-se do violão para exprimir uma linguagem musical mais geral quer dizer, comum aos outros instrumentos. Villa-Lobos foi, seguramente, o primeiro a utilizar aquilo que lhe era exclusivo, 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. (PEREIRA, 1984, p.109)

Estabelece-se então um jogo entre os recursos que são próprios do idioma do instrumento, correntemente chamados de “*idiomáticos*” ou “*violonísticos*”, e aquilo que um compositor – conforme mencionado anteriormente por Sérgio Assad – “*quando não toca violão, é capaz de imaginar*” que o violonista não teria imaginado.

Thomas Cardoso Saboga, em sua dissertação de mestrado intitulada “*Um violonista-compositor brasileiro: Guinga. A presença do idiomatismo em sua música*” explicita um importante aspecto da música desse compositor – o qual corroboramos – ao salientar o “*uso idiomático do violão, onde as cordas soltas e as formas características de mão esquerda são frequentemente usadas como elementos estruturais das composições musicais*”. O trabalho, que tem seu recorte no aspecto estritamente instrumental da obra desse autor, menciona no trecho abaixo a “*relação entre a melodia cantada e o acompanhamento violonístico*”:

Outra evidência que demonstra a presença dos “*violonismos*” na música de Guinga é a frequente construção de melodia das canções a partir do Violão. Em diversas canções analisadas percebemos a íntima relação entre melodia cantada e o acompanhamento violonístico, sugerindo que a melodia da voz foi inspirada pelos arpejos criados por Guinga e desenvolvida a partir destes (SABOGA, 2006, p. 90).

O exemplo musical executado na sequência por Guinga apresenta a abrangência do pensamento musical do compositor¹¹, ao fazer questão de relativizar essa que é uma de suas mais evidentes características autorais, em função do que ele mesmo estabelece como o oposto a um desenvolvimento baseado na geografia do violão. Dessa forma, Guinga explora, no âmbito da canção, o jogo de impulsos de mão dupla próprios à *polaridade* entre o que é “*violonístico*” e o que é “*maravilhoso por não ser violonístico*”.

¹¹ LINK com a ideia “isso gira de tantas maneiras na cabeça de uma pessoa” apresentada em – 3.3 - a canção sem violão – no depoimento de P. C. Pinheiro

Track #12

GUINGA

*Mas há um engano nisso,¹²**O Chico Buarque além de grande letrista é um grande violonista.¹³**Toca um violão, do jeito dele, que ninguém consegue imitar.**Eu nunca vi na música popular usarem inversões de acordes como ele usa.**A música dele tem uma arquitetura que é inigualável**por exemplo: Dois Irmãos**[toca uma vez inteira a música que se desenvolve a partir do trecho seguinte]*

Morro Dois Irmãos

Chico Buarque

1

Voz

Dois ir - mãos quan-do vai-al-ta a ma-dru ga da

E^{maj}7/B E⁶/B C^{#m}6/G[#] C^{#m}7/G[#] F^{#m}7/C[#] F^{#m}6/C[#]

Violão

GUINGA

*E como você vai explicar isso?**Eu nunca vi ninguém compor uma música no violão dessa maneira.*

¹² Aqui Guinga, a meu ver, finalmente responde à minha pergunta: “O Cartola, e o Nelson Cavaquinho, por exemplo, que tocavam violão, chegavam a modulações e relações entre tonalidades que já eram diferentes. Como é que você sente isso?”, dirigida a ele no momento imediatamente anterior no transcorrer de sua entrevista, apresentado em 3.4. – a pergunta de Tatit

¹³ LINK com a ideia “compatibilidade que orienta a linha de atuação desta pesquisa” apresentada em – 6.3 - um problema antigo

SARAIVA

Não teria esse efeito se não chegasse num mi no fim.

GUINGA

*E ele dribla, ele prepara para Sol Maior e vai para Mi.**[frisa desfecho]*

14

des con fi-ar do teu si- lên- cio

G/D 3fr G(#11)/D 2fr Am⁶/C 2fr C° 2fr D7/A 3fr E(#11)

SARAIVA

O mi grave da sexta corda mesmo, nesse tom, como é que a gente vai transpor um efeito desse?,¹⁴ me responde.

GUINGA

*Eu acho impossível.**Pode ser que chegue um gênio que consiga fazer isso em outro tom.**É mesmo muito violonística essa solução.**O resto não é violonístico, é maravilhoso por não ser violonístico.*

[toca novamente, apenas o acompanhamento da canção, dando ênfase à coerência motívica dos momentos “não violonísticos” como o transcrito abaixo, que levam ao mi final]

7

A^{maj7}/E 6fr C#m⁶/E 6fr C#m⁷/G# 6fr G#/F# 8fr

*E aí?!**Chega um cara que nunca se considerou violonista e monta uma música dessa.**Qual é o violonista que compôs algo assim?**Eu não conheço.*

¹⁴ Questão que se articula com a resposta de João Bosco – que não consta em outro capítulo do corpo deste texto – sobre como ele conduz a “transposição” de modo a manter os efeitos instrumentais no tom adequado a seu canto. Assunto sobre o qual responde: “Eu não sou a pessoa mais indicada para comentar isso, apenas atendo às exigências dos dois lados. Do violão e da voz”.

Em um movimento cruzado, que atravessa o quadrado apresentado na abertura deste capítulo, Chico Buarque, “*songwriter*” que “*nunca se considerou violonista*”, se serve dos anos passados ao pé do piano de Jobim para desenvolver uma estrutura dificilmente imaginável por um estudioso do violão, e Sérgio Assad, violonista-compositor de sólida educação musical formal, mantém em pauta o que sente como essencial à comunicabilidade de canção, sem deixar de ter como uma prioridade musical o que está “*passando por detrás da melodia*”.

ASSAD

*Para que possa se entender a mensagem das palavras
eu acho que numa boa canção quanto menos notas melhor.¹⁵*

SARAIVA

*Dessa forma terá mais chance de dizer.
Por outro lado existe essa sensação do músico frente à canção.*

ASSAD

*É... a gente fica preocupado com os outros elementos, como por exemplo a harmonia.
A primeira coisa que eu vou ouvir é o que está “passando por detrás da melodia”,
eu quero ouvir o arranjo que foi feito,
quem está tocando, os solos,
e como foi elaborado o revestimento daquilo.*

De volta ao universo do violão de concerto, apresentamos a continuidade do raciocínio de Sérgio Assad, que aprofunda sua visão da *polaridade* tocar-compor por meio da classificação do repertório em função da relação dos compositores com o violão.

ASSAD

*Então tem os dois lados.
A grande maioria do repertório do violão foi escrito por violonistas.*

*No Séc. XIX todo mundo tocava violão e escrevia, deixando-nos um legado.
A música de Giuliani, Sor, Legnani, cada país tem dois ou três compositores nesse período.*

*No séc. XX isso muda um pouco,
e começou a existir essa história de que quem toca violão só consegue escrever coisas muito
“limitadas ao instrumento”.*

Essa “*limitação*” constatada por “*composers*” ligados à área de composição acadêmica e ao universo da música erudita de concerto – dependendo de como for enxergada – se assemelha à

¹⁵ LINK com ideia “as melhores canções na realidade têm poucas notas e mais respiração”, apresentada em – 3.1 - a não canção? – no depoimento de Sérgio Assad; LINK com a ideia de “canção dinâmica” apresentada em – 6.3 - um problema antigo – no depoimento de Luiz Tatit

preocupação do “cancionista” popular, presente em várias passagens das entrevistas aqui apresentadas, em saber se “desvencilhar” do instrumento quando em ato criativo de canção.¹⁶

ASSAD

Com isso veio a figura do compositor separado do instrumento.

Compositores que contribuíram com obras significativas, mas que não representam a maior parte do repertório.

A outra vertente é feita pelos próprios violonistas que fazem arranjos pegando todo o repertório desde a época barroca até a época atual.

Então tem três coisas:

1- músicas escritas pelos violonistas

2- músicas arranjadas pelos violonistas

e 3 - músicas escritas pelos compositores, que cada vez mais vêm destrinchando o instrumento.

¹⁶ LINK com a ideia “às vezes faz batucando numa mesa, e vai passar para o violão depois” apresentada em – 3.3 - a canção sem violão – no depoimento de P.C. Pinheiro

4.3 - a sala, o banheiro e a praça

SARAIVA

Que diferença você sente entre tocar dentro de uma sala de concerto, com uma boa acústica, e tocar, por exemplo, numa praça?

MARCO PEREIRA

Bom, o violão é um instrumento muito complexo nesse aspecto, porque tem um problema sério de volume sonoro.

O Segóvia nunca amplificou o violão dele¹⁷, mas hoje em dia é difícil você tocar sem dar um conforto para a platéia. O mundo é tão barulhento que esse baixo potencial sonoro do violão às vezes causa até um desconforto. A pessoa não pode virar na cadeira, não pode tossir, para não incomodar quem está querendo ouvir. Aquelas coisas de sala de concerto.

Um dos grandes problemas é como tornar seu instrumento versátil para que ele possa ser ouvido nas diferentes situações.

SARAIVA

Amplificar, né?

MARCO PEREIRA

Sim, amplificar.

Ter um captador, um microfone especial.

Você vê que a cada ano que passa vão surgindo novos equipamentos.

Isso é sem fim.

Porque se trata de instrumento muito difícil de amplificar,

já que violão tem problemas com frequências que são complicadas.

Como ele tem um baixo potencial sonoro,

dentro de um ambiente acústico essas frequências não incomodam,

mas quando você amplifica elas começam a aparecer, e a atrapalhar.

A tecnologia se desenvolveu a um ponto que faz com que hoje seja possível se resolver isso com um bom sistema de sonorização.

Diferentemente de formações instrumentais que se equilibram em um patamar de volume atingido por meio de uma projeção sonora maior, como o “piano-trio” (piano, baixo e bateria) ou o “regional” (bandolim, flauta, pandeiro, violão 7 cordas – com dedeira), o violão é efetivo em um volume mais baixo. Ao menos se considerarmos o violão que se alimenta de sua característica

¹⁷ LINK com a ideia “Spain’s most notable luthiers had to be encouraged to search for means of increasing the volume of the guitar without electrical or artificial devices” apresentada em – 4.6 - ressurgimentos: a escola da Meira e o ar maior – na citação do depoimento de Andrés Segóvia

“orquestral”, atingida por meio das “variações de timbres” só obtidas ao se assumir o volume de uma atuação “de concerto”.¹⁸

O “violão elétrico” que utiliza um “captador” instalado normalmente sob o rastilho é, já desde os anos 1960¹⁹, o instrumento padrão utilizado em canção popular, muito em função de equiparar-se em volume aos demais instrumentos habitualmente presentes no acompanhamento da música popular. Entre as propriedades sonoras do violão “acústico” – de concerto – e o “violão elétrico” estabelece-se ainda outra *polaridade* que é enfrentada cotidianamente pelo instrumentista atuante no campo de intersecção aqui estudado. Muitas vezes o instrumentista se sente impelido a procurar “outra forma” de “chegar ao público” que não dependa da “pureza do som”.

MARCO PEREIRA

Mas sem dúvida, bom mesmo é quando você pode ouvir o violão numa sala pequena, com uma boa reverberação natural, e as pessoas relativamente próximas, ouvindo o som natural do instrumento.

Quando você vai para a praça a comunicação musical tem que ser feita em outro nível, e não pode se ater a esse aspecto da pureza do som.

Você tem que chegar no público e passar sua mensagem musical de outra forma.

A associação dessas nuances do fazer violonístico aos espaços “praça” e “sala”, que atinge uma sonoridade crucial para a história da música brasileira no “banheiro”, da tia de João Gilberto, surge de modo espontâneo ao longo da entrevista, anterior à de Marco Pereira, realizada com João Bosco.

SARAIWA

Recentemente fui assistir a um show seu era em uma praça...

JOÃO BOSCO

*É, numa praça.
É um outro tipo de som...*

É uma outra música que você procura, porque essa música é compartilhada com os outros músicos.

¹⁸ LINK com a ideia “você pode fazer tantos timbres diferentes. Essa coisa de ser um instrumento meio orquestral” apresentada em – 4.1 - violão-piano – no depoimento de Sérgio Assad

¹⁹ LINK com a ideia “para levar adiante esse projeto, João Gilberto trilhou um caminho ímpar de atuação como performer, já que a partir da década de 1960 o instrumento padrão do violonista profissional de canção popular, ao menos no palco, passa a ser o ‘violão elétrico’.” apresentada em – 1.2 - um violão que se engrena na canção

*Então tem o baterista que tem uma função,
o baixista, que faz interferências,
o outro guitarrista que toca com você
Então, compartilhar a música com outros músicos
é muito diferente de você tocar sozinho.*

SARAIVA

*Essa é uma questão bem do violão.
Porque o violão tem um determinado volume,
a gente está aqui nessa sala e ele preenche tudo na sala.*

*E quando chega numa situação dessas, muda tudo.
Tanto que a gente tem esse trabalho extra que é se equipar.
Eu vejo você como um cara desde sempre atento a isso,
lá você estava com um violão especial...*

JOÃO BOSCO

*É. Exatamente, é outro instrumento, porque você está numa praça.
Você tem um público ali ao ar livre, você já conhece, já viveu aquela experiência,
e sabe que as pessoas estão ali esperando um determinado resultado sonoro.
Então você procura atingir essa expectativa.*

*Compartilhar música é muito diferente de você estar na sua sala, de noite,
pensando na música com o seu instrumento e tal.*

SARAIVA

É uma dimensão muito também do compositor, essa da sala.

*O tocar e o compor se misturam.
Quer dizer, um cara insere a voz num contexto de violão elaborado,
que veste aquele arranjo naquele tom, com aquela corda solta,
com o ligado naquela inflexão,
Sem isso tudo não é aquela música.
Acaba que a sala,
lugar da composição, da imersão, da intimidade,
acolhe muito bem o volume do violão.
A gente tem essa chance de um fazer muito prazeroso nesse sentido.*

JOÃO BOSCO

*É, o ideal seria você poder levar a sua sala para o mundo afora.
O seu sofá, a sua mesinha, com os enfeites que ela tem,
enfim, levar o seu ambiente para todo lugar.
Eu aposto que o João Gilberto já deve ter pensado em levar aquele sofá para o estúdio,
aquele armário que ele tem no quarto...*

SARAIVA

*Dizem que ele achou sua linguagem no banheiro da irmã, ou da tia.
Como você falou, ele toca baixinho se aproveitando das ressonâncias mais sutis.*

A dimensão sonora em que João Gilberto atua, baseada no volume do violão²⁰, coloca-o ao longo da carreira na condição de figura excêntrica para o mundo da canção popular. Fato que se dá, em grande medida, por nunca ter aberto mão da sonoridade natural do instrumento em apresentações ao vivo. Posicionamento que o irmana aos violonistas eruditos em geral.

Um concerto de João Gilberto (...) mesmo num estádio, mantém algo de uma reunião de apartamento, em que se pede ao convidado uma canção (com o risco inclusive que ele não cante). (...) A utopia de João Gilberto é oposta²¹. Quando, segundo anedotas muitas vezes narradas, experimenta por dias seguidos a reverberação dos azulejos do banheiro da casa de uma tia em Diamantina; quando obriga os amigos a se colocarem em pontos estratégicos de um corredor, para avaliar até que ponto ele pode cantar baixo; quando leva ao estúdio de gravação um tapete persa, porque soa melhor que o carpete; em todos esses casos, o que João defende é a qualidade do som, não mensurável nem funcional, aquela que faz com que cantemos de preferência no banheiro, sem saber que é por causa das reverberações dos azulejos, ou que nos faz saborear a vibração que um som produz na garganta antes mesmo de ser emitido. (MAMMI, 2012, p.164-165)

JOÃO BOSCO

Falo de levar isso para o trabalho, para o palco, isso é que seria o ideal.

Mas na realidade, quando você sai de sua casa tem que se programar para fazer uma outra coisa.

Quando você vai para uma praça tocar com sua banda sua música tem que soar diferente.

SARAIWA

Quando o som passa pelo cabo, ele é outro som.

JOÃO BOSCO

E a gente também quando está na praça não quer ouvir o som da sala,

a gente quer ouvir esse som aí! Que está na praça!

SARAIWA

Uma outra busca

JOÃO BOSCO

Porque a gente fica também tomado por esse ambiente,

por essa energia e tudo o mais.

Diante dos diferentes contextos musicais investigados em nosso trabalho cabe a menção de que, de um modo geral, o tipo de música que se faz em uma “praça” é mais facilmente transposto às exigências de uma “sala” do que a adequação realizada no sentido inverso. Fato que é demonstrado pela tão alardeada dificuldade de João Gilberto em executar sua música em palcos que não apresentam uma solução acústica mínima, em contraste com a naturalidade com que o próprio João Bosco executa sua música na forma em que nasceram – em voz e violão –, dispensando ou atenuando a presença sonora da banda nas apresentações realizadas em salas de concerto.

²⁰ LINK com a ideia “(João Gilberto tem) uma voz suave e um violão muito soft também” apresentada em – 1.2 - um violão que se engrena na canção – no depoimento de João Bosco

²¹ O estilo de concerto ‘utópico’ de João Gilberto opõe-se, segundo os autores, ao padrão ‘show-bizz’ americano onde “a vida particular é sempre uma forma de treino para a vida pública”.

4.4 - o vigor e a sutileza

SARAIVA

*Um músico central para nossa pesquisa é o Baden Powell.
Pois sua pegada trouxe uma coisa nova para o violão solístico,
supomos que muito impulsionado por sua vivência no meio de instrumentos de percussão.
O que contribui para aquela outra “comunicação” à qual você acaba de se referir.²²*

MARCO PEREIRA

*É interessante você falar isso do Baden, com o que concordo.
O Baden tinha essa pegada vigorosa, tocava sempre no meio das percussões,
a ligação dele como a coisa rítmica era muito forte.*

*Agora, quando eu estava começando a tocar, eram dois violonistas que se destacavam no Brasil:
Baden Powell e Paulinho Nogueira²³.*

*E Paulinho é o oposto,
sendo um violonista que também tinha uma comunicação muito grande com o público em geral.
Eram dois grandes nomes.*

*É claro que o Baden tinha o negócio do vigor, da exuberância técnica, e isso sempre atraiu mais.
Atrai mais a pessoa que cospe fogo e faz malabarismo do que a pessoa que entra e faz uma poesia.
Eu digo isso de uma maneira mais ampla, em geral, me referindo ao grande público.
Mas o Paulinho era muito mais poético, muito mais sutil e delicado.*

Paulinho Nogueira surge de forma semelhante, na posição de oposto complementar a Baden Powell, também na conversa com Sérgio Assad.²⁴

ASSAD

*Na realidade o bom intérprete de violão é quem sabe fazer uma mixagem no que ele está tocando.
A melodia está lá no primeiro plano,
a parte harmônica pelo meio, com menos presença,
e um baixo ali para dar um suporte.²⁵*

É mais ou menos isso, e tem pouca gente que faz isso bem.

*O Paulinho Nogueira, que foi um mestre para mim,
independente de suas limitações técnicas,*

²² LINK com a ideia “Quando você vai pra praça a comunicação musical não pode se ater a esse aspecto da ‘pureza do som, tem que passar sua mensagem musical ao público de outra forma” apresentada em – 4.3 - a sala, o banheiro e a praça – no depoimento de Marco Pereira

²³ Paulo Artur Mendes Pupo Nogueira (1929-2003)

²⁴ Um ponto que os aproxima é o fato de Paulinho Nogueira – ao que indica o caráter de suas canções – ser outro exemplo de solista que, assim como Baden, compunha canções populares se “desvincilhando do instrumento”. LINK com a ideia de “Baden as vezes empacava” apresentada em – 5.5 - “Boi de Mamão” – no depoimento de P.C. Pinheiro

²⁵ trecho presente no *track #14*, concluindo a “aula de som” de Sérgio Assad apresentada em – 4.7 - som polido

*sabia fazer seu violão soar como um grupo
com esses diferentes planos.*

Podemos presumir que o violão solo de Paulinho Nogueira “*soa como grupo*” para Sérgio Assad no sentido de que se relaciona com uma escuta polifônica em suas direcionalidades horizontais, ao passo que a expressão “*soar a banda*”²⁶, de Marco Pereira, referente ao “voz e violão” habitual em canção popular – arte na qual João Bosco, como demonstrará na sequência, é um de nossos dos principais mestres –, reverencia a capacidade de reproduzir no violão a função que a “seção rítmica” (baixo, bateria, percussão) de uma “banda” costuma exercer.

A distinção entre os universos do violão solístico e do violão de acompanhamento de canção popular se dá através da transferência da melodia, que é sustentada em primeiro plano no violão solo, para a voz na canção popular. Canto que se completa com o violão de acompanhamento realizando as duas demais camadas: a do recheio harmônico e a da linha de baixo.

O violonista americano Ralph Towner, em seu método *Improvisation and performance techniques for classical and acoustic guitar* apresenta-nos de uma forma muito semelhante a de Sérgio Assad as três camadas mobilizadas pelo solista, e nos fala também do “papel” do músico que exerce a função de acompanhamento para voz ou instrumento melódico:

As a soloist, you are responsible for all three conceptual functions simultaneously: a melody voice, chords and their variations, and a bass voice. The role of an accompanist to a melody instrument is less of a juggling problem, since you can occupy yourself mainly with preforming the latter two functions. (TOWNER, 1985, p. 34)

Assim, Paulinho Nogueira é apontado como um mestre que influencia a geração dos nossos entrevistados no manejo desses três diferentes “*planos*”, raramente alcançados por um violonista sem formação erudita. Êxito que depende, em alguma medida, de um assumir da emissão natural, intimista e mais “*sutil*” do violão, e que leva Paulinho Nogueira à composição de peças para violão solo que chegam a ótimas soluções em partituras que se impõem como parte do repertório de intersecção erudito-popular estudado pela presente pesquisa.²⁷

²⁶ LINK com essa ideia mesma apresentada no capítulo – 4.1 - violão-piano – no depoimento de Marco Pereira

²⁷ LINK com a ideia “Por isso é muito difícil para outro violonista tocar as músicas de Baden, a não ser que seja uma música formal”, apresentada em – 3.3 - a canção sem violão – na citação do depoimento de Turíbio Santos

4.5 - tocar junto

A conversa com João Bosco se desenvolve em torno de sua prática na “*adaptação*” do violão tocado “*solo*” – que nesse caso se refere à performance de “violão e voz”, com a melodia sendo entoada vocalmente – para um violão que favoreça o “*compartilhamento*”²⁸ da música com os demais músicos de sua banda e, em última instância, com o público. Descrição que lida diretamente com a ideia de “arranjo” e que visa alcançar a expectativa do público da “*praça*” que ali “*espera um determinado resultado sonoro*”.

Track #13

SARAIVA

*Me impressiono com a flexibilidade das estruturas que você desenvolve ao violão.
Eu percebo que quando você toca sozinho, você tem um arranjo,
e quando toca com a banda você consegue adaptar,
às vezes tirando um pouco o grave do polegar...*

JOÃO BOSCO

É, é possível adaptar...

SARAIVA

*Essencialmente é o mesmo gesto,²⁹
mas parece que você alivia um pouco, em uma forma de ataque que já se transforma.
Como você comentaria isso?*

²⁸ LINK com a ideia “Compartilhar música é muito diferente de você estar na sua sala” apresentada em – a sala, o banheiro e a praça – no depoimento de João Bosco

²⁹ O exemplo apresentado por João Bosco é o de um gesto totalmente “*readaptado*”. Entretanto, podemos perceber que, em grande parte de suas músicas, as aberturas de acordes utilizados na mão esquerda reincidentem da versão “*solo*” (ou “*completa*”) para a versão “*em banda*” (ou “*adaptada*”), cabendo nesses casos à mão direita não mais do que esse “*aliviar*” do gesto que abre espaço aos demais instrumentistas. Ao que João Bosco se refere apenas através do “*também*” da primeira linha de sua resposta a seguir

JOÃO BOSCO

*Eu acho “também” que você economiza um pouco o que você faz “solo”,
para que as outras pessoas possam participar da sua música.
Porque, se você fizer tudo o que faz no “solo”, não vai dar certo.
Quando você está sozinho, o violão vai preenchendo os espaços,
desde os graves até os agudos, como em uma orquestra.³⁰*

*Tem hora que você é baixista,
outra é violoncelista, violinista, saxofonista,
Assim você vai preenchendo.
Então quando você toca solo o violão vem cheio.
E quando você vai compartilhar você tem que esvaziar um pouco esse violão,
para que as pessoas que estão com você possam participar da música.*

SARAIVA

*Você podia demonstrar para a gente?
Uma música “completa” e dessa outra maneira.*

JOÃO BOSCO

*Eu vou tocar uma música como “Agnus Sei”,
que foi a primeira música que eu gravei em 1972 de violão e voz.
A música tem essa levada
[toca apenas dois compassos da levada transcrita abaixo³¹]*

[já no terceiro demonstra a mencionada “flexibilidade”³² da estrutura, que aceita também a seguinte variação]

³⁰ LINK com a ideia “(Berlioz) resume tudo, dizendo que o violão é uma “pequena orquestra” apresentada em – 4.1 - violão-canção – no depoimento de Marco Pereira

³¹ LINK com a ideia “Violonista não gosta de fazer ‘groove’. O cara fez isso cinco compassos e já quer mudar, quer inventar...” apresentada em – 5.4 - rítmica brasileira – no depoimento de Marco Pereira

³² LINK com a ideia “É difícil expressar um violão (como o de João Bosco ou Gilberto Gil) só nas figuras. O ideal, atualmente, é a filmagem” apresentada em – ver fazer: 6.1 - “Jimbo no Jazz” – no depoimento de Luiz Tatit

JOÃO BOSCO

Quando eu vou tocar isso com a banda, o baixista faz

[toca a linha que vinha tocando com seu polegar na levada “cheia”,
aqui escrita em clave de fá correspondente ao baixo]

e eu faço

[toca o violão transcrito na partitura abaixo, enquanto canta a linha de baixo]

Violão

Baixo

*Aí o violão já cumpre outra função,
diferente da que tem quando eu toco sozinho.
Pois quando eu toco sozinho, eu toco assim...*

Executa ainda de uma terceira maneira o que seria a mesma levada, agora se valendo de um ligado na quinta corda. E assim acompanha seu canto de acordo com as possibilidades acumuladas ao longo do manuseio de mais de 40 anos dessa canção.

Voz

Violão

JOÃO BOSCO

*Isso é um exemplo de como é que você compartilha a música.
 Você deixa o baixista fazendo aquilo e vai fazer uma outra coisa.
 Pode, por exemplo, fazer uma outra divisão*

[desenvolve a informação da quiáltera (ou tercinas), que – presente no canto – interroga o compasso proposto pelo violão. As quiálteras se alternando entre dois blocos de acorde estabelecem um jogo polirrítmico de 3 contra 2]

JOÃO BOSCO

*Você vai adornando,
 e deixa a estrutura para o baixo, na levada dele com o batera.*

*Isso é “compartilhar uma música”.
 Se eu for fazer a mesma coisa que ele,
 nós vamos estar fazendo a mesma coisa juntos e não precisava,
 Então tocar junto, compartilhar música, tem muito isso de você ir diminuindo a sua participação,
 você faz você vai distribuindo aquilo que faz.*

SARAIVA

Ocupando outros espaços

JOÃO BOSCO

Exatamente.

