

## ***Simples e Absurdo: um olhar sobre os aspectos harmônicos da linguagem composicional de Guinga***<sup>1</sup>

Samuel da Silva<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente trabalho é um estudo sobre alguns aspectos estilísticos da linguagem musical do compositor carioca Carlos Altier de Souza Lemes Escobar – Guinga (1950-). Sabe-se que a obra do compositor engloba influências de gêneros diversos além de transitar com liberdade entre os universos da música popular e erudita. Destacamos o papel do violão na composição musical de Guinga e como ele articula os conhecimentos violonísticos na construção de seus acompanhamentos harmônicos aplicando recursos idiomáticos do violão na construção de acordes. Através do contato com a obra e análise das partituras dos *songbooks*, observou-se determinadas características que acreditamos serem fundamentais para a construção do estilo harmônico do compositor que procuramos representar através de alguns exemplos em sua obra.

**Palavras chave:** Guinga, música popular brasileira, violão, harmonia.

**Abstract:** This work is a stylistic study of some musical language aspects of the carioca composer Carlos Altier de Souza Lemes Escobar – Guinga (1950 -). It is known that the composer's work encompasses many influences from genres as well as move freely between the worlds of popular and classical music. We emphasize the role of the guitar in musical composition by Guinga and how he articulates his guitar knowledge in building his harmonic accompaniments applying idiomatic resources in the construction of the guitar chords. Based in our contact with the work and in analysis of his songbooks scores, we observe certain characteristics that we believe are fundamental for the construction of his harmonic style which we aim at representing with the aid of some examples.

**Keywords:** Guinga, Brazilian popular music, guitar, harmony.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no VI Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, 2012. Curitiba, PR, Brasil.

<sup>2</sup> Aluno do curso de Mestrado em Música da UFRJ. Artigo redigido sob orientação da professora Dra. Márcia E. Tabora (EM/UFRJ). Mail: [samucagroove@hotmail.com](mailto:samucagroove@hotmail.com)

## 1. Introdução

No presente trabalho propomos um estudo sobre alguns aspectos estilísticos da linguagem musical do compositor carioca Guinga. Na tentativa de construção de um perfil musical de Guinga, Antonio Siqueira demonstra a necessidade de considerarmos as múltiplas funções que Guinga exerce como: compositor; arranjador e intérprete (violonista e cantor).<sup>3</sup> Sabe-se que a obra do compositor engloba influências de gêneros diversos além de transitar com liberdade entre os universos da música popular e erudita. Através de sua formação como violonista absorveu os *violonismos* de Leo Brouwer e Villa-Lobos fazendo do idiomatismo um de seus principais recursos composicionais.<sup>4</sup>

Antônio Siqueira destaca o papel do violão na composição musical de Guinga. Ele afirma que a música brota de seu violão e que o compositor utiliza de seus conhecimentos violonísticos na construção de suas obras aplicando recursos idiomáticos ao violão.<sup>5</sup> Os violonismos, a maneira particular de montar os acordes, com cordas soltas e a exploração das potencialidades do violão, acabaram tornando-se uma marca pessoal de Guinga. Tomas Cardoso em sua dissertação de mestrado justifica a escolha do recorte de sua pesquisa ser feito em torno da questão do idiomatismo na obra do compositor.<sup>6</sup> Ele relata ter iniciado a pesquisa trabalhando com diversos parâmetros como a harmonia e padrões motivico-melódicos. No decorrer da pesquisa, observou que o violonismo exerce uma influência aguda nos demais aspectos composicionais servindo de matriz para suas construções harmônico-melódicas.

Do ponto de vista harmônico, Guinga é reconhecidamente um compositor de destaque e tem despertado o olhar de alguns pesquisadores. Na tese de doutorado sobre harmonia de Fábio Adour encontramos trechos de suas obras analisadas e comentadas como exemplo de sofisticação harmônica.<sup>7</sup> Neste artigo procuraremos demonstrar alguns pontos que, a nosso ver, mais caracterizam o estilo da linguagem harmônica usadas nos acompanhamentos violonísticos do compositor.

