

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

**ANÁLISE, INTERTEXTUALIDADE E COMPOSIÇÃO:
A CRIAÇÃO DE *AURORA* E *ARREBOL* A PARTIR DE TRÊS
CANÇÕES DE GUINGA**

RAFAEL SOARES BEZERRA

RIO DE JANEIRO, 2016

**ANÁLISE, INTERTEXTUALIDADE E COMPOSIÇÃO:
A CRIAÇÃO DE *AURORA* E *ARREBOL* A PARTIR DE TRÊS
CANÇÕES DE GUINGA**

por

RAFAEL SOARES BEZERRA

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob orientação do Professor Dr. Marcos Vieira Lucas e coorientação do Professor Dr. Carlos de Lemos Almada

RIO DE JANEIRO, 2016

Bezerra, Rafael Soares.
B574 Análise, intertextualidade e composição : a criação de *Aurora* e *Arrebol* a partir de três canções de Guinga / Rafael Soares Bezerra, 2016.
102 f. ; 30 cm

Orientador: Marcos Vieira Lucas.
Coorientador: Carlos de Lemos Almada.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

1. Guinga, 1950-. 2. Composição (Música). 3. Música – Análise, apreciação. 4. Harmonia (Música). 5. Intertextualidade. I. Lucas, Marcos Vieira. II. Almada, Carlos de Lemos. III. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. IV. Título.

CDD – 781.3

Autorizo a cópia da minha dissertação "Análise, intertextualidade e composição: a criação de *Aurora* e *Arrebol* a partir de três canções de Guinga", para fins didáticos.

Rafael Soares Bezerra



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

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

A LINGUAGEM HARMÔNICA DE GUINGA

por

RAFAEL SOARES BEZERRA

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Marcos Vieira Lucas (orientador)

Professor Doutor Luiz Otávio Rendeiro Correa Braga

Professor Doutor Carlos Lemos Almada

Conceito: APROVADO

JULHO DE 2016

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, pelo apoio financeiro que possibilitou a realização da presente pesquisa.

Aos professores e funcionários do PPGM-UNIRIO, pela eficiência e dedicação.

Ao orientador e amigo Marcos Lucas e ao coorientador e amigo Carlos Almada, pela confiança, paciência, incentivo e por ter semeado a presente pesquisa.

Aos professores e amigos Alexandre Schubert e Liduíno Pitombeira pelos sábios conselhos.

Ao professor e amigo Pauxy Gentil-Nunes por ter me incentivado como compositor e pesquisador.

Aos amigos Renato Borges e Camilo Bornstein pelas ideias e motivação.

Aos grupos Música Itinerante, Quarteto Coralina e Quinteto Lorenzo Fernandez pelas brilhantes performances.

A meus queridos pais, Nelson e Marlene pelo incansável incentivo e eterno carinho.

BEZERRA, Rafael Soares. *Análise, intertextualidade e composição: a criação de Aurora e Arrebol a partir de três canções de Guinga*. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta dissertação investiga a utilização de canções do compositor e violonista Guinga como material gerador para novas obras. Com o objetivo de contextualizar sua produção mais recente, inicialmente traça-se um panorama atualizado sobre a produção discográfica do compositor. Em seguida, apresenta-se uma revisão de literatura que, entre outras contribuições, demonstra procedimentos característicos em sua obra, principalmente relacionados aos aspectos idiomático e harmônico. A Teoria da Harmonia Funcional, Teoria Neo-Riemanianna e Análise Particional são empregadas na análise das canções *Baião de Lacan*, *Saci* e *Senhorinha*. Como principais conclusões das análises, observam-se, no âmbito harmônico, riqueza de regiões e progressões por terças e, no âmbito formal, a demarcação de seções através de contraste textural das vozes internas da melodia. Posteriormente, utilizam-se os resultados da investigação das canções para composição, tendo como base conceitos de intertextualidade na música e modelagem sistêmica. Como resultado da pesquisa duas obras foram compostas: *Aurora*, para quarteto de cordas, e *Arrebol*, para quinteto de sopros.

Palavras-chave: Composição. Análise Musical. Harmonia. Guinga. Intertextualidade.

BEZERRA, Rafael Soares. *Análise, intertextualidade e composição: a criação de Aurora e Arrebol a partir de três canções de Guinga*. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This dissertation investigates the utilization of songs by the composer and guitarist Guinga as source material for new pieces. An overview of his discography is presented to contextualize his recent musical output. A survey of the literature demonstrates, among other contributions, some characteristic procedures of his work, specially related to idiomatic and harmonic aspects. The theory of Functional Harmony, Neo-Riemanniann Theory and Partitional Analysis theory are used to analyze *Baião de Lacan*, *Saci* and *Senhorinha*. The main features observed from the analyses are the richness of harmonic regions, progressions by thirds and formal sectioning through textural contrast of the internal voices of the melody. The results of the investigation of the songs are used to compose, based on concepts of music intertextuality and systemic modeling. Two pieces were composed as a result of this research: *Aurora*, for string quartet, and *Arrebol*, for wind quintet.

Key-words: Composition. Musical Analysis. Harmony. Guinga. Intertextuality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 – DISCOGRAFIA	13
2 – REVISÃO DE LITERATURA	19
3 – METODOLOGIAS	29
3.1 - Análise Harmônica.....	29
3.1.1 – <i>Teoria da Harmonia Funcional</i>	29
3.1.2 - <i>Teoria Neo-Riemanniana</i>	31
3.2 – Análise Particional e Particionamento Linear	34
3.3 – Intertextualidade na Música e Modelagem Sistêmica	38
4 - ANÁLISES	43
4.1 - <i>Senhorinha</i>	45
4.2 – <i>Saci</i>	51
4.3 – <i>Baião de Lacan</i>	59
4.4 – Discussão dos resultados	67
5 – COMPOSIÇÕES.....	69
5.1 – <i>Quarteto n°1 – Aurora</i>	69
5.2 – <i>Quinteto n°1 - Arrebol</i>	73
CONCLUSÃO	77
REFERÊNCIAS	81
Anexos	85
<i>Senhorinha</i>	85
<i>Saci</i>	87
<i>Baião de Lacan</i>	89
<i>Quarteto n°1 – Aurora</i>	93
<i>Quinteto n° 1 – Arrebol</i>	98

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Di Maior, c. 19 - 26 (Fonte: CARDOSO, 2006, p. 80).....	20
Figura 2 - Perfume de Radamés, c. 1 - 8 (Fonte: CARDOSO, 2006, p. 81)	21
Figura 3 – Catavento e Girassol, c. 1 - 4 (Fonte: SILVA, 2012, p. 5).....	22
Figura 4 - Pra quem quiser me visitar, c. 6 (a) e c. 8 (b) (Fonte: ESCUDEIRO, 2010, p. 3).....	23
Figura 5 – Pra quem quiser me visitar, c. 1 (a) e c. 13 – 14 (b) (Fonte: ESCUDEIRO, 2010, p. 3)	24
Figura 6 – Pra quem quiser me visitar, compasso 24 - 25 (Fonte: ESCUDEIRO, 2010, p. 4) ...	24
Figura 7– Você, você. C. 19 (Fonte: SILVA, 2012, p. 8)	26
Figura 8 – Baião de Lacan, c. 32 - 34 (Fonte: SILVA, 2012, p.13)	27
Figura 9 – Choro pro Zé, c. 24 - 28 (Fonte: SILVA, 2012, p.14)	27
Figura 10 – Tonnetz (Fonte: COHN, 1998 p. 172)	33
Figura 11 – Milhaud 1934 – A peine si le coeur vous a considerées, images et figures, (Fonte: GENTIL-NUNES, 2009, p.19)	35
Figura 12 – Particiograma para até 9 vozes (Fonte: GENTIL-NUNES, 2009, p.38).....	36
Figura 13 – Funcionamento textural do particiograma (Fonte: GENTIL-NUNES, 2009, p.38) 36	
Figura 14 – Mozart, Eine Kleine Nachtmusik, K.525 – trecho da partitura e indexograma (Fonte: GENTIL-NUNES, 2009, p.54).....	37
Figura 15 – Fluxo das vozes internas da Seção A de Senhorinha.	38
Figura 16 – Fluxo metodológico da modelagem sistêmica com fins composicionais.	40
Figura 17 – Fluxo da presente pesquisa	41
Figura 18 – Parte A de Senhorinha (Fonte: adaptado de CABRAL, 2003, p. 167)	47
Figura 19 – Parte B de Senhorinha (Fonte: adaptado de CABRAL, 2003, p. 167 - 168)	48
Figura 20 – Parte C de Senhorinha (Fonte: adaptado de CABRAL, 2003, p. 168).....	49
Figura 21 – Indexograma de Senhorinha.	50
Figura 22 - Particiograma de Senhorinha.....	50
Figura 23 – Motivos principais de Saci. (Fonte: CABRAL, 2003, p. 160).....	51
Figura 24 – Parte A de Saci (Fonte: adaptado de CABRAL, 2003, p. 160).....	53
Figura 25 – Resumo de relação de 3as. na seção A de Saci, c. 4 – 7.	54
Figura 26 – Parte B de Saci (Fonte: adaptado de CABRAL, 2003, p. 160 - 161).....	55
Figura 27 – Resumo de relação de 3as. na seção B de Saci, c. 9 – 10.	55
Figura 28 – Resumo de relação de 3as. na seção B de Saci, c. 11 – 16.	56
Figura 29 – Parte C de Saci (Fonte: adaptado de CABRAL, 2003, p. 161).....	57
Figura 30 – Indexograma de Saci.....	58
Figura 31 - Particiograma de Saci.	58
Figura 32 – Baião de Lacan, c. 1 (Fonte: CABRAL, p. 33).....	61
Figura 33 – Parte A1 de Baião de Lacan (Fonte: adaptado de CABRAL, 2003, p. 33 - 34)	62
Figura 34 – Parte A2/3 de Baião de Lacan (Fonte: adaptado de CABRAL, 2003, p. 34).....	63
Figura 35 – Parte A4 de Baião de Lacan (Fonte: adaptado de CABRAL, 2003, p. 35).....	64
Figura 36 – Parte B de Baião de Lacan (Fonte: adaptado de CABRAL, 2003, p. 36).....	65
Figura 37 – Indexograma de Baião de Lacan.....	66
Figura 38 – Particiograma de Baião de Lacan.	67
Figura 39 – Comparação dos indexogramas de Senhorinha e Aurora.	72
Figura 40 – Indexograma de Arrebol	75

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Álbuns de Guinga	14
Quadro 2. Cinco exemplos de acordes em disposições características recorrentes na obra de Guinga. (Fonte: SILVA, 2012, p. 5)	25
Quadro 3 – Operações Transformacionais.	33
Quadro 4 – Análise Formal/Harmônica de Senhorinha	46
Quadro 5 – Análise Formal/Harmônica de Saci.....	52
Quadro 6 – Análise Formal/Harmônica de Baião de Lacan.....	60

Quadro 7– Resumo sobre as peças	68
Quadro 8 – Forma de Senhorinha e Aurora.	69
Quadro 9 – Plano Estrutural de Aurora.....	70
Quadro 10 –Transformações entre o material de Senhorinha e Aurora	71
Quadro 11 – Citações do material de Senhorinha	71
Quadro 12 – Elementos selecionados e sua origem.	73
Quadro 13- Forma de Arrebol.....	75

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Álbuns de outros músicos com obras de Guinga categorizados por décadas	18
--	----

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende analisar e esclarecer alguns aspectos característicos presentes na obra de Guinga, violonista e compositor carioca. Em seguida, os procedimentos revelados nesta análise são utilizados como material gerador para novas músicas. Nascido no ano de 1950 no bairro de Madureira, Carlos Althier de Souza Lemos Escobar possui uma longa e consagrada carreira.

Estudos sobre a música de Guinga vêm sendo realizados, principalmente na última década. O compositor e violonista carioca Thomas Fontes Saboga Cardoso, na dissertação de título *Um violonista-compositor brasileiro: Guinga. A presença do idiomatismo em sua música* (2006) discute o processo de formação da linguagem composicional de Guinga investigando suas influências e enfocando o idiomatismo presente em sua obra. Cardoso insere Guinga em um panorama sobre violonistas-compositores que inclui Nicanor Teixeira, Dilermando Reis e Baden Powell. O autor (2006, p.57-58) também destaca que uma das características que faz a música de Guinga existir entre o popular e o erudito é a riqueza de detalhes do seu acompanhamento. Essa riqueza pode ser percebida na articulação de elementos como textura, harmonia e ritmo.

Na dissertação *Aporia: Um caminho para a composição intertextual* (2012), o compositor Daniel Alexander de Souza Escudeiro examina o processo de composição de sua peça para orquestra *Aporia*, utilizando como *texto de partida* canções de Guinga. Essa dissertação apresenta fundamentos e propostas semelhantes a este trabalho, propondo criação de peças originais a partir da análise de algumas músicas de Guinga. No entanto, no presente trabalho são utilizadas outras ferramentas analíticas conduzindo a diferentes resultados. Essas ferramentas serão abordadas posteriormente.

O compositor Francisco Saraiva da Silva, na comunicação *Guinga e Elomar: A presença do violão solístico na gênese da Canção* (2012), investiga relações existentes entre peças concebidas para violão solo e o processo criativo na composição de canções. *Nítido e obscuro* de Aldir Blanc e Guinga, e *O Violeiro* de Elomar são os objetos de sua análise.

Na comunicação *Simples e absurdo: um olhar sobre os aspectos harmônicos da linguagem composicional de Guinga* (2012), o violonista Samuel da Silva apresenta um panorama da linguagem harmônica do compositor, exemplificando padrões em diversas de suas canções.

A incidência de paralelismo harmônico e exploração de estruturas como progressões, *voicings* e encadeamentos são demonstrados pelo violonista e professor da UFG Fabiano da Silva Chagas, na comunicação *A linguagem harmônica de Guinga: Aspectos idiomáticos do choro “Picotado” para violão solo* (2010).

Ao fazer o levantamento bibliográfico sobre o compositor, constatou-se que a maioria dos trabalhos que investigam sua obra trata quase exclusivamente sobre sua harmonia e idiomatismo ao violão, não abordando profundamente outros aspectos importantes para a compreensão de uma música, como forma, melodia e textura, elementos que serão abordados no presente trabalho.

Esta dissertação está organizada em cinco capítulos. No primeiro capítulo, *Discografia*, é traçado um panorama sobre a obra do compositor e violonista. Para isso, é utilizado como principal referência o livro *Guinga: Os mais belos acordes do subúrbio*, do jornalista carioca Mário Marques (2002). *A Música de Guinga*, livro de Sérgio Cabral (2003), também apresenta informações relevantes para este capítulo. Posteriormente, são apresentados comentários gerais e informações atualizadas sobre discografia e demais aspectos da vida artística do compositor.

No segundo capítulo, *Revisão de literatura*, são apresentadas ideias de diversos autores que nas últimas décadas se debruçaram sobre a obra do compositor. Procedimentos característicos de Guinga são apontados, contribuindo para a compreensão e sistematização da música popular brasileira. São adotados nomes de notas musicais para tratar de alturas (dó), cifras para se referir ao acorde (C7), nomes por extenso para tratar de regiões ou tonalidades (Dó Maior), e letras em negrito para tratar de seções da peça (A).

No terceiro capítulo, *Metodologias*, apresento as metodologias de análise e composição que emprego neste trabalho. Para a melhor compreensão do repertório selecionado, foram escolhidas cinco técnicas analíticas, que abrangem diversos aspectos musicais. Inicialmente é feita uma análise formal da canção, com intuito de investigar aspectos como fraseologia, organização motivica e padrões de acompanhamento, entre outros elementos. Depois utilizo a análise harmônica funcional que visa um aprofundamento na linguagem harmônico-tonal do compositor. Para tal finalidade, utilizo como principal referência o livro *Harmonia Funcional* do compositor e professor Carlos de Lemos Almada (2009), e como referências secundárias *Harmonia & Improvisação I e II*, de autoria do violonista e pesquisador carioca Almir Santana Chediak (1986).

Em seguida faço uso da Teoria Neo-Riemanniana para analisar trechos em que o compositor optou por relações harmônicas baseadas em efeitos colorísticos e não correspondentes a configurações funcionais convencionais. Essa seção, que somente é aplicada em trechos específicos de algumas canções, tem como principais referências os autores Richard Cohn (1998) e David Kopp (2002).

Posteriormente, é empregado o Particionamento Linear, ramificação da Análise Particional, que pretende um maior entendimento sobre as melodias através da investigação de suas vozes implícitas. Como principal referência para o assunto, utilizarei a tese *Análise Particional: Uma mediação entre composição musical e a teoria das partições* do compositor e professor Pauxy Gentil-Nunes (2009).

Na seção final do capítulo, apresento os princípios da Modelagem Sistêmica e de intertextualidade na música, técnicas que nortearam meu processo composicional. A principal referência para o assunto é a pesquisa do compositor e professor Liduíno José Pitombeira de Oliveira.

No quarto capítulo, as canções *Senhorinha*, *Saci*, e *Baião de Lacan* de Guinga são analisadas por intermédio dos métodos descritos no capítulo anterior, escolhidas a partir das condições estruturais específicas presentes em cada uma das peças. Para tais análises, são adotadas as transcrições impressas nos *songbooks* *A Música de Guinga* (Cabral, 2003) e *Noturno Copacabana* (Guinga, 2006).

No capítulo cinco são apresentadas duas composições originais baseadas nas análises realizadas no capítulo anterior. A primeira obra: *Quarteto n°1 – Aurora*, para quarteto de cordas, possui relação intertextual com a canção *Senhorinha*. A segunda, *Intertex-Geral* se relaciona intertextualmente com todas as canções analisadas. No anexo da presente pesquisa estão as partituras das três peças analisadas e as duas obras compostas.

1 – DISCOGRAFIA

Carlos Althier de Souza Lemos Escobar (1950-), também conhecido como Guinga, nasceu em Madureira (bairro do subúrbio carioca). Teve como principais influências em sua formação inicial representantes de diferentes vertentes musicais como o compositor e violonista Garoto (Aníbal Augusto Sardinha), o violonista Hélio Delmiro e o guitarrista Barney Kessel.

Segundo Cabral (2003, p10), Guinga tocava em bares desde seus 16 anos, quando também começou a compor. Aos 17, classificou a música *Sou só solidão* no Festival Internacional da Canção. Mais tarde formou-se em Odontologia na Universidade Federal Fluminense (UFF), casou-se e teve duas filhas. Em sociedade com a esposa, abriu um consultório odontológico de sucesso no Grajaú, vivendo um dilema entre a Odontologia e a Música.

Chamou a atenção de Paulo César Pinheiro (na época, parceiro de Baden Powell), que resolveu colocar letras em suas melodias, tornando-se mais tarde também parceiro de Chico Buarque de Holanda, entre outros e, mais frequentemente, de Aldir Blanc. Estudou violão clássico durante alguns anos com Jodacil Damasceno e depois com o violonista João Pedro Rosa.

Além de receber diversos prêmios nacionais e internacionais ao longo de sua carreira, Guinga teve experiências em diferentes vertentes musicais como o choro, a MPB, bossa-nova, *jazz* e música de concerto. Essa vasta vivência foi determinante para sua formação como intérprete e compositor, influenciando muito em sua obra. Atuando como compositor, violonista e cantor, gravou diversos álbuns com músicas que compôs sozinho e outras que compôs em parceria. Em seu site oficial¹ constam 16 álbuns, cronologicamente organizados no quadro 1 (com ano e título).

¹ Disponível em <<http://www.guinga.com>> acessado em 16 de janeiro de 2016.