A presença do contrabaixo na música nascida ao violão, ou através de “violão e voz”, é uma questão à parte, já que o instrumento tradicionalmente se encarrega da execução da “linha de baixo” que – como vemos nas transcrições acima – coincide com a função que o dedo polegar da mão direita exerce no gesto “original” do violão, que nasce “*solo*” no momento da composição. Se em alguns casos – como no dessa música – o compositor-violonista adapta o violão para que a baixista desenvolva sua própria inflexão³³, é bastante comum – mesmo para ele – tocar com o baixista

³³ Recurso que é corriqueiro e inerente à linguagem da guitarra jazzística, por exemplo.

“dobrando” o desenho da linha executada pelo polegar do violão “*cheio*”³⁴, já que muitas vezes o gestual desse violão traz informações que se “*fundem*” com a voz como – segundo o próprio João Bosco – “*partes inseparáveis da composição*”.³⁵

SARAIWA

E esse tipo de adaptação no arranjo é um processo que deve acontecer ao longo dos próprios ensaios e shows, não?

JOÃO BOSCO

*Ele só funciona tocando mesmo junto, porque aí você vai “distribuindo” o som.
Você vai tocando com a pessoa, que vai participando da sua música e aí você percebe,
– Então se você faz isso e eu vou fazer aquilo.
É assim que muitas vezes a coisa funciona,
Que você “toca junto”.*

O processo descrito por João Bosco, no qual cada músico vai achando seu espaço organicamente ao longo dos ensaios, é comum no pacto de “arranjo” dos instrumentos de “base” como o baixo, a bateria e o violão – quando atua nesse contexto. Essa base estabelece a estrutura rítmico-harmônica para dar suporte à voz e aos instrumentos melódicos – por exemplo, os de sopro – que mais habitualmente são escritos nota a nota em música popular.

É interessante notar de que forma, dentro da tradição de escrita de música popular, fundamentada em contextos rítmicos, as inflexões das frases contam mais com a vivência dos executantes nos gêneros interpretados do que com a notação detalhada de articulação³⁶. De forma que o “*tocar junto*” é regido pela referência do desenho rítmico básico do gênero que se reflete naturalmente nas articulações de cada uma das notas atacadas nas subdivisões do tempo; articulações que vão se consagrando ao longo dos anos através das gravações do repertório.

Trata-se de um processo substancialmente diferente do que se dá na tradição escrita ligada ao repertório erudito, no qual a importância da pormenorização em partitura de aspectos como o da articulação cresce na medida em que a formação se adensa, conforme nos conta Sérgio Assad.

³⁴ Um exemplo é o violão de *Corsário* (João Bosco e Aldir Blanc), que em todas as gravações realizadas por João Bosco apresenta o arranjo “cheio” do violão. Fato que ocorre tanto nas gravações e apresentações solo quanto nas que contam com o apoio da banda. Conforme podemos verificar na gravação ao vivo que conta com o já mencionado baixista Nico Assunção executando – e desenvolvendo muito – a ideia nascida no polegar da mão direita de João Bosco sem, ao menos aí, que este mudasse o arranjo a fim de que cada um “fizesse uma coisa”.
Vídeo disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=s9Ye-i8fIWk>>. Acesso em: 07 set. 2013.

³⁵ LINK com a mesma ideia apresentada em – 1.2 - um violão que se engrena na canção – no depoimento de João Bosco

³⁶ LINK com a ideia de “escrita aproximada” apresentada em – 2.2 - matrizes rítmicas

ASSAD

A maioria das partituras para violão que eu li através da vida têm pouquíssima informação. E eu achava até que o intérprete tinha que saber e que não precisa de tanta informação.³⁷ Mas quando você vai tocar com outros músicos, se você não tiver essa questão, digamos, da articulação marcada, indicando o que você quer, fica complicado. Porque não é você com você mesmo resolvendo os problemas. É você junto com outras pessoas.

Mesmo se tratando de relatos específicos, é significativo o contraste entre o que se apresenta para João Bosco como um processo de “*distribuição*” do som, que “*só funciona tocando junto*”, e o que surge para Sérgio Assad como uma situação musical – em ambiente de concerto –, que se torna difícil, ou “*complicada*”, sem que questões como a da articulação não estejam devidamente assinaladas na partitura.

³⁷ LINK com a ideia “As partituras editadas de músicas de Guinga não apresentam um detalhamento no plano das entidades expressivas da música” apresentada em – 6.4 - uma coisa poética dentro de uma música com suíngue

4.6 - ressurgimentos: a escola de Meira e o ar maior

SARAIVA

*Percebo que você homenageia o violão em muitas de suas letras.
Ele, que é uma figura essencial à canção, na sua obra se torna tema.*

P.C. PINHEIRO

*Bom, eu sou um violonista frustrado.
E sem conseguir tocar o violão comecei a falar dele e a homenageá-lo o quanto pude.*

*Eu tenho uma música chamada “Violão”, com a Suely Costa,
uma chamada “Violão Amigo”, com a Joyce,
eu tenho o “7 cordas”, com o Raphael Rabello.
uma chamada “Pinho”, com o Pedro Amorim
e uma emblemática, que os violonistas adoram tocar,
que é o “Violão Vadio”, com Baden.*

*O violão para mim é fascinante.
E eu convivi com diversos violonistas, de diferentes estilos.
João de Aquino, no início; Baden, em seguida, já que eles são primos.
E foi por aí:
Dori Caymmi que tem um violão...*

SARAIVA

Muito diferente, né?

P.C. PINHEIRO

*Um violão particular, que você ouve e diz: “Esse daí é o Dori que está tocando.”
Edu Lobo, Hélio Delmiro, Raphael...
Muitos violões são meus parceiros e por isso eu tenho esse fascínio pelo instrumento.*

*Principalmente pela escola brasileira do violão, que é a escola do Meira,
que foi um violonista do regional do Canhoto.
Dino, Meira e Canhoto.
Todo mundo sabe esse trio o que era.
E o Meira foi professor do Baden, do Raphael, do João de Aquino,
da minha mulher, Luciana Rabelo, do Maurício Carrilho.
Só para você ter uma ideia da importância do Meira para o violão do Brasil.*

Eu acho que a escola do Brasil de violão foi a que ele deixou.

Assim sendo, a maneira de Meira dar aula é referência natural para o ensino de música e violão no Brasil. Aula que acontecia ao longo de uma manhã inteira, dividindo-se em uma primeira parte – de uma hora – quando se trabalhava “*técnica, leitura e repertório de solos*” a partir de métodos ligados ao repertório de concerto, e a segunda parte – de três horas ou mais – que trabalhava a

prática do acompanhamento já dentro de uma roda de choro.³⁸ Essa presença do violão erudito, em uma abordagem menos comprometida com os rigorosos parâmetros do universo de concerto, servindo de base “*técnica*” para o ensino do violão popular no Brasil, é uma constante. Tanto nessa quanto em outras “escolas” como, por exemplo, a da bossa-nova.

Maurício Carrilho, aluno de Meira que assumiu a responsabilidade de propagar a informação herdada, desenvolve diversas iniciativas didáticas que reverberam os ensinamentos da escola fundadora dos princípios do violão brasileiro.

MAURÍCIO CARRILHO

As aulas eram divididas em duas partes.

Na primeira a gente usava um método escrito em Espanhol: La escuela de la Guitarra (...) nele a gente treinava leitura melódica, rítmica e algumas peças.

De vez em quando o Meira apresentava alguma coisa de Bach, Tárrega, Sor.

Quando chegavam nove horas, os livros eram fechados, as estantes guardadas e começava o treinamento mais importante que um músico pode ter na vida. Ouvir e tocar.

Ouvir e tocar várias músicas que você nunca tocou nem ouviu.

Ouvir e tocar sem pensar. Tocar por reflexo.

Os dedos tocando sem você saber por quê.³⁹

Atingir um estado de concentração de tal profundidade que o faz ouvir, já harmonizada, a melodia desconhecida.⁴⁰

O processo de percepção harmônica, que se desenvolve a partir dos estímulos cultivados nesse contexto didático-musical, representa um parâmetro fundamental para diversos aspectos abordados por este trabalho. Processo que determina a harmonia em função de uma melodia – mesmo desconhecida – a partir dos movimentos harmônicos recorrentemente utilizados, que vão se sedimentando no repertório com o passar dos anos. Nesse contexto, a “escola de Meira” representa tanto uma maneira de tocar violão quanto um modelo de harmonização que é a referência primeira para a música e canção brasileira.⁴¹ Modelo que tem por traço um desenvolvimento centralizado no

³⁸ Conforme relata o artigo “A roda é uma aula: uma análise dos processos de ensino-aprendizagem do violão através da atividade didática do professor Jayme Florence (Meira)” de Iuri Lana Bittar, apresentado no I simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (2010) da UNIRIO.

³⁹ LINK com a ideia: “*me deixa levar*”, apresentada relacionando-se ao ato composicional em – 5 - Sangue Mestiço – no depoimento de P. C. Pinheiro

⁴⁰ Depoimento dado a Myrian Taubkin em *Violões do Brasil*, editora Senac São Paulo, 2007.

⁴¹ Referencial direto para a harmonização das canções compostas dentro da primeira categoria da esquematização apresentada em – 3 - canção: graus de ação do instrumento no processo criativo; LINK com a pergunta “*então a coisa tem que acontecer de uma forma tal que encaixe depois quando a melodia chega para o violonista, para o cara do cavaco, acompanhar dentro daquele modo de ser do ‘regional’?*” formulada em – 3.5 - parece fácil, mas é impossível – para Guinga

Rio de Janeiro que a "era do rádio" dissemina nacionalmente. O que reproduz, em certa medida, um "olhar único, etnocêntrico." (VILELA, 2011, p.52)

De volta à conversa com Paulo César Pinheiro, o assunto se direciona a outro dos alunos de Meira: Raphael Rabello.

SARAIVA

*Seu parceiro Raphael Rabello,
com quem você tem uma obra de canções que foram gravadas por Amélia Rabello,
foi uma figura importante para esse principal modo de se tocar violão no Brasil.*

P.C. PINHEIRO

*Eu conheci o Raphael muito novo, ele tinha uns 16 anos.
Todos viam nele um virtuose, mas eu sabia que tinha ali um compositor em potencial*

*Eu dizia:
Mas por que você não faz música?
você pega uma canção pra tocar e faz duas em cima.
Seus contrapontos são melodias belíssimas.
E ele:*

RAPHAEL RABELLO

*"Meu negócio não é compor,
é tocar."*

P.C. PINHEIRO

*Mas com o tempo ele foi me ouvindo
até que ele começou a fazer e me mostrar e assim fizemos várias.
Sua irmã, Amélia Rabello, gravou um disco chamado "Todas as canções".
Três das letras são de Aldir Blanc e todas as demais minhas.*

Ele foi embora no momento em que atingia seu maior entendimento da composição

SARAIVA

Assumindo essa frente

P. C. PINHEIRO

*É, ele tinha uma facilidade de compor incrível,
As melodias sempre brotaram dele,
mas infelizmente ele nos deixou muito cedo...*

E como violonista Raphael tem diversos seguidores.

SARAIVA

*Ele tem também o mérito de ter enfrentado um momento difícil,
de ressurgimento da linguagem do choro.*

É notável como o curto período de vida – e a intensa atividade musical – de Raphael Rabello (1962-1995) coincidem com uma significativa revitalização e fortalecimento da linguagem do Choro. Fato que podemos comprovar comparando o cenário musical brasileiro que se configura no século XXI com o descrito nas colocações de Paulinho da Viola, em entrevista gravada 6/3/1974 para o programa “MPB Especial” – com direção de Fernando Faro – para a TV Cultura de São Paulo⁴².

PAULINHO DA VIOLA

Essa formação de bandolim e dois violões é uma formação clássica do choro e está praticamente desaparecendo.

Para se tocar choro é preciso que o sujeito seja bem treinado.

Que tenha uma técnica já desenvolvida e conheça bem o braço do seu instrumento.

Legítimo representante de uma linhagem de chorões, o músico revela a intrínseca conexão entre o choro e o samba. Nessa entrevista, ele, que é tido pelo meio como “Ministro do Samba”⁴³, se posiciona como tal sobre como sentiu o impacto e a repercussão que a bossa-nova surtiu no cenário musical brasileiro.

Eu gosto muito de bossa-nova,

na fase em que aconteceu eu não acompanhei todo o movimento

que, apesar de já ter passado, marcou e definiu muita coisa na nossa música popular.

Hoje em dia praticamente todos os músicos que acompanham

foram muito influenciados pela bossa-nova, e ainda o são.

Eu acho que, como todo movimento, isso traz uma série de equívocos também.

Acho que o grande equívoco da bossa-nova

foi dar uma excessiva importância ao elemento harmônico da música,

como se aquilo fosse uma coisa absoluta.

Chegou a um nível em que a harmonia era a coisa mais importante da música.

De fato, o compositor referencial da bossa-nova, Tom Jobim, posiciona-se sobre esse assunto de uma forma que, aqui posta, ilustra bem a fértil fricção que existe entre as duas vertentes.

TOM JOBIM

“Minha música é essencialmente harmônica”⁴⁴

⁴² Vídeo disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=6c64SRiUJEQ>>. Acesso em 07 Set. 2013.

⁴³ *Ministro do Samba* é o nome do samba do baiano Batatinha, que canta: “Eu que não tenho violão/ faço samba na mão/ juro por Deus que não minto/ Quero com a minha mensagem prestar homenagem/ e dizer tudo que eu sinto / Salve Paulinho da Viola/ salve a turma de sua escola/ salve o samba em tempo e inspiração/ O samba bem merecia/ ter ministério algum dia/ então seria ministro Paulo César Batista Faria.”

⁴⁴ Cf. *Cancioneiro Jobim* – vol 5 – p.28, Jobim Music, 2001.

Essa “*essência harmônica*” da música jobiniana, forjada ao piano e farta em referências da música de concerto européia, transforma sensivelmente o tratamento harmônico que vinha sendo utilizado anteriormente à bossa-nova⁴⁵. Antes, de um modo geral, o tratamento se baseava na sonoridade do “regional” e se valia dos recursos característicos do samba e choro tradicionais, como, por exemplo, o da “baixaria” do violão de sete cordas. A priorização da harmonia enquanto elemento composicional, que é evidente em Jobim⁴⁶, encontra sua expressão violonística no principal intérprete da bossa-nova: João Gilberto.

PAULINHO DA VIOLA

A forma como se tocava violão antes de João Gilberto também é muito bonita. João é um gênio, um excelente músico mesmo, mas aquilo criou uma “escola” e depois de 1950 não se tocou mais com baixaria, que eu acho uma coisa muito bonita.

Eu acho que esse tipo de equívoco implica um certo fechamento. É a única coisa que eu não concordo muito com a bossa-nova, mas eu acho que é legal.

Hoje, 40 anos após a gravação dessa entrevista, o quadro descrito acima por Paulinho da Viola se inverte. O choro, articulado com o samba, atravessa um período de clara revitalização, sendo amplamente praticado pelas novas gerações de músicos em todas as regiões do país, e se fazendo cada vez mais presente também no resto do mundo. E esse processo deve muito à atuação de Raphael Rabello, personagem que nos leva de volta à entrevista com Paulo César Pinheiro.

P.C. PINHEIRO

Raphael fez do 7 cordas um instrumento de concerto, pois até então era apenas de estúdio, para gravar samba, choro e tal como acompanhante, belissimamente, dentro do que é a escola do Dino.

Com o Raphael ele tomou um “ar maior” de importância de concerto

SARAIVA
Violão solista.

P.C. PINHEIRO

Ele fez diversos concertos pelo mundo afora tocando 7 cordas. Então, ele valorizou de tal forma o instrumento que o tirou de onde ele estava...

⁴⁵ Com o prenúncio e influência da obra de músicos como Garoto, Ari Barroso, Custódio Mesquita, entre outros.

⁴⁶ LINK com a ideia “(Baden) não é um compositor de harmonias feito Tom Jobim. Para Baden o que interessa é a melodia, a harmonia depende do que ele está pretendendo” apresentada no capítulo – 3.3 - a canção sem violão – na citação do depoimento de Turíbio Santos

SARAIVA

... *dessa função primeira* ...

P.C. PINHEIRO

... *para essa função maior*
do solo, do violão de concerto.
Graças ao Raphael.

Essa compreensão de um “*violão de concerto*” associada à ideia de um “*ar maior*”, que não deixa de revelar alguma contrapartida de “rebaixamento”, surge mesmo na escuta desse que é um dos artistas mais comprometidos com a música profunda e essencialmente popular praticada no Brasil. Esse desejo de o músico popular se fazer presente em ambientes tradicionalmente ligados à música erudita tanto clama pela legitimação de práticas populares – tais como habitualmente são exercidas –, quanto aponta para a atuação artística que se desenvolve no limiar dessas esferas. Atuação que “*sinaliza a permeabilidade constitutiva da música praticada no Brasil*”, conforme observa José Miguel Wisnik:

Esse movimento cruzado de encontros entre o popular e o erudito sinaliza a permeabilidade constitutiva da música praticada no Brasil, ao mesmo tempo que denuncia o fato de que a tradição não-escrita pode, muitas vezes, desdobrar-se nas franjas da tradição escrita, ou ter a escrita como instrumento de desenvolvimento. (WISNIK, 2004)

Márcia Taborda, referenciada no historiador Peter Burke, também estimula a iniciativa de estudos dedicados à música brasileira que, “reconhecendo a dicotomia” cultural, concentrem-se na “interação” entre as esferas culta e popular.

É preciosa a contribuição do historiador Peter Burke, no estudo dedicado à cultura popular. Reconhecendo por um lado dicotomia cultural, por outro troca e reciprocidade, o historiador observa que a atenção dos estudiosos deveria concentra-se na *interação* e não na *divisão* entre culturas (...) É sobretudo enriquecedora, por abolir a construção em que processos de interação eram encarados pela ótica da deformação, da distorção, do rebaixamento (ou a contrapartida da ascensão), conceitos que permearam a grande maioria dos estudos dedicados à música brasileira. (TABORDA, 2011, p.13, grifo nosso)

Apresentaremos, na sequência, um pequeno recorte histórico que revela de que forma foi enfrentada a associação atávica do violão com a música popular que acarretou uma significativa demora para que o instrumento ocupasse o seu devido lugar no ambiente de concerto, história que parte do próprio desenvolvimento físico – muito recente – do instrumento.

Assim como hoje presenciamos a consolidação do “ressurgimento” do choro no âmbito da música popular, o violão erudito atravessou um processo de revitalização – iniciado por Francisco Tárrega (1852-1909)⁴⁷ e consumado por Andrés Segóvia (1893-1987) – que estabeleceu parâmetros para a era “moderna” do violão. Chamamos a atenção para o fato de Segóvia surgir como o primeiro violonista não compositor de uma longa linhagem de violonistas-compositores, que, assim sendo, tinham em seu olhar autoral um ponto de vista que estimulava o interesse pelo manancial musical presente nas práticas populares que abastecem historicamente o repertório de concerto através da atuação e “filtro” do autor. Assim, Segóvia inaugura a condição moderna de violonista-intérprete especialista, aprofundando-se nas múltiplas questões específicas do “tocar”, de tal maneira que alcança um reconhecimento único na história do instrumento.⁴⁸

Em sua dissertação de mestrado intitulada “O ressurgimento do violão no século XX: Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segóvia”, o Prof. Dr. Edelson Gloeden apresenta-nos um episódio interessante, no qual podemos apreciar um importante passo dado por Segóvia com relação à atuação de seu antecessor imediato, o violonista-compositor catalão Miguel Llobet (1878-1938). Segundo Gloeden (1996, p. 80), “Não só Llobet, mas todo o círculo violonístico de Barcelona, que era na sua maioria partidário de Tárrega, não admitiam a possibilidade de realizar um recital de violão em um espaços (maiores) como o Palau de Música”.

Miguel Llobet explica os motivos dessa impossibilidade:

LLOBET
*Concerts hall are too large,
 and guitar doesn't have the power to carry sound from the stage to the entire hall.
 The audience has to strain itself to hear us, listeners become impatient.⁴⁹
 Then too, we don't have enough works of universal appeal
 to satisfy the concert public and reviewers.*

Motivos que são retrucados por Segóvia da seguinte maneira:

⁴⁷ Francisco Tárrega, considerado instaurador da “*escola moderna*” do violão, que – até por ser adepto do toque com a polpa dos dedos e não com as unhas na mão direita – não se apresentava em salas grandes. Tinha por hábito receber as pessoas para ouvi-lo na sala de sua própria casa em Barcelona, cidade que polarizava a cena musical da época.

⁴⁸ Segóvia atua – também de maneira intensa – tanto como arranjador de composições escritas para outros instrumentos, quanto na articulação junto a diferentes autores aos quais encomendava peças inéditas originais para violão. LINK com as segunda e terceira categorias apresentadas no fim do capítulo – 4.2 - o idioma do violão – no depoimento de Sérgio Assad

⁴⁹ LINK com ideia: “O mundo é tão barulhento que esse baixo potencial sonoro do violão às vezes causa até um desconforto”, apresentada em – 4.3 - a sala, o banheiro e a praça – no depoimento de Marco Pereira

SEGÓVIA

*It wasn't easy for me to accept that disparaging appraisal of the guitar's potential; but, if anything, those words reinforced my determination to seek the cooperation of serious composers and help enrich the repertoire of our much-neglected beautiful instrument. Moreover, those words convinced me at last that Spain's most notable luthiers had to be encouraged to search for means of increasing the volume of the guitar without electrical or artificial devices.*⁵⁰

Esse “maior volume”, decisivo para a carreira de Segóvia, foi atingido pelo instrumento fabricado por Manuel Ramirez (1869-1920). Em 1912, Segóvia “conhece o famoso construtor Manuel Ramirez que, impressionado com seu talento, presenteia-o com um de seus melhores instrumentos” (Gloeden, loc. cit.). Um violão que aprofunda as inovações apresentadas pelo Luthier Antonio Torres (1817-1892), construtor de instrumentos que “tornaram-se exemplos para quase todos os construtores do século XX”. Dudeque nos aponta um ponto de transformação fundamental para o desenvolvimento do instrumento:

A grande inovação destes instrumentos (fabricados por Antonio Torres) está no tampo harmônico. O uso do leque, um conjunto de tiras de madeira coladas na parte interior do tampo e que asseguram uma melhor distribuição dos harmônicos e um equilíbrio sonoro maior, tornou-se a grande inovação no desenvolvimento do instrumento. (DUDEQUE, 1994, p.78)

A nova configuração física do instrumento potencializou a excepcional condição técnico-mecânica e musical de Segóvia, contribuindo assim para a noite do concerto no Palau de la Música Catalana, que “aumentou ainda mais seu prestígio” e “o fez vislumbrar novas possibilidades para sua carreira”⁵¹, além de perceber que era possível apresentar-se em espaços maiores.” (GLOEDEN, 1996, p. 90).

O projeto musical do mestre espanhol partiu de uma conjuntura adversa. Já que o quadro de então demandava atuação direta inclusive no desenvolvimento físico do instrumento, e que a imagem do violão na virada do século XIX para o século XX – em sua profunda conexão com as práticas musicais “menores” da canção e música popular – o distanciava do ambiente de concerto e do ensino exercido dentro das universidades.

⁵⁰ Citado por Gloeden, 1996, loc. cit.

⁵¹ “Segóvia chegou a se apresentar em salas como o Royal Festival Hall em Londres, que comporta 4000 espectadores.” (GLOEDEN, 1996, p. 90).

Em um curto período de tempo o quadro havia sido revertido e uma nova era do violão de concerto se iniciava a partir dos resultados alcançados. “*O sucesso estrondoso de Segovia no pós-guerra e seus inúmeros LPs na década de 50 fizeram surgir uma legião de admiradores e aficionados.*”⁵² Dessa forma, o virtuose se torna um dos primeiros ícones mundiais propagados pelas incipientes mídias que nasciam e se desenvolviam em sua época. O que o coloca, a “despeito de suas intenções”, em situação análoga à de um intérprete da canção popular:

O fato de o ressurgimento do violão ter ocorrido já na Era do Disco permitiu um importante papel formador, a saber, o de um “cânone a partir do som”. E – a despeito das intenções originais de Segóvia e outros – esse cânone sonoro se aproximou, pelo menos durante um certo tempo, de características fundamentais de linguagens – também contemporâneas do disco e do rádio – tais como o jazz e a música popular: senão, o que é mais relevante a autoria da canção *Strange Fruit* por Lewis Allen, ou a *performance* dessa canção por Billie Holiday em 1939 ? (MOLINA, 2006, p. 50)

Dessa forma, as interpretações de Segóvia “parecem ser o fundamento – e não uma consequência – das obras para violão de compositores como Ponce, Tansam ou Torroba.” (MOLINA, 2006, p.50). O que “se trata” de uma inversão do cânone fundamentado na figura do compositor, no qual se baseia a história da música ocidental. Êxito resultante de uma estratégia, cumprida com disciplina e trabalho diário, que era regida pelos princípios abaixo colocados:

SEGÓVIA

Desde mi juventud soñe con levantar a la guitarra del bajo nivel artístico em que se encontraba. Al cominanzo, mis ideas eran vagas e imprecisas, pero al crecer en años y hacerse mi afición más intensa y vehemente, mi decisión fue más firme y más claras mis intenciones. Desde entonces he dedicado mi vida a quatro tareas esenciales:

- 1- Separar la guitarra del descuidado entretenimiento de tipo folklórico
- 2- Dotarla de un repertório de calidad con trabajos de valor musical intrínseco, procedentes de la pluma de compositores⁵³ acostrumbados a escribir para orquesta, piano, violin, etc.
- 3- Hacer conocida la belleza de la guitarra entre el público de música selecta de todo el mundo.
- 4- Influir en las autoridades de los conservatórios, academias y universidades para incluir la guitarra em sus programas de estudio al mismo tiempo que el violin, cello, piano, etc. ⁵⁴

⁵² KAIATH, Marcelo. Violão: pequena orquestra ou grand piano? – 2009 . Disponível em: <<http://www.violao.org/topic/6480-violao-pequena-orquestra-ou-grand-piano/>>. Acesso em 27 de set. 2013.

⁵³ LINK com a terceira categoria apresentada no fim do capítulo – 4.2 - o idioma do violão – na esquematização de Sérgio Assad

⁵⁴ C. Usillos, Andrés Segóvia, Madrid, Direccion General de Bellas Artes s.d., p.106 e 108, citado por Gloeden, E. 1996, p.88 e 89.