---

<sup>3</sup> SIQUEIRA, Antônio Carlos. Notas sobre um perfil musical de Guinga. *Cadernos do Colóquio: Programa de Pós Graduação em Música Centro de Artes e Letras, UNIRIO*. Rio de Janeiro, V10, n.1, 2009.p 88-103. (pág.89).

<sup>4</sup> O termo *violonismo* adotado no trabalho é empregado por Cardoso em sua dissertação de mestrado, se referindo ao uso de elementos idiomáticos ao violão. CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. *Um violonista-compositor brasileiro: Guinga: A presença do idiomatismo em sua música*. 2006.136p. Dissertação de Mestrado (Mestrado em música) UNIRIO, Rio de Janeiro, 2006.

<sup>5</sup> SIQUEIRA, Antonio Carlos. Notas sobre um perfil musical de Guinga. *Cadernos do Colóquio: Programa de Pós Graduação em Música Centro de Artes e Letras, UNIRIO*. Rio de Janeiro, V10, n.1, 2009.p 88-103.

<sup>6</sup> CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. *Um violonista-compositor brasileiro: Guinga: A presença do idiomatismo em sua música*. 2006.136p. Dissertação de Mestrado (Mestrado em música) UNIRIO, Rio de Janeiro, 2006. (pág.79)

<sup>7</sup> CÂMARA, Fabio Adour da. *Sobre Harmonia: Uma Proposta de Perfil Conceitual*. 2008. 502p. Tese de Doutorado (Faculdade de educação). UFMG, Belo Horizonte, 2008.

## 2. Guinga e o violão

Constatamos sobre a relação de Guinga e o violão e observamos que em sua obra a composição, o arranjo violonístico e a execução estão interligados. A linguagem harmônica é resultado dessa peculiaridade. Logo, diferentemente de boa parte da prática de acompanhamentos de violão utilizados em canções de música popular, onde a transposição é uma constante, a execução de obras do compositor requer um cuidado muito especial quanto ao transpor, uma vez que a dimensão harmônico-melódica se relaciona com algumas movimentações de fôrmas específicas de mão esquerda aliada ao uso de cordas soltas do instrumento, configurando encadeamentos de vozes característicos.<sup>8</sup> Esse fato torna muitas vezes impossível a tarefa de transpor suas músicas (sem capotasto), não apenas nas peças instrumentais, mas também nos acompanhamentos das canções.<sup>9</sup>

Tradicionalmente, a abordagem prática utilizada por violonistas para realização de uma leitura de cifras adere a um conceito prático. Ao deparar-se com um determinado acorde (ex. C7M), o músico relaciona a sua estrutura (tríade maior com sétima maior) com algumas fôrmas de mão esquerda pré-estabelecidas que, ao serem deslocadas pelo braço do instrumento, transpõem o acorde para quaisquer outras fundamentais. Esse recurso técnico do violão facilita a leitura de harmonias mais complexas, pois ao invés de cuidar do deslocamento de cada nota, o acorde é pensado como um bloco indivisível. Apesar de facilitar a execução, o procedimento limita as possibilidades de variação de escrita das vozes de um mesmo acorde.

Na música popular é comum termos a melodia como o único elemento de representação do original da obra. Algumas vezes, original de uma obra é constituído pela melodia acompanhada à harmonia cifrada, e observamos ainda compositores populares como Ernesto Nazareth e Garoto que possuem suas obras registradas de forma que todos os elementos a serem executados encontram-se na partitura. Na música popular, principalmente no que tange aos acompanhamentos, não se espera que o compositor venha determinar todos os elementos necessários para a execução. Portanto, temos um processo

---

<sup>8</sup> “No caso do violão, existem três aspectos intimamente relacionados, utilizados por compositores do século XX e que produzem um idiomatismo instrumental do qual Guinga faz uso: 1) o deslocamento da mão esquerda, com três planos de ação: movimento transversal, movimento vertical e movimento horizontal; 2) o uso das fôrmas dentro desses três tipos de movimento, ou seja, fôrma: correspondendo a apresentação de uma determinada disposição dos dedos da mão esquerda em uma posição do violão, escalar ou em acordes, com e sem cordas soltas, transposta para outra região; 3) a inclusão das cordas soltas, como fator colorístico e de possibilidades harmônicas.” ESCUDEIRO, Daniel. A. de S. Pra quem quer me visitar: uma construção idiomática-harmônica-melódica na canção de Guinga e Aldir Blanc. In: I Simpósio brasileiro de pós-graduandos em música. 2010, Rio de Janeiro. PIUG, Daniel (Editor). *Anais do I Simpósio brasileiro de pós graduandos em música*. Rio de Janeiro: CLA-UNIRIO. 2010, p. 5.