Quadro 1 - Álbuns de Guinga

Álbum	Ano	Título do Álbum
1	1991	<i>Simples e Absurdo</i>
2	1993	<i>Delírio Carioca</i>
3	1996	<i>Cheio de Dedos</i>
4	1999	<i>Suíte Leopoldina</i>
5	2001	<i>Cine Baronesa</i>
6	2002	<i>A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes: Guinga</i>
7	2003	<i>Noturno Copacabana</i>
8	2004	<i>Graffiando Vento</i>
9	2007	<i>Casa de Villa</i>
10	2007	<i>Dialetto Carioca</i>
11	2009	<i>Saudade do Cordão</i>
12	2012	<i>Rasgando Seda - Guinga & Quinteto Villa-Lobos</i>
13	2013	<i>Francis e Guinga</i>
14	2014	<i>Roendopinho</i>
15	2015	<i>Porto da Madama</i>
16	2015	<i>Mar Afora</i>

Em contato informal, Luís Carlos Pavan, produtor de Guinga, sugeriu o site da escritora e historiadora Daniella Thompson (2011) ². Nele, além dos 16 álbuns do quadro 1, consta o *II Encontro da MPB—Brasil Instrumental Tatuí* - com Lula Galvão, Paulo Sérgio Santos e Ana Luiza. Gravado em 31 de Janeiro de 2002, pela TV Cultura, este álbum não chegou a ser lançado.

Em *Simples e Absurdo* (1991), primeiro álbum de composições de Guinga, estão presentes somente canções compostas em parceria com Aldir Blanc. Esse álbum conta com participação de outros 12 intérpretes. Dentre eles estão Leila Pinheiro³, Chico Buarque, Claudio Nucci, Ivan Lins, Zé Renato e Leny Andrade. Além disso, o álbum também contou com arranjos de Gilson Peranzetta, Paulo Malagutti e Roberto Gnatalli, entre outros. Piano, acordeon, teclados, violão, bateria, contrabaixo, saxofone, guitarra, vozes e um quarteto de cordas podem ser ouvidos nas faixas do álbum de estreia do compositor.

A maioria das músicas presentes em *Delírio Carioca* (1993), seu segundo álbum, foi composta em parceria com Aldir Blanc. Duas outras canções foram frutos da parceria com Paulo Cesar Pinheiro, *Saci* e *Passarinhadadeira*. Diferentemente do anterior, nesse álbum o próprio Guinga canta a maioria das faixas. Outros intérpretes como

² Além do site oficial do compositor e do site de Thompson, para maiores detalhes referentes a cada álbum, foi consultado o site www.discosdobrasil.com.br.

³ Entre diversas gravações e prêmios, a canção *Chá de panela*, gravada no CD *Catavento e girassol*, por Leila Pinheiro, recebeu o Prêmio Sharp na categoria Melhor Música Popular Brasileira em 1996.

Djavan, Fátima Guedes, Lúcia Helena e Leila Pinheiro também participam. No álbum podem ser ouvidos arranjos de Chiquinho de Moraes, Leandro Braga e Serginho Trombone, além de um aumento na quantidade de instrumentistas que participam de cada faixa.

Já *Cheio de Dedos* (1996), é composto em sua maioria por obras instrumentais de Guinga. Três músicas são exceções: *Impressionados* e *Ária de Opereta*, interpretadas respectivamente por Chico Buarque e Ed Motta, e a instrumental *Me Gusta a Lagosta*, todas compostas em parceria com Aldir Blanc. Esse álbum foi contemplado com o Prêmio Sharp, hoje conhecido como Prêmio da Música Brasileira, nas categorias de Melhor Álbum Instrumental e Melhor Música Instrumental (*Dá o pé loro*). Carlos Malta, Maurício Carrilho e Leandro Braga são os arranjadores do disco.

Suíte Leopoldina (1999) apresenta novamente um álbum com maioria de faixas instrumentais, através de parcerias com Nei Lopes, Celso Viáfara, Aldir Blanc, Mariana Blanc e Mauro Aguiar. Interpretando as canções, temos a participação de Chico Buarque, Nei Lopes, Alceu Valença, Ivan Lins, Ed motta e Lenine. Este foi o disco que mobilizou maior quantidade de músicos e instrumentos até então, chegando a apresentar 27 instrumentos na faixa Guia de Cego, sendo que 8 deles foram gravados pelo percussionista Marcos Suzano.

Em *Cine Baronesa* (2001), seu quinto álbum, estão presentes sete músicas instrumentais e seis canções, frutos de parcerias com Aldir Blanc, Sergio Natureza, Nei Lopes, e Hermínio Bello de Carvalho. O álbum conta com a participação de Chico Buarque, Nei Lopes, Fátima Guedes e Sérgio Cabral. Neste álbum, assim como no anterior está presente um grande efetivo de músicos (ao se comparar com os três primeiros álbuns) participando de diversas faixas. Arranjos do Quarteto Maogani e de Nailor Proveta podem ser ouvidos neste álbum.

A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes: Guinga (2002), sexto álbum do compositor, apresenta parcerias com Aldir Blanc e Paulo César Pinheiro. Neste álbum também estão presentes obras que não são de Guinga, como: *Prece à Lua* (de Bide e Marçal), interpretada por Guinga, Mestre Marçal e Dino “7 Cordas”; e *Mané Fogueteiro* (de João de Barro), interpretada por Guinga.

O II Encontro da MPB—Brasil Instrumental Tatuí (2002), álbum que não consta no site oficial do compositor, mas é apresentado por Daniella Thompson, como foi dito anteriormente, apresenta parcerias de Guinga, Aldir Blanc, Paulo César Pinheiro e

Chico Buarque. As faixas que em sua maioria são canções apresentam interpretações de Guinga, Lula Galvão, Paulo Sérgio Santos e Ana Luiza.

Noturno Copacabana (2003) apresenta parcerias com Aldir Blanc, Luis Felipe Gama, Simone Guimarães, Francisco Bosco, Mauro Aguiar e Paulo Cesar Pinheiro. Interpretações do próprio compositor, Ana Luisa, Proveta, Fátima Guedes, Leila Pinheiro e Quarteto Maogani, além de arranjos de Lula Galvão e Paulo Aragão podem ser ouvidos no álbum.

Graffiando Vento (2004), álbum constituído de interpretações do clarinetista Gabriele Mirabassi e Guinga é o primeiro exclusivamente instrumental do compositor, apresentando parcerias com Aldir Blanc e Simone Guimarães.

Casa de Villa (2007) apresenta parcerias com Edu Kneip, Paulo Cesar Pinheiro, Simone Guimarães, Aldir Blanc, Mauro Aguiar e Thiago Amud. O álbum conta com vozes de Guinga e Paula Santoro, além de arranjos de Lula Galvão, Jessé Sadoc, Carlos Malta, Paulo Aragão, Paulo Sérgio Santos e Marcus Tardelli.

Dialetto Carioca (2007) apresenta parcerias com Celso Viáfora, Paulo Cesar Pinheiro, Aldir Blanc e Simone Guimarães, além de interpretações de Guinga, Paulo Sergio Santos, Jorginho do Trompete, Lula Galvão e Gabriele Mirabassi.

Saudade do Cordão (2009)⁴ é um álbum gravado com o clarinetista Paulo Sérgio Santos. Parcerias com Mauro Aguiar, Celso Viáfora, Aldir Blanc, Simone Guimarães, Paulo Cesar Pinheiro e Pedro Carneiro estão presentes. O álbum, que é o segundo exclusivamente instrumental do compositor, foi indicado ao Prêmio de Música Brasileira, na categoria Melhor Disco e conta com a participação de Jurim Moreira tocando bateria em cinco das 14 faixas do álbum.

Rasgando Seda (2012), álbum gravado por Guinga e o Quinteto Villa-Lobos, foi um projeto comemorativo pelos 50 anos do grupo e apresenta arranjos de Paulo Sérgio Santos, Vitor Santos e Paulo Aragão. Além de músicas somente de Guinga, também estão presentes parcerias com Sergio Natureza, Aldir Blanc, Simone Guimarães e Paulo Cesar Pinheiro. Guinga toca violão em várias faixas do álbum, no entanto só canta em duas, *Destino Bocaiúva* e *Temporã*.

Francis e Guinga (2013), álbum gravado pelos dois compositores, apresenta canções de autoria dos dois mescladas, com a exceção de *A ver Navios* que é uma

⁴ Foi o primeiro álbum que além de CD, também foi registrado em DVD.

parceria de Guinga, Francis e Olivia Hime. Neste álbum, os dois atuam como compositores, arranjadores e intérpretes.

Gravado na Alemanha durante uma turnê, *Rodendopinho* (2014), é o primeiro disco solo do compositor. O álbum apresenta 12 faixas, em que apenas duas são parcerias. *Cambono* com Thiago Amud e *Lendas Brasileiras*, com Aldir Blanc.

Em *Porto da Madama* (2015), estão presentes 13 faixas no total, das quais sete são obras de outros compositores. Entre elas está *Lígia*, de Antônio Carlos Jobim; *Canção Nova*, de Dorival Caymmi; e *Serenata do Adeus*, de Vinícius de Moraes. O álbum conta com interpretações de Maria João, Esperanza Spalding, Maria Pia de Vito, Mônica Salmaso e Guinga.

Mar Afora (2015), último álbum do compositor até o momento da elaboração desta pesquisa, contém parcerias com Aldir Blanc, Paulo César Pinheiro, Thiago Amud e Edu Kneip entre as 14 faixas presentes, além das interpretações de Guinga e da cantora portuguesa Maria João.

Enquanto na década de 90 Guinga gravou quatro álbuns autorais (*Simples e Absurdo*, *Delírio Carioca*, *Cheio de Dedos* e *Suíte Leopoldina*), apenas entre 2012 e 2015 Guinga já gravou 6 álbuns (*Rasgando Seda*, *Francis e Guinga*, *Roendopinho*, *Porto da Madama* e *Mar Afora*). Essa proporção demonstra o aumento de produção musical de Guinga com o passar do tempo.

Além de suas próprias gravações, Guinga teve suas composições regravadas por diversos nomes da Música Popular Brasileira: MPB-4, Clara Nunes, Elis Regina, Cauby Peixoto, Sérgio Mendes, Quarteto Maogani, Turíbio Santos, Hamilton de Holanda, Carlos Malta, Mônica Salmaso, Marco Pereira, Zé Paulo Becker, Paulo Sérgio Santos, Ivan Lins e muitos outros (CABRAL, 2003). Mais recentemente (após 2010), músicos como Antônio Adolfo, Mauro Aguiar, Sérgio Mendes, André Mehmari, José Miguel Wisnik, Mario Adnet, Nelson Faria, Maria Rita, Ana Carolina e Mônica Salmaso, entre muitos outros, também gravaram músicas de Guinga.

No site da historiadora Daniella Thompson também é possível ter acesso a um panorama de gravações da música de Guinga. Essas gravações, ocorridas em diversos países e em álbuns que não constam na sua discografia oficial, totalizam 274 álbuns e estão organizadas por décadas, como pode ser observado na tabela 1. Cada álbum contém uma ou mais músicas de Guinga.

Tabela 1- Álbuns de outros músicos com obras de Guinga categorizados por décadas

Década	Álbuns de outros músicos com obras de Guinga
1970	11
1980	15
1990	61
2000	144
2010	43 (até maio de 2016)
Total	274

2 – REVISÃO DE LITERATURA

Para tentar compreender as razões que instigaram e continuam instigando tantos músicos a gravarem obras de Guinga, esta pesquisa necessita de uma revisão de literatura. Nesta revisão, estão presentes conceitos e elementos apontados por diversos autores que se debruçaram sobre a música do compositor.

Guinga é herdeiro de uma extensa linhagem de violonistas-compositores da música brasileira, integrada por Villa-Lobos, Garoto, Dilermando Reis, Nicanor Teixeira, Baden Powell, entre outros. Uma das características essenciais para o entendimento de suas composições é o fato de ser violonista, o que influencia diretamente a maneira como compõe e, particularmente, como escolhe a disposição dos acordes. Ou seja, o idiomatismo violonístico (que compreende elementos como escolha dos acordes, escolha da disposição de cada acorde, recursos timbrísticos e construção da melodia, entre outros) é algo determinante na obra do compositor, seguindo a tradição de João Pernambuco, Garoto e Leo Brouwer (CARDOSO, 2006, p.12).

Ao longo da presente pesquisa, alguns elementos mostraram-se essenciais para a compreensão da música de Guinga, tais como: idiomatismo, *campanella*, relação entre melodia e acompanhamento, harmonia (acordes e progressões harmônicas) e uso de modalismo. No *Harvard dictionary of music*⁵ está presente a definição:

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

O idiomatismo, largamente comentado por diversos autores, é também um dos assuntos mais abordados pelos pesquisadores ao tratarem da música de Guinga. Corroborando com essa ideia, Cardoso (2006) se aprofunda um pouco mais. O autor ilustra a importância da estrutura do violão no processo criativo de Guinga em diversos exemplos ao longo de sua dissertação. Em um deles, destaca um trecho da segunda

⁵ APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 1944. 2nd ed., 1969.

seção da peça *Di Maior*, na qual o compositor utiliza uma fôrma⁶ de acorde como base ou eixo estrutural para oito compassos, modificando essa fôrma apenas no compasso 22 (Figura 1).

Figura 1 – *Di Maior*, c. 19 - 26 (Fonte: CARDOSO, 2006, p. 80)

O autor (p.78) ainda descreve e classifica os movimentos das fôrmas entre duas possibilidades: o *deslocamento horizontal* e o *deslocamento vertical*. O *deslocamento horizontal* acontece quando a fôrma muda de casa no braço do violão, subindo ou descendo um semitom por exemplo, como é demonstrado na figura 1. O deslocamento da fôrma é ilustrado ao apresentar o dedo 1: na segunda casa (a), na primeira casa (b), na sétima casa (c) e na sexta casa (d). O *deslocamento vertical* ocorre com mudança de corda, ou seja, movimentando os dedos (a fôrma) para cordas mais graves ou agudas. Este deslocamento pode ser observado entre os dois primeiros compassos na figura 2.

⁶ Posições “padronizadas” dos dedos da mão esquerda, que ferem as cordas em determinadas casas e assim montam o acorde.

Figura 2 - Perfume de Radamés, c. 1 - 8 (Fonte: CARDOSO, 2006, p. 81)

O deslocamento de fôrmas também é abordado por Chagas (2010, p. 173), classificando-o como *paralelismos*. Escudeiro (2010) afirma que o deslocamento da mão esquerda pode ocorrer não só por movimento vertical e horizontal, mas também por movimento *transversal*.

Além do deslocamento de fôrmas, outros *violonismos* são destacados. No primeiro sistema da figura 2 também está presente outro efeito comentado pelos autores: a *campanella*. Segundo David Ledbetter (2015), é uma técnica na qual notas adjacentes ou repetidas são executadas em diferentes cordas, fazendo com que continuem soando mesmo quando a seguinte é atacada. Essa técnica pode ser utilizada tanto ao executar uma escala, para dar sensação de legato, como para a execução de um acorde, privilegiando intervalos de segunda, combinando cordas presas e soltas, recurso recorrente na obra de Guinga.

Escudeiro (2010, p. 77) nomeia essa segunda possibilidade como “uso das cordas soltas para efeitos colorísticos e possibilidades harmônicas”. Cabe lembrar, como Cardoso (2006, p. 81) comenta, que a corda solta possui timbre diferente das cordas presas. Cardoso (2006, p. 131) ainda destaca *Nó na garganta* (entre os compassos 30 e 45), para ilustrar outra utilização do recurso.

O uso da *campanella* também é destacado por Silva (2012, p. 4). No entanto, o autor descreve como “digitação que privilegie os intervalos de segunda (maiores e menores) na disposição dos acordes.”, não especificando o uso de cordas presas e soltas. O autor exemplifica o recurso na figura 3.



Figura 3 – *Catavento e Girassol*, c. 1 - 4 (Fonte: SILVA, 2012, p. 5)

Portanto, foram percebidas duas possibilidades de aplicação da *campanella*. A primeira, segundo o autor, é utilizada para dar sensação de legato ao executar uma escala. A segunda, para privilegiar o intervalo de segundas (maiores ou menores) em um acorde em que as duas notas são executadas em cordas presas, ou apenas uma delas é executada em corda solta.

O violonista e compositor Paulo Bellinati, em entrevista concedida a Saraiva (2012, p. 7), descreve o violão de Guinga como *violão-piano*. Bellinati associa a quantidade de elementos simultâneos no violão de Guinga às possibilidades oferecidas pelos dez dedos de um pianista. Tal complexidade, aparentemente fez com que, para ser fielmente registrado em *songbook*, seu acompanhamento fosse transcrito nota a nota, já que somente as cifras não dariam conta. Câmara (2008, p. 102) fala sobre a progressão inicial da obra *Perfume de Radamés* (CABRAL, p. 145) apontando a necessidade de uma atualização que inclua novas possibilidades no sistema tonal e suas respectivas cifras.

Em entrevista a Cardoso (2006, p.83), o violonista Marcus Tardelli comenta a conexão entre melodia e acompanhamento nas músicas de Guinga. Segundo ele, seu acompanhamento se funde com a melodia de maneira que esta muitas vezes está dentro

do acompanhamento, mesmo que fragmentada. Essa ideia é reiterada por Siqueira (2012, p. 174), que a chama de *fusão idiomática de melodia e harmonia*.

Ao observar essa característica, Escudeiro (2010, p. 74), relacionando melodia e acompanhamento, destaca três tipos de construção melódica presentes na obra do compositor: *a repetição literal*, *a repetição semi-literal* e *a construção aberta*.

Na *repetição literal* um trecho da melodia é integral e simultaneamente executada pelo violão, dobrando (em uníssono ou oitava) o material musical apresentado pela voz principal, e em algumas vezes acrescentando novas ideias. Para ilustrar este recurso, Escudeiro (2010, p. 3) destaca dois trechos da canção *Pra quem quiser me visitar*, de Guinga e Aldir Blanc.

(a) c. 6

(b) c. 8

Figura 4 - Pra quem quiser me visitar, c. 6 (a) e c. 8 (b) (Fonte: ESCUDEIRO, 2010, p. 3)

Enquanto na figura 4a o violão acrescenta apenas uma nota no baixo e executa integralmente a melodia, na figura 4b, além da melodia, são executados acordes e o baixo repetido. A *repetição literal* também pode ser percebida em grande parte das músicas *Baião de Lacan*, *Choro-Réquiem*, *Cine Baronesa* e *Nítido e obscuro*, entre outras. Além do efeito estético, este recurso auxilia na afinação do cantor em trechos com melodias mais sinuosas.

Outro tipo de relacionamento entre melodia e acompanhamento destacado pelo autor é a *repetição semi-literal*. O autor ilustra o recurso com dois casos, ilustrados nas figuras 5a e 5b.

(a) c. 1

(b) c. 13 – 14

Figura 5 – Pra quem quiser me visitar, c. 1 (a) e c. 13 – 14 (Fonte: ESCUDEIRO, 2010, p. 3)

Em ambos os exemplos da figura 5 é possível perceber que o violão repete parcialmente a voz principal, ignorando alguns materiais e acrescentando outros. Este recurso pode ser percebido nas músicas *Chá de panela*, *Fox e trote*, e *Rasgando seda* (até o compasso 8), entre outras.

A *construção aberta*, terceiro tipo de relacionamento entre melodia e acompanhamento destacado por Escudeiro (2010, p.4), consiste na utilização de material diferente, em que a melodia “não faz nenhuma correlação imitativa com o acompanhamento”. Esse recurso pode ser percebido nas músicas *Pra quem quiser me visitar* (figura 6), *Lendas brasileiras*, *Mingus samba* (até compasso 12) e *Orassamba* (do compasso 3 ao 5).

