

# GUINGÃ

Festival  
de Música  
Contemporânea  
Brasileira



## FMCB 6



# ERNANI AGUIAR

Anais

FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

**ANAIS  
- FMCB 6 -**

COMPOSITORES HOMENAGEADOS  
Ernani Aguiar e Guinga

26 A 30 DE MARÇO DE 2019

## **FICHA TÉCNICA FMCB 6**

### **Direção Geral e Artística**

Thais Lopes Nicolau

### **Gestora do Projeto**

Eloren Andreani

### **Direção Executiva**

Douglas Lopes Nicolau

### **Administrativo e Financeiro**

Conceição Colombini

Fernanda Marcondes

### **Captação**

Incentiv.me

## **EDITORIAL ANAIS**

### **Diagramação**

Izabelle Alvares

### **Editoração**

Guilherme Sauerbronn

### **Coordenação de publicação**

Thais Lopes Nicolau

### **Conteúdo**

Helena Moraes

## **COMITÊ CIENTÍFICO**

Dra. Ana Claudia de Assis [UFMG]

Dr. José Gustavo J. de Camargo [USP]

Dr. Ricardo Ballesteros [USP]

Dr. Tadeu Taffarello [Unicamp]

Dr. Tarcísio Filho [UFRN]

Dra. Thais Nicolau (Coordenadora) [UDESC]

## **CATALOGAÇÃO: BIBLIOTECA NACIONAL**

Festival de Música Contemporânea Brasileira (FMCB)  
(v. 6. 2019, Campinas, SP)

Anais [recurso eletrônico]: Guinga e Ernani Aguiar | 6º Festival de Música Contemporânea Brasileira | 26 a 30 de março, Campinas, SP, FMCB, 2019

Modo de acesso: disponível online  
ISSN: 2526-5784

## ÍNDICE

<b>APRESENTAÇÃO.....</b>	<b>7</b>
--------------------------	----------

## **GUINGA & ERNANI AGUIAR**

### **CONCERTO DE ABERTURA**

Quinteto da Paraíba.....	8
--------------------------	---

### **CONCERTO DE ENCERRAMENTO**

Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, Regência: Ricardo Bologna .....	9
--	---

## **GUINGA**

### **COMUNICAÇÕES ORAIS**

#### **A RELAÇÃO INSTRUMENTO-VOZ NA CANÇÃO DE GUINGA**

Ricardo Henrique Serrão e Deborah Ferraz Neiva Gontigo .....	11
--	----

#### **DÁ O PÉ, LORO: PROCEDIMENTOS MODAIS E IDIOMÁTICOS NA COMPOSIÇÃO DE GUINGA**

Ivan Daniel Barasnevicius e Paulo José de Siqueira Tiné .....	24
---	----

### **MESA-REDONDA**

#### **A ASSINATURA MUSICAL DE GUINGA: MEMÓRIA, HISTÓRIA E IDENTIDADE**

Anna Paes.....	37
----------------	----

### **CONCERTO COMENTADO**

#### **Concerto Comentado por Guinga & Mônica Salmaso (participação de Marcus Tardelli) .....**

	55
--	----

## **ERNANI AGUIAR**

### **COMUNICAÇÕES ORAIS**

#### **A VIOLA DE ARCO NA VIDA DE ERNANI AGUIAR**

Jessé Máximo Pereira .....	57
----------------------------	----

**UM PRELÚDIO AO EXPERIMENTO: UM ESTUDO SOBRE O PLANEJAMENTO  
DOS ENSAIOS DAS OBRAS SALMO 150 E ALELUIA DE  
ERNANI AGUIAR COM UM CORO AMADOR ADULTO A CAPELLA**

Jean Philippe Abreu Molinari ..... 68

**CONCERTO COMENTADO**

Concerto Comentado por Ernani Aguiar  
com Coro Contemporâneo de Campinas & Unicamp Cello Ensemble ..... 97

**ENTREVISTAS** ..... 98

**CRÉDITOS** ..... 99

## APRESENTAÇÃO

O Festival de Música Contemporânea Brasileira (FMCB), homenageou em sua 6ª edição os compositores Ernani Aguiar (1950) e Guinga (1950). Aguiar possui uma vasta e multifacetada obra instrumental que integra o programa de orquestras no Brasil e no mundo. Guinga teve suas composições interpretadas por diversos nomes da música popular brasileira como Elis Regina, Chico Buarque, Ivan Lins e Leila Pinheiro. O encontro e a combinação destas duas personalidades conduziu os cinco dias de intensa programação do FMCB 6. O evento ocorreu entre 26 e 30 de março na cidade de Campinas, com entrada livre e gratuita para o público. As atividades ocorreram em diversos locais da cidade: o auditório Umuarama, do Instituto CPFL, o Instituto de Artes da Unicamp, o Teatro Municipal José de Castro Mendes e também, o Centro Infantil Boldrini, local onde abrimos nossas atividades com a Mostra Musical Beneficente.

O FMCB propõe uma abordagem inovadora que alia performance e pesquisa. Nos dias 28 e 29 de março aconteceram os congressos dedicados à vida e à obra dos compositores. Além de comunicações orais e mesas-redondas, esta atividade contou também com apresentações artísticas que exploraram os diversos matizes da produção musical dos dois homenageados.

Através das comunicações orais os pesquisadores puderam apresentar os resultados de suas investigações e abrir diálogo com público e com os compositores, objetos centrais de seus trabalhos. A presença dos músicos homenageados nas atividades do FMCB proporcionou ao público e aos acadêmicos uma abordagem horizontal, em que foi possível compartilhar impressões e debater a respeito de elementos estéticos e técnicos das pesquisas e das produções musicais.

Nesta publicação você poderá conhecer um pouco mais sobre as pesquisas que têm sido desenvolvidas no país, trabalhos que convidam à reflexão acerca de características socioculturais, estéticas e sonoras da produção de Ernani Aguiar e Guinga. O artigo apresentado por Ricardo Henrique Serrão (USP) e Deborah Ferraz Neiva Gontigo (UNICAMP) analisa a multiplicidade de formas de aplicação da voz nas composições de Guinga. Ivan Daniel Barasnevicius (UNICAMP) e Paulo José de Siqueira Tiné (UNICAMP) se debruçam sobre os procedimentos de harmonização utilizados na canção *Dá o pé Loro* (1996). O trabalho de Anna Paes (UFRJ) percorre a trajetória de 50 anos de carreira de Guinga e procura identificar elementos idiossincráticos de suas composições. Jessé Máximo Pereira (UFRJ) e Jean Philippe Abreu Molinari (UFRJ) se dedicaram a apresentar análises relacionadas à produção de Ernani Aguiar, percorrendo a respeito da viola de arco e do planejamento de ensaios executando obras corais a capella.

A sexta edição do FMCB contou com um público de 2.500 pessoas, 215 músicos participantes, 7 comunicações orais, 5 apresentações artísticas, 2 mesas-redondas, 1 bate-papo com os compositores, 2 concertos comentados pelos homenageados e um alcance de 65.000 nas redes sociais. Essas e outras atividades realizadas durante o Festival podem ser acessadas no canal do [Grupo Sintonize no YouTube](#).



## CONCERTO DE ABERTURA QUINTETO DA PARAÍBA

[Clique aqui para ver a apresentação completa](#)

### HOMENAGEM A ERNANI AGUIAR

Quatour

Ernani Aguiar

I. Moderato

II. Movido

III. Lento

IV. Vivo

Quatro Momentos no.3

Ernani Aguiar

I. Tempo de Maracatu

II. Tempo de Cabocolinhos

III. Canto

IV. Marcha

### HOMENAGEM A GUINGA

Meu pai

Guinga

Par Constante

Guinga

Henriqueto

Guinga/Aldir Blanc

Saci

Guinga/Paulo César Pinheiro

Arranjos: Paulo Aragão

Quinteto da Paraíba  
*Ronedilk Dantas, violino*  
*Thiago Formiga, violino*  
*Ulisses Silva, viola*  
*Nilson Galvão, violoncelo*  
*Xisto Medeiros, contrabaixo*

*Guinga, voz e violão*





## CONCERTO DE ENCERRAMENTO ORQUESTRA SINFÔNICA MUNICIPAL DE CAMPINAS

[Clique aqui para ver a apresentação completa](#)

Minas Gerais

Ernani Aguiar

Suíte Circular da Penha

I. Toada (Porto de Madama

Guinga

II. Choro (Jogo de compadre)

Guinga/Simone Guimarães

III. Canção (Pai do mato) Guinga

Guinga

IV. Valsa (Valsa de aniversário)

Guinga

V. Baião (Baião de Lacan)

Guinga/Aldir Blanc

*Arranjos: Paulo Aragão*

Avenida Atlântica

Guinga/Thiago Amud

*Guinga, violão e voz*

Senhorinha

Guinga / Paulo César

Pinheiro

*Arranjos: Paulo Aragão*

*Guinga, violão e voz*

*Regência: Ernani Aguiar*

Sinfonietta Seconda Carnevale

Ernani Aguiar

I. Samba

II. Frevo

III. Marcha rancho

IV. Escola de samba

*Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas*

*Regência: Maestro Ricardo Bologna*

# GUINGÃ





## COMUNICAÇÕES ORAIS

# A RELAÇÃO INSTRUMENTO-VOZ NA OBRA DE GUINGA

*Deborah Ferraz Neiva Gontigo*  
UNICAMP - [deborahferrazng@gmail.com](mailto:deborahferrazng@gmail.com)

*Ricardo Henrique Serrão*  
UNICAMP - [ricardo-hs@hotmail.com](mailto:ricardo-hs@hotmail.com)

[Clique aqui para ver a apresentação completa](#)

**Resumo:** Este artigo investiga diferentes abordagens no uso da voz pelo compositor brasileiro Guinga (1950 - ). Para isso, realizamos análises sob diferentes metodologias aplicadas a uma série de obras do compositor, de forma a dialogar com os conceitos de *idiomatismo* e de diferentes comportamentos vocais - para além do uso da palavra - como *vocalise*, *scat singing*, *vocalese* e, por fim, de aspectos de sonoridade. Assim, este trabalho reflete sobre o uso da voz enquanto um instrumento versátil capaz de se fundir em um matiz de cores e gestos dos diversos instrumentos musicais e, ainda, visa expandir as perspectivas do performer e alargar os horizontes dos processos criativos no campo da canção popular brasileira.

**Palavras-chave:** Guinga; Voz; Idiomatismo; Sonoridade; Canção popular brasileira.

### **The instrumental-voice relationship in Guinga's works**

**Abstract:** This article investigates different approaches in the use of the voice by the Brazilian composer Guinga (1950 - ). To do this, we perform an analysis under different methodologies applied to a series of works of the composer in order to dialogue with the concepts of *idiomatism*, of the different vocal behaviors - besides the use of the word - like *vocalise*, *scat singing*, *vocalese* and, finally, of aspects of sonority. Finally, this work reflects on the use of voice as a versatile instrument capable of merging in a hue of colors and gestures of various musical instruments and also aims to expand the perspectives of the performer and broaden the horizons of creative processes in the field of Brazilian popular song.

**Keywords:** Guinga; Voice; Idiomatism; Sonority; Brazilian popular song

## **1. A voz na obra de Guinga**

“Sem querer desfazer de nenhum instrumento, mas o que eu acho perfeita é a voz, né?” (Guinga)<sup>1</sup>

De quais maneiras a voz está presente na obra de Guinga? Quais relações entre a escrita vocal e a não vocal em sua obra? Investigar a “relação instrumento-voz” na obra de Guinga partiu primeiramente de nossa experiência como performers com relação aos desafios presentes nas

<sup>1</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m5ISkaTOGik> (último acesso: 22/03/2019).



execuções de muitas de suas melodias vocais e que, muitas dessas, pareciam ser compostas para um instrumento como o violão ou clarinete e não necessariamente para voz. Porém, considerando a obra de Guinga uma importante contribuição à canção popular brasileira, poderia ser essa, fruto de adaptações de música não vocal? Nesse sentido, partimos para a escuta da discografia<sup>2</sup> de Guinga, buscando mapear a diversidade de comportamentos vocais em sua obra para, posteriormente, realizarmos análises mais detalhadas sobre sua escrita.



**Fig.1.** A voz na discografia de Guinga: panorama geral. (301 gravações)

## 2. A relação violão-voz na obra de Guinga

É muito comum ouvirmos dizer que a obra de Guinga carrega o idiomatismo do violão, mas o que entendemos por idiomatismo? Em linhas gerais, consideramos idiomático um conjunto de recursos peculiares a um determinado instrumento. Por exemplo, um *rasgueo* ou um *pizzicato bartok* são recursos idiomáticos para o violão, mas não o são para uma flauta.

Os Estudos para violão de Villa-Lobos, compostos durante da década de 1929, são comumente citados como obras que expandiram o idiomatismo do instrumento por apresentarem recursos até então pouco explorados, porém perfeitamente adequados ao instrumento. Um exemplo disso está nas fórmulas fixas de arpejo e paralelismos de mão esquerda que permitem criar duas texturas simultâneas através da exploração entre as singularidades sonoras das cordas soltas e presas em seu Estudo 1. Outro exemplo de expansão idiomática pode ser observado no Estudo 4 de Villa-Lobos, no qual o compositor explora diversas possibilidades harmônicas advindas de movimentos – *voicings* – paralelos construídos com o aproveitamento das cordas soltas do violão.

<sup>2</sup> Discografia analisada: *Simple e absurdo* (1991); *Delírio Carioca* (1993); *Cheio de dedos* (1996); *Suíte Leopoldina* (1999); *Cine Baronesa* (2001); *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes - Guinga* (2002); *Noturno Copacabana* (2003); *Graffiando Vento* (2004); *Casa de Villa* (2007); *Dialetto Carioca* (2007); *Saudade do Cordão* (2009); *Rasgando Seda - Guinga + Quinteto Villa-Lobos* (2012); *Francis e Guinga* (2012); *Roendopinho* (2014); *Mar Afora* (2015); *Porto da Madama* (2015); *Dobrando a Carioca (ao vivo) - Deluxe - Zé Renato, Jards Macale, Guinga e Moacyr Luz* (2015); *Vagner Cunha convida Guinga - Depois do sonho* (2016); *Canção da impermanência* (2017); *Avenida Atlântica* (2017); *Intimidade - Stefania Tallini & Guinga* (2017); *Guinga invites Gabriele Mirabassi - Passos e assovio* (2018). Discos de outros intérpretes mas produzidos por Guinga: *Marcus Tardelli interpreta Guinga* (2004).

\*Optamos por não incluir álbuns nem faixas de outros intérpretes com composições de Guinga, mas que não tenham sido produzidos pelo compositor analisado.



**Fig. 2.** Heitor Villa-Lobos - Estudo 4 - Acordes repetidos. (c.1-5)

Nesse sentido, acreditamos que o idiomatismo violonístico desenvolvido no Brasil por compositores como Villa-Lobos<sup>3</sup>, João Pernambuco, Dilermando Reis, Garoto, Milton Nascimento, Gil, Dorival Caymmi, entre outros, influenciou em alguma instância a obra de Guinga a ponto de torná-lo também um protagonista nessa investigação. Essa perspectiva permite nos aproximarmos da relação entre idiomatismo violonístico e escrita vocal de Guinga.

Outra evidência que demonstra a presença dos violonismos [idiomatismo] na música de Guinga é a freqüente construção da melodia das canções a partir do violão. Em diversas canções analisadas percebemos a íntima relação entre a melodia cantada e o acompanhamento violonístico, sugerindo que a melodia da voz foi inspirada pelos arpejos criados por Guinga e desenvolvida a partir destes. Dentre as canções pesquisadas no “Songbook”, percebemos nas peças “Choro-Réquiem”, “Cine Baronesa”, “Constance”, “Dos anjos”, “Dá o pé, loro”, “Exasperada”, “Fox e trote”, “Igreja da Penha”, “Nem mais um pio”, “Nítido e obscuro”, “Noturna”, “Nó na garganta”, “O coco do coco”, “Orassamba”, “Passarinhadeira”, “Por trás de Brás de Pina”, “Senhorinha”, “Vô Alfredo” e “Você, você” diversos trechos onde a melodia foi construída a partir do acompanhamento instrumental. Nas músicas “Baião de Lacan”, “Chá de Panela”, “Destino Bocaiúva”, “Di menor”, “No fundo do Rio”, vimos a melodia se originar dos baixos e das baixarias propostas pelo violão. (CARDOSO, 2006: p. 90)

Mergulhando um pouco mais nessa relação “instrumento vocal e não vocal”, encontramos na dissertação de Chico Saraiva uma série de reflexões acerca da influência do violão na canção de Guinga. SARAIVA (2013: p. 64-65) investiga os diferentes níveis de intervenção de um instrumento melódico-harmônico nos processos criativos de uma canção popular brasileira, elaborando três principais categorias:

- a) Melodias compostas com a voz (ou na cabeça) - harmonização posterior.
- b) Melodias compostas com a voz, com apoio rítmico-harmônico de instrumento - partes inseparáveis da composição.
- c) Melodias compostas com instrumento interagindo com a voz na busca melódica. - *instrumento ativo* - pode gerar, para além de uma canção, uma peça instrumental autônoma.

Um exemplo de idiomatismo na construção vocal de Guinga pode ser observado na semelhança que a *Canção da impermanência* tem em relação aos acordes repetidos do Estudo 4 para violão de Villa-Lobos. Nos compassos iniciais da canção, assim como o Estudo 4 de Villa-Lobos, Guing

a cria uma progressão harmônica (Ab, Abm7+, Ab) que utiliza cordas soltas enquanto enriqueci-  
<sup>3</sup> Guinga compôs *Villalobiana* em homenagem a Heitor Villa-Lobos.

mento das extensões triádicas e do modalismo, facilitando a execução ao performer e obtendo uma sonoridade com bastante projeção e variedade timbrística. No compasso 4, o violão se mantém sobre acordes repetidos em desenhos idiomáticos e a voz entra realizando as notas mais agudas dos acordes, ao invés de uma melodia independente do violão, sugerindo um processo composicional em que o instrumento interage com a voz na busca melódica. Por fim, no compasso 5, Guinga remove o intervalo quartal (Dó-Fá) da última semicolcheia do segundo tempo da parte do violão, e o mesmo procedimento ocorre no final do compasso 6. Nesses instantes, as notas removidas são emitidas pela voz e, então, a sonoridade quartal se constrói a partir da fusão entre voz-violão.

**Fig. 3.** Guinga - *Canção da impermanência*, possível exemplo de melodia composta ao violão. (c.1-6)

Partindo também do conceito de “*instrumento ativo na busca melódica*” elaborado por SARAIVA (2013), analisamos a música *Choro pro Zé* e concluímos que sua sessão B apresenta características que denotam uma melodia construída pelo violão e transportada à voz. A primeira delas relaciona-se com os movimentos paralelos de intervalos quartais no violão, devido ao seu padrão de afinação e sua facilidade mecânica em mover padrões da mão esquerda. No trecho abaixo, destacamos o paralelismo quartal como um *voicing* típico do idiomatismo violonístico, sendo a melodia vocal integralmente construída como uma imitação das notas mais agudas destes acordes.

**Fig.4.** Guinga, *Choro pro Zé* - Voz cantando notas mais agudas do paralelismo quartal. (c. 22-24)

Os compassos seguintes denotam, ao invés de uma voz imitativa, uma voz que complementa a levada rítmica do choro através do ataque na última semicolcheia de cada tempo com as sílabas “-tras” e “tes”. Até esse momento, são recorrentes os saltos por quartas e quintas, porém no compasso 23 nos parece que o violão e a voz retomam suas independências, a voz em uma bordadura por grau conjunto e o violão com um arpejo idiomático sobre as seis cordas do instrumento.

**Fig. 5.** Guinga, *Choro pro Zé* - Voz complementando levada rítmica do violão. (c. 22-23)

Em conversa com o saxofonista Marcelo Coelho<sup>4</sup>, Guinga comenta sobre seu processo composicional dizendo: “Sempre que componho acho que a melodia também tem que ficar bonita num instrumento de sopro”. Isso nos permite pensar que diversas gestualidades instrumentais, para além da voz e do violão, podem exercer influência na escrita vocal de Guinga. Pela perspectiva das possíveis influências de outros instrumentos na escrita vocal do compositor, um aspecto que nos chamou atenção foi o uso de elementos estilísticos típicos do Choro – gênero essencialmente instrumental –, na composição de uma canção. A tradição musical dos choros e das valsas seresteiras do início do século XX está presente como influência em diversas obras de Guinga, porém, ressignificada por sua escrita vocal, de forma a potencializá-la e expandi-la. A partir de então, realizamos uma análise comparativa entre o *Choro pro Zé* e o choro *Tristezas de um violão* de Garoto<sup>5</sup>, o qual não utiliza a voz, no intuito de observar possíveis comportamentos melódicos recorrentes em ambos. A melodia composta por Guinga ocupa uma tessitura de 25 semitons (Dó 3 ao Dó 5), possui trechos com saltos consecutivos, além de escalas cromáticas e simétricas, pedais e polifonias latentes bastante recorrentes na escrita não vocal.

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m5ISkaTOGik> (último acesso: 22/03/2019)

<sup>5</sup> Guinga dedicou a Garoto sua composição *Despedida de Garoto*.

**Fig. 6.** Guinga, *Choro pro Zé*: saltos consecutivos, escalas e registro percorrido. (c.15-21, Transc. Deborah F.)

Analizamos, então, a presença das características estruturais que formam o perfil melódico de *Choro pro Zé* no choro de Garoto. Essa comparação permitiu encontrarmos diversas semelhanças que nos aproximam da influência instrumental na escrita vocal de Guinga.

**Fig. 7.** Garoto, *Tristezas de um violão*: saltos consecutivos, escalas e registro percorrido. (c. 1-16)

### 3. Outras possibilidades expressivas da voz na obra de Guinga

Guinga possui uma identidade vocal característica, uma voz aerada já em sua voz falada, ou seja, o ar é um componente de seu timbre, o que gera uma certa “rouquidão”. Além disso, tem um hábito, ou gesto recorrente, de levantar o palato em alguns momentos, como se estivesse bocejando, com uma postura vocal mais posterior, que privilegia harmônico graves, resultando em uma voz mais escura, mas, ao mesmo tempo, suave.

A partir do panorama realizado inicialmente sobre sua discografia, pudemos perceber que, com o tempo, tanto o violão como a voz de Guinga se tornam mais presentes e centrais em suas





composições e gravações. Observamos, ainda, que há uma parcela menor, porém significativa, de músicas em que Guinga opta por explorar a voz – seja a sua ou a de intérpretes convidados – também sem a palavra<sup>6</sup>, utilizando-se de *vocalises*, *vocaleses*, *scat singings* e ruídos.

### 3.1 *Vocalise*

O *vocalise* é um recurso vocal amplamente explorado na música para voz, tendo sido utilizado historicamente como ferramenta pedagógica no ensino da música, como recurso de ornamentação e virtuosidade, e até como ampliação timbrística e gestual na música do século XX. Trata-se, em linhas gerais, de qualquer composição ou exercício musical que utilize os sons vocais sem o uso da palavra. Sadie define o *vocalise* como:

Exercício vocal ou peça de concerto, sem texto, cantada sobre uma ou mais vogais. Desde meados do séc. XVIII os professores de canto utilizam música vocal sem palavras como exercícios, e no início do séc. XIX começaram a publicar solfejos e exercícios sem palavras para voz com acompanhamento. Muitas composições foram escritas em estilo *vocalise*, incluindo uma sonatina com piano de Spohr, peças de Fauré, Ravel, Rachmaninoff, Medtner, Giordano e Respighi; existe um concerto para soprano e orquestra de Glière. A “vocalização” coral foi utilizada por vários compositores, incluindo Debussy (*Sirenes*) e Holst (*The Planets*). No Jazz, “vocalizar” refere-se a um arranjo vocal de um número instrumental. (SADIE, 1994, p. 1005 apud CHAVES, p. 3, 2012).

Destacamos neste ponto os álbuns “Roendopinho” (2014) e “Canção da Impermanência” (2017), ambos inteiramente interpretados apenas com voz e violão de Guinga, com faixas que se utilizam de *vocalises*, *boca chiusa* (termo italiano para o ato de cantar com boca fechada) e também assobios, como recursos vocais para as execuções de melodias.

O uso da voz sem a palavra na obra de Guinga parece estar mais relacionado ao aproveitamento do timbre vocal enquanto componente sonoro, por vezes se aproximando da escrita vocal cancional, mas em outras estando mais alinhada à música instrumental não vocal. Observamos a rara utilização da voz sem a palavra como instrumento percussivo<sup>7</sup> ou de forma ruidosa na discografia do compositor. A ideia da voz enquanto componente sonoro dialoga com uma crescente

---

6 Gravações com uso de voz sem palavra: *Blanchiana* (*Cheio de dedos* / 1996); *Cine Baronesa* (*Cine Baronesa* / 2000)\*\*; *Pucciniana*; *Cambono*, *Lendas brasileiras* e *Ellingtoniana* (*Roendopinho* / 2014); *Cine Baronesa* (*Porto da Madama* / 2015); *Picotado* (*Dobrando a Carioca – ao vivo – Deluxe - Zé Renato, Jards Macale, Guinga e Moacyr Luz* / 2015); *Meu pai*, *São Dorival*, *Doido de Deus*, *Domingo de Nazareth*, *Rádio Nacional-prefixo*, *Tom e Vinícius*, e *Chapliniana* (*Canção da impermanência* / 2017); *Domingo de Nazareth* e *Pucciniana* (*Avenida Atlântica* / 2017).

Gravações com uso de voz com e sem palavra: *Ramo de Delírios* e *Quermesse* (*Simples e absurdo* / 1991); *Delírio Carioca* (*Delírio Carioca* / 1993); *Guia de Cego* e *Par Constante* (*Delírio Carioca* / 1993); *Canibaile*, *Catavento e girassol* e *Coco do coco* (*A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes – Guinga* / 2002); *O Silêncio de Iara* (*Noturno Copacabana* / 2003); *Via Crucis* (*Casa de Villa* / 2007); *Canibaile*, *O Coco do Coco*, *Contenda* e *Pra quem quiser me visitar* (*Mar Afora* / 2015); *Passarinbadeira*, *Caprichos do destino* e *Contenda* (*Porto da Madama* / 2015); *Nêga Dina* (*Dobrando a Carioca – ao vivo – Deluxe - Zé Renato, Jards Macale, Guinga e Moacyr Luz* / 2015); *Lacrimare* (*Canção da impermanência* / 2017).

7 No âmbito da música brasileira podemos citar alguns exemplos de voz percussiva (em que pode ser explorada uma gama de timbres vocais, possibilidades de articulação de figurações rítmicas): como a canção *Bote Babalu pra pular no pagode*, de João Bosco, em que o compositor utiliza silabações como recurso rítmico; o arranjo de Badi Assad para a canção *Ai, que saudade d'ocê*, no qual a cantora realiza simultaneamente *vocalises* com sonoridades percussivas vocais ou então o baixista Paulo Paulelli imitando uma bateria na introdução de seu *Baião doce*.

tendência da música do século XX em explorar o som para além da nota, como por exemplo em Claude Debussy e, posteriormente, na música concreta, eletrônica e espectral. No exemplo abaixo, observamos os compassos iniciais do terceiro *Nocturne* (*Syrene*), de Claude Debussy, em que a voz é utilizada como um timbre complementar à formação orquestral:

The image shows a page of a musical score for Claude Debussy's 'Syrene' from the Nocturnes, III. The score is arranged in a standard orchestral format with vocal parts. The instruments listed on the left are: 1<sup>re</sup> ET 2<sup>e</sup> CORS EN FA, 3<sup>e</sup> ET 4<sup>e</sup> CORS EN FA, 3 TROMPETTES EN FA, 1<sup>re</sup> HARPE, 2<sup>e</sup> HARPE, 8 1<sup>re</sup> SOPRANI, and 4 MEZZO SOPRANI. The score is in 3/4 time and D major. Two red boxes highlight specific musical elements: the first box is around the horn parts in measures 1-2, and the second box is around the vocal parts in measures 1-2.

**Fig. 8.** Debussy, *Nocturnes, III. Syrene* -Voz respondendo motivo das trompas. (c.1-2)

*Cine Baronesa* é uma canção que explora integralmente o uso da voz sem a palavra. A canção foi inicialmente gravada no álbum de mesmo nome, em 2000, com vozes de Guinga e Fátima Guedes e, posteriormente, regravada no álbum “Porto da Madama”, de 2015, com voz de Maria João.<sup>8</sup> *Cine Baronesa* nos permite observar a vocalização de melodias que dialogam entre os instrumentos de forma a enriquecer a sonoridade da escrita melódica a partir de três diferentes timbres: duas vozes e um violão. Nota-se que no compasso 23 o vocalise da segunda voz é dobrado com o violão, de forma imitativa, em que ambos realizam um arpejo de Ab7(9, b13) em uma abertura idiomática do instrumento, ou seja, aproveitando a disposição quartal do violão, bem como suas cordas soltas.

<sup>8</sup> *Cine baronesa* foi gravada também sem voz nos álbuns: “Graffiando Vento” (2004), “Saudade do Cordão” (2009) e “Depois do sonho” (2016).

The image displays a musical score for the piece 'Cine Baronesa'. It is divided into two systems of staves. The first system, starting at measure 16, includes a vocal line for 'voz 1 (Fátima Guedes)' and a guitar line for 'Violão'. The second system, starting at measure 21, includes a vocal line for 'Voz 2 (Guinga)' and another 'Violão' line. A blue box highlights the first vocal line, a green box highlights the second vocal line, and a red circle highlights a specific melodic phrase in the second system.