<sup>9</sup> O capotasto, como acessório utilizado ao violão, tem como principal função pressionar as cordas como uma “pestanda fixa”. Quanto maior o distanciamento em relação às primeiras casas, mais agudo se torna o violão. Portanto, em determinadas obras, o capotasto facilita a transposição de uma obra fazendo com que o violonista possa tocar com a mesma digitação e fôrma dos dedos.

que se constitui de três etapas: composição, arranjo e execução.<sup>10</sup> Ao observarmos o *songbook A Música de Guinga* constatamos uma importante nota deixada pelos editores (Paulo Aragão e Carlos Chaves).<sup>11</sup> Segundo eles, o motivo das transcrições do violão serem feitas integralmente, nota a nota, é por considerarem a construção dos acompanhamentos violonísticos um dos pontos de maior interesse em sua música. Mário Marques nos deixa o seguinte relato a respeito das construções musicais do compositor: “Sua estética é fechada, vem prontíssima. Não dá pra mexer em nada, por um acorde a mais, querer melhorar ou fazer diferente. É cabeça, corpo, e membros. Tirou um, cai.”<sup>12</sup>

Na música de Guinga, elementos como harmonia, condução rítmica, movimentação das vozes e digitações são elementos indissociáveis para preservar as características da linguagem do compositor. Nesse ponto, a sua obra se aproxima da concepção mais formal da música clássica, na qual composição e arranjos estão interligados. Apesar de existir uma intensa relação composicional melódico-harmônico, decidimos destacar a forma bastante pessoal que o compositor realiza seus acompanhamentos harmônicos e alguns procedimentos estilísticos que, a nosso ver, possam caracterizá-las.

### 3. O uso da *Campanella*.

Por meio da investigação encontrou-se o recurso da *campanella*<sup>13</sup> abundantemente aplicado às construções harmônico-melódicas na qual o compositor opta pela digitação que privilegie os intervalos de segunda (maiores e menores) na disposição das vozes dos acordes. Acreditamos ser esta uma das marcas características de seu estilo composicional. A canção *Catavento e Girassol* fornece um bom exemplo, pois o acompanhamento harmônico apresenta uma progressão de acordes que soa bastante característica na linguagem do compositor. Uma leitura através de cifras prejudicaria aspectos fundamentais do estilo de sua linguagem harmônica, pois as utilizações mais comuns das fôrmas dos acordes não exploram o uso de recursos como cordas soltas e a *campanella*. Conforme a figura 1, observamos que Guinga escreve o acorde de mi menor com sexta menor (Em6) com o intervalo de segunda menor entre as notas si e dó (5ª justa e 6ª menor). Esse efeito de *Campanella* é empregado largamente em sua obra e requer um cuidado com a digitação e a disposição de cada nota. O mesmo recurso é utilizado no acorde posterior de si maior com sétima e décima terceira menor com 3ª no baixo (B7(b13) /D#) onde a *campanella* permanece entre as mesmas notas.

---

<sup>10</sup> ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Musical Brasileiro*. 2001. 126p. Dissertação de Mestrado. (Mestrado em música) UNIRIO, Rio de Janeiro, 2001.

<sup>11</sup> CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga / Sérgio Cabral*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003, p.30.

<sup>12</sup> MARQUES, Mário. *Guinga. Os mais belos acordes do subúrbio*. 1ªed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002, p.18.

<sup>13</sup> Notas diatônicas tocadas de forma a criar intervalos harmônicos de 2ª maiores ou menores .



Fig. 1. Guinga. Catavento e Girassol.compasso 1 a 4.