Figura 6 – Pra quem quiser me visitar, compasso 24 - 25 (Fonte: ESCUDEIRO, 2010, p. 4)

Com a pretensão de descrever um perfil mais abrangente da obra do compositor, Samuel da Silva (2012, p. 5) apresenta e descreve dois tópicos. O primeiro deles, intitulado *Alguns acordes típicos e representativos do estilo harmônico do compositor*, ressalta a preferência de Guinga por acordes em disposições específicas quanto à fôrma e à utilização de cordas presas e soltas. Silva apresenta cinco exemplos de acorde em

disposições características recorrentes na obra de Guinga, como pode ser observado no quadro 2. O autor ainda destaca que nos exemplos de acordes a, b e e, a nota sol é executada na corda solta, e o mesmo ocorre com a corda mi solta nos acordes c e d.

Quadro 2. Cinco exemplos de acordes em disposições características recorrentes na obra de Guinga. (Fonte: SILVA, 2012. p. 5)

Cifras dos acordes	Notas no pentagrama	Exemplos
a) Db7M(#11)		<i>O Silêncio de Iara, Cheio de Dedos e Dos Anjos.</i>
b) Bbm6		<i>Pra quem quiser me visitar, Orassamba, Samba de um Breque e Dos anjos.</i>
c) Bb°(7M)		<i>Cine Baronesa, Orassamba e Dos Anjos.</i>
d) Db7M(#9) ⁷		<i>Abluesado e Yes, Zé Manés.</i>
e) Ab7M(6)		<i>Choro pro Zé, Yes, Zé Manés, Samba de um Breque, Lendas Brasileiras e Choro Réquiem.</i>

Para descrever acordes típicos presentes na obra de Guinga, Silva apresenta três casos: *Uso particular da tríade, Tríade perfeita usada ao final das obras e Acorde maior com décima primeira aumentada (acorde lídio) em terminações de peças.*

Ao falar sobre o *Uso particular da tríade*, o autor cita Câmara (2008, p. 102) que comenta como a cifragem atual não dá conta da complexidade presente na harmonia de Guinga. No entanto, mesmo em um contexto harmônico dissonante como esse, o compositor faz uso de tríades também com uma disposição específica. Por exemplo, O acorde de Eb (corda sol solta) pode ser encontrado em *Você, você* (figura 7), *Lendas brasileiras, Depois do sonho e Dos Anjos*.

⁷ Segundo Almada (2009, p. 143), a nona aumentada aparece somente em acordes de estrutura dominante, contrariando a cifragem adotada por Silva e ratificando a ideia de que nas duas canções o mi bequadro aparece como bordadura.



Figura 7– Você, você. C. 19 (Fonte: SILVA, 2012, p. 8)

No tópico seguinte, *Triade perfeita usada ao final das obras*, Silva (2012, p. 8) comenta sobre a ocorrência de conclusões sem notas de tensão e efeito suspensivo. Isso ocorre, segundo o autor “em maior ocorrência nas obras que utilizam como matriz ritmos de dança e andamentos mais rápidos como *Vô Alfredo* (frevô), *Baião de Lacan e Nítido e Obscuro* (baião), *Canibaile* (choro) etc.”. Essa característica também está presente em *Lendas Brasileiras*, *Desavença* e *Saci*.

Outra alternativa recorrente percebida na obra de Guinga é a utilização do *Acorde maior com décima primeira aumentada (acorde lídio) em terminações de peças*. O autor (2012, p. 9) destaca que este acorde, típico das harmonias do jazz e bossa nova, está presente em *Melodia Branca*, *Igreja da Penha*, *Cine Baronesa*, *Cha de Panela*, *Você, Você* e *Dá o Pé, loro*, entre outras.

Além de falar sobre “acordes em posições pouco usuais”, o autor também descreve algumas progressões harmônicas recorrentes em *Utilizações de clichês típicos do compositor*. O primeiro caso que o autor (2012, p. 10) apresenta é uma progressão⁸ envolvendo o SubV. A mesma progressão II – Sub V – I, que pode ser observada em modo menor na introdução de *Melodia Branca*, também pode ser observada em Modo Maior em *Cine Baronesa*. O autor destaca que, nos dois casos, a qualidade funcional dos acordes é mantida, assim como a condução de vozes.

A partir de *Baião de Lacan*, Silva (2012, p.13) destaca a *Substituição por tritono* (alternância entre F# e C7(#11)), *Chord Melody*⁹ - (figura 8) – e o *IV7 Blues*¹⁰, que também está presente em *Chá de Panela*.

⁸ O presente trabalho utiliza o livro *Harmonia Funcional* de Carlos Almada(2009) como referência para a cifragem analítica.

⁹ Técnica que consiste em harmonizar cada nota de um trecho.

¹⁰ Acorde com estrutura dominante (acorde perfeito maior com 7ª menor), que apesar de sua estrutura possui função subdominante.

The image shows a musical score for 'Baião de Lacan'. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Voz' (Voice) and the bottom staff is labeled 'Violão' (Guitar). The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The vocal line features a melodic line with eighth and quarter notes. The guitar accompaniment consists of chords and rhythmic patterns, including triplets.

Figura 8 – Baião de Lacan, c. 32 - 34 (Fonte: SILVA, 2012, p.13)

O último tópico abordado por Silva é *Coltrane Changes*. Baseado em Levine¹¹, o autor afirma que a técnica consiste na “movimentação das fundamentais a partir de centros tonais separados por intervalos de terça maior”. Diz ainda que, posteriormente, passou a ser empregada uma variação “que utilizava as mudanças dos centros tonais por intervalo de terça menor”. Silva exemplifica com um trecho de *Choro pro Zé* (figura 9). A relação de terças¹² está presente entre os acordes: Ab7M(6) – C7M/G, F7M(6/9) – Ab7M(6/9) e Am7(9) – Fm7(9).

The image shows a musical score for 'Choro pro Zé'. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Am7', 'Ab7M(6)', 'C7M/G', and 'F7M(6)'. The bottom staff is labeled 'Ab7M(6)', 'Am7(9)', and 'Fm7(9)'. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 2/4. The guitar accompaniment features a series of chords and rhythmic patterns, including triplets.

Figura 9 – Choro pro Zé, c. 24 - 28 (Fonte: SILVA, 2012, p.14)

Assim, ao contribuir diretamente para o entendimento e sistematização de certos aspectos presentes na obra do compositor, este capítulo influi diretamente no capítulo cinco, onde serão expostas composições originais que buscaram inspiração nos processos composicionais percebidos na obra de Guinga.

¹¹ LEVINE, Mark. Jazz theory Book. 1ªed. Pentalamia: Sher Music CO., 1995, p.355.

¹² Esta movimentação por terças é mais claramente demonstrada através da Teoria Neo-Riemanniana, que será explicada no capítulo 3.

3 – METODOLOGIAS

Neste capítulo, são apresentados os modelos analíticos, e suas respectivas fundamentações teóricas, que são utilizados para investigar a obra de Guinga. Para elucidar aspectos harmônicos, é feita a análise harmônica sob a ótica de duas possibilidades: a Teoria da Harmonia Funcional que investiga a relações funcionais dos acordes e tonalidades, e a Teoria Neo-riemanniana, que complementa a anterior, ao fundamentar a análise de trechos nos quais o compositor apresenta relações que não são convencionais.

Para elucidar aspectos melódicos do repertório selecionado será utilizada a Análise Particional. Por último, a utilização da Modelagem Sistêmica, para organizar o processo composicional a partir das análises.

3.1 - Análise Harmônica

Como foi observado, a música de Guinga, além dos procedimentos convencionalmente tonais, apresenta relações harmônicas baseadas em efeitos colorísticos e não correspondentes a configurações funcionais convencionais, e por isso se mostrou necessária a utilização de mais de um modelo analítico para dar conta da análise proposta. Assim, nesta seção serão apresentados brevemente, conceitos relacionados à duas teorias considerados complementares para a presente pesquisa: a Teoria da Harmonia Funcional e a Teoria Neo-Riemanniana.

3.1.1 – Teoria da Harmonia Funcional

Para investigar as relações harmônicas presentes na obra do compositor, serão utilizados inicialmente os princípios de Harmonia Funcional, para identificar assim, a relação entre os acordes de acordo com suas funções, viabilizando a percepção e entendimento de cada acorde no contexto geral da peça. A principal referência para o assunto será o livro *Harmonia Funcional* de Carlos Almada (2009), além do material utilizado em suas aulas na EM-UFRJ. Os livros *Harmonia e Improvisação (I e II)* de Almir Chediak (1986) também serão utilizados.

A Teoria da Harmonia Funcional é derivada da convergência entre a Teoria de Harmonia Tradicional (ou Clássica) e a Teoria Funcionalista de Hugo Riemann. Segundo Almada (2009, p. 7), a denominação Harmonia Funcional é inadequada, pois dá a impressão (equivocada) de que a outra não seria funcional. O autor aponta que a principal distinção entre as duas consiste no fato de que enquanto na Harmonia Tradicional, “os acordes emergem da configuração das vozes que os compõem”, na Funcional “os acordes são considerados como blocos representados por cifras que resumem as relações entre as vozes que os formam”.

Esta teoria (relativamente recente) teve sua sistematização desenvolvida nos anos 70/80 especialmente na *Berklee College of Music* e naturalmente contempla as particularidades do universo jazzístico. Talvez devido a conexão de Guinga com este universo, a Teoria da Harmonia Funcional se mostra adequada para a compreensão de grande parte das obras do compositor. Cinco aspectos desta Teoria foram considerados essenciais para o desenvolvimento da presente pesquisa, como: harmonização e reharmonização, escalas de acordes, expansão da função dominante, acordes de empréstimo e a modulação.

Consciente de que a música de Guinga apresenta determinados processos não convencionais de harmonização (além dos convencionais), foi percebida a necessidade da compreensão sobre os conceitos de harmonização e reharmonização. Fundamentando essa ideia, durante uma conversa informal (ocorrida em 06/10/2015), o compositor destacou a importância do seu processo de escolha dos acordes após a elaboração da melodia. Ao tratar sobre harmonização, Almada (2009) afirma:

É interessante constatar que, apesar de uma determinada melodia poder “aceitar” um número bastante grande de harmonizações tecnicamente corretas, somente uma se lhe adequará perfeitamente. Encontrar a alternativa apropriada para o problema é uma questão de experiência, enfim, de saber ler nas “entrelinhas” da melodia, que sempre sugere — de uma maneira mais ou menos explícita — os acordes que “deseja” para sua harmonização. (Almada, 2009, p. 76)

Para a realização da reharmonização, o autor esclarece que a preservação das funções da harmonia original é essencial, e que a principal finalidade desta é “fornecer um outro caminho, alternativo ao original, porém sem que se altere – ao menos, na essência – o sentido harmônico (leia-se, sintático) que, em maior ou menor medida, é sempre expresso pela melodia”. Com objetivos didáticos, Almada (2009, p. 77)

apresenta um esquema das possibilidades de rearmonização divididos em dois tópicos. O primeiro tópico consiste em manter as funções harmônicas utilizando inversões e substituição diatônica. O segundo, consiste em alterar as funções harmônicas fazendo a manutenção da tonalidade original e/ou o emprego de tonalidade distintas.

Ao tratar sobre o aspecto seguinte, escalas de acordes, Almada (2009, p. 83) afirma que “cada acorde possui uma escala que, além das notas do arpejo, contém as tensões que lhe são próprias”. É importante ressaltar que mesmo em posse dessas coleções de notas para cada acorde, o contexto melódico-harmônico do trecho analisado é essencial para a escolha mais adequada.

A expansão da função dominante, segundo o autor (2009, p. 103), consiste na busca pelo “enriquecimento de seu território harmônico (...) através da aquisição de acordes ‘estrangeiros’, ou seja, pertencentes a outras esferas tonais”. Almada os organiza em dominantes secundários, acordes SubV, tétrades diminutas e alterações em acordes dominantes.

Os acordes de empréstimo, que constituem (após a expansão da função dominante) a segunda possibilidade de “obtenção de acordes não diatônicos pelo sistema tonal”, segundo o autor (2009, p.145), ocorrem quando são emprestados acordes que “possuem estreitos laços de afinidade com o centro tonal de referência”. Almada afirma que as tonalidades afins são as da dominante, subdominante e de seu homônimo, deixando de lado a necessidade de especificar os respectivos relativos, já que esses apresentariam os mesmos conjuntos de acordes.

Durante o desenvolvimento da presente pesquisa, foi percebido que a modulação é um recurso recorrentemente utilizado por Guinga. Segundo Almada (2009, p. 181), a modulação ocorre no “momento em que a tônica, que até então imperava num determinado trecho de uma peça musical, deixa de ser percebida como centro de influências: seu poder é, então, imediatamente transferido para outra nota, ...”. O autor ainda apresenta dois objetivos básicos da modulação: obter *contraste tonal* e promover uma melhor *articulação formal*.

3.1.2 - Teoria Neo-Riemanniana

A Teoria Neo-Riemanniana, também conhecida como Teoria Transformacional, teve sua origem nas ideias de Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann (1849-1919) –

musicólogo e pedagogo musical alemão, que desenvolveu a teoria das funções harmônicas. Segundo Taddei (2012, p. 2), essa teoria trata das relações entre as fundamentais dos acordes, associada à questão do dualismo harmônico (que se refere à inversão da série harmônica, resultando nos modos maior e menor).

Cohn (1998) observa que a Teoria Neo-riemanniana surgiu como uma resposta à problemas analíticos impostos por obras em que o cromatismo é característico, sobretudo na obra de compositores pós-wagnerianos, e que mesmo sendo predominantemente triádicas não são tonalmente unificadas. Essa característica é ratificada por Taddei (2012), ao destacar a expansão da tonalidade (que entre outros fatores se deve ao uso intensivo do cromatismo) como uma das características que conduziram o estudo da harmonia a novas vertentes analíticas.

Em um universo cromático, diferentemente de um diatônico (regido por outras relações), Cohn (1998, p. 169) sugere que, para manter a coesão tonal, seis conceitos devem ser observados. São eles:

- *Transformação triádica;*
- *Maximização dos sons comuns;*
- *Parcimônia na condução das vozes;*
- *Inversão por espelhamento ou “dual” (princípio do Dualismo);*
- *Equivalência enarmônica;*
- *Rede das Relações Tonais (Tonnetz).*

A descrição das transformações de uma tríade pode ser observada em uma *Tonnetz* (figura 10). Cada uma destas transformações ocorre através de uma *operação*, classificável como *Paralela*, *Relativa*, *Sensível* ou *Dominante*. A *operação Paralela* (P) descreve a transformação que ocorre entre tríades homônimas, mantendo em comum a 5ª. A *operação Relativo* (R) descreve a transformação que ocorre entre tríades relativas. A *operação Sensível* (L), ou por semitom, descreve a transformação que ocorre entre tríades antirrelativas. A *operação Dominante* (D), demonstrada na figura 10, não será considerada neste trabalho.

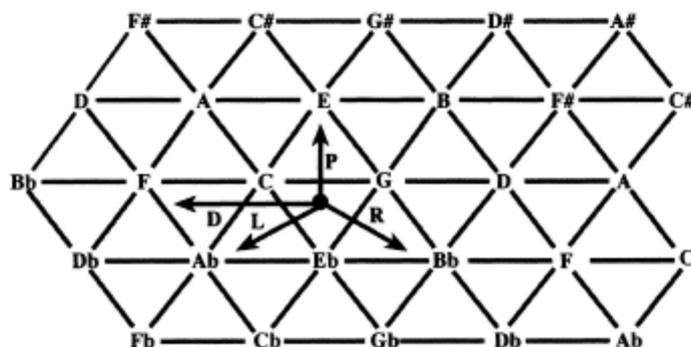


Figura 10 – Tonnetz (Fonte: COHN, 1998 p. 172)

Essas operações podem ser representadas dentro de um losango, formado por dois triângulos (cada qual representa uma tríade). O triângulo com vértice para cima indica a tríade maior, enquanto o triângulo de vértice para baixo indica a tríade menor. As operações Paralelo, Relativo e Sensível (quadro 3) mantêm duas notas em comum entre os acordes. Após a execução de cada operação são mantidas respectivamente a 5ª justa, a 3ª Maior e a 3ª menor. No quadro também é possível observar o resultado da transformação nas tríades e nas notas de cada acorde. De maneira geral, todos os seis conceitos sugeridos por Cohn e apresentados anteriormente podem ser observados no quadro 3.

Quadro 3 – Operações Transformacionais.

Operações	Paralelo (P)	Relativo (R)	Sensível (L)
Representação gráfica			
Notas compartilhadas	fundamental e 5ª	fundamental e a 3ª	3ª e a 5ª
Exemplos (tríades)	C ⇔ Cm	Eb ⇔ Cm	Ab ⇔ Cm
Descrição do exemplo	sol – sol mi ⇔ mib dó – dó	sib ⇔ dó sol – sol mib – mib	mib – mib dó – dó láb ⇔ sol
Exemplos na pauta			

Com o objetivo de esclarecer relações harmônicas que não obedecem a esquemas convencionalmente tonais, alguns dos conceitos aqui apresentados serão utilizados para análise de trechos do repertório selecionado.

3.2 – Análise Particional e Particionamento Linear

Para investigar as melodias de Guinga, é utilizado o particionamento linear, ramificação da *Análise Particional*, que é uma pesquisa original, objeto da tese do professor e compositor Pauxy Gentil-Nunes (2009). Tal pesquisa é fundamentada na convergência entre a teoria de partições de inteiros de Leonard Euler¹³ (publicada em 1748) e da análise textural (ou representação das texturas musicais de Wallace Berry¹⁴ publicada em 1976).

A *Análise Particional* constrói uma topologia completa das configurações texturais através da interação entre *índices de aglomeração* e *dispersão*. Processos como *redimensionamento*, *revariância*, *transferência*, *concorrência* e *reglomeração*; e as *bolhas* e *movimentos lineares do indexograma* também são apresentados pelo autor (2009, p. 45). A teoria propõe três aplicações analíticas: *particionamentos rítmico*, *melódico* e *por eventos*.

Por lidar com alturas, os resultados alcançados pelo *particionamento melódico* são mais adequados a essa pesquisa. A utilização desta metodologia revela elementos como vozes implícitas dentro da melodia ao exibir a configuração de uma linha, arpejo ou melodia composta. O *particionamento melódico*, fundamentado a partir de conceitos elaborados por Heinrich Schenker, Joel Lester, Allen Forte, Paul Hindemith, Leonard B. Meyer e Edmond Costère, pretende “mostrar o sentido que as progressões particionais podem engendrar em uma trama melódica simples”. (PAUXY, 2009, p. 5)

O conceito de *complexidade textural* (apresentado por Berry), que também dialoga com o *particionamento rítmico* de Gentil-Nunes, pode ser observado na figura 11. Na visão de Berry, a cada novo material que surge e ocorre simultaneamente com outro, se configura uma nova voz. Quando o novo material ocorre simultaneamente e apresenta semelhança rítmica e melódica, a entrada dessa nova voz é interpretada por Gentil-Nunes como um aumento no *índice de aglomeração*. No entanto, quando esse

¹³ Leonard Paul Euler (1707 – 1783) - Matemático e físico nascido na Suíça

¹⁴ Wallace Berry (1928 – 1985) – Compositor e professor nascido nos EUA.

novo material apresentar diferenças rítmicas e melódicas, será considerada uma voz independente, configurando assim, um aumento no *índice de dispersão*. Esses índices são ilustrados através dos números na parte inferior da figura 11.

(♩ = 92)

1	$\frac{1}{1}$	$\frac{1}{1}$	$\frac{1}{1}$	$\frac{2}{1}$	$\frac{2}{2}$	4
---	---------------	---------------	---------------	---------------	---------------	---

Figura 11 – Milhaud 1934 – A peine si le coeur vous a considérées, images et figures, (Fonte: GENTIL-NUNES, 2009, p.19)

Para melhor ilustrar essas mudanças entre *índices de dispersão* (que indica a diversidade de elementos simultâneos) e *aglomeração* (que indica a semelhança de elementos simultâneos), serão utilizados dois gráficos¹⁵ apresentados por Gentil-Nunes: o *particiograma* e o *indexograma*.