**Fig. 9.** *Cine Baronesa*: vozes e violão, três timbres na escrita melódica. (c. 16-23, Transe. Ricardo Henrique)

### 3.2 Scat Singing e Vocalese

No universo jazzístico, costuma-se usar o termo *scat singing* para a vocalização de sons e sílabas sem traduções literais (podendo se aproximar a algum dialeto, mas sem um significado específico), enquanto *vocalese* se trata de incluir letra (improvisada ou elaborada previamente) em solos de jazz já existentes.<sup>9</sup> (OLIVEIRA, 2017, p. 30-33). Um exemplo de “*scat*” pode ser encontrado na gravação de *Heebie Jeebies* de Boyd Atkins por Louis Armstrong, em 1926 em que o cantor realiza um solo vocal com um timbre semelhante ao de um trompete na sessão em que comumente se realizavam improvisos instrumentais.

Na gravação de *Par Constante*, do álbum “Suíte Leopoldina” (1999), Ed Motta grava a melodia se utilizando de *scat singing* (que pode também ser pensado como um *vocalise*) e em muitos momentos deixa surgir uma palavra ou algo que lembre uma palavra em inglês. Esta música foi também gravada posteriormente sem voz no disco “Avenida Atlântica” (2017), com o Quarteto Carlos Gomes.

<sup>9</sup> Um exemplo de vocalese pode ser encontrado em *Body and Soul*, de Coleman Hawkins, gravada por Eddie Jefferson.



Scat singing Tchu ru ru ru ru ru ru u u y ro no no lou  
you know you Vocalese

6  
How how you know me you know How to you lou

Fig. 10. *Par constante*: Scat singing e vocalese realizado por Ed Motta. (c. 1-10, Transc.: Deborah Ferraz)

No álbum “Dobrando a carioca (ao vivo) – Zé Renato, Jards Macale, Guinga e Moacyr Luz” (2015), encontramos duas faixas em que há o uso de recursos vocais para além da palavra: em *Picotado* (Guinga), há um *vocalise* (ou *scat singing*) em cima de parte da melodia realizada pelo violão; e em *Nêga Dina* (Zé Keti) Jards Macalé faz um improviso vocal utilizando a voz como um instrumento de sopro, imitando um trompete.

### 3.3 Ruídos e sonoridades estendidas

A voz ainda pode oferecer diversas possibilidades sonoras desde ruídos, microtons até nuances da própria fala. Essas outras abordagens podem ser observadas, por exemplo, em obras para voz do compositor italiano Luciano Berio (1925-2003).

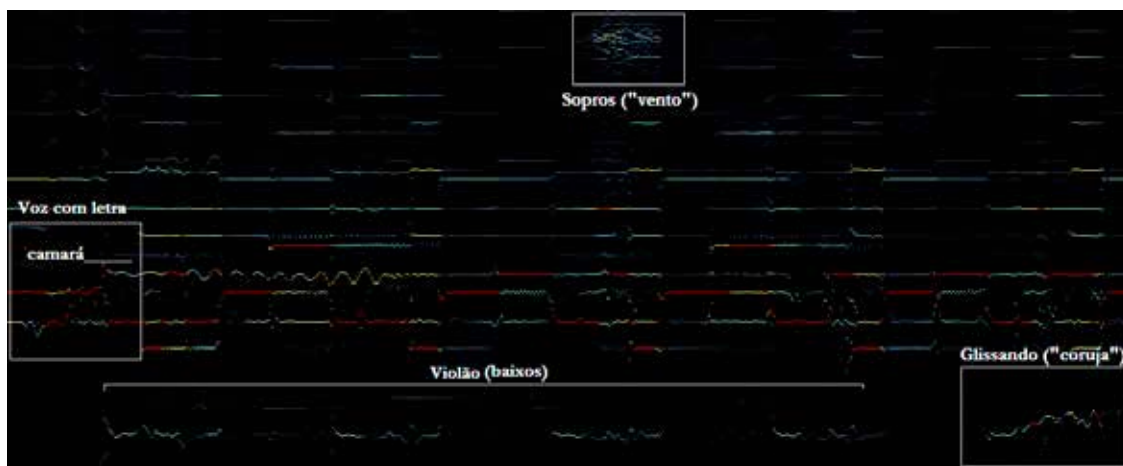
A voz sempre carrega com ela um excesso de conotações. Do ruído mais insolente à música mais requintada, a voz sempre significa algo, sempre se refere a algo diferente de si mesma e cria uma vasta gama de associações. [...] Na *Sequenza III* a ênfase é colocada sobre o simbolismo sonoro de gestos vocais, sobre as “sombras de significado” que os acompanham, sobre as associações e os conflitos a que dão origem (BERIO, 1998: p. 11 apud BONAFÉ, 2011: 49)

BONAFÉ (2011: p. 49) comenta que nas obras para voz de Berio o gesto passa a ser algo que remete à escuta e, nesse sentido, o gestual físico do(a) performer passa a ser evocado por uma diversidade de intenções, estabelecendo-se uma espécie de teatralidade. Um exemplo pode ser observado em sua peça *Sequenza III*, em que notações expandidas pelo próprio compositor sugerem sons derivados de ações e estados, como “risada nervosa”, “choramingando” ou “aliviada”.

Fig. 11. Luciano Berio, *Sequenza III* - “risada nervosa”, “choramingando” e “aliviada”.



De maneira geral, observamos que Guinga não explora a voz dentro da perspectiva do experimentalismo, porém a performance da cantora Maria João para gravação da canção *Contenda*<sup>10</sup> nos chamou a atenção devido à presença, além a palavra, de sonoridades ruidosas, percussivas e estendidas da voz. Selecionamos um trecho do fim da canção, a partir de 5'49", em que o canto vem se apresentando através de alturas mais definidas, se misturando com algumas notas soltas do violão (mesmas notas em alguns momentos), numa região média da voz. Em seguida, finalizando a letra da canção, Maria João explora outras sonoridades. O primeiro destes ruídos é um sopro (que pode sugerir a imagem de vento). Podemos ver pela figura a seguir que, nesse momento, a voz ocupa outro espaço no espectro sonoro, uma região mais aguda, contrastando com o violão que permanece em uma região média e revela um desenho diferente do padrão anterior – há uma concentração das frequências captadas. Em seguida, a voz se reencontra novamente com o violão, na região grave através de um gesto vocal que parte dos baixos do mesmo (trazendo uma voz mais escura, com glissandos trêmulos que podem lembrar um crocitar de coruja).



**Fig. 12.** *Contenda*. Espectrograma com três sonoridades vocais. (5'49"-6'00)

#### 4. Considerações finais

As análises realizadas nesse artigo denotam, em linhas gerais, um cuidado de Guinga com a exploração de diversos comportamentos vocais. Cantore(a)s como Maria João, Ed Motta, Leila Pinheiro, Fátima Guedes, Thiago Amud, Mônica Salmaso ou mesmo o próprio Guinga enriquecem as possibilidades vocais na canção popular brasileira através de uma série de comportamentos e gestualidades vocais singulares, as quais contribuem para a construção sonora como um todo. Acreditamos que refletir sobre o uso da voz na obra de Guinga nos aproxima de pensar a voz enquanto um instrumento particular e versátil, capaz de se fundir em um matiz de cores e gestos dos diversos instrumentos musicais.

<sup>10</sup> Encontramos na discografia três gravações da música “Contenda” (parceria de Guinga com Thiago Amud), nos álbuns “Casa de Villa” (2007), “Mar adentro” (2015) e “Porto da Madama” (2015) - sendo a primeira cantada por Guinga, com a voz sendo utilizada apenas com a letra, e as duas últimas, o mesmo fonograma, com voz de Maria João.

No álbum “Porto da Madama” (2015), Guinga convida quatro cantoras - Maria João, Esperanza Spalding, Maria Pia de Vito e Mônica Salmaso -, nos apresentando multifacetadas da voz. Por exemplo, na faixa “Passarinhadreira”, no segundo A, Guinga emite notas longas ao fundo enquanto Maria João canta a letra e em “Caprichos do destino”, Guinga faz vocalises no início da canção, depois Maria Pia canta a letra e finaliza a canção com vocalises.



Além da importância da sonoridade, a intrínseca interdependência entre idiomatismo de instrumentos não vocais e a escrita vocal acaba por gerar uma série de canções que rompem com paradigmas sobre o que seriam parâmetros fundamentais à composição de uma canção, tais como o uso de andamentos mais lentos, poucas notas na melodia vocal e estruturas de frase que favorecem a respiração do(a) cantor(a)<sup>11</sup>. Canções como *Baião de Lacan*, *Destino Bocaiúva*, *Simple e Absurdo* ou *Nítido e obscuro*<sup>12</sup> rompem com estes paradigmas e acabam por expandir as perspectivas do performer e alargar os horizontes dos processos criativos no campo da canção popular brasileira.

---

11 Sérgio Assad (apud SARAIVA, 2013: 71) manifesta que, para ele, uma canção deve ser, por sua natureza, mais lenta, com “poucas notas e mais respiração”, para facilitar a “veiculação da mensagem que o texto está querendo passar.”

12 Guinga (apud SARAIVA, 2013: 67) comenta que sua música *Nítido e Obscuro* “não tinha nenhuma pretensão em ser canção. O Aldir gostou [...] e letrou. Tanto que quase não se consegue cantar. Mas fica bom. Com quem consegue cantar fica bom!”



## Referências

CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. **Um violonista-compositor brasileiro: Guinga. A presença do idiomatismo em sua música.** Mestrado, UFRJ, 2006.

CHAVES, Patrícia Cardoso. **O vocalise no repertório artístico brasileiro: aspectos históricos, catálogos de obras e estudo analítico da obra Valsa-vocalise de Francisco Mignone.** 2012.

GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz, partitura da ação.** Plexus Editora, 2002.

GIGUE, Didier. **Estética da Sonoridade: A Herança de Debussy na Música para Piano do Século XX.** Ed. Perspectiva. CNPQ; UFPB, 2011

MEIRINHOS, Eduardo. **Fontes Manuscritas e Impressas dos 12 Estudos para Violão de Heitor Villa-Lobos.** Dissertação, USP, 1997.

OLIVEIRA, Sónia Filipa Jerónimo. **A voz instrumental: perspectiva dos cantores de jazz sobre a interpretação e improvisação.** Doutorado, ESM de Lisboa, 2017.

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

SCARDUELLI, Fábio. **A Obra Para Violão Solo de Almeida Prado.** Dissertação, Unicamp, 2007.

## Partituras

BERIO, Luciano. **Sequenza III per voce femminile.** Austria: Universal Edition. UE 13723. ISMN M-008-03485-5.

GUINGA, Carlos A. **A música de Guinga.** Gryphus, Brasil, 2003.

\_\_\_\_\_. **The music of Guinga.** Acoustic Music GmbH & Co. KG, Osnabrück, 2017.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Douze Études pour Guitare.** Paris : Éditions Max Eschig, 1952-53



## COMUNICAÇÕES ORAIS

# DÁ O PÉ, LORO: PROCEDIMENTOS MODAIS E IDIOMÁTICOS NA COMPOSIÇÃO DE GUINGA

*Ivan Daniel Barasnevicius*  
UNICAMP – [ibarasnevicius@gmail.com](mailto:ibarasnevicius@gmail.com)

*Paulo José de Siqueira Tiné*  
UNICAMP - [tine@g.unicamp.br](mailto:tine@g.unicamp.br)

[Clique aqui para ver a apresentação completa](#)

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo principal investigar os procedimentos de harmonização utilizados por Guinga na composição *Dá o pé, Loro*, presente do disco *Cheio de Dedos*, lançado em 1996 através da gravadora Velas, assim como verificar como esses elementos influenciaram a elaboração do seu posterior arranjo, que teve a participação de Carlos Malta. Como ferramenta metodológica, será realizada a análise harmônica e melódica da peça a partir de partituras e fonogramas, além de entrevistas com os envolvidos na produção do referido arranjo.

**Palavras-chave:** Guinga. Cheio de dedos. Composição. Música Brasileira. Arranjo.

**Title of the Paper in English:** *Dá o pé, Loro*: Modal And Idiomatic Procedures In The Composition Of Guinga.

**Abstract:** The main objective of this article is to investigate the harmonization procedures used by Guinga in the composition *Dá o pé, Loro*, present on the album *Cheio de Dedos*, released in 1996 by the record label Velas, as well as to verify how these elements influenced its later arrangement, made by Brazilian saxophonist and flautist Carlos Malta. As a methodological tool, will be performed the harmonic and melodic analysis scores and phonograms, in addition to interviews with those involved in the production of the arrangement.

**Keywords:** Guinga. Cheio de dedos. Composition. Brazilian Music. Arrangement..

### 1. Introdução

O disco *Cheio de Dedos* foi um dos vencedores do prêmio Sharp de 1996, tendo sido premiado nas categorias de melhor disco instrumental, melhor produção e melhor faixa instrumental. Neste último quesito, a faixa vencedora foi *Dá o pé, Loro*. O nome desta faixa, segundo depoimento do próprio Guinga (Carlos Althier de Sousa Lemos Escobar), é uma homenagem a Hermeto (Loro). Entretanto, este título, além de citar o apelido de Hermeto, ainda possui uma outra característica lúdica, conforme o próprio Guinga descreve:

O mais importante é que isso é uma homenagem ao Hermeto Pascoal (...) O apelido dele é Loro (...) E eu brinquei com o apelido dele (...) E também era um papagaio que tinha na casa





dele que era muito engraçado, um papagaio preguiçoso, que dormia a tarde toda (...) Eu brincava muito com o Hermeto por causa daquele papagaio (...) Então isso é uma referência ao Hermeto mas é uma brincadeira com o papagaio dele também (GUINGA, 2019)

Além da questão lúdica, também é interessante, pois cabe ressaltar que Hermeto foi responsável pelo encontro do saxofonista e flautista carioca Carlos Malta, integrante do grupo de Hermeto por muitos anos, e Guinga. Ambos se conheceram nos ensaios do grupo de Hermeto em sua casa no bairro Jabour, em uma visita de violonista. A partir deste encontro, Malta e Guinga passaram a tocar juntos em diversas oportunidades, e esta proximidade e parceria, posteriormente, levou à participação de Malta nos arranjos e gravações do disco *Cheio de Dedos*.

Assim, a faixa *Dá o pé, Loro*, assim como o arranjo para sopros da composição que dá nome ao disco, conta com a contribuição de Carlos Malta. Segundo o depoimento para esta pesquisa, na época da gravação do disco *Cheio de Dedos* era comum que ele tocasse *Dá o pé, Loro* ao lado de Guinga e Lula Galvão, pois ela costumava ser incluída em diversas apresentações, que ocorriam em diferentes formatos. Quando Guinga era o artista principal, convidava Carlos Malta, e o contrário também acontecia, assim como ambos faziam apresentações ao lado de Lula Galvão. Nestas oportunidades, Malta fazia vários experimentos com diversos instrumentos, como por exemplo, diferentes tipos de flauta, o que acabou trazendo várias idéias para os arranjos que foram desenvolvidos posteriormente no disco *Cheio de Dedos*.

Segundo depoimento de Malta, a parte do arranjo para as flautas e violoncelo em *Dá o pé, Loro* foi inspirada principalmente na sonoridade de um de seus grupos, o *Pife Moderno*, porém misturada à estética predominante nas composições de Guinga. Procurou então para fazer algo com as duas vozes das flautas, somadas às intervenções do violoncelo, para que este diálogo entre os três instrumentos pudesse ser adicionado aos violões de Guinga e Lula Galvão, além de alguma percussão. Em oposição ao arranjo da música *Cheio de Dedos*, que é totalmente fechado e convencionado, *Dá o pé, Loro* tem menos material escrito e mais elementos improvisados. Segundo o depoimento de Malta, o que pode ser verificado no referido fonograma era basicamente o que eles executavam nas apresentações descritas anteriormente à época da gravação do disco *Cheio de Dedos*. Na performance ao vivo só não acontecia a parte do violoncelo. Nessas ocasiões, Malta frequentemente experimentava a flauta baixo em *Dá o pé, Loro*, e buscava fazer nas apresentações algo bastante próximo do que pode ser observado na linha do violoncelo gravado no fonograma aqui analisado. Segundo seu depoimento, em primeiro lugar foi concebida a maneira de tocar os violões, sendo que o arranjo que produziu foi adicionado posteriormente. Sobre o processo de ensaio e concepção do arranjo, e sobre o entrosamento dos violões de Guinga e Lula Galvão, Malta observou o seguinte:

Eles tocavam muito, eles gostavam muito de ficar ensaiando(...). Pra tocar aquela música daquele jeito, o cara tem que estar afiado, porque o Lula não lia também, não lia as músicas, aprendia a música e aí ele tocava a música de várias formas...era uma coisa que às vezes ele definia e às vezes ele deixava em aberto o que ele podia fazer...mas como era gravação, a gente definiu daquele jeito que a gente tocava (MALTA, 2019)

Como é possível depreender a partir destas declarações, acontecia um processo intenso de ensaio entre os violões, o que certamente é responsável pelo grande entrosamento entre os dois



músicos. Assim, a partir desse processo de ensaio dos violões e de diversas experiências com a peça ao vivo é que foi elaborado o arranjo com as flautas e o violoncelo.

Existe um outro ponto bem importante de ser lembrado sobre a produção do disco *Cheio de Dedos*. Certamente, como em toda esta fase dos primeiros discos de Guinga sendo lançados pela gravadora Velas, Paulinho Albuquerque foi uma peça chave no processo de produção. Quando perguntado sobre a influência deste na elaboração deste arranjo, e como se deu o processo, Carlos Malta descreve o seguinte:

O Paulinho era um cara que frequentava show, entendeu? O Paulinho não era aquele produtor intocável, ela gostava de ver os músicos tocando (...) Como ele via o resultado das coisas que a gente fazia assim, muito natural, a melhor forma de começar o trabalho é a partir do que já está meio que pronto, entendeu? Então, nesse caso, (...) a gente já chegou com a forma da música definida. O arranjo a gente bolou justamente quando o Guinga me mostrou (...). Ele gravava as bases com o Lula, e aí o Paulinho ia chamando a galera pra colocar alguma coisa em cima (...). Os arranjos de base eram praticamente assim definidos pelo Guinga, e o Lula ali naquela assessoria harmônica toda, né? Botando aquela lente de aumento naquelas cadências harmônicas, fazendo aquelas outras inversões...Coisas de ritmo também que eles tocavam muito bem(...) (MALTA, 2019)

Assim, é notória a grande influência do produtor Paulinho Albuquerque em toda a elaboração deste álbum, assim como em grande parte da carreira do próprio Guinga nesta fase. Ambos eram bastante próximos. Ainda segundo o depoimento de Carlos Malta, Paulinho veio da área de produção de shows, fez trabalhos com diversos artistas e posteriormente migrou para a produção de discos. Dentro da área de produção de discos, era como se tivesse continuado como um diretor de show. Era como se ele quisesse ver o show dentro do disco, e justamente por não ter praticamente nenhum entendimento sobre a parte teórica das melodias, harmonizações e arranjos, ele tinha o cuidado de sempre buscar ouvir os músicos na hora de tomar as decisões. Malta comenta também em seu depoimento que tinha bastante proximidade com o Paulinho, o que tornava possível que o flautista desse sugestões sobre o trabalho que estava sendo feito, como por exemplo aconteceu com o arranjo para sopros da faixa-título do disco, *Cheio de Dedos*<sup>1</sup>. Assim, quando estava elaborando o arranjo para *Dá o Pé*, Loro comentou com Guinga que gostaria de fazer algo com a sonoridade próxima ao seu trabalho com o grupo Pife Muderno, e além disso, sugeriu a participação do violoncelista Daniel Pezzotti para este trabalho, já que ele estava de férias no Brasil e com o seu violoncelo a tiracolo. Apesar das férias, o violoncelista havia trazido o instrumento para dar continuidade seus estudos, algo que era necessário sempre manter devido a sua rotina como músico de orquestra. Carlos Malta e Daniel Pezzotti haviam gravado um trabalho<sup>2</sup> um pouco antes e que acabou chamando bastante a atenção do Guinga, tanto pela formação de flauta e violoncelo como pela performance de Pezzotti. Por outro lado, o violoncelista nutria uma grande admiração pela música brasileira e também tinha grande interesse pelo trabalho do Guinga.

---

<sup>1</sup> Me refiro aqui, obviamente, ao arranjo da música *Cheio de Dedos* escrito Por Carlos Malta para flautas e saxofones, e não o arranjo da mesma música para dois violões gravado por Guinga e Lula Galvão. Vale lembrar que ambas as gravações fazem parte do disco homônimo.

<sup>2</sup> O disco em questão é *Rainbow*, e foi lançado em 1993.



Vale ainda ressaltar que o arranjo para *Dá o pé, Loro* foi gravado por camadas (overdubs) e não ao vivo, sendo que primeiro foram gravados os violões para que depois fossem adicionadas as flautas, o violoncelo e a percussão. Participaram da gravação desta faixa além de Guinga e Lula Galvão (violões), Carlos Malta (flautas), Daniel Pezzotti (violoncelo), Jorge Helder (baixo acústico) e Armando Marçal (percussão).

## 2. Análise melódico-estrutural

Na presente análise, é relevante observar algumas assimetrias existentes nesta composição, como por exemplo o fato da seção **A** possuir 10 compassos enquanto que a seção **A'** possui 12 compassos. Tanto **A** quanto **A'** são compostas por duas frases e uma semifrase de extensão, porém em **A'** a semifrase do final é maior, com 4 compassos. Já a seção **B** possui 10 compassos e apenas uma frase, enquanto a seção **B'** possui 13 compassos, uma frase e uma semifrase de extensão. Já a coda é uma variação das seções **A**, mas podemos encontrar várias diferenças com relação às repetições dessa parte que acontecem ao longo da peça. Em primeiro lugar, ela é bem mais curta, tendo apenas 8 compassos e duas frases. Em segundo lugar, temos um processo de rearmonização, o que a diferencia de todas as seções **A** anteriores. Durante o arranjo de *Dá o pé, Loro*, podemos observar algumas repetições das seções **A** e **B**. Entretanto, como as diferenças entre as repetições estão em fatores externos à melodia principal, para a presente verificação, achamos que basta analisar apenas uma vez o conteúdo melódico de cada seção. Assim, como citado anteriormente, a seção **A**, com 10 compassos, possui 2 frases e uma semifrase de extensão, como pode ser visto na figura 1:

The figure shows a musical score for Section A of the piece 'Dá o Pé, Loro'. It consists of two systems of staves. The first system includes a Flauta Transversal (Transverse Flute) and a Violão (Acoustic Guitar). The second system includes a Fl. (Flute) and a Viol. (Violoncelo). The score is in 2/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first system is labeled 'A' and contains 10 measures. Above the flute staff, the notes are grouped into 'Frase a:' (measures 1-4) and 'Frase a':' (measures 5-10). The guitar accompaniment is shown below. The second system is labeled '7' and contains 10 measures. Above the flute staff, the notes are grouped into 'Frase a':' (measures 1-2), 'Região do trítono:' (measures 3-4), and 'Semifrase de extensão:' (measures 5-10). A green box highlights a specific melodic motif in measure 3, labeled 'tópica nordestina I'. The guitar accompaniment is shown below.

Figura 1: Seção A de *Dá o Pé, Loro*

As duas primeiras frases, assim como a maior parte desta peça, são compostas por repetições e variações de um pequeno motivo de 4 colcheias, ressaltado em azul, e que ocupa a



anacruse e a metade do primeiro compasso desta parte. No segundo compasso, é possível observar uma variação do motivo apresentado no primeiro, já que os intervalos são ligeiramente diferentes. Nos compassos 3 e 4, é possível observar uma variação do que é apresentado nos dois primeiros compassos, já que apenas a primeira nota do compasso 4 é diferente da primeira nota do compasso 2. Os próximos 3 compassos repetem o que aconteceu nos 3 primeiros desta parte, porém a finalização é diferente, já que existe uma semifrase de extensão, o que acaba fazendo com que a estrutura acabe ficando irregular. No final da frase *a'*, é possível verificar, conforme destacado em verde, a cadência melódica de traço intervalar 6-1(la-do ascendente), a ocorrência do que PIEDADE (2011), a partir da noção de tópica, chamou de *cadência nordestina*:

Desde cedo, na literatura, o nordeste se apresentou como Brasil profundo, e a musicalidade nordestina levou a um universo de tópicos muito importante na música brasileira. Não basta ser dórico ou mixolídio, com ou sem 4ª aumentada, para levantar uma evocação do nordeste: é preciso que estas alturas apareçam em figurações específicas, como a cadência nordestina (PIEADADE, 2011: 5)

É importante ressaltar que o ponto não é apenas a escolha do modo ou intervalo que pode caracterizar a tópica, mas também a maneira como este elemento se articula dentro da composição. Assim, é possível observar que na semifrase de extensão acontece uma variação do intervalo utilizado, mas o ritmo é mantido, assim acreditamos ser cabível a relação, já que

As tópicos nordestinos são peças-chave do repertório do baião, e dali migraram para uma parcela enorme dos gêneros musicais brasileiros. Criou-se o mito do nordeste musical, o mistério do nordeste profundo, que foi fonte exuberante para compositores nacionalistas e continua sendo, passando por Elomar, o movimento armorial, o jazz brasileiro e muitas outras paragens. (PIEADADE, 2011: 5)

Já a seção **A'** pode ser dividida novamente em duas frases e uma semifrase de extensão, como é possível observar a seguir na figura 2:

Figura 2: Seção A' de *Dá o Pé, Loro*



Enquanto as duas primeiras frases são iguais às da seção **A**, a semifrase de extensão apresenta diferença no seu tamanho e harmonização com relação à finalização da parte anterior. É importante observar que isto ajuda também a tornar esta estrutura irregular; a exemplo da frase anterior, porém de forma distinta. No final da frase *a'* e durante a semifrase de extensão, destacado em verde, é possível também observar a existência da tópica nordestina, inclusive utilizando o intervalo 6-1 de forma ainda mais evidente.

A seção **B** possui apenas uma frase e 10 compassos, como podemos ver a seguir na figura 3. Vale observar que o motivo utilizado, destacado em azul, é diferente do que existe nas seções **A**, o que acaba sendo um elemento criador de contraste do ponto de vista melódico. A frase é formada, de maneira geral, pela repetição deste motivo, sendo que na última repetição existe uma pequena variação no intervalo utilizado.

Figura 3: Seção B de *Dá o Pé, Loro*

Já na seção **B'**, a frase possui a mesma extensão da primeira, entretanto a finalização de ambas as frases se dá em notas diferentes. Entretanto, vale ressaltar que ambas as terminações repousam na 4ª (11ª) de um acorde de tipologia m7, porém com meio tom de diferença entre uma frase e outra. A estrutura motívica é a mesma da frase anterior. A diferença entre as seções **B** e **B'** se dá nas diferentes terminações de frase, Sol (2m) em **B** e Fá# (fundamental) em **B'**, e na semifrase de extensão, que é de certa forma curta e não traz a estrutura motívica que se desenvolve anteriormente nas seções **B**, como é possível depreender a partir da figura 4:

Figura 4: Seção B' de *Dá o Pé, Loro*



Um ponto interessante a ser destacado é o fato de que nas partes **A** e **A'**, que estão na região da tônica menor<sup>3</sup>, como veremos adiante, existe a resolução melódica e harmônica, já que as duas semifrases de extensão que acontecem no final destas partes são resolvidas na nota Mi, assim como a harmonia se resolve no acorde de função tônica na mesma tonalidade. Já na seção **B**, a frase *a* é finalizada na 2m do tom do momento, ou seja, Sol em F# menor<sup>4</sup>, porém a resolução melódica só acontece de fato na semifrase de extensão da parte **B'**, já que esta termina na nota Fá#. Aqui, portanto, é possível verificar que a melodia possui resolução, porém a harmonia não, pois já se resolve no acorde correspondente à tonalidade da seção **A** e a nota em questão, Fá#, se converte em 9M do acorde Em6<sup>5</sup>.

A coda, como podemos ver na figura 5, é baseada na melodia da seção **A**:

Figura 5: Coda de *Dá o Pé, Loro*

A coda tem apenas duas frases, não possuindo a semifrase de extensão presente nas seções **A**. É importante observar que esta parte surge como uma variação da parte mencionada, porém com harmonização completamente diferente. Melodicamente, ambas as frases são iguais, porém existem diferenças na harmonização das mesmas, já que nos dois últimos compassos da frase *a'* todas as notas foram harmonizadas, o que também é evidenciado pelo ralentando existente na execução desta parte.

3 Nesta seção, por outro lado, pode-se interpretar que, na verdade, a música está no modo dórico, e não no modo menor tonal. Entretanto, nos parece que essa não é a análise mais adequada para este trecho, já que desta perspectiva não conseguimos explicar algumas alterações presentes na melodia e no acompanhamento, como por exemplo o acorde C#m7(9).

4 Vale ressaltar que outras análises podem ser possíveis com relação a este aspecto: Pode-se considerar que apenas aconteceu um movimento cadencial estendido, com o II (F#m) prolongado cromaticamente por seis compassos, chegando ao VI (C#m7 (9,11)), encerrando com uma descida cromática até o I (Em6 (9)).

5 Em uma análise alternativa, a complicação harmônica aqui descrita seria apenas aparente, pois se não houve modulação, continuamos sempre em Mi dórico (#6).



### 3. Análise harmônica

Na maior parte de suas composições, Guinga envereda por procedimentos essencialmente tonais, no sentido do tonalismo comum à música popular de influência jazzística, sendo que em muitos momentos traz características idiomáticas do seu instrumento, como é possível observar em peças como *Cheio de Dedos* e *Perfume de Radamés*, entre outras. Entretanto, na composição *Dá o pé, Loro*, Guinga mescla elementos idiomáticos do seu instrumento com diferentes procedimentos para harmonizar a melodia principal, incluindo procedimentos modais.

É possível depreender a partir das considerações de TINÉ (2014) que o conceito de Modalismo pode se desdobrar em diversos procedimentos distintos, tais como o da *cadência modal*, o *modal vamp*, o *acorde modal* (obtido através da *saturação modal*) e a *monomodalidade*. Apesar de o princípio ser basicamente o mesmo, ou seja, o de se evitar a relação “dominante - tônica” e seus procedimentos relacionados, como, por exemplo, o diminuto com função de dominante e cadências secundárias, existem sutis diferenças entre os procedimentos citados.