#### 4. Alguns acordes típicos e representativos do estilo harmônico do compositor

Através da análise do *songbook*, verifica-se o gosto do compositor pela sonoridade de determinados acordes que aparecem com frequência em sua obra. Esses são encontrados em contextos tonais e harmônicos diferentes utilizando-se da mesma configuração na disposição das vozes. Na execução dos mesmos, ele explora as potencialidades do instrumento com a utilização de cordas soltas, combinadas com o deslocamento de fôrmas específicas pelo braço do instrumento. Com isso, devido às limitações físicas do violão, a transposição da estrutura e da mesma disposição de vozes para outras fundamentais se faz impossível, o que torna esses acordes ainda mais característicos do estilo harmônico-composicional de Guinga. A utilização desses acordes com essa estilística se faz presente não apenas em suas composições, mas também são observados nos acompanhamentos de canções de outros compositores interpretados por Guinga.

- Db7M(#11) (T; 3M; 11aum, Sol em corda solta, e 7M):



Fig. 2. Guinga. Choro Réquiem. Compassos 21.

Podemos encontrar exemplos deste acorde em *O Silêncio de Iara*, *Cheio de Dedos e Dos Anjos*.

- Bbm6 (T; 5 j ; 6 M, corda sol solta, e 3m). É comum essa configuração apresentar algumas variações com a utilização da 3ª maior, resultando no B6.



Fig 3. Guinga. O Silêncio de Iara. Compasso 10.

Podemos encontrar exemplos deste acorde em *Pra quem quiser me visitar*, *Orasamba*, *Samba de um Breque* e *Dos Anjos*.

-Bb7M (T; 5dim.; 7M ; 3m e 5 dim.- corda mi solta)



Fig 4. Guinga. Cine Baronesa. Compasso 30.

Podemos encontrar exemplos deste acorde em *Orasamba* e *Dos Anjos*.

- Db7M(9) (T; 5 j; 7M; 9M, corda mi solta, e 3M)



Fig 5. Guinga. Abluesado. Compasso 10.

Podemos encontrar este acorde em *Yes*, *Zé Manés*.

- Ab7M(6) (T; 7M; 6M, corda sol solta, e 3M)



Fig. 6. Guinga. Choro pro Zé. compasso 32.

Podemos encontrar exemplos deste acorde em *Yes*, *Zé Manés*, *Samba de um Breque*, *Lendas Brasileiras* e *Choro Réquiem*. Dentro da estilística observada, gostaríamos de destacar um acorde bastante representativo da linguagem harmônica do compositor executado com a utilização das cordas soltas (sol e si) e a utilização de uma fôrma fixa dos dedos da mão direita (notas ré bemol e fá natural).



Fig 7. Guinga.Melodia Branca.Compasso 70.

Observamos na canção *Choro Réquiem* que a mesma fôrma dos dedos, intervalo de terça maior, se move em outras regiões do braço do violão com a utilização do mesmo grupo de cordas soltas (sol e si). Procedimento idiomático semelhante é encontrado no *Estudo N°11* de Heitor Villa-Lobos.



Fig.8. Guinga. Cine Baronesa. Compasso 8.

#### 4.1. Uso particular da tríade

Sérgio Freitas, em sua dissertação sobre harmonia aplicada à música popular, considera que no âmbito da presente concepção da harmonia tonal em uso na música popular a téttrade é uma unidade acordal mínima.<sup>14</sup> Podemos observar nas harmonias de Guinga um uso abundante das notas de tensão disponíveis dos acordes. De acordo com Fábio Adour,<sup>15</sup> os tratados mais recentes de harmonia não nos fornecem aparatos explicativos para a análise de canções de Guinga como *Perfume de Radamés* onde, de acordo com o autor, encontramos acordes com um alto grau de complexidade cifrado da

seguinte forma:  $E^0 \begin{pmatrix} b8 \\ b4 \\ 5 \end{pmatrix}$  que pode ser lido da seguinte maneira.  $C7 \begin{pmatrix} b13 \\ b9 \\ b10 \\ 1-5-7 \end{pmatrix} / E$

Neste contexto harmônico muito dissonante percebemos um uso muito particular das tríades simples nas peças do compositor.