Passado um século do “*ressurgimento do violão*”, que nosso recorte histórico remonta, a transformação do cenário é nítida. O ambiente acadêmico é hoje importante meio de propagação do violão de concerto,⁵⁵ no qual as gerações sucessoras de Segóvia – a partir da representada pelo binômio John Williams e Julian Bream – desdobram seu legado. A tese “*O violão na Era do Disco: interpretação e desleitura na arte de Julian Bream*”, escrita pelo violonista e pesquisador Sidney Molina, apresenta seu recorte desse rico universo através das gravações fonográficas, e se articula com o presente trabalho em colocações como a seguinte: “Bream representou para o violão clássico uma possibilidade de conciliação entre a encarnação autocontraditória das escolhas segovianas e o espaço de clareza e solidão próprio das obras, no eterno duelo entre *sabedoria* e *conhecimento*.” (MOLINA, 2006, p. 247, grifo nosso)⁵⁶

Duelo que se ressignifica em cada contexto de atuação artística. Tanto no plano interpretativo quanto no autoral; tanto no violão popular – seja ele ligado à bossa-nova, ao choro ou às demais correntes⁵⁷ – quanto para o violão de concerto, em suas múltiplas expressões. Práticas que mobilizam informações musicais que, em alguma instância, entrelaçam-se no desenrolar da espiral histórica da música praticada no Brasil, que muito raramente está distante da canção.

⁵⁵ LINK com a ideia “normalmente dentro da universidade se ensina violão clássico” apresentada em – 2.2 - rítmica brasileira – no depoimento de Marco Pereira

⁵⁶ LINK com a ideia: “Aqui a ‘sabedoria’ de Baden é apresentada exemplificando os recursos que se traduzem a partir da prática composicional própria do ‘cancionista’ – encarnado na figura do sambista –, enquanto que o ‘conhecimento’ diz respeito aos recursos de quem estuda música de maneira mais formal – associado ao manuseio harmônico oferecido pelo instrumento” apresentado em – 5.5 - “Boi de mamão” a partir do depoimento de P. C. Pinheiro

⁵⁷ LINK com a ideia “a modinha, que transforma, já no século XIX, arte que se ‘aprende’ em arte que se ‘apreende’.” em – 6.4 - uma coisa poética dentro de uma música com suíngue – a partir da citação de Mário de Andrade

4.7 - som polido

A fronteira entre o universo musical “erudito” e o da música “popular” é determinada por uma linha que, como tal, se constitui de vários pontos. Alguns desses pontos se apresentam como intangíveis – e não pretendemos abordá-los aqui. Entretanto, existem também os pontos dessa fronteira que se revelam nitidamente a uma escuta que priorize o aspecto prático musical. O ritmo, por exemplo, representa toda uma frente de trabalho no limiar dessa fronteira, já que nesse ponto é nítida a diferença entre a formação musical que se dá através dos postulados da tradição escrita (ou erudita) e a formação de um músico que se forja através das condutas habituais à música popular.⁵⁸

Outro ponto em que se detecta com nitidez a diferença entre práticas “eruditas” e “populares” se revela na medida em que aprofundamos a escuta na percepção tímbrica da sonoridade extraída do violão. Percepção que, assim como no caso da expressão rítmica, sempre está condicionada à história e à vivência musical de cada executante e, em última instância, de cada ouvinte.

Sérgio Assad nos apresenta sua visão a respeito das diferenças, e possíveis pontos de equilíbrio, entre a maneira do violonista popular e do violonista erudito efetivarem o trabalho de “*sonoridade*”.

Track #14

SARAIVA

A gente vem percebendo uma presença cada vez maior de música até então tida como “popular” no repertório de violonistas “de concerto”, que trazem uma outra beleza para essa música. Diferente, por exemplo, da forma de Baden que tinha aquela coisa

⁵⁸ LINK com a ideia “a diferença entre uma abordagem rítmica que se alimenta da estabilidade do ‘tempo’ e a que se desenvolve através da “expressão” regida justamente por dispositivos de variação do tempo” apresentada em – 2.2 - matrizes rítmicas

[toco partindo de uma pegada ao estilo de Baden,
quando em meio á uma instrumentação rítmica mais pesada
e concluindo em uma dimensão rítmica que se utiliza de recursos mais sutis,
como *notas mudas* pelo efeito do abafamento do dedo indicador da mão direita]

*Então tem dimensões variadas em que a rítmica pode se dar.
Como você vê o diálogo entre as duas escolas mencionadas dentro do violão brasileiro?*

ASSAD

*Bom, a contribuição básica do Baden
foi exatamente o punch, uma pegada impressionante.
Quer dizer, o jeito como ele botou a mão no violão ali...*

Para ser sincero, a primeira vez que eu ouvi eu não gostei.

SARAIWA

Não era o que te tocava

ASSAD

*Não, não era.
Eu só fui entender a importância daquilo mais tarde.*

*E a importância de alguém é determinada pelas pessoas que ele consegue influenciar.
O Baden foi influente a ponto de criar uma geração de músicos violonistas que não teriam existido
se não fosse a presença dele,
Raphael Rabello, o Yamandú Costa são exemplos que vieram daquela linha,
Com aquela pegada firme, aquele suingue impressionante,
e sem muita preocupação em fazer o mais limpo possível.*

*É discutível essa coisa.
Quando você começa a limpar muito,
e a tua preocupação é unicamente a limpeza do som, você começa a pasteurizar;
Se você pasteuriza tudo e fica leite desnatado.
Mas, por outro lado,
se você não trabalhar o teu som também,
o leite fica com gordura em excesso.*

*Então acho que é conseguir algo de intermediário.
Aparentemente, os artistas que chegam a esse ponto em qualquer instrumento,
têm um pouco dos dois lados.
Tem aquela gordura,
mas tem aquela preocupação também de tocar da melhor maneira possível,
da forma mais limpa possível.*

[Sérgio Assad dá uma pequena “aula de som”, demonstrando brevemente ao violão a relação entre o gestual de execução e a sonoridade resultante]⁵⁹

⁵⁹ Esse momento da entrevista com Sérgio Assad é imediatamente anterior ao apresentado em – 4.4 - o vigor e a sutileza

Nessa balança, a escola erudita é a que cultiva a expressividade inerente ao timbre “limpo”, “cristalino”, que se obtém através do trabalho de um “som polido”. Trata-se de uma dimensão penetrável tradicionalmente pela via da música escrita, através da orientação de um mestre que ao longo dos anos de formação transmita a “técnica”, que opera conscientemente e de forma metodificada na constituição do som do aluno. A qualidade desse “som” se coloca como fator determinante na busca da “personalidade” do violonista de concerto.⁶⁰

ASSAD

Compara com a voz.

Os cantores ou cantoras que mais sobressaem são os que têm voz diferente.

Porque chega um momento em que essas vozes começam a se confundir, parecidas.

Quando você educa muito a tua voz...

SARAIWA
Padroniza?

ASSAD

Isso, e a gente precisa distinguir.

Agora existem as duas coisas. Você pega cantoras líricas, por exemplo, que impostam a voz; teoricamente são todas parecidas, mas vai ter uma que é diferente, que tem um timbre diferente, então isso é que é difícil de se conseguir.

O trabalho do “som”, que foi detalhadamente metodificado ao longo dos séculos de sedimentação do violão erudito, é um ponto pouco desenvolvido no âmbito do violão popular. Em geral o violonista popular não prioriza o trabalho desse aspecto, efetivando-o intuitivamente e a partir de seu próprio senso de sonoridade para atender às múltiplas situações profissionais com as quais se depara⁶¹. Processo que se baseia mais na imitação de referências musicais do que no trabalho consciente e metodificado, o que gera, por um lado, uma rica pluralidade de soluções técnicas⁶², e por outro uma lacuna no sentido de alguma orientação pedagógica.

Ainda que muitas vezes não sejam os recursos metodificados pela escola erudita que proporcionam soluções eficazes para as situações de performance enfrentadas pelo violonista popular, a presença de métodos de violão de concerto como referência, ao menos complementar, para o trabalho

⁶⁰ LINK com a ideia “cânone a partir do som” apresentada em – 4.6 - ressurgimentos: a escola de Meira e o ar maior – na citação de Sidney Molina

⁶¹ LINK com a ideia “Quando você vai para a praça a comunicação musical tem que ser feita em outro nível e não pode se ater a esse aspecto da pureza do som” apresentado em – 4.3 - a sala, o banheiro e a praça – no depoimento de Marco Pereira.

⁶² “A mesma técnica pode migrar e ser utilizada em diversos estilos musicais.” (MURRAY, 2013, p.165)

técnico-mecânico do violão popular é uma realidade, que proporciona importantes contribuições⁶³ que o fazem constar das iniciativas consistentes de ensino musical.⁶⁴

Temos aí um Brasil que surge como o ambiente natural para o desenvolvimento de trabalhos que articulem com “sabedoria” esses dois “conhecimentos”, uma vez que, perante o cenário mundial, este é um dos países que apresentam maior fertilidade de soluções musicais híbridas entre os universos “erudito” e “popular”, seja no âmbito da canção, seja no da música instrumental.

ASSAD

Aqui no Brasil eu tenho a impressão de que as pessoas são parecidas comigo.

*Vemos uma figura como Paulo Bellinati ou Marco Pereira,
que têm essa experiência profunda com o violão clássico,
digamos que estudaram realmente o som polido, o som bonito.*

*São pessoas com um pé nos dois mundos,
trafegam pela música popular tranquilamente
e, nos parâmetros em que estabelecemos nossa conversa,
são compositores de canção também.*

Eu acho que é difícil você dissociar essas coisas aqui no Brasil.

⁶³ LINK com a ideia “A relação contração-descontração se apresenta também como questão técnico-mecânica central para o violão de concerto” apresentada em – 6.1 - ver fazer: o “Jimbo no jazz”

⁶⁴ LINK com a ideia “As aulas eram divididas em duas partes”, apresentada em – 4.6 - ressurgimentos: a escola de Meira e o ar maior – na citação do depoimento de Maurício Carrilho

5 - SANGUE MESTIÇO: CINCO SOLOS

*...e assim vai se encerrar o conto de um cantor
com voz de pelourinho e ares de senhor
cantor atormentado
herdeiro sarará
do nome do renome
de um feroz senhor de engenho
e das mandingas de um escravo
que no engenho enfeitiçou sinhá.*

Chico Buarque
*para melodia de João Bosco*¹

O trecho que segue foi o disparador para alguns aspectos do modelo de redação adotado neste trabalho. Modelo que opta por grafar alguns momentos das entrevistas considerando que suas respirações por vezes determinam pontuações naturais que justificam “quebras poéticas” nas linhas que compõem o corpo do texto de nossas “transcrições descritivas”². Quebras que favorecem uma disposição gráfica das entrevistas que acabam por configurar uma situação dialogal, na qual cada um dos interlocutores assume uma das margens da página, enquanto as letras e partituras de música ocupam uma posição centralizada no papel. Formato que vibra em consonância com o propósito de nossa pesquisa, na medida em que evidencia o resultado artístico derivado do contato entre personagens com experiências musicais distintas.

Como acontece em letra de canção, os depoimentos por vezes atingem uma expressão musical no jogo de eco, continuidade e ruptura que se estabelece entre seus elementos. Encontramos Paulo César Pinheiro, letrista há mais de 50 anos, em estado criativo no momento em que descreve seus ancestrais – o que possibilita ao músico, habituado a trabalhar em parceria com letristas, enxergar o trecho do depoimento que segue abaixo como letra de uma canção, das que já nascem com título:

¹ trecho final da letra de *Sinhá*, escrita pelo filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda – Chico – para a melodia composta por nosso entrevistado João Bosco. Gravada no CD “Chico Buarque” (2011).

² LINK com ideia “partituras musicais são prescritivas e apenas representações aproximadas dos sons pretendidos de uma peça musical. Transcrições descritivas de performances gravadas podem ser mais precisas” apresentada em – introdução – na citação de John Blacking

Sangue Mestiço

P.C.Pinheiro

*Eu sou índio.
Eu sou direto
Minha vó, mãe de minha mãe, era uma índia Guarani,
aqui do litoral de Angra dos Reis.
Ali em Bracuí,
onde tem as usinas nucleares
tem uma tribo no mato,
é a tribo dela.*

*Eu cresci na casa dela.
Ela era pequenininha,
cabelo que vinha quase até a perna,
enrolado
fumava um cachimbo de barro,
com um bambú
que ela própria fazia.*

*Conhecia tudo de mato
Raiz, folha, fruto, flor
tudo
era meio feiticeira
andava resmungando pelos cantos*

*Eu cresci na casa dela
então eu tenho essa
raiz indígena muito forte*

*E tenho Negros
por parte de meu pai que era caboclo
Paraibano, cafuso
mistura de Negro com Índio
por isso que eu tenho isso forte em mim*

SARAIVA
É de sangue mesmo

Meu sangue mestiço é poderoso!

P.C. PINHEIRO
É significativo

Vale ressaltar que essas palavras, que seriam um relato biográfico, apresentam temas e expressões que se fazem presentes em diversas das letras de músicas já escritas pelo poeta, o que revela um entrelaçamento entre vida e obra de P.C. Pinheiro que legitima sua posição diante dos signos

mobilizados em sua produção autoral. Legitimidade que proporciona uma relação empírica com o processo criativo que se desenvolve com base no “*não saber*” ou em um saber “*se deixar levar*” pela oferta de cada momento. Assim, o poeta descreve-nos uma conduta segundo a qual mais se aceita e confia do que se constrói conscientemente uma solução poético-musical.

As considerações a seguir, se não contribuem no sentido de um “desvendar” do processo criativo, abordam uma dimensão fundamental que, por intangível que seja, representa um objetivo a ser atingido – em alguma medida – por todo artista a cada gesto criativo. Dimensão que ganha contornos através da expressão legítima de um poeta que apurou sua sensibilidade, desenvolvendo-a como instrumento de trabalho cotidiano ao longo de toda a carreira, e que tem no próprio processo criativo um de seus mais caros temas.³

P.C. PINHEIRO

*A música me vem dessa forma,
Às vezes eu não sei sobre o que eu estou falando,
só descubro depois.
É uma coisa inexplicável,
uso termos que eu não sei o que significam.
Faço assim mesmo, depois vou procurar em livros e nunca deixei de achar.⁴
Quando vou ver a palavra que usei tem exatamente aquele significado
sem que eu nunca a tenha ouvido.*

*Eu não sei de onde vem isso.
Não faço a menor ideia e também não quero saber, desde que venha.
Por que que eu vou querer saber de onde vem?
Não discuto, me deixo levar.⁵*

A seguir temos “cinco solos” nos quais episódios ocorridos ao longo dos diálogos com cinco dos entrevistados são aprofundados, com um menor grau de interferência de nossa *montagem* do que vinha acontecendo até aqui. Neste capítulo os diálogos são articulados em períodos maiores a fim de apresentarmos também uma dimensão mais íntegra de cada um dos discursos. “Solos” que não deixam de se complementar com intervenções excepcionais de outros entrevistados – justificadas pela pertinência – ou mesmo de absorver em seus próprios discursos as questões que partem do lado direito da página, que ocupo na condição de músico-entrevistador.

³ LINK com a letra de *O poder da criação* apresentada em – 7 - Alumbramento

⁴ LINK com os termos salientados: “Isso é a ‘sabedoria’ de um criador: Saber até que ponto o ‘conhecimento’ não atrapalha” apresentado em – 5.5 - Boi de mamão – no depoimento do próprio P.C. Pinheiro

⁵ LINK com a ideia “Os dedos tocando sem você saber por quê” apresentada em – 4.6 - ressurgimentos: a escola de Meira e o ar maior – no depoimento de Maurício Carrilho

5.1 - “Gagabirô” - com João Bosco

Track #15

JOÃO BOSCO

*É aquela noção de tribo.
Eu fui tocar em Cuba em 1980
e lá ouvi uma canção afro-cubana de um tempo muito distante.⁶*

*Essa canção não vinha da música dançante cubana,
como a salsa e o merengue,⁷
Ela era inspirada naquilo que eles chamam de Santeria
que equivale à nossa religiosidade africana
e era um canto a um determinado santo desse mundo,
do “Yorúba”⁸, que era o “Uemba”.*

*Então vinha aquele canto,
que não tinha um andamento determinado.
era uma coisa em yorúba mesmo.
Quando o sujeito fazia
[canta a pergunta - do cantor solo]
As pessoas todas faziam
[canta a resposta - do coro
aludindo a um grupo da comunidade tradicional de onde canção é oriunda]*

⁶ Esse “tempo distante” remete a uma ancestralidade que no Brasil é costumeiramente designada como “música das culturas tradicionais” ou “folclórica”.

⁷ LINK com a ideia “os intérpretes eruditos em geral passam ao largo desse aspecto por não terem relação nenhuma com a música cubana. Talvez nunca tenham ouvido, apesar da propagação mundial que a salsa teve”, apresentada em – 5.2 - uma pergunta para Browner – no depoimento de Sérgio Assad

⁸ Pronunciada como paroxitona, em contraste com a habitual pronúncia como oxitona. LINK com a ideia “A música afro-baiana, ligada ao candomblé e descendente direta da nação Yorubá e Ewe (Gêge) (KUBIK, 1979, p.17)” apresentada em – 2.2 - matrizes ritmicas

*Havia uma repetição, um eco,
que era uma espécie de oração,
de canto que se faz religiosamente profundo
Eu fiquei maravilhado ouvindo aquilo.*

*Então eu compus uma canção chamada Gagabirô
já com o jeito dos atabaques,
que vinha desse canto, e que dizia assim...*

[Executa sua composição “Gagabirô” na íntegra]

O violão sustenta, ao longo de toda a canção, um efeito de ostinato resultante de uma sofisticada digitação de mão direita que explora as cordas soltas do violão no jogo com os harmônicos da décima segunda casa, de forma análoga ao “abafar” de pele do “atabaque”, recurso técnico básico do instrumento que inspira, ao menos nesse caso, o violão de João Bosco. A função do violão aqui se restringe à rítmica⁹ e potencializa a expressão da trama habitualmente tecida pelos atabaques, que conduz ao transe e que aponta para o encantamento e o mistério da música quando em dimensão de culto e, assim, para o “*se deixar levar*” mencionado anteriormente por Paulo César Pinheiro.

Cuba e sua forte presença negra aparece espontaneamente nesse diálogo. O compositor cubano Léo Brouwer já afirmava nos anos 1970 “que todo o aparato sonoro em Cuba é uma ampliação ou transformação da percussão e do violão” (BROUWER, 1909 apud PRADA, 2008, p. 95). Ideia que remonta a práticas africanas que se aplicam perfeitamente à maneira como o toque percussivo do violão brasileiro se desenvolveu.¹⁰

as notas com a seta são tocadas com os dedos "i" e "m" pra cima e pra baixo
- como palheta.

A sofisticada digitação de mão direita estabelece a trama estrutural da canção e sua representação se vale de signos utilizados para notação em partitura de efeitos próprios à “*técnica estendida*” de

⁹ Apesar de pertencer à primeira das categorias do capítulo – “canção: graus de ação do instrumento no processo criativo de canção” – a conduta original desse violão interroga nosso esquema de categorização na medida em que o arranjo do instrumento, mesmo sem conter harmonia, apresenta-se como estrutural para a composição.

¹⁰ LINK com a ideia “É o violão, que é também um instrumento percussivo, tentando imitar um instrumento que é só percussivo” apresentada em – 5.3 - é teu? – no depoimento de Guinga

violão¹¹. Entretanto, a natureza não escrita do material reserva sua plena expressão ao “jeito pessoal” de João Bosco “tocar”¹², resultado de uma síntese própria que reprocessa um vasto número de informações que dificilmente se sustentariam em uma “leitura” baseada nos valores cultivados pela tradição escrita. Assim, o efeito geral da execução não é efetivamente transmissível por meio de uma partitura, mas somente quando o espectador vê ou escuta a execução que, em última instância, depende dos recursos performativos do próprio autor.¹³ Logo após a execução o músico salienta aspectos melódico-harmônicos por ele explorados:

JOÃO BOSCO

Você tem uma base rítmica onde cabe inclusive a dodecafonia.

Então você faz a melodia

[canta início trecho inicial]

como se fosse uma banda, quase carnavalesco,

[canta o mesmo trecho aludindo a uma seção de sopros]

aí quebra o tom com uma melodia completamente atonal, fora.

[canta frase com contorno cromático descendente]

Ar - i, Pe-ri, Ce - ci, Xan-gô, Jo - bi - i - i - im i - i -

im i - i - im i - i - im i - i - im i - i - im i - i - im

Na - ná, Que-lé, Si - nhô de O-xum ma - ré - é - é - é é - é -

é é - é é - é é - é é - é é - é é - é é - é

¹¹ “Gagabirô” é citada como uma das referências para o trabalho desenvolvido pelo violonista Daniel Murray, que desembocou em sua dissertação de mestrado intitulada “Técnicas estendidas para violão: Híbridização e parametrização de maneiras de tocar” UNICAMP, 2012, p. 43.

¹² LINK com a ideia “Acho que Dorival não está aí para ser decifrado, mas sim para sabermos que de fato aquele é um violão muito característico daquela voz e daquele autor” apresentada em – 1.2 - um violão que se engrena na canção – no depoimento do próprio João Bosco

¹³ LINK com a ideia “um violão como o de João Bosco tem que ver fazer. É aquela rítmica, aquela pegada” apresentada em – 6.1 - ver fazer: o “Jimbo no jazz” – no depoimento de Luiz Tatit

JOÃO BOSCO

Miles Davis já usou muito esse tipo de solução no jazz.

E a gente vai juntando uma coisa com a outra.

Quando se escuta as duas frases salientadas pelo compositor no *track #15*, com o objetivo de determinarmos exatamente cada uma de suas notas, percebemos os momentos de início e de fim das frases com clareza, definindo sua direcionalidade cromática descendente de sabor “outside”.¹⁴ No meio de cada frase, o canto não chega a definir algumas de suas notas, apresentando gestos vocais carregados de uma expressividade que explora essa indeterminação¹⁵. O não temperamento – ou o não uso do temperamento igual – é recorrente em inúmeras linguagens das mais diversas regiões do mundo, bem como na música de tradição francamente oral praticada pelas culturas tradicionais brasileiras.¹⁶ Chamamos a atenção para a maneira como esse recurso aflora em Clementina de Jesus e para a forma como essa influência – citada na letra com o apelido: *Quelé* – se sedimenta no modo de João Bosco cantar.¹⁷ Vale ressaltar que essas notas indefinidas, indicadas na transcrição acima não chegam à partitura, sem algum arbítrio pessoal por parte de quem as estiver escrevendo.

O cunho oral do material melódico, apresentado no “cantar” espelha-se na “naturalidade” em sentir o ritmo¹⁸ ao “tocar” a estrutura apresentada no violão, compondo um *gesto musical* que obedece à dinâmica daquilo que, dados os depoimentos transcritos neste capítulo, podemos chamar de “imponderável”. João Bosco conclui sua exposição dessa música trazendo à tona um plano imanente tão vago quanto decisivo para uma performance musical íntegra.

JOÃO BOSCO

Eu fui fazer um show solo em 83 na Suíça,

logo depois de minha ida a Cuba,

em um lugar muito grande,

onde uma série de jazzistas iam tocando seus concertos.

Na minha hora me deu um branco,

o público era muito numeroso

e eu, apavorado, dizia:

¹⁴ O termo “outside”, explicitado quando João Bosco menciona a palavra “fora”, é consagrado no universo do jazz que surge como referencial para as relações melódico-harmônicas utilizadas na passagem.

¹⁵ LINK com a ideia “canção dinâmica se baseia na ‘instabilidade’ da fala” apresentada em – 6.3 - um problema antigo – no depoimento de Luiz Tatit

¹⁶ Em alguns casos com intenção de atingir pontos específicos de frações do semi-tom para sua expressão.

¹⁷ LINK com a ideia “esse é o aqui da Serrinha, que Clementina cantava. ‘Carreiro Bebe’, ‘Tarantá’ apresentada em – 6.1 - ver fazer: o “Jimbo no jazz” – no depoimento de João Bosco

¹⁸ LINK com a ideia “Em ritmo tudo depende de como você o deixa entrar e sair naturalmente”, apresentada em – 2.2 - matrizes rítmicas – em depoimento do próprio João Bosco

JOÃO BOSCO

*“eu não devia estar aqui,
esse não é um lugar adequado para tocar solo”*

*E foi chegando meu banco,
sentei e não sabia o que fazer..
aí de repente eu botei a mão no violão
e eu não sei por que pintou um sol.
Entendeu?*

*E eu comecei
[canta, novamente, a pergunta do cantor solo]
e todas as pessoas, sem combinar, começaram a responder
[canta, novamente, a resposta do coro, que agora é composto pelo público do concerto]
e aí eu comecei a tocar isso, eu mesmo não entendia o que estava acontecendo. [risos]
Eu fiquei muito impressionado com a força
que ali o imponderável me deu.
Como era um canto oriundo em Santeria,
é possível que aquele santo tivesse vindo em meu socorro.*

*Eu acho que tem uma coisa que o músico,
que está sempre fragilizado e inseguro,
tem que saber:
Tem sempre alguém vindo em socorro.*

*Fui adquirindo essa sensação
nas noites em minha casa,
tocando e sentindo a presença desses alguns.*

*Eu não posso levar meu sofá¹⁹
mas eu os levo comigo e eles são muito mais poderosos.
Pode acreditar.*

*Então quando você não sabe o que fazer,
deixa que a música sabe.
Deixa que ela faça.²⁰*

SARAIVA
Deixa acontecer

JOÃO BOSCO

Pode sofrer, mas você vai sobreviver.

¹⁹ LINK com o mesmo móvel também presente em – 4.3 - a sala, o banheiro e a praça – no momento imediatamente anterior da entrevista com João Bosco

²⁰ LINK com a ideia “deixar a canção correr” apresentada em –5.5 - “Boi de Mamão” – a partir do processo criativo de Baden Powel descrito por P.C. Pinheiro

Diante dos universos abordados neste trabalho, vale ressaltar que esse estado e condição de muitas vezes “*não se saber direito o que fazer*”, tão bem ilustrado no relato de João Bosco, é um traço mais valorizado no universo “popular” – não tão estabelecido através escrita musical – do que no “erudito”, mais determinado pelas decisões que a partitura transporta. Não sem que o próprio João Bosco complementasse-se com a ideia de que o músico, justamente por não saber quando nem como o valioso do inesperado pode se apresentar, tem por dever se aperfeiçoar constantemente de modo a estar sempre “*pronto*” tecnicamente²¹. Nem sem que o intérprete de educação formal dentro da música “erudita” não se valha, a partir de um panorama já mais definido, de sua intuição, como no caso abaixo descrito por Sérgio Assad diante de uma composição de Radamés Gnatalli.