De forma geral, um dos procedimentos adotados por Guinga em *Dá o pé, Loro* seria aquele classificado como sendo o da *cadência modal*, onde a música ainda é tonal, mas com cadência de sabor modal. Neste tipo de situação, conforme apontado, embora a relação “dominante - tônica” ainda possa existir em alguns momentos, o desenrolar da harmonia parece evitar tais relações, o que certamente se pode observar na peça analisada. Ressalta-se ainda que tais procedimentos se dão em associação com o modalismo inerente ao gênero (baião) com traços melódicos característicos, principalmente o traço 6-1, presente nos exemplos em que PIEDADE (2011) tipifica a tópica nordestina, conforme descrito anteriormente na análise melódica.

Entretanto, nesta análise, parece evidente que, assim como grande parte do repertório do Guinga, a melodia e o acompanhamento desta peça foram também baseados nas idiosincrasias do instrumento que não apenas em relações harmônicas e melódicas, já que os paralelismos entre os padrões de digitação no braço do violão são recorrentes. Assim, apesar desse caráter profundamente idiomático, em nossa análise buscamos evidenciar quais relações harmônicas e melódicas são formadas a partir destes paralelismos e idiomatismos.

Nas seções **A** e **A'**, é possível verificar que a harmonia não é estática, o que seria bastante característico de uma situação modal. Existem progressões de acordes, sendo que no início temos o predomínio de acordes de tipologia Xm7, com exceção dos finais de frase. Assim como citado anteriormente, apesar destas mudanças, a harmonia parece evitar as relações dominante-tônica. Desta forma, a seção **A** inicia na região da tônica menor, fazendo a progressão II-I-II-VI-II-I-II<sup>6</sup>. Nos três últimos compassos da seção **A**, acontece uma pequena digressão para a região do trítono (Dominante bemol ou subdominante elevada), com a progressão I-II-I-II. Já a seção **A'** é semelhante à anterior em seu início, mas nos seus cinco últimos compassos, ocorre uma progressão que pode ser considerada como parte da tônica menor.

Evidente que não existe apenas um caminho para se analisar esta peça. O acorde que aparece inicialmente na anacruse e depois se repete por praticamente toda a peça apresenta

---

<sup>6</sup> Importante ressaltar a relação entre a cadência plagal (II-I) e a acomodação do traço melódica 6-1, encontrada em diversos exemplos nordestinos.



ambiguidade pois não possui terça<sup>7</sup>, podendo tanto ser um Bm7(9) como um B7(9). Inclusive por esta ambiguidade, parece ser uma saída para analisar este trecho considerar o primeiro compasso todo como Fá# dórico, onde a progressão de acordes F#m7(9) / B7(9) poderia ser analisada como parte deste modo (i/IV). Já no segundo compasso, o modo para a progressão Em7(9) / Bm7(9) estaria em Mi dórico. Nos compassos 3, 4 e 5 da seção **A**, a progressão F#m7(9) / B7(9) / C#m7(9) / B7(9) pode ser considerada parte do Fá# dórico novamente. No final da seção **A**, temos a progressão Bb7(9) / C7(9), que pode também ser considerada um *vamp* híbrido, já que os dois acordes não necessariamente fazem parte do mesmo campo harmônico<sup>8</sup>. Já a seção **A'** é semelhante à anterior em seu início, mas nos seus cinco últimos compassos, temos uma progressão que pode ser analisada como parte do modo Mi dórico, onde Em7 e Em6 pertencem a este modo.

Nas seções **B** e **B'** da peça, é possível observar uma digressão para a região da supertônica menor, ou seja, Fá# menor, sendo que, harmonicamente, a frase presente na seção **B** e a primeira frase de **B'** se diferenciam pelo seu final, já que uma termina no acorde de Dm7(6/9)/A, analisado aqui como vi, enquanto que a outra é finalizada no acorde de C#m7(11), analisado como v (não dominante). Após o final da frase *a'*, durante a semifrase de extensão, há uma progressão harmônica que proporciona dois tipos de análise. Por um lado, em F# menor, a sequência C7(9) / B7(9) / Bb7(9)<sup>9</sup> / Em6 pode ser analisada, respectivamente, como subV/IV-IV-III-vii. Ao mesmo tempo, é possível analisar esta progressão já em Mi maior, o que levaria à seguinte conclusão: subV/V-V-I-i, sendo que, no caso do acorde analisado como I, temos o baixo no trítono, a exemplo do que pode ser verificado na semifrase de extensão da primeira parte **A**.

Na coda, temos uma rearmonização da melodia principal, embora aqui ela apareça com a métrica alterada com relação ao início da peça. Aqui fica evidente o idiomatismo do instrumento na escolha dos acordes para apoiar a melodia, já que os mesmos proporcionam digitações parecidas porém em diferentes lugares do braço do instrumento, consequentemente gerando os paralelismos aqui observados. Assim, os acordes D7(9/11+)<sup>10</sup>, C7(9/11+)<sup>11</sup> e Bb7(9+) podem ser analisados, respectivamente, como -VII7, -VI7 e -V7. Entretanto, também é possível relacionar o procedimento aqui adotado de harmonização com a homenagem a Hermeto Paschoal presente nesta composição, já que o tipo de recurso aqui adotado é frequentemente encontrado em suas composições. Vale ressaltar também que o acorde E(11+), é bastante representativo para a situação de ambiguidade presente nesta peça, tanto pela análise baseada na situação de *cadência modal*, conforme descrita por TINÉ(2014), já que ao mesmo tempo em que é a resolução da peça, trata-se de um acorde maior com 11+, o que faz com que tenha um sabor modal<sup>12</sup>, no entanto o mesmo não tem a sétima, e além disso, ele não é atingido por uma cadência harmônica convencional.

7 Embora no songbook lançado pela Ed. Gryphus, a cifragem para este acorde seja Bm7(9), o que em nossa visão não parece correto, tanto pelo fato desse acorde no arranjo de violão não possuir terça, como pelo fato de cifrar a peça desse jeito faz com que a cifragem não cumpra o seu papel principal, o de evidenciar a harmonia essencial da peça.

8 Exceto, hipoteticamente, um outro *vamp* no modo Mixol3-, pertencente ao V grau da escala menor melódica, ainda que tal hipótese seja um pouco artificial.

9 Obviamente, considerando aqui a enarmonização Bb7 = A#7.

10 Sendo que no terceiro compasso da coda aparece apenas com a extensão 11+, sem a 9M portanto.

11 Sendo que no quarto compasso da coda aparece apenas com a extensão 9M.

12 Embora não fique evidente se se trata de um acorde relacionado ao modo mixol11+ ou ao lídio.





#### 4. Descrição do arranjo

Podemos dividir a estrutura do arranjo de *Dá o pé, Loro* em três partes principais: Uma seção de exposição do tema, uma seção de improvisos e uma seção de reexposição do tema. Existem pequenas peculiaridades nos instrumentos usados em cada parte, conforme descrito a seguir.

Começando pela exposição, na seção **A**, pode-se ouvir os dois violões, sendo que um deles procura destacar a melodia, além do baixo acústico dobrando a voz grave do violão de base. Na seção **A'**, tem-se o acréscimo do triângulo, embora seja interessante observar que ele não começa exatamente no primeiro compasso dessa frase. Na repetição da seção **A**, temos a melodia na flauta, além dos dois violões. A partir desta repetição da parte **A**, o acompanhamento feito pelo baixo acústico se mantém, porém o ritmo é levemente diferente da primeira parte **A** da peça. Aqui também entram a caixa com vassoura e o surdo, além do triângulo que se mantém. Na seção **A'**, além da melodia sendo executada na flauta, podemos perceber um contracanto feito pelo violoncelo. Na seção **A**, na percussão, temos os mesmos elementos da parte anterior, ou seja, caixa com vassoura, triângulo e surdo.

Nas seções **B** e **B'**, a melodia principal é executada pela flauta, enquanto o violoncelo contribui para o estabelecimento do *background* que é utilizado como base. Entretanto, nos espaços onde a melodia respira, o violoncelo acaba fazendo quase uma dobra da linha de baixo, embora com certa liberdade, já que começa contida mas acaba criando uma independência com relação àquela. Neste trecho, enquanto um dos violões faz a base, o outro apenas pontua algumas notas mais relevantes da melodia. Na percussão, existe uma alteração na textura, já que em vez do triângulo da parte anterior podemos ouvir um agogô e um caxixi, porém o surdo se mantém. De forma geral, o baixo se mantém em grande parte do tempo fazendo o papel de pedal na nota F# e acentuando o ritmo característico da peça, porém adquirindo um pouco mais de liberdade nas mudanças harmônicas e nos espaços cedidos pela melodia principal.

No retorno da seção **A**, o violoncelo assume um caráter mais rítmico, fazendo parte da base em vez de dobrar a melodia. Nesta repetição (**A'**), o violoncelo também tem este mesmo caráter, porém de forma distinta, acentuando apenas os contratempos, fazendo parte do *background*. Quem faz a dobra da melodia com a flauta neste momento é um dos violões. Novamente, na percussão, pode-se perceber neste trecho um triângulo misturado com o som da vassoura na caixa, além do surdo.

Já nas seções **B** e **B'**, observamos a melodia sendo executada nas flautas, e na percussão, em vez do triângulo, ouvimos um agogô, um caxixi e um surdo. Novamente, o violoncelo faz o *background*, indo para a dobra do baixo nos espaços cedidos pela melodia principal, embora com certa liberdade.

A estrutura da seção de improvisos é distinta da estrutura do próprio tema, porém a inspiração é evidente. É possível que o critério de elaboração desta seção seja proporcionar um conforto maior para os improvisadores, entretanto sem fugir completamente dos elementos utilizados ao longo da peça. Assim, a primeira parte da seção dos improvisos, denominada aqui por seção **C**, possui 20 compassos e estrutura harmônica que lembra a parte A da peça, embora possua um trecho único de 20 compassos. Já na seção **D**, a estrutura é basicamente a mesma das seções **B** e **B'** da



peça, com dois trechos distintos, um de 10 e outro de 13 compassos.

Nas duas seções de improviso, temos dois solos relativamente curtos. O primeiro solo, de flauta, porém com algumas intervenções do violoncelo estabelecendo respostas para as suas frases, é feito sobre a parte C, que possui 20 compassos, e é de forma geral inspirado na parte A da peça, embora com algumas adaptações. Já o segundo solo, de violão, é feito na parte D, que possui 23 compassos e é baseada na estrutura das partes B e B' da peça, sendo que existem interações do violão com o violoncelo e com a flauta, que respondem às suas frases, interagindo com a sua improvisação. Nesta seção dos improvisos, a textura da base é formada pelo baixo acústico, pelo violão, pelo triângulo, caxixi e caixa com vassoura, sendo que nos trechos anteriores estes instrumentos não tinham sido misturados na elaboração da percussão, sendo anteriormente divididos de forma distinta entre as partes A e B da peça.

Vale ressaltar que a re-exposição é mais curta do que a exposição, não possuindo a repetição das seções **A** e **A'**, sendo apresentada apenas uma vez cada. Posteriormente temos uma última repetição das seções **B** e **B'**, e logo em seguida a coda, que é o trecho mais curto da peça, com apenas 8 compassos.

Nesta seção de reexposição, temos a seção **A**, na qual a melodia principal é feita pela flauta, sendo dobrada pelo violão. O violoncelo, nesta parte, assume novamente um caráter mais rítmico, enquanto que na seção **A'**, acaba realizando uma dobra da melodia principal. Assim como nas seções **A** anteriores, a percussão utilizada aqui foi de caixa com vassoura, triângulo e surdo.

Nesta última repetição das seções **B** e **B'**, observa-se a flauta fazendo a melodia principal, sendo que o violoncelo realiza o background junto aos violões para novamente responder à melodia principal no espaço das respirações. Assim como na exposição, na percussão neste momento realiza a textura elaborada pelo agogô, caxixi e surdo.

Na coda, a melodia principal é executada pela flauta, entretanto com o violoncelo e os violões realizando a sua dobra, o que faz com que este seja o trecho da peça com maior densidade textural. A percussão utilizada neste momento é coerente com todas as partes anteriores, ou seja, triângulo, caixa com vassoura e surdo. Além disso, é possível perceber também um *ralentando* no final da coda, antes do acorde final.

É importante ressaltar que esta peça traz a exposição em uma estrutura não muito usual, com diversas repetições das seções **A** e **B**. Porém, dentro destas repetições, é nítida a proposta de a cada novo trecho introduzir um novo elemento, como se buscasse manter a atenção do ouvinte a cada nova frase ou seção. Entretanto, apesar destas sutilezas e novidades percebidas na passagem de um trecho para outro, é notória a busca pela coerência geral, já que certos elementos presentes no arranjo, como por exemplo a escolha dos diferentes instrumentos de percussão que foram utilizados nas seções **A** e **B**, ou as diferentes utilizações do violoncelo, são repetidas na exposição e re-exposição. Outro ponto interessante a ser ressaltado, é que, apesar do arranjo manter o tradicional formato exposição-improvisos-reexposição, a exposição, além de possuir repetições menos usuais, é bem mais extensa do que o retorno ao tema, que acontece de forma mais resumida.



## 5. Considerações finais

Nesta análise, buscamos evidenciar diversos pontos referentes a como se deu a elaboração do arranjo e gravação de *Dá o pé, Loro*, através de dados coletados em entrevistas com o próprio compositor e também com Carlos Malta, que colaborou no arranjo e também participou das gravações. Além disso, procuramos delinear algumas características do disco do qual este fonograma faz parte, *Cbeio de Dedos*. Posteriormente, a partir da análise da estrutura imanente da composição, procuramos expor as assimetrias e ambiguidades presentes na peça, além de analisar a estrutura harmônica e melódica da composição. Com relação à análise harmônica da peça, vale evidenciar que tentamos corrigir o que, em nossa visão, seriam alguns equívocos com relação a cifração presentes na transcrição analisada, o que pode tanto gerar algumas confusões para interpretação e análise<sup>13</sup>. A partir desta verificação, foi possível relacionar os conteúdos presentes na peça com a situação descrita como *cadência modal* por TINÉ(2014), além de verificar algumas ambiguidades harmônicas e também investigar alguns processos de rearmonização utilizados por Guinga, relacionando os seus paralelismos diretamente com o idiomatismo do seu instrumento e também com alguns procedimentos frequentemente utilizados por Hermeto Paschoal. Em alguns pontos das análises harmônica e melódica, tentamos relacionar o conteúdo da peça com o que é descrito como tópica nordestina conforme PIEDADE (2009).

---

<sup>13</sup> Na transcrição de *Dá o pé, Loro* presente no songbook da Editora Gryphus, por exemplo, o acorde presente na anacruse da seção A aparece cifrado como Bm7(9), sendo que o mesmo acontece com o acorde presente no segundo tempo do primeiro compasso. Em nossa transcrição, optamos por não cifrar este acorde, por se tratar de um acorde de passagem, e não parte da harmonia essencial desta peça, que em nossa visão é o que a cifração deve mostrar. E caso este acorde fosse cifrado, a indicação Bm7(9) não nos parece a mais adequada, já que o referido acorde não possui terça. Conforme descrito no artigo, Guinga nos parece inclusive usar esta ambiguidade em sua composição.



## **Referências:**

- CABRAL, Sérgio. *A Música de Guinga*. Col. Songbook. Rio de Janeiro, RJ: Editora Gryphus, 2003.
- CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. *Um violonista-compositor brasileiro: Guinga*. A presença do idiomatismo em sua música. Rio de Janeiro, RJ: 2006. Número de páginas: 148. Dissertação (Mestrado em música). UNIRIO, Rio de Janeiro, RJ: 2006.
- Cheio de Dedos*. Carlos Altier de Sousa Lemos Escobar, Guinga (compositor e intérprete). Rio de Janeiro: Gravadora Velas, 1996. Compact Disc.
- ESCOBAR, Carlos Altier de Sousa Lemos (Guinga). *Entrevistas a Ivan Daniel Barasnevicius em 27/02/2019*. São Paulo - SP. Áudio por Skype.
- GALVÃO, Luis Guilherme Farias (Lula Galvão). *Entrevistas a Ivan Daniel Barasnevicius em 06/02/2019*. São Paulo - SP. Áudio por Skype.
- JÚNIOR, Itamar Assiere Valente (Itamar Assiere). *Entrevistas a Ivan Daniel Barasnevicius em 06/02/2019*. São Paulo - SP. Áudio por Skype.
- MALTA, Carlos. *Entrevistas a Ivan Daniel Barasnevicius em 27/03/2017 e 01/02/2019*. São Paulo - SP. Áudio por Skype.
- TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Harmonia: Fundamentos de arranjo e improvisação*. São Paulo, SP: Rondó, 2014.



## MESA-REDONDA

# A ASSINATURA MUSICAL DE GUINGA: MEMÓRIA, HISTÓRIA E IDENTIDADE

*Anna Paes<sup>1</sup>*

UFRJ – [annapaescarvalho@gmail.com](mailto:annapaescarvalho@gmail.com)

[Clique aqui para ver a apresentação completa](#)

**Resumo:** A produção de Guinga, compositor popular e violonista virtuose, nascido no subúrbio de Madureira, no Rio de Janeiro, em 10 de junho de 1950, traz uma multiplicidade sonora singular, limítrofe entre os universos erudito e popular, influenciada pela tradição da canção brasileira, da norte-americana, do jazz, da música clássica, entre outros estilos. Com base na bibliografia, em entrevistas, depoimentos, na pesquisa em jornais, descrevo a sua trajetória histórica de 50 anos de carreira e analiso como se desenvolve sua assinatura musical através da oralidade, da prática musical baseada na escuta, tendo como pano de fundo o seu contexto socio-cultural. Os dados são analisados à luz do conceito de “lugar de memória” do sociólogo francês Pierre Nora (1981). Concluo que sua assinatura musical é produto de uma personalidade emotiva, movida por uma inquietação existencialista, que substância a sua identidade brasileira e cosmopolita através da oralidade e da ritualização da sua memória afetiva.

**Palavras-chave:** Guinga. Música popular brasileira. Memória. História. Identidade.

**Title of the Paper in English: Guinga’s Musical Signature: Memory, History and Identity**

**Abstract:** The musical work of Guinga, songwriter and virtuoso guitarist born in Madureira, a Rio de Janeiro suburb, on 10 June 1950, is marked by multiple and unique sonorities, bordering classical and popular music, influenced by classic Brazilian songs, jazz vocal and instrumental standards, classical music, among other genres. Based on the bibliography, interviews, statements and newspaper research, the paper describes the historical construction of his 50-year career and analyses the development of his musical signature established by orality and musical practice based on listening, from within his socio-cultural background. The analysis is based on French sociologist Pierre Nora (1981) concept of “sites of memory”. Conclusion: Guinga’s musical signature is a product of his emotive personality, set by an existentialist restlessness which substantiates his Brazilian and cosmopolitan identity through orality and the ritualization of his affective memory.

**Keywords:** Guinga. Brazilian popular music. Memory. History. Identity.

---

<sup>1</sup> Cantora, violonista, compositora, professora de canto e violão, licenciada em Educação Musical com o TCC “O violão na escola do choro: uma análise dos processos não-formais de aprendizagem” (UNIRIO, 1998), Mestre em música com a dissertação “Almirante e o pessoal da velha guarda: memória, história e identidade” UNIRIO (2012). Doutoranda em música pela UFRJ com projeto na linha de etnografia das práticas musicais sobre pedagogia vocal do canto popular urbano.



## 1. Introdução

A origem deste artigo veio do convite para participar da mesa-redonda “Características estéticas e culturais da produção de Guinga” ao lado do arranjador e violonista Paulo Aragão, do violonista e compositor Jean Charnaux, mediada pelo professor Dr. Paulo Tiné por ocasião do VI Festival de Música Contemporânea Brasileira, que homenageou Ernani Aguiar e Guinga no dia 28 de março de 2019. Minha apresentação teve o objetivo de apresentar um panorama histórico dos 50 anos de carreira de Guinga, pontuando suas influências estéticas e analisando de que maneira a sua assinatura musical foi sendo construída. Utilizo o conceito de “assinatura” a exemplo de Vieira Filho e Miguel, referindo-me à sedimentação do estilo e à construção da identidade musical de Guinga como compositor e violonista. (VIEIRA FILHO, p. 14, p. 50, p. 111, p. 112). Pela impossibilidade de abordar, no curto espaço de tempo, algumas reflexões e conteúdos da pesquisa, considerei pertinente aproveitar a oportunidade para escrever este artigo e tê-lo publicado nos Anais do FMCB, uma iniciativa tão importante para a valorização da cultura musical brasileira. Começo por relatar brevemente como passei a ter contato com a obra de Guinga e com o próprio compositor, na minha trajetória acadêmica e artística.

Meu primeiro contato com a obra de Guinga foi através do songbook “A Música de Guinga”<sup>2</sup> (Gryphus, 2003). Tendo tido uma formação em violão clássico na Escola de Música de Brasília (1986 – 1989) com Luiz Alberto Tibana, e no Rio de Janeiro, na Pró-Arte, com Luiz Otávio Braga e em canto com Deina Melgaço, além de aulas particulares de violão com Léo Soares (1990 – 1994), encantou-me no repertório de canções do songbook, além da beleza estética, a possibilidade de desenvolver uma performance elaborada de violão e voz a partir da leitura dos acompanhamentos escritos no pentagrama. Nessa ocasião eu começava a lecionar violão na Escola Portátil de Música,<sup>3</sup> a partir de uma vivência de oito anos no ambiente do choro, que também resultou no meu trabalho de conclusão do curso de graduação de Licenciatura em Educação Musical na Uni-Rio: “*O violão na escola do choro: uma análise dos processos não-formais de aprendizagem*”. Como minha formação em violão se deu de maneira formal, interessei-me pela alteridade da aprendizagem de maneira espontânea, sem o uso da partitura, através da escuta e do “ver fazer”. A oralidade na aprendizagem musical está presente entre povos asiáticos, africanos, grupos indígenas brasileiros, assim como na cultura das rodas de choro, especialmente entre os instrumentistas de acompanhamento (PAES, 1998: p. 7).

O segundo contato que tive com a obra de Guinga foi em 2008, quando recebi um CD com gravações caseiras de 18 canções inéditas da sua parceria com Paulo César Pinheiro.<sup>4</sup> Na ocasião eu estava reunindo e transcrevendo gravações caseiras de parceiros de Paulo César Pinheiro<sup>5</sup>

para o curso “Inéditas de Paulo César Pinheiro”, que lecionei entre 2009 e 2011 na Escola Portátil

2 O songbook traz transcrições do violão de Guinga (no pentagrama e em cifras), feitas por Paulo Aragão e Carlos Chaves sob a supervisão de Guinga e dos respectivos parceiros, em 51 músicas, entre canções e peças instrumentais para violão solo.

3 A Escola Portátil de Música, dedicada à formação de jovens e adultos através da linguagem do choro, foi criada no ano 2000, no Rio de Janeiro, pela iniciativa de Mauricio Carrilho e Luciana Rabello, entre outros.

4 Parte desse repertório seria lançado em 2014 pela cantora Mônica Salmaso no álbum “Corpo de Baile”, inteiramente dedicado à obra de Guinga em parceria com Paulo César Pinheiro.

5 Esse material foi cedido a mim pelo violonista, cantor e compositor Alfredo del Penho, responsável pela digitalização do acervo de fitas K-7 de Paulo César Pinheiro, com o consentimento de Paulo César Pinheiro.



de Música, para alunos de canto. Na escuta dessas gravações cantadas e tocadas ao violão por Guinga – na sonoridade lírica de valsas, modinhas, choros-canção, marcha-rancho e toadas, fundamentadas na tradição da canção popular brasileira, na sua voz rascante, esforçando-se para alcançar grandes extensões melódicas – percebi que estava diante de um repertório cuja transcrição e a performance, tanto para o cantor quanto para o violonista, seriam instigantes. Além da minha identificação pessoal com o seu estilo calcado em padrões estéticos de identidade brasileira, a perspectiva de desvendar a complexidade melódica e harmônica das canções e a horizontalidade da construção do seu acompanhamento violonístico era desafiadora. Pensava mesmo em transcrever o repertório todo de ouvido, com a finalidade de tocar/cantar e ensinar, e quem sabe um dia teria a oportunidade de esclarecer dúvidas técnicas e dialogar com o próprio compositor sobre a adequação da minha “tradução” das suas gravações.

Essa oportunidade aconteceu inesperadamente em um sarau de compositores a que estive presente no bairro do Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, em junho de 2013. Havia cerca de vinte músicos jovens apresentando suas composições, em roda, cantando e acompanhando-se ao violão, e Guinga era o único compositor veterano no recinto. Todos estavam muito honrados com a sua presença. Quando consegui vencer a timidez para tocar uma marcha-rancho<sup>6</sup> de minha autoria, com o parceiro Vidal Assis, fiquei surpresa com a resposta positiva de Guinga e de todos presentes. Pude observar no compositor uma postura aberta para a escuta, pois era visível como sentia-se estimulado em ouvir atentamente as performances dos jovens compositores ali presentes. Após as performances, quebrado o “gelo” de sermos desconhecidos, pude enfim contar-lhe do projeto que havia realizado, da transcrição de algumas de suas canções, e da intenção de esclarecer dúvidas técnicas de algumas músicas. Ao ver e ouvir pela primeira vez Guinga tocar e cantar clássicos de sua obra como “Catavento e Girassol” e perceber o meu quase total desconhecimento do seu repertório, com exceção das 18 canções inéditas e algumas de suas peças no songbook, senti-me estimulada a suprir essa lacuna. Fui então em busca da sua discografia completa. Ao ouvir o conjunto dos seus onze discos lançados até então, causou-me impacto perceber a multiplicidade sonora da sua produção e despertou-me a curiosidade de compreender a construção da sua obra.

Considero esse sarau o marco inicial da investigação que passei a fazer sobre a produção de Guinga, que se processou em diversos níveis. Estabeleci com o compositor uma amizade que estende-se aos dias de hoje, possibilitando uma condição privilegiada para compreender – tanto como pesquisadora, quanto como compositora, cantora e violonista – o seu *modus faciendi*. Pude contar com a participação do compositor em duas faixas do meu primeiro disco autoral de canções,<sup>7</sup> onde percebe-se em algumas peças a influência da sua estética musical. Tenho atuado em shows como intérprete de algumas de suas obras cantando e me acompanhando ao violão, ou cantando sendo acompanhada por Guinga. Essa convivência ao longo de cinco anos gerou uma afinidade

---

6 “Bordado de rancho”, marcha-rancho de Anna Paes e Vidal Assis, gravada por Gabriela Kozyra no álbum “Noites brasileiras”, 2019.

7 O álbum “Miragem de Inaê”, lançado em 2016 pela gravadora Biscoito Fino, traz dez canções da minha parceria com Iara Ferreira e participações especiais de Guinga, do Quarteto Maogani e da cantora Paula Santoro. Guinga participa da faixa “Valsa de Aprendiz” e como arranjador da faixa “Carta escondida”.



estética que me permitiu estabelecer uma parceria em duas canções,<sup>8</sup> apresentando-me uma nova perspectiva de diálogo musical.

Com base na bibliografia existente sobre a obra de Guinga, além das informações de entrevistas e depoimentos do compositor, e contrapondo esses dados com o conceito de “lugar de memória” do historiador francês Pierre Nora (1981) analiso como se desenvolveu a sua assinatura musical como compositor, violonista e cantor ao longo da sua trajetória.

## **2. Influência do ambiente familiar (década de 1950)**

Guinga<sup>9</sup> (Carlos Althier de Souza Lemos Escobar) nasceu em Madureira, em 10 de junho de 1950, embora tenha sido criado na região de Jacarepaguá, no Rio de Janeiro. Residiam em sua casa o seu pai Althier da Silva Escobar (16/09/1928 – 04/04/1985) sargento-enfermeiro da Aeronáutica, nascido na Penha; sua mãe Inalda Figueiredo de Souza Lemos Escobar, (25/05/1928 – 10/06/2017), doméstica, nascida em Olaria, além dos seus avós maternos Oswaldo e Jandyra, sua irmã Vanessa e seu tio Marco Aurélio. Na família paterna há ascendência de negros, brancos e espanhóis; na família materna há ascendência de brancos e índios do nordeste do Brasil. O tio lhe ensinou os primeiros passos no violão, pois era exímio violonista, tanto acompanhando como solando repertório brasileiro e norte-americano.

Cheguei à música pela minha família. Apesar de ser muito pobre e inculta, era uma família de grande sensibilidade musical. Minha memória musical está intimamente ligada ao meu pai e à minha mãe. Meu pai conseguiu, com muito custo, ser sargento da aeronáutica. Amava a música clássica e a seresta. Minha mãe não fez o primário, mas cantava divinamente bem: era uma grande cantora doméstica. Eu aprendi a tocar violão acompanhando a minha mãe e a acompanhei até dois anos antes dela morrer, com 90 anos. (ESCOBAR, 2019. Entrevista concedida a Eduardo Sombini. Folha de São Paulo, Memorabilia, 31/03/2019)

Na casa de Guinga havia um ambiente musical intenso, na convivência com artistas,<sup>10</sup> amigos de seus tios maternos (além do tio Marco Aurélio havia mais três tios: Cláudio, Danilo e Consuelo) que eram todos cantores e/ou violonistas amadores, com exceção de Cláudio Lemos que chegou a gravar discos de 78 rpm pela Sinter. Quando Guinga classifica sua família como “inculta” refere-se à cultura adquirida a partir de estudos formais. Sua família era culta informalmente. Ouvia-se, através do rádio, do disco e da TV emergente, seresta brasileira, música clássica, ópera e canção popular italiana, canção latino-americana, além do jazz e da canção norte-americana,<sup>11</sup>

8 “Nobreza da Maré”, choro-canção, com melodia de Guinga, Anna Paes e letra de Simone Guimarães em homenagem à deputada Marielle Franco e “Mello Baloeiro”, acalanto, com melodia de Guinga e Anna Paes com letra de Guinga são duas canções que representam essa parceria.