- Eb (T; 3M, corda sol solta, 5j; 3M)

<sup>14</sup> FREITAS, Sergio P. R. *Teoria da Harmonia na Musica Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. 1995. 174p. Dissertação de Mestrado (Mestre em música). UNESP, São Paulo, 1995. (p.102)

<sup>15</sup> CÂMARA, Fabio Adour da. *Sobre Harmonia: Uma Proposta de Perfil Conceitual*. 2008. 502p. Tese de Doutorado (Faculdade de educação). UFMG, Belo Horizonte, 2008.(p.102)



Fig.9. Guinga. Você, você. Compasso 19

O acorde de mi bemol maior aparece com o dobramento das terças (nota sol). Essa configuração do acorde foi provavelmente escolhida devido ao gosto do compositor em usar cordas soltas combinadas à utilização de fômas específicas da mão esquerda. Ao executarmos o acorde percebemos que a corda sol solta (3M) dá à tríade um efeito tímbrico característico ao violão. Exemplos do mesmo acorde são encontrados em *Lendas brasileiras*, *Depois do Sonho* e *Dos anjos* etc.

#### 4.2. Tríade perfeita usada ao final das obras

Observamos o uso da tríade em maior ocorrência nas obras que utilizam como matriz ritmos de dança e andamentos mais rápidos como *Vô Alfredo* (frevo), *Baião de Laca* e *Nítido e Obscuro* (baião), *Canibaile* (choro) etc. De modo geral, destacamos a utilização da tríade perfeita como recurso para a conclusão de determinadas obras. A escolha dos acordes pelo compositor pode ser conjecturada pelo fato das tríades perfeitas maiores e menores absterem-se de quaisquer notas de tensão. Através de nossa escuta das obras, percebemos que o compositor parece querer evitar qualquer tipo de efeito suspensivo, dando um caráter enfático e conclusivo, provavelmente, desejado.<sup>16</sup>

Lá maior no final de *Vô Alfredo*

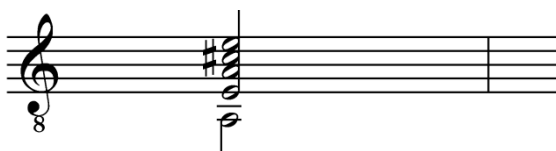


Fig.10. Guinga. Vô Alfredo. Compasso 47

Mi maior do final de *Saci*

<sup>16</sup> Observamos nos exemplos apresentados pelas figuras 10, 11 e 12 que, além do uso da sonoridade triádica, a disposição das vozes nos acordes apresenta-se aliada à escolha de fômas de mão esquerda em suas configurações mais comumente usadas no violão. O emprego desse tipo de acorde é bastante contrastante com a sonoridade harmônica da obra do compositor.





Fig.11. Guinga. Saci. Compasso 24.

Fá sustenido maior do final de *Baião de Laca*n

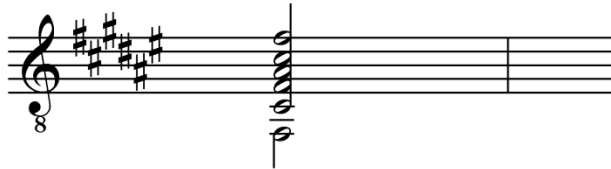


Fig.12. Guinga. Baião de Laca. Compasso 47.

Encontramos a utilização das tríades nos finais de outras peças como *Nítido e Obscuro*, *lendas brasileiras*, *Canibaile*, *Desavença* etc.

#### 4.3. Acorde maior com décima primeira aumentada (Acorde Lídio) em terminações de peças

Outro recurso de terminação harmônica recorrente na obra do compositor é a conclusão de uma obra com a utilização de um recurso típico das harmonias do jazz e da bossa nova, o acorde lídio.

- Eb(#11) no final de *Melodia Branca*



Fig.13. Guinga. Melodia Branca. Compasso 84.

F7M(#11) no final de *Igreja da Penha*



Fig.14. Guinga. Igreja da Penha. Compasso 38.

Db7M(#11) no final de *Cine Baronesa*



Fig.15. Guinga. Cine Baronesa. Compasso 58.

Podemos encontrar a terminação com o acorde lídio em *Chá de Panela; Você, Você; Dá o Pé, loro* etc.

## 5. Utilizações de clichês típicos do compositor

Assim como temos acordes em posições pouco usuais, que caracterizam a linguagem harmônica de Guinga, encontramos algumas progressões de acordes que podemos dizer que são clichês típicos do compositor. Os mesmos aparecem em contextos harmônicos diferentes, porém com o mesmo encadeamento entre as vozes.