O *particiograma* (figura 12 e 13), que constrói um inventário de todas as partições utilizadas em um trecho musical através de taxonomia exaustiva e topologia de campo, exhibe o eixo vertical indicando o *índice de dispersão* (polifonia) e o eixo horizontal, indicando o *índice de aglomeração* (blocos ou textura coral). Este gráfico não leva o tempo em consideração.

¹⁵ Os gráficos *Particiograma* e *Indexograma* são gerados através da entrada de um arquivo MIDI no software PARSEMAT, elaborado por Gentil-Nunes.

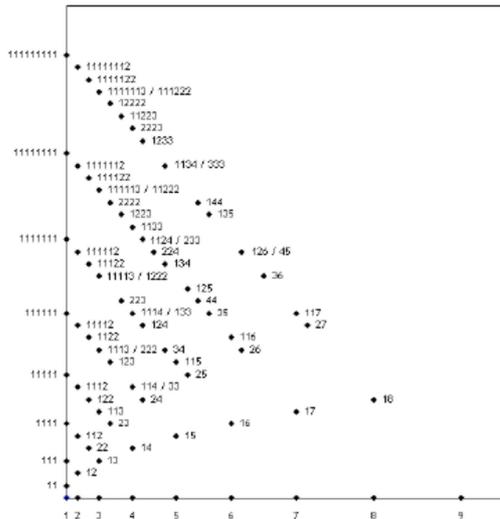


Figura 12 – Particiograma para até 9 vozes
(Fonte: GENTIL-NUNES, 2009, p.38)

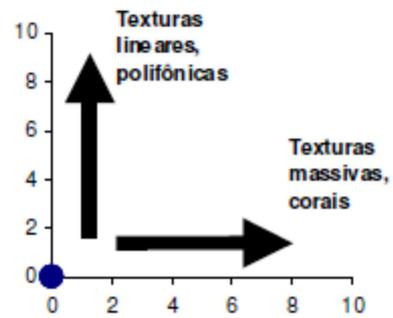


Figura 13 – Funcionamento textural do particiograma
(Fonte: GENTIL-NUNES, 2009, p.38)

Segundo Gentil-Nunes (2009, p. 52), o *indexograma* pretende representar a “evolução dos índices de aglomeração e dispersão, plotando-os contra um eixo temporal”. Ou seja, diferentemente do *particiograma*, o *indexograma* leva o tempo em consideração. Neste gráfico, acima do eixo central é observado o *índice de dispersão* e abaixo, o *índice de aglomeração*. Na figura 14, observa-se um trecho de *Eine Kleine Nachtmusik* de Mozart, que começa com um baixo grau de aglomeração, e depois varia entre ambos os índices, culminando no ápice do índice de aglomeração.

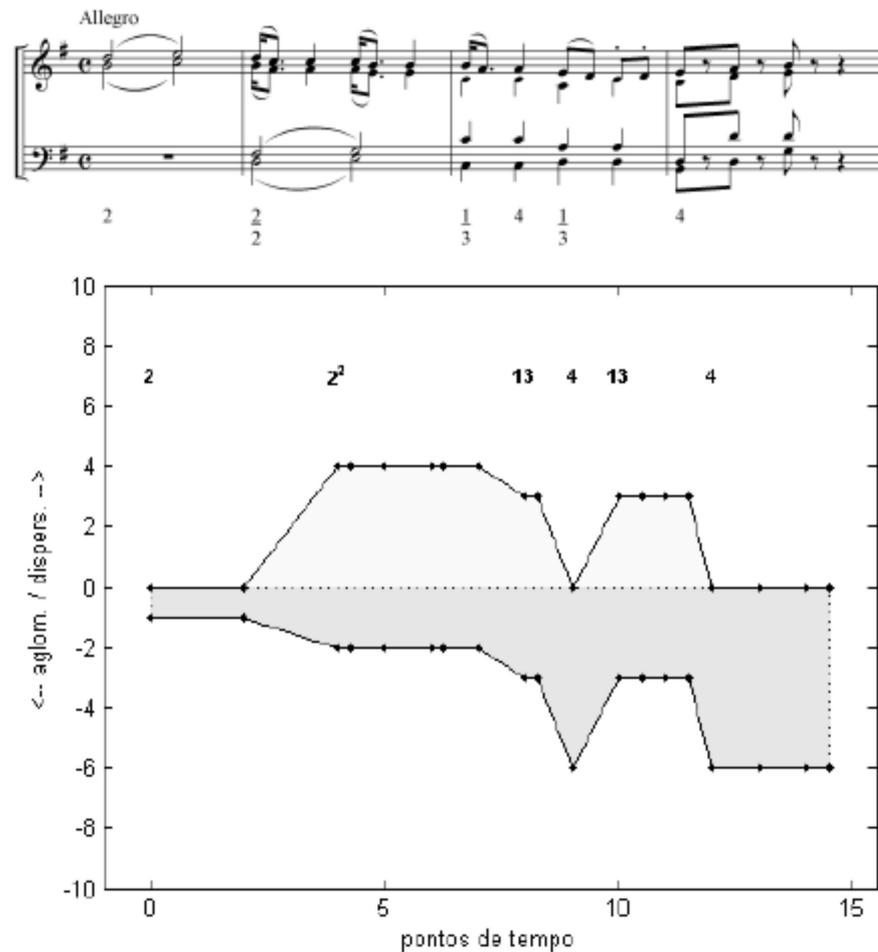


Figura 14 – Mozart, Eine Kleine Nachtmusik, K.525 – trecho da partitura e indexograma (Fonte: GENTIL-NUNES, 2009, p.54)

Com o objetivo de atingir uma melhor compreensão sobre a aplicabilidade dos conceitos apresentados anteriormente, foi selecionado um trecho da canção *Senhorinha* (que será analisada mais profundamente no capítulo 3). Ao fazer uso do particionamento linear aplicado a uma melodia, é possível observar o fluxo de suas vozes internas (figura 15).

A figura está dividida em dois grupos. O primeiro exhibe a melodia (como é apresentada no songbook), a textura da melodia (reunindo todas as vozes internas) e a textura da melodia sem ritmos juntamente dos respectivos indicadores texturais. No segundo grupo, as três vozes internas presentes no trecho estão separadamente ilustradas. As linhas pontilhadas representam os momentos de convergência entre vozes, ou seja, quando duas vozes se tornam uma (como também pode ser observado através dos indicadores texturais).

Melodia

Textura

Vozes
1 1² 1 1² 1² 1 1² 1 1² 1 1² 1² 1 1² 1 2 3 1 2 1³ 1²

Voz III

Voz II

Voz I

Figura 15 – Fluxo das vozes internas da Seção A de Senhorinha.

Visto que um dos objetivos da análise particional¹⁶ é ser aplicada em práticas composicionais, no presente trabalho faço uso dessa possibilidade na composição do *Quarteto n^o1 – Aurora*, como será apresentado no capítulo cinco.

3.3 – Intertextualidade na Música e Modelagem Sistêmica

Serão empregados conceitos de intertextualidade na Música e de Modelagem Sistêmica para nortear o processo composicional na presente pesquisa. Segundo Kristeva (1986), o termo intertextualidade é “uma transposição de um sistema de signos em outro que remete a um significado distinto”. (apud GRECO e BARRENECHEA, 2008, p. 39). Partindo dessa ideia e da leitura de pesquisas de Harold Bloom, Robert Hatten e Michael Klein, percebe-se que a relação intertextual descreve, por exemplo, um texto que não é fechado em si, mas uma rede de relações com outros textos e materiais variados. Ao falar da área musical, essas relações intertextuais funcionam da mesma maneira.

As possibilidades de relacionamento entre materiais são diversas, e uma dessas possibilidades, a *intertextualidade estratégica*, é definida por Hatten (1985, p. 70) de

¹⁶ A pesquisa de Gentil-Nunes (2009) já teve diversos desdobramentos, promovidos pelo próprio compositor, ou por outros pesquisadores, como Daniel Moreira, Rafael Fortes e Filipe Matos, em pesquisas vinculadas ao Grupo de Pesquisa MUSMAT e ao Programa de Pós Graduação da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

maneira abrangente. O autor a relaciona inicialmente às questões temáticas de uma peça, mas logo depois explica que a ideia de tema é entendida no sentido mais amplo, conectada a elementos e processos estruturadores, tais como: melódico, harmônico, rítmico, métrico, dinâmico e outros. O autor também afirma que outra abordagem para o uso da *intertextualidade estratégica* é considerá-la um filtro, através do qual o compositor extrai relações especificamente interessantes para sua obra.

A *intertextualidade estratégica* tem como característica importante (podendo ou não ser explorada pelo compositor), o fato de que a relação entre as peças não é necessariamente percebida pelo ouvinte, já que pode-se utilizar de elementos estruturadores ao invés de materiais temáticos que seriam mais claramente perceptíveis. Ao refletir sobre o uso da intertextualidade como recurso estilístico, Greco e Barrenechea (2008, p. 44) apresentam seis categorias de relação intertextual:

- *Motívica*, onde um elemento musical com proporções reduzidas, mantendo sua identidade sonora, é copiado e transportado para dentro de outro contexto musical;
- *Extrática*, que diz respeito à citação ou inserção literal de um trecho musical, sendo a intervenção nesta citação mínima ou inexistente;
- *Idiomática*, onde se emprega a escrita peculiar que caracteriza a maneira como um determinado compositor explora a sonoridade de um instrumento específico;
- *Parafrásica*, que descreve a livre reelaboração de uma citação, numa dialética de transformação e semelhança;
- *Estilística*, que significa a apropriação da maneira como um determinado compositor trata e emprega os recursos e as técnicas compositivas;
- *Paródica*, onde ocorre a inversão do sentido original do texto, configurando-o em outro sentido numa recriação com um caráter subversivo.

Em texto de Lima e Pitombeira (2011), os autores tratam dos aspectos teóricos e estéticos relacionados à utilização da intertextualidade como ferramenta de estruturação composicional. Pitombeira (2014, p. 1) se aprofunda afirmando que a modelagem “trata basicamente da desmontagem de uma obra musical, a partir de certas perspectivas analíticas com a finalidade de identificar uma estrutura primordial hipotética denominada sistema composicional”.

Na figura 16, estão presentes elementos que fundamentam a modelagem sistêmica. Sobre a generalização paramétrica, o autor afirma (2014, p.2) “A característica fundamental de um sistema composicional é o potencial de reproduzir o texto original através de um plano pré-composicional, no qual particularidades paramétricas são propostas novamente”. No entanto, é importante lembrar que o objetivo da modelagem sistêmica não é recriar a obra original, mas utilizar o material, que pode se apresentar em diversos níveis estruturais, como matriz geradora de uma nova obra.

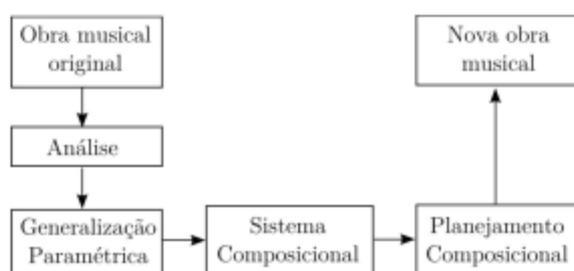


Figura 16 – Fluxo metodológico da modelagem sistêmica com fins composicionais.

Tendo como base as ideias de Pitombeira, a presente pesquisa exhibe processo semelhante aplicando estes conceitos na análise de canções. Na figura 17, está ilustrado o processo percorrido nesta pesquisa desde a seleção das canções até a composição de novas obras. Após a seleção da canção original e sua análise sob a ótica de diferentes técnicas analíticas, ocorre a definição de elementos. Este procedimento consiste na formulação de uma lista de características (provenientes da análise) descritas na figura, além de outras possibilidades como as relações intertextuais apresentadas anteriormente.

Em seguida é feita a estruturação do modelo da nova obra a partir da lista de elementos da etapa anterior. Essa estruturação pode ocorrer de forma livre ou mais fechada, influenciando significativamente nos níveis de relação intertextual entre as duas obras.

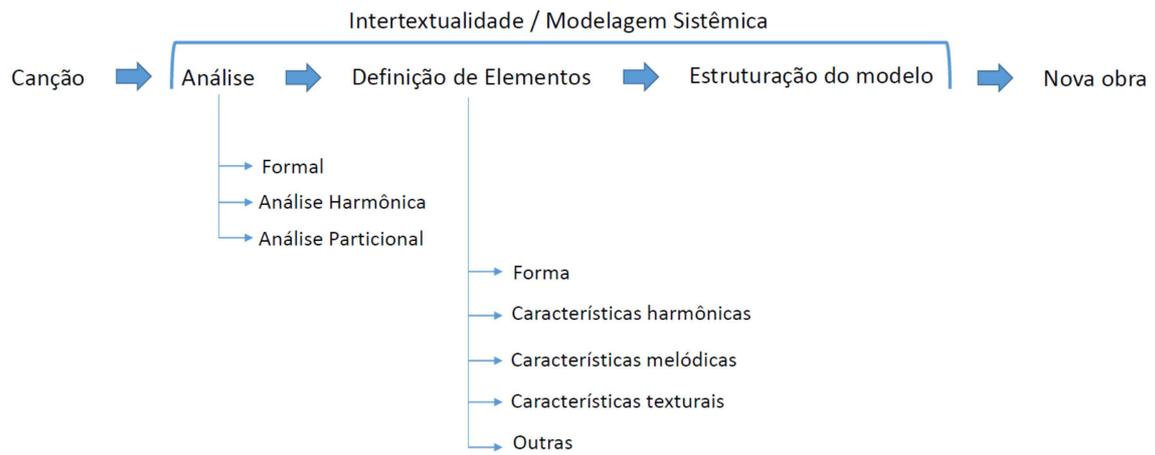


Figura 17 – Fluxo da presente pesquisa

4 - ANÁLISES

Segundo o próprio Guinga, sua música é fruto de um processo altamente intuitivo, que geralmente se apresenta na seguinte ordem: criação da melodia e escolha dos acordes (baseado no “colorido” e não necessariamente no contexto tonal sugerido pela melodia). Durante uma conversa informal (ocorrida em 06/10/2015), o compositor falou sobre esse processo, relatando que, enquanto as melodias surgem mais espontaneamente, os acordes são fruto de diversas tentativas de reharmonização, até o encontro da possibilidade que mais o agrada.

A presente pesquisa pretende analisar somente as canções. As letras¹⁷ das canções, assim como suas obras instrumentais não serão contempladas. Um dos objetivos das análises deste capítulo é identificar os parâmetros considerados característicos nas canções do compositor.

Inicialmente, foi suposto que apenas um único modelo analítico seria suficiente para analisar as canções de Guinga. Porém, com o decorrer da pesquisa e o consequente aprofundamento em sua obra, foi constatada a necessidade da adoção de outros modelos, visto que os aspectos construtivos presentes em suas canções ultrapassam certas barreiras analíticas, o que contribui para a falta de consistência na possibilidade da utilização exclusiva de apenas um modelo. Por isso, as técnicas foram selecionadas de acordo com a adequação destas à obra ou ao trecho a ser analisado. Aparentemente, essa dificuldade ocorre devido ao caráter composicional intuitivo predominante em sua obra, resultando em relações que não são identificadas por somente um ou outro modelo analítico.

Outro aspecto que constitui um desafio para o presente trabalho é o fato de o acompanhamento ao violão, elaborado pelo compositor, não permanecer apenas na função de base rítmico-harmônica (como blocos de acordes) ou mesmo como dobramento melódico. Geralmente, as obras de Guinga apresentam um violão que funde harmonia, melodia e contracantos, tornando a audição de sua obra mais rica e interessante, e conseqüentemente sua análise mais complexa.

É importante ressaltar que Guinga não foi o responsável pelas cifragens e transcrições para voz e violão presentes em seus *songbooks*, como foi apontado

¹⁷ Para o presente trabalho, o texto da canção será chamado de letra para não ser confundido com texto (material intertextual).

anteriormente. Esse trabalho ficou a cargo dos violonistas Paulo Aragão e Carlos Chaves. Devido à harmonização característica do compositor, a cifração especificada no *songbook* apresenta reduções/simplificações em relação às notas presentes na transcrição do violão, o que contribui para falta de precisão em alguns casos e também para diferentes interpretações.¹⁸

Durante a presente pesquisa foi observada certa dificuldade para encontrar com exatidão informações mais detalhadas sobre suas canções, como datas de composição e de gravação, intérpretes, partituras etc... Algumas dessas dificuldades foram solucionadas através do contato com o produtor Luís Carlos Pavan¹⁹.

Dentre as análises deste capítulo, foram destacados diferentes aspectos em cada peça, já que o foco é a discussão qualitativa do comportamento composicional, e não levantamento quantitativo. Enquanto a relação motívica pode apresentar características essenciais para a construção de uma canção, em outra o fator estruturador pode ser suas relações harmônicas, por exemplo. Isso ratifica a necessidade de diferentes modelos analíticos, visto que nem sempre determinada análise se mostrará como a mais eficaz para aquele trecho ou peça.

Para tal, foram escolhidas três canções representativas da diversidade composicional presente na obra de Guinga²⁰. A primeira delas, *Senhorinha*, apresenta características de uma canção popular lenta, como a presença de um refrão e acompanhamento ao violão de natureza menos rítmica e mais fluida. Por sua vez, *Saci* apresenta melodia e acompanhamento com maior variedade rítmica, além de exibir elementos modais. A terceira canção, *Baião de Lacan*, que também apresenta modalismo, possui caráter instrumental e exibe uma estética mais agitada que as anteriores.

¹⁸ É importante lembrar que a cifração (utilizada na música popular) consiste em um resumo do acompanhamento, não pretendendo demonstrar vozes ou melodias internas nos acordes.

¹⁹ Luis Carlos Pavan, além de propiciar o reencontro com o Guinga, enviou algumas partituras que não estão presentes em nenhum dos *songbooks*, proporcionando maiores opções para seleção. E também sugeriu o site <http://daniellathompson.com/Texts/Guinga/Guinga.htm> para o esclarecimento de datas e detalhes sobre gravações das canções de Guinga.

²⁰ Outras peças poderiam ser escolhidas, porém, por falta de espaço e tempo não foram contempladas no presente trabalho.

4.1 - *Senhorinha*

A canção *Senhorinha*, de autoria de Guinga e Paulo César Pinheiro, teve sua primeira gravação para a telenovela da Rede Globo *Sinhá Moça* em 1986, interpretada por Ronnie Von (CABRAL, 2003, p.13). Sobre sua criação, o compositor conta em trecho do DVD *Brasileirinho*, que compôs essa canção inspirado por uma visita a uma fazenda no interior do Rio de Janeiro, onde sua filha mais nova, que na época tinha sérios problemas de saúde, teria apresentado um dia atipicamente saudável. Dessa inspiração surgiu a música com caráter de modinha, como é citado na letra da própria canção.

A análise será realizada considerando os seguintes parâmetros estruturais: Forma (fragmentação da peça), Harmonia (relações/progressões típicas), Melodia (motivos e aplicação do particionamento linear) e suas inter-relações, levando em conta diferentes níveis internos de hierarquia. *Senhorinha* exibe forma típica de canção popular, contendo por exemplo, a presença de um refrão. De maneira geral, a melodia apresenta um caráter de preenchimento (ou de arco), em que o após um salto ou movimento escalar contínuo, ocorre uma compensação na direção contrária. Esse comportamento melódico está presente em toda sua extensão.