9 Carlos Althier tornou-se Guinga na sua infância por causa da sua tia Lígia que o achava muito branco e que por isso resolveu chamá-lo de “gringo”, que logo transformou-se em “guinga” na linguagem infantil (CABRAL, 2003: p. 9). Sua brancura ficou perdida na infância, substituída pelo bronzeado permanente dos dias de hoje, resultado do hábito que lhe acompanha por toda a vida de caminhar e jogar futebol.

10 Alguns dos artistas que frequentaram a sua casa foram o pianista Gadé (1908 – 1969), os cantores Alcides Gerardi (1918 – 1978), Romeu Fernandes (1924) e o ator e cantor Wellington Botelho (1922 – 1987).

11 Exemplos de artistas representativos dos gêneros citados são: Orlando Silva, Vicente Celestino, Bach, Chopin, Villa-Lobos, Gabriel Fauré, Tchaikovsky, óperas de Puccini e Verdi, Duke Ellington, Gershwin, Cole Porter, Frank Sinatra, Nat King Cole, entre outros.





retrato de um cenário na música popular brasileira, que já desde os anos 1940, havia se ampliado na veiculação de uma pluralidade de gêneros musicais.<sup>12</sup>

A fala “eu aprendi a tocar violão acompanhando a minha mãe e a acompanhei até dois anos antes dela morrer, com 90 anos”, revela o quanto a sua prática de acompanhamento está diretamente relacionada ao vínculo materno. Por ocasião do lançamento do seu álbum *Suite Leopoldina* (um trabalho de caráter instrumental, embora haja quatro canções), Guinga afirma: “Eu sou circunstancialmente um compositor instrumental, mas o âmago da minha alma de compositor é a música com letra [...]” (CAMPANÉR, 1999).

Tive muita sorte de ouvir grandes compositores desde cedo. A seresta brasileira, a bossa-nova, os standards americanos e a música clássica foram aquecendo a minha vida e eu me tornei produto dessas influências. Desde criança fui emprenhado pelos ouvidos, engravidado de música. (GUINGA, 2019. Entrevista concedida a Eduardo Sombini. Folha de São Paulo, Memorabilia, 31/03/2019)

Segundo Maura Penna, autora com reconhecida produção no campo da educação musical, a competência artística desenvolve-se a partir do ambiente sociocultural.

A competência artística depende do ambiente sociocultural em que se vive, uma vez que depende das possibilidades de contato com as obras artísticas. Este contato continuado – esta “frequentação – vai construindo gradativamente a familiarização, vai formando, lentamente e de modo imperceptível, os referências necessários para a compreensão do código, para a apreensão das linguagens artísticas. (PENNA, 1995)

A influência do ambiente familiar, somada aos encontros musicais que aconteceriam na década seguinte – em bailes, jam sessions, serestas, rodas de samba, festas de subúrbio – foram determinantes na construção da sua linguagem artística.

### **3. Outras influências musicais, início da aprendizagem do violão e início da carreira de compositor (década de 1960)**

Guinga começa a tocar violão aos 11 anos de idade, influenciado pela estética da bossa-nova, que despontava no final dos anos 1950. Ouvia gravações de Tom Jobim, Sérgio Ricardo, Carlos Lyra, os Cariocas, entre outros. Um dos amigos que frequentavam sua casa, entretanto, seria responsável por uma mudança estética decisiva na sua forma de tocar: o violonista Haroldo Hilário Bessa. Haroldo não era um violonista profissional, mas através da convivência com um de seus melhores amigos, o violonista virtuose e compositor Garoto (Aníbal Augusto Sardinha) (1915 – 1955), desenvolveu seu estilo, buscando copiar o seu violão, que privilegiava uma construção horizontal. Esse violão contrapunha-se ao violão da bossa-nova (com acompanhamento em bloco) e Guinga passa a buscar essa estética a partir da convivência estreita com Haroldo.

Dois álbuns de música norte-americana tiveram grande importância na sua formação: o álbum “Focus” (1961), com composições e arranjos para orquestra de Eddie Sauter, interpreta-

<sup>12</sup> Essa abertura da indústria fonográfica a gêneros de música estrangeira provocou um movimento protecionista de padrões estéticos de identidade nacionais protagonizado por nomes como o radialista e cantor Almirante, o jornalista Lúcio Rangel, Ary Barroso, Radamés Gnattali, entre outros. (PAES, 2012: p. 97).



das pelo saxofonista Stan Getz, com estética limítrofe entre o jazz e o impressionismo; e “West Side Story” (1962), musical de Leonard Bernstein interpretada pelo Oscar Peterson Trio, uma leitura jazzística de peças da tragédia musical romântica. Embora ninguém da família tivesse dado importância para esses álbuns, Guinga na sua intuição de criança pré-adolescente, apaixonou-se por essa sonoridade sofisticada. A estética limítrofe entre o erudito e o popular estaria presente na essência da linguagem artística que desenvolveria nas décadas posteriores.

Aos 14 anos, Guinga conhece seu vizinho Paulinho Cavalcanti, também adolescente, mas que já destacava-se como exímio violonista de bossa-nova. Buscava imitar João Gilberto tocando e cantando. Paulinho lhe apresenta ao violonista e compositor Hélio Delmiro, então com 16 anos de idade. Ao conhecer Hélio, Guinga foi impactado pelo seu virtuosismo de solista e improvisador, dentro da estética do jazz e do samba, e até hoje o aponta como uma de suas maiores referências. Afirma que a sua ligação com o virtuosismo no violão foi despertada através dessa convivência, e desenvolvida ao longo da vida no contato com outros violonistas virtuosos como Baden Powell, Raphael Rabello, Paco de Lucia,<sup>13</sup> Quarteto Maogani, Marcus Tardelli,<sup>14</sup> Lula Galvão, Chiquito Braga, entre outros.

Nessa mesma ocasião começa a dar seus primeiros passos como compositor, momento em que conhece e torna-se amigo de Catoni e Candeia, dois baluartes do samba portelense. Percebia que a estética da composição deles era completamente diferente do que estava acostumado a tocar e os reconhecia como grandes compositores. Passa a frequentar a casa de Candeia, estando presente em diversas rodas de samba, frequentadas por nomes como Donga, Zé Kéti, Martinho da Vila, João Nogueira, Cristina Buarque, Monarco, Waldir 59, Casquinha, Walter Rosa, entre outros.

Em 1967 classifica-se no II Festival Internacional da Canção da TV Globo com a música “Sou só solidão”, parceria com Paulo Faya, dando início à sua carreira de compositor. Sua classificação junto a grandes nomes da música popular brasileira no mesmo festival – Pixinguinha, Hermínio Bello de Carvalho, Edino Krieger, Vinicius de Moraes, Capiba, Ariano Suassuna, Maestro Remo Usai e o então desconhecido Milton Nascimento<sup>15</sup> – teve grande importância para Guinga por abrir a perspectiva de afirmar-se como um compositor brasileiro.

#### **4. Vivência como músico, afirmação como compositor e a aproximação com a escola de violão clássico (década de 1970)**

No início da década de 1970 atua como músico acompanhando diversos artistas como Alaíde Costa, João Nogueira, Beth Carvalho, Cartola e Raul de Barros. Embora encontrasse prazer em atuar como músico, percebeu a partir dessa vivência, que não era esse o seu objetivo de vida. Nesse momento opta pela profissão de dentista (que manteria ao longo de 32 anos) para garantir sua sobrevivência, além de continuar compondo.

---

<sup>13</sup> Guinga conheceu Paco de Lucia em 1988, em um jantar na casa de Raphael Rabello. Ficou tão encantado depois de ouvi-lo tocar “Saci”, que disse: “eu trocaria meu universo musical pelo universo dele” (GALILEA, 2012)

<sup>14</sup> Marcus Tardelli lançou o álbum “Unha e carne: Marcus Tardelli interpreta Guinga” (2005), inteiramente dedicado à obra de Guinga para violão solo. A faixa-título, inspirada em Agustín Barrios, foi dedicada a Tardelli e representa a ligação de amizade e a sintonia estética de ambos.

<sup>15</sup> Milton Nascimento venceria o festival em 2º lugar com “Travessia” e Chico Buarque em 3º lugar com “Carolina”. Gutemberg Guarabyra levaria o 1º lugar com “Margarida”.



Em 1971, enquanto acadêmico de Odontologia, classifica-se para o VI Festival Internacional da Canção com a música “Pela cidade”, parceria com Márcio Ramos. Em 1973 tem suas primeiras músicas em parceria com Paulo César Pinheiro gravadas: o choro-canção “Conversa com o coração” e o bolero “Maldição de Ravel”, pelo MPB-4, no disco “Palhaços e Reis”. Nos anos seguintes tem mais quatro músicas dessa parceria gravadas: o choro-canção “Punhal” (1974) e “Valsa de realejo” (1975) por Clara Nunes, o tango “Bandoneon” por Paulo César Pinheiro (1974) e “Bolero de Satã” (1979) por Elis Regina, tendo Cauby Peixoto como convidado. Com essas gravações, a originalidade do seu estilo – trazendo lirismo melódico e complexidade harmônica – já começa a ser reconhecida e valorizada por seus pares.<sup>16</sup> “Valsa de realejo” teve seu primeiro sucesso comercial, com uma vendagem de 300.000 cópias em um mês, no álbum “Clareza”. O sucesso lhe permitiu casar e estabelecer um lar no Rio Comprido, depois em Copacabana e no Leblon, com Maria de Fátima Teixeira Escobar, sua colega da faculdade de Odontologia, com quem teve duas filhas: Constance e Branca Teixeira Escobar (THOMPSON, 2001). Embora vivesse na Zona Sul manteve seu consultório dentário na Zona Central (Estácio) e na Zona Norte (Penha, Cachambi e Grajaú) como forma de manter um vínculo geográfico com as suas raízes.

Em 1976, desperta em Guinga o interesse em estudar o violão clássico como forma de suprir a sua carência de um ensino formal. Sua relação com a música deu-se, desde o início, de forma intuitiva. Ao longo de cinco anos passa a fazer encontros semanais com o professor Jodacil Damasceno e ocasionalmente com seu assistente João Pedro Borges. Jodacil apresenta-lhe obras de compositores clássicos do repertório violonístico, como Villa-Lobos, Bach, Leo Brouwer, Agustín Barrios, além de transcrições de peças de Scarlatti e Ravel. Apesar de interessar-se pelas aulas, Guinga permaneceu refratário ao aprendizado através de partituras. Ao perceberem esse comportamento, seus professores passaram a ministrá-lhe aulas de apreciação musical. Além do aperfeiçoamento técnico, esses encontros musicais tiveram importância fundamental para que Guinga passasse a buscar outros horizontes estéticos que serviram de inspiração para novas composições. Peças para violão solo como a valsa instrumental “Comovida”, gravada em 1988 por Raphael Rabello, “Choro breve” e o baião “Nítido e obscuro”, que na década de 1990 receberia letra de Aldir Blanc, foram compostas nesse período.

Guinga permanece até os dias de hoje um músico e compositor intuitivo, pois nunca estabeleceu qualquer vínculo com a leitura ou a escrita de partituras, seja no pentagrama ou cifrada. Seu *modus faciendi* de produção baseia-se na oralidade, através da prática da escuta diária de gravações da obra de compositores que são suas referências, seja pela transmissão do rádio, do disco, das plataformas digitais do Youtube, Spotify, ou da convivência com seus parceiros de música.

Sempre ouço tudo o que posso da grande música, com os ouvidos de quem está estudando, às vezes com o instrumento na mão. Aprendo sem saber, e as grandes obras vão formando uma memorabilia inconsciente. (GUINGA, 2019. Entrevista concedida a Eduardo Sombini. Folha de São Paulo, Memorabilia, 31/03/2019)

16 Ver “Elis Regina e Cauby Peixoto: ensaio e gravação de Bolero de Satã”. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RStwWgjG-6c>. Acesso em 25 de abril de 2019.



Essa escuta envolve a transposição para o violão de sonoridades às vezes orquestrais e pianísticas, gerando maneiras particulares de construir acordes. Muitas vezes a prática de “desvendar” esses caminhos harmônicos e orquestrais o conduzem a um estado de espírito criativo que o leva a compor novas composições. Um exemplo desses é a valsa instrumental “Melodia Branca” (dedicada à sua filha Branca) composta após a escuta do Adagio Sostenuto do Concerto Nº 2 de Rachmaninoff.

Guinga acredita, entretanto, que a prática de escutar não garante fazer boa música, se não houver um componente fundamental: a emoção.

Para se fazer boa música escutar não é suficiente. É preciso olhar para a arte e para a vida. Muitos músicos só pensam em música. Tocam muitas notas que impressionam. João Gilberto toca somente três acordes que tocam o seu coração. Só existe um caminho válido na música, e esse é o caminho da emoção”. (ESCOBAR, 2001).

No seu *modus faciendi* a inspiração para compor não vem apenas do conhecimento técnico ou da capacidade de escutar, mas também da capacidade de se emocionar com os acontecimentos da vida. Suas palavras ao final do depoimento ao jornalista Eduardo Sombini “Nunca abri mão da emoção. Sinto-me feliz por me emocionar profundamente”, reforçam essa postura.

## **5. Dedicção à composição e à carreira de dentista (década de 1980)**

Na década de 1980 Guinga dedica-se a dar continuidade à sua produção embora, nesse momento, ainda fosse desconhecido do grande público, atuando profissionalmente como dentista. O compositor considera esse um período de “gestação”, de frutos que viriam a ser colhidos nos anos 1990, com o lançamento da sua carreira discográfica aos 41 anos de idade. Amplia o universo de estilos musicais na sua composição com gêneros como modinha, choro-canção, samba-canção, bolero, tango, valsa, fado, toada, marcha-rancho, baião e embolada, frevo, repente, xote, galope e toada sertaneja. Tem músicas dessa época gravadas por nomes como Mauricio Tapajós, Paulo César Pinheiro, Nelson Gonçalves, Clara Nunes, Ronnie Von, Miúcha, Raphael Rabello, Claudya, Amélia Rabello, Cristina Santos, Pepê Castro Neves, Michel Legrand, além da sua primeira gravação internacional pelo cantor norte-americano Mark Murphy.

Por intermédio de Raphael Rabello conhece Aldir Blanc, com quem inicia uma parceria profícua em 1988, que permitiria o lançamento do seu primeiro álbum autoral “Simples e absurdo” em 1991.

## **6. Início e consolidação da sua carreira discográfica (década de 1990)**

O álbum “Simples e Absurdo” (1991) foi realizado a partir da iniciativa do produtor Paulinho Albuquerque e dos compositores Ivan Lins, Vitor Martins e Aldir Blanc. Inconformados com o fato de Guinga, aos 41 anos de idade, ainda não ter gravado um disco, Ivan Lins e Vitor Martins fundaram a gravadora Velas especialmente para lançá-lo. Gravadoras multinacionais não se interessaram em lançá-lo por considerarem a sua estética “difícil” (NETO, 1996). Paulinho tornaria-se



um grande amigo e produtor de outros quatro discos.<sup>17</sup> O disco foi uma espécie de mutirão de artistas convidados, admiradores de sua obra, que aceitaram participar graciosamente para que a sua realização fosse possível. Embora o repertório seja de canções, Guinga não atua cantando e seu violão está presente apenas em algumas faixas, portanto a estética da sua personalidade artística como viria a se delinear, não está tão evidente. O mesmo não ocorre em “Delírio Carioca” (1993), um álbum de canções e duas músicas instrumentais, onde a voz e/ou o violão de Guinga estão presentes em quase todas as faixas.

O álbum “Cheio de dedos” (1996) privilegia a música instrumental, trazendo sonoridades variadas: duos de violão solo, vocalize, quarteto de cordas, sopros e piano, além de algumas canções interpretadas por artistas convidados. Vencedor em três categorias no Prêmio Sharp 1997,<sup>18</sup> o álbum lhe trouxe reconhecimento artístico não só como compositor mas também como instrumentista virtuoso, como podemos observar no título da matéria de Silvio Essinger por ocasião do seu lançamento: “Músico dos músicos: o violonista carioca, compositor favorito das estrelas, chega ao terceiro disco. Até mesmo Paco de Lucia se impressionou com seu virtuosismo” (ESSINGER, 1996). Em seu perfil no Instagram, Guinga comenta: “Cheio de dedos” simboliza a entrada do grande Lula Galvão na minha vida”. O compositor o considera um mestre harmonizador e solista, com quem passou a apresentar-se em duos de violão, com uma “sintonia justa”, como se respirassem juntos (ESCOBAR, 2017).

“Suite Leopoldina” (1999) divide o repertório entre músicas cantadas e instrumentais trazendo uma sonoridade mais orquestral, com piano e cordas, embora também traga formações menores com solos de violão e arranjos para sopros. Guinga comenta a origem do título do álbum, evidenciando o quanto a sua identidade musical está vinculada às raízes familiares no subúrbio do Rio de Janeiro:

Suite Leopoldina é intimamente dedicado às minhas famílias materna e paterna, cujos cariocas são todos da Leopoldina. Aquela igreja da Penha na contracapa é a perspectiva que se via da casa do Haroldo Hilário Bessa, meu grande amigo e grande influência do meu violão e da minha música. Ele me apresentou ao violão de Garoto, Laurindo de Almeida e alguns outros revolucionários quando eu estava completamente envolvido pela bossa-nova aos 11 anos de idade. (ESCOBAR, 2017).

O sociólogo francês Pierre Nora criou o conceito de “lugar de memória”, para designar tudo o que se constitui para simbolizar ou fazer lembrar uma prática social, uma personalidade ou evento histórico ocorrido no passado. Afirmo, entretanto, que mesmo um lugar de aparência puramente material, como por exemplo, um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica, se for objeto de um ritual (NORA, 1981). Entendemos que quando Guinga intitula seu álbum com a localização geográfica do nascimento de seus pais, e estampa a

17 O produtor Paulinho Albuquerque (1942 - 2006) produziu “Simples e Absurdo” (1991), “Cheio de dedos” (1996), “Suite Leopoldina” (1999), “Cine Baronesa” (2001), “Noturno Copacabana” (2003), e em parceria com o saxofonista Zé Nogueira produziu “Delírio Carioca” (1993). Zé Nogueira lançou o álbum “Carta de Pedra” (2008), inteiramente dedicado à obra de Guinga.

18 O álbum “Cheio de dedos” foi premiado em três categorias: Melhor disco instrumental, Melhor música instrumental, Melhor produção no Prêmio Sharp 1997.



imagem do local na capa do disco, e ainda evoca na sua fala, vivências passadas com mestres que foram suas referências, está criando um “lugar de memória” investido de aura simbólica. Não por acaso, “Igreja da Penha”<sup>19</sup> é o título da valsa que escolhe para abrir os seus shows e, ao consultá-lo sobre a razão, ele explica: “é como uma oração, pra tudo correr bem”. Sua produção está repleta de exemplos de ritualizações simbólicas de memórias afetivas, que serão pontuadas ao longo desse trabalho.

À luz do conceito de Nora, Guinga poderia ser considerado um “homem-memória”, que ao trazer suas lembranças à tona estaria estimulando o “reencontro com o pertencimento, princípio e o segredo da identidade” (NORA, 1981:p.18).<sup>20</sup> A sua atitude ritualística de valorizar a memória não é passadista, pois considera fundamental que o artista tenha um olhar no futuro, haja vista a sua escuta atenta no sarau de jovens compositores mencionado no início desse trabalho.

Eu só acredito no artista que tem um pé no futuro e outro pé no passado. [...] Se um músico continua a tocar choro da forma como foi tocado no passado, nada acontecerá. [...] Você tem que buscar o que é brasileiro, baseado no que foi e pensar para frente. Sem fundamento nada acontece.” (ESCOBAR, 2001. Entrevista concedida à jornalista Daniella Thompson publicada em inglês na revista Brazzil. [tradução minha])

Em 1996, pela primeira vez um artista lança um álbum inteiramente dedicado à obra de Guinga e Aldir Blanc: “Catavento e Girassol”, por Leila Pinheiro, através de uma gravadora multinacional, a EMI-Odeon, com grande poder de distribuição. A canção foi considerada a melhor música brasileira de 1996. Segundo Sérgio Cabral, “a vendagem de mais de 100 mil exemplares desfez a imagem de que Guinga é um compositor difícil”. Guinga foi surpreendido pelo sucesso e disse: “Desde ‘Bolero de Satã’ na voz de Elis Regina, não experimentava a sensação de ouvir minha música no rádio como acontece com “Catavento e girassol”. Isso é tudo que quero na vida. Nada de ficar preso na gaveta. Não quero ser cult.” (CABRAL, 2003: p. 17 - 18).

A partir da análise do levantamento discográfico de Guinga elaborado pela jornalista norte-americana Daniella Thompson, Vieira Filho observa que é possível perceber um aumento significativo da presença de suas músicas na discografia de outros artistas como uma consequência natural da consolidação de sua carreira autoral. O número de faixas gravadas quadruplicou, com 94 faixas gravadas nos anos 1990, em relação aos anos 1980 com 22 faixas. (VIEIRA FILHO, 2014: p. 66). Essa consolidação se reflete na expansão da sua atuação profissional em turnês internacionais. O lançamento de músicas de Guinga por Sérgio Mendes nessa década também contribuiu para a divulgação da sua obra no exterior.

## **7. Expansão da carreira artística (década de 2000)**

Nos seis discos lançados nessa década – “Cine Baronesa” (2001), “Noturno Copacabana” (2003), “Graffiando vento” (2004), “Casa de Villa” (2007) e “Dialetto Carioca” (2007), “Saudade do

19 “Igreja da Penha” é uma espécie de “carro-chefe” do seu repertório pra violão solo, feito em homenagem a Haroldo Bessa e influenciado pela estética de Garoto.

20 Nos seus estudos sobre a memória, Pierre Nora utilizou o termo “homens-memória” para definir as memórias de homens particulares que passam a ser necessárias quando os rituais tradicionais deixam de ser vividos coletivamente (Nora, 1981).



cordão” (2009) – observa-se uma mudança estética gradual, com o violão passando a ocupar um lugar mais central nos arranjos das gravações. Essa mudança torna mais evidente o idiomatismo violonístico na sua produção. Observa-se também uma maior diversificação de parceiros, pois até a década de 1990 suas parcerias eram basicamente as com Paulo César Pinheiro e Aldir Blanc.

“Saudade do cordão” (2009), “Graffiando vento” (2004) e “Dialetto Carioca” (2007) são discos instrumentais, onde o clarinete tem também um papel de destaque, dialogando com o violão, sendo os dois últimos gravados na Itália. No álbum “Graffiando vento” o clarinetista italiano Gabriele Mirabassi recebe Guinga, marcando o início de um duo que duraria até os dias de hoje. Em “Dialetto Carioca” Mirabassi atua também como produtor e músico convidado ao lado do clarinetista Paulo Sérgio Santos, Jorginho do Trompete e Lula Galvão. Segundo Guinga “é um disco que tem um caráter mais improvisado, onde não foi estabelecido nenhum arranjo em especial. Os músicos sentavam e decidiam o que deveria ser feito”. (ESCOBAR, 2017)

O álbum “Saudade do cordão” em duo com Paulo Sérgio Santos, traz uma homenagem a uma de suas grandes referências: o maestro Heitor Villa-Lobos. A marcha-rancho que dá título ao disco, com letra de Pedro Carneiro (embora tenha sido gravada instrumentalmente) faz referência ao bloco carnavalesco batizado por Villa-Lobos com o nome “Sôdade do cordão”.

“Noturno Copacabana” e “Casa de Villa” são discos de canções, e “Cine Baronesa” traz músicas instrumentais e cantadas. O título do álbum “Noturno Copacabana” evoca o período da mudança de residência do subúrbio para a Zona Sul, nos anos 1970, que lhe traria o desafio de desenvolver uma nova atitude de concentração no exercício de compor diante do caos urbano. Fazendo um balanço, avalia ter sido talvez um dos períodos mais férteis na sua trajetória. Em seu perfil no Instagram comenta:

Apesar de ser um suburbano clássico, aos 26 anos vim morar em Copacabana. Foi uma diferença brutal, muito contrastante com a minha fase anterior. Tive a experiência de compor em meio a um verdadeiro inferno do trânsito, dia e noite, e percebi que a música realmente vai de dentro pra fora. Talvez tenha sido o período mais fértil da minha vida. “Noturno Copacabana” é uma homenagem aos anjos e demônios que habitam esse lugar. Meu trem passou por aqui e fez uma parada, seguiu caminho e de vez em quando retorna (ESCOBAR, 2017).

A explicação sobre a origem do título do álbum “Casa de Villa” traz mais um exemplo de ritualização de memórias. O mesmo título, com duplo sentido, traz os significados da ligação familiar, além do bordão reafirmativo da influência estética de Villa-Lobos. Pontua ainda um aspecto técnico, sobre a singularidade na escolha da tonalidade da música que dá nome ao disco: a única em sua obra composta em Si bemol menor. A tonalidade é incomum não só na sua obra mas também na obra de outros compositores violonistas.

Existe uma profunda memória dentro de mim acerca de uma casa de vila onde morou minha avó paterna em Jacarepaguá. Na realidade são memórias alegres mas também envolvidas por uma lembrança de minha tia Lúcia que morreu de parto, muito jovem ainda, e cujo velório foi realizado nesta casa, fato que era mais comum na década de ‘50. Mas a minha memória não é mórbida, é apenas constituída de fatos corriqueiros como nascer e morrer. O sentido do título é duplo porque remete também a Villa-Lobos, que é um artista que eu me sinto, de uma certa forma, bastante influenciado. “Casa de Villa” foi a única música que eu compus na tonalidade de si bemol menor. (ESCOBAR, 2017)



O título “Cine Baronesa” traz a referência da memória da sua infância e adolescência. ‘Cine Baronesa’ é uma homenagem explícita à minha infância e adolescência em Jacarepaguá. A porta do cinema representa um ponto de encontro, uma explosão de vida, e o limite entre fantasia e realidade”, diz Guinga em seu perfil do Instagram (ESCOBAR, 2017).

Nessa década Guinga encerra a sua atividade como dentista e passa a viver exclusivamente da música, intensificando a sua carreira internacional. Um momento emblemático que representa o seu reconhecimento artístico fora do Brasil, é o concerto de 1º de dezembro de 2006, quando toca com a Filarmônica de Los Angeles, EUA, em programa dedicado à sua obra, no Walt Disney Concert Hall, com arranjos de Paulo Aragão e regência do norte-americano Vince Mendoza.

Segundo a análise de Vieira Filho, na década de 2000 ainda observa-se um aumento significativo da presença de suas músicas na discografia de outros artistas, com 222 faixas, em relação a 94 faixas gravadas nos anos 1990 (VIEIRA FILHO, p. 62). O lançamento dos songbooks “A música de Guinga” (2003) e “Noturno Copacabana” (2006), pela editora Gryphus, com transcrições do violão de Guinga feitas por Paulo Aragão e Carlos Chaves, certamente contribuíram para a divulgação da sua obra entre violonistas e estudantes de música do mundo todo. A esse respeito, na sua comunicação da mesa-redonda, Paulo Aragão demonstrou como as cifras, comumente utilizadas em *songbooks* de música popular brasileira, são limitadas para representar a harmonia contida nos acordes do violão de Guinga, e por isso a necessidade da escrita no pentagrama.

### **8. Intensificação da carreira e novos encontros artísticos (década de 2010)**

Na década de 2010 Guinga lança dez discos, sendo cinco de músicas cantadas – “Francis e Guinga” (2013), “Porto da madama” (2014), “Mar afora” (2015), “Dobrando a Carioca” (2016) e “Intimidade” (2017) – e cinco de músicas instrumentais – “Rasgando seda: Guinga e Quinteto Villa-Lobos” (2012), “Avenida Atlântica: Guinga e Quarteto Carlos Gomes” (2017), “Roendopinho” (2014), “Canção da impermanência” (2017), “Passos e assovio: Guinga convida Gabriele Mirabassi” (2018).

O álbum “Francis e Guinga” (2013) registra seu encontro com o pianista e compositor Francis Hime, uma das suas grandes referências, em arranjos que mesclam as composições de ambos.

“Porto da madama” (2014) traz a sonoridade voz e violão em arranjos elaborados por Guinga, com a participação de quatro cantoras: uma brasileira, Mônica Salmaso; uma italiana, Maria Pia de Vito; uma portuguesa, Maria João; e uma norte-americana, Esperanza Spalding. Pela primeira vez em sua discografia Guinga inclui, além do seu repertório autoral, canções de outros compositores que marcaram sua memória musical afetiva.<sup>21</sup> Nos arranjos dos acompanhamentos desse repertório observa-se a singularidade do idiomatismo violonístico de Guinga. No perfil do seu Instagram o compositor avalia: “Porto da madama” é um disco onde o Guinga acompanhador veio à tona. Na realidade eu sempre fui um violonista acompanhante. Nunca me senti um solista. E acompanhar essas cantoras foi um sonho”. O “sonho” de acompanhar essas cantoras confirma a sua fala de que o âmago da sua alma de compositor é a música com letra, que remonta ao vínculo materno, quando diz ter aprendido a tocar violão acompanhando a sua mãe.

21 Entre os compositores que constam no repertório de “Porto da Madama” além de Guinga estão: Tom Jobim, Vinicius de Moraes, José Maria de Abreu e Francisco Mattoso, Luiz Gonzaga, Peterpan, Claudionor Cruz e Pedro Caetano.