ASSAD

*Tem partituras que vêm sem indicação nenhuma
Como por exemplo a Brasileira Nº8 de Radamés Gnatalli,²²
compositor que escrevia muito rapidamente
e entregava as partituras sem a preocupação de apontar as variações de dinâmica,
o tempo certo, etc.*

*Ele costumava tocar essa música com sua irmã,
a quatro mãos no piano,
a partir do que ele fez o arranjo para dois violões,*

*Quando eu e Odair tocamos para ele
me lembro dele dizer:*

RADAMÉS

*“Nossa, como vocês adivinham?
Os rubatos e tudo o mais?
Vocês estão tocando como toco com a minha irmã.”*

²¹ LINK com essa mesma ideia apresentada em – 7 alumbramento – no depoimento de João Bosco

²² LINK com a ideia “A maioria das partituras para violão que eu li através da vida têm pouquíssima informação. E eu achava até que o intérprete tinha que saber” apresentada em – 4.5 - tocar junto – no depoimento do próprio Sérgio Assad; LINK com a ideia “As partituras editadas de músicas de Guinga não apresentam um detalhamento no plano das entidades expressivas da música (fermatas, rallentandos ou acelerandos)” apresentada em – 6.4 - uma coisa poética dentro de uma música com suingue

5.2 - uma pergunta para Brouwer - com Sérgio Assad

Track #16

SARAIVA

Em 2010 assisti Leo Brouwer ministrar “master classes” de interpretação no festival bienal que vem acontecendo em São Paulo, promovido pela USP. Nessa ocasião percebi uma coisa sobre a qual gostaria de conversar com você.

A música de Brouwer tem um forte vínculo com a música popular tradicional cubana, na qual o aspecto rítmico é protagonista.²³

Entretanto, assisti o mestre trabalhar uma de suas composições, com alunos diferentes, e em nenhum momento o trabalho contemplou, por exemplo, a “estabilidade” do “tempo”.²⁴

A composição em questão é “La balada de la donzela enamorada”, último movimento de “El decamerón negro”. Peça inspirada no livro homônimo de Leo Frobenius (1873-1938), que apresenta uma coleção de histórias recolhidas pelo antropólogo alemão junto aos “Griots”, figuras emblemáticas para a dinâmica de transmissão oral na condição de detentores ancestrais do conhecimento da cultura africana tradicional.

SARAIVA

A peça já inicia com uma estrutura que pode ser sentida como um jogo de pulsações. [apresento ao violão o trecho mencionado]

²³ LINK com a ideia “aquela coisa rítmica do Leo Browuer” apresentada em – 5.3 - é teu? – no depoimento de Guinga

²⁴ LINK com a ideia “só quando fica clara a pulsação você entende a síncope” apresentada em – 2.2 - matrizes ritmicas – no depoimento de Marco Pereira

El Decameron Negro

III - la balada de la doncella enamorada

Leo Brouwer

Moderato

⑥ = Ré

3

sempre lírico

harm.

harm.

4

SARAIVA

[na sequência apenas marco a pulsação,
enquanto articulo vocalmente as inflexões rítmicas dos compassos 3 e 4]

3

4

ASSAD

*É porque a gente tende sempre ouvir a nota mais grave como “down beat”.
Tem alunos meus que tocam isso sentindo o down beat não como você fez, mas ao contrário.
E quando você quer fazê-los entender isso e bater o pé, eles não conseguem.*

SARAIVA

*Assistir repetidas vezes ao mestre cubano foi uma das coisas que me trouxe de volta à universidade.
Porém, daquelas “master-classes” me ficou uma dívida:
por que em nenhum momento Leo Brouwer simplesmente bateu o pé?*

*E tive o prazer de ver você fazer isso recentemente em seu “master-class” na USP,
Se debruçando com os alunos no trabalho da aquisição de aspecto fundamentais
para a música que mobiliza elementos de natureza rítmica.²⁵*

ASSAD

É, nesse caso o surdo é para cima.

²⁵ Roland Dyens – professor do conservatório de Paris – atua dessa mesma maneira, como consta no vídeo de uma de suas master classes (especialmente em 07m15s). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=qzOFQl_-l-Y>. Acesso em: set. 2013.

SARAIVA

Isso mexe com o corpo de uma maneira...

ASSAD

É, diferente.

SARAIVA

e essencial para a composição.

Por outro lado essa música também apresenta o seguinte jogo de alturas, polifônico
[toco os mesmos compassos 3 e 4 com outro enfoque]

A representação acima apresenta a voz superior da partitura original desmembrada em duas vozes, explicitando assim a polifonia inerente à passagem. Polifonia que um instrumentista de técnica apurada dentro dos padrões do “violão erudito” atinge através de uma interpretação que se apoia mais no sentido de “legatto” do que na intenção rítmica existente entre vozes. Opção justificada pela indicação “*sempre lírico*”, utilizada pelo compositor no trecho.

SARAIVA

Uma polifonia perfeita, em graus conjuntos, que faz com que essa música se sustente em qualquer uma das duas abordagens.²⁶ O que é, a meu ver, um êxito incrível do compositor.

Talvez pelo ambiente estritamente erudito dessas “master-classes”, o enfoque do trabalho foi o aspecto polifônico e não o da polirritmia ali latente. Então, no fim do último dia de trabalho (do festival de 2010) tive a chance de fazer uma única pergunta para o mestre cubano, no fim do workshop:

SARAIVA para BROWUER

“De que maneira você lida com essa ancestralidade rítmica que é evidente em sua música ?” E ele respondeu algo como

BROWUER para SARAIVA

“Tanto Brasil quanto Cuba têm uma música popular tradicional muito forte. Temos que tomar cuidado para não ficarmos “aprisionados” dentro dos limites dela. Decantar a “essência” do material musical e procurar fazer com que ela seja grafada”²⁷

SARAIVA

Isso é muito difícil de assimilar... Essa música que te trago ilustra a questão que gostaria que você comentasse.

²⁶ LINK com a ideia central apresentada em – 6.4 - uma coisa poética dentro de uma música com suingue

²⁷ Comunicação pessoal

ASSAD

*Esse é um bom exemplo
de por que a maioria das pessoas que tocam essa peça não entendem essa relação rítmica.
Eles leem e memorizam o mais rápido possível,
e como já estão acostumados a sentir a nota grave como primeiro tempo,
ignoram o papel e não tentam entender a rítmica que tem ali por detrás.*

*Trata-se de uma música escrita por um cubano
que baseou a maioria de suas composições na rítmica cubana.
Os intérpretes eruditos em geral não têm relação nenhuma com a música cubana.
Talvez nunca tenham ouvido, apesar da propagação mundial que a salsa teve.²⁸
São pessoas que vêm do ambiente acadêmico,
que saíram de conservatórios, em que ouviram música barroca, música clássica a vida inteira,
e de repente começam a se interessar por tocar música latino-americana.*

*Então isso não acontece apenas com Brouwer, mas também com música brasileira.
Os intérpretes não conhecem o que deu origem àquele tipo de música.
Brouwer se baseia em toda a música cubana que ouviu a vida inteira,
assim como eu escrevo baseado na música brasileira.*

*Você vai misturando elementos, mas a rítmica dentro da minha música é brasileira.
Mesmo quando eu faço coisas que estão tentando fugir um pouco desse universo,
vão estar o “ritmo de clave” e essas coisas que são brasileiras também.²⁹*

*Um intérprete de fora, que não tem essa ligação com a música daqui,
vai realmente passar um pouco ao largo,
porque faltaria essa vivência para sustentar o que ele está fazendo,
então, ritmicamente, é sempre esquisito...*

*Embora tenham surpresas em gravações de coisas que estão bem feitas.
Mas isso acontece na proporção de um para dez.
Então tem muita gente que toca o que eu fiz, mas não dá nem vontade de ouvir.*

SARAIWA

É uma frente de trabalho importante

ASSAD

*Mas eu tenho a impressão de com o tempo vai melhorando,
antigamente a gente dizia assim:
- Ah, o cara não pode tocar isso porque não é brasileiro.
Hoje em dia, com os meios de comunicação de massa, com os computadores, com o youtube,
acho que essas barreiras, e essa dificuldade vai minimizando.*

²⁸ LINK com a ideia “Essa canção não vinha da música dançante cubana, como a salsa e o merengue” apresentada em – 5.1 - “Gagabirô” – no depoimento de João Bosco

²⁹ LINK com a ideia “outras culturas derivadas da diáspora africana como a cubana, que tem sua música organizada – ao menos de um modo geral – nas ‘time-lines’.” apresentada em – 2.2 - matrizes rítmicas

5.3 - é teu? - com Guinga

A conversa que começa logo após uma execução de Guinga do estudo nº1 para violão de Heitor Villa-Lobos segue em direção ao violão nordestino.

Track #17

SARAIVA

Como esse repertório chegou até você?

GUINGA

*Se for para falar de violão erudito,
foi com o Jodacil Damasceno, assessorado pelo João Pedro Borges,
que tive um contato formal para tentar colocar isso no meu caminho.*

SARAIVA

E você acha que isso te influenciou muito no plano da composição?

GUINGA

*Influencia. Eu não faria isso, por exemplo:
[toca sua “Nítido e Obscuro”]³⁰
Se não fosse Léo Browuer.
Na época eles me mostraram e eu não sabia quem era.
Aí gostei daquela coisa rítmica do Browuer³¹
e pensei: “Pô mas eu posso aplicar isso do meu jeito no baião.”*

SARAIVA

*Essa sua música vem muito de
[toco livremente uma “levada” rítmica
na tonalidade da composição recém-apresentada por Guinga]*

GUINGA

*O violão nordestino...
Os violonistas nordestinos arrasam com o violão “ponteadado” assim...*

³⁰ Ver partitura do trecho inicial da composição que é abordada, em dois momentos, em – 3.1 - a não canção?

³¹ LINK com a ideia “A música de Brouwer tem um vínculo com a música popular tradicional cubana, na qual o aspecto rítmico é protagonista” apresentada em – 5.2 - uma pergunta para Browuer – no depoimento de Sérgio Assad

Procuro perguntar – através de minha execução – de que maneira Guinga chega à *essência*³² de uma composição que se entrelaça a uma “levada” de mão direita, e que sempre aceitará alguma variação natural à rítmica do gênero, nesse caso, o Baião.

SARAIVA

E isso te levou a essa essência

[toco o trecho inicial da composição de maneira desacelerada, frisando vocalmente a inflexão resultante das escolhas composicionais]

GUINGA

Isso é bem brasileiro.

*É o violão, que é também um instrumento percussivo, tentando imitar um instrumento que é só percussivo.*³³

Roberto Mendes estava me explicando isso uma vez, dizendo que a chula lá do recôncavo baiano é que deu aquela argamassa para a introdução do expresso 2222 do Gilberto Gil.
[toca]

SARAIVA

[a partir dessa lembrança toco um “ponteadado” baseado na chula]

É uma coisa muito popular que vem do...

[canto uma toada tradicional]

*“A Bahia pegou fogo me chamaram pra apagar
eu não vou apagar fogo que eu não tenho parente lá
eu não tenho parente lá
eu não tenho parente lá
eu não vou apagar fogo que eu não tenho parente lá”*

GUINGA

Isso é teu?

SARAIVA

Não, é uma toada qualquer.

Uma toada qualquer não, uma toada de lá.

³² LINK com a ideia “decantar a ‘essência’ do material musical e procurar fazer com que ela seja grafada” colocada para Sérgio Assad a partir da resposta formulada por Leo Brower em – 5.2 - uma pergunta para Brower

³³ LINK com a ideia “todo o aparato sonoro em Cuba é uma ampliação ou transformação da percussão e do violão” apresentada em – 5.1 - “Gagabirô” – na citação de Leo Brower

Trata-se de uma “toada” tradicional do repertório de samba de roda da Bahia.³⁴ O pensamento vertical, que leva a imaginarmos uma determinada “harmonia” para essa música, nos revelaria a utilização de apenas dois acordes, de cifra C e G7. Acordes que não representam a *essência* desse discurso musical baseado no jogo que se estabelece em sentido horizontal entre a melodia cantada e o “ponteado”, de teor rítmico-melódico, do acompanhamento³⁵. Discurso que ganha em significado na medida em que é coletivizado através da dança e do apelo “popular”, fazendo com que o “espectador” seja agregado à realização que, assim, transcende a esfera estritamente musical.³⁶

Interpreto, não sem algum risco, que quando Guinga questiona a autoria da música executada, interroga, em verdade, se eu agora vinha compondo esse tipo de música em vez da música que ele já conhecia de outros encontros musicais que ocorreram entre nós, nos quais sempre senti reproduzirmos uma situação de transmissão no formato mestre-discípulo.

A pergunta: “É teu?” é aqui salientada a fim de que abordemos outra questão central para este estudo. Questão que se revela na *polaridade* entre a música “de autor”, e a música que trabalha no sentido de ser “alçada ao anonimato”, condição que favorece um consequente sucesso popular.³⁷

O próprio conceito de autoralidade, que na música das culturas tradicionais é de fato bastante diluído, apresenta-se historicamente como relativo – mesmo no berço da tradição escrita europeia – como nos apontam Donald J. Groudt e Cloude Palisca em “*A História da música ocidental*”:

Os primeiros compositores cujos nomes conhecemos foram o poeta e músico Léonin (c.1159 - c.1201), que era cônego da catedral de Paris, Notre Dame, e Péroin (c. 1170- c.1236), que trabalhou na mesma igreja. As composições destes dois autores, juntamente com as de seus anônimos contemporâneos são globalmente conhecidas como a música da escola de Notre Dame. (GROUDT; PALISCA, 1988, p.114-115)

³⁴ LINK dos exemplos relativos ao “samba de roda” apresentados no *Track#18* do capítulo – 5.4 - rítmica brasileira – no depoimento Marco Pereira

³⁵ LINK com a primeira das categorias da esquematização apresentada em – 3 - canção: graus de ação do instrumento no processo criativo

³⁶ LINK com a ideia “it is in fact a collective effort that is expressed in the behavior of individuals” apresentada neste mesmo capítulo em citação de Blacking

³⁷ LINK com a ideia “Totonho é autor de diversos ‘pontos’ que, partindo do ‘fundamento’ insere traços sutilmente ‘diferentes’ na melodia” apresentada em – 6.2 - o “Jongo” de Bellinati e o “Jongo do Tamandaré”

Apresentamos agora um trecho de outro momento de conversa com Guinga que nos levará ao outro extremo dessa dicotomia entre o “anônimo” e o “autoral”, que perpassa a história da música ocidental. Conversa que parte de observações de Guinga acerca da relação entre “o tocar” e “o compor” no processo criativo de Baden Powell:

SARAIVA

*Com relação a como Baden compõe canção.
Um cara que tem muita técnica de violão...*

GUINGA

Um monstro como violonista...

SARAIVA

...e na hora dele compor canção...

GUINGA

...é outra coisa.

SARAIVA

Já não vai pelo caminho...

GUINGA

...do solista

SARAIVA

...do violão

GUINGA

*O violão está na mão mas a cabeça é de compositor popular.
É o sentimento, as tristezas e as alegrias dele.*

*Um compositor de samba monstruoso, que jogou o barroco dentro do samba,
O “Última forma”³⁸ talvez seja ainda o samba brasileiro mais “moderno”.*

*Existem três compositores que não são citados como sambistas
mas são os sambistas mais modernos do Brasil,
caras que pegaram o samba e jogaram numa linguagem moderna e o samba deve isso a eles:
João Bosco, Chico Buarque e Baden Powell.
Eles levaram o samba brasileiro para a modernidade.*

SARAIVA

E o que que você entende por modernidade?

GUINGA

*É um perigo essa palavra,
Drummond já disse:
“Cansei de ser moderno, agora quero ser eterno”...
o que interessa é a eternidade.*

³⁸ *Última Forma* (Baden Powell/Paulo César Pinheiro), pode ser ouvida a 1m37s do programa *MPB Especial* em 13/04/1973 Direção: Fernando Faro. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=EstHsUyo_3U> Acesso em 12 set. 2013. Ao mencionar essa canção Guinga valoriza aspectos do processo criativo de Baden Powell que nos levam à ideia de “moderno”. LINK com a ideia “Algumas vinham já com o violão, outras vinham vindo na cabeça”, apresentada em – 3.3 - a canção sem violão – na descrição do processo criativo de Baden Powell por P. C. Pinheiro

GUINGA

*Modernidade é uma coisa inconsciente,
é o cara não ficar satisfeito em ficar reproduzindo o que foi feito
e tentar fazer daquilo alguma outra coisa.
Tentar mexer na receita daquele bolo.*

*É difícil mas esses gênios conseguem mover isso,
movimentar, e vida é movimento.
Tem que haver esses gênios que mexem na receita e põem um ingrediente,
a receita passa a ser possível também agora de uma outra maneira.*

Observação que se aproxima do modo como Schoenberg enxerga a “evolução da música”:

O que hoje é distante, amanhã pode ser próximo; é apenas uma questão de capacidade de aproximar-se. A evolução da música tem seguido esse curso incluindo, no domínio dos recursos artísticos, um número cada vez maior de possibilidades de complexos já existentes na constituição do som. (SCHOENBERG, 2011, p. 59)

GUINGA

*Vocês comeram esse bolo assim a vida inteira,
mas eu não quis comer o bolo assim,
eu quis comer o meu bolo,
e eu gosto do bolo assim,
e aí todo mundo passa a comer o bolo também assim.
Tem aquele lá e tem esse agora.
E vai surgir outro cara para fazer um outro bolo.*

A “receita” fornecida acima prima pela abrangência e se aplica às mais diversas linhas de atuação artística da atualidade. Enquanto suas composições nos revelam um autor que assume uma determinada compreensão desse conceito na medida em que busca um “afastamento do sistema tonal”, o que pode ser tomado como a “principal característica da música moderna”. Postura que corrobora a compreensão – corrente também no universo da música erudita – que o maestro Gil Jardim apresenta-nos ao trabalhar as “*tendências musicais do início do século XX*” que influenciaram Villa-Lobos:

É embaraçoso viver no início do século XXI e tratar do que se chama de “modernidade” em música, pois ela se refere ao século XX. (...) a expressão moderno remete à estética e à técnica composicional e não a uma cronologia. Entende-se por modernidade tanto a proximidade dos dias de hoje quanto o conceito de ruptura. Tomando o afastamento do sistema tonal como a principal característica da música moderna Debussy é, incontestavelmente, o seu grande protagonista. Não fez música atonal, mas se libertou das raízes da tonalidade diatônica (maior-menor), evitando o caráter imperativo das velhas relações harmônicas. (JARDIM, 2005, p. 36)

Uma vez apresentadas minimamente as possíveis entrelinhas – não mais do que insinuadas – dessa questão, retomo a transcrição do momento da conversa com Guinga que dá título a este capítulo, no mesmo ponto em que ela parou três páginas atrás.

GUINGA

Isso é teu?

SARAIVA

Não, é uma toada qualquer.

Uma toada qualquer não, uma toada de “lá”.

Um samba de roda.³⁹

GUINGA

Você tem parente “lá”⁴⁰?

SARAIVA

Não. É como diz a letra,

mas eu viajei muito com aquele meu grupo A Barca.

GUINGA

Mas é brasileiro.

Eu tenho vontade de saber tocar essas coisas mas não consigo...

SARAIVA

Você faz um giro dessas coisas que é sensacional.

GUINGA

Eu tento “imitar”

e sai um negócio que eu gostaria que fosse isso mas não é.

Assim o compositor nos apresenta o cultivo de traços estilísticos da música praticada em determinados contextos socioculturais, como os que se apresentam em torno do samba de roda ou do baião, em processo que se alimenta dos hábitos musicais acumulados em cada um desses contextos. A busca do autor que não é nascido no ambiente de origem dessas tradições, ou dos estilos musicais que se estruturam a partir delas, pode ganhar esse sentido de “*imitação*”.⁴¹ Trata-se de uma relação que, por um lado, exige que o autor identifique aspectos essenciais ao gênero que

³⁹ LINK com o exemplo de samba de roda apresentado em – 5.4 - rítmica brasileira – no depoimento de Marco Pereira

⁴⁰ LINK com a ideia “O puro mesmo está ‘lá’. Uma tribo isolada tinha seus conhecimentos passados de geração em geração” apresentada em – 2.2 - matrizes rítmicas – no depoimento de Marco Pereira

⁴¹ Vale lembrar que essa “imitação” acontece também com relação à obra de um determinado autor referencial. Muitas vezes uma solução nova surge a partir da escuta de um autor que ao procurar “imitar” acaba por “girar” a obra de “outro”, que o primeiro elege como referencial. LINK com a ideia “essa é a explicação que tenho de como esses caminhos vão surgindo, com o outro sempre nos conduzindo a algum lugar”, apresentada em – 2. a procura do outro – no depoimento de João Bosco

dialoguem com os seus próprios recursos composicionais – e, nesse caso, violonísticos – por outro lado, oferece maior liberdade para o “giro” das informações musicais presentes na síntese do autor.

John Blacking assim nos descreve a relação entre o “individual” e o “coletivo” permeado pelo “comportamento exploratório” que resulta na “originalidade”

There is evidence which suggests that, although human creativity may appear to be result of individual effort, it is in fact a collective effort that is expressed in the behavior of individuals. Originality may be an expression of innate exploratory behavior with the accumulated materials of a cultural tradition; and the ability of synthesize, which is often said to distinguish genius from talent, may express the comprehensive cognitive organization that is generated by experience of the relationships that exist between the social groups who use and develop the techniques of the tradition. (BLACKING, 1973, p.106)

GUINGA

Quando eu faço

[toca de um só fôlego duas de suas músicas inspiradas no baião – *Coco do coco* (Guinga/Aldir Blanc) e *Geraldo no leme* (Guinga)]

GUINGA

Esse violão para mim é muito difícil de tocar.

Mas você tem que tentar dar à luz a esse tipo de coisa que mora na tua ancestralidade e que é da terra brasileira.

É uma maravilha o violão nordestino desse tipo.

E por outro lado tem aquele violão do Dori Caymmi, que é um nordeste impressionista.

O violão do Dorival. Que é um outro discurso, mais contemplativo.

SARAIVA

Um negócio que vem mais do mar né?

GUINGA

Mas é maravilhosamente rítmico do jeito dele.⁴²

O violão brasileiro é de uma riqueza monstruosa.

42 LINK com a ideia que dá nome ao sub-capítulo – 6.4 - uma coisa poética dentro de uma coisa com suingue – extraída do depoimento de Guinga

5.4 - rítmica brasileira - com Marco Pereira

Track #18

SARAIVA

Faço parte do grupo “A Barca” e fomos muito para um Brasil que toca assim [toca “levada” que transita entre diferentes divisões correntes na rítmica brasileira] Então às vezes não sei onde começa ou termina, por exemplo, o samba.⁴³

MARCO PEREIRA

Você tocou uma mistura de várias coisas.

Começou tocando um pouco como moda de viola.⁴⁴

Já essa coisa do “rebatimento” (entre os dedos “p” e “i”) é típica da chula do recôncavo baiano.

SARAIVA

[segue a execução assumindo divisão do ritmo/gênero mencionado]

Pra mim vem tudo isso misturado.

MARCO PEREIRA

Isso é totalmente baiano.

[Marco Pereira discorre sobre as origens do samba de roda, na fusão da rítmica africana e o “ponteador” oriundo da *viola braguesa* (de Portugal) e da *vilheula* (da Espanha) que se ressignificam por meio da *viola machete* típica do samba de roda baiano]

SARAIVA

Queria perguntar como você lidou com a natureza “flexível” desse material. E de que maneira você chegou às sínteses apresentadas em seu livro “Ritmos Brasileiros”.

⁴³ LINK com a ideia “existe uma polaridade que se dá entre a afirmação do ritmo/gênero (...) e a hibridização” apresentada em – 6.1 - ver fazer: “Jimbo no jazz”

⁴⁴ “Afirmamos isso com base nas nossas pesquisas. A música caipira é o maior guarda-chuva de ritmos existentes na música brasileira.” (VILELA, 2011, p.46)

MARCO PEREIRA

O puro mesmo está “lá”.

Uma tribo isolada tinha seus conhecimentos passados de geração em geração e as coisas se perpetuavam porque não surgia informação de fora.

Essa dinâmica se transformou bastante, mas, de certa forma, ainda acontece isso.

Porque o que é mais forte na cultura individual do sujeito é o que ele viveu na infância, o que ele herdou.⁴⁵

Mas fiz o “Ritmos Brasileiros” porque percebi uma dificuldade nos violonistas que frequentam minhas aulas de harmonia na universidade.

Como normalmente dentro da universidade se ensina violão clássico, em um ou dois anos os mais dedicados e talentosos já têm um desenvolvimento técnico muito grande, mas quando você pede para eles fazerem uma levada simples de bossa-nova eles têm muita dificuldade.

Isso foi me incomodando e me estimulando a escrever as levadas.

Até para trazer um pouco à tona a coisa do fazer “groove”, já que, em geral, violonistas não gostam de fazer “groove”.

SARAIVA

Toca pra gente um dos exercícios do livro expondo isso?

MARCO PEREIRA

[Toca a síntese do “Jongo” que apresenta em seu livro “Ritmos Brasileiros” (2007, p. 36)]⁴⁶

Jongo

x = nota muda, abafada com a mão esquerda

as notas com a seta são tocadas com "i" e "m" indo e vindo pra cima e pra baixo - como palheta.

LINK com "Gagabirô"

A onda de Jongo⁴⁷ por exemplo.

O cara fez isso cinco compassos e já quer mudar, quer inventar...⁴⁸

Eu falo até por experiência própria,

pois já tive que fazer gravações com cantores em que eu queria fazer uma levada sofisticada,

⁴⁵ LINK com a ideia “it is in fact a collective effort that is expressed in the behavior of individuals” apresentado em – 5.3 - é teu? – na citação de Blacking

⁴⁶ a legenda e digitação é feita a partir da gravação realizada para nossa pesquisa.

⁴⁷ LINK com o jeito de tocar jongo apresentado em – 6.1 - ver fazer: “Jimbo no jazz” – através da “transcrição descritiva” da execução de João Bosco; LINK com a partitura apresentada em – 6.2 - o “Jongo” de Bellinati e o Jongo de Tamandaré

⁴⁸ LINK com a ideia “a flexibilidade da estrutura (do violão de João Bosco) apresentada em – 4.5 - tocar junto – na execução musical de João Bosco

mas na gravação o produtor pede para simplificar.

MARCO PEREIRA

Acaba ficando a levada mais simples da bossa-nova que eu particularmente nem gosto muito, que é aquela que tem só um elemento rítmico que é esse aqui:

por exemplo:

[toca mantendo essa mesma condução rítmica]

Corcovado

(Tom Jobim)

MARCO PEREIRA

Quando chega no F7M eu já estou desesperado querendo variar e fazer [dá exemplos de variações na sequência da harmonia]

E às vezes não é da variação que se precisa e sim daquela condução bem feita.

João Gilberto, de quem falamos muito aqui, é o rei disso.

Ele mexe com a divisão da letra na melodia,

mas a levada é quase mântica,

é de uma precisão, uma constância, que praticamente não varia.

E isso dá uma onda, um conforto.

João Bosco, com não menos propriedade sobre o assunto, salienta esse mesmo “amparo” que o violão proporciona à voz em João Gilberto.

JOÃO BOSCO

O violão que João (Gilberto) toca, instiga a canção que ele canta,

proporcionando essa liberdade de ir e vir,

na polirritmia que ele usa dentro do samba.

Os atrasos, os adiantos, os acentos,

tudo é muito bem amparado,

como se o violão dissesse a ele:

- “Pode ir que eu fico aqui tomando conta.”