A canção, que se organiza nas seções || **AABAABC** || que pode ser resumida para || **ABC** ||, apresenta uma característica típica do compositor logo no início: a tonalidade dúbia (como foi apresentado no Capítulo 1), exibindo as regiões de Sol Maior e Lá menor. O quadro 4 demonstra essa instabilidade tonal durante a seção **A**. Porém, em **B**, ao invés de seguir em Lá menor após a cadência à Dominante, o compositor apresenta a região de Lá Maior, e depois, novamente apresenta outra modulação, desta vez em Dó Maior. Após a repetição de **A** e **B**, retoma definitivamente a tonalidade principal para terminar a canção na seção **C** em Sol Maior.

Além disso, outro elemento é predominante nesta obra: a condução parcimoniosa dos baixos. É perceptível como o baixo apresenta movimento reduzido, configurando-se como baixo pedal na primeira frase das seções **A** e **B**, nos compassos finais de **C**, e exibindo apenas 5 saltos entre os compassos 7-1, 7-8, 11-12, 16-17 e 19-20 ao longo das três seções da canção.

Quadro 4 – Análise Formal/Harmônica de Senhorinha

<i>Senhorinha - AABAABC - 4/4 - Sol Maior</i>				
Tonalidades	Graus	Compassos	Frases	Forma
Sol M	I	1	1	A
		2		
	IVm	3		
Lá m	IVm – VI	4	2	
	I	5		
Sol M	V	6	3	
Lá m	IVm - V	7 :		
Lá M	I	8	4	B
		9		
		10		
Dó M	IV - V	11		
	I	12		
Sol M	V	13	5	
	I - bIII°	14		
	II – V	15 D.C.		
	I	16	6	C
	V/VI	17		
	Vim	18		
	IVm	19		
	I	20		
	IV - I	21		

A primeira seção da canção (figura 18) começa no primeiro compasso e termina no compasso 7 com *ritornello*. Iniciando-se no acorde de G6 e terminando na cadência à dominante em Lá menor. Uma das características apresentadas por outros autores no capítulo 1 desta pesquisa está presente nos dois primeiros compassos: a fusão entre harmonia e melodia no acompanhamento ao violão. Esse procedimento (que ocorre repetidamente nesta canção) caracterizado por Escudeiro (2010) como *repetição semi-literal*, é observado no compasso 1, em que o material apresentado pela voz principal é parcialmente dobrado pelo violão. No compasso 2, esse material é integral e simultaneamente executado, manifestando assim, a *repetição literal* da voz principal. Outro elemento presente no trecho é a semelhança entre o material executado ao violão (nos compassos 1 e 2) e o material apresentado pela voz principal no compasso 2.

Em vários trechos da canção a melodia principal e o acompanhamento apresentam-se integrados, mesmo quando um não repete literalmente o outro. Nos

compassos 4 e 5 por exemplo, voz e violão exibem novas combinações de ritmo com contorno melódico. Enquanto o violão apresenta novo material, a voz reapresenta uma variação (que aparentemente se originou do 3º e 4º tempos do compasso 2).

Um caso de progressão harmônica, apontado no Capítulo 1, foi percebido na seção **A** da presente canção. Este caso se refere à relação de 3as entre as fundamentais de alguns acordes no compasso 4 (Dm6/A – F – Am7/9) e no compasso 7 (E7(b9) – G6). Em seguida, são utilizados alguns acordes que aparentemente se justificam através do movimento cromático do baixo (condução de vozes), como pode ser observado nos compassos 6 e 7 (D7(9)/F# - Dm6/F – E7(b9))²¹. É importante destacar que neste caso, além da progressão harmônica, a linha cromática exibida no baixo está em primeiro plano.

Figura 18 – Parte A de *Senhorinha* (Fonte: adaptado de CABRAL, 2003, p. 167)

A parte **B** (figura 19²²) começa no c. 8 em Lá Maior, e termina com cadência à dominante no compasso 15 (retorno para Sol Maior). Como o contexto da seção anterior

²¹ O violonista Luiz Otávio Braga, durante a qualificação da presente pesquisa, comentou que ao fim da seção A, existe a supressão de uma cadência interrompida em Sol Maior (Am7 D7), que apontaria para o retorno da canção na tonalidade principal.

²² Como apontado anteriormente, as cifragens exibidas nas transcrições de *Senhorinha* tem origem nos songbooks do compositor. A notação dos primeiros acordes da seção B, segundo Almada (2009), seria A9 (c.8 e 9) e A+9 (c. 10).

sugeria a tonalidade de Sol Maior ou de Lá menor, a aparição de A(add9) logo no início, acaba soando surpreendente, indicando a nova tonalidade. Já no compasso 11 ocorre a modulação para Dó Maior, e no 13 o retorno para Sol Maior.

No compasso 12 a cifragem do songbook indica C7M(4) seguido de C7M. No entanto, poderia também apresentar C7M apenas, pois a nota fá funciona como uma apoiatura de mi. Posteriormente é utilizado um acorde de passagem no compasso 14 (bIII° - Bb°), fazendo a ponte entre G/B e Am que precedem a confirmação da tonalidade inicial da obra, Sol Maior.

Nos primeiros compassos da seção podemos observar a reutilização do desenho do acompanhamento nos compassos 1 e 2. Além disso, na seção B, também observa-se que o compositor optou por um acompanhamento menos conectado com a melodia principal.

Figura 19 – Parte B de Senhorinha (Fonte: adaptado de CABRAL, 2003, p. 167 - 168)

Cada uma das seções apresentadas anteriormente (A e B) apresentam cadência à dominante (apontando para as tonalidades de Lá menor e Sol Maior, respectivamente), porém retornam para o mesmo lugar (início de A em Sol Maior) na primeira repetição de B. A seção C (figura 20)²³, por outro lado, funciona como uma confirmação da

²³ O contexto sugere que o acorde cifrado B(#5)/D# poderia ser mais adequadamente cifrado como G7M(#5)/D#.

tonalidade principal, começando e terminando em Sol Maior. Para finalizar a canção, o compositor faz uso de outra característica recorrente em algumas de suas obras: a simplificação dos acordes finais (evitando notas de tensão), ao utilizar uma cadência plagal (com inversão no IV) no compasso 21 – C7M/G – G.

16 G G7M G⁶ B^(#5)/D# C#m7^(b5)

19 Cm G C7M/G G

Figura 20 – Parte C de *Senhorinha* (Fonte: adaptado de CABRAL, 2003, p. 168)

Foi utilizado o particionamento linear para uma melhor compreensão da melodia de *Senhorinha*. Através desta ferramenta, é possível observar o fluxo das vozes internas da melodia (como pode ser observado na figura 15 – capítulo 2, p. 36).

Na figura 21, os retângulos demarcam as seções || **AABAABC** ||. Neste gráfico observa-se que a melodia da canção exibe um contorno predominantemente dentado na parte **A**, variando entre níveis iniciais de *polifonia interna* (1²) e a *linha* (1). Com maior contraste ao fim da parte **A**, percebe-se uma intensificação da atividade na parte inferior do gráfico, onde aliás, ocorre o breve ápice de aglomeração das vozes internas de toda a peça.

Na parte **B**, a polifonia interna se expande, exibindo platôs que predominam durante toda a seção, e ainda apresenta o ápice de polifonia interna (1⁵). Na parte **C**, ocorre um movimento de crescendo textural, onde a melodia atinge o índice de dispersão 1⁴ antes de decrescer e concluir.

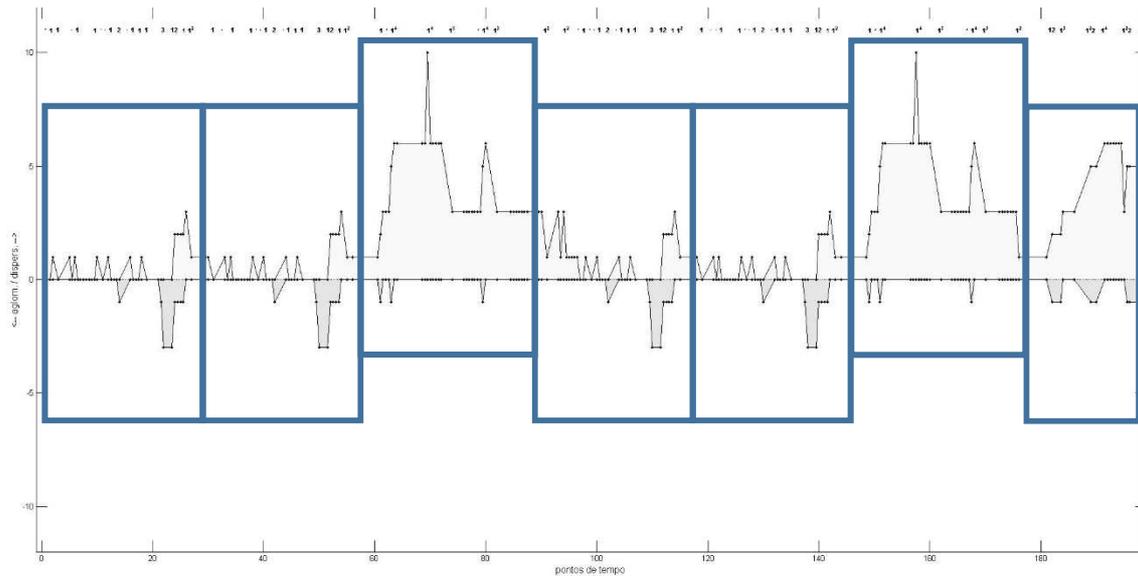


Figura 21 – Indexograma de Senhorinha.

No particiograma (figura 22) estão presentes todos os movimentos texturais apresentados na melodia, com as linhas pontilhadas exibindo trocas de índices. O gráfico permite observar que na melodia de *Senhorinha* o maior índice de aglomeração ocorrido foi 3 (compasso 6), enquanto de dispersão foi 1^5 (compasso 11).

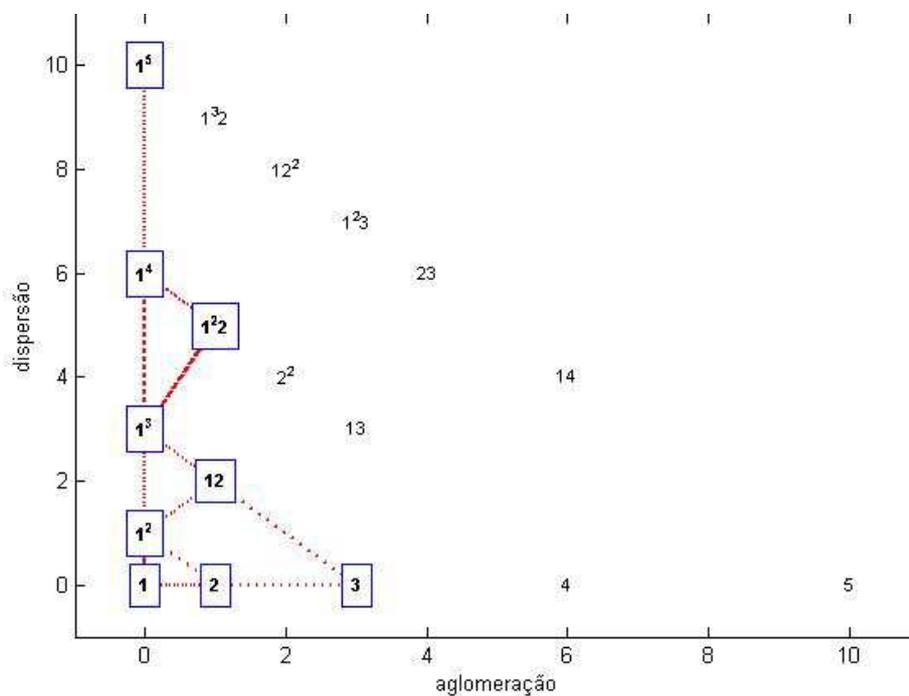


Figura 22 - Particiograma de Senhorinha

4.2 – *Saci*

A canção *Saci*, com música de Guinga e letra de Paulo César Pinheiro, exibe uma estética completamente diferente de *Senhorinha*. Ela se estrutura em || **ABABC** ||, podendo ser resumida em || **ABC** || (quadro 5). Apresenta a tonalidade de Mi Maior em **A** e **C**, enquanto em **B**, ocorre uma modulação para Ré Maior. Essa canção apresenta dois motivos principais na melodia da voz, nos compassos 1 e 9 (figuras 23a e 23b respectivamente).



(a) c.1

(b) c. 9

Figura 23 – Motivos principais de *Saci*. (Fonte: CABRAL, 2003, p. 160)

Utilizando os conceitos apresentados por Escudeiro (2010) pode-se afirmar que o acompanhamento desta canção utiliza principalmente a construção aberta. Ou seja, na maior parte de *Saci* o acompanhamento não apresenta dobramentos da melodia, porém essa característica muda em dois momentos. O primeiro é no compasso 8, onde a voz apresenta a nota sol (nota fora da tonalidade de Mi Maior que continha sol#) acompanhada por um dobramento ao violão, que logo no compasso seguinte é abandonada. O segundo momento ocorre nos 6 últimos compassos da canção, exibindo na relação entre voz e acompanhamento, a repetição semi-aberta.

Além de apresentar progressões por terças de maneira mais frequente (como será comentado posteriormente) do que em *Senhorinha*, a canção também demonstra outro recurso característico do compositor, o modalismo.

Quadro 5 – Análise Formal/Harmônica de Saci

Análise de Saci - ABABC - 2/4 - Mi Maior				
Tonalidades	Acordes	Compassos	Frases	Forma
Mi	I (L) ²⁴	1	1	A
	II (L)	2		
	I	3		
	I - VI	4		
	IVm	5		
		6	2	
	II / V	7		
	V / V	8		
Ré M	II - V / VI	9	3	B
	SII - V	10		
	I	11		
		12		
	VI	13	4	
		14		
	bII7M	15		
	bVII	16 :		
Mi M	V	17	5	C
	I	18		
		19		
	IV	20		
		21		
	I	22	6	
	V	23		
	I (L) - I	24		
		25		

Logo nos primeiros compassos de A (figura 24), a nota mi é definida como centro gravitacional, no entanto, o compositor fez uso do modo lídio²⁵, conferindo colorido diferenciado para o trecho. Além de utilizar logo nos primeiros compassos os acordes I e II do modo lídio em Mi (dois acordes perfeitos maiores), a quarta aumentada (que é o grau característico do modo) já aparece na primeira nota da melodia.

²⁴ Proveniente do modo Lídio.

²⁵ Neste trabalho será adotada esta nomenclatura (Modo Lídio) para se referir a uma escala que, ao ser comparada com a escala de Dó Maior (baseada no modo Jônico) apresenta uma diferença: o quarto grau elevado (#IV).

Pode-se dizer que a quarta aumentada²⁶ é utilizada tematicamente nesta canção. O primeiro uso dela é como a nota lá # (quarta aumentada na tonalidade de Mi Maior) e está presente nos compassos 1 – E(#11), 2 - F# e 24 - E(#11), solidificando o colorido característico do Modo Lídio. O segundo uso ocorre ao enfatizar o intervalo de quarta aumentada em outros acordes, como no compasso 16 – C/G (melodia em fá #), 20 - A(#11)/E, 21 - A(#11)/E. Curiosamente, a quarta aumentada não é executada na melodia (voz) apenas quando ela faz parte da estrutura básica do acorde, como 3ª maior de F#. No trecho seguinte o compositor utiliza lá bequadro, dando a sensação de mudança do ambiente harmônico.

The musical score is written in E major (three sharps) and 2/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system covers measures 1 to 3. Measure 1 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chord labeled E(#11). Measure 2 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chord labeled F#. Measure 3 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chord labeled E. The second system covers measures 4 to 7. Measure 4 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chord labeled E. Measure 5 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chord labeled C#m7. Measure 6 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chord labeled Am7(9). Measure 7 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chord labeled Am7(11). Measure 8 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chord labeled Am7(9). Measure 9 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chord labeled C#m7(9). Measure 10 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chord labeled C#m7(9).

Figura 24 – Parte A de Saci (Fonte: adaptado de CABRAL, 2003, p. 160)

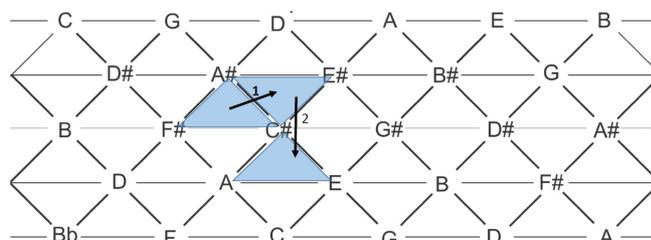
O uso da progressão por 3^{as} (maiores ou menores) é algo característico do compositor, e nesta canção observa-se que este tipo de movimento harmônico ocorre quase na mesma quantidade que as progressões por 4^{as}. Entre os compassos 4 e 7, é executada uma sequência de quatro acordes com distância de 3^{as} entre suas

²⁶ Em um contexto harmônico, a quarta aumentada (#4) é nomeada como décima primeira aumentada (#11).

Figura 26 – Parte B de Saci (Fonte: adaptado de CABRAL, 2003, p. 160 - 161)

A primeira progressão do trecho ocorre entre os compassos 9 e 10. Novamente estão presentes os conceitos de condução parcimoniosa das vozes e maximização de notas comuns, quando o compositor faz os encadeamentos de F#7 A#m7 A7(9). Como é ilustrado na figura 27a e 27b, os acordes se movimentam com um eixo central de dó#, configurando as operações 1-L, 2-RPL ou LPR.

(a) Condução das vozes no pentagrama

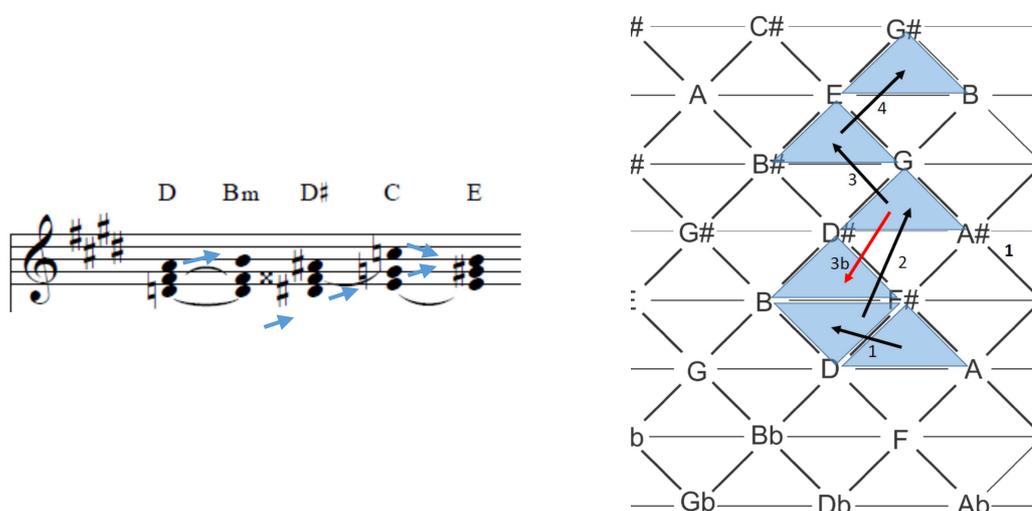


(b) Representação das operações no Tonnetz

Figura 27 – Resumo de relação de 3as. na seção B de Saci, c. 9 – 10.

Ainda na seção **B**, entre os compassos 11 e 16 (figura 26), outra progressão por 3^{as} é percebida, configurando as operações 1 – R, 2 – PLP, 3 – RP, 4 – LP (esta última ocorre no retorno para o compasso 1). Como na segunda vez que o trecho é executado, o

compasso do acorde de C/G é substituído por B7(9), outra relação é percebida, configurando então as operações 1 – R, 2 – PLP, 3b²⁹ – PL (figura 28).



(a) Condução das vozes no pentagrama

(b) Representação das operações no Tonnetz

Figura 28 – Resumo de relação de 3as. na seção B de Saci, c. 11 – 16.