Em 2016 Guinga venceu o Prêmio da Música Brasileira na categoria Melhor Arranjador pelo trabalho desse disco. Esses arranjos, transpostos para piano pela pianista Stefania Tallini e pelo violonista Mauro Fava, estão registrados no álbum “Intimidade” (2017), gravado na Itália. Guinga apresenta-se em duo com Stefania, atuando principalmente como cantor, além de violonista. Na sonoridade do disco percebe-se que praticamente não há alteração dos arranjos originais. Conforme o arranjador e violonista Paulo Aragão<sup>22</sup> observou durante a sua apresentação na mesa-redonda desse festival, a construção do violão de Guinga “já vem com o arranjo pronto”, portanto, o trabalho do arranjador fica muito facilitado.

“Mar afora” (2015), gravado na Alemanha pelo selo Acoustic Music Records, também traz a sonoridade voz e violão, só que dessa vez, em duo com Maria João. O álbum é inteiramente dedicado ao repertório cantado com os parceiros veteranos Aldir Blanc, Paulo César Pinheiro e com os jovens Edu Kneip e Thiago Amud. “Dobrando a Carioca” (2016) é uma comemoração dos vinte anos do encontro entre Guinga, Jards Macalé, Moacyr Luz e Zé Renato: todos violonistas, compositores e cantores.

“Rasgando seda: Guinga e Quinteto Villa-Lobos” e “Avenida Atlântica: Guinga e Quarteto Carlos Gomes” trazem uma sonoridade camerística – o primeiro um quinteto de sopros e o segundo um quarteto de cordas – com arranjos de Vitor Santos, Paulo Sérgio Santos e Paulo Aragão: retratos musicais da estética limítrofe entre popular e erudito que o acompanha desde a sua fixação de criança em escutar o álbum “Focus” repetidas vezes. O título “Rasgando seda”<sup>23</sup> dá nome à parceria de Guinga com a compositora Simone Guimarães, que escreveu uma letra em sua homenagem. O título “Avenida Atlântica” traz novamente a ligação de Guinga com o bairro de Copacabana e dá nome à sua parceria com Thiago Amud.

“Roendopinho”<sup>24</sup> (2014), “Canção da impermanência” (2017)<sup>25</sup> e “Passos e assovio: Guinga convida Gabriele Mirabassi” (2018) são três álbuns gravados na Alemanha. O último é uma continuação do seu trabalho em duo com o clarinetista italiano, quatorze anos depois de “Graffiando vento”. “Roendopinho” é um álbum de peças para violão solo. No seu perfil do Instagram Guinga comenta: “Roendopinho” é um formato de disco onde não há maquiagem. É um retrato meu sem retoques, mas tenho um grande orgulho desse disco.” Percebe-se, nos discos mais recentes de Guinga, uma busca pela estética original da composição. O título representa a sua intimidade visceral com o instrumento e também a luta para encontrar a perfeição almejada. “Sou obsessivo com o trabalho, extremamente perfeccionista e fiquei várias vezes paralisado. Dias e dias de sofrimento, com o instrumento na mão tentando compor sem conseguir”, diz Guinga (ESCOBAR, 2019). A palavra

---

22 Paulo Aragão é um dos principais arranjadores da obra de Guinga. Foi responsável pelos arranjos da suíte “Circular da Penha”, apresentada no VI FMCB pela Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas com regência do maestro Ricardo Bologna.

23 “Rasgando seda” refere-se à expressão popular que significa uma troca de amabilidades.

24 O álbum “Roendopinho” foi lançado em LP no Japão em abril de 2019, por ocasião da turnê de Guinga ao país, ao lado da cantora Mônica Salmaso, dos músicos Nailor Azevedo e Teco Cardoso.

25 Parte do repertório dos álbuns “Roendopinho” e “Canção da impermanência” está transcrito no álbum “The music of Guinga”, lançado na Alemanha (Acoustic Music GmbH & Co. KG, Osnabrück, 2017).



“pinho” simboliza o violão e a palavra “roer” simboliza o ato de usar, gastar o instrumento, de tanto tocar pra encontrar o melhor caminho.

“Canção da impermanência” (2017) é um álbum de voz e violão. O título foi criado a partir de uma conversa com o compositor Sérgio Rojas, onde Sérgio disse a Guinga que “o contrário da vida não é a morte, mas sim a impermanência”. Essa frase provocou em Guinga uma reflexão sobre a sua luta pessoal travada contra a “impermanência” através da construção da sua obra, expressa no verso da canção “mas ergue uma montanha em desafio à impermanência”, cuja letra foi composta por ele mesmo<sup>26</sup>. Seu principal recurso para “permanecer”, ao mesmo tempo vivo e lembrado após a morte, é manter-se em atividade, produzindo, com um olhar no futuro e não no que já viveu.

Não faço balanço nenhum dos meus 50 anos de carreira. Hoje, minha idade é quatro ou cinco anos. É isso que eu ainda posso viver, depois dos 68 anos que passaram. O que foi, foi. Se a gente não morresse, aliás, a vida não teria a menor graça – o que nos faz andar é saber que um dia vamos perecer (ESCOBAR, 2019).

A personalidade emotiva e inquieta de Guinga é catalisadora do seu ímpeto criativo. Para ele, ser artista significa oscilar eternamente entre momentos de satisfação pelo reconhecimento do seu valor artístico e momentos de tormento, por muitas vezes sentir-se aquém do seu alto padrão artístico almejado.

A arte me levou ao paraíso mas também ao inferno. Sofri muitas vezes por não conseguir concretizar como artista, algo que me emocionava profundamente. Fiquei mal, me senti pequeno, mas isso funcionou como estímulo para evoluir. Deitar nos louros não leva ninguém a nada: a vitória só conta profissionalmente, porque artisticamente os reveses me engrandeceram muito mais. Isso não significa que não guarde memórias de grandes momentos.

## 9. Conclusão

Nesse artigo descrevi a trajetória de Guinga, compositor popular e violonista virtuose nascido no subúrbio do Rio de Janeiro. Busquei analisar a maneira como se desenvolveu a sua assinatura musical, enquanto síntese da consolidação do seu estilo e construção da sua identidade como compositor e violonista, através das experiências adquiridas ao longo da sua vida.

Evidenciei a importância da sua família no despertar do seu interesse pela música na sua infância, na década de 1950. Apesar de pobre, a família ofereceu-lhe um ambiente cultural intenso, sendo exposto a uma infinidade de estilos musicais – seresta brasileira, música clássica, ópera, canção popular italiana, canção latino-americana, jazz e canção norte-americana – ouvidos através do rádio do disco e da TV emergente e na convivência com artistas amadores e profissionais.

Relatei o início do seu aprendizado ao violão, aos 11 anos de idade, influenciado pela estética da bossa-nova, e a relevância do convívio com o violonista Haroldo Hilário Bessa, que seria responsável por uma mudança na sua forma de tocar, privilegiando uma construção horizontal no violão, influenciada pelo estilo de Garoto, compositor e violonista virtuose. A identificação com o virtuosismo seria intensificada na convivência com o violonista e compositor Hélio Delmiro, solista e improvisador dentro da estética do jazz e do samba, que até hoje é uma de suas principais referências.

---

<sup>26</sup> Outros artistas da música popular brasileira expressam, através da criação, a mesma inquietação existencialista, como por exemplo Gilberto Gil, em letras como “Cérebro eletrônico” e “Não tenho medo da morte”.



Relatei o início da sua atividade como compositor, na adolescência, chegando a classificar-se aos 17 anos no II Festival Internacional da Canção da TV Globo. Na mesma época ampliaria a sua vivência cultural, frequentando o ambiente das rodas de samba, através do contato com Catoni e Candeia.

Relatei a sua breve experiência como músico na década de 1970, acabando por optar pela profissão de dentista para garantir sua sobrevivência, embora mantivesse a atividade como compositor. Tornou-se parceiro de Paulo César Pinheiro, passando a afirmar-se como compositor quando o seu repertório foi gravado por grandes artistas da música popular brasileira. Mencionei a sua carência de um ensino formal que o fez procurar uma vivência na escola do violão clássico. Como permaneceu refratário ao aprendizado através de partituras, as aulas serviram-lhe como uma oportunidade de ampliar o seu conhecimento da obra de compositores clássicos, abrindo novos horizontes estéticos que serviriam de inspiração para a atividade de compor, além do aperfeiçoamento da sua técnica violonística.

Descrevi seu *modus faciendi* de produção baseado na oralidade e na prática da escuta diária de gravações. A procura por “desvendar” caminhos harmônicos e orquestrais o conduzem a um estado de espírito criativo que o leva a compor. Embora reconheça a importância da técnica e da capacidade de escutar, considera a capacidade de se emocionar com os acontecimentos da vida, um ingrediente fundamental no ofício de compositor.

Relatei que nos anos 1980, embora tenha privilegiado a atividade como dentista, não parou de compor, ampliando o universo de estilos musicais na sua obra que continuou a ser gravada por outros artistas. Conheceu Aldir Blanc, com quem estabeleceu uma parceria profícua a partir de 1988.

Descrevi o início e a consolidação da sua carreira discográfica na década de 1990. O lançamento do primeiro álbum “Simples e Absurdo”, dedicado à sua parceria com Aldir Blanc, foi possível pela iniciativa do produtor Paulinho Albuquerque e dos compositores Ivan Lins e Vitor Martins. Inconformados com o fato de Guinga, aos 41 anos, ainda não ter gravado um disco, fundaram a gravadora Velas especialmente para lançá-lo. Embora as gravadoras multinacionais considerassem a sua estética “difícil”, Guinga já gozava do reconhecimento da classe artística, evidenciado pelo mutirão de artistas que se reuniu para a concretização do disco, sem cobrança de cachê.

Descrevi, em linhas gerais, a sonoridade dos quatro álbuns lançados nessa década. Evidenciei o crescimento do seu reconhecimento artístico, com o álbum instrumental “Cheio de dedos”, premiado em três categorias no Prêmio Sharp 1997; com o lançamento do álbum “Catavento e Girassol”, da cantora Leila Pinheiro, dedicado a sua obra com Aldir Blanc, um sucesso de venda da gravadora multinacional EMI-Odeon, contribuindo para desfazer a imagem de que era um compositor “difícil”; e pelo aumento significativo de suas músicas na discografia de outros artistas.

Analisei, à luz do conceito de “lugar de memória” de Pierre Nora, como a identidade de Guinga é caracterizada pela fidelidade às raízes musicais, locais e familiares, através da ritualização simbólica de memórias afetivas. Exemplos dessas ritualizações estão presentes nos títulos das músicas e de álbuns como “Suite Leopoldina”, dedicado aos seus pais. Demonstrei como essa atitude, entretanto, não é passadista, pelo seu interesse em olhar sempre para o futuro, na busca inquietante por compor e na atenção às produções de jovens compositores.

Na década de 2000 demonstrei como a sua carreira artística expandiu com o lançamento de mais seis discos, alguns deles lançados no exterior. Descrevi, em linhas gerais, a sonoridade



dos discos. Apontei mudanças estéticas na construção dos arranjos, com uma tendência do seu violão ocupar um lugar mais central, tornando mais evidente o idiomatismo na sua produção. Nesse período encerra a atividade como dentista, passando a viver exclusivamente da música e intensifica a sua carreira internacional. Uma demonstração emblemática da continuação do seu reconhecimento artístico foi a sua participação, com a Filarmônica de Los Angeles, em um concerto inteiramente dedicado à sua obra.

Demonstrei como, na década atual, Guinga continua desenvolvendo a sua carreira e fomentando novos encontros artísticos, já tendo gravado dez discos, sendo cinco de músicas cantadas e cinco de músicas instrumentais. Pela primeira vez em sua discografia incluiu, além do seu repertório autoral, canções de outros compositores que marcaram sua memória musical afetiva no álbum “Porto da madama”, premiado pelos seus arranjos ao violão para o acompanhamento de quatro cantoras. Nesse trabalho revelou que o âmago da sua alma de compositor é a música com letra, além do prazer que sente em acompanhar.

Destaquei a “Canção da impermanência”, integrante do álbum com mesmo título, com letra existencialista de sua autoria, como símbolo da sua busca constante em permanecer vivo e lembrado após a morte, mantendo-se em atividade. O reconhecimento artístico atual de Guinga é crescente, com perspectivas de novos projetos pela comemoração do seu aniversário de 70 anos em junho de 2020.

Por fim concluo que a assinatura musical de Guinga, enquanto síntese da consolidação do seu estilo e construção da sua identidade como compositor e violonista, é ao mesmo tempo cosmopolita e profundamente ligada à multiplicidade sonora do Brasil, produto de uma personalidade emotiva, movida por uma inquietação existencialista, que se manifesta através da oralidade e da ritualização da sua memória afetiva.



## Referências

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

CAMPANÉR, Laura. *Guinga: a música que não é apenas produto*. Revista Interativa Borage. Ano 1, nº 10. 24 de junho a 14 de julho de 1999. Disponível em [http://www2.uol.com.br/borage/rbi10/brgr10\\_lancamentos.htm](http://www2.uol.com.br/borage/rbi10/brgr10_lancamentos.htm) Acesso em 22/04/2019.

ESCOBAR, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). *Pixinguinha, Villa-Lobos e Jobim regem a minha vida, diz Guinga*. São Paulo, 2019. Folha de São Paulo, Memorabilia. 31/03/2019. Entrevista concedida a Eduardo Sombini. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/03/pixinguinha-villa-lobos-e-jobim-regem-minha-vida-diz-guinga.shtml> Acesso em 22/04/2019.

\_\_\_\_\_. *Guinga expounds*. EUA: Brazzil magazine, 2001. Entrevista concedida à Daniella Thompson. Disponível em [http://daniellathompson.com/Texts/Guinga/Guinga\\_rising.htm](http://daniellathompson.com/Texts/Guinga/Guinga_rising.htm) Acesso em 24/04/2019.

\_\_\_\_\_. *Suite Leopoldina é intimamente dedicado às minhas famílias materna e paterna, cujos cariocas são todos da Leopoldina*. Rio de Janeiro, 18/05/2017. Instagram: @guinga\_oficial. Disponível em <https://www.instagram.com/p/BUPQrONDkqu/>. Acesso em 23/04/2019/.

\_\_\_\_\_. *“Cheio de dedos” simboliza a entrada do grande Lula Galvão na minha vida*. Rio de Janeiro, 18/05/2017. Instagram: @guinga\_oficial. Disponível em <https://www.instagram.com/p/BURpCgdDkZJ/>. Acesso em 23/04/2019.

ESCOBAR, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). *Apesar de ser um suburbano clássico, aos 26 anos vim morar em Copacabana*. Rio de Janeiro, 19/05/2017. Instagram: @guinga\_oficial. Disponível em <https://www.instagram.com/p/BURpCgdDkZJ/>. Acesso em 23/04/2019.

\_\_\_\_\_. *Existe uma profunda memória dentro de mim acerca de uma casa de vila onde morou minha avó paterna em Jacarepaguá*. Rio de Janeiro, 20/05/2017. Instagram: @guinga\_oficial. Disponível em <https://www.instagram.com/p/BUVDedOjPT-/>. Acesso em 23/04/2019.

\_\_\_\_\_. *“Cine Baronesa” é uma homenagem explícita à minha infância e adolescência em Jacarepaguá*. Rio de Janeiro, 18/05/2017. Instagram: @guinga\_oficial. Disponível em <https://www.instagram.com/p/BUPRgw2DXII/>. Acesso em 23/04/2019.

ESSINGER, Silvio. *Músico dos músicos: o violonista carioca, compositor favorito das estrelas, chega ao terceiro disco*. Revista Manchete. 16/09/1996.

GALILEA, Carlos. *Violão ibérico*. Rio de Janeiro: Trem Mineiro Produções Artísticas, 2012.



MIGUEL, Antônio Carlos. *Retrato musical de Guinga em movimento*. In: MARQUES, Mário. Guinga: os mais belos acordes do subúrbio. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

NETO, Bráulio. *Velas solta as amarras fonográficas*. Jornal do Brasil. 7 de julho de 1996. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em [http://memoria.bn.br/DocReader/O30015\\_11/160817](http://memoria.bn.br/DocReader/O30015_11/160817). Acesso em 25/04/2019.

NORA, Pierre. *Entre Memória e História – a problemática dos lugares*. Tradução: Yara Aun Khoury. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, 1981.

PAES, Anna. *O violão na escola do choro: uma análise dos processos não-formais de aprendizagem*. 31f. Monografia de graduação em Licenciatura em Educação Musical. Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 1998.

\_\_\_\_\_. *Almirante e o pessoal da velha guarda: memória, história e identidade*. Dissertação de Mestrado em Música. Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2012.

PENNA, Maura. *Para além das fronteiras do Conservatório – o ensino de música diante dos impasses da educação brasileira*. Anais do 4º Simpósio Paranaense de Educação Musical. Londrina, PR. p. 15, 16.

THOMPSON, Daniella. *Guinga rising: thirty-four years into his career, the composer finally looms larger than his interpreters*. EUA: Brazzil magazine, 2001. Disponível em [http://daniellathompson.com/Texts/Guinga/Guinga\\_rising.htm](http://daniellathompson.com/Texts/Guinga/Guinga_rising.htm) Acesso em 24/04/2019.

\_\_\_\_\_. *The Guinga Discography*. Disponível em <http://daniellathompson.com/Texts/Guinga/Guinga.htm>. Acesso em 27/03/2019.

VIEIRA FILHO, Paulo Barros. *A obra musical de Guinga: características estéticas e culturais do CD No-turno Copacabana*. 146f. Dissertação de Mestrado em Música. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPB, João Pessoa, 2014.



## CONCERTO COMENTADO

# CONCERTO COMENTADO POR GUINGA & MÔNICA SALMASO

[Clique aqui para ver o concerto completo](#)

Noturno Copacabana

Guinga / Aldir Blanc

Unha e Carne

Guinga

*Marcus Tardelli, violão*

Choro Pro Zé

Guinga / Aldir Blanc

Simple e Absurdo

Odalisca

Sete Estrelas

Chá de Panela

Passarinhadeira

Guinga / Paulo César Pinheiro

Noturna

Bolero de Satã

Esconjunro

Guinga / Aldir Blanc

Você, você

Guinga / Chico Buarque

Ilusão real

Guinga/José Miguel Wisnik

Canção necessária

Contenda

Guinga/Thiago Amud

*Mônica Salmaso, voz*

*Guinga, voz e violão*

ERNANI  
AGUIAR





## COMUNICAÇÕES ORAIS

# A VIOLA DE ARCO NA VIDA E OBRA DE ERNANI AGUIAR

*Jessé Máximo Pereira*

*Universidade Federal do Rio de Janeiro – jmpviola@yahoo.com.br*

[Clique aqui para ver a apresentação completa](#)

**Resumo:** O presente trabalho tem por objetivo apresentar um panorama sobre a viola na vida e obra do compositor Ernani Aguiar. A princípio, é feito um breve relato da história do instrumento no mundo e no Brasil, no intuito de contextualizar a escolha de Aguiar pela viola. Em seguida, apresentamos o seu lado instrumentista, com informações sobre sua formação e suas experiências como músico de orquestra, camerista e solista. Por fim, exibimos as principais obras solo e de câmara escritas pelo compositor, em especial as *Meloritmias n°5*, que contribuíram para o desenvolvimento do repertório violístico brasileiro.

**Palavras-chave:** Ernani Aguiar. Viola de arco. Composição. Intérprete.

### **The Viola in the Life and Work of Ernani Aguiar**

**Abstract:** This study presents a panorama about the viola in the life and work of the composer Ernani Aguiar. At first, we introduce a brief report on the history of the instrument in the world and in Brazil, in order to contextualize the choice of Aguiar by viola. Next, we present his performer side, with information about his musical education and his experiences as an orchestral and chamber musician. Lastly, we present the main solo and chamber works written by the composer, especially *Meloritmias n°5*, which contributed to the development of the Brazilian repertoire for viola.

**Keywords:** Ernani Aguiar. Viola. Composition. Performer.

## **1. Introdução**

Compositor, regente e professor, Aguiar nasceu em 1950, na cidade de Ouro Preto/MG<sup>1</sup>. Dentre seus professores no Brasil, destacam-se Guerra-Peixe (composição), Carlos Alberto Pinto Fonseca (regência) e Paulina d'Ambrosio (violino e viola). Posteriormente, estudou na Argentina, Itália e Alemanha, com destaque para seus estudos de regência com Annibale Gianuario no Conservatório Cherubini, em Florença e com Sergiu Celibidache, em Munique. Em 1998, sua gravação da ópera Colombo, de Carlos Gomes, à frente de solistas, coros e a Orquestra Sinfônica da UFRJ, recebeu o prêmio de “Melhor CD de Música Erudita” concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte. Por sua dedicação à obra de Carlos Gomes, a Câmara Municipal de Campinas concedeu-lhe a “Medalha Carlos Gomes”. É professor de regência e prática de orquestra da UFRJ desde 1985 e membro da Academia Brasileira de Música

<sup>1</sup> Referências disponíveis sobre Aguiar, inclusive seu próprio catálogo de obras, afirmam que ele nasceu em Petrópolis/RJ. Contudo, em um e-mail enviado ao autor desta proposta (AGUIAR, 2018), ele afirma que, embora tenha crescido no Rio de Janeiro, nasceu na cidade de Ouro Preto no ano de 1950.



desde 1993, onde ocupa a cadeira nº 4, cujo patrono é o compositor Lobo de Mesquita.

## 2. A história da viola no mundo e no Brasil

O interesse de Aguiar pela viola se deu pelo motivo mais comum registrado na história universal deste instrumento: a escassez de músicos dispostos a tocá-lo. Já no século XVI, havia a figura do multi-instrumentista e, em alguns lugares, determinados músicos eram registrados como violinistas e violistas (LAINÉ, 2010, p. 17 *apud* NASCIMENTO, 2017, p. 53). Nos *ensembles* de cordas a cinco vozes, havia geralmente duas ou três violas e eram instrumentos centrais indispensáveis. No período barroco, a escrita a quatro vozes tornou-se mais frequente e, porque se empregava apenas uma parte de viola, isso resultou na possibilidade de se optar por uma das duas. Outro fator associado ao declínio da importância do papel desempenhado pela viola foi o crescente uso do gênero trio-sonata no século XVII, especialmente pelo compositor italiano Arcangelo Corelli, que excluía a viola de sua instrumentação. A crescente popularidade do violino aliada às novas funções de acompanhamento e preenchimento de vozes, antes protagonizadas pela viola, fizeram com que os bons instrumentistas optassem por aquele instrumento.

No século XVIII, houve um crescimento na capacidade técnica das orquestras e, conseqüentemente dos violistas, razão pela qual compositores começaram a reconsiderar o papel da viola e tratá-la como um instrumento solo. Georg Philipp Telemann compôs o primeiro concerto para viola com orquestra de cordas em 1731, e, a partir de então, o repertório para este instrumento se desenvolve paulatinamente até meados do século XIX. De acordo com uma pesquisa do musicólogo alemão Ulrich Drüner (1981, p. 176), entre 1740 e 1840, compositores escreveram mais de 140 concertos para o instrumento, destacando-se as obras de Alessandro Rolla, Franz Anton Hoffmeister e Karl Stamitz. Compositores do período romântico contribuíram para o desenvolvimento da viola dentro do repertório de música de câmara, preferindo novamente explorar as possibilidades sonoras de outros instrumentos na função de solista, em especial, o piano e o violino.

Assim como no mundo, o desenvolvimento do repertório para viola no Brasil dependia do surgimento de bons instrumentistas, fato que ocorre somente na segunda metade do século XX. Músicos como Perez Dworecki<sup>2</sup>, George Kiszely<sup>3</sup>, entre outros, estimularam os compositores brasileiros a compor novas obras e contribuem para a formação de novos violistas. Consta do Catálogo de Música Brasileira para Viola organizado por Mendes (2002, p. 19), que até 2002 havia 121 obras de 57 compositores brasileiros ou estrangeiros aqui estabelecidos.

---

2 Perez Dworecki (1920-2011), violista húngaro-brasileiro, foi um dos maiores nomes da viola no Brasil. Teve um papel importantíssimo na divulgação do repertório para a viola, registrado em gravações que realizou com músicos como Fritz Jank, Gilberto Tinetti e Paulo Gori.

3 George Kiszely (1930-2010), violista, iniciou seus estudos em Budapeste, Hungria. Vencedor de diversos prêmios, entre os quais, o primeiro lugar em um Concurso Nacional de Viola promovido pela Rádio MEC e o Concurso Internacional Villa-Lobos. Tocou em orquestras por todo o Brasil, trabalhou com famosos regentes e lecionou na Escola Municipal de São Paulo. Foi integrante dos quartetos oficiais da cidade de São Paulo e Rio de Janeiro.



### 3. A viola na vida de Aguiar

Aguiar começou a tocar viola em 1969, na Orquestra de Câmara da Escola de Música Santa Cecília de Petrópolis. Formada principalmente por amadores, havia a necessidade de violistas naquele conjunto. No início, a leitura da clave de dó foi realizada de maneira improvisada, com recursos de transposição. Logo depois, ele teve aulas com Paulina d'Ambrosio, com quem começou a tratar dos temas específicos da viola de maneira mais organizada, como questões de leitura, afinação e produção de som. Integrou diversas orquestras de festivais e a Sinfônica Jovem do Rio de Janeiro, sob regência do maestro Nelson Nilo Hack. Na Itália, Aguiar interrompeu as aulas de viola, no entanto, tocava de modo esporádico em orquestras organizadas por amadores, que chamavam estudantes para compor os conjuntos. Quando retornou ao Brasil, integrou a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (OSTM) e o conjunto de Música Antiga da Rádio MEC. Priorizando a carreira de regente, desligou-se da OSTM após três meses e foi para a Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC, onde após um ano já era assistente dos maestros Alceo Bocchino e Nelson Nilo Hack. Foi ainda assistente de David Machado na Orquestra Sinfônica Jovem do Rio de Janeiro e fundador e titular do Coral Municipal de Petrópolis.

Aguiar também desenvolveu intensa atividade como violista na música de câmara, especialmente no Quarteto d'Ambrosio junto aos violinistas Carlos Eduardo Hack e Bernardo Bessler e o violoncelista Jaques Morelenbaum, e quando voltou da Europa, no Grupo Ludwig, onde fez a estreia de muitas de suas obras vanguardistas. Como solista, apresentou-se em diversos grupos executando obras importantes, como o *Concerto para Viola e Cordas* de Telemann, os *Concertos de Brandenburgo nº 3 e 6* e a transcrição de *Concerto para Viola d'Amore* de Vivaldi.

Sobre a importância deste instrumento em sua vida e obra, ele diz que “a viola sempre foi um instrumento querido” (AGUIAR, 2018) e, apesar de alguns de seus colegas o considerarem um menino prodígio, afirma que não era seu propósito tornar-se um violista:

Estudei um bom repertório de viola nos velhos tempos, mas nunca tive intenção de ser violinista ou violista. As coisas aconteceram em minha vida aventureira musical (e pessoal) e a turma cria tantas lendas, como a propagada pelo querido Paulo Bosisio de que eu era menino virtuose prodígio (AGUIAR, 2018).



#### 4. A viola na obra de Aguiar

No quadro abaixo, encontramos informações sobre suas principais obras para viola solo e de câmara (Quadro 1):

ANO	NOME DA OBRA	INSTRUMENTAÇÃO	ESTREIA	INTÉRPRETES
1971	<i>Quatour</i>	2 Violinos, <b>Viola</b> e Violoncelo	18/10/1972	Quarteto d'Ambrosio
1976	<i>Décimo Ano - Threnos para Fabiano</i>	Flauta, 2 Violinos, <b>Viola</b> e Violoncelo	13/01/1977	Grupo Ludwig
1976	<i>Quatour para Che Guevara</i>	Flauta, Clarinete, <b>Viola</b> e Piano	Não estreada	*****
1977	<i>Música a Cinco</i>	Flauta, Oboé, Violino, <b>Viola</b> e Violoncelo	19/01/1978	Grupo Ludwig
1979	<i>Música a Quatro</i>	Oboé, Violino, <b>Viola</b> e Violoncelo	07/06/1979	Grupo Ludwig
1984	<i>Dezviolada</i>	<b>10 Violas</b>	14/01/1985	Violas da Oficina de Música de Curitiba / 1985
1984	<i>Seis Duetos</i>	<b>2 Violas</b>	24/01/1985 (nº1 e 2); 28/01/1988 (nº4) e 29/01/1999 (nº5 e 6)	Marcelo Coutinho e Maria Valiatti; Ivan Zandonade e Ronaldo Araújo; Marcelo Brandão e Victor Horn
1986	<i>Duos de Prados</i>	Violino e <b>Viola</b>	15/02/1987	Daniel Andrade e Nayran Pessanha
1987	<i>Meloritmias nº 5</i>	<b>Viola Solo</b>	29/01/1988	Marcelo Jaffé
1990	<i>Cantos da Noite</i>	Mezzo-soprano e <b>Viola</b>	19/07/1995	Luciana Gonçalves e Renata Lopes

Quadro 1: Principais obras para viola solo e de câmara de Ernani Aguiar.

#### 5. Meloritmias nº5

Composta em 1987 e estreada no dia 29 de janeiro de 1988, no Auditório da Pro Arte, Teresópolis/RJ, pelo violista Marcelo Jaffé, a obra exerce um papel importante no desenvolvimento do repertório violístico brasileiro. Inspirado pelas peças para flauta solo intituladas *Melopéias*, de seu mestre Guerra-Peixe, Aguiar criou o nome *Meloritmias*, onde *melos* significa melodia e *ritmias* quer dizer ritmos, para uma série que, atualmente, contém quatorze peças para diversos instrumentos solo e está organizada da seguinte forma (Quadro 2):



MELORITMIAS	INSTRUMENTO/ANO DE COMPOSIÇÃO
Nº 1	Flauta / 1972
Nº 2	Violoncelo / 1975
Nº 3	Fagote / 1979
Nº 4	Violino / 1987
Nº 5	Viola / 1987
Nº 6	Violino / 1990
Nº 7	Flauta / 1995
Nº 8	Clarinete / 1989-1996
Nº 9	Violoncelo / 2008
Nº 10	Violoncelo / 2015
Nº 11	Fagote / 2016
Nº 12	Oboé / 2016
Nº 13	Fagote / 2016
Nº 14	Violoncelo / 2017

Quadro 2: Meloritmias para diversos instrumentos solo.