Aí ele vai em frente.

SARAIVA

*Um virtuosismo da estabilidade,
uma âncora do “tempo”, do pulso rítmico.*

A notação em partitura da rítmica utilizada pelo violão de acompanhamento de canção, e da música popular em geral, representa um desafio⁴⁹, já que para uma “*levada*” soar de forma orgânica o violonista precisa internalizar o repertório de possíveis variações rítmicas compatíveis com a estrutura básica⁵⁰. Tanto essa estrutura, que muitas vezes é chamada de “clave” ou “time-line”, quanto as variações que se multiplicam nas “menores figuras” podem ser executadas – e grafadas – ou se apresentarem apenas como referência interna para o músico.⁵¹ A complexa natureza do material abordado e o fato de a maioria dos “violonistas de acompanhamento” ligado à canção popular não utilizar a partitura – ao menos com relação à conduta da mão direita – fazem das sínteses concebidas por Marco Pereira e apresentadas no livro *Ritmos Brasileiros* uma iniciativa pioneira e importante para o estudo da interação entre a *tradição escrita e não escrita* no âmbito do violão brasileiro.

MARCO PEREIRA

*Então eu resolvi fazer esse livro,
mas ele não representa nenhuma verdade absoluta.
O ritmo está em “constante transformação”,
esse é apenas, digamos assim, o meu testemunho.*

O músico tem um importante retorno da profundidade de seu trabalho como pesquisador e violonista quando a própria comunidade de tocadores de chula baiana se reconhece em sua execução.

MARCO PEREIRA

*Quem me ensinou a chula foi o Roberto Mendes, que foi muito generoso comigo.⁵²
Eu filmei a mão dele, que quase não mexe a mão,
ele não articula e é difícil de identificar o dedo que está tocando.
Depois passei seis meses assistindo àqueles vídeos,
tentava me aproximar também do som que saía do violão dele.
Foi um trabalho duro.
Quando cheguei num resultado razoável mandei a gravação.
Roberto mostrou para chuleiros de lá
que disseram: “mas essa chula tá muito boa”*

⁴⁹ LINK com a ideia “É difícil expressar um violão (como o de João Bosco ou Gilberto Gil) só nas figuras” apresentada em – 6.1 - ver fazer ou “Jimbo no jazz” – no depoimento de Luiz Tatit

⁵⁰ LINK com a ideia “Refazer com notas a rítmica. Pensar em uma batucada e redistribuir as notas em função daquele ritmo, para que soe como se fosse um ritmo” – que não consta em outro capítulo do corpo deste texto – apresentada por Sérgio Assad

⁵¹ LINK com a ideia “a cabeça do músico popular está sempre nas menores figuras” apresentada em – 2.2 - matrizes rítmicas – no depoimento de Marco Pereira

⁵² Roberto Mendes é um grande disseminador da linguagem, como podemos constatar no fato de tê-la apresentado tanto a Guinga quanto a Marco Pereira

SARAIWA

Você toca pra gente?

MARCO PEREIRA

[Toca uma das sínteses de seu livro “Ritmos Brasileiros” (2007, p. 43)]

Chula

chula corrida 1

5.5 - “Boi de mamão” - com Paulo César Pinheiro

Um argumento que se revelou dos mais convincentes para que Paulo César Pinheiro – que não costuma conceder entrevistas de caráter acadêmico – aceitasse este convite, foi o de que eu traria uma nova melodia para mostrar a ele. Anunciei que se ele, com quem já compus algumas canções, gostasse da melodia e a sentisse sua – prerrogativa de praxe –, deixaria uma gravação para que a melodia recebesse letra. Essa foi a maneira mais concreta de deixar claro ao poeta que minha intenção era falar sobre processo criativo da forma mais prática que nos fosse possível, apresentando, inclusive, como nascia uma canção. E assim está sendo.

Quando, já em nossa entrevista, antecipo o caráter da música, composta especialmente para a ocasião, ocorre ao poeta a lembrança de um recurso utilizado por Baden Powell quando “empacava” ao compor uma canção.

Track #19

SARAIWA

*Por um lado venho explorando a elaboração musical que o instrumento proporciona⁵³;
por outro lado, você me ensinou muito ao longo de nossas parcerias,
sobre como desvencilhar-se do instrumento, assim como você conta que Baden fazia.
Então eu fiz uma música nova, mais batucando que tocando violão,
pra te trazer nesta entrevista. É novinha e ficou deste jeito...*

P.C. PINHEIRO

[se antecipa à música prestes a ser tocada e diz]

Você tocou num assunto que me fez lembrar de um fato...

⁵³ LINK com ideia “Eu queria perguntar sobre os momentos que você percebeu o violão agindo na melodia da canção” apresentada em – 3.3 - a canção sem violão; LINK com ideia desenvolvida no capítulo – 3.2 - “Pétalas de rosas espalhadas pelo vento” – no momento imediatamente anterior a este da entrevista com P. C. Pinheiro

P.C. PINHEIRO

*Em algumas das minhas parcerias com Baden eu ajudei a compor trechos das melodias.
Por quê? Pelo seguinte: às vezes ele ficava empacado.
Baden vinha fazendo a melodia e num determinado momento o violão o empacava.
Ele vinha por um caminho harmônico e não sabia sair dali,
Tocava tentando fugir para cá e para lá, mas ficava preso.*

*Aí ele fazia o seguinte,
para você ver a “sabedoria” de um compositor e de um músico sério como ele,
já que de tanto ele cantar eu decorava o trecho que estávamos trabalhando,
ele dizia assim pra mim:*

BADEN

*“Vem, cantando junto comigo que quando chegar no ponto
eu vou parar e você continua”*

P.C. PINHEIRO

*E aí ele vinha cantando comigo junto,
e naquele momento do impasse ele segurava o violão,
parava também de cantar e eu continuava.
Daí ele:*

BADEN

*“O violão não me deixou pensar nessa saída
e era nesse caminho que eu queria ir”⁵⁴*

P.C. PINHEIRO

Daí ele pegava aquilo que eu tinha cantado e prosseguia.

SARAIVA

Deixar a canção correr...

P.C. PINHEIRO

*Entendeu?
Isso é a “sabedoria” de um criador:
Saber até que ponto o “conhecimento” não atrapalha.*

Aqui a “sabedoria” de Baden é apresentada exemplificando os recursos que se traduzem a partir da prática composicional própria do “cancionista” – atrelada ao referencial do “sambista” –, enquanto o “conhecimento”⁵⁵ diz respeito aos recursos de quem estuda música de maneira mais formal – associada ao manuseio “harmônico” oferecido pelo instrumento.⁵⁶ Este trabalho se desenvolve a partir da pergunta de como essas duas “sabedorias”, ou “conhecimentos”, se fundem nas práticas autorais correntes no Brasil.

⁵⁴ LINK com a ideia “Quando a pessoa não toca violão, é capaz de imaginar coisas que o violonista não teria imaginado” apresentada em – 4.2 - o idioma do violão – no depoimento de Sérgio Assad

⁵⁵ LINK com a ideia “essas canções só existem porque alguém com muito estudo e muito conhecimento musical criou”, apresentada em – 6.2 - o “Jongo” de Bellinati e o “Jongo do Tamandarê” – no depoimento de Bellinati

⁵⁶ LINK com a ideia “É uma coisa inexplicável, uso termos que eu não sei o que significam. Faço assim mesmo, depois vou procurar em livros e nunca deixei de achar.” apresentada em – 5 - sangue mestiço – no depoimento do próprio P. C. Pinheiro

SARAIVA

Pois então... esta que eu fiz assim só...

[apresenta a nova música]

Boi de Mamão

Chico Saraiva

Cm Am^{7(b5)} B^{b6} Cm

ê - na de ia du - má - ca - can - ga coiêra tu - bo - e pa tum be ra tum - bá ca can
 Vi o ga - lo can tar ...
 Na car - rei - ra da em - bos ca - da ou di - an - te da me - sa ...

7 Am^{7(b5)} B^{b6} Cm Am^{7(b5)} B^{b6}

ga - ia tum - bó - ra dum - bo - ê a - ran - de - ra no má - da pom - ba to - ió - ra dum - dê - iê

13 Cm Am^{7(b5)} B^{b6} Cm

a - cun - go - ra tum - bá e a can - ga ta - ia ra tum bó hê hê

19 C Cm C Cm

ô - a - ê i - a - da ó - ra - ê i - ê

27 C Cm C Cm

Flor da in - ver - na - da ce - go ê a - iê má -

35 A^{b6} Eb/G Fm⁷ C/E

bô da can - guê ra - do boi de ma - mão

43 A^{b6} Eb/G Fm⁷ C/E

ce - go cam - pe ia - ou - á da - rum bó - E -

51 C D/F# Fm⁶ C

iê i - a - dum - bó i - a re - ia - ê

59 C D/F# Fm⁶ C

iê i - a - dum - bó i - ê

Apresento a melodia cantada com palavras que esboçam uma “entoação” por meio de uma sonoridade aproximada para cada frase, com um resultado semelhante ao que costumamos chamar de “boneco da letra”. Dessa maneira consegue-se sugerir uma sonoridade – que tanto pode ser seguida como subvertida pela letra – sem fechar o sentido.

A primeira exposição da frase que abre a canção se dá através do “ênadeiadumá” por mim entoado. Que pode se tornar, por exemplo, “Vi o galo cantar”, “Pela beira do mar”, ou mesmo “Na carreira da emboscada ou diante da mesa” se emendarmos a primeira e a segunda “unidades melódicas”, em um “recorte” mais extenso do que Luiz Tatit chama de “unidades entoativas”.⁵⁷ A relação entre as unidades entoativas hipotéticas e as unidades melódicas constam na frase que abre a partitura apresentada.⁵⁸ Nesse caso a melodia foi composta na terra em que cresci – em Florianópolis (SC) –, o que nos leva ao “*Boi de Mamão*”, expressão que foi – aí sim com uma intenção mais propositiva – se sedimentando em um trecho específico da melodia.

“Boi de Mamão” é o nome do folguedo catarinense que, diante do ritmo do “boi” – do Maranhão –, no qual essa composição se baseia, e da distância física entre as regiões sul e norte do Brasil, oferece como tema natural para a letra da canção uma ideia que perpassa os escritos nacionalistas de Mário de Andrade. Em “Ensaio sobre a música brasileira”⁵⁹, Mário convoca o compositor brasileiro a conhecer o “Brasil profundo” e a saber que “mesmo em lugar que não tem boi, persiste o rito do gado fazendo do boi o bicho nacional por excelência”.

Paulo César Pinheiro é um artista declaradamente inspirado pelos signos presentes na música das culturas tradicionais do Brasil. Fato que contribuiu para que ele aceitasse o desafio proposto pela ideia e a proposta de mais essa pareceria. Entretanto, estando no fim do prazo para o depósito da presente dissertação, telefonei ontem para o poeta – já pela segunda vez nesses últimos meses – e ele me respondeu revelando certo desânimo, que todos que trabalham de forma criteriosa com composição conhecem:

⁵⁷ O olhar de Luiz Tatit a cerca desse assunto pode ser estudado de forma mais aprofundada na análise dos recortes da letra de “Feitiço da Vila” (Noel Rosa e Vadico) presente no texto “Reciclagens de fala e musicalização” escrito para a terceira edição do congresso “Palavra Cantada”, realizado no Rio de Janeiro.

⁵⁸ LINK com a ideia “As unidades melódicas (aquelas que podem ser escritas em partitura) passam a conviver com as unidades entoativas subjacentes (aquelas nas quais reconhecemos alguém falando sua língua) e muitas vezes tais unidades não coincidem entre si” apresentado em – 3.4 - a pergunta de Tatit

⁵⁹ LINK com a ideia “com *Ensaio sobre a música brasileira*, em 1928, Mário de Andrade “dava cobertura teórico-ideológica aos compositores” (WISNIK, 1982. p.148) e apresentava o que representaria as bases estéticas do programa nacional-modernista” apresentado em – 2.2 - matrizes rítmicas

P.C. PINHEIRO

Estou com ela na minha frente, mas não está me vindo.

Outro dia eu estava fazendo uma letra para outro parceiro e travei em um determinado trecho.

E parece que isso travou as outras também.

*Até pelo prazo que você tem venho tentando fazer a sua nos últimos dias,
mas não está saindo...⁶⁰*

SARAIWA

*Nada que você já não tenha atravessado inúmeras vezes, né Paulo?!
Faz assim, se te vier a tempo a gente inclui de última hora na dissertação,
e mantém a ideia de fazer os leitores darem aquela primeira encaixada
que a gente dá quando junta letra e poesia.*

*Se não a gente incorpora depois.
ou acha um jeito de incluir no filme
que devemos começar a montar na sequência.
É como você me disse no dia da gravação:
“O próprio trabalho vai mostrando o caminho”*

*Abraço
Obrigado*

Voltamos, a partir de agora, à sequência da apresentação de minha composição a Paulo César Pinheiro, no momento em que foi realizada nossa entrevista. Nove meses atrás, com relação ao momento em que redijo este capítulo [outubro de 2013], que deixei para o último instante possível à espera da gestação do poeta.

SARAIWA

*No caso dessa música não vem tanto pelo samba.
Já que minha vida não me levou tanto a esse lugar
quanto a este outro que acabo de tocar.*

P.C. PINHEIRO

*Mas se você faz bem isso que você está fazendo,
não precisa fazer samba.*

*Se você sabe fazer samba, faça.
Se não sabe fazer e faz isso bem
faça isso bem, não faça samba mal.
Porque o samba tem um mistério.*

*Se você tem consciência disso e tem vontade de fazer,
do jeito que o samba é,
com o mistério que o samba tem,
com o lamento – principalmente – que ele significa, faça.
Não faça só por fazer.
“ah, não eu nunca fiz então vou fazer um samba.”
Entendeu? Não é assim.*

⁶⁰ LINK com a ideia “As vezes passam dias, ou mesmo um mês, e não sai nada e as vezes em um dia eu faço três” apresentada em – 7 - alumbramento – no depoimento do próprio P. C. Pinheiro

De fato, o “*mistério do samba*” não é algo que me sinto apto para explicar, sabendo apenas que o músico brasileiro das mais variadas vertentes deseja, legitimamente, vivê-lo a sua própria maneira. Exponho as questões que se apresentam em minha busca pessoal no manejo de tais elementos a fim de contribuir para uma desmistificação do entorno desse “saber” e de salientar a importância de iniciativas didático-musicais que promovam o ensino dos pontos efetivamente determinantes dessa “*sabedoria*”, essencialmente negra, tão representativa de nós mesmos. De maneira articulada com as outras tantas informações, algumas das quais abordadas neste estudo, que também constituem nossa musicalidade.

A menção a tal “*mistério*” nos coloca frente aos limites existentes entre os gêneros/ritmos, cabendo salientar o quanto se faz presente na vida do músico brasileiro – tanto na teoria quanto na prática – o manejo do paradoxo apresentado em nosso processo de constituição, no qual o “*autêntico nasce do impuro*”. Conforme nos apresenta Hermano Vianna:

A “fixação” desses gêneros acontece ao redor do samba (...) . O interessante é que o “*autêntico*” nasce do “*impuro*”, e não o contrário (mas em momento posterior o “*autêntico*” passa a posar de primeiro e original, ou pelo menos de mais próximo das “raízes”). (VIANNA, 1995, p. 122, grifo nosso)

SARAIWA

*Eu não consigo entender os limites entre essas coisas.⁶¹
Essa mesmo é um “boi”.*

P.C. PINHEIRO

Isso aí é muito bom

SARAIWA

*Mas se for para pensar em ritmo, na segunda parte muda
[toca salientando algumas das figuras rítmicas utilizadas]*

35 Ab6 Eb/G

Voz

t'-tá k - t'-ka k - t'-ka cum - tó -k-quê k t'-ka k - t'- ka-cum

Clave do Maracatú

⁶¹ LINK com a ideia “eu às vezes não sei onde começa ou termina o samba” apresentada em – 5.4 - rítmica brasileira

A fim de demonstrar o mais plenamente possível o que estava latente na música que eu ali apresentava, acabei por “cantar ritmicamente” uma melodia que, já não sendo mais apenas a melodia a ser letrada⁶², visitava o desenho rítmico da referida clave e variações decorrentes desse desenho referencial básico. Assim, espontaneamente, de certa forma remontava a um meio de transmissão rítmica ancestral⁶³ que representa – ao menos para mim – um fértil exercício composicional do qual “*extraio elementos com potencial entoativo*”.⁶⁴

O “boi” é um exemplo de gênero/ritmo que, originário do entorno amazônico – marcadamente indígena –, não apresenta um desenho rítmico mais extenso que se configure como uma referência básica – nos moldes de uma “time-line” ou “clave”. Enquanto na parte contrastante da música – que se desenvolve sobre acentos típicos do “maracatú” – podemos, daí sim, perceber nitidamente essa referência da “clave” conforme a partitura recém-apresentada.⁶⁵

SARAIWA

*Eu já não sei o que é,
e na verdade nem quero saber o nome (do ritmo)
Porque é da minha natureza misturar.
E eu posso ter essa escolha como músico.*⁶⁶

P.C. PINHEIRO

*Claro, esse tipo de música é muito boa.
Muita coisa do Villa-Lobos veio desse tipo de música.
Ele teve influências folclóricas dos interiores do Brasil muito fortes.
Ele se fascinou por esse tipo de música, na época em que andou pela Amazônia,
quando ele ouviu o Uirapuru, e ficou tomado, escutou muito isso.
Tem uma coisa indígena, não é muito negro.*

Finalmente completa-se a tríade que forja a identidade brasileira. Assim, o “índio” surge como amálgama que relativiza a polarização, assumida pelo presente trabalho, entre o “branco” (ou europeu) – que associamos, de um modo geral, aos recursos melódico-harmônicos – e o “negro” (ou africano) – que representa uma importante matriz da rítmica brasileira.

⁶² Equivalente ao compasso 35 da partitura integral do tema apresentada anteriormente.

⁶³ LINK com a ideia “os motivos rítmicos de referência são transmitidos do professor ao aluno através de sílabas ou frases mnemônicas” apresentada em – 2.2 - matrizes rítmicas – e em – 6.3 - um problema antigo – na citação de Gerhard Kubik

⁶⁴ LINK com a mesma ideia apresentada em – 7 - alumbramento – na orientação de José Miguel Wisnik

⁶⁵ LINK com a ideia “nesse país de dimensões continentais que é o Brasil – assim como na África – as *time-lines* se apresentam como um ‘conceito de tempo’ que é adotado em ‘algumas regiões’.” apresentada em – 2.2 - matrizes rítmicas

⁶⁶ LINK com a ideia “pode virar qualquer outra coisa” apresentada em – 6.5 - o momento da escrita – no depoimento de Sérgio Assad

P.C. PINHEIRO

É mais indígena,

E você faz sem saber nem por que... e faz bem.

SARAIWA

Agradeço,

vindo de ti é uma honra.

6 - O FIXO E O FLEXÍVEL

A *polaridade* que se estabelece entre o efêmero e o eternizado é um ponto chave para esta pesquisa. O efêmero da espontaneidade inerente ao *gesto musical* que se reinventa continua e espontaneamente obedecendo à dinâmica de transmissão oral – aqui representada pelo universo da canção popular – apresenta-se como um dos polos; e o eternizado, gravado ou cristalizado, que atravessa um processo no qual o *gesto musical* ganha a acepção da tradição escrita –, podendo acontecer por meio da escrita “aproximada” corrente na música popular ou – no ponto extremo da *polaridade* aqui traçada – da escrita “formal” da música e violão de concerto.

A relevância de investigações acerca da tensão existente entre o “fixo” e o “flexível”, que inspira nossos esforços, é apresentada da seguinte forma pelo mestre da matéria, Leo Browuer.

Se ha discutido hasta lo exhaustivo si la música más trascendente es la detallada hasta en sus menores elementos, o aquella otra que, fundamenta en la fuerza creadora momentánea, llega con su vitalidad a la práctica de lo más auténtico. En esta dicotomía reside precisamente la esencia¹ de la obra creadora. (BROUWER, 2004, p.57)

Com o objetivo de tangenciar tal questão, o presente trabalho se propõe a introduzir minimamente a problemática envolvida nos processos de “fixação” em partitura de conteúdos musicais que possuem uma natureza “flexível”. Para abordar esses processos, é preciso que se diga que a própria costura deste texto mantém-se em tensão, na medida em que trabalha precisamente nos pontos *entre* o que se fixa e o que se dobra. Começemos pelos exemplos musicais registrados em nossas entrevistas, que revelam alguns dos limites existentes para a notação em partitura dos diferentes *gestos musicais* correntes nas práticas autorais e performativas de tradição não escrita. Limites que reclamam uma investigação aprofundada, uma vez que cada gesto espontâneo – a princípio desvinculado da partitura – carrega potencialmente um sem número de soluções de escrita que, em alguns casos, podem se traduzir em expressivo conteúdo musical se bem atenderem às exigências da notação em partitura.² Percurso que pode não representar um processo “formal” de escrita, mas que não deixa de constituir os traços do que podemos enxergar como um processo de criação musical.

¹ LINK com a ideia “decantar a ‘essência’ do material musical e procurar fazer com que ela seja grafada” apresentada em – 5.2 - uma pergunta para Brouwer – na resposta de Leo Brouwer

² LINK com ideia “a partir do momento que você coloca no papel passa a ser sua intenção” apresentada em – 6.6 - o momento da escrita – no depoimento de Sérgio Assad

6.1 - ver fazer: o “Jimbo no jazz”

A conversa com Luiz Tatit parte dos recursos do violão que ele costuma utilizar no desenvolvimento de suas canções e chega à dicotomia entre gestos violonísticos representáveis por algum tipo de escrita ou somente por meio de gravação.

TATIT

*Do violão que eu toco eu posso tirar cifra,³
mas fica uma bobagem, ficam dois acordes...*

SARAIVA

Não vai ser isso que vai transmitir

TATIT

*Ele tem que fazer aquele solo ao lado da melodia da voz,
tem que ter essa articulação lá.*

SARAIVA

Uma partitura.

Isso não deixa de ser uma partitura de violão, certo?

TATIT

*Mas normalmente a partitura não dá a inflexão,
porque tem sempre um lado rítmico...*

SARAIVA

Ah, pronto.

TATIT

*Que é difícil você expressar só nas figuras.⁴
Então o ideal, atualmente, é você ter a gravação, a filmagem.*

*Eu acho que isso é uma saída muito forte no sentido de entender o que o instrumento está fazendo.
Um violão como o do João Bosco, ou como o do Gilberto Gil,
você precisa ver fazer, também não adianta ver a cifra.
É aquela rítmica, aquela pegada.*

O “ver fazer” que surge nesse momento do diálogo com Luiz Tatit justifica a perspectiva de realização de um filme decorrente deste projeto, bem como nossos esforços no sentido de apresentar – já no anexo desta dissertação – a próxima execução musical de João Bosco não apenas em áudio, mas também em vídeo.

³ LINK com a ideia “a notoriedade da cifragem alfanumérica se deu, dentro da linguagem jazzística, devido a seu aspecto aberto, com várias possibilidades de montagem, visando a prática harmônica improvisada”, apresentada em – 2.3 - matrizes melódico-harmônicas – na citação de Marco Pereira

⁴ LINK com a ideia “a notação em partitura da rítmica utilizada pelo violão de acompanhamento de canção, e da música popular em geral, representa um desafio” apresentada em – 5.4 - rítmica brasileira

A ligação do ritmo com o gênero é tão estreita que faz com que, por exemplo, um baião, tango, samba ou bolero sejam popularmente chamados de “ritmos”. Diante da história brasileira, que é francamente mestiça⁵, mesmo os gêneros/ritmos que tomamos como “fixos” são constantemente relativizados, seja em ato autoral, seja pelo intérprete – atrelado ao papel do arranjador –, nas releituras tão próprias à dinâmica da canção popular.

A conversa que segue com João Bosco parte dessa *polaridade*:

SARAIVA

*Existe uma polaridade que se dá entre o lado da afirmação do gênero – quando se faz algo que podemos dizer: isso é um Bolero, assim, de boca cheia; e o outro lado que é quando a gente tem aquela tentação da mistura, da hibridização.*⁶

JOÃO BOSCO

Isso

SARAIVA

Você é um compositor muito consistente no trabalho dessa polaridade. Lembro de uma música do seu último disco “Jimbo no Jazz”, que é um jongo e não é...

JOÃO BOSCO

É porque na segunda parte...

[Toca a harmonia da primeira parte da música até chegar à segunda]

Isso é um Jongo

⁵ LINK com a ideia “o autêntico nasce do impuro” apresentada em – 5.5 - “Boi de Mamão” – a partir da citação de Hermano Vianna

⁶ LINK com a ideia “às vezes não sei onde começa ou termina, por exemplo, o samba” apresentada em – 5.4 - rítmica brasileira

[canta “Tarantá”, toada conhecida através da interpretação de Clementina de Jesus⁷ sobre a levada rítmica transcrita a seguir]

+ percutir sobre as cordas com a mão direita
que assim já fica posicionada para os toques seguintes

os acordes com a seta são tocados abrindo a mão direita

Os limites entre o universo escrito e o não escrito transparecem na complexidade da pretensa transcrição acima⁸. “Ver” João Bosco “fazer” permite-nos acompanhar a relação entre a fluência rítmica e o gesto instrumental, no qual tanto a mão direita quanto a mão esquerda “respiram” com a alternância entre momentos de descontração e contração. Esses momentos de “descontração” ou “respiros” acontecem para a mão esquerda nos pontos indicado pelos “ligados” que se revelam na quinta corda, mas que indicam o momento em que, na verdade, todos os dedos da mão levantam da escala do instrumento. Esse gesto faz do sol natural, terceira corda solta – resultante desse levantar ou “soltar” da mão esquerda – uma nota importante para o discurso da “levada”. Para a mão direita a descontração/respiro acontece de uma forma especial no gesto em que a mão toca abrindo, em um rasgueado à brasileira.

⁷ LINK com a ideia “chamamos atenção para a maneira como esse recurso aflora em Clementina de Jesus e para a forma como essa influência se sedimenta no modo de João Bosco cantar” apresentada em – 5.1 - “Gagabirô”

⁸ LINK com a ideia “como escrever isso?” apresentada em – 6.4 - o momento da escrita – no depoimento de Sérgio Assad

A relação contração-descontração se apresenta também como questão técnico-mecânica central para o violão de concerto, fazendo-se presente em diversos métodos que a trabalham de maneira consciente.⁹ Citamos Leo Brouwer e seu colaborador Paolo Paolini, que escreveram juntos o método “Scales for Guitar”:

Man is an innately “prehensile” being; consequently the action of grasping comes more naturally than that of relinquishing. As far as the right hand is concerned, this concept applies to the opposition between the thumb on the one hand, and the index, middle and annular fingers on the other.

By continually alternating the two movements, folk musicians achieve (in a completely empirical fashion) the relaxation phase that must necessarily follow each stroke (tension). (BROUWER; PAOLINI, 1979, p.10)

JOÃO BOSCO

Ele é uma letra do Nei Lopes que eu musiquei.