Na seção C (figura 29), o contexto harmônico do início da peça (seção A) é retomado, assim como a tonalidade principal de Mi M. Para confirmar o retorno da tonalidade o compositor faz os encadeamentos V - I, IV - I e V - I respectivamente. Além da tonalidade, também é enfatizada novamente a quarta aumentada em A(#11)/E, e no penúltimo acorde da canção E(#11). Novamente além de utilizar a nota no acorde, essa mesma nota lá# está presente na melodia principal.

²⁹ Esta progressão (com seta vermelha) foi destacada das outras porque esta só ocorre quando chega na casa 2.

2.
B7(9) E7M E7M(#5) A(#11)/E A/E

21 A(#11)/E A/E E B/A E(#11) E

Figura 29 – Parte C de Saci (Fonte: adaptado de CABRAL, 2003, p. 161)

Ao analisar o indexograma da melodia de *Saci*, fruto do particionamento linear, é possível perceber algumas características de cada seção (demarcada na figura 30 com retângulos). A obra que exhibe melodia sinuosa e predominância de graus conjuntos, apresenta na seção **A** um movimento textural crescente, tanto no índice de dispersão quanto de aglomeração, configurando no seu ápice $1^2 4$ no compasso 7. Ou seja, nesta seção a textura das vozes implícitas da melodia fica mais densa.

Na seção **B** ocorre o movimento contrário, em que o ápice textural atingido ao fim de **A** é aos poucos esvaziado, como pode ser observado no eixo superior e inferior da figura 30. Na seção **C**, o movimento crescente (semelhante ao da seção **A**) pode ser observado novamente.

4.3 – *Baião de Lacan*

A canção *Baião de Lacan*, com música de Guinga e letra de Aldir Blanc, apresenta forma geral binária, configurando-se como: || **A B** ||. No entanto, a canção demonstra uma desproporção formal, com a seção **A** sendo muito maior do que a seção **B**. Em uma visão um pouco mais profunda, essas duas grandes seções se segmentam da seguinte maneira: || **A1 codeta A2/3 A2/3 A4 B coda** ||, como pode ser observado no quadro 6³⁰.

Ao longo da canção, a nota fá# é utilizada como centro gravitacional em toda sua duração, no entanto, este centro troca de *atmosfera*, através da utilização de elementos provenientes de diferentes ambientes. Mesmo apresentando esses elementos separadamente em alguns momentos e juntos em outros, os universos do baião, dos modos mixolídio, lídio e do blues estão consistentemente presentes nesta obra.

³⁰ Para designar a origem dos acordes que necessitavam de uma explicação, foram utilizadas as legendas M - Mixolídio, L – Lídio, M/L – Mixo (#11), B – Blues.

Quadro 6 – Análise Formal/Harmônica de Baião de Lacan

Análise de Baião de Lacan - AB - 2/4 - Fá#					
Tonalidades	Acordes	Compassos	Frases	Forma	
Fá#	I7 (M)	1	1	A1	
		2			
		3			
		4			
		5	2		
		6			
	IV7 (B)	8			
	bVII7 (mn)	9			
	pas	10	3		codeta
	I (L)	11			
		12			
		13			
		14	4	A2/3	
	I7 (M)	: 15			
		16			
		17			
		18			
		19			
		20	5		
	V (M/L)	21			
	I	22			
	V (M/L)	23	24 :		
	I				
	I7(#11) (M/L)	25	6	A4	
		26			
	I7 (M)	27			
	I7(#11) (M/L)	28			
		29	7		
		30			
	I7 (M)	31			
	pas	32			
	pas	33	8		B
	V/II (M/L)	34			
		35			
	IV (M)	36	9		
	IV7 (B)	37			
	I	38			
	IV7 (B)	39	10	codeta	
	I7 (M)	40			
	IV7 (B)	41			
	I7 (M)	42	43		
	I				
	IV/#IV (L)	44			
	#IV (L)	45			
	IV	46	47		
	I				

Diferentemente das canções analisadas anteriormente, *Baião de Lacan* apresenta a repetição literal (entre melodia e acompanhamento) como tipo de construção predominante. Também é observada a repetição do motivo principal (figura 32), que é um fator determinante para a identificação de sua forma, pois este mesmo fragmento é reutilizado e variado inúmeras vezes durante a canção. Este motivo, que além de ser o primeiro material da obra, já configura o modo mixolídio³¹.



Figura 32 – Baião de Lacan, c. 1 (Fonte: CABRAL, p. 33)

A seção **A1** (c. 1 até c. 14 – figura 33) apresenta indícios de todos os universos apresentados anteriormente. Além da alteração no mi bequadro (configurando o modo mixolídio) no compasso 1, no compasso 2, surge uma nova alteração: o lá bequadro. Apesar de B7 (quarto grau com sétima menor) estar presente nas escalas de fá# menor melódica e fá# dórico, o contexto desta peça sugere outra interpretação. A alteração desta terça, principalmente com o decorrer da peça, indica a presença do *IV7 blues* (B7), que é amplamente utilizado no decorrer da canção. A presença deste ambiente (blues) é reiterado na afirmação de Câmara (2008, p. 234): “o próprio acorde de tônica maior costuma ser enriquecido por uma das notas conhecidas como “blue notes” [sic], a 3ª menor”. Ao longo da peça, essa nota (lá bequadro) aparece recorrentemente, em alguns casos junto com as outras notas do acorde de B7.

Após variar entre o F#7 e o B7 ao longo dos compassos 1 e 8, o compositor faz uso da mesma progressão harmônica encontrada entre os compassos 6 e 7 de *Senhorinha*. Enquanto em *Senhorinha*, a progressão é D7(9)/F# Dm6/F E7(b9), em *Baião de Lacan*, o trecho semelhante se apresenta transposto um tom acima: E7/G# Em6 F#. Assim, esses trechos podem ser interpretados como um tipo de fórmula cadencial³², indicando a finalização de uma seção. Esta mesma progressão pode ser observada ao fim das seções iniciais das canções *Valsa para Leila* e *Lendas brasileiras*.

Entre os compassos 11 e 14, ocorre a **codeta**, que finaliza **A1** e serve de conexão com **A2**. Nela estão presentes dois importantes elementos. O primeiro é um ostinato

³¹ Nesta pesquisa, a nomenclatura Modo Mixolídio, se refere a uma escala que ao ser comparado com a escala maior, exhibe uma única diferença: o sétimo grau abaixado (b7).

³² É importante lembrar, que esta fórmula deve ser analisada dentro do contexto de cada obra.

com a célula rítmica característica do baião na voz. O segundo é a primeira aparição da nota dó bequadro, enarmônica de si # (quarto grau elevado), introduzindo o novo ambiente: o modo lídio. Neste trecho o compositor enfatiza os trítonos presentes entre as notas fá# e dó, e entre as notas si e fá, exibindo a mesma relação presente em A1 (F#7 B7), porém desta vez através dos intervalos de quintas diminutas³³. Como as terças dos acordes estão omitidas, e é possível observar apenas os trítonos, deixando a harmonia um tanto ambígua, imagina-se que todo o trecho está no ambiente lídio.

The musical score is written in 3/4 time and F# major. It consists of four systems of two staves each. The first system begins with an F#7 chord and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with a similar rhythmic pattern. The second system starts with a 4-measure rest in both staves. The third system includes chords B7(9), E7/G#, Em6, and F#. The melodic line continues with eighth and sixteenth notes, while the bass line features a complex pattern with many triplets. The fourth system starts with a 12-measure rest in both staves.

Figura 33 – Parte A1 de Baião de Lacan (Fonte: adaptado de CABRAL, 2003, p. 33 - 34)

³³ Como foi apontado anteriormente, a cifragem que tem como objetivo fazer um resumo simplificado sobre o que ocorre na música, novamente não retrata por completo o que está ocorrendo de fato.

A seção **A2** (figura 34) se inicia no compasso 15 reapresentando o tema da peça (figura 32) com variações em sua continuação até o compasso 20, também o ambiente mixolídio. No compasso 20 (início de **A3**), este tema é antecipado exibindo um deslocamento de meio tempo. Esse deslocamento é mantido até o fim dessa seção, no compasso 24. Entre a anacruse do compasso 21 e o compasso 24 ocorre a repetição de uma progressão que apresenta novamente a nota característica do modo lídio, o IV grau aumentado (si#): F#7 C#m7M C#m7 F#. Essa progressão, assim como inúmeras outras, ratifica a importância do idiomatismo na obra do compositor, pois novamente, ele encadeia as fôrmas de acordes exibindo caminhos de vozes, como ocorre entre dó# dó si lá#, as notas mais agudas de cada acorde do trecho.

Figura 34 – Parte A2/3 de Baião de Lacan (Fonte: adaptado de CABRAL, 2003, p. 34)

A seção **A4** (figura 35) ocorre entre os compassos 25 e 34, onde novamente o tema principal é utilizado, porém desta vez com uma diferença. Ao fim do primeiro tempo do compasso 25, o compositor utiliza um acorde de F#7(#11), que contém dois trítonos (dó - fá#, lá# - mi). Este acorde funciona como um tipo de resumo sobre o movimento de ambientes oscilantes de Fá# lídio (cujo trítono é dó - fá#) e Fá# mixolídio (cujo trítono é lá# - mi) apresentados até então nesta canção.

É importante destacar que a estrutura deste acorde apresenta duas características interessantes para esta análise. A primeira consiste no fato de um só acorde apresentar esse resumo da peça, ao utilizar no acorde de tônica, a sétima menor (nota característica

do modo mixolídio) e a quarta aumentada (nota característica do modo lídio). A segunda é o fato de a estrutura deste acorde (se pensarmos na nota si# como fundamental) ser a mesma estrutura do acorde de Sexta Francesa³⁴. Geralmente o acorde de Sexta Francesa seria estruturado no acorde de dominante da dominante. No entanto, no caso de Baião de Lacan, este acorde está estruturado a partir do quarto grau do modo lídio, fator que reitera a presença do trítano na composição desta canção.

No compasso 27, novamente a *blue note* aparece, desta vez como nota mais aguda do compasso. Entre os compassos 28 e 32, ocorrem repetições das ideias apresentadas no começo desta seção. Entre os compassos 32 e 33 ocorrem diversos acordes de passagem, que utilizam como eixo, a nota fá# como pedal agudo. Entre os compassos 33 e 34, novamente a relação de trítano aparece junto com a mesma estrutura do acorde de F#7(#11), porém agora como D#7(#11), encerrando a Seção A. Essa tematização do intervalo de trítano exibe uma característica presente em obras pós-tonais, a simetria.

Figura 35 – Parte A4 de Baião de Lacan (Fonte: adaptado de CABRAL, 2003, p. 35)

A seção **B** (figura 36), que vai do compasso 35 até o 42, apresenta material temático diferente, além de acordes que até então não apareceram, como o quarto grau (sem sétima) e o acorde de tônica com sétima maior, sequência que se repete até o compasso 43. Após esse trecho se inicia a **coda**, que vai do compasso 43 até o fim da

³⁴ PISTON, Walter. *Harmony*. W. W. Norton & Co. 1959, p. 279.

peça. Neste segmento, podemos observar o esvaziamento das notas de tensão em cada acorde. Novamente, é tematizado intervalo de quarta aumentada, pois o compositor utiliza duas cadências plagais, a primeira em Dó maior e a segunda em Fá# maior, regiões que exibem a distância de trítone entre si para então concluir a canção.

The image displays a musical score for 'Baião de Lacan' in three systems. Each system consists of a vocal line (top staff) and a guitar accompaniment line (bottom staff). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system (measures 35-39) features chords B, B7, F#7M, and B7. The second system (measures 40-44) features chords F#7M, B7, F#7M, F#, and F. The third system (measures 45-49) features chords C, B, and F#. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes beamed together.

Figura 36 – Parte B de Baião de Lacan (Fonte: adaptado de CABRAL, 2003, p. 36)

Ao analisar o indexograma da melodia de *Baião de Lacan*, (figura 37) observa-se a variedade textural (presente na melodia) que segmenta a canção. Com predominância de maiores índices de dispersão do que de aglomeração em toda sua extensão, a melodia de *Baião de Lacan* apresenta na seção **A1** um breve ápice nos dois indicadores, e logo depois uma diminuição no movimento textural. Na seção **A2/3** observa-se maior movimento entre as vozes, com mais contraste no índice de dispersão. Na seção **A4** está presente um grande bloco indicando movimento crescente na textura interna, também com predominância do índice de dispersão. Nesta seção, estão presentes o maior índice de aglomeração (que também ocorre em **A1**) e de dispersão de toda a canção. Na seção **B**, mesmo utilizando material motivico diferente do resto da

canção, o bloco de **A4** reaparece, no entanto desta vez com uma diminuição no índice de dispersão.

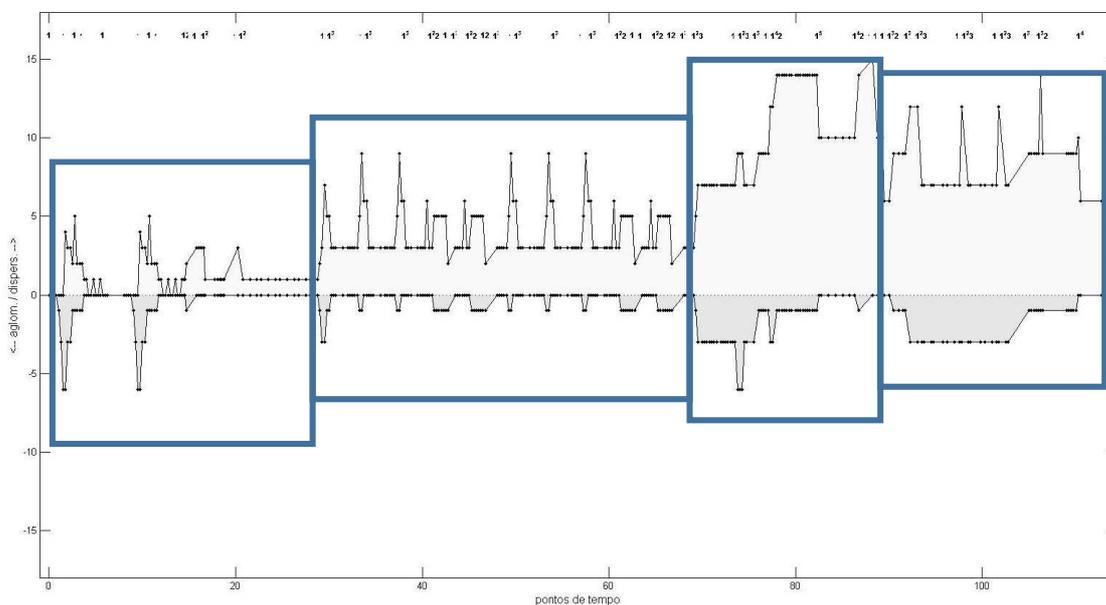


Figura 37 – Indexograma de Baião de Lacan.

No particiograma da canção (figura 38), está presente a grande variedade textural comentada anteriormente. O momento de maior polifonia interna da melodia ocorre na seção **A4**, configurando 1^6 . O momento do maior índice de aglomeração (4) ocorre no início da canção e também em **A4**. O momento mais movimentado em ambos índices também ocorreu em **A4**, configurando $1^2 4$.

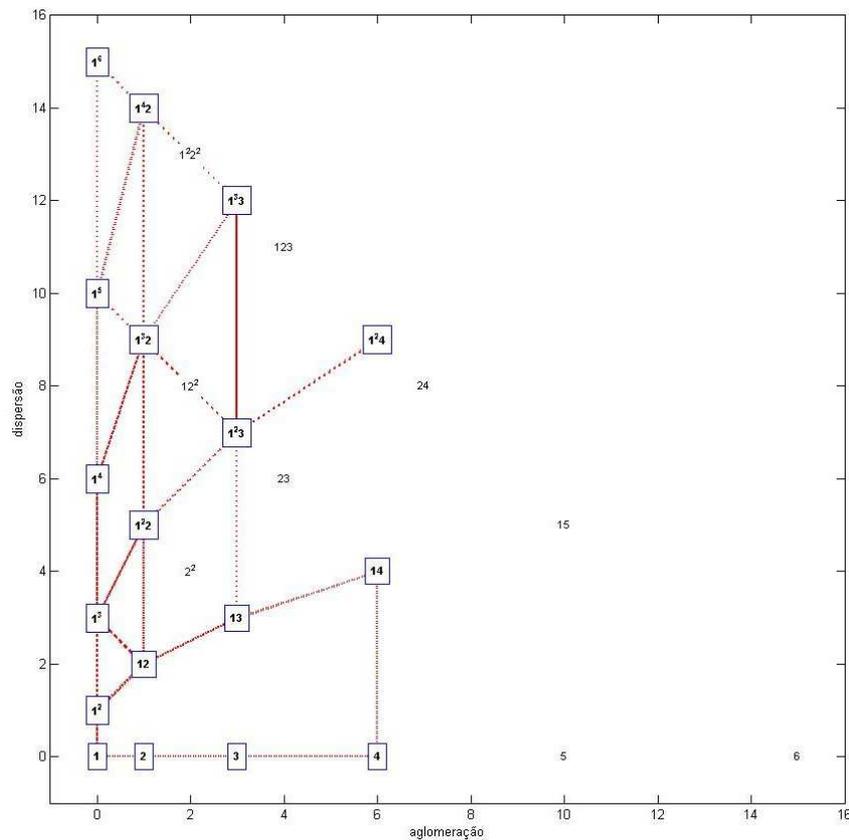


Figura 38 – Particiograma de Baião de Lacan.

4.4 – Discussão dos resultados

No quadro 7 é apresentado um painel sobre as características presentes nas três canções, categorizadas em: forma, construção predominante (vide Escudeiro (2010)), contexto harmônico predominante, regiões adicionais (tonicizações e/ou modulações), particularidades da harmonia, características da melodia, caráter e andamento. Enquanto as canções *Senhorinha* e *Saci* exibem forma ternária, *Baião de Lacan* apresenta forma binária, com a presença de uma **coda** ao fim. Sobre a relação melodia/acompanhamento, as três obras apresentam variedade, exibindo tipos de construção diferentes entre si.

Sobre o contexto harmônico predominante de cada peça, observa-se no quadro 7 que as canções também apresentam grande contraste. *Senhorinha* é predominantemente tonal, *Saci* é tonal-modal, e *Baião de Lacan* é modal em toda sua extensão. Também foram destacadas as regiões percorridas por cada peça. Enquanto *Baião de Lacan*

permanece modal com centro em fá#, *Saci* exibe modulação para a região³⁵ subtônica de Ré Maior, e *Senhorinha* percorre um caminho maior ao passar pelas regiões de Lá menor (dórica), Lá Maior (Subtônica) e Dó Maior (subdominante).

Ao tratar sobre as particularidades da Harmonia, foram ressaltadas as progressões por 3^{as} presentes em *Saci*, e a tematização do trítone presente em *Baião de Lacan*. O movimento em arco e comportamento de preenchimento foram percebidos na melodia de *Senhorinha*. Na melodia de *Saci*, a sinuosidade foi destacada e na terceira canção, a natureza instrumental e a presença da *blue note* foram destacadas em sua melodia. O caráter e andamento de cada peça também estão listados no quadro 7.

Quadro 7– Resumo sobre as peças

	<i>Senhorinha</i>	<i>Saci</i>	<i>Baião de Lacan</i>
Forma	A B C	A B C	A B
Construção predominante	Repetição semi-literal	Construção aberta	Repetição literal
Contexto harmônico predominante	Sol (maior)	Mi (maior/lídio)	Fá# (mixolídio/lídio/blues)
Regiões adicionais	Lá menor (dor) / Lá maior (S/T) / Dó maior (S)	Ré maior (Subt)	-
Particularidades da Harmonia	-	Progressões por terças	Tematização do trítone / Simetria
Características da melodia	Movimento em arco e preenchimento	Sinuosidade	Natureza instrumental, <i>blue note</i>
Caráter	Contemplativo	Místico	Agitado
Andamento	Lento	Lento	Rápido

Os indexogramas e particiogramas das três canções apresentam grande variedade. Enquanto *Baião de Lacan* (figura 37) é a canção que exibe os maiores índices de dispersão e aglomeração, *Saci* (figura 30) apresenta maior equilíbrio entre os dois eixos.