A peça *Meloritmias nº 5* para viola solo tem três movimentos: I – *Ponteando*, II – *Resposta ao bilhete do Jogaalrrapeixe* e III – *Convite ao amigo Cristiano Ribeiro*.

### ***I – Ponteando***

O verbo pontear significa dedilhar ou tocar um instrumento de corda, como o violão. Mário de Andrade defendia o uso da palavra “ponteio” como o substantivo desse verbo e orientava os seus alunos para usá-la. Guerra-Peixe afirmava que o substantivo correto era “ponteado”.<sup>4</sup> Alheio à esta questão, Aguiar então dá o nome “ponteando” ao movimento. Ele é uma espécie de prelúdio, escrito em uma linguagem modal e sua forma divide-se em três seções (Quadro 3).

SEÇÕES	COMPASSOS
I (A)	1 ao 32
II (A')	33 ao 55
III (A'')	56 ao 66

Quadro 3 – Meloritmias nº5, Ponteando: estrutura formal do movimento.

A primeira frase da seção I (c.1-4) apresenta os materiais motivicos que serão desenvol-

<sup>4</sup> Para mais informações a respeito desse assunto, cf. ANDRADE, Mário. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989. FARIA, A.; BARROS, L.O.C.; SERRÃO, R. (Org.) Guerra-Peixe: um músico brasileiro. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007. VERHAALLEN, Marion. Camargo Guarnieri expressões de uma vida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Imprensa Oficial do Estado, 2001.

vidos ao longo do movimento. Dentre esses materiais, destacamos o emprego prevalente de colcheias, *legato* entre as duas primeiras figuras de cada compasso, arpejos ascendentes, síncopas e saltos (Fig.1).



Figura 1: Meloritmias nº5, Ponteando: Frase inicial do 1º movimento.

Quanto ao aspecto melódico, o compositor traz o universo das tópicas época-de-ouro<sup>5</sup>, com destaque para as notas melódicas (apojaturas e suspensões) e melodias descendentes (Fig.2).

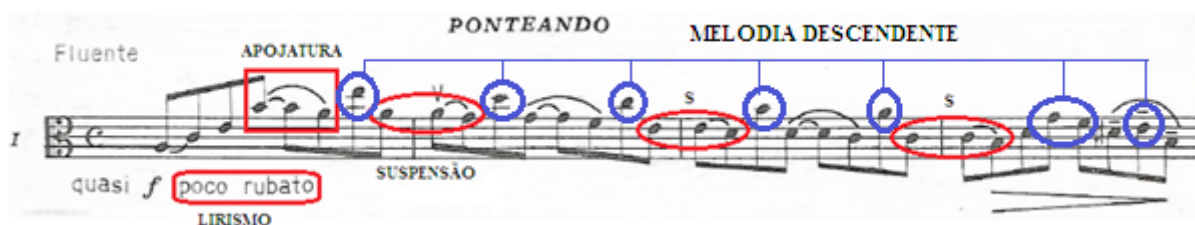


Figura 2: Meloritmias nº5, Ponteando: Tópicas época-de-ouro.

A seção II apresenta os momentos mais dinâmicos do movimento. Esses lugares são caracterizados por: (1) indicações de agógica, como *stringendo*, *ritardando* e *rallentando*; (2) notas longas e expressivas e (3) ponto culminante do movimento (Fig.3).



<sup>5</sup> PIEDADE, Acácio T.C. (2013, p.14) afirma: “O universo de tópicos época-de-ouro inclui floreios melódicos das antigas modinhas, polcas, valsas e serestas brasileiras. A execução de traços destas melodias ornamentadas evoca a simplicidade, a singeleza e o lirismo do Brasil antigo. Este Brasil profundo se expressa em floreios melódicos em certas frases, padrões harmônicos, ornamentação típica (muitas apojaturas e grupetos) que estão fortemente presentes nas modinhas, polcas, no choro e, a partir daí, em vários outros repertórios de música brasileira, e mesmo em segmentos de obras de um estilo completamente diferente do ambiente época-de-ouro.”



Figura 3: Meloritmias nº5, Ponteando: trechos mais dinâmicos.

A seção III expõe novamente os três compassos iniciais, levando o movimento à sua conclusão.

## II – Resposta ao bilhete do Jograirrapeixe

Neste movimento, Aguiar faz uma citação à obra *Bilhete de um Jograir*<sup>6</sup>, de Guerra-Peixe. Está escrito em modo lídio / mixolídio e estruturado em cinco seções (Quadro 4).

SEÇÕES	COMPASSOS
I (A)	1 ao 13
II (B)	14 ao 22
III (A')	23 ao 31
IV (C)	32 ao 40
V (A'')	41 ao 49

Quadro 4 – Meloritmias nº5, Resposta ao bilhete do Jograirrapeixe: estrutura formal do movimento.

Assim como sua referência, *Resposta ao bilhete do Jograirrapeixe* pretende imitar o som de uma rabeca nordestina. Logo nos compassos iniciais da seção I, podemos observar três elementos que caracterizam o toque deste instrumento: (1) linha melódica na voz superior; (2) nota pedal na linha inferior e (3) ornamentos (apogiaturas) rápidos seguindo a melodia (Fig.4):



<sup>6</sup> *Bilhete de um Jograir* (1984) para viola solo, de Guerra-Peixe, faz referência a figura do jogral, uma espécie de artista medieval que divertia o público com sátiras, acrobacias, poesias e músicas. Os músicos que acompanhavam os menestres tocavam instrumentos populares, como a viela, a rabeca, o tambor basco e a flauta. Nesta obra de Guerra-Peixe, em alguns momentos, a viola soa como uma rabeca nordestina, instrumento herdado da cultura medieval ibérica e muito empregado no Nordeste brasileiro.

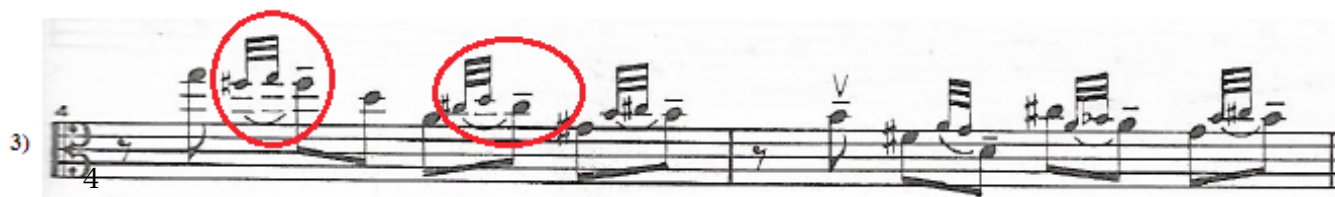


Figura 4: Meloritmias nº5, Resposta ao bilhete do Jograllrapeixe: c.2-5

Ao longo de todas as seções desse movimento, encontraremos a sugestão do toque característico da rabeca. No que diz respeito ao andamento, as indicações metronômicas na obra de Aguiar são iguais às de seu modelo (Fig.5)

RESPOSTA AO BILHETE DO JOGRALRAPEIXE - ERNANI AGUIAR

BILHETE DE UM JOGRAL - GUERRA-PEIXE

Figura 5: Meloritmias nº5, Resposta ao bilhete do Jograllrapeixe: andamentos.

### III – Convite ao amigo Cristiano Ribeiro

O terceiro movimento faz menção ao Concerto para Viola e Orquestra em Dó menor de Henri Casadesus (1879-1947), escrito no estilo de Johann Christian Bach (1735-1782). No quadro a seguir, apresentamos as seções do movimento (Quadro 5).

SEÇÕES	COMPASSOS
I (A)	1 ao 31
II (B)	32 ao 42
III (A')	43 ao 66
IV (C)	67 ao 82
V (A'')	83 ao 95

Quadro 5 – Meloritmias nº5, Convite ao amigo Cristiano Ribeiro: estrutura formal do movimento.



Numa comparação formal, as seções I (A), II (B) e IV (C) da obra de Aguiar correspondem aos três movimentos da obra referencial (Quadro 6).

AGUIAR	J.C. BACH/H. CASADESUS
SEÇÃO I (A)	<i>ALLEGRO MOLTO MA MAESTOSO</i> (I MOV.)
SEÇÃO II (B)	<i>ADAGIO MOLTO ESPRESSIVO</i> (II MOV.)
SEÇÃO IV (C)	<i>ALLEGRO MOLTO ENERGICO</i> (III MOV.)

Quadro 6 – Meloritmias nº5, Convite ao amigo Cristiano Ribeiro: comparação das obras de Aguiar e J.C.Bach/H. Casadesus.

Em relação ao desenvolvimento motivico da peça, Aguiar também usou como referência os principais temas do concerto de J.C. Bach/Casadesus, conforme mostra a figura abaixo (Fig.6).



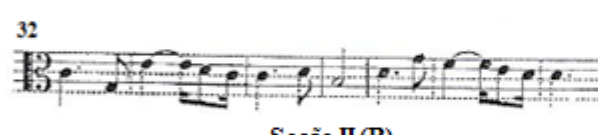



ERNANI AGUIAR	J.C. BACH/H. CASADESUS
 <p>Seção I (A)</p>	 <p>1º Movimento</p>
 <p>Seção II (B)</p>	 <p>2º Movimento</p>
 <p>Seção IV (C)</p>	 <p>3º Movimento</p>

Figura 6: Meloritmias nº5, Convite ao amigo Cristiano Ribeiro: relação entre os temas de Aguiar e J. C. Bach/H. Casadesus. Fonte: Mendes (2002, p.144).

As seções III (A') e V (A'') são recorrências do material temático apresentado na seção I (A) com sutis variações.

*Convite ao amigo Cristiano Ribeiro* tem o seu centro tonal em Dó maior com predominância do sétimo grau abaixado (modo mixolídio). Além dessa inclinação para o modalismo, outras características da música brasileira são empregadas por Aguiar, como (1) uma nota pedal no baixo com

melodia na voz superior (assim como no segundo movimento) e (2) o uso recorrente de síncopas (Fig.7).

The figure displays three musical excerpts from *Meloritmias nº5*.  
 1) **LINHA MELÓDICA**: A melodic line starting at measure 6, with a red bracket underneath labeled **NOTA PEDAL**. Several notes are circled in blue.  
 2) **SEÇÃO II (B)**: Marked **Andante**, starting at measure 32. It features a complex rhythmic pattern with syncopation, highlighted by red boxes around specific notes.  
 3) **SEÇÃO IV (C)**: Starting at measure 66, marked **ced.** (ritardando) and **a tempo**. It shows a change in tempo and dynamics, with a **f** (forte) dynamic marking.

Figura 7: Meloritmias nº5, *Convite ao amigo Cristiano Ribeiro*: elementos nacionais empregados no movimento.

## 6. Coda

Ao longo de sua trajetória musical, Aguiar teve como prioridade a regência e a composição. Segundo ele, não era sua intenção ser um violista. No entanto, ele atuou como intérprete da viola durante pouco mais de uma década, contribuindo com diferentes grupos orquestrais, tanto como músico de naipe quanto como solista. Na música de câmara, Aguiar fazia a estreia de suas obras, executando a parte de viola na formação para a qual eram compostas. Após abdicar da condição de violista e dedicar-se exclusivamente a reger e compor, escreveu mais obras, como *Desviada*, para dez violas, *Seis Duetos*, para duas violas, *Duos de Prados*, para violino e viola e *Meloritmias nº5* para viola solo. Estas peças foram importantes para o desenvolvimento do repertório violístico brasileiro, pois elas valorizaram as capacidades técnica e tímbrica do instrumento. Em suma, este trabalho buscou revelar como Aguiar e sua produção foram aliados fundamentais para a evolução da história da viola e de seu repertório no Brasil.



## Referências

AGUIAR, Ernani. Mensagem eletrônica. Rio de Janeiro, 07/11/2018. Texto enviado por meio eletrônico ao autor deste trabalho.

DRÜNER, Ulrich. *Das Viola-Konzert vor 1840*. Fontes Artis Musicae 28, no 3 (July-September 1981): 153-176.

LAINÉ, Frédéric. *Lalto*. Bressuire: Anne Fuzeau Productions, 2010. 287 p. *apud* NASCIMENTO, Francisco D. L. do. **Obras didáticas para viola e sua utilização no ensino de graduação no Brasil: investigação e panorama histórico de seu desenvolvimento**. Campinas, 2017. 182f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

MENDES, A. N. **Música brasileira para viola solo**. Rio de Janeiro, 2002. 200f. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

NASCIMENTO, Francisco D. L. do. **Obras didáticas para viola e sua utilização no ensino de graduação no Brasil: investigação e panorama histórico de seu desenvolvimento**. Campinas, 2017. 182f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

RILEY, Maurice W. *The history of the viola*. Ann Arbor: Braun-Brumfield, 1980.



## COMUNICAÇÕES ORAIS

# PRELÚDIO A UMA AVALIAÇÃO COMPARATIVA: UM ESTUDO SOBRE O PLANEJAMENTO DOS ENSAIOS DAS OBRAS SALMO 150 E ALELUIA DE ERNANI AGUIAR COM UM CORO AMADOR ADULTO A CAPPELLA

*Jean Philippe Abreu Molinari*  
UFRJ – [jeanmolinari27@gmail.com](mailto:jeanmolinari27@gmail.com)

[Clique aqui para ver a apresentação completa](#)

**Resumo:** Investigaremos estratégias para um planejamento de ensaio coral, para uma avaliação comparativa com um coro amador adulto *a cappella*, no qual serão preparadas duas peças de Ernani Aguiar: *Salmo 150* (1993) e *Aleluia* (2003). O objetivo principal do trabalho é repensar a prática comum do planejamento de ensaios corais, a fim de torná-los mais eficientes, dinâmicos e atrativos para regentes e coristas. Faremos uma revisão bibliográfica a partir do referencial teórico de Prueter (2010), Cox (1989), Arnold (1995), Mccarthy (2007), entre outros.

**Palavras-chave:** Planejamento de ensaio. Coro amador. Ernani Aguiar. Salmo 150. Aleluia.

**Prelude to a comparative evaluation: a Study on the Planning of the Rehearsals of the Works Salmo 150 and Aleluia of Ernani Aguiar with an Adult Amateur Choir a Cappella**

**Abstract:** We will investigate strategies for a coral rehearsal planning, for a comparative evaluation with an adult a cappella amateur choir, in which two pieces by Ernani Aguiar will be prepared: Salmo 150 (1993) and Aleluia (2003). The main objective of the work is to rethink the common practice of coral rehearsal planning in order to make them more efficient, dynamic and attractive for conductors and choristers. We will make a bibliographical review based on the theoretical reference of Prueter (2010), Cox (1989), Arnold (1995), Mccarthy (2007), among others.

**Keywords:** Rehearsal planning. Amateur choir. Ernani Aguiar. Salmo 150. Aleluia.

## 1. Introdução

O presente trabalho é uma pesquisa em andamento, que pretende investigar as diferentes estratégias para um planejamento de ensaio coral eficiente, necessário para o empreendimento futuro de um estudo de caso que consiste numa avaliação comparativa com um coro amador adulto *a cappella*, a partir do qual serão preparadas duas peças de Ernani Aguiar: *Salmo 150* (1993) e *Aleluia* (2003). Para tanto, partimos de dois pressupostos: 1) as opções interpretativas que irão nortear nosso planejamento já foram preestabelecidas; 2) serão duas as técnicas de ensaio a serem organizadas e avaliadas nesse estudo de caso: a técnica *Alexander*<sup>1</sup> e a *Staccato*<sup>2</sup>.

1 Técnica de consciência corporal criada por Frederick Matthias Alexander (1869/1955), cujos princípios advém da educação somática e da ciência psicofísica.

2 Procedimento técnico descrito por Kurt Thomas (1998) em que os coristas executam um trecho ritmicamente com articu-



**Esperamos que, com esse trabalho, possamos auxiliar a atuação profissional do regente coral, ofertando também ao professor e ao aluno de regência uma reflexão didática acerca do planejamento de ensaio para coros amadores adultos a cappella; além de estimular o empreendimento de novas pesquisas nesse campo em nosso país.**

Temos por objetivo principal repensar a prática comum do planejamento de ensaios corais, de modo a buscar torná-los mais eficientes, dinâmicos e atrativos para regentes e coristas. Como objetivo específico, planejamos seis ensaios com o Coro da Universidade Federal do Espírito Santo (CUFES) – objeto de estudo –, de forma que as obras *Salmo 150* e *Aleluia* estejam amadurecidas ao final do processo, em condições de serem apresentadas com um nível artístico interpretativo satisfatório.

Também pretendemos responder às seguintes questões:

1) Como planejar os ensaios corais de modo eficiente, antevendo os problemas musicais passíveis de ocorrer durante o preparo de ambas as peças?

2) Quais são as demandas que devem ser levadas em consideração durante um planejamento de ensaio coral amador?

3) como avaliar o estudo de caso de modo consistente?

Este trabalho justifica-se: (1) pela necessidade de aprofundarmos o conhecimento a respeito do ensaio coral, visto seu evidente subaproveitamento em currículos de cursos acadêmicos de regência e em tratados e métodos sobre o mesmo assunto, o que é também constatado por Prueter (2012, p. 24):

Verificou-se durante esta pesquisa que tais colaborações nem sempre são explicitadas nos livros de regência, e talvez, pela própria característica da atividade coral, as estratégias, técnicas, exercícios e dinâmicas de ensaio, nem sempre são compartilhados;

(2) porque a literatura específica em português para o ensaio coral ainda é incipiente; (3) pois o regente estudante ou recém-formado, pela falta de experiência, pode necessitar de maiores informações sobre o assunto para melhor se preparar e começar a trabalhar com coro; (4) porque “a regência tem muito mais a ver com o ensaio que com a apresentação. [...] A proporção de tempo gasto com ensaio em contraste com o tempo gasto com performance é, algumas vezes, surpreendente” (OAKLEY, 1999, p. 113); (5) o tempo dedicado ao preparo musical de um coro amador é costumeiramente muito maior se comparado ao tempo de ensaio de orquestras e coros profissionais, o que significa que a realização do ensaio é a função principal exercida pelo regente de coros amadores; e (6) a prática da criação musical nos coros amadores se dá ao longo de todo um processo – uma construção de espaço e temporalidade –, e partir dessa premissa fenomenológica implica assumir o ensaio como uma extensão coabitante da performance musical:

Nesse sentido, o ensaio deveria ser o centro das atenções de todo regente coral, uma vez que é durante esse período que se dá o aprendizado dos cantores e uma conseqüente construção da performance do grupo (PRUETER, 2010, p.27);

Oakley (1999, p. 124-5) acrescenta que: “Ensaiar é por si só arte dentro da arte. Embora algumas pessoas pareçam ter um dom natural para planejar ensaios eficientes, é tanto possível quanto essencial que todo regente desenvolva habilidades estratégicas e eficientes de ensaio”.

lação de *staccato*, de modo curto, seco e preciso. Seu objetivo é facilitar a aprendizagem rítmica de uma passagem musical.



Como metodologias de pesquisa, optamos por uma abordagem histórico analítica, a partir da qual faremos uma revisão bibliográfica comparando diferentes métodos e trabalhos acadêmicos sobre regência e prática coral, escritos ao longo dos últimos oitenta anos aproximadamente. Para isso, partimos da leitura de alguns dos livros mais tradicionais sobre o mundo da regência coral, como os de Kurt Thomas (1998). Em seguida, dialogamos com acadêmicos brasileiros contemporâneos, tais como Prueter (2010); assim como com autores norte-americanos, a saber: Cox (1989), Arnold (1995), Mccarthy (2007), Duren (2012), Brendell (1996), Boers (2006), Oakley (1999), entre outros.

## 2. Técnica Staccato

Para solucionar problemas rítmicos ao longo do preparo de um repertório coral, Thomas (1998) defende em seu método que, quando o texto for cantado pelo coro, o regente pode se valer de uma técnica de *staccato* diafragmático, de forma segura e controlada. Horstmann (2009) ainda esclarece mais alguns pontos deste procedimento técnico específico para o ensaio coral. Para se aplicar o *staccato*, deve-se usar consoantes duras, o que irá ajudar a ativar o diafragma, como, por exemplo: “to to”, “pa pa”, “du du”, “bo bo”, “di di” etc. O regente e/ou os cantores também podem realizar movimentos curtos, concisos e enérgicos com a mão, durante o canto do trecho específico. A mandíbula precisa se manter sempre relaxada, mas sem deixar de pronunciar as consoantes de maneira enérgica.

Dehning (2003), citado por Fernandes (2009), também ratifica a importância do emprego do *staccato*, uma vez que este facilita a escuta clara e a compreensão da ordenação espacial e temporal da música, e de seus ritmos internos de cada pulso. Ele defende a utilização da sílaba “pah” ou de outra semelhante, de forma que cada nota não seja estendida por duração maior que o denominador comum entre os naipes. Assim, estimula-se o cantor a pensar ritmicamente desde o início, tendo em vista que ele não poderá mais “seguir atrás” de outros cantores. Cada nota encerra um momento breve suficiente para tal.

Em nosso estudo de caso, adotamos a sílaba “Ta”, uma vez que o “T” é uma consoante oral surda plosiva não-vozeada linguodental. Em outras palavras, a explosão de ar concisa e concentrada, ocasionada pela prévia obstrução total da via aérea bucal, permite uma articulação mais precisa, facilitando sua percepção auditiva de forma rítmica. Como gastamos a cada vez um tempo considerável para encher a boca de ar e imprimir uma pressão que possa ser extravasada por meio da articulação da língua com os dentes incisivos superiores, cantar com “T” em todas as notas de um trecho musical instiga os cantores a executar um ritmo com caráter *giusto*, impedindo a afobação. O ato de cantar todas as notas com a sílaba “Ta” também mantém a ressonância aberta e mais clara, devido à vogal “a”. Ainda, segundo Fernandes (2009), o “T” é pouco audível em coro. Logo, deduzimos que a utilização do procedimento do *staccato* estimularia uma articulação mais expressiva dessa consoante, acrescentando “tempero” à nota musical timbrada.

Além disso, para fazer valer os apoios articulatórios próprios de duas notas sucessivas com ligadura, caso frequente no *Aleluia* (2003) de Ernani Aguiar, optamos por articular ambas as sílabas com “Ta-ra”, nesta ordem. A consoante “r”, como tepe, é simples, sendo oral e vibrante, além de sonora e alveolar. A língua vibra uma única vez, e seu caráter vozeado acaba por abrandar



seu ataque articulatório. Tal contraste entre as características articulatórias das consoantes “T” e “r” (tepe) facilita a sensação de peso seguida de retirada de peso, ou Tésis e Ársis (chão e ar). Com isso, tem-se o efeito desejado, com a segunda nota do bicorde sendo executada mais *piano*, além de oferecer uma maior sensação de *legato* entre ambas as notas, em virtude da suave presença do som da voz para se executar o “r” (tepe) brando.

### 3. Técnica Alexander

Segundo Padovani (2017) e Sousa (2018), a Técnica Alexander se enquadra como uma das práticas da Educação Somática, que é um termo que designa vários métodos que buscam uma reorganização psicofísica a partir da conscientização do corpo em movimento no tempo-espaço. Em outras palavras, a Educação Somática busca a prevenção dos distintos desequilíbrios psíquicos e físicos num indivíduo ou a restauração desses equilíbrios, que, mais especificamente, podem ser mecânicos, fisiológicos, neurológicos, cognitivos e/ou afetivos. Seus métodos se originaram a partir do final do século XIX e se multiplicaram a partir do século XX, através de profissionais de várias áreas, como as distintas artes, a psicologia, fisioterapia, física etc., e acabaram por trazer uma nova concepção de corpo e mente integrados (PADOVANI, 2017).

Seguindo essa esteira, a Técnica Alexander, de acordo com Carrington (198-?), pode ser descrita como um modo de cultivo e de estabelecimento de hábitos posturais, conferindo maior liberdade no ser (self) como um todo. Já para Reveilleau e Campos (20--?) e Brunhoff (20--?) ela é um meio para as pessoas aprenderem a usar a si próprias em suas atividades diárias de modo mais eficiente, prevenindo pressões e estresses desnecessários, além de prover harmonia e vitalidade. Seria, assim, um estudo prático de certos aspectos da natureza das relações entre mente e corpo, estudo esse que teve seu início há mais de cem anos.

Brunhoff (20--?) ainda nos conta que a ideia central desta técnica é a “unidade psicofísica”, que assim foi denominada por seu idealizador, Frederick Matthias Alexander. Para tanto, devemos esquecer:

tudo o que divide, deixando de lado tudo que tem origem apenas no pensamento, as idéias pré-concebidas e abstratas; e trabalhando a partir do pensamento dentro do corpo, recorrendo a uma relação completamente diferente entre o físico e o mental (BRUNHOFF, [20--?], p.1).

Partindo desse pressuposto, a Técnica Alexander visaria restaurar a relação cabeça-pescoço-costas que possuíamos na infância e que pouco a pouco fomos perdendo ao amontoarmos em cadeiras (BRUNHOFF, [20--?]). De fato, Santiago (2004, p. 66), citado por Campos (2007), nos mostra que a Técnica Alexander é “um campo de conhecimento baseado no conceito de unidade mente-corpo que promove o desenvolvimento da consciência sensorial”. O método de Alexander (1993), portanto, trata o indivíduo como um agente auto vitalizante, um todo. Ele recondiciona e reeduca os mecanismos reflexos, induzindo os hábitos desses mecanismos a uma relação normal com as funções do organismo como uma unidade indivisível. Eis uma reeducação comportamental “que trata da interconexão entre sistemas de equilíbrio, postura, controle da tensão muscular, estados mentais e emocionais e atitudes” (SANTIAGO, 2004, p. 66, *apud* CAMPOS, 2007, p. 56), e que não abre mão do controle construtivo e consciente dos praticantes (CAMPOS, 2007).



O próprio mentor, F. M. Alexander, classifica seu método como “uma técnica para o desenvolvimento do controle da reação humana”, evitando, assim, os malefícios proporcionados por reflexos imediatos, automáticos e mal coordenados aos estímulos que circundam o dia a dia de um indivíduo (ALEXANDER, 1941, p. 593, *apud* CAMPOS, 2007). A mudança do padrão dessas reações resultaria no desenvolvimento da auto percepção, fornecendo princípios de ação que levam o indivíduo a usar seu organismo de uma maneira mais inteligente e eficiente em qualquer atividade do cotidiano. (SANTIAGO, 2006, *apud* CAMPOS, 2007). Ou seja, o controle consciente do corpo seria a grande contribuição desta técnica, de modo que se restaurem as forças vitais do corpo através de seus usos naturais. (CAMPOS, 2007).

Carrington (1987), por sua vez, prefere simplificar as coisas. Ele nos diz que, na verdade, basta focar nas direções primárias, deixando o resto de lado. Tudo se trata de não fazer nada. Nesse âmbito, a essência desta técnica seria uma autoajuda que o indivíduo pode usar para o resto de sua vida (CARRINGTON, [198-?]), a partir da qual o mínimo de esforço muscular passa a ser uma máxima, tanto no que convém à postura, como no equilíbrio e no suporte. Carrington (198-?) ainda afirma que essa técnica se trata mais de um processo mental do que de uma ação muscular, ao passo que visa prevenir qualquer interferência no funcionamento adequado e natural, de forma que ocorra sem impedimento. Essa nova consciência sensorial, acompanhada de novas atitudes e hábitos (ALEXANDER, 1993), no entanto, não deve ser encarada como um remédio, mas sim como uma educação construtiva, segundo seu mentor, Alexander (1993). Nesse sentido, Alexander se abstém de fazer as vezes de uma recomendação piedosa acerca de tal controle consciente. Pelo contrário, ele domina e oferece – através de seus livros publicados e aulas da técnica – um método preciso para sua compreensão. Até mesmo um leigo pode dar testemunho da eficácia desse método em casos concretos, tal como afirma George E. Coghill em seu apêndice ao livro de Alexander (1993).

Para Alexander (1993), o objetivo dessa reeducação geral seria produzir, em todos os momentos e para todos os propósitos, um uso coordenado dos mecanismos em geral, e não uma série de posições ou posturas corretas. Logo, sua técnica também pode ser vista como uma prática, cujos princípios podem ser utilizados em qualquer atividade. Para tanto, basta que pensemos e entendamos como realizamos nossas atividades, dentro de um processo psicofísico no qual tanto a razão quanto as sensações estão envolvidas (PADOVANI, 2017). Tanto que “pensar enquanto em atividade” era muitas vezes um outro nome que Alexander, seguindo Dewey, seu aluno e apoiador, ocasionalmente dava ao seu “trabalho”. Alexander (1993) acaba definindo isso como o ato de pôr o conhecimento de um indivíduo em movimento, e quem o executar fielmente estaria adquirindo uma nova experiência dentro do que se concebe como “pensar”.

Wohl (1998) problematiza a questão de uma definição da Técnica Alexander. Ela diz que era corriqueiro ouvir que o número de definições da Técnica Alexander era igual ao número de professores da mesma. Ela reage a esse absurdo mostrando que algumas pessoas descrevem as aulas, e outras enfocam um ou outro efeito destas aulas em (alguns) alunos; outros ainda, descrevem os efeitos da aprendizagem e da prática desta técnica na vida de uma pessoa, na sua dor, durante seu movimento e ao longo de sua atitude mental.