SARAIVA

Foi assim?

A polaridade que se estabelece entre processos composicionais nos quais a música nasce antes da letra e processos nos quais a música é composta a reboque da letra é um dos pontos a serem aprofundados futuramente no plano reflexivo-teórico.¹⁰

JOÃO BOSCO

Foi assim. É uma história de um jazzista que é jongueiro.

Então eu musiquei um jazzista tocando jongo.

Mas a segunda parte é completamente no espírito do jongo.

A primeira parte faz

[toca]

	E♭maj7	Em7(b5)	Gm/F	E♭7(b5)	C#m7(b5)/G	Cm/G	F#7(b5)	G/F
T	3	3	3	3			1	0
A	3	3	3	3	0	0	3	0
B	5	5	5	6	2	1	2	0
	6	7	8	7	4	3		
					3	3	2	1

JOÃO BOSCO

*Tem uma harmonia jazzística que parece Thelonious Monk,
mas tá tudo dentro da melodia.*

⁹ LINK com a ideia “o trabalho do ‘som’, que foi detalhadamente metodificado ao longo dos séculos de sedimentação do violão erudito” apresentada em – 4.7 - som polido

¹⁰ LINK com o CD *Sobre Palavras* – mencionado na introdução – gravado em parceria com a cantora Verônica Ferriani, com repertório integralmente composto a partir das letras de Mauro Aguiar.

A fim de dialogar também com os violonistas – tão numerosos e significativos – que não leem partitura, transcrevemos os acordes salientados pelo compositor tanto através da cifra alfanumérica quanto – experimentalmente – da tablatura, uma vez que a “abertura” de cada acorde é o fator que dá expressão à passagem.

Se, por um lado, a flexível “cifra alfanumérica”¹¹ perde a determinação da “abertura” dos acordes, por outro, ela faz com que cada acorde ganhe uma dimensão de maior autonomia com relação ao centro tonal, que nesse caso é um *G blues*, uma tonalidade que apresenta mais um impasse de escrita – também muito africano –, mas agora para a escolha da armadura de clave mais adequada. Fatores como esse fazem com que o “cancionista” que não escreve partitura – e que, portanto, não tem que lidar com questões técnicas e teóricas envolvidas na escrita formal – alcance, em alguns casos, uma maior liberdade harmônica.¹²

Com base na cifra e no funcionamento “escala-acorde”, esquematizado pela escola jazzística, o músico que teve sua formação dentro dessa escola aplica as escalas correspondentes a cada acorde alcançando, assim, uma significativa expansão do material melódico-harmônico apresentado pelo compositor.

JOÃO BOSCO

Daí, na segunda parte vem

[toca a ponte que leva novamente à rítmica de Jongo]

A mesma rítmica do Jongo é agora executada na intrincada digitação que, também na mão esquerda, o compositor desenvolveu a partir da que procuramos transcrever anteriormente, baseada apenas no acorde de C7(9).

1 4 2 3

O acorde do *G Blues*, como o dedo 3 salientando a nota Si bemol na terceira corda [a *blue note* do tom] que alterna com o sol da mesma corda solta, implica um posicionamento que exige grande flexibilidade mecânica da mão esquerda, muito difícil de ser atingido de maneira relaxada.

¹¹ LINK com ideia “a notoriedade da cifragem alfanumérica se deu, dentro da linguagem jazzística, devido a seu aspecto aberto, com várias possibilidades de montagem, visando a prática harmônica improvisada” apresentada em – 2.3 - matrizes melódico-harmônicas – na citação de Marco Pereira

¹² LINK com a ideia “a enarmonia é um dos pontos-chave para o estudo do conflito entre a tradição escrita e não escrita” apresentada em – 2.3 - matrizes melódico-harmônicas

Diante da quantidade de elementos envolvidos, a passagem parece impossível de ser transcrita em partitura, porém, como podemos acompanhar no vídeo que se encontra no DVD anexo, de alguma maneira inexplicável se torna ainda mais fluente através do gestual das mãos e do corpo de João Bosco, que agora revela mais claramente o seu “pulso interno” ou “tempo”, e me ajuda a, finalmente, assimilar ao menos as linhas gerais do desenho rítmico proposto e condensá-las num gesto vocal (mnemônico), que é habitualmente utilizado como recurso para o incorporar rítmico.

A partir daí a conversa se desenvolve em torno do Jongo.

SARAIVA

*Esse Jongo de vocês
é aquele que eu conheci ao vivo com o falecido Mestre Darcy aqui no Rio,
que tem aquela toada da barata:
“Eu nunca vi tanta barata,
Eu nunca vi tanta barata
Pega no chinelo e mata”*

JOÃO BOSCO

*Esse é o, aqui da Serrinha, que Clementina cantava.
“Carreiro Bebe”, “Tarantá”, baseado nos atabaques.*

SARAIVA

*Você parte daquela referência e chega numa síntese de violão disso.
Pois não é um gênero consagrado, ou assimilado dentro do cancionário brasileiro.
É experimental, certo?*

JOÃO BOSCO

*Mas às vezes ele invade e as pessoas nem percebem,
mas já estão fazendo uma coisa que tem um Jongo no meio, e elas nem sabem.*

Chamamos atenção para o contraste entre o Jongo apresentado por João Bosco – que nos transmite a sensação de um compasso quaternário (4 por 4) – e o compasso binário composto (6 por 8) sobre o qual Paulo Bellinati desenvolverá sua peça no próximo capítulo, e Marco Pereira desenvolveu sua síntese de Jongo apresentada no capítulo “rítmica brasileira”.

SARAIVA

*Eu viajei por aí com meu grupo A Barca e em Garatinguetá (SP),
tem um toque que é mais assim
[canta a estrutura básica do toque do Jongo de Tamandaré,
mais próxima do que sentimos como um compasso 6x8]
que acontece também em andamento mais lento.*

JOÃO BOSCO

É, tem vários sentimentos de Jongo.

6.2 - o “Jongo” de Bellinati e o “Jongo do Tamandaré”

O violonista Paulo Bellinati é o compositor de “Jongo”, uma das peças de violão mais executadas no campo que se estende entre o violão popular e o de concerto.

Jongo
solo guitar

Paulo Bellinati
(Geneva, 1978)
(São Paulo, 1982)

Apresentamos acima quatro compassos da versão solo e, abaixo, o mesmo trecho na versão duo.

Jongo
for two guitars

Paulo Bellinati
(São Paulo, 1989)

É notável como a versão em duo se vale da maior liberdade mecânica para enfatizar o sentido “cantabile” do trecho. O que permite a inserção de uma nota explicitada pelo ligado que acontece na quinta corda do segundo violão da versão em duo. Trata-se de uma nota que, mesmo fazendo parte da melodia principal do trecho – que possivelmente seria letuada em uma eventual “versão canção” da obra –, na versão solo é omitida devido ao “limite” de digitação do instrumento, que sustenta simultaneamente o dedilhado de acompanhamento que acontece nas cordas primas. Tal “liberdade”¹³, gerada pelo desmembramento da peça solo¹⁴, possibilita uma maior expressividade da parte realizada também pelo primeiro violão, que, assim, ganha uma direcionalidade descendente (indicada pela seta) a partir da inserção do fá sustenido executado pelo dedo três na terceira corda (que segue para a nota ré no compasso 73 da partitura original).

¹³ LINK com a ideia “não importa o esforço que terá que ser feito para que tudo soe, então tem acordes que ficam um pouco desconfortáveis tecnicamente”, apresentada em – 4.1 - violão-piano – no depoimento de Sérgio Assad

¹⁴ LINK com a ideia “você vai distribuindo aquilo que faz” apresentado em – 4.5 - tocar junto – no depoimento de João Bosco

A peça foi gravada – na versão para duo – até mesmo por John Willians¹⁵, um dos ícones mundiais do violão de concerto de todos os tempos¹⁶, que, assim, sinaliza a histórica reverberação que materiais musicais oriundos das práticas de tradição não escrita encontram no ambiente de concerto por meio do reprocessamento que se dá através da intervenção autoral que se vale da escrita.¹⁷

SARAIVA

*Admiro como você consegue escrever a mesma música para diferentes formações.
“Jongo”, sua peça mais conhecida, existe para violão solo, duo e também para outras formações.
Ela nasceu como um solo?*

BELLINATI

Na verdade, não. Foi para um grupo instrumental.

SARAIVA

*Assim com saxofone, nos moldes do Pau Brasil?
Então era como que uma canção, um tema?*

BELLINATI

*O Jongo começou a ser gestado para esse grupo instrumental,
quando estava morando na Suíça.
Era uma peça que eu vinha compondo na qual o violão tinha um papel importante.
Esse grupo, aliás, nunca conseguiu tocá-la.*

*A versão solo nasce quando já estou de volta no Brasil,
na época em que eu fazia as transcrições do Garoto,
talvez por isso tenha até alguma influência.
É só aí que eu elaboro a versão solo¹⁸,
e o Pau Brasil grava a versão em grupo.*

*São músicas que demoraram anos para ficarem prontas.
Uma música desse porte e com essa quantidade de informação
leva anos para ficar do jeito que está.*

SARAIVA

Foi um processo...

BELLINATI

*É um processo. Um processo de evolução das músicas.
Eu mesmo fui me entendendo no mundo como violonista brasileiro.
Esse processo longo, de vida, de aprendizado, que vai forjando o compositor.
Você se transforma num compositor quando armazena um material interno grande
e a partir dele consegue dizer algo original.
Eu demorei muito para ser um compositor.*

¹⁵ CD *The mantis and the moon* (1996)

¹⁶ LINK com a ideia “as gerações sucessoras de Segóvia – a partir da representada pelo binômio John Williams e Julian Bream” apresentada em – 4.6 - ressurgimentos: a escola de Meira e o ar maior

¹⁷ LINK com a ideia “Mário de Andrade ‘dava cobertura teórico-ideológica aos compositores’ (WISNIK, 1982, p. 148) e apresentava o que representaria as bases estéticas do programa nacional-modernista”, apresentado em – 2.2 - matrizes rítmicas

¹⁸ LINK com a ideia central apresentada em – 6.5 - o momento da escrita

Para Bellinati, o processo de “evolução” das músicas se entrelaça com o “forjar” do compositor, a partir do “material interno” acumulado como violonista. Percurso no qual o tempo de maturação é respeitado como fator que determina o desenvolvimento, tanto do compositor quanto de sua obra. Tom Jobim surge novamente como referência, agora ligado ao tempo dedicado à contínua formação do autor e à composição de suas canções mais elaboradas.

BELLINATI

*Eu acho que a obra de Jobim jamais existiria sem todo o estudo que ele teve como arranjador.¹⁹
No piano dele tinha os prelúdios de Chopin, que todo dia ele se dedicava a ler.
Assim, manuseava essa riqueza que os impressionistas deixaram no final do romantismo.
Não dá para imaginar uma composição como “Luiza” como uma canção simplesmente intuitiva.
Eu acho que “Luiza”, “Choro Bandido”, “Beatriz”²⁰
só existem porque alguém com muito estudo e muito “conhecimento”²¹ musical criou.
Pois é impossível aparecer esse tipo de densidade harmônico-melódica instantaneamente.
No caso de Luiza, especialmente, Jobim demorou muito tempo para compor.*

SARAIWA
Elaborar...

BELLINATI

*Ele ficou muitos meses elaborando, procurando as linhas melódicas, soluções.
Uma música muito rica, uma obra-prima, que não sai de um dia para o outro.*

Parecem surgir dois tempos a serem considerados: o tempo que um compositor leva para se constituir, diante do(s) universo(s) no(s) qual(is) atua; e o tempo que ele leva para compor uma nova obra. Ambos os períodos são relativos e dependem de um grande número de variáveis. Ainda assim propomos, uma vez mais, o trabalho da *polaridade* determinada pela diferença entre as habilidades do *composer* e do *songwriter*.

Espera-se que um *composer* tenha uma educação formal, durante a qual aprenda técnicas de composição correntes na história do repertório de concerto, o que, com a prática, fará que ele escreva uma obra sem empregar um período muito grande de tempo. Dinâmica que, como nos demonstra Bellinati, não corresponde à realidade da prática autoral, ao menos do universo do

¹⁹ LINK com a ideia “essa é uma forma de se enriquecer, que deve ter sido muito significativa para ele (Jobim)”, apresentado em – 2 - a procura do outro – no depoimento de João Bosco

²⁰ LINK com a ideia “música de piano” apresentada em – 3 - canção: graus de ação do instrumento no processo criativo – no depoimento de Edu Lobo; LINK com a ideia “instrumento ativo na busca melódica” no mesmo sub-capítulo

²¹ LINK com a ideia “até que ponto o ‘conhecimento’ não atrapalha” apresentada em – 5.5 - “Boi de Mamão” – no depoimento de P.C. Pinheiro

violão.²² Também não diz respeito ao processo de formação do autor nem à prontidão com que compõe, já que o depoimento explicita o quanto uma boa peça demanda o emprego de, ao menos, um bom tempo de trabalho.

Já o *songwriter*, que se encarna na figura do sambista no Brasil, orgulha-se de uma certa “malandragem”, até por conhecer o poder de persuasão da dimensão intraduzível daquilo que não por acaso vem sendo chamada de “mistério” no samba.²³ Para que a canção se molde ao ritmo, e mesmo aos instrumentos que farão o acompanhamento harmônico, faz-se fundamental uma “sabedoria do compositor” que “deixe a canção correr”, sem amarrá-la com uma elaboração musical que possa se tornar excessiva. Tal “sabedoria” é assimilada através de um longo processo de formação junto aos compositores das gerações anteriores, porém, na hora de compor, o *songwriter* é fulminante, podendo instantaneamente dar luz a uma canção duradoura. Canção que, muitas vezes, já embala a madrugada da noite em que foi composta, conforme nos aponta Tatit: “a canção sai na hora, isso é que importa. A naturalidade, a espontaneidade e a instantaneidade são valores preciosos para o cancionista. A rapidez e a eficácia do resgate da experiência provocam o efeito de *inspiração*.” (TATIT, 1996, p. 20)

Uma exceção que ajuda a confirmar essa regra é a de Dorival Caymmi. Nas palavras de Sérgio Cabral: “*Caymmi demora muito para compor uma música*” dizem alguns dos seus amigos, (...) mas quando conclui uma obra a música brasileira fica mais rica” (CABRAL, 1994, p.16). Afinal, se Caymmi demorava, era em relação ao curto tempo que o *songwriter* costuma levar para compor uma canção no Brasil.

O mesmo Caymmi é um dos autores que inaugura uma conexão natural entre o universo da canção popular urbana²⁴ – que se alimenta diretamente da música mundial, inclusive erudita – e a música “folclórica” brasileira. Conexão que se deu ao largo de diretrizes como as que regiam a atuação dos compositores eruditos vinculados ao programa nacional-modernista.²⁵

²² LINK com a ideia “ninguém ensina uma pessoa a compor, isso não existe”, apresentada em – 7. alumbramento – no depoimento de Sérgio Assad

²³ LINK com a mesma ideia em – 5.5 - “Boi de mamão” – no depoimento de P. C. Pinheiro e na citação de Hermano Vianna

²⁴ LINK com a ideia “uma pessoa que mudou minha vida foi o Dorival Caymmi” apresentada em – 1.2 - um violão que se engrena na canção – no depoimento de João Bosco

²⁵ LINK com “(tais) diretrizes ‘se atrasam de maneira básica, tentando reduzir o popular ao mito de origem (e da pureza das raízes, romanticamente)’ (WISNIK, 1982, p. 148).” apresentada em – 2.2 - matrizes rítmicas

O poeta Paulo César Pinheiro traduz o que vulgarmente é chamado de “música folclórica” no Brasil da seguinte maneira:

P. C. Pinheiro

Você já viu isso de perto

por que “A Barca” viajou a cada lugar buscando essas coisas.

Aí você tem tudo,

você tem a dança,

tem o sentimento

tem a emoção,

tem o susto,

o espanto da criação.

Tem tudo isso nessas músicas.

No trabalho da polaridade entre o “fixo” e o “flexível”, a “*força criadora do momento*”²⁶ se apresenta como um dos vértices imprescindíveis. Para representá-la convocamos o testemunho de Totonho, um dos jongueiros centrais do “Jongo do Tamandaré”, manifestação que acontece em Guaratinguetá, São Paulo. O autor de diversos dos “pontos” entoados por sua comunidade parte do “*fundamento*” do repertório remanescente do tempo da escravidão para inserir traços “*diferentes*” na melodia. Dessa maneira, fica clara a forma como “*soluções pessoais*” resultantes de um comprometimento com algum grau de “*ruptura*”, com aspectos do “*moderno*” e com a busca por “*originalidade*”²⁷ – visitados ao longo deste trabalho – se fazem presentes nos mais variados contextos de criação musical. Totonho, que entrou no Jongo por volta de 1964 com 10 anos de idade, assim contou sua história recentemente para os pesquisadores do livro *O Jongo do Tamandaré: Guaratinguetá – SP* (KISHIMOTO; TRONCARELLI; DIAS, 2012):

TOTONHO

Desde quando eu entrei no Jongo que venho escrevendo os pontos que faço.

Porque é um trabalho.

Eu tive essa ideia de que eu vou envelhecer

e que tenho que guardar de lembrança para a comunidade e para a minha família.

Vou deixar gravado e escrito.

Num caderno estão mais de 300 pontos de jongo.

Eu sou um jongueiro com uma maneira um pouco “diferente” dos outros.

Faço os pontos de um jongo num “fundamento”.

E aí coloco uma melodia também diferente.

²⁶ LINK com essa a mesma ideia apresentada em – 6 - o fixo e o flexível – na citação de Leo Brouwer

²⁷ LINK com a ideia “originality may be an expression of innate exploratory behavior with the accumulated materials of a cultural tradition” apresentada em – 5.3 - é teu? – na citação de Jonh Blacking

Totonho canta nas rodas sempre com seu caderno na mão, repleto das letras dos seus “pontos”. O gesto da escrita repete-se forjando o traço da “autoralidade” que se apresenta nas mais variadas formas de se fazer música no Brasil. Esse processo de escrita entrelaça no mesmo gesto criador a música e o autor, fazendo dos pontos a história de vida de Totonho – assim como em Bellinati e em todo compositor.

TOTONHO

Eu fiz alguns pontos que gosto demais.

Tem um que fiz numa fase meio difícil da vida.

Eu fui morar na beira do mar.

Fiquei um tempo lá, sozinho, vigiando e morando num quiosque, na praia de Itamambuca, em Ubatuba.

Eu estava sentado tomando um café, aí eu vi uma faísca, que bateu assim na beira da praia.

Eu levantei e fui chegando para ver.

Comecei a sentir uma coisa estranha.²⁸

Ouvi uma voz que falava para mim:

“Pega uma candeia, leva uma candeia, acende a candeia”.

Eu corri para dentro do quiosque, peguei umas velas e acendi.

Comecei a fazer uma oferenda pra Ogum ali.

E naquele exato momento vieram os versos:

*Acendi minhas candeias foi lá na areia
Para Ogum Sete Ondas, linda sereia
Aí, depois de sete noites de lua cheia
Minhas candeias estavam acesas na areia*

*Oi, Beira mar
Esse mar tem mironga, vou mirongar*

²⁸ LINK com ideia “às vezes ele acontece subitamente, num solavanco, às vezes ele vem numa velocidade lenta e você vai ficando diferente, e vai sentindo que tem alguma coisa acontecendo. Nunca se sabe direito”, apresentada em – 7 - alumbramento – no depoimento de João Bosco

6.3 - um problema antigo

SARAIVA

*Tive recentemente uma experiência importante para mim,
que foi a de reescrever aquela nossa primeira parceria, “Incerteza”*

TATIT

Aquela música já é mais antiga, foi do seu primeiro disco instrumental, não é?

SARAIVA

Isso, o primeiro que te dei.

TATIT

Me lembro.

SARAIVA

O disco é de 99.

*E eu não cheguei a escrever na época por causa dessa chance de mobilidade,
que é própria da canção.*

*E agora, no meu curso de pós-graduação, que estuda a chamada “música erudita”,
consegui chegar a uma partitura para quarteto de violões que me satisfez.
Não que não vá chegar ainda a uma próxima versão.*

Apresentamos a seguir o percurso da composição mencionada através de uma de suas passagens musicais, representada por partituras das diferentes formações em que a composição foi registrada ao longo do tempo. A primeira versão instrumental²⁹, a segunda versão gravada em violão e voz, com interpretação de Simone Guimarães e letra de Luiz Tatit³⁰, e a terceira versão gravada pelo Quarteto Tau de violões³¹.

Melodia para a Incerteza

violão solo

Chico Saraiva - 1999

²⁹ CD “Água” (Cântaro - 1999/ MCD - 2003) gravado em parceria com Eduardo Ribeiro (bateria) e José Nigro (baixo). Disponível para ouvir em: <http://chicosaraiva.bandcamp.com/track/melodia-para-a-incerteza> Acesso em: 19 set. 2013

³⁰ CD “Trégua” (Biscoito Fino - 2003) Disponível para ouvir em: <http://chicosaraiva.bandcamp.com/track/incerteza>. Acesso em: 19 set. 2013.

³¹ CD “Cordas Brasileiras” – Quarteto Tau – (Delira-2011) Disponível para ouvir em: <http://danielmurray.bandcamp.com/track/melodia-para-incerteza> . Acesso em: 19 set.2013.

Incerteza

voz e violão

Chico Saraiva e Luiz Tatit - 2003

Voz

Violão

G#5 F#/E Em6(9)

não sa-ber quem é que - m

I IV VI

Melodia para a Incerteza

quarteto de violões

Chico Saraiva - 2011

33 G#5 F#/E Em6(9)

morrendo aos poucos rubato

morrendo aos poucos rubato

morrendo aos poucos

morrendo aos poucos

FF

TATIT

Jobim fez isso ao longo do tempo.

fechava versões, e cada vez ia tocando de uma forma um pouco diferente.³²

SARAIVA

Então era cancionista, não?

Que deixa flexível.

TATIT

Jobim é tipicamente isso.

O cancionista não se preocupa com os detalhes das notas, o que interessa é a inflexão inteira.

É por isso, então, que tem canções cuja finalização é descendente

e a pessoa acaba ascendente, coisa que na música erudita é inconcebível.

³² LINK com a ideia “um processo de evolução das músicas” apresentada em – 6.2 - o “Jongo” de Bellinati e o “Jongo do Tamandaré” – no depoimento de Bellinati

De fato, a nota do terceiro compasso da transcrição apresentada na partitura – de voz e violão – de “*Incerteza*” aconteceu espontaneamente na interpretação de Simone Guimarães. Nota que surge apenas no “take” escolhido para o disco, já que nos demais “takes” a cantora manteve a nota lá sustenido, da “finalização” original da frase (conforme indicados nas partituras da página anterior).

Tal flexibilidade é natural no mundo da canção, ainda que determinadas vertentes e autores populares procurem tanto quanto possível evitar esse tipo de flexibilização da melodia. Já no mundo da música erudita, seja em canção (*Lied*) ou em música instrumental, a flexibilização das alturas grafadas na partitura, inclusive as que constituem a melodia, tendem a soar como um recurso fora de contexto.

SARAIWA

Na partitura a nota que vale é a escrita.

TATIT

Isso não existe na canção.

A canção vai sendo feita através das interpretações.

O processo de “fixação”, que abre caminho para o desenvolvimento da canção popular no Brasil, não é o da escrita em partitura e sim o da áudio-gravação, processo que dá origem à indústria do disco e faz com que a canção popular brasileira nasça atrelada à ideia de “canção-comercial”. “Ineptos para a inscrição de suas invenções sonoras na pauta musical, esses primeiros sambistas recebiam os novos aparelhos como um encontro com a própria identidade.” (TATIT, 2004, p.34)

Essa dinâmica baseada em “gravações” cristaliza a natureza “flexível” e sempre renovada que um *gesto musical* carrega como traço intrínseco, sem deixar de proporcionar ao “cancionista” – e à rede de agentes de indústria e comércio – que uma próxima versão da mesma canção seja lançada em um futuro próximo. Assim “a canção vai sendo feita através das interpretações” ao multiplicar naturalmente a oferta de produtos já conhecidos pelo público consumidor.

TATIT

*A canção vai mudando, e o próprio autor, quando vai gravar outra vez,
já grava parecido com uma versão que ele ouviu.*

É isso que deixa ela instigante e, ao mesmo tempo, diferente do pensamento escrito.

SARAIWA

É outro pensamento.

TATIT

É outra coisa.

Entretanto, não é difícil apontar recursos até aqui mencionados como sendo “*diferentes do pensamento escrito*” que se fazem também presentes nos processos habitualmente utilizados na prática da música erudita, de tradição escrita. No plano do “tocar”, o intérprete erudito realiza uma leitura da obra que tem sempre a possibilidade de exercer uma influência significativa em interpretações futuras. Nesse contexto musical, as indicações na partitura são relativizadas pelos intérpretes, porém, as notas musicais, elas sim, são preservadas. No plano do “compor”, a dinâmica que se baseia no contínuo “fechar” de novas versões encontra paralelo no âmbito da música escrita, sendo inúmeros os casos de trechos compostos – por Villa-Lobos, para ficarmos em apenas um autor – para uma determinada formação instrumental que, posteriormente, são adaptados pelo próprio autor em uma nova *versão* ou até mesmo reaproveitado em outra obra.

SARAIWA

*Então você percebe...
estou tentando transitar entre essas duas coisas.
Que consiste numa contraposição dura e antiga pelo que posso supor.
Eu não estou falando de nada que não seja muito antigo.*

TATIT

Sim. Mas nunca resolvido.

*Quando se fala da diferença entre uma música escrita e uma música que tem vocação pra canção, normalmente as pessoas estão pensando em outra coisa, em outro objeto.
Pensam que para ter vocação de canção ela precisa ser um pouco mais lenta, para fazer as inflexões de maneira confortável.*

De fato, o termo canção remete o músico em geral à uma compreensão que coincide com a colocada acima por Tatit, conforme podemos constatar, por exemplo, na afirmação de que “*as melhores canções na realidade têm poucas notas e mais respiração*”, presente no diálogo com Sérgio Assad apresentado no sub-capítulo – 3.1 - *a não canção?* –.

TATIT

*Mas canção dinâmica
é uma canção que fica inclusive muito mais esquisita do que finalizada,
porque ela se baseia na instabilidade da fala, e não num conforto para você fazer as inflexões.
Portanto, o problema é antigo, mas nem se sabe do que se está falando ainda.
O lado bom da vida acadêmica é que você demora num convívio pra poder discutir várias vezes.*

A complexidade do “*problema antigo*” demanda, em minha opinião, ponderações que partam dos mais variados pontos de vista. Pois a referida “*instabilidade*” da fala, nuance que revela com profundidade a sutil percepção de Tatit, interage com outras dimensões que lidam também, por sua vez, com a dualidade estável/instável a partir de outros parâmetros.