³⁵ SCHOENBERG, Arnold. *Funções Estruturais da Harmonia*. Via Lettera. 2004.

5 – COMPOSIÇÕES

Neste capítulo, pretende-se apresentar o processo composicional das duas peças que resultaram da presente pesquisa, *Aurora*, para quarteto de cordas e *Arrebol* para quinteto de sopros. Em ambos os casos, princípios de Modelagem Sistêmica foram utilizados para nortear o processo composicional a partir das análises.

5.1 – Quarteto n°1 – Aurora

Durante o processo composicional de *Aurora*, foi utilizado como inspiração o texto de Lima e Oliveira (2011) no qual a intertextualidade serve como gênese para a criação de uma nova obra. Inicialmente, foi feita a análise da canção *Senhorinha*, e depois, a partir desta análise, foi elaborada uma lista de elementos a partir dos quais relações intertextuais foram estabelecidas. Dentre essas características, a primeira foi a estrutura geral para a criação da peça, que repete a mesma forma de *Senhorinha*, com o acréscimo de duas seções de transição, ambas após as duas apresentações da seção **B**, como demonstrado no quadro 8.

Quadro 8 – Forma de Senhorinha e Aurora.

Forma de <i>Senhorinha</i>	A A B A A B C
Forma de <i>Aurora</i>	A A B (t) A A B (t) C

Em seguida, a partir da forma, foram determinadas a duração e a textura de cada seção da peça (Quadro 9)³⁶. As durações estão indicadas em segundos, e a textura, está representada através dos indicadores provenientes da Análise Particional. É importante destacar que os elementos deste quadro foram seguidos com liberdade, ocorrendo algumas variações durante o processo composicional da peça.

³⁶ Como as seções de transição não fazem parte da canção original, a duração destas seções no planejamento de *Aurora* foi livre.

Quadro 9 – Plano Estrutural de Aurora

Seções	Durações (em segundos)	Texturas predominantes
A	30	1 ² 2
A	30	1 ² 2 e 1 3
B	90	1 3
(t)	X	4
A	30	2 ²
A	30	1 ³ e 1 2
B	90	1 ³ e 1 2
(t)	X	2 ²
C	30	1 ² 2 e 4

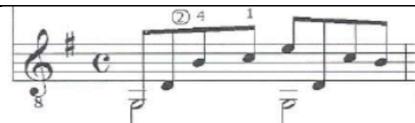
Após o estabelecimento do plano estrutural amplo, foi iniciada a criação dos motivos e elementos musicais mais específicos do quarteto de cordas, utilizando outras possibilidades de diálogo através de: relações tonais, temas e padrões de acompanhamento. Greco e Barrenechea (2008, p. 44) apresentam a *relação intertextual parafrásica*: “que descreve a livre re-elaboração de uma citação, numa dialética de transformação e semelhança”. Essa relação está demonstrada nos motivos inspirados e/ou variados a partir da obra original (quadro 10).

O motivo principal de *Senhorinha* serviu de inspiração para o motivo principal de *Aurora*, e a ideia condutora dessa transformação, presente no quadro 10 (a), foi o salto de 3^a maior entre as notas dó e mi e a compensação deste, através do movimento por grau conjunto na direção contrária ao salto. No motivo de *Aurora*, após o salto entre as notas si bemol e fá essa compensação também ocorre. Na seção C (última seção de *Aurora*), seu motivo principal dialoga com o motivo principal de *Senhorinha*.

Além do motivo principal, outro material que também serviu de inspiração: o padrão de acompanhamento (b) elaborado por Guinga (ambos podem ser observados no quadro 10). Novamente a compensação do salto está presente, e como pode ser observado em b, este trecho do acompanhamento de Guinga exhibe um movimento de arco que vai do início até o fim na voz superior. Na elaboração do padrão de *Aurora*, a ideia de algo contínuo foi mantida, no entanto, ao invés do movimento de um arco foi estabelecida uma trajetória mais sinuosa.

Também foram desenvolvidas ideias a partir de outros materiais que não eram temáticos, como é o caso de c e d, presentes no quadro 10. Enquanto em c, foi aproveitada a ideia de um salto que “caminha” entre as vozes, em d, a ideia de um arpejo foi o fator condutor da transformação.

Quadro 10 – Transformações entre o material de Senhorinha e Aurora

a)		➤	
b)		➤	
c)		➤	
d)		➤	

Baseando-se na descrição de Greco e Barrenechea (2008, p. 44) sobre a *relação intertextual extrática*, foi feita a citação do tema inicial de *Senhorinha* (a). Em b e c, duas características dessa canção foram reaproveitadas diretamente: a nota pedal, predominante em grande parte da canção, e o movimento reduzido do baixo e preferencialmente por grau conjunto.

Quadro 11 – Citações do material de Senhorinha

a)		➤	
b)	 		
c)	 		

Após o término da composição de *Aurora*, foi feita a Análise participacional do quarteto, sob a ótica do particionamento rítmico. O resultado demonstrou razoável

semelhança entre sua textura (indexograma inferior) e textura da melodia de *Senhorinha* (indexograma superior), como pode ser observado na figura 39.

Enquanto a seção **A** (de ambos os indexogramas) apresenta relevo mais dentado, com maior predominância do índice de dispersão, a seção **B** (de ambos) exibe a presença de blocos. A seção **C**, que também apresenta semelhanças, exibe um bloco com predominância no índice de dispersão e movimento textural crescente em ambos.

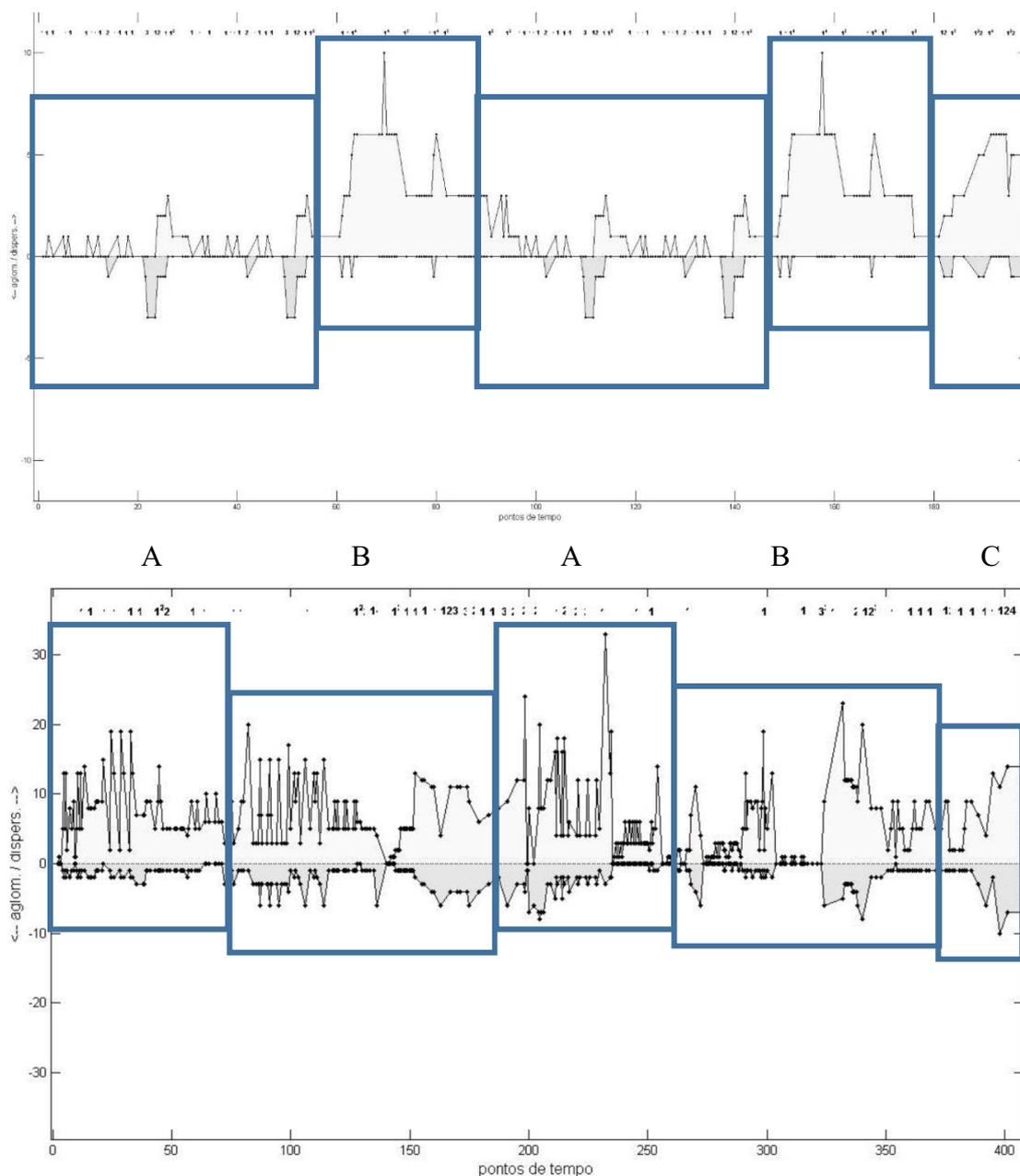


Figura 39 – Comparação dos indexogramas de Senhorinha e Aurora.

Assim, *Aurora* foi gerada fazendo uso principalmente da *relação intertextual estratégica*, definida por Hatten (1985, p. 70), utilizando como mecanismos

norteadores, princípios da modelagem estrutural. A obra tem duração aproximada de 6 minutos e apresenta riqueza textural, variedade dinâmica, diversos materiais melódicos e harmônicos além de relações intertextuais variadas.

5.2 – *Quinteto n°1 - Arrebol*

Para a criação do *Quinteto de sopros n°1 - Arrebol*, inicialmente foram selecionados os elementos que seriam utilizados na criação do modelo da nova obra, seguindo o mesmo processo ilustrado na figura 17. Esta obra utilizou elementos das três canções analisadas no capítulo quatro. Como discutido anteriormente, esses elementos podem se apresentar em níveis mais superficiais, como através de uma citação, ou mais profundos, por exemplo ao apresentar a mesma forma, ou contexto harmônico da obra original.

Como é descrito no quadro 12, a forma binária com **coda**, foi inspirada no *Baião de Lacan*. Já a presença do modalismo, que em *Arrebol* se manifesta como Sol Eóleo na seção **A**, e Sib Mixo(#11) na seção **B**, se originaram na análise de *Saci* e *Baião de Lacan*. Na seção **B** também ocorre uma citação de *Baião de Lacan*, que contém entre outros materiais o arpejo do acorde de Bb7 e também a célula rítmica característica do baião. As progressões por terças, percebidas em *Saci*, a simetria de *Baião de Lacan* e as quatro regiões de *Senhorinha* foram convergidas, resultando em um ciclo de terças menores entre as regiões das seções de *Arrebol*: Sol, Sib, Réb, Mi³⁷.

Quadro 12 – Elementos selecionados e sua origem.

Elemento	Origem
Forma A B coda	<i>Baião de Lacan</i>
Modalismo	<i>Saci</i> e <i>Baião de Lacan</i>
Citação	<i>Baião de Lacan</i>
Progressões por terças	<i>Saci</i>
Simetria	<i>Baião de Lacan</i>
Quatro regiões	<i>Senhorinha</i>
Ritmos do baião	<i>Baião de Lacan</i>

A Seção **A**, de caráter tonal/modal, apresenta características de Sol Eólio e Sol menor e exibe um tema fluido em três situações diferentes. A primeira, com movimento polifônico crescente, e com transformação gradativa do motivo inicial. A segunda

³⁷ Essa sequência de notas resulta em uma arpejo simétrico (acorde diminuto).

apresenta textura em bloco e na última, é observado um esvaziamento brusco que conduz para a seção seguinte (**B**).

A seção **B** se divide em seis partes e apresenta duas regiões centrais diferentes: Sib Mixo(#11) e Réb maior. A primeira delas (**b1**), exibe o tema principal (da seção **B**) junto com uma nota pedal. Esses dois materiais servem como uma antecipação do que virá em seguida. A segunda parte (**b2**), exibe o tema anterior em andamento mais acelerado acompanhado de um ostinato com uma célula rítmica típica do baião. A terceira parte (**b3**) apresenta uma citação da canção *Baião de Lacan*, com pequenas modificações ao fim. Este tema exibe o arpejo do acorde de Bb7, acorde que funciona como centro gravitacional no modo mixolídio. O ostinato continua presente nessa parte, conferindo riqueza rítmica para o trecho.

Na quarta parte (**b4**) ocorre a repetição de um trecho de **b2**, sem ostinato. Este trecho foi utilizado como ponte para conectar as tonalidades da seção **B**. Em seguida, **b5**, que está na tonalidade de Réb maior e se originou de uma variação de **b2**, mantém a textura predominante desta seção ao utilizar todos os instrumentos do quinteto. Enfim, a última parte (**b6**) que funciona como um encerramento para essa seção, continua na tonalidade de Réb maior.

Em seguida, o tema de caráter fluido da seção **A**, é reapresentado na **coda**. Esta seção além do caráter e andamento, também reapresenta o tema da seção **A**, no entanto desta vez na tonalidade de Mi maior, completando o ciclo (arpejo do acorde diminuto) previsto no planejamento. Todas as subdivisões da Forma de *Arrebol* podem ser observadas no quadro 13.

Quadro 13- Forma de Arrebol

Seções	Duração (seg.)	Subdivisões	Compassos
A	60 s.	a1	1 – 10
		a2	11 – 20
		a3	21 – 28
B	60 s.	b1	29 – 37
		b2	38 – 45
		b3	46 – 56
		b4	57 – 60
		b5	61 – 70
		b6	71 – 80
Coda	30 s.	-	81 - 94

Ao analisar o indexograma de *Arrebol* (figura 40), podemos observar o movimento textural crescente na seção **A** com predominância no índice de dispersão. Na seção **B**, percebe-se uma grande variação no índice de polifonia através de picos com subidas e descidas bruscas. Na seção **C**, ocorre um movimento decrescente na textura do quinteto.

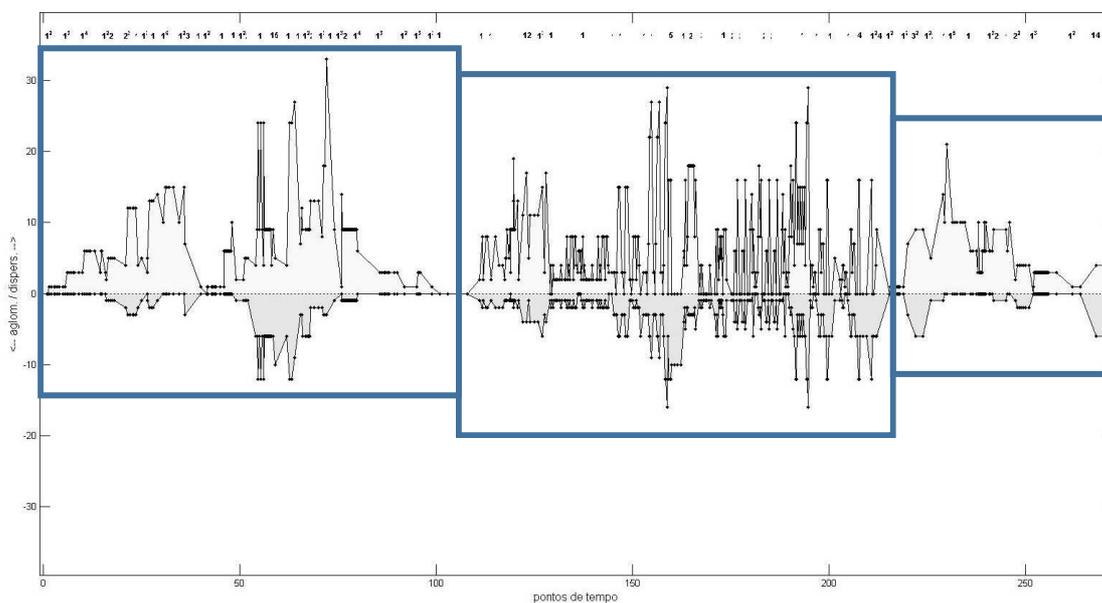


Figura 40 – Indexograma de Arrebol

CONCLUSÃO

Ao longo da presente pesquisa foi percebida a importância de diversos fatores na obra do compositor. O aspecto idiomático, foco dos trabalhos de Cardoso (2006) e Chagas (2010), demonstrou grande relevância para a compreensão de trechos em que as possibilidades do instrumento se tornam um tipo de eixo composicional, sendo determinante para as escolhas de Guinga. O idiomatismo violonístico em sua obra não se restringe ao acompanhamento, conferindo caráter instrumental também às melodias (caso de *Baião de Lacan*).

Outro aspecto idiomático foi apontado por Silva (2012), ao tratar sobre o uso de acordes típicos. O autor faz uma breve lista com acordes em disposições específicas que são utilizados por Guinga em diversas canções. Alguns destes acordes fazem uso da *campanella*, recurso frequentemente utilizado pelo compositor em suas obras. O alcance do idiomatismo é identificado por Escudeiro (2010) através dos conceitos de repetição literal, repetição semi-literal e construção aberta (apresentados no capítulo 2). Estes conceitos, que entre outros nortearam a escolha das canções analisadas nesta pesquisa, ilustram a conexão entre o acompanhamento e a melodia na obra do compositor. Muitas vezes, esses dois elementos se fundem, tornando mais rica e complexa a interpretação de suas obras ao violão.

Essa complexidade dificulta a cifragem do seu acompanhamento. Visto que um dos objetivos da cifragem é exibir um resumo ou simplificação do que está escrito na partitura, é pertinente afirmar que a cifragem presente nos songbooks não dá conta de transmitir com exatidão a informação presente no acompanhamento das músicas de Guinga. Esta afirmação pode servir como inspiração para um possível desenvolvimento desta pesquisa: seria possível criar uma cifragem que contemple mais adequadamente a música de Guinga?

É necessário lembrar que neste trabalho foram analisadas apenas três peças que, mesmo apresentando características contrastantes entre si, não constituem um panorama da obra do compositor. Assim, futuramente, pesquisas que contemplem mais peças trarão uma melhor compreensão de sua música como um todo.

Ao tratar sobre o contexto harmônico e suas progressões, a presente pesquisa sugere o uso da análise Neo-Riemanniana que, entre outras possibilidades, contempla progressões de acordes com distância de terças entre suas fundamentais e exibem parcimônia na condução de vozes internas. Tais características foram demonstradas na

análise de *Saci*, mais frequentemente, e de *Senhorinha*. Através do uso desta Teoria também foi possível observar o caminho das vozes internas em trechos da canção.

Os movimentos das vozes internas, demonstradas através da Tonnetz, também foram investigadas sob a ótica da Análise Particional. Essa possibilidade analítica contribuiu para a compreensão dos movimentos texturais internos de cada melodia, demonstrando que as obras de Guinga utilizam contraste textural das vozes internas como demarcador de seções.