Temos em uso recorrente na música popular o acorde de substituto da dominante (SubV7). Esse acorde possui o mesmo trítone do dominante primário (V7) e pode aparecer em cadências precedido pelo substituto do II cadencial, SubII<sup>m</sup>7 SubV7 I7M (Ab<sup>m</sup>7 Db7 C) e/ou pelo II cadencial secundário II<sup>m</sup>7 SubV7 – I7M (D<sup>m</sup>7 Db7 C7M).<sup>17</sup>

O compositor usa esse clichê harmônico (II<sup>m</sup>7 SubV7 I) como uma marca bastante pessoal que pode ser evidenciada pela maneira como as vozes são conduzidas na cadência. Apresentaremos a seguir (Figuras 16 e 17) alguns exemplos em sua obra.

### *Melodia Branca*

<sup>17</sup> Maiores esclarecimentos teóricos sobre o acorde de dominante substituta e seu II cadencial (SubII<sup>m</sup>7) podem ser obtidos na dissertação: FREITAS, Sergio P. R. *Teoria da Harmonia na Musica Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. 1995. 174p. Dissertação de Mestrado (Mestre em música). UNESP, São Paulo, 1995. ( p.63-66 e 116-121)

IIIm7(b5)

SubV7 Im7

Fig. 16. Guinga. Melodia Branca. Compasso 1 ao 9.

Em *Melodia Branca* encontramos a cadência com o IIIm7b(5), diatônico a tonalidade de Dó menor.

*Cine Baronesa*

IIIm7 SubV7 I7M

CIII CII

Fig.17. Guinga. Cine Baronesa. Compasso 19 ao 41.

Em *Cine Baronesa*, o clichê harmônico sofre uma pequena modificação com relação ao exemplo anterior. A cadência resolve em um acorde maior, então, o IIIm7(b5) é substituído por IIIm7, diatônico a tonalidade maior. Há uma nítida relação idiomática preponderante no processo criativo da cadência. Gostaríamos de destacar o fato de os dois encadeamentos possuírem a mesma qualidade funcional e serem compostos basicamente com a mesma condução de vozes. Nela vemos o clichê estilístico ocorrer em tonalidades diferentes. Isto só é possível pelo fato de a digitação da mão esquerda não utilizar cordas soltas, fazendo com que as fôrmas possam ser facilmente transpostas, mantendo-se assim a estrutura intervalar.

Também podemos considerar as progressões de acordes abaixo (fig. 18 e 19) como exemplos de aplicação de outra característica do estilo harmônico de Guinga. Elas

aparecem em outros trechos de suas composições com conduções de vozes muito semelhantes podendo ser considerado como uma citação *ipsis litteris*.

Fig.18. Guinga.Choro Pro Zé.Compassos 37 a 39.

### Choro Réquiem

Fig.19. Guinga. Choro Réquiem compasso 18 a 20.

“A música de Guinga (...) realiza um diálogo ativo com diversas correntes musicais, principalmente entre a tradição popular brasileira, o jazz norte-americano e a música erudita.”<sup>18</sup> Dos recursos comuns à linguagem do jazz/blues observados podemos citar:

#### 5.1. Substituição por trítono.

É comum, dentro do processo de rearmonização jazzística, a substituição de um acorde de 7ª da dominante por outro acorde de mesma estrutura que esteja localizado 4ª aumentada acima ou 5ª diminuta abaixo da sua fundamental. Essa troca se fundamenta pelo fato do acorde substituto conter o mesmo trítono do acorde original.<sup>19</sup> No exemplo abaixo (Figura 20) temos o acorde de F#7 substituído pelo C7(#11).

<sup>18</sup> CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. *Um violonista-compositor brasileiro: Guinga: A presença do idiomatismo em sua música*. 2006.136p. Dissertação de Mestrado (Mestrado em música) UNIRIO, Rio de Janeiro, 2006. (p14).