A fala se relaciona desde sempre com aspectos rítmicos, já que em África, e consequentemente no Brasil, o gesto vocal não se distancia do *gesto musical* pronunciado pelo corpo como um todo. Mesmo os “*motivos rítmicos de referência*”, que atuam na “base” do tecido musical, são transmitidos oralmente se utilizando de recursos inflexivos natos da voz, que resulta em uma espécie de percussão vocal, como aliás aconteceu tantas vezes ao longo desses nossos diálogos musicais.³³ “Os motivos rítmicos de referência são transmitidos do professor ao aluno através de sílabas ou frases mnemônicas” (KUBIK, 1981, p. 93). Trata-se de frases rítmicas estruturais que lidam diretamente com a relação estável/instável resultando em infinitas possibilidades de articulação rítmica/vocal que, em contexto de canção, atingem a palavra.

Outra dimensão que a nosso ver se relaciona diretamente com a “*instabilidade da fala*” – que para Tatit caracteriza uma “*canção dinâmica*” – remonta a um percurso ligado não ao eixo das durações rítmicas mas sim ao eixo das alturas. Eixo que nos conduz ao instrumento melódico-harmônico, que tem no piano possibilidades infinitas e no violão um “*limite*” que lhe empresta um caráter “*essencial*” muito vinculado à canção. Fato é que no fértil jogo entre a voz e o “*instrumento ativo na busca melódica*” tanto o instrumento propõe à voz caminhos, pelos quais ela poderia não enveredar, quanto se espelha na voz e procura imitá-la³⁴ – processo bastante evidente nos trabalhos lançados recentemente por Chico Buarque, como na faixa “Bolero Blues” (CD “Carioca” - 2006), que segundo o próprio Chico é “impossíveis de cantar”³⁵, ou em “Rubato” (CD “Chico” - 2011).

Ambas as canções são melodias do instrumentista Jorge Helder que, letradas e filtradas por tudo que Chico Buarque viveu em canção³⁶, revelam um tênue equilíbrio entre o gesto vocal e o instrumental em compatibilidade que orienta a linha de atuação desta pesquisa e dialoga com o conceito de *gesto musical*.

³³ LINK com exemplos das partituras acompanhadas de “inflexões vocais rítmicas” apresentadas em – 2.2 - matrizes rítmicas e – 5.5 - “Boi de Mamão”

³⁴ LINK com a ideia “você faz o acorde e canta uma nota, mas o dedo escolhe uma outra, e o cérebro registra e escolhe o que ele prefere” apresentada em – 3 - canção: graus de ação do instrumento no processo criativo – na citação do depoimento de Edu Lobo

³⁵ Veja o vídeo de Chico Buarque apresentando a letra para seu parceiro – e baixista de sua banda – Jorge Helder. Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=Egob2xQGJdg>>. Acesso em: set. 2013.

³⁶ LINK com a ideia “Chico Buarque se serve dos anos passados ao pé do piano de Jobim para desenvolver uma estrutura dificilmente imaginável por um estudioso do violão” apresentada em – 4.2 - o idioma do violão

6.4 - o momento da escrita

Minha busca pessoal para soluções de escrita que atendam à natureza das composições que venho desenvolvendo se relaciona com questões apresentadas ao longo deste trabalho, o que, em parte, esclarece minhas motivações como pesquisador.

O trecho a seguir – do diálogo com Sérgio Assad – parte da execução ao violão solo de uma de minhas composições – intitulada “Coco”³⁷ –, a qual utilizo como exemplo para abordar questões que já há algum tempo se apresentam em minha atividade artística.

Track #21

SARAIVA

*Você acha que ela pode gerar uma boa partitura para violão solo?
Porque o que eu canto pode também alimentar um segundo violão.
E ela tem letra também, podendo ser escrita para violão e voz.*

ASSAD

*No seu caso eu escreveria para violão solo.
A harmonia já está aí,
está interessante.*

SARAIVA

*E como você acha que ela chega para o concertista?
Dentro daquela preocupação, que vem do exemplo aqui citado de Brouwer,³⁸
esperando que funcione tanto quando o intérprete se referencia no jogo rítmico
quanto no caso de uma priorização do tecido melódico-harmônico.
Eu testo e sinto que ela traz intenções possíveis no gesto.*

³⁷ Faixa gravada no CD “Saraivada” (Biscoito Fino) - 2008. Disponível para escuta em: <http://chicosaraiva.bandcamp.com/track/coco> . Acesso em set. 2013.

³⁸ LINK com a ideia “o que faz com que essa música se sustente em qualquer das duas abordagens” apresentada em – 5.2 - uma pergunta para Brouwer

Na observação a seguir o musicólogo Richard Hatten se baseia no repertório de concerto para traçar uma relação entre a “configuração individual do gesto que emerge do compositor” e “variações micro estruturais que resultam um perfil rítmico sofisticado”, especialmente presente na “música popular”:

Individual configurations of gesture emerge in a composer's play with the regulative syntax of musical style. But as we saw with the Schubert variation theme, sometimes these tonal and rhythmic energies and flexibilities are not immediately evident from the syntax alone. Significant characterization of gesture may also be heard in the subtle warpings of metric placement and accentuation in performance. This is especially true of much popular music, where microstructural variations in timing result in a very sophisticated rhythmic shaping that might be entirely overlooked by the scholar focusing on the notated rhythm and meter alone. (HATTEN, 2004, P. 118)

SARAIVA

*Gestos que podem acontecer à maneira de cada um.
Então, estou pesquisando como trazê-la para a partitura.
Por exemplo, como anotar essa intenção?
[toca a passagem]*

SARAIVA

*Acabei de fazer “crescendos” que só aconteceram agora.
Que eu não tenho, a princípio, como escolha composicional.*

ASSAD

Mas a partir do momento em que você coloca no papel passa a ser sua intenção.

SARAIVA

*Eu já a escrevi, mas ainda assim gosto que seja cada hora de um jeito.
Pelo menos para mim é bom, pois vai alimentar novas músicas.
Então é um pouco esse conflito, entre o fixo e o flexível.
Tem que haver esse momento da escrita, da escolha.
Já fiz alguns “crescendos” aqui e ali,
pode ser de tantas maneiras...*

ASSAD

*Acho que você tem que colocar no papel o que está fazendo.
Começa a fazer, vai anotando, que você vai se deparar com alguns problemas.
A começar por: Como escrever isso?*

*Você vai se descobrir fazendo e anotando
as coisas que formam sua linguagem pessoal
e vai se descobrir cada vez mais.*

Situação que nos leva a considerar também o “*momento*” em que a escrita se dá, ao longo do processo, dados os exemplos nos quais uma notação “tardia” aponta no sentido de uma “oralidade mista”, que se apresenta “quando a influência do escrito permanece externa, parcial e atrasada” (ZUMTHOR, 1993, p. 18).

A forma, ou mesmo a duração, de uma composição nos revela outro ponto de interessante intercâmbio entre a canção popular e o violão de concerto. No que tange à questão da “forma”, vale mencionar que entre esses dois pólos o *Lied* representa uma referência importante. Segundo Zamacois, em seu “*Curso de Formas Musicales*”, a forma *Lied* se apresenta dentro da seguinte maneira: “El pequeño tipo ternário. (...) Son posibles, los tipos A-B-A, A-A-B, A-B-B, y A-B-C. La estructura preferente es la A-B-A: ternaria reexpositiva - “*Lied*” ternário” (ZAMACÓIS, 1960, p. 50).

Transposta para o âmbito popular, a “*forma*” recebe influência decisiva do fato histórico de a canção ter nascido e se desenvolvido em vivo diálogo com a indústria do disco, dela recebendo parâmetros como o tempo de duração das faixas em função até das tecnologias pioneiras em áudio-gravação. Parâmetros esses que, na medida em que não restringem a duração das peças, revelam com nitidez a distância que existe entre os padrões habituais à canção popular e a expectativa da escuta do ambiente de concerto.

Sérgio Assad sugere que a peça apresentada assuma a forma de “*pequena suíte*”, a fim de obter um efeito de “*contraste*”, que de fato é mais comum a essa situação de “concerto” (erudito) do que a um “show” (popular).

ASSAD

*Sugiro que você junte isso com outras duas coisas,
que tenham afinidade,
fazendo assim uma pequena “suíte”.*

*Num ambiente de concerto, que é sobre o que estamos falando,
você precisa de segmentos maiores, de músicas mais longas.
E um jeito de se driblar isso é juntando peças do mesmo autor;
forma um grupo e não fica aquele concerto que se para a cada três minutos para aplaudir.
Quanto mais agrupar melhor*

SARAIVA

Entendo, mais adequado ao meio.

ASSAD

*Então eu acho legal você juntar essa que é mais movida com duas outras coisas,
um prelúdio, ou algo assim que seja mais lento, coisas contrastantes.
E estabelece você mesmo o seu grupo de peças.*

SARAIVA

*Essa ideia de contraste é uma coisa que na canção popular não acontece tanto,
ainda que existam os recitativos, por exemplo.
Mas esse compromisso do material com essência popular com a continuidade rítmica
acaba aprisionando em certo sentido.
Essa música pode ser sentida...*
[executo o trecho abaixo, salientando caráter rítmico baseado no ritmo do ijexá³⁹]

Violão

Clave

♩ = 110

SARAIVA

...porém, pode ser também
[apresento a relação de andamentos
que leva ao momento lento e contrastante da composição
que apresento abaixo na versão escrita para duo de violões⁴⁰]

♩ = 72

tempo lento

ASSAD

Claro, pode virar qualquer outra coisa.

³⁹ Vale salientar que o desenho da clave se inicia no segundo compasso transcrito, a partir da barra dupla que marca o início da quadratura. Desenho extraído da página 3 da apostila do *workshop* do universo percussivo baiano ministrado por Letiers Leite em setembro de 2013.

⁴⁰ Versão gravada pelo Duo Saraiva-Murray – que formo ao lado de Daniel Murray – para nosso CD recém-gravado, que conta com a produção de Paulo Bellinati e se encontra em fase de finalização.

SARAIVA

*Esse tipo de “contraste” foi buscado, ainda que muito incipientemente,
como você pode ver nessas partituras que deixo contigo.
Cada um vai sentir esse “aprisionamento” de uma forma,
afinal, prisão é uma coisa muito pessoal.
[risos]*

ASSAD

*Um exercício que eu faço é pegar algo em três, por exemplo, e passá-lo para quatro,
tem músicas que dão certo.*

SARAIVA

Tem a versão em samba do Martinho da Vila para “Valsinha” do Chico Buarque.

ASSAD

São exercícios musicais que eu acho gostoso fazer.

6.5 - uma coisa poética dentro de uma música com suingue

Dentre as várias passagens dos diálogos aqui apresentados, aponto o próximo momento como sendo o de maior entrega de um entrevistado à proposta investigativa encampada. Momento em que Guinga, com quem já havia conversado algumas vezes sobre a questão, expõe sua busca franca pelo que chama em um primeiro momento de “*uma certa beleza da música lenta*”.

Aqui Guinga parte de seus próprios limites – os quais são intuitivamente incorporados na concepção conceitual de sua música – para o perseguir da ideia que acaba se traduzindo como “*uma coisa poética dentro de uma música com suingue*”⁴¹. Sua intenção parece ser a de integrar os estímulos rítmicos – que desde seu mais fértil berço, o africano, oferece ao mundo uma poesia própria – aos estímulos melódico-harmônicos – forjados ao longo da história da música europeia – que aos olhos do músico popular se associa ao “*poético*”⁴².

Track #22

GUINGA

*A velocidade é um negócio que está dentro do cara mesmo, um negócio motor.
O cara nasce com mais facilidade pra velocidade
e eu, digo sempre isso, adoraria ser veloz.*

SARAIVA

*Mas você trouxe pra gente toda uma maravilha
sobre a qual é importante que a gente converse,
porque a gente tem que conseguir entender melhor.*

⁴¹ Segundo o dicionário Aurélio, *suingue* significa: “Elemento rítmico do *jazz*, de pulsação sincopada, e que caracteriza esse tipo de música” termo que, como vemos, foi totalmente incorporado pela música brasileira.

⁴² LINK com a ideia “Paulinho Nogueira era muito mais ‘poético’, muito mais sutil e delicado (que Baden Powell)”, apresentada em – 4.4 - o vigor e a sutileza – no depoimento de Marco Pereira

GUINGA

*O cara fica procurando, dentro de seus limites,
o que pode conseguir de bom.*

Por exemplo, às vezes eu penso assim:

*- Também na velocidade de uma Ferrari você não vê a paisagem,
pega a Niemeyer e não vê o Rio de Janeiro.*

Já com um carro pouco veloz você desfruta mais da paisagem.

SARAIWA

Às vezes tem que deixar soar esse tipo de harmonia, né?

[toca uma sequência de acordes em “rallentando” finalizando com uma “fermata”]

GUINGA

É. Tem momentos em que é necessário dar um tempo de permanência ao acorde.

A música às vezes precisa da exuberância dos sons, deles se misturarem,

Posso dar como exemplo uma música minha.

[toca]

Garoa e Maresia

Guinga toca deixando “*permanecer*” as notas e acordes indicados pelas “fermatas”, representadas a partir da gravação, na primeira frase da música transcrita na partitura acima⁴³. O que não significa que esses gestos representam decisões composicionais de caráter permanente.

As partituras editadas do compositor Guinga não apresentam um detalhamento no plano das entidades expressivas da música, a saber, fermatas, rallentandos ou acelerandos⁴⁴. A conduta adotada nas transcrições realizadas se justifica na medida em que contempla uma flexibilidade e constante reinvenção desses aspectos em sua música, tratando-se de um dos principais pontos de interesse da forma de Guinga tocar. Assim as gravações do próprio músico acabam por representar

⁴³ Guinga, 1950 - Noturno Copacabana: Livro de partituras. Rio De Janeiro: Gryphus, 2006.

⁴⁴ LINK com a ideia “dispositivos de variação do tempo” apresentada em – 2.2 - matrizes rítmicas

um referencial nesse sentido, processo característico de um “cancionista” que prescinde da notação musical dos efeitos que cria.⁴⁵

Se, por um lado, as “exuberantes” direcionalidades do discurso melódico-harmônico de Guinga não são exploradas no sentido de uma determinação autoral – ao menos pela via escrita – para lugares de peso no discurso musical, por outro lado, tais partituras dialogam com diferentes tipos de leitores ao agregarem a “cifra alfanumérica”, e até mesmo ao prescindirem do acabamento no aspecto aqui ressaltado⁴⁶. Dessa maneira, tais partituras atingem um ponto raro de equilíbrio entre a tradição escrita e a não escrita, e vêm sendo utilizadas tanto por músicos de formação popular quanto erudita, os quais, naturalmente, se valem dos recursos musicais que sua formação musical lhes proporciona.

Na entrevista realizada com Marco Pereira retomamos esse tema, tão caro à presente pesquisa:

SARAIVA

*Conversei com alguns dos entrevistados
sobre a importância de conhecer os dois lados,
de saber “entrar”, mas também “sair” do ritmo,
por mais que a estabilização do “tempo” seja desejada.*

MARCO PEREIRA

*Claro, tem a coisa totalmente rítmica,
mas tem também a coisa mais solta, mais melódica.*

SARAIVA

*As escolhas das “indicações de expressão” acabam sendo determinantes.
Villa-Lobos foi muito preciso nesse sentido:
[canta uma passagem hipotética aludindo a um rallentando]
O rallentando diz tanto, e é imprescindível.
Uma coisa própria da música escrita.*

MARCO PEREIRA

*Você nunca vai saber se está sendo interpretado como Villa-Lobos pensou
É difícil, porque na hora em que tiver escrito...por exemplo
[toca⁴⁷]*

⁴⁵ LINK com a ideia “dinâmica baseada em ‘gravações’.” apresentada em – 6.3 - um problema antigo

⁴⁶ LINK com a ideia “tem partituras que vêm sem indicação nenhuma. Como por exemplo a Brasileira Nº8 de Radamés Gnattali” apresentada em – 5.1 - “Gagabirô” – no depoimento de Sérgio Assad

⁴⁷ O trecho de transcrição apresentado é extraído da partitura editada por Sampaio Araújo (Casa Arthur Napoleão) - Rio de Janeiro e distribuído pela Fermata do Brasil.

Choros (N.º 1)

(Típico)
(Chora Violão)

Heitor Villa-Lobos
Composição de 1920

MARCO PEREIRA

Como vão ser essas fermatas?

[canta algumas possíveis interpretações das fermatas da primeira frase]

Onde é que tá a medida? Acho difícil precisar a interpretação correta.

Essa questão se reflete também nos andamentos,

“poco piu mosso”, por exemplo, quer dizer “um pouco mais rápido”.

quanto que é o “pouco” que tem que ser mais rápido?

Hoje em dia existem softwares de escrita musical

que nos dão a possibilidade de indicar com precisão essas mudanças de andamentos.

Voltamos para o desfecho do diálogo com Guinga:

GUINGA

Tem que dar um tempinho para o acorde sobreviver.

Claro que depende do discurso da música.

Não vai querer tocar uma música como “Desvairada”, do Garoto,

deixando todo o acorde sobreviver.

SARAIVA

Tem uma ideia que é muito presente para o pessoal que estuda e teoriza a canção.

*Que é essa de que a canção então, quando envolve intervalos mais “amplos” ou “angulosos”,
precisaria dessa coisa mais desacelerada.⁴⁸*

Você procura também em andamentos mais acelerados esse tipo de expressividade?

GUINGA

Eu tento, às vezes eu não consigo,

mas dentro da cabeça eu sei como eu gostaria que fosse.

Por exemplo, uma música como “Capital”⁴⁹:

⁴⁸ Conforme o conceito de “passional” desenvolvido por Luiz Tatit “Ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o “ser” e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonismo). Suas tensões internas são transferidas para uma emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações de tessitura. Chamo esse processo de passionalização” (TATIT, 1996, p.22).

⁴⁹ “Capital” (Guinga/Simone Guimarães) lançada em versão canção no CD “Casa de Villa” (2007) Biscoito Fino. Versão disponível em: Acesso em: Out. 2013.

[toca sua *Capital*, composição mais “rítmica” do que *Garoa e Maresia*]

GUINGA

Sinto que tem momentos em que ela precisa de uma “certa beleza da música lenta”.

Dá pra se tocar assim mais livre ou mais...

[toca enfatizando caráter rítmico em um andamento mais acelerado]

SARAIWA

[começa a marcar o tempo com a boca para reforçar o caráter proposto]

GUINGA

[segue a execução assumindo caráter rítmico]

Se eu conseguisse tocar assim o meu cachê era mais alto.

a verdade é essa [risos]

porque o “show” às vezes não combina tanto com a reflexão.

Entretenimento, diversão, alegria, euforia, “show”.

E a vida também precisa de “show”.

SARAIWA

Deixe-me perguntar sobre disso.

Então tem um lado que é:

[“canta ritmicamente” o motivo de abertura da mesma composição]

GUINGA

É !!

[os dois batucam junto com a boca a partir do material rítmico-melódico da composição]

SARAIWA

E num dado momento você sente então

[canta um dos *rallentandos* possíveis na finalização de uma das frases da composição]

Nesse momento Guinga volta a exemplificar de que forma a continuidade rítmica proporcionada pela batucada, que depende da estabilidade do “tempo”, pode ser relativizada através de intenções de “expressão musical”⁵⁰. Assim, o músico nos apresenta sua franca busca do que poderia vir a ser, se não uma decisão composicional a ser grafada dentro da lógica da tradição escrita, um possível efeito a ser utilizado em uma próxima execução ao vivo, ou “versão” – que pode ser vocal ou instrumental – dessa sua “canção”.

GUINGA

Não sei...

Seria assim:

uma coisa poética dentro de uma música com suingue.

⁵⁰ LINK com a ideia “música se sustenta em qualquer uma das duas abordagens” apresentada em – 5.2 - uma pergunta para Brouwer

Não é difícil de aceitar a ideia de que nessa busca o compositor remonta a séculos do conflito – tão fértil quanto insolucionável – que se dá entre “*a música das alturas*” e a “*música rítmica*”. Nas palavras de Wisnik:

A ruptura entre uma música cívica e outra dionisiaca⁵¹ (...) será definitiva para o desenvolvimento cindido da música na tradição ocidental: ela prenuncia, e já promove, a separação entre a *música das alturas* (considerada equilibrada, harmoniosa, versão sublimada da energia sonora purgada de ruído e oferecida ao discurso, à linguagem, à razão) e a *música rítmica* (música de pulso, ruidosa e turbulenta, oferecida ao transe).

O aprofundamento da separação entre a música apolínea e a dionisiaca a favor da primeira provocará, com o tempo, a estabilização de uma hierarquia em que, assim como a música se subordina à palavra, o ritmo se subordina à harmonia (já que o ritmo equilibrado é aquele que obedece a proporções harmônicas em detrimento dos excessos rítmicos (...) da festa popular). (WISNIK, 1989, p.104)

Podemos observar nos intérpretes do repertório da música erudita o cultivo de uma clareza conceitual das frases melódicas, que revela o exato momento em que o apoio de determinadas notas proporciona uma resolução de maior leveza à frase diante do contexto harmônico. Para tanto, o intérprete toma uma liberdade metronômica que incide sobre o ritmo e, assim, “*subordina-o à harmonia*”. Já para o músico popular a expressão rítmica promovida pela manutenção do “*pulso*” e pelo pacto em torno da palavra “*suingue*”⁵² é soberana, e acaba por impor uma significativa diminuição da faixa de ação, e, eventualmente, da própria utilização das entidades de expressão musical.⁵³

O “*desenvolvimento cindido da música na tradição ocidental*” estimula historicamente trabalhos que se aprofundam em cada um dos flancos dessa dicotomia ancestral, em detrimento de iniciativas – como a nossa – que investigam a “*interação*” de elementos entre tais dimensões musicais.⁵⁴ Trânsito favorecido por traços culturais “*constitutivos*” do Brasil que aqui adquirem fluxo de mão

⁵¹ LINK com a ideia “*on the one hand, there is the Apollonian facet: melody and lyricism. On the other hand, there is rhythm, body, the Dionysian facet*” apresentada em – 3.1 - a não canção – na citação de Edoardo Catemario

⁵² LINK com a ideia “pacto diretamente relacionado com o corpo em movimento” apresentada em – 2.2 - matrizes rítmicas

⁵³ LINK com a ideia “a significativa diferença entre uma abordagem rítmica que se alimenta da estabilidade do ‘tempo’ (...) e outra que se desenvolve através da ‘expressão’ regida justamente por dispositivos de variação do tempo” apresentada em – 2.2 - matrizes rítmicas

⁵⁴ LINK com a ideia “no Brasil as informações musicais européias e africanas são, em certa medida, representadas pelo que é consensualmente tomado pelos estudiosos como ‘duas raízes da música popular brasileira’ (KIEFER, 1977): a modinha e o lundu” apresentada em – *O Berço de Jobim: o lado musical da canção na primeira metade do século XX* – artigo que escrevi 2012

dupla, como atesta, por exemplo, o caso “raríssimo” da modinha, que transforma, já no século XIX, arte que se *aprende* em arte que se *apreende*.⁵⁵

Mário de Andrade nos chama atenção nesse sentido já em 1930 por meio do prefácio do “ramilhete” de “modinhas imperiais”:

dar-se-á o caso absolutamente rarissimo duma forma erudita haver passado para a popular? O contrário é que sempre se dá. Formas e processos populares em todas as épocas foram aproveitados pelos artistas eruditos e transformados de arte que se *apreende* em arte que se *aprende*. (...) Pois com a modinha parece que esse fenômeno se deu. (ANDRADE, 1964, p.08, grifos nossos)

⁵⁵ LINK com a ideia “duelo que se ressignifica em cada contexto de atuação artística” apresentada em – 4.7 - ressurgimentos: a escola de Meira e o ar maior

7 - ALUMBRAMENTO

Apesar de a dinâmica do processo criativo de canção popular se basear mais em seu caráter instantâneo do que em uma elaboração pormenorizada, essa conduta geral é fértilmente subvertida por compositores de canção que se referenciam nos mais variados processos de criação musical. Assim a canção se articula, e no Brasil de maneira especial, com a música composta para o violão solo, seja ele popular ou de concerto, em uma relação que apresenta diferentes pontos de equilíbrio nas várias *polaridades* aqui trabalhadas, entre as quais destacamos, além do próprio “violão-canção”: “tocar-compor”; “fixo-flexível”; “rítmico-harmônico”; “erudito-popular”; ou mesmo “científico-artístico”.¹

Autores que lidam com as exigências da matéria musical da qual é composta a canção popular têm, de uma maneira análoga à do compositor que se utiliza da partitura, o desafio de instaurar um cotidiano de trabalho que promova um contínuo lapidar de sua prática e sensibilidade sem que sejam feridas nuances da dinâmica composicional que lhe é sugerida pela própria música.

P.C. PINHEIRO

*Eu sou disciplinado, são cinquenta e poucos anos de trabalho de uma disciplina brutal.
Para compor e criar, três coisas são fundamentais:
disciplina, concentração e inspiração.*

*Eu acordo, tomo meu café da manhã e sento diante da minha mesa de trabalho
com papel, caneta, gravador e fitas cassete, pois ainda trabalho assim.
Às vezes escrevendo, às vezes ouvindo, para entender o que a música está querendo.
Tem sempre pilhas de fitas em cima da minha mesa
com músicas de todos os meus parceiros, então sempre me exercito,
mesmo que nada preste e eu jogue tudo no lixo.
No dia seguinte eu sento de novo, até sair.*

*Às vezes passam dias, ou mesmo um mês, e não sai nada
e às vezes em um dia eu faço três, pinta tudo instantaneamente.
Mas eu estou ali em frente àquele papel em branco com a aquela caneta, esperando.
Minha função é esperar.*

*Eu sento, fico ouvindo muito a música,
e em algum momento acontece:
Vem uma palavra, uma frase, e ela me diz:
“É por aí que você tem que andar”, aí eu vou.
É assim o meu processo de trabalho.*

¹ LINK com a ideia “é que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade” apresentada em – introdução – na citação de G. Deleuze e F. Guattari

O cotidiano do criador se baseia então em “*exercitar-se*” com as “*ferramentas*” envolvidas no processo, de forma a estar “*pronto*” para o esperado momento da inspiração.

JOÃO BOSCO

*Eu prefiro pensar que a gente deve estar sempre mirando,
fazendo a pontaria,
porque você não sabe a que horas a coisa passa.*

*Enquanto essas coisas não se traduzem,
você vai se desenvolvendo...
a sua técnica de tocar,
a sua forma de cantar.*

*Você está se preparando para o momento,
e não sabe quando,
nem como,
nem que tipo de coisa vai acontecer.
Mas estar pronto é um dever.*

A orientação recebida por intermédio de José Miguel Wisnik na banca de qualificação², que contribuiu para a concepção deste projeto, apontou no sentido da realização de entrevistas que investiguem os meandros do ato criativo-performático de cada artista entrevistado.