Para debatermos a questão, Padovani (2017) advoga que devemos lembrar que a Técnica Alexander não se estabelece em campos de exercícios, não sendo, portanto, um tipo de treinamento físico,





mas sim um trabalho que envolve o reconhecimento dos hábitos, a capacidade proprioceptiva<sup>3</sup> e a vontade de mudar os próprios padrões. É um processo de aprendizagem em que o aluno pode continuar seu caminho de auto desenvolvimento perceptivo *ad infinitum* (PADOVANI, 2017). Já Coghill prefere ver Alexander como um educador, e seu método, uma reeducação que se utiliza de princípios rudimentares do movimento, com o fito de restaurar as forças do corpo através de seus usos naturais (ALEXANDER, 1993). Assim, se percebe que a Técnica Alexander não é uma forma de tratamento, apesar de ser muito valiosa também quando se faz necessário algum tratamento específico, tal como defende Carrington (198-?). Também não seria uma forma de relaxamento, nem de psicoterapia, mas obviamente tem consequências psicológicas benéficas (CARRINGTON, [198-?]). Sendo assim, Coghill esclarece que não há dúvida de que a técnica de Alexander é «ampliadora da consciência», mas ela também é uma disciplina, que acaba por tornar o indivíduo mais consciente de seus poderes internos, lhe oferecendo um meio de colocá-los em prática (ALEXANDER, 1993). De qualquer modo, os resultados desta técnica são maravilhosos (ALEXANDER, 1993). John Dewey, em seu apêndice ao livro “A Ressurreição do corpo”, de Alexander (1993), explica:

A técnica do sr. Alexander dá ao educador um padrão de saúde psicofísica — no qual se inclui o que chamamos moralidade. Ela propicia, portanto, as condições para o domínio fundamental de todos os processos educacionais especiais. A relação que ela tem com a educação é a mesma que esta tem com todas as outras atividades humanas. A meu ver, ele encerra a promessa e a potencialidade da nova orientação que é necessária em toda a educação (ALEXANDER, 1993, p.195).

Wohl (1998) se debruça sobre o debate na busca de uma resolução consistente acerca de como podemos classificar a Técnica Alexander. Para ela, o ensino desta detém seu caráter educativo, já os efeitos de se aprendê-la e de se pô-la em prática tangem o campo da terapêutica. Ela observa:

Terapeutas da fala escolheram chamar-se de terapeutas, apesar de ensinarem a seus pacientes. Nós escolhemos nos chamarmos de professores, apesar de proporcionarmos benefícios terapêuticos em nossos alunos através de nosso trabalho. Eles focalizam no efeito de seu ensino ao escolher um nome para si; nós focalizamos no ensino em si ao escolhermos um nome para nós (WOHL, 1998, p.1).

Wohl (1998) complementa que esta confusão linguística se deve ao fato da Técnica Alexander ser muito abrangente em suas aplicações. Nesse sentido, ela postula que o afirmado até agora sobre a técnica não são definições propriamente ditas: são descrições. Inclusive já foi sugerido um novo nome, mais adequado, para substituir a denominação de “técnica de Alexander”, considerada antiga e vaga. “Facilitação da RAG” seria este novo termo, visto que a cooperação inibitória do aluno estaria incluída nessa facilitação dos reflexos antigravitacionais (RAG), denominação esta que não vingou, obviamente (ALEXANDER, 1993).

Para aclarar mais a questão, Magnus enfatizou que não existe controle direto possível sobre estes impulsos. A Técnica Alexander seria mais um método de controle indireto, um meio de facilitar a ação desses reflexos, tida como “movimento primordial” (ALEXANDER, 1993).

---

<sup>3</sup> Padovani (2017) nos diz que o termo propriocepção – ou cinestesia – foi criado pelo neurofisiologista e patologista Charles Sherrington por volta do ano de 1906, significando a consciência da posição corporal no espaço, o que abarca a sensação das direções de cada movimento corpóreo, a percepção do próprio peso, o nível de tensão muscular, fatores que, em suma, influenciam no equilíbrio corporal.



Alexander acabou, assim, descobrindo um mecanismo para alcançar uma maior integração das reações humanas, tal como defende Jones (ALEXANDER, 1993).

Barlow, referenciado por Campos (2007), comenta que Alexander não só descreveu com acuidade a natureza do mau uso do corpo, como também concebeu um método extremamente refinado e preciso através do qual podemos reeducar nossos hábitos defeituosos. George E. Coghill também cria que os métodos de Alexander eram inteiramente científicos e educacionalmente seguros, algo que é de suma importância (ALEXANDER, 1993). De fato, seus princípios desenvolveram-se a partir de um método experimental de procedimento, acompanhado de devido registro das experimentações e longas observações de forma paciente e incansável, sendo cada inferência ampliada, posta à prova e corrigida por experimentos adicionais, tal como consta na história da origem e do desenvolvimento desta técnica, narrada pelo próprio Alexander (1993). Tais princípios biológicos que visam o tratamento do corpo humano estão elencados a seguir: (1) a integração do organismo como um todo no desempenho de funções específicas; (2) a sensibilidade proprioceptiva como fator na determinação da postura; (3) a importância primordial da postura na determinação da ação muscular (ALEXANDER, 1993). Sendo assim, podemos chamar o “Trabalho” de Alexander de uma fisiologia do organismo vivo. Suas observações e experiências tangem o funcionamento real do organismo do corpo humano em operação de acordo com as ações mais cotidianas, tais como os hábitos de se levantar, sentar, andar, ficar em pé, usar os braços, mãos, voz e instrumentos múltiplos (ALEXANDER, 1993).

Para sanar de vez este embate sobre o que é a Técnica Alexander, Wohl (1998) acaba por criticar certas definições como: “a Técnica Alexander é aprender como aprender”, ou “a Técnica Alexander é um método para o controle da reação humana”, ou até “um método para desenvolver o controle consciente de si mesmo em todas as atividades da vida”. Todas descrevem somente os efeitos da técnica – “um método para...” –, mas nenhuma esclarece de fato a habilidade intrínseca da mesma. Wohl (1998) assevera que, para se definir algo, devemos exprimir o que lhe é único e particular, característico. Logo, a única definição possível, a verdadeira habilidade que se busca desenvolver e aprender ao nível de destreza com a Técnica Alexander é como “*inibir*” e “*direcionar*” *de forma coordenada, segundo uma combinação de atos corpóreo mentais (psicofísicos)*. Wohl (1998), inclusive, afirma que todas as demais coisas atribuídas à técnica não lhe são exclusivas, estando presentes em várias outras disciplinas:

Existem outros “métodos para o controle da reação humana”. Há outras técnicas para se aprender como aprender”. Existem outras técnicas que levam à “redução da tensão muscular”, a uma “movimentação mais livre e fácil” e a “estar bem equilibrado”, e assim por diante; mas nossa técnica pode ser tudo isso e mais (WOHL, 1998, p.1).

Wohl (1998), inclusive, diz não estar certa de que “inibir” as reações habituais automáticas seria exclusivo da Técnica Alexander; porém ela tem certeza de que “direcionar” não é, visto que este se faz presente em muitas outras técnicas. O que de fato seria exclusivo e definidor da Técnica Alexander é a própria combinação entre os atos de “*inibir*” e “*direcionar*”.

No intuito de conhecermos melhor a Técnica Alexander, citamos agora Hunter (2007), que destaca três importantes aspectos deste método, a seguir: (1) A expansão da consciência em relação ao



próprio ser, ao ambiente e à função exercida; (2) O intuito de nos soltarmos das amarras que nossos padrões de hábito nos impõem; (3) Uma nova possibilidade de resposta para os nossos estímulos.

O trabalho de Alexander amplia e corrige a ideia dos reflexos condicionados da escola de Pavlov, provando que existem certos hábitos orgânicos e atitudes fundamentais que condicionam todos os atos que executamos, ou seja, o uso total que fazemos de nós mesmos (ALEXANDER, 1993). Nesse caminho, Hunter (2007) advoga que sob todas as camadas de tensão e hábitos acumulados conseguimos encontrar uma nova e original, “certa”, e “ela” sabe como andar, sentar, levantar, respirar e mover braços, mãos e dedos de modo eficiente e o mais natural possível. Em outras palavras: “o que Alexander evidencia é que uma vez que hábitos nocivos são destituídos, o corpo se autorregula, não é preciso ensinar o que é o certo” (PADOVANI, 2017, p. 62).

Hunter (2007, p. 5) explica:

O corpo está sujeito à expansão e contração, dependendo de muitos fatores – mentais, emocionais ou físicos – que estão inter-relacionados de uma forma muito sutil. Alguns desses fatores podem ser mais conscientemente controláveis. Um fator específico que influi muito na ativação da tendência natural de expansão é a forma como a cabeça se posiciona no alto da coluna. Se ela estiver presa, então o seu peso – aproximadamente 5 kg num adulto – começa a cair sobre a coluna cervical. Isto provoca, como efeito colateral no resto da coluna, um colapso geral. Para contra-atacar, o corpo, como sempre, tem reservadas várias formas de apoio: os músculos começam a enrijecer em certas regiões do abdômen, a lombar, o peito, o pescoço e os ombros. Se, por outro lado, a cabeça ficar naturalmente equilibrada, então a coluna encontra sua posição alongada e passa a sustentar o corpo. Os músculos que antes substituíam o papel da coluna podem então abandonar o controle e uma sensação geral de leveza e liberdade de movimentos é experimentada.

A postura, por conseguinte, precede a ação e deve ser considerada como fundamental para esta, de acordo com Alexander (1993). Da mesma forma, a descoberta do efeito de puxar a cabeça para baixo, em oposição ao efeito de expandi-la para cima, seria uma de suas ideias mais importantes. “Quando a puxamos para baixo, diminuindo assim nossa estatura, colocamos muitas partes do corpo de maneira incorreta. Quando a expandimos para cima, a estatura aumenta e tira todo o peso e pressão das partes do corpo, que assim trabalha melhor” (CARRINGTON, 1987, p.1). Jonhson e Cacciatore (2016, p. 15-8), citados por Padovani (2017), ainda acrescentam que a execução do movimento de sentar e levantar da cadeira, quando orientado por um professor da técnica, aponta para um uso dos músculos extensores do tronco, quadril e pernas. Essa musculatura seria a responsável pela resposta antigravitacional, sendo empregada em todas as fases de ambas as ações de se levantar e sentar na cadeira.

Uma pessoa, ao entrar em contato com a técnica, ficará livre para fazer algo que nunca tinha feito antes, se assim escolher, ou para fazê-lo de uma forma nova. E com a ajuda de um bom professor, essa experiência acontece quase imediatamente. Isto não significa que o aluno não deve fazer nada. Ele (a) não deve esperar que um professor esteja sempre por perto auxiliando-o (a). Cedo ou tarde terá de recorrer a seus próprios recursos (HUNTER, 2007). Nessa via, o trabalho do professor numa aula da técnica deverá ser encarado mais como uma orientação do que uma manipulação propriamente dita, tal como explica Padovani (2017).

Os livros de Alexander que formulam seu trabalho carecem de um exibicionismo de vocabulário técnico. Apesar disso, dispõem de um leque de “observações nas quais a mente é



transportada de uma série de relações comparativamente grosseiras e superficiais de causa e efeito até as condições causais que são fundamentais no uso que fazemos de nós mesmos” (ALEXANDER, 1993, p.191). Para tanto, este método reluz uma originalidade e particularidade, baseando-se em muitos anos de experiência e estudo exaustivo. Em acréscimo, Campos (2007) nos explica que também foram realizados experimentos em salamandras, que reiteram as constatações de Alexander, ou seja, que “na postura e no movimento, a cabeça age e o corpo a segue”. O organismo humano, assim, estaria sempre sujeito a duas condições básicas: a de mobilidade ou a de imobilidade.

No sono, apesar de haver mobilização das funções viscerais, circulatórias, respiratórias e congêneres, o indivíduo está imobilizado quanto ao movimento corpóreo. Por outro lado, dentro da condição de mobilidade, o organismo é integrado como uma unidade e está em ação em uma das duas fases distintas: postura ou movimento (CAMPOS, 2007, p. 74).

Em outros termos, segundo Coghill, citado por Campos (2007, p. 74): “na postura, o indivíduo é mobilizado (integrado) para o movimento segundo um padrão definido, e, no movimento, esse padrão é executado”.

Beri-or (1979) atesta que a Técnica Alexander é um processo, e que seus benefícios permanentes se tornam evidentes gradualmente. Para que o leitor possa compreender melhor esses benefícios, Edward Maisel (ALEXANDER, 1993, p. 34-5), em seu prefácio, opta por “quebrar a quarta parede”:

Peço agora ao leitor que se levante por um momento... Pare! Antes mesmo de começar a erguer-se do sofá ou da cadeira, você por acaso começou a contrair os músculos da nuca? Em caso afirmativo, isso constitui uma parte de sua “tendência” particular, ou preparação involuntária para se levantar. E é também um exemplo do tipo de coisa que você gradualmente aprenderia a evitar durante as lições.

É certo que a Técnica Alexander oferece condições mais positivas para a saúde. De acordo com Alexander (1993), um professor chegou a comparar o método a arrumar um quarto bagunçado a fim de achar um objeto perdido específico, ao invés de procurá-lo diretamente. Assim, o autor percebeu que o “modo indireto” pode acabar demorando um pouco mais que o esperado, embora seja mais seguro, tornando menos prováveis outras perdas. No fim das contas, o indivíduo alcançará algo de valor, mesmo se o objeto perdido não for encontrado. Da mesma forma, algo há muito tempo perdido e esquecido pode vir a aparecer. “O modo indireto oferece ainda a importante vantagem de tornar a pessoa ciente de tudo o que existe no quarto, mais ciente do que nunca” (ALEXANDER, 1993, p. 37-8). Alexander (1993) esclarece que essa analogia é mais ou menos um paralelo ao seu método. Dentre alguns dos possíveis benefícios dessa abordagem indireta está a menor probabilidade de recaídas, além do desaparecimento de dores de cabeça, o sentimento de uma maior autoconfiança ou de uma melhora na concentração.

Para muitas pessoas esse pode vir a ser um dos ensinamentos mais valiosos a ser extraído das lições de Alexander: o desenvolvimento de uma consciência que ajuda a contrabalançar a propensão de considerar o corpo como uma máquina a ser dirigida, em vez de uma coisa viva a ser respeitada em si mesma, uma unidade psicofísica (ALEXANDER, 1993). O verdadeiro objetivo das



lições seria lançar o indivíduo numa rota de autodescoberta que conduz a um desenvolvimento da autoconsciência e do autocontrole. As lições, portanto, não são um processo de condicionamento. Ainda, segundo o autor, a técnica não se aplica a qualquer um, uma vez transcorrida a infância, e, infelizmente, não existe nenhuma maneira de se prever quem será ou não capaz de aprendê-la. “Existe uma enorme variação de pessoa para pessoa quanto ao ‘uso’ e à confiabilidade das sensações” (ALEXANDER, 1993, p. 39).

Alexander (1993) assevera que seguir seu método significa dizer continuamente “não” para todas as tendências inconscientes que normalmente interferem nas atividades do cotidiano. Seus procedimentos seriam o oposto de todos aqueles em que foi exercitada a orientação instintiva individual, assim como daqueles em que foram exercitados os processos instintivos do homem ao longo de toda sua experiência evolutiva (ALEXANDER, 1993). É por isso que o autor prefere utilizar o termo “prevenção” em vez de “cura”. Para ele, está incluso nas medidas preventivas, pelo menos num sentido relativo, tudo o que se faz para prevenir o uso e o funcionamento imperfeito do organismo como um todo, com a finalidade de evitar desarranjos, doenças e defeitos (ALEXANDER, 1993).

Com os anos de trabalho com a Técnica, acontecem mudanças que erradicam os problemas de execução gerados pelo mau uso – problemas que cada um inconscientemente cria para si. Isto é verdade na nossa existência diária em geral, mas provavelmente até mesmo mais evidente no tocante a algumas habilidades altamente desenvolvidas ou técnicas artísticas. (BERI-OR, 1979, p.1).

Sendo assim, deduzimos que a Técnica Alexander apresenta uma contribuição importante na solução deste problema complexo que é a tensão na performance, já que, segundo Carrington (198-?), uma postura adequada é um pré-requisito essencial.

O ensino desta técnica na UNIRIO, por exemplo, tal como descrevem Reveilleau e Campos (20--?), é uma evidência da observância e prevenção da automatização de hábitos neuromusculares que causam tanto um empobrecimento na prática do canto e do instrumento quanto danos à saúde. Durante as aulas, os alunos de música são incentivados a praticar suas habilidades musicais tendo como objetivo os meios pelos quais eles usam o seu próprio corpo de forma inteligente, como seu instrumento de trabalho mais importante. “Os resultados são bastante positivos e os alunos consideram esta técnica de grande valia no aprendizado e performance de suas artes” (REVEILLEAU, CAMPOS, [20--?], p. 3).

Hunter (2007), inclusive, acerca da aplicação desta técnica ao ensino do piano, conta que ouviu um aluno dizer que não era mais preciso pensar no que fazer com seus braços e mãos, bastava apenas tocar. Beri-or (1979) já havia assegurado anos antes que tal método buscava o mínimo dos mínimos, dentro do que se considera ser necessário para se produzir som. O próximo passo seria “descobrir esse tipo de resposta não apenas com a música, mas no uso geral do dia a dia” (HUNTER, 2007, p. 4).

Simões (2016), por seu turno, relata que há uma escassez de material de estudos e métodos de canto coral e técnica vocal que visem trabalhar de forma holística tanto o corpo quanto a voz. Não obstante, à medida que estes associam movimentos, gestos e posições corporais aos exercícios técnicos vocais, ele visam favorecer o desempenho vocal, minimizando vícios e padrões físicos corporais inadequados que possam interferir no resultado sonoro (SIMÕES, 2016). Tais práticas



encerram uma relação intrínseca entre corpo, mente e expressão. Como resultado, uma atenção a auto percepção, ao despertar e à coordenação saudável do corpo acabam por abrir o caminho e deixar o indivíduo mais suscetível a dar voz também ao corpo (SIMÕES, 2016).

Também não podemos esquecer que Alexander (1993) empresta em sua obra uma ênfase igualmente excepcional à questão da respiração, algo que é vital para a prática do canto. Era de seu interesse induzir a uma nova consciência da respiração enquanto apoio ao movimento, e do movimento enquanto fortalecimento da respiração. Esta, por conseguinte, passa a ser vista como uma função associada ao uso apropriado que uma pessoa faz de si mesma.

### 3.b. Orientações para um Planejamento Eficiente de Ensaio

Fizemos, ao longo desta investigação, uma revisão de literatura, buscando distinguir quais são os procedimentos técnicos característicos de um modelo de planejamento de ensaio que consideramos eficiente. Apesar de não existir uma única resposta para esta questão, encontramos três modelos principais de dinâmica de ensaio, expostos na figura 1, dentre os quais dois (A e C) são os mais comumente aplicados segundo o experimento de Cox (1989). A combinação entre estes dois modelos norteou a planificação das técnicas selecionadas – *Staccato* e técnica *Alexander* – para aplicação futura num estudo de caso que será uma avaliação comparativa, a partir do qual prepararemos duas peças de Ernani Aguiar para coro amador adulto *a cappella*: *Salmo 150* (1993) e *Aleluia* (2003).

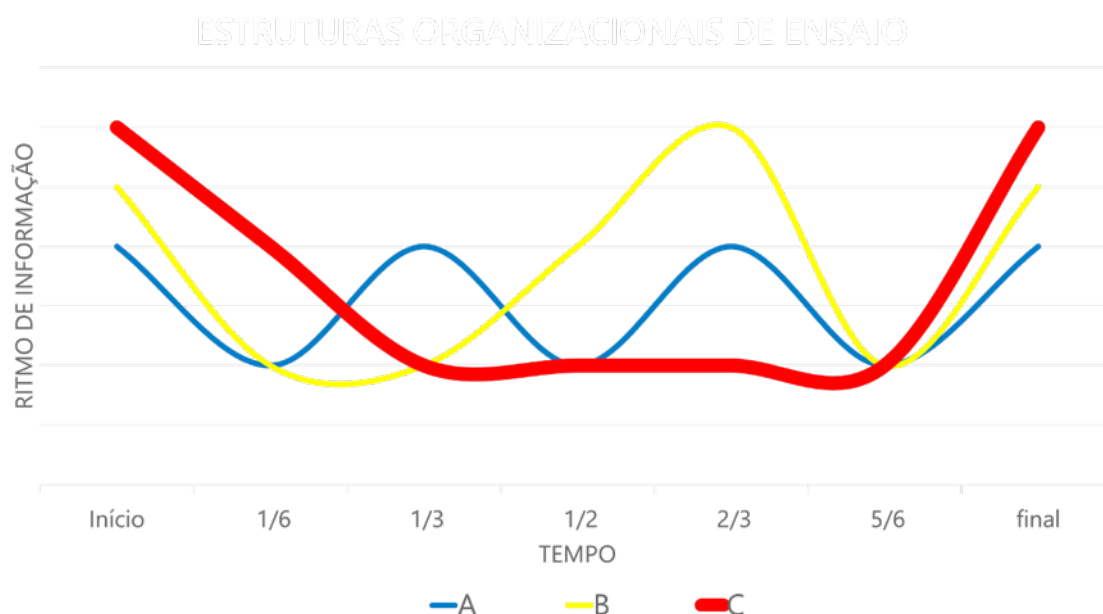


Fig. 1: Gráfico dos três modelos de dinâmica de ensaio Tempo x Ritmo de Informação. Modelo A em azul, B em Amarelo e C em Vermelho.

O reconhecimento dos ciclos de ensaio, segundo Arnold (1995), McCarthy (2007) e Duren (2012), nos ajudou a relacionar o trabalho de ensaio coral com o estudo da ciência da retórica dos discursos. Partindo dessa estreita relação, conseguimos enxergar o ensaio como uma atividade estreitamente comunicativa, a partir da qual diferentes meios de expressão se inter-relacionam



e se alternam, como o discurso oral instrutivo do regente, a execução musical por parte do coro e o *feedback* do regente. São estes três elementos expressivos que configuram o “ciclo de ensaio” descrito originalmente por Arnold (1995). Neste sentido, o fazer musical é também um discurso retórico, assim como o *feedback* do regente, em relação aos coristas.

Com isso, estudar a retórica dos distintos discursos e canais de expressão presentes num ensaio coral, nesse caso, se torna fundamental para se compreender mais a fundo como os mesmos se organizam em termos micro estruturais, frisando sempre a maior eficiência do ensaio. Em outras palavras, a partir de agora podemos nos debruçar sobre como tornar a instrução do regente em si mais eficiente. Do mesmo modo, podemos analisar, em estudos posteriores, como o regente deve manipular a execução musical de um coro ao longo da preparação de um novo repertório coral (como, por exemplo, solicitando que executem o trecho de forma mais lenta, ou que cantem tudo em *staccato*, dentre uma infinidade de possibilidades), de forma que se obtenha melhores efeitos didáticos e artísticos.

As análises referentes ao aproveitamento do tempo de ensaio empreendidas por Brendell (1996) também são de suma importância para estabelecermos a duração de tempo ideal para aplicação de cada técnica de ensaio proposta, bem como para calcularmos com maior precisão as porcentagens de tempo de trabalho destinadas a cada seção e atividade de ensaio. Da mesma forma, nos orienta a como aplicar cada técnica, tendo cuidado para não perdermos tempo com distrações, focando, para tanto, em atividades performáticas que exijam a atenção dos cantores.

Os modelos de liderança situacional, os quais chegaram ao nosso conhecimento por meio do trabalho de Shah (20--?), são de grande valia pois orientam o trabalho de um líder institucional de modo a construir a autonomia em seus liderados. Nesse sentido, a educação musical através da atividade coral só ganha qualidade e magnitude a partir do momento em que focamos e estimulamos a autonomia dos coristas. Essa seria a verdadeira acepção de aprendizagem musical através do trabalho coral, e é esta que propicia indivíduos sem “expertise musical” a alcançarem verdadeiramente “um plano cognitivo, capaz de estabelecer uma intenção de comunicação de um discurso musical coerente estabelecido na interpretação” (GALVÃO, 2006, p. 169-170).

O modelo adaptado da torta pedagógica de Boers<sup>4</sup> (2006, *apud* PRUETER, 2010) também nos ajudou a organizar os ensaios de modo a não focar exaustivamente num único quesito musical, auxiliando numa construção dinâmica do repertório, sem tornar o trabalho enfadonho para o regente e para os coristas. Por outro lado, esse recurso ainda nos auxiliou a desenvolver um foco de trabalho, delimitando objetivos principais para cada etapa preparatória dentro do período estipulado para os ensaios das peças de Ernani Aguiar.

Os três elementos unificadores do ensaio coral, teorizados por Oakley (1999, *apud* PRUETER, 2010), são compreendidos como os objetivos musicais imediatos e principais que um regente deve ter em mente ao realizar um trabalho coral, para que a peça musical seja executada dentro de parâmetros de exigência aceitáveis. Nesse sentido, nos auxiliou a delimitar as duas técnicas que serão analisadas na avaliação comparativa proposta: o *staccato*, descrito por Kurt

---

4 Método elaborado por Boers (2006, *apud* PRUETER, 2010) para auxiliar o planejamento dos ensaios corais. Consiste numa “torta” em forma de disco que pode ser dividida em 12 “fatias” ou áreas, cada qual se remetendo a um aspecto musical diferente que precisa ser aprimorado com o coro ao longo de cada ensaio.



Thomas (1998), e a Técnica *Alexander*. A primeira técnica de ensaio tem por foco de resolução o ritmo musical; enquanto a segunda focaliza o aprimoramento da sonoridade coral. Logo, dois dos elementos unificadores serão trabalhados e analisados extensivamente ao longo desse estudo de caso, visto que são os tópicos musicais mais importantes que urgem ser solucionados por todo regente coral, segundo a teoria dos elementos unificadores de Oakley (1999, *apud* PRUETER, 2010). A dicção do texto – terceiro elemento unificador –, por sua vez, não será menosprezada durante a avaliação do teste, mas sim tratada dentro do ponto de vista da articulação rítmica e da sonoridade coral, de modo a simplificar as medições necessárias.

### 3.b Planejando o estudo de caso

Resta-nos, agora, planejar e montar a avaliação comparativa proposta, mediante todas as orientações levantadas ao longo da pesquisa, que visam ao entendimento de um trabalho preparatório coral amador eficiente.

Abaixo segue a tabela referente à estrutura formal do *Salmo 150* (1993):

### SALMO 150: ESTRUTURA

SEÇÕES	PARTES	Compassos
$A_1$	$a_1^1$	1-5
	$a_1^2$	6-10
$A_2$	$a_2^1 (a_1^{2'})$	11-12
	$a_2^2 (a_1^{1'})$	13-15
$B$	$b_1$	16-19
	$b_2$	20
$A'$	$a'_1 (a_1^{1'})$	21-24
	$a'_2 / \text{codetta } (b_2')$	25-27

Tab. 1: Análise formal do *Salmo 150* de Ernani Aguiar. Grandes seções à esquerda, pequenas seções (partes) ao centro. Forma livre.

Segundo Demorest (1996), os ensaios devem começar priorizando a estrutura formal da peça. Trabalharemos, então, o Salmo 150 em blocos, de acordo com o que podemos observar na tabela 1. Aprimoraremos cada pequena seção ou parte de forma isolada, e, em seguida, buscaremos montar e unir essas pequenas seções em grandes seções, conferindo unidade ao trabalho.





Demorest (1996) afirma também ser primordial a apresentação do material mais recorrente que confere unidade à peça. Em virtude disso, a seguir expomos o motivo rítmico gerador do *Salmo 150*, que é, também, o mais frequente durante toda a obra.

Ex. 1: *Salmo 150* de Ernani Aguiar, compasso 1, motivo principal recorrente; tenores e contraltos.

Começaremos, assim, já no primeiro ensaio do *Salmo 150*, a trabalhar esse motivo gerador, fazendo-o ser ouvido em todas as vozes simultaneamente. Em seguida, focaremos nas notas exatas dos contraltos e dos tenores no primeiro compasso, utilizando o procedimento técnico do *staccato* para lapidar o caráter rítmico. Num segundo momento, ao revisitarmos essa peça e esse trecho especificamente, trabalharemos a sonoridade, ou seja, afinação, projeção e timbre, lançando mão de princípios advindos da Técnica *Alexander*.

A seguir, aprimoraremos a linha do baixo que possui o segundo motivo principal mais recorrente na peça, que já ocorre no primeiro compasso da música. Veja o exemplo a seguir:

Ex. 2: *Salmo 150* de Ernani Aguiar, compassos 1-2. Segundo motivo principal recorrente; baixo.

Como esse motivo apresenta, também, um caráter rítmico inerente, trabalharemos então o procedimento técnico do *staccato* num primeiro momento. Da mesma forma que o primeiro motivo gerador, ao revisitarmos esta peça neste trecho, buscaremos aprimorar a sonoridade utilizando procedimentos oriundos da técnica *Alexander*.



O exemplo musical abaixo mostra um tema recorrente tanto no soprano quanto no contralto, e que, portanto, precisa ser ensaiado, também, desde o início do período preparatório do repertório coral.

Láu - da - te Dó - mi - num in sán - ctis éi - us. Láu - da - te é - um in fir - ma - mén - to vir - tú - tis

Láu - da - te é - um in fir - ma - mén - to vir - tú - tis

Ex. 3: *Salmo 150* de Ernani Aguiar, compassos 3-4. Tema recorrente. Primeira voz: soprano; segunda voz: contralto.

Notemos que, de início, não estamos focando nas dificuldades técnico musicais. Assim, procuraremos trabalhar as transições somente num segundo momento, como, por exemplo, a transição que acontece entre as funções musicais da linha do contralto nos compassos 3 e 4 (de acompanhamento passou à melodia, no mesmo plano sonoro do soprano). Somente após apresentarmos todos os motivos que são recorrentes ao longo da peça, e também todos os trechos em que as vozes cantam em ritmos iguais, é que iremos trabalhar tais transições e dificuldades técnico musicais.