<sup>19</sup> LEVINE, Mark. *Jazz theory Book*. 1ª. ed. Pentalamá: Sher Music CO., 1995.( p.260-263)

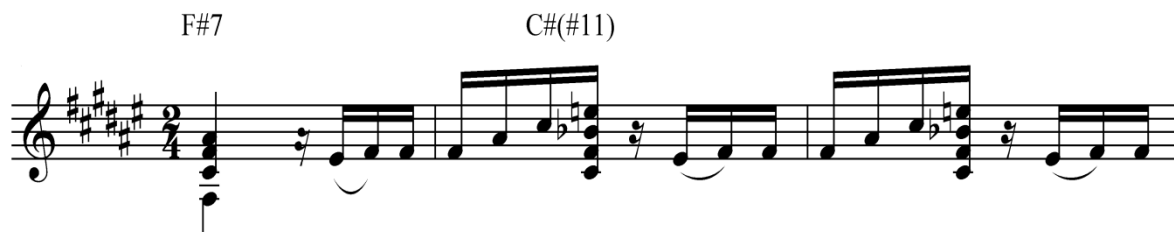


Fig.20. Guinga. Baião de Lacan. Compasso 24 a 26.

## 5.2. Utilização de *Chord Melody*

Trata-se de uma técnica de harmonização em bloco muito comum ao vocabulário de guitarristas de jazz que consiste no uso de um acorde tocado para cada nota da melodia (Figura21).



Fig.21. Guinga. Baião de Lacan.Compasso 32 ao 35..

## 5.3. IV7 grau *blues*

Sérgio Freitas, ao citar alguns procedimentos comuns ao vocabulário da harmonia em uso na música popular destaca os elementos harmônicos provenientes da linguagem do *blues* dos quais o mais representativo seria a utilização do IV grau *blues*. O autor nos traz uma explicação sobre o acorde:

Todo acorde perfeito (tipos “Xmaj7”; “X7” e “Xm7”) pode se fazer acompanhar por um “IV7” grau à ele diretamente relacionado, coloquialmente chamado de IV7 *blues*” em respeito a sua origem específica nesta forma de arte, mas que hoje se vê em uso nos mais diferentes contextos. O IV7 *blues*”, é assim uma espécie de subdominante dedicada, particularizada ou individualizada para qualquer um dos acordes perfeitos do Campo Harmônico.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> FREITAS, Sergio P. R. *Teoria da Harmonia na Musica Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. 1995. 174p. Dissertação de Mestrado (Mestre em música). UNESP, São Paulo, 1995, p. 156.

Nos dois exemplos seguintes (Figuras 22 e 23) podemos verificar a presença do IV blues, B7(9), em *Baião de Lacan e, A7, Em Chá de Panela*.

F7 B7(9)

Fig.22. Guinga. Baião de Lacan.Compasso 6 ao 8.

E7      A7      E7      E7(#9)      A7

Fig.23. Guinga. Chá de Panela.compasso 10 ao 12.

#### 5.4. *Coltrane Changes*

No livro *Jazz Teory Book*, Mark Levine expõe uma técnica de harmonização jazzística (*Coltrane Changes*) utilizada por muitos músicos de *jazz* que consiste na movimentação das fundamentais a partir de centros tonais separados por intervalos de 3ª maior.<sup>21</sup> Outra variação da técnica começou a ser observada posteriormente que utilizava as mudanças dos centros tonais por intervalo de 3ª menor.

Na Figura 24, encontramos progressões de acordes que podemos caracterizar como fruto dessas influências:

<sup>21</sup> LEVINE, Mark. *Jazz theory Book*. 1ª ed. Pentalamá: Sher Music CO., 1995, p.355.

The musical notation shows a sequence of chords and a melody line. The chords are: Am7, Ab7M(6), C7M/G, F7M(6), Ab7M(6), Am7(9), and Fm7(9). The melody line includes a triplet of eighth notes in measure 26.

Fig.24. Guinga. Choro pro Zé. Compasso 24 a 30.

Podemos ver a utilização da técnica através da utilização dos acordes de Ab7M(6) e C7M/G, Am7(9) e Fm7(9), onde encontramos a distância de 3ª maior entre as Tônicas e entre F7M(6) e Ab7M(6) há a distância de 3ª menor.