WISNIK

*Para a realização das entrevistas considero fundamental
que seja registrada a relação do artista com o instrumento.
Que cada coisa que ele diga ele mostre.
Se fizer isso você terá depoimentos como nunca foram feitos.*

*Por exemplo, o modo como Luiz Tatit compõe;
de que modo ele se relaciona com o instrumento
e extrai elementos que têm potencial entoativo.*

*E assim para cada um, pelo modo de ser daquele artista.
No caso de Luiz Tatit a entoação;
nos demais, certamente você vai encontrar outro tipo de questão motivadora
que é perseguida por aquele artista.*

Esse objetivo, assim pronunciado, levou-nos a dar prioridade ao aspecto “*pessoal*” como uma das “*questões motivadoras*” da própria pesquisa. Questão que encontra nítida reverberação no trecho do depoimento de João Bosco – transcrito a seguir – que nos revela a ideia de “*segredo intuitivo*” como fator determinante para um processo que resulte em composições de características próprias.³

² Banca realizada em 05 de outubro de 2012 composta pelo orientador Gil Jardim, José Miguel Wisnik e Ivan Villela.

³ Ainda que tais questões – como por exemplo o da “*entoação*” – se façam presentes de uma forma geral no repertório.

Track #23

JOÃO BOSCO

*Mas quando se trata de algo próprio, pessoal,
há sempre uma referência que é um segredo intuitivo que cada um tem.*

*Eu não sei direito de que forma ele aponta pra essa referência
que vai produzir um caminho musical.
Isso é um processo que foge à minha alçada de tradução.*

*Mas ele existe,
e são várias situações que forjam esse momento.
Eu falo sobre o meu, já que tenho um também.*

*Às vezes ele acontece subitamente, num solavanco,
às vezes ele vem numa velocidade lenta e você vai ficando diferente,
e vai sentindo que tem alguma coisa acontecendo.
Nunca se sabe direito.*

No âmbito da música composta para violão de concerto, Sérgio Assad – que é também professor – não se distancia dessa mesma referência ao conduzir os anos de formação de seus alunos.

ASSAD

*Eu acho que composição não se ensina.
Ninguém ensina uma pessoa a compor, isso não existe.
Você pode é dar as ferramentas para ela usar no que já faz.*

O paradigma de uma atuação baseada em soluções pessoais para uma “invenção” do que viria a ser o Brasil é Heitor Villa-Lobos.⁴ Sua música é “o nascedouro de grande parte dos elementos que identificamos ser nacionais na linguagem musical brasileira, seja ela erudita ou popular” (JARDIM, 2005, p.23). Assim o compositor, muito em virtude de seu especial talento como melodista, instaura um campo de interscção dentro da música brasileira que se alimenta do trânsito – de mão dupla – entre a canção popular e a música erudita.

⁴ LINK com a ideia “Quando eu fui inventar o Brasil ele já estava inventado, mas Villa-Lobos teve que inventar o Brasil” – depoimento de Tom Jobim em entrevista ao programa *Roda Viva* da TV Cultura – gravado em 20/12/1993. Disponível em: < www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/260/tom%20jobim/entrevistados/tom_jobim_1993.htm > Acesso em 21/11/2013

VILLA-LOBOS

*O que há de mais interessante nestes choros (Choros nº5 - “Alma brasileira”)
são as cadências rítmica e melódicas irregulares e postas em compasso quadrado
dando uma disfarçada impressão de “rubato”,
ou de execução melódica se retardando,
que é justamente a característica mais interessante dos seresteiros.⁵*

Um dos tantos olhares que nos são apresentados por Villa-Lobos é esse que se distancia da “escrita aproximada”⁶, corrente no âmbito da música popular, para observar as filigranas musicais próprias da música brasileira a partir de um ponto de vista a meio caminho entre a prática popular e erudita.⁷ Seu “preciosismo de escritura o levou a colocar em notação metronômica as mínimas flutuações da rítmica popular, o que contribui para dar às suas obras um caráter tão pessoal” (NEVES, 1977, apud SALLES, 2009, p.81). E é com a multiplicação de perspectivas que Villa-Lobos concilia elementos aparentemente conflituosos da complexa constituição musical da “*Alma brasileira*”, assim, em sua “poética sem drama, do prazer e não da crise, do jorro e não do impasse, conjura tudo ao conseguir fundir de algum modo a extensa diversidade” (WISNIK, 1974, p.168).

O músico brasileiro herda o desafio de manejar de forma criativa e desimpedida expressões oriundas dos universos musicais que compõem a “*extensa diversidade*” de que fala Wisnik, e que excede, assombra, alumbra. O mapeamento das sete entrevistas realizadas – que constituem nossos sete capítulos – apresenta-se como o resultado de um esforço no sentido de estabelecer tantas articulações quantas fossem possíveis, diante do meu universo de atuação e da natureza do presente trabalho.

P.C. PINHEIRO

*Então criar,
inventar,
compor,
não tem fórmula,
isso gira de tantas maneiras diferentes na cabeça de alguém,
que é muito difícil de explicar isso.⁸*

⁵ Depoimento de Villa-Lobos apresentado na palestra proferida por Hermínio Bello de Carvalho no MEC em 06/11/1970.

⁶ LINK com a ideia “uma outra dinâmica se estabelece por meio da readaptação dos recursos de escrita rítmica à música popular que alcança sua expressão hegemônica por meio do pacto que se forja em torno da palavra ‘suingue’.” apresentada em – 2.2 - matrizes rítmicas

⁷ LINK com a ideia “microstructural variations in timing result in a very sophisticated rhythmic shaping that might be entirely overlooked by the scholar focusing on the notated rhythm and meter alone” apresentada em – 6.5 - o momento da escrita – na citação de Richard Hatten

⁸ Esse trecho encerra o capítulo – 3.3 - a canção sem violão – momento imediatamente anterior a esse na entrevista com P. C. Pinheiro

SARAIVA

Nem temos que conseguir também.

P.C. PINHEIRO

*Eu ouço essas perguntas há mais de 40 anos.
E de tanto ouvir perguntas e afirmações sobre isso
eu um dia sentei pra fazer alguma coisa a esse respeito,
pra tentar explicar, até pra mim mesmo.*

*E fiz com João Nogueira três músicas
que eu chamei de Triologia do Alumbramento.⁹
A segunda delas fala sobre esse momento em que a música vem e te envolve.
[canta]*

Poder da Criação

João Nogueira/Paulo César Pinheiro

Não, ninguém faz samba só porque prefere
Força nenhuma no mundo interfere
Sobre o poder da criação
Não, não precisa se estar nem feliz nem aflito
Nem se refugiar em lugar mais bonito
Em busca da inspiração
Não, ela é uma luz que chega de repente
Com a rapidez de uma estrela cadente
Que acende a mente e o coração
É faz pensar que existe uma força maior que nos guia
Que está no ar
Bem no meio da noite ou no claro do dia
Chega a nos angustiar
E o poeta se deixa levar por essa magia
E o verso vem vindo e vem vindo uma melodia
E o povo começa a cantar, lá laia laia
Lá lá laia laia

P.C. PINHEIRO

Não sei se consegui explicar...

SARAIVA

No mínimo você emocionou muita gente.

P.C. PINHEIRO

*É o meu lema de vida:**“O importante é que nossa emoção sobreviva”¹⁰*

⁹ A primeira é *Súplica*, que é um rogo pra que a música venha de onde ela estiver pra você [canta] “Vem a mim ó música ...”; e a terceira etapa que é quando a música chega ao povo – missão do cantor – para quem foi feita *Minha Missão* [canta] “Quando eu canto ...”

¹⁰ Verso de *Mordaça* (Eduardo Gudin/P.C.Pinheiro)

Track #24

“Costa da Lagoa”
compositor - Chico Saraiva¹¹
por - Duo Saraiva-Murray
Produzido por - Paulo Bellinati

¹¹ LINK com “a terra em que cresci – Florianópolis (SC)” apresentada em – 5.5 - “Boi de mamão”

CONCLUSÕES

Este trabalho se alimenta de múltiplas perspectivas para o estabelecimento de bases amplas de diálogo acerca dos pontos de interação entre a canção popular e o violão solo ligado à tradição escrita. O painel resultante do contato com os mestres entrevistados evidencia pontos que focalizam diferentes “processos de criação musical”¹.

Podemos destacar que:

- i. no Brasil o violão solo encontra no “estilo cantabile” uma de suas principais características.
- ii. paradoxalmente só um violão “que tem uma vida independente” pode ser percebido como “parte inseparável” de uma canção.
- iii. as “matrizes rítmicas” da música brasileira se alimentam da estabilidade do “tempo” trabalhada na prática da música popular, em contraste com a abordagem sedimentada no âmbito da música erudita exercida por meio da “expressão”, regida justamente por dispositivos de variação do “tempo”.
- iv. as “matrizes melódico-harmônicas” da canção no Brasil se desenvolvem por meio de uma via de compatibilidade entre o discurso vocal e a elaboração musical proporcionada pela presença de um “instrumento ativo na busca melódica”.
- v. o “som polido”, metodificado ao longo da história do violão de concerto, é pouco trabalhado no âmbito do violão popular brasileiro. Alguns violonistas aqui entrevistados incorporam aspectos desses recursos ao violão que cumpre função de acompanhamento na canção popular.
- vi. a relação entre “naturalidade” e “precisão” na execução da música de “essência rítmica”, cultivada na tradição não-escrita, é pouco trabalhada por músicos que têm sua formação através do repertório erudito.²

¹ Nome da área de pesquisa do programa de pós graduação do curso de música da USP na qual o presente projeto está formalmente inserido.

² A articulação dos itens v. e vi. se aplica também a outros instrumentos.

vii. a fixação em partitura do violão de acompanhamento de canção popular no Brasil representa uma contribuição significativa para um entendimento aprofundado do que seja um “gesto musical” em sua natureza flexível e espontânea.

viii. no Brasil, a canção popular se articula com as mais diversas experiências musicais, resultando em uma multiplicidade tal de processos criativos que a caracterizam como um campo de atuação – e, conseqüentemente, de estudo – marcadamente plural.

ix. se é importante investigar a “canção” e o “violão” em recortes que proporcionam um maior aprofundamento, é igualmente relevante confrontar tais estudos a fim de salientar interconexões que são inerentes a todo processo criativo.

x. Heitor Villa-Lobos é o principal referencial para o compositor que trabalha no campo de intersecção existente entre a música erudita e a canção popular no Brasil.

Desponta o trabalho da compatibilidade entre o “conhecimento” acumulado pela tradição escrita, da “arte que se aprende”, com a “sabedoria” forjada na dinâmica que atende às exigências do que não é escrito na “arte que se apreende”.

A concepção e realização das entrevistas gera um conteúdo que acreditamos transcender este primeiro mapeamento, possibilitando outras leituras da complementaridade interativa que há nos processos de criação musical aqui arrolados, e abrindo um caminho em direção a uma maior reflexão sobre a música que se faz no Brasil.

REFERÊNCIAS

- ALDWELL, Edward e SCHACHTER, Carl. *Harmony and Voice Leading*. Australia: Thomson Learning, 2003.
- ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.
- ANDRADE, Mário de. *Cocos*. São Paulo: Duas Cidades, 1984.
- _____. *Ensaio sobre a música Brasileira*. 4a ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.
- _____. Ernesto Nazareth (1926). In: *Música, Doce Música*. São Paulo: Martins, 1976.
- _____. *Modinhas Imperiais*. São Paulo: Ed. Martins, 1964.
- ANTUNES, Gilson. *O violão nos programas de pós-graduação e na sala de aula: amostragem e possibilidades*. (Doutorado em Música) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.
- ASSAD, Sérgio. *Aquarelle*. Paris: Henry Lemoine Editions, 1992. partitura. Violão.
- BARROS, Manuel. *O livro das Ignorâncias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- BECKER, José Paulo. *O acompanhamento do violão de seis cordas a partir de sua visão no conjunto Época de Ouro*. (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1996.
- BELLINATI, Paulo. *The Guitar Works of Garoto*. San Francisco: Guitar Solo Publications. 1991. 2 v. partitura [vol. 1: 44 p. , vol 2: 41p.]. Violão.
- _____. *Jongo*. San Francisco (EUA): Guitar Solo Publications, 1993. partitura [12 p.] Violão.
- _____. *Jongo*. San Francisco (EUA): Guitar Solo Publications, 1993. partitura [19 p.] Duo de violões.
- BERLIOZ, Hector. *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*. Paris: Edition Schoenberg - Bd. Poissonnière, 28, 1984.
- BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: História e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.
- BITTAR, Iuri Lana. *A roda é uma aula: uma análise dos processos de ensino-aprendizagem do violão através da atividade didática do professor Jayme Florence (Meira)*. Anais do SIMPOM. I simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, XV Colóquio de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, 2010, Nº 1, p. 580-589.

- BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.
- _____. *Música, cultura e experiência*. Cadernos de campo: Revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia Social da USP, São Paulo, 2007, nº 16.
- BOGDANOVIC, Dusan. *Counterpoint for Guitar: with improvisation in the renaissance style and study in motivic metamorphosis*. Ancona (Italia): Bèrnen, 1996.
- BROUWER, Leo. *Gajes del Oficio*. Havana: Letras Cubanas, 2004.
- _____. *El decameron negro*. Paris: Editions Musicales Transatlantiques, 1983. partitura [13 p.] Violão.
- BROUWER, Leo; PAULINI. Paolo. *Scales for Guitar*. San Giuliano Milanese (Itália): Ed. Ricordi, 1979.
- BUARQUE, Chico. *Cancioneiro Chico Buarque* (Vol 1-3), Rio de Janeiro: Jobim Music, 2009.
- CABRAL, Sérgio. Texto de prefácio de *A música de Guinga*. Rio de Janeiro: Editora Gryphus, 2003.
- _____. Texto de introdução do *Songbook Dorival Caymmi*. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 1994.
- CAETANO, Rogério. (Org. Marco Pereira) *Sete Cordas: Técnica e estilo*. Rio de Janeiro: Garbolight, 2010.
- CAMARGO, Guilherme de. *A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos a partir da tradução comentada e análise do “Método para Guitarra de Fernando Sor”*. (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2005.
- CARVALHO, Hermínio Bello. *O canto do pajé: Villa-lobos e a música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo: Metal Leve, 1998.
- CARLEVARO, Abel. *Série didática* Vol. 1-4. Buenos Aires: Barry, 1966.
- COHEN, Sara; GANDELMAN, Salomean. *A cartilha rítmica para piano de Almeida Prado*. Rio de Janeiro [s.e.], 2006.
- COUTINHO, Inaê. *Relatos de luz tempo e cor*. (Doutorado em Poéticas Visuais) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.
- CRAFT, Robert. *Stravinsky: Crônica de uma amizade*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- CRAFT, Robert. & STRAVINSKI, Igor. *Conversas com Stravinsky*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

- DELEUZE, G. & GUATARRI, F. *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia – Introdução: Rizoma*. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- DREYFUS, Dominique. *O violão vadio de Baden Powell*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.
- DUARTE, Rogério. *Villa-Lobos errou?* Algol Editora, 2009.
- DUNCAM, Charles. *Guitar at Sight*. San Francisco: Guitar Solo Publications.1996.
- DUDEQUE, Norton. *História do Violão*. Curitiba: UFPR, 1994.
- ECO, Humberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- ELOMAR. *Elomar Cancioneiro*. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2008.
- FRANÇA, Gabriel Muniz Improtá. *Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 60*. (Mestrado em Música) Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- GAULDIN, Robert. *Harmonic Practice in Tonal Music*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1997.
- GARCIA, Walter. *Bim Bom. A contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1999.
- GALILEA, Carlos. *Violão Ibérico*. Rio de Janeiro: Trem Mineiro, 2012.
- GLOEDEN, Edelson. *As 12 Valsas brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone: um ciclo revisitado*. (Doutorado em Música) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2002.
- _____. *O ressurgimento do violão no século XX: Miguel Llobet, Emílio Pujol e Andrés Segóvia*. (Mestrado em Música) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1996.
- GROUDT, Donald e PALISCA, Claude. *A História da Música Ocidental*. Lisboa: ed. Gradiva, 1988.
- HARRISON, Daniel. *Harmonic Function in Chromatic Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- HATTEN, Richard. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- _____. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

- HARO, Maria. *Nicanor Teixeira: A música de um violonista compositor brasileiro*. (Mestrado em Música) Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993.
- HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. *A música e o risco: etnografia da performances de crianças e jovens*. (Doutorado em Antropologia Social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- HIME, Francis. *Álbum Musical*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004. partitura [p.129] Piano e Voz.
- HOBBSOWN, Eric J. *História social do Jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1986.
- JARDIM, Gil. *O estilo antropofágico de Villa-Lobos*. São Paulo: Edição Philharmonia Brasileira, 2005.
- JOBIM, Tom. *Cancioneiro Jobim (Obras completas)*. Editora Jobim Music, 2001.
- JOBIM, Helena. *Um homem Iluminado*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1996.
- JONES Arthur Morris. *Studies in African music*. Londres: Oxford University Press, 1959.
- KAIATH, Marcelo. *Violão: pequena orquestra ou grand piano? – 2009*. Disponível em: <<http://www.violao.org/topic/6480-violao-pequena-orquestra-ou-grand-piano/>>. Acesso em 27 de set. 2013.
- KIEFER, Bruno. *A Modinha e o Lundu : Duas Raizes Da Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1977
- _____. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1986.
- KISHIMOTO, Alexandre; TRONCARELLI, Maria Cristina e DIAS, Paulo (orgs.). *O Jongo do Tamandaré: Guaratinguetá – SP*. São Paulo: Associação Cultural Cachoeira, 2012.
- KEIL, Charles e FELD, Steven. *Music Grooves: Essays and Dialogues*. University of Chicago Press, 1994.
- KOSTA, S. & PAYNE, D. *Tonal Harmony*. New York: Alfred A. Knopf, 1989.
- KUBIK, Gehard. *African Music and Dance*. Tradução: Domingos Moraes. In: *Cultural Atlas of Africa*, Oxford, 1981.
- KUBIK, Gehard. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil. A study of African cultural extensions overseas*. Lisboa: Junta de investigações científicas do ultramar - Centro de Estudos de Antropologia Cultural, n. 10, 1979.

- MAMMI, Lorenzo e GARCIA, Walter (orgs.). *João Gilberto*. Vários Tradutores, São Paulo: Cosac Naify, 2012 páginas 164-165. [Novos Estudos Cebrap, n.34, São paulo, nov.1992, p. 63-70.]
- MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular*. São Paulo: Global, 1988.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido (mitológicas, vol.1)*. Trad. de Neatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- LIMA, Edilson de. *As Modinhas do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- LOBO, Edu. *Songbook Edu Lobo*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1995.
- MACHADO, Cacá. *O Enigma do homem célebre. Ambição e vocação de Ernesto Nazareth (1836-1934)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.
- MACHADO, Regina. *A Voz na Canção Popular Brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. São Paulo. (Mestrado em Música) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2007.
- MANNIS, José Augusto. *Anotações sobre processos criativos: conceitos e estrutura: do material à realização, da idéia aos elementos de performance musical*. XXI Congresso da ANPPOM - Uberlândia, 2011. 8.
- MARCUS, George E. *The modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage*. In: TAYLOR, Lucien (Ed.). *Visualizing theory*. New York: Routledge, 1994.
- MASTERS, Martha. *Reaching the next level: A method for the experienced classical guitarist*. EUA: Mel Bay Publications, 2010.
- MOLINA, Sérgio. *Música popular erudita: relações entre a história da música popular no século XX e o perfil do estudante brasileiro, de música popular, no século XXI*. Arte e Cultura Santa Marcelina, ano 1, nº1 – São Paulo: FASM, 2007.
- MOLINA, Sidney. *O violão na Era do Disco: interpretação e desleitura na arte de Julian Bream*. (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade católica de São paulo, 2006.
- _____. *Mahler em Schoenberg: angustia da influencia na Sinfonia de Câmara nº 1*. Sao Paulo: Rondo, 2003.
- MORAIS, Domingos. *Do gesto musical, gerador privilegiado de identidade cultural - ou de como se forma o sentimento de pertença consciente*. In: *A Cultura no século XXI*. Santiago de Compostela, Ed. Xunta de Galicia, Conselleria de Cultura, Comunicacion Social e Turismo, 2001.

- MURRAY, Daniel. *Técnicas estendidas para violão: Híbridização e parametrização de maneiras de tocar*. (Mestrado em Música) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2012.
- NACHMANOVITCH, Stephen. *Free Play: La improvisación en la vida y en la arte*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os choros*. São Paulo: Ricordi, 1977.
- NKETIA, Joseph Hanson Kwabena. *The music of Africa*. New York: W. W. Norton & Company, 1974.
- OWEN, Harold. *Music Theory Resource Book*. New York: Oxford University Press, Inc., 2000.
- OROSCO, Maurício Tadeu dos Santos. *O Compositor Isaías Sávio e suas obras para violão*. (Mestrado em Música) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, USP. 2001.
- OLIVEIRA, Thiago Chaves de Andrade. *Sérgio Assad: sua linguagem estético-musical através da análise de Aquarelle para violão solo*. (Mestrado em Música) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2009.
- PEREIRA, Marco. *Cadernos de Harmonia*. Rio de Janeiro: Editora Garbolights, vol. 1, 2011.
- _____. *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: Editora Musimed, 1984.
- _____. *Ritmos brasileiros para violão*. Livro com CD. Garbolights Produções Artísticas, 2007.
- PISTON, W. *Harmony*. London: Victor Gollancz, 1987.
- PRADA, Teresinha. *Violão: de Villa-Lobos a Leo Brouwer*. São Paulo: Terceira Margem, 2008.
- PUJOL, Emilio. *Escuela Razonada de la Guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1934.
- RAMIRES, Marisa. *A teoria de Costère: Uma perspectiva em análise musical*. São Paulo: Embraform, 2001.
- ROCHA, Ulisses. *Estudos para violão nº1*. São Paulo: Árvore da Terra, 1998.
- ROIG-FRANCOLI, Miguel A. *Harmony in Context*. New York: 2003.
- ROSTAND, Claude. *Darius Milhaud: Em pauta*. São Paulo: 1997.

- SABOGA, Thomas Cardoso. *Um violonista-compositor brasileiro: Guinga. A presença do idiomatismo em sua música*. (Mestrado em Música) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006.
- SAD, Jorge. *Som, Gesto, Interação musical*. Disponível em: <<http://jorgesadlevi.files.wordpress.com/2011/02/som-gesto-interac3a7c3a3o-musical-sad1.pdf>> Acesso em: 20 nov 2013.
- SANTOS, Lenine. *O Canto Sem Casaca - Propriedades Pedagógicas da Canção Brasileira e Seleção de Repertório para o Ensino de Canto no Brasil*, (Doutorado em Música) Instituto de Artes , Universidade Estadual Paulista, 2011.
- SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975
- SARAIVA, Chico (Francisco Saraiva da Silva) *Bellinati-Tatit: interfaces entre o violão solístico e a canção brasileira*. Anais do XXII Congresso da Anppom. Natal: UFRN, 2012.
- _____. *O Berço de Jobim: o lado musical da canção na primeira metade do século XX*. Revista Brasileira de Estudos da Canção – ISSN 2238-1198 Natal, (p.191 - 210) n.2, jul-dez 2012. Disponível em: http://rbec.ect.ufrn.br/data/_uploaded/artigo/N2/RBEC_N2_A11.pdf Acesso em: 22 nov 2013.
- _____. *Guinga e Elomar: A presença do violão solístico na genese da canção*. Anais da I Jornada acadêmica discente PPGMUS ECA/USP. São Paulo: 2012.
- SARAIVA, Chico; JARDIM, G. R. . *A influência de Villa-Lobos na Canção Popular Brasileira*. In: 38º. ENARTE - Encontro das artes de Belém, 2011.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos composicionais*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2009.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- _____. *Fundamentos da composição musical*. trad. de Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.
- SMAÇARO, Julio. *O cantador: A música e o violão de Dori Caymmi*. (Mestrado em Música) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2006.
- SCHENKER, Heinrich. *Harmony*. Chicago: The University of Chicago Press, 1954.
- SILVA, Kristof. *Contribuições do arranjo para a construção do sentido na canção brasileira: análise de três canções de Milton Nascimento*. (Mestrado em Música) Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

- TABORDA, Márcia Ermelindo. *Dino sete cordas e o acompanhamento de violão na M.P.B.* (Mestrado em Música) Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.
- _____. *O Violão como identidade nacional*. São Paulo: Civilização Brasileira. 2011.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: Composição de Canções no Brasil*. São Paulo: Editora Edusp, 1996.
- _____. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. *Todos entoam: Ensaio, Conversas e Canções*. São Paulo: Publifolha: 2007.
- TAUBKIN, Myrian. *Violões do Brasil*. São Paulo: Editora do Senac, 2007.
- TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Três compositores na música popular no Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma análise comparativa que abrange o período do choro à bossa-nova*. (Mestrado em Música) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2001.
- TOWNER, Ralph. *Improvisation and performance techniques for classical and acoustic guitar*. 21st Century music productions, inc. Wayne, 1985.
- TONI, Flávia C. (org.) *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Senac, 2004.
- _____. *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987.
- TOMÁS, T. Navarro. *Manual de entonación espanõla*. Madrid: Labor, 1974.
- ULLOA, Mario. *Recursos Técnicos, Sonoridades e Grafias do Violão para Compositores Não Violonistas*. (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia. 2001.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.
- VIEIRA, Regina. *Técnica de Alexander: Postura, equilíbrio e movimento*. São Paulo: Terceiro nome, 2010.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Estudo nº12*, Paris: Editions Max Eschig, 1953. Partitura.
- VILELA, Ivan. *Cantando a própria história: Música Caipira e Enraizamento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- _____. *O caipira e a Viola Brasileira* in PAIS, José Machado (org.) *Sonoridades Luso-afro-brasileiras*. Lisboa, imprensa de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- WISNIK, José Miguel. *Cajuína transcendental*. In: Alfredo Bosi. (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996, p. 191-219.

- _____. *Getúlio da Paixão Cearense* (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Ênio e WISNIK, José Miguel. *Música*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. *Encontros entre o erudito e o popular*. Disponível em: <<http://www.tecsi.fea.usp.br/eventos/Contecsi2004/BrasilEmFoco/port/artecult/musica/poperud/index.htm>>. Acesso em 12 out. 2013.
- _____. *Entre o erudito e o popular*. São Paulo: Revista de História - USP - Nº157, 2007, p.55-72.
- _____. *Machado Maxixe: O caso pestana*. São Paulo: Publifolha, 2008.
- _____. *O coro dos contrários a música em torno da Semana de 22*. (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1974.
- _____. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- WOLFF, Daniel. *Transcribing for Guitar: A Comprehensive Method*. (Doutorado em Música) Manhattan School of Music. 1998.
- ZAMACÓIS, Joaquim. *Teoria de la música* – livro I – Barcelona: Labor, 1979.
- _____. *Curso de formas musicales*. Barcelona: Editorial Labor, 1960.
- ZANOGL, Bernardete. *O que é gesto musical*. Brasiliense, 1992.
- ZANON, Fabio Pedroso. *Villa-Lobos' Studies as a Source for the Twentieth Century Guitar Music*. (Mestrado em Música). Royal Academy of London, 1995.
- _____. *Villa-Lobos*. São Paulo. Publifolha (Coleção Folha Explica), 2009.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Tradução e posfácio de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

ANEXO