Este último caso está exemplificado nos exemplos 4 e 5. Como as notas são diferentes mas o ritmo é igual para todas as vozes, procuraremos aplicar a técnica do *staccato* a priori. Nos ensaios subsequentes, buscaremos trabalhar mais a sonoridade através dos procedimentos técnicos oriundos da Técnica *Alexander*.

Uma observação deve ser feita: trabalharemos nos ensaios ambas as peças, o *Salmo 150* e *Aleluia*, de modo que o tempo destinado ao *Aleluia* seja equivalente a mais ou menos três quartos do total do tempo disponível no ensaio, deixando para o *Salmo 150* o tempo restante. Isso se deve ao fato de o *Aleluia* ser muito mais difícil e trabalhoso para construir a performance, se comparado ao *Salmo 150*. Os exemplos expostos nesse tópico daqui para frente evidenciam que existem muito mais pontos de dificuldades técnico-musicais no *Aleluia* do que no *Salmo 150*.

20

ju - bi - la - ti - ó - nis, ju - bi - la - ti - ó - nis, ju - bi - la - ti - ó - nis, ju - bi - la - ti - ó - nis.

ju - bi - la - ti - ó - nis, ju - bi - la - ti - ó - nis, ju - bi - la - ti - ó - nis, ju - bi - la - ti - ó - nis.

ju - bi - la - ti - ó - nis, ju - bi - la - ti - ó - nis, ju - bi - la - ti - ó - nis, ju - bi - la - ti - ó - nis.

ju - bi - la - ti - ó - nis, ju - bi - la - ti - ó - nis, ju - bi - la - ti - ó - nis, ju - bi - la - ti - ó - nis.

Ex: *Salmo 150* de Ernani Aguiar, compasso 20. As quatro vozes (SATB)



Ex. 5: *Salmo 150* de Ernani Aguiar, compassos 25-27. Todas as vozes (SATB).

A análise formal do *Aleluia* (2003) de Ernani Aguiar está exposta a seguir:

### Aleluia: ESTRUTURA

SEÇÕES	PARTES	Compassos (com anacruses)
A <sub>1</sub>	a <sub>1</sub> <sup>1.1</sup>	1-7
	a <sub>1</sub> <sup>1.2</sup>	8-13
	a <sub>1</sub> <sup>2.1</sup>	14-19
B <sub>1</sub>	b <sub>1</sub> <sup>1</sup>	20-23
	b <sub>1</sub> <sup>2</sup>	24-31
B <sub>2</sub>	b <sub>2</sub> <sup>1</sup>	31-37
	b <sub>2</sub> <sup>2</sup>	38-45



SEÇÕES	PARTES	Compassos (com anacruses)
B <sub>3</sub>	b <sub>3</sub> <sup>1</sup>	46-49
	b <sub>3</sub> <sup>2</sup>	50-61
B <sub>4</sub>	b <sub>4</sub> <sup>1</sup>	62-69
	b <sub>4</sub> <sup>2.1</sup>	70-77
	b <sub>4</sub> <sup>2.2</sup>	78-85
Codetta	CO <sub>1</sub>	86-89
	CO <sub>2</sub>	90-92

Tab. 2: Análise formal de Aleluia de Ernani Aguiar (2003). Grandes seções à esquerda, pequenas seções (partes) ao centro. Forma livre.

Percebemos que o Aleluia é muito maior do que o Salmo 150 e que possui uma estruturação mais complexa se comparado à outra peça. Contudo, seguindo as ideias de Demorest (1996), iremos continuar a trabalhar as sessões de forma estrutural, isolando cada pequena seção e juntando-as em grandes seções de acordo com o passar dos ensaios.

Os dois motivos mais recorrentes do *Aleluia* estão expostos no seguinte exemplo:

The image shows the first seven measures of the Aleluia in bass clef. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are: "A - le - lui - a A - le - lui - a A - le - lui - a A - le - lui - a é - ô - ô - ô - ô". The first measure starts with a forte dynamic marking 'f'.

Ex. 6: *Aleluia* de Ernani Aguiar (2003), compassos 1-7; baixo. Motivos principais recorrentes: “Aleluia” e “ê-ô”.

Do mesmo modo, segue outro tema, recorrente nas seções B (B<sub>1</sub>, B<sub>2</sub>, ...):

The image shows three staves of musical notation for the second theme. Each staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The melody features a recurring motif with a glissando effect. The lyrics are: "A - le - lui - a A - le - lui - - - a". The word "Glissando" is written above the notes in each staff.

Ex. 7: *Aleluia* (2003) de Ernani Aguiar; sopranos, contraltos e tenores; anacruse (anac.) do compasso 24 ao c. 25. Segundo tema recorrente.



Vislumbramos que esses dois motivos de A e o tema próprio de B são as características principais que devem ser expostas e trabalhadas no ensaio dessa obra, inicialmente. Encontramos, ainda, linhas melódicas recorrentes no soprano e no tenor. Vejamos os exemplos 8 e 9. Como esses motivos possuem caráter rítmico intrínseco, trabalharemos estes trechos inicialmente utilizando a técnica do *staccato*.

Ex. 8: Aleluia (2003) de Ernani Aguiar; anac. compasso 24-31; tema recorrente na voz da soprano.

Ex. 9: Aleluia (2003) de Ernani Aguiar; anac. compasso 24-31; tema recorrente no tenor.

O exemplo a seguir mostra uma particularidade que pode ser explorada durante o ensaio. Podemos, neste trecho musical, trabalhar todas as vozes em conjunto e cortar (finalizar) a voz do soprano após chegar ao dó 4, e, em seguida, a voz do baixo ao chegar ao mi 3, e por último, a voz de tenor ao chegar na nota sol 3, pois as notas são as mesmas de acordo com cada trecho respectivo. Cada naipe somente entra em um momento diferente, o que confere a este trecho um caráter quase canônico. Nesse sentido, vale a pena trabalhar o *staccato* primeiramente para fortalecer o caráter das entradas de cada naipe, neste caso, na ordem: tenor, baixo e soprano.

Ex. 10: Aleluia (2003) de Ernani Aguiar; anac. compasso 32-35. Entradas dos nâipes: tenor (primeiro); baixo (segundo); soprano (terceiro). Breve estilo imitativo.





Outro trecho que procuraremos trabalhar, não no primeiro ensaio, mas no segundo, é o exposto no exemplo 11, em que todas as vozes cantam em uníssono coral com o mesmo ritmo.

Ex. 11: *Aleluia* (2003) de Ernani Aguiar, anac. compasso 50-57. Todas as vozes (SATB) em uníssono coral.

Coordenar o canto com as palmas, em uma música cujo andamento é rápido, vivo e alegre, pode trazer complicações para os cantores. Logo, precisamos resolver suas dificuldades no início do período preparatório do repertório coral, no segundo ou no terceiro ensaio, por exemplo. Esta questão fica evidente nos compassos 32 a 65 do *Aleluia*, como no exemplo 12, que segue:

Ex. 12: *Aleluia* (2003) de Ernani Aguiar, anac. compasso 62-65. Todas as vozes (SATB). As colcheias cuja cabeça é um "x" representam as palmas que devem ser executadas pelos cantores.



No exemplo 13, apesar da repetição dos padrões das linhas melódicas do soprano e do tenor, quando as mesmas se coordenam com as palmas surgem dificuldades rítmicas e motoras. Esse trecho, portanto, exige estudo concentrado. Além disso, a linha do contralto e do baixo apresentam complicações técnicas de respiração, de articulação silábica e de afinação, assim como da assimilação das transições entre padrões melódicos, porque tudo neste trecho é muito homogêneo e semelhante, o que tende a confundir a memória dos cantores.

Ex. 13: *Aleluia* (2003) de Ernani Aguiar, anac. compasso 78-85. Todas as vozes (SATB).  
Notas com cabeça em “x” são as palmas.

Portanto, inicialmente, trabalhar com a técnica do *staccato* é o mais indicado, para depois desenvolvermos a sonoridade por meio da Técnica *Alexander*.

Já o exemplo 14 traduz o momento perfeito para começarmos o trabalho com a técnica do *staccato*, devido às palmas. E, em um ensaio seguinte, podemos voltar ao mesmo trecho para relembrar as palmas e trabalhar a sonoridade das notas longas que devem ser cantadas pelo coro, por meio da técnica *Alexander*.

Ex. 14: *Aleluia* (2003) de Ernani Aguiar, compassos 90-92; codetta. Todas as vozes (SATB).  
Notas com cabeça em “x” são as palmas.

É interessante também passarmos, em um ensaio do início do processo preparatório, a linha dos baixos nos compassos 20 a 31 devido à complexidade rítmica, tal como o exemplo 15 evidencia:

Ex. 15: *Aleluia* (2003) de Ernani Aguiar, anac. compasso 20-31; baixo.  
Trecho de dificuldade rítmica e de respiração.

No exemplo 16, podemos ver como o contralto e o baixo caminham juntos, porém suas respectivas linhas melódicas, por serem muito homogêneas, geram dificuldades. Logo, lembrar esse trecho é vital, e podemos utilizar a técnica *Alexander* para melhorar a sonoridade, e, consecutivamente, os acentos e a dicção/articulação.



A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-

A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-

lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a,

lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a, A-le-lui-a,

Ex. 16: *Aleluia* (2003) de Ernani Aguiar, compassos 69-77; baixos (embaixo) e contraltos (em cima).

Os exemplos seguintes, do 17 ao 22, mostram bem quais são os trechos que apresentam dificuldade harmônica. A afinação em conjunto, pois, necessita de um cuidado redobrado.

Propomos, então, que alguns ensaios, em um período intermediário, sejam destinados a corrigir as dificuldades de entrada de cada naipe devido a essas complexidades harmônicas, como acontece nos exemplos 17 e 18. Contudo, devemos ter cuidado para que o ensaio não se torne uma atividade maçante, em que corrigimos arduamente somente erros de afinação provocados pelo enredamento harmônico. Assim, é mais interessante distribuir as abordagens com foco nesta questão durante pelo menos três ensaios, para que atendamos os trechos respectivos aos exemplos 19, 20, 21 e 22.

é - ô A - le - lui - a

é - ô A - le - lui - a

A - le - lui - a

A - le - lui - a

Ex. 17: *Aleluia* (2003) de Ernani Aguiar, anac. compasso 13-14. Todas as vozes (SATB). A entrada dos baixos em dissonância com contraltos e tenores sem referência direta de nota anterior torna esse trecho difícil harmonicamente.



The image shows a musical score for four voices (SATB) in a single system. Each voice part is on a separate staff. The lyrics are 'lui - a - le - lui - a' and 'A - le - lui - a - le - lui - a'. The score includes dynamic markings such as 'Crescendo' and 'Glorioso'.

Ex. 18: *Aleluia* (2003) de Ernani Aguiar, compassos 56-61. Todas as vozes (SATB). Ao sair do uníssono, as dissonâncias entre baixo e contralto, bem como entre tenor e soprano tornam o trecho harmonicamente difícil.

No exemplo 17, percebemos que a entrada dos baixos está em dissonância com os contraltos e tenores. Além disso, não há uma referência direta de nota anterior como base para estes afinarem sua entrada. Os baixos tendem a entrar no fá 2, e não no mi 2 – como está escrito –, uma vez que memorizaram previamente a primeira entrada do naipe em fá 2 e a linha melódica que se sucede nos primeiros compassos da peça. Isso precisa ser corrigido durante o ensaio em período intermediário de preparação do repertório. Já o exemplo 18 evidencia a transição entre um trecho fácil harmonicamente, em que todos os naipes cantam em uníssono até o compasso 57, e, na anacruse do compasso 58, abre-se um acorde com dissonâncias entre baixo e contralto, e entre tenor e soprano. Esta transição textural e harmônica é complexa e necessita de aprimoramento minucioso e trabalho focado.

No exemplo 19, a dissonância presente no primeiro acorde após as palmas (notas com cabeça em “x”) e, no acorde final, entre as vozes extremas, torna, também, o trecho harmonicamente complexo, necessitando de cuidado especial durante o ensaio.

The image shows a musical score for four voices (SATB) in a single system. Each voice part is on a separate staff. The lyrics are 'A - le - lui - a' and 'A - le - lui - a'. The score includes dynamic markings such as 'Crescendo' and 'Glorioso'.

Ex. 19: *Aleluia* (2003) de Ernani Aguiar, compassos 85-90. Todas as vozes (SATB). As dissonâncias no acorde após as palmas (notas com cabeça em “x”) e no acorde final entre vozes extremas torna o trecho harmonicamente difícil.



No exemplo 20, a dissonância sem preparação e o salto melódico nos baixos e os acordes com sétimas sucessivas precisam ser afinados com bastante primor.

Ex. 20: *Aleluia* (2003) de Ernani Aguiar, compassos 35-39. Todas as vozes (SATB). A dissonância sem preparação e o salto melódico nos baixos, e os acordes com sétimas sucessivas tornam o trecho harmonicamente difícil.

No exemplo 21, a dificuldade ocorre porque a falta de referência direta de nota anterior para ajudar na afinação torna a entrada difícil para contraltos e sopranos.

Ex. 21: *Aleluia* (2003) de Ernani Aguiar, compassos 45- 49. Todas as vozes (SATB). Entradas na sequência: tenores, contraltos, baixos e sopranos. A falta de referência direta de nota anterior torna a entrada difícil para contraltos e sopranos.

Os intervallos de sétimas sucessivas entre tenor e soprano, entre tenor e baixo, e o salto melódico de quarta aumentada, no exemplo 22, tornam a afinação mais difícil para o tenor. É preciso repassar este trecho, não só ritmicamente, através da técnica do *staccato*, mas, também, através da correção da sonoridade, moldando os parâmetros de afinação, timbre e impostação. Para tanto, iremos focar na aplicação de procedimentos advindos da Técnica *Alexander*.



Ex. 22: *Aleluia* (2003) de Ernani Aguiar, compassos 19-25. Todas as vozes (SATB). Entradas em sequência: baixo, tenor, contralto e soprano. As sétimas sucessivas entre tenor/soprano e tenor/baixo tornam a afinação mais difícil para o tenor.

#### 4. Considerações Finais

A partir do exposto, chegamos a duas constatações vitais para a continuação das nossas investigações, sem as quais seria impraticável a implementação da avaliação comparativa proposta.

Primeira constatação: um procedimento técnico não pode ser medido sozinho, pois não existem procedimentos isolados num trabalho de ensaio coral. Aplicar de forma completamente isolada este ou aquele procedimento técnico comprometeria demasiadamente a eficiência técnico artística do trabalho preparatório coral, e nosso objetivo neste trabalho é alcançar a máxima excelência interpretativa, tendo em vista os meios disponíveis. Ainda, um procedimento de ensaio não tem vez, nem valor, nem poder de mudança ou efeito se não for acompanhado de outros procedimentos que, por seu turno, podem anteceder ou suceder a aplicação deste, ou até ocorrer de forma concomitante. Portanto, não é possível medir um procedimento técnico isolado, mas um conjunto fechado composto por diferentes procedimentos preestabelecidos que são interdependentes entre si. Daí a necessidade de se levantar todas as orientações e os procedimentos que comumente são utilizados num trabalho preparatório de repertório coral com alto nível de exigência técnico artística.

Cada conjunto pode ser compreendido como uma técnica de ensaio por partir da proficiência do regente como condição prévia, e por ter por natureza um conjunto constituinte de procedimentos técnicos em prol de um mesmo objetivo imediato. Sendo assim, o que irá definir cada técnica de ensaio será o objetivo imediato proposto e o procedimento técnico característico. Em termos matemáticos, isso significaria realizar a operação de subtração de um conjunto em relação a outro (A-B), em que A é um conjunto de procedimentos, e B, outro conjunto de procedimentos. Por meio dessa operação de subtração, exclui-se ou desconsidera-se todos os procedimentos da prática comum dos ensaios corais, que representam a interseção entre ambos os conjuntos, ou, em outras



palavras, que podem ser encontrados tanto em “A” quanto em “B”. Desse modo, mantém-se o que é próprio, único e exclusivo do primeiro conjunto (no caso, A).

Assim, somos capazes de nomear e classificar “A”, e, aplicando a operação inversa (B-A), podemos fazer o mesmo com o conjunto B. Podemos considerar o conjunto “A” como a técnica que se utiliza prioritariamente de procedimentos oriundos da técnica *Alexander*, além dos demais procedimentos ordinários. “B”, por sua vez, pode ser entendido como a técnica que tem por procedimento mais importante a aplicação do *staccato*, sem abrir mão dos outros recursos que são praxe comum do trabalho preparatório coral. Os procedimentos ordinários de “A” e de “B” são os mesmos, idênticos, e serão tratados de forma igual na avaliação comparativa, sendo publicados em estudo posterior. A única particularidade de “A” é que esta aplica um procedimento oriundo da técnica *Alexander*, logo, nomearemos “A” técnica *Alexander*. Já a particularidade de “B” é o emprego do procedimento técnico do *staccato*; chamaremos, pois, “B” de técnica do *Staccato*.

Por conseguinte, como medimos os conjuntos de forma isolada, os efeitos de multicolinearidade<sup>5</sup> entre os procedimentos interdependentes e pertencentes a um mesmo conjunto podem ser encarados como nulos, uma vez que todos eles são considerados como uma unidade: a técnica “A” abrange todos os procedimentos de “A” e a técnica “B” abarca todos os procedimentos de “B”. Desse modo, somos capazes de avaliar as técnicas de ensaio “A” e “B” de modo coerente, íntegro e científico.

Segunda constatação: diferentemente do postulado matemático, a ordem dos fatores nesse caso altera totalmente o produto. A ordenação dos procedimentos técnicos não só é um dos definidores do grau de eficiência de um ensaio, como também pode validar ou invalidar totalmente e tornar ineficaz um procedimento ou técnica de ensaio. Existem procedimentos que só podem ser aplicados se precedidos por outros, uma vez que dependem de uma base prévia do entendimento musical de um determinado trecho por parte dos coristas, o que foi constatado por Duren (2012).

Portanto, nossa avaliação para o estudo de caso só pode ser realizada de modo fechado. Isto é, a ordem do plano de ensaio e de seus respectivos procedimentos técnicos precisa ser encarada como uma unidade e uma condição prévia, e os resultados alcançados serão válidos somente para esse contexto. Cada técnica avaliada no estudo de caso será, logo, compreendida como algo que “foi” ou “não foi” mais eficiente (sempre no passado), e não algo que “pode vir a ser” ou que “é” constataadamente mais ou menos eficiente. Esse grau de eficiência está diretamente relacionado à ordenação dos processos e à conjuntura a que estes foram submetidos. Uma medição dos resultados de forma a considerar os efeitos mais imediatos, dentro do menor intervalo de tempo possível, também ajudará a minimizar esse fator delimitador.

---

<sup>5</sup> “Multicolinearidade” é o grau de dependência linear existente entre as variáveis independentes. Em outras palavras, à medida que o tempo vai passando, cada técnica de ensaio não só afeta a qualidade sonoro-musical do coro para um determinado trecho, após a sua aplicação, como também interfere na qualidade da aplicação dos demais procedimentos técnicos de ensaio em outros trechos do repertório. O ideal é que todas as variáveis independentes (as técnicas de ensaio) tenham pouca correlação entre elas próprias, porém sejam altamente correlacionadas com as variáveis dependentes (resultado musical do coro; no caso, precisão rítmica e sonoridade).





## Referências Bibliográficas

AGUIAR, Ernani. **Aleluia**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2003. Partitura. Coro.

AGUIAR, Ernani. **Salmo 150**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 1993. Partitura. Coro.

ALEXANDER, F. M.. **A Ressurreição do Corpo**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1993. Tradução de Wilson Roberto Vaccari.

BERI-OR, Nelly. A AVENTURA DE UMA PIANISTA COM A TÉCNICA ALEXANDER. **The Alexander Journal**. London, p. 1-5. Spring, 1979. Disponível em: <http://abtalexander.com.br/a-aventura-de-uma-pianista-com-a-tecnica-alexander/>. Acesso em 20 de abril de 2019. Traduzido por Rafael Reif.

BRENDELL, Janna K.. Time Use, Rehearsal Activity, and Student Off-task Behavior during the Initial Minutes of High School Choral Rehearsals. **Journal of Research in Music Education**. East Carolina, p. 6-14. Spring 1996. Disponível em: [https://www.jstor.org/stable/3345409?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/3345409?seq=1#page_scan_tab_contents). Acesso em 26 de março de 2019. Tradução nossa.

BRUNHOFF, Agnès de. **UMA ARTE DE VIVER: A VOZ E A TÉCNICA ALEXANDER**. [20--?]. Traduzido por Valeria Campos. Disponível em: <http://abtalexander.com.br/uma-arte-de-viver-a-voz-e-a-tecnica-alexander/>. Acesso em 20 de abril de 2019.

CAMPOS, Paulo Henrique. **O IMPACTO DA TÉCNICA ALEXANDER NA PRÁTICA DO CANTO**: Um estudo qualitativo sobre as percepções de cantores com experiência nessa interação. 2007. 161 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: [http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/GMMA-7YHNHX/o\\_impacto\\_da\\_tecnica\\_alexander\\_na\\_pratica\\_do\\_canto.pdf;jsessionid=DB-461F19DBDFCA8E81FOD32C6102F43E?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/GMMA-7YHNHX/o_impacto_da_tecnica_alexander_na_pratica_do_canto.pdf;jsessionid=DB-461F19DBDFCA8E81FOD32C6102F43E?sequence=1). Acesso em 21 de abril de 2019.

CARRINGTON, Walter. **Direção**. 1987. Palestra publicada na Revista Direction Vol 1 N°4, 1985. Traduzido por Isabel Sampaio. Disponível em: <http://abtalexander.com.br/direcao/>. Acesso em 20 de abril de 2019.

CARRINGTON, Walter. **ESTUDO DA TENSÃO NA PERFORMANCE**. [198-?]. Disponível em: <http://abtalexander.com.br/estudo-da-tensao-na-performance/>. Acesso em 20 de abril de 2019.

COX, James. Rehearsal Organizational Structures Used by Successful High School Choral Directors. **Journal of Research in Music Education**. Des Moines, p. 201-218. V.37 n.3, Outubro de 1989. Tradução nossa.

DEMAREST, Steven M.. Structuring A Musical Choral Rehearsal. **Music Educators Journal**. Newbury Park, p. 25-30. jan. 1996. Disponível em: [https://www.jstor.org/stable/3398913?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=choir&searchText=rehearsal&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FsearchType%3DfacetSearch%26amp%3Bpagemark%3DcGfnZU1hcms9Mg%253D%253D%26amp%3BQuery%3Dchoir%2Brehearsal%26amp%3Bsd%3D%26amp%3Bed%3D&ab\\_segments=0%2Fdefault-2%2Fcontrol](https://www.jstor.org/stable/3398913?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=choir&searchText=rehearsal&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FsearchType%3DfacetSearch%26amp%3Bpagemark%3DcGfnZU1hcms9Mg%253D%253D%26amp%3BQuery%3Dchoir%2Brehearsal%26amp%3Bsd%3D%26amp%3Bed%3D&ab_segments=0%2Fdefault-2%2Fcontrol). Acesso em 27 de março de 2019. Tradução nossa.



DUREN, Blake. **Effect of Introductory Rehearsal Strategies on Middle School Instrumental Music Achievement**. 2012. 24 f. TCC (Graduação) - Curso de Liderança Educacional. Northwest Missouri State University, Maryville, 2012. Tradução nossa.

FERNANDES, Angelo José. **O Regente E A Construção Da Sonoridade Coral: Uma Metodologia De Preparo Vocal Para Coros**. 2009. 475 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: [http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284707/1/Fernandes\\_AngeloJose\\_D.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284707/1/Fernandes_AngeloJose_D.pdf). Acesso em: 06 de junho de 2019.

GALVÃO, Afonso. Desenvolvimento cognitivo: cognição, emoção e expertise musical. **Revista Psicologia** - Teoria e Pesquisa, vol. 22, n. 2, p. 169-174. Brasília: UnB, 2006.

HORSTMANN, Sabine. **The Choral Warm-Up: Choral Vocal Technique**. Chicago: Gia Publications, 2009. (Evoking Sound). Tradução nossa.

HUNTER, John. **A TÉCNICA ALEXANDER E OS MÚSICOS**. 2007. Traduzido por Reinaldo Renzo. Disponível em: <http://abtalexander.com.br/a-tecnica-alexander-e-os-musicos/>. Acesso em 20 de abril de 2019.

MCCARTHY, Marie et al. **Better Practice in Music Education: Building Effective Teaching through Education Research**. Baltimore: Maryland State Department of Education, 2007. 90 p. (Better Practice in Arts Education, volume II.). Tradução nossa.

PADOVANI, Maria Izabel. **A TÉCNICA ALEXANDER APLICADA AO CANTO CORAL: CAMINHOS PARA UMA EDUCAÇÃO INTEGRAL**. 2017. 108 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música: Teoria, Criação e Prática, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017. Disponível em: [http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/330717/1/Padovani\\_MariaIzabel\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/330717/1/Padovani_MariaIzabel_M.pdf). Acesso em 20 de abril de 2019.

PRUETER, Priscilla Battini. **O Ensaio coral sob a perspectiva da performance musical: abordagens metodológicas, planejamento e aplicação de técnicas e estratégias junto a corais amadores**. 2010. 148 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

REVEILLEAU, Roberto; CAMPOS, Valéria. **A TÉCNICA ALEXANDER E A FORMAÇÃO DO MÚSICO**. [20--?]. Disponível em: <http://abtalexander.com.br/a-tecnica-alexander-e-a-formacao-do-musico/>. Acesso em 20 de abril de 2019.

SHAH, Arpit. **Situational Leadership**. Rajastão: ManageIT, [20--?]. 28 slides, color. Tradução nossa.

SIMÕES, Thays Lana Peneda. Práticas musicorporais no ensino e aprendizado da técnica vocal para grupos corais infantojuvenis. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 26., 2016, Belo Horizonte. **Anais... .** [s.i]: Anppom, 2016. p. 1 - 7. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/4189/1365>. Acesso em 20 de abril de 2019.

SOUSA, Simone Santos. Educação Somática e ensino do canto. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO



DE PÓS-GRADUANDOS EM MUSICA, 5., 2018, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: SIM-POM, 2018. p. 296 - 307. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/7730/6680>. Acesso em 11 de maio de 2019.

THOMAS, Kurt. **Metodo di direzione corale**. Milão: Edizioni Angelo Guerini e Associati S.p.a., 1998. Tradução nossa.

WOHL, Miriam. O que é a Técnica? **Statnews**. Leicester, maio 1998. Seção de Cartas, p. 1-2. Disponível em: <http://abtalexander.com.br/o-que-e-a-tecnica/>. Acesso em 20 de abril de 2019.





## CONCERTO COMENTADO

# CONCERTO COMENTADO POR ERNANI AGUIAR COM CORO CONTEMPORÂNEO DE CAMPINAS & UNICAMP CELLO ENSEMBLE

[Clique aqui para ver o concerto completo](#)

Monodia nº 2 para trompa solo

*Isac Emerick, trompa solo*

Meloritmias nº5 para viola solo

I. Resposta ao bilhete do Jogralrrapeixe - Moderato

II. Ponteando - Fluente

III. Convite ao amigo Cristiano Ribeiro - Allegro vivo - Andante - Allegro Vivo

*Emerson Di Biaggi, viola solo*

Meloritmias nº 14

*Lars Hoefs, violoncelo solo*

Violoncelada

*Unicamp Cello Ensemble Maestro Lars Hoefs*

Salmo 150

Embolada (Texto de Mário de Andrade)

Três sonetos (Textos de Gregório de Matos)

I. Estudante

II. Santo Entrudo

III. Neste mundo

Divertimento coral (Texto de Juka Arkadelt)

*Coro Contemporâneo de Campinas*

*Maestro Angelo Fernandes*



## ENTREVISTAS

Durante o FMCB 6 os compositores homenageados realizaram uma série de entrevistas, nas quais contaram um pouco mais sobre suas trajetórias, características composicionais, a relação que estabeleceram com a música e a arte, entre outras curiosidades que formam parte de suas personalidades. Ao todo, realizamos 2 entrevistas coletivas - 1 com cada homenageado - e 2 entrevistas com Guinga e Ernani Aguiar. As conversas foram conduzidas pela diretora geral e artística do FMCB, Thais Nicolau e pelo jornalista e crítico musical, João Marcos Coelho. Você assiste às entrevistas e à todas as atividades realizadas durante o FMCB 6 em nosso canal do [YouTube](#).

[Entrevista Guinga com Thais Nicolau](#)

[Entrevista Ernani Aguiar Thais Nicolau](#)

[Entrevista Guinga com João Marcos Coelho](#)

[Entrevista Ernani com João Marcos Coelho](#)

[Coletiva de Imprensa Guinga](#)

[Coletiva de Imprensa Ernani Aguiar](#)



## CRÉDITOS

### **Direção Geral e Artística**

Thais Lopes Nicolau

### **Gestora do Projeto**

Eloren Andreani

### **Direção Executiva**

Douglas Lopes Nicolau

### **Administrativo e Financeiro**

Conceição Colombini

Fernanda Marcondes

### **Captação de Áudio**

Cajueiro Áudio

Dimas Stúdio

### **Captação de Vídeo**

Stúdio Eletrônico

### **Comunicação e Arte**

Nikola Bianco

Izabelle Alvares

Francine Canto

Helena Moraes

### **Produção técnica**

Felipe Atta

Thales Mendes

Thiago Rodrigues de Souza

Vinícius Marchi

### **Iluminação**

Washington Luiz Lima

### **Produção EME Cultural**

Guilherme Rebecch

### **Projeto Gráfico**

Fernando Marar

### **Fotografia**

Juliana Hilal

### **Captação**

Incentiv.me

[fmcbr.com.br](http://fmcbr.com.br)



Apresentador



Patrocínio



Captação



Patrocínio



Apoiou



Realização