## Conclusões

Cabe ressaltar que as observações feitas sobre a obra do compositor e seus aspectos estilísticos partiram inicialmente do nosso contato com a obra do compositor. A escolha dos exemplos foi feita a partir da leitura de dois *songbooks* do compositor, *Noturno Copacabana*<sup>22</sup> e *A Música de Guinga*,<sup>23</sup> sem pretender gerar conclusões generalizáveis a respeito da vasta dimensão e diversidade da obra do compositor que se encontra em plena atividade.

Quanto à harmonia de suas músicas procuramos destacar os aspectos que julgamos de grande relevância em sua obra. Nossas observações revelaram um cuidado do compositor com a condução de vozes em seu acompanhamento ao violão através do uso de acordes com a utilização de fôrmas combinadas a cordas soltas e o gosto pelo uso de *campanellas* em muitos de seus acordes. Observamos a utilização de determinados maneirismos típicos da linguagem de Guinga como a utilização de progressões harmônicas que utilizam os mesmos acordes com igualdade quanto disposição das vozes, o uso particular da tríade e o acorde com a 4ª aumentada usado pelo compositor em procedimento harmônico para conclusão de algumas obras.

<sup>22</sup> ESCOBAR, Carlos A. de Sousa Lemos. *Noturno Copacabana- livro de Partituras*. 1ª.ed. Rio de Janeiro: Gryphs, 2006.

<sup>23</sup> CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga / Sérgio Cabral*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

Ainda no que tange aos aspectos harmônicos, verificamos as influências do jazz e blues na utilização de *chord melody*, o acorde de IV7 blues, progressões em que os acordes se movem por fundamentais separadas por intervalos de 3ª (maior e menor), clara referência à técnica popularizada por John Coltrane.



## Referências

- ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do Choro no piano brasileiro*. 1999. 190 p. Dissertação de Mestrado em Artes. Unicamp, Campinas, 1999.
- ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Musical Brasileiro*. 2001. 126p. Dissertação de Mestrado Música. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2001.
- CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga / Sérgio Cabral*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.
- CÂMARA, Fabio Adour da. *Sobre Harmonia: Uma Proposta de Perfil Conceitual*. 2008. 502p. Tese de Doutorado. Faculdade de educação - UFMG, Belo Horizonte, 2008.
- CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. *Um violonista-compositor brasileiro: Guinga: A presença do idiomatismo em sua música*. 2006.136p. Dissertação de Mestrado em Música. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2006.
- CHEDIAK, Almir. *Dicionário de Acordes Cifrados*. 10ª edição. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1984.
- CHEDIAK, Almir. *Harmonia e Improvisação (Volumes I e II)*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.
- ESCOBAR, Carlos A. de Sousa lemos. *Guinga site oficial*. Disponível em: [www.guinga.com](http://www.guinga.com) Acesso em 13 de julho de 2011.
- ESCOBAR, Carlos A. de Sousa lemos. *Noturno Copacabana- livro de Partituras*. 1ªed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2006.
- ESCUDEIRO, Daniel A. de S. Pra quem quer me visitar: uma construção idiomática-harmônica-melódica na canção de Guinga e Aldir Blanc. In: I Simpósio brasileiro de pós-graduandos em música. 2010, Rio de Janeiro. PIUG, Daniel (Editor). *Anais do I Simpósio brasileiro de pós graduandos em música* . Rio de Janeiro: CLA-UNIRIO. 2010, pág. 988-996.
- FREITAS, Sergio P. R. *Teoria da Harmonia na Musica Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. 1995. 174p. Dissertação de Mestrado. UNESP, São Paulo, 1995.
- LEVINE, Mark. *Jazz theory Book*. 1ª ed. Pentelama: Sher Music CO., 1995.
- MARQUES, Mário. *Guinga. Os mais belos acordes do subúrbio*. 1ªed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.
- SIQUEIRA, Antonio Carlos. Notas sobre um perfil musical de Guinga. *Cadernos do Colóquio: Programa de Pós Graduação em Música Centro de Artes e letras, UNIRIO*. Rio de Janeiro, V10, n.1, 2009.p 88-103.
- THOMPSON, Daniella. *Guinga Rising*. Disponível em: [http://daniellathompson.com/Texts/Guinga/Guinga\\_rising.htm](http://daniellathompson.com/Texts/Guinga/Guinga_rising.htm) Acesso em 14 de fevereiro de 2011.