Ao analisar os particiogramas das três canções, foi possível perceber que *Baião de Lacan* apresenta maior variedade de texturas internas na melodia (18) do que *Saci* (13) e *Senhorinha* (9). No entanto, foi a análise dos indexogramas que demonstrou o resultado mais interessante do uso da análise particional desta pesquisa. Nestes gráficos, ficou demonstrada a segmentação textural das vozes internas em cada uma das seções das três canções. Enquanto *Senhorinha* e *Saci* exibem um movimento crescente na textura das seções **A**, decrescente nas seções **B** e crescente novamente nas seções **C**, *Baião de Lacan* apresenta variações na textura ao longo das repetições de **A**, culminando no maior índice textural da obra em **A4**. De maneira geral, as melodias das três canções possuem texturas internas mais polifônicas, ou seja, apresentam mais movimento no índice de dispersão do que no de aglomeração.

A utilização da Análise Formal demonstrou como o compositor fez uso de três materiais diferentes em *Saci* e *Senhorinha* e de apenas dois em *Baião de Lacan*. O uso de cada material é o principal parâmetro de segmentação presente nas canções analisadas. Enquanto *Saci* e *Senhorinha* apresentam a grande forma **ABC**, com repetições das seções **A** e **B**, em *Baião de Lacan*, a grande forma é **AB**, com a presença de uma **coda**. Assim a segmentação da forma de *Senhorinha* é || **AABAABC** ||, de *Saci* é || **ABABC** ||, e de *Baião de Lacan* é || **A1 codeta A2/3 A2/3 A4 B coda** ||. Ao analisar esse nível de segmentação formal, percebe-se que nos três casos, o material final não é repetido, contrastando com as repetições do material inicial e intermediário.

Em relação à fraseologia, a melodia de *Saci* obedece quase sempre a medida de quatro compassos por frase, demonstrando ser a mais regular das três canções. Embora não se afaste da quadratura, a melodia de *Senhorinha* apresenta uma característica curiosa: a nota final das melodias de **A** e **B** é cantada apenas na segunda repetição de cada seção (depois do ritornelo em **A** e depois do *Da capo* em **B**). Já a melodia de *Baião de Lacan* exhibe alternância entre frases de quatro e seis compassos em quase toda sua extensão.

Sobre as características harmônicas de cada peça, *Senhorinha* foi a obra que apresentou maior número de regiões, transitando entre Sol Maior, Lá menor, Lá Maior e Dó Maior. As regiões de Mi Maior e Ré Maior, presentes em *Saci*, são enriquecidas com a sonoridade de Mí Lídio. Tanto em *Senhorinha* quanto em *Saci*, os ambientes harmônicos iniciais são reapresentados ao fim da peça. Diferentemente, *Baião de Lacan* apresenta centro em Fá# por toda sua duração. Apesar desta estabilidade, a harmonia da canção é rica, pois transita entre a sonoridade de Fá# Mixolídio, Lídio, Mixo (#11) e *Blues*.

Os conceitos de relação intertextual foram propícios para desenvolver o planejamento das obras *Aurora* e *Arrebol*. As relações extrática e parafrásica, apresentadas por Greco e Barrenechea (2008), foram as mais exploradas na presente pesquisa. A utilização de tais conceitos foi produtiva para a conversão das ideias motivicas, temáticas, harmônicas, texturais, rítmicas e formais encontradas nas canções de Guinga em novas ideias. Características como nota pedal, ou o movimento reduzido dos baixos não tiveram tanta importância na criação das novas obras, já que são mais genéricas e não tão reconhecíveis como materiais da obra de Guinga. Por outro lado, o preenchimento melódico, presente no motivo de *Senhorinha*, foi utilizado no motivo e no padrão de acompanhamento de *Aurora*, deixando mais evidente a relação entre as duas. No caso de *Arrebol*, essa relação foi evidenciada pelo uso das progressões por terças, simetria e quatro regiões.

Além disso, para nortear o processo de composição mais diretamente, foram utilizados princípios da Modelagem Sistêmica (apresentado por Pitombeira (2014)). Tais princípios foram essenciais para a estruturação de *Aurora* e *Arrebol*, retrabalhando as ideias resultantes das análises. A partir da lista de características selecionadas das análises foram estruturados dois modelos, que exibiram diferentes materiais em diversos níveis de relação intertextual. Esses modelos foram seguidos com certo grau de liberdade, demonstrando flexibilidade em suas aplicações e se mostrando uma ferramenta analítica e composicional adequada a diversos propósitos musicais.

REFERÊNCIAS

ALMADA, Carlos. *Harmonia funcional*. Campinas: UNICAMP, 2009.

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno. *Per Musi – Revista de Performance Musical*, Belo Horizonte, v. 8, 2003, p.125 -136.

GRECO, Lara; BARRENECHEA, Lúcia. Intertextualidade e Pós Modernismo. *Ictus – Periódico do PPGMUS/UFBA*, v. 9, n. 1, 2008, p. 39 - 56.

BARRENECHEA, Lúcia; GERLING, Cristina. Villa-Lobos e Chopin: o Diálogo Musical das Nacionalidades. In: *Três Estudos Analíticos*, Série Estudos, Porto Alegre, v. 5, 2000. p. 11-73.

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia*. 2ª. ed. Trad.: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, [1973] 2002.

BONILLA, Marcus Facchin. *Três estudos do violão brasileiro: choro, jongo e baião*. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina.

BRIGINSHAW, Sara B. P. A Neo-Riemannian Approach to Jazz Analysis. *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*. Vol. 5: Iss 1, Article 5, 2012.

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

CAMARA, Fabio Adour da. *Sobre harmonia: uma proposta de perfil conceitual*. 2008. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal de Minas Gerais.

CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. *Um violonista-compositor brasileiro: Guinga: a presença do idiomatismo em sua musica*. 2006. Dissertação (Mestrado em Musica). Programa de Pós-graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

CHAGAS, Fabiano da Silva. A linguagem harmônica de Guinga: Aspectos idiomáticos do choro “picotado” para violão solo. In: *Anais do X SEMPEM*, Goiânia. UFG, 2010.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia & Improvisação I: 70 musicas harmonizadas e analisadas violão, guitarra, baixo e teclado*. 25ª edição. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

_____. *Harmonia & Improvisação II: 70 músicas harmonizadas e analisadas violão, guitarra, baixo e teclado*. 14ª edição. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. Intertextualidade na Música Pós-Moderna. In: Sekeff, Maria de Lourdes; Zampronha, Edson. (org.). *Arte e Cultura V*. São Paulo: Annablume, 2009, p. 53-74.

COHN, Richard. Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective. *Journal of Music Theory*, vol. 42, no. 2, 1998. p. 167 - 180

DUDEQUE, Norton. *Pacific 231* de Honegger e a Tocata Trenzinho do Caipira de Villa-Lobos: um caso de intertextualidade. *Revista Opus*, v. 19, n. 2, Porto Alegre, 2013. p. 39-56.

ESCOBAR, Carlos A. de Sousa Lemos. *Guinga*. Disponível em: <<http://www.guinga.com>> Acesso em 27 abr. 2016.

ESCUDEIRO, Daniel Alexander de Souza. *Aporia: Um caminho para a composição musical intertextual*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música). PPGMUS – Universidade Federal da Bahia.

ESCUDEIRO, Daniel Alexander de Souza. Pra quem quiser me visitar: Uma construção idiomática-harmônica-melódica na canção de Guinga e Aldir Blanc. In: *Anais do I SIMPOM*, Rio de Janeiro. PPGM-UNIRIO, 2010.

GENTIL-NUNES, Pauxy. *Análise Particional: Uma mediação entre composição musical e a teoria das partições*. 2009. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós graduação em Música, Centro de Letras e Artes, UNIRIO.

_____. Particionamento linear: organização e tipologia das estruturas melódicas. In: *Anais do XXII Congresso da ANPPOM*. João Pessoa, 2012.

GUINGA. *Noturno Copacabana: livro de partituras*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2006.

HATTEN, Robert S. The Place of Intertextuality in Music Studies. *American Journal of Semiotics*, vol. 3, n. 4 (1985). p: 69-83.

KLEIN, Michael. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University, 2005.

KOPP, David. *Chromatic Transformations in nineteenth-century music*. New York: Cambridge University, 2002.

LEDBETTER, David. Campanella. In: *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2007 — 2016. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com.ez39.periodicos.capes.gov.br/subscriber/article/grove/music/2273515?q=campanella&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>. Acesso em: 04/05/2016.

MANFRINATO, Ana Carolina. O uso da intertextualidade na Bachianas Brasileiras n. 4 de Heitor Villa-Lobos. In: *Anais do II SIMPOM*. Rio de Janeiro: PPGM-UNIRIO, 2012, p. 963-972.

MARQUES, Mário. *Guinga: Os mais belos acordes do subúrbio*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

MOREIRA, Adriana Lopes; BARROS, Daniel Paes de; OGATA, Denise Mayumi. Aspectos da Teoria Neo-riemanniana. In: *Anais do XXV Congresso da ANPPOM*. Vitória: 2015.

PITOMBEIRA, Liduíno. *Modelagem sistêmica do Ponteio n.2, caderno 1, de Camargo Guarnieri a partir da teoria dos contornos, da teoria da variação progressiva e da*

análise Particional. [Texto apresentado no XIII Colóquio de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro]. [s.l.], 2014.

PITOMBEIRA, Liduíno; LIMA, Flávio. Fundamentos Teóricos e Estéticos do uso da Intertextualidade como Ferramenta Composicional. In: *Anais do XXI Congresso da ANPPOM*, Uberlândia, 2011, p. 99-105.

PRÊMIO da Música Brasileira. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em <<http://www.premiodamusica.com.br/o-premio/historia/>>. Acesso em 18 mai 2016.

RIEMANN, Hugo. *Harmony Simplified: or The theory of the tonal functions of chords*. Augener's Edition. London, 1896.

SILVA, Francisco Saraiva da. Guinga e Elomar: A presença do violão solístico na gênese da Canção. In: *Anais da I Jornada acadêmica discente PPGMUS/USP*. São Paulo. USP, 2012

SILVA, Samuel da. Simples e absurdo: um olhar sobre os aspectos harmônicos da linguagem composicional de Guinga. In: *Anais do VI Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP*. Curitiba, 2012.

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

_____. Notas sobre um possível perfil de Guinga. In: *Cadernos do Colóquio*, Rio de Janeiro. PPGM-UNIRIO, 2009.

TADDEI, Rita de Cássia. *A Análise Neo Riemanniana aplicada à obra de Alberto Nepomuceno*. In: *Anais da I Jornada acadêmica discente PPGMUS/USP*. São Paulo. USP, 2012

TADDEI, Rita de Cássia. A teoria de Hugo Riemann: Além da harmonia simplificada ou funções tonais dos acordes, In: *Anais do II SIMPOM*. UNIRIO, 2012.

THOMPSON, Daniella. *Musica Brasiliensis, Guinga Discography*. 2011. Disponível em <<http://daniellathompson.com/Texts/Guinga/Guinga.htm>>. Acesso em: 18 mai 2016.

ZAMPRONHA, Edson. Usando Citações na Música Pós-Moderna. In: Sekeff, Maria de Lourdes; Zampronha, Edson. (org.). *Arte e Cultura V*. São Paulo: Annablume, 2009, p. 145-172.

ZANON, Fábio. Guinga. In: *Violão com Fábio Zanon*. Maio 2007b. Programa de rádio. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br/2007/05/70-guinga.html>>. Acesso em: 26 dez 2012.

Discografia

GUINGA. *Delírio Carioca*. São Paulo. Velas, 1993. 1 CD

_____. *Suíte Leopoldina*. São Paulo. Velas/Universal. 1999. 1 CD

_____. *Cine Baronesa*. São Paulo. Caravelas. 2001. 1 CD

_____. *A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes: Guinga*. São Paulo. Programa Ensaio. 2002. 1CD

_____. *Noturno Copacabana*. São Paulo. Velas. 2003. 1 CD

_____. *Casa de Villa*. Rio de Janeiro. Biscoito Fino. 2007. 1 CD

_____. *Dialetto Carioca*. Saluzzo, Itália. Egea/Dunya. 2007. 1 CD

_____. *Roendopinho*. Osnabrück, Alemanha. Acoustic Music Records. 2014. 1 CD

GUINGA; BLANC, Aldir. *Simples e Absurdo*. São Paulo: Velas, 1991. 1 CD

GUINGA; et al. *Porto da Madama*. São Paulo. SESC. 2015. 1 CD

GUINGA; JOÃO, Maria. *Mar Afora*. Osnabrück, Alemanha. Acoustic Music Records. 2015. 1 CD

GUINGA; QUINTETO Villa-Lobos. *Rasgando Seda*. São Paulo. SESC. 2012. 1 CD

GUINGA; SANTOS, Paulo Sérgio. *Saudade do Cordão*. Biscoito Fino. 2009. 1 CD/DVD

HIME, Francis; GUINGA, Francis e Guinga. *Rio de Janeiro*. Biscoito Fino. 2013. 1 CD

MIRABASSI, Gabriele; GUINGA. *Graffiando Vento*. Saluzzo, Itália. Egea. 2004. 1 CD

Anexos

Senhorinha

SENHORINHA  GUINGA 167

Senhorinha

Guinga e Paulo César Pinheiro

Canto

G⁶ // Gm^{7M}/G

Se - nho - ri - nha, Mo - ça de fá - zen - da an - ti - ga, Pren - da mi - nha,
 Si - nha - zi - nha, No ba - lam - ço da ca - dei - ra De pa - lhi - nha,
 Prin - ce - si - nha Mo - ça dos con - tos de a - mor Da ca - ro - chi - nha,
 Sirhá - mo - ei - nha, Com seu brin - ço e seu co - lar De á - gua - ma - ri - nha,

Violão

Dm⁶/A F/A Am7⁽⁹⁾ Am7⁽⁹⁾/G D7⁽⁹⁾/F#

4 Gos - ta de pas - sear De etá - péu - som - bri - nha Co - mo quem fô -
 Gos - ta de tran - çar Seu re - trás de li - nha Co - mo quem pa -
 Gos - ta de brin - car De fá - da - ma - dri - nha Co - mo quem quer
 Gos - ta de me o - lhar Da ca - sa vi - zi - nha Co - mo quem me

Dm⁶/F E7⁽⁹⁾ A add9 //

7 giu de u - ma mo - di - nha. Se - rá que e - la quer ca -
 re - ce que a - di - vi - nha_A - mor. Se - rá que eu vou su - bir o al -
 ser mi - nha ra - i - nha. quer na ca - ma - ri - nha_A - mor.



10 A add9(^{#5}) F/A G7 C7M⁽⁴⁾ C7M



sar? Se - rá que eu vou ca - sar com e - - la?
 tar? Se - rá que i - rei nos bra - ços de - - la?

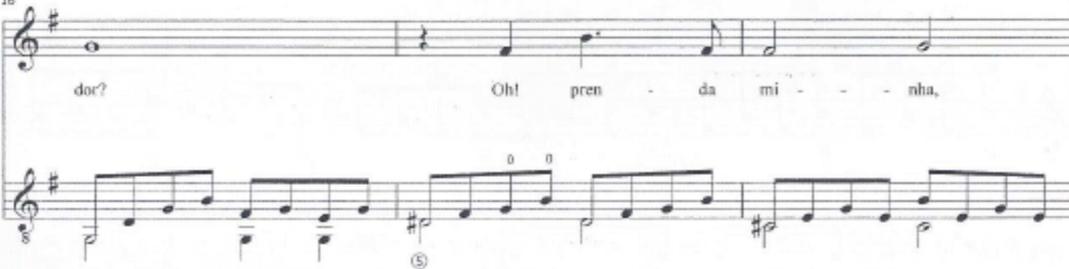
13 D/C G/B B^{b9} Am7 D7(^{b9}/₁₃)



Se - rá que vai ser nu - ma ca - pe - la? De ca - sa de an - do - ri - nha?
 Se - rá que vai ser es - sa don - ze - la? A mu - sa des - se tro - va - D.C.

rall.

16 G G7M G^b B(^{#5})/D[#] C[#]m7(^{#5})



dor? Oh! pren - da mi - - - nha,

19 Cm G C7M/G G



Oh! meu a - mor, Se tor - ne a mi - nha Se - nho - ri - nha...

Saci

160 GUINGA SACI

Saci

Guinga e Paulo César Pinheiro

Canto

Violão

E^(#11) F# E

Quem vem vin-do_a - li É um pre - to re - ti - nto_e an - da nu
 Quem vem vin-do_a - li Tá ca - pen - gan - do nu - ma per - na só

E C#m7 Am7⁽⁹⁾ Am7^(6/11) Am7⁽⁹⁾

Bo - né co - brin-do o pi - xa - im E pi - tan-do um ca -
 Só po - de ser coi - sa - ru - im Co - mo bem já di -

C#m7⁽⁹⁾ F#7⁽¹³⁾ C#m7 F#7

chim - bo de bam - bu Vem me_a cu - dir A - cho que ou -
 zã - a mí - nha vô Diz que e - le vem Mon - ta - do

20 $A\sharp m7$ $A7(9)$ $D7M(\frac{6}{9})$ $D7$ $D7M(\frac{6}{9})$ $Bm7$

vi Seu as - so - vi - o Fi - quei a - té Com ca - be - lo em
num Ro - da - mo - i - nho Já sei quem é Já vi seu bo -

14 $Bm7$ $E\flat7M/B\flat$ C/G $B7(9)$

pé Me deu ar - re - pi - o Fri - o Quan - da _ e - le
né Sur - gir no ca - mi - nho

18 $E7M$ $E7M(\sharp B)$ $A(\sharp11)/E$ A/E $A(\sharp11)/E$ A/E

vê que eu me ben - zi E que eu me ar - re - do Cruz Cre - dol Sol - tu -

22 E B/A $E(\sharp11)$ E

mã gar - ga - lha - da So - me na es - tra - da E - ra o Sa - ci!



The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment line with chords and fingering. The chords are: $A\sharp m7$, $A7(9)$, $D7M(\frac{6}{9})$, $D7$, $D7M(\frac{6}{9})$, $Bm7$, $Bm7$, $E\flat7M/B\flat$, C/G , $B7(9)$, $E7M$, $E7M(\sharp B)$, $A(\sharp11)/E$, A/E , $A(\sharp11)/E$, A/E , E , B/A , $E(\sharp11)$, and E . The lyrics are: 'vi Seu as - so - vi - o / num Ro - da - mo - i - nho / Já sei quem é Já vi seu bo - pé Me deu ar - re - pi - o / né Sur - gir no ca - mi - nho / Fri - o / Quan - da _ e - le / vê que eu me ben - zi / E que eu me ar - re - do Cruz Cre - dol Sol - tu - mã gar - ga - lha - da / So - me na es - tra - da / E - ra o Sa - ci!'. The score ends with a double bar line and a final chord.

*Baião de Laca*BAIÃO DE LACA  GUINGA 33**Baião de Laca**

Guinga e Aldir Blanc

Canto

F#7

A ter - ra em tran - se fran - ze, ra - cha pe - la bei - ra fei - to ca - bu - ço de

Violão

3

frci - ra, sol - ta e lá vem um! Mas o Bra - sil in - da ba - tu - ca na la -

6

dei - ra: Ba - fo, Con - go, E - xu, Tai - ei - ra mais Ca - ci - que e o O - lo - dum... Deus sal - ve o bu -

9

E 7/G# Em⁶ F#

dum! Vi - va o mu - run - dum! E é tum - tum, e é



12  $F\sharp$

tum - tum, e é tum - tum, e é tum - tum. Eu ou - ço

15  $F\sharp 7$

mui - to e - lo - gio à bar - ri - ca - da. Pro - cu - ro as nos - sa por a - qui, não ve - jo
sá - rio quis que eu fos - se a Mas - sa - chutis. O - quêi, my boy! ebe - guei pra re - ben - tar e

18 

na - da. Só to - mo ar - ro - to e per - di - go - lo no meu molho. Se ten - to ver mais
putz! Vol - tei sem cal - ça e qua - se que um me se - ques - trava. Ao con - lê - rir o

21  $C\sharp m 7M$ $C\sharp m 7$ $F\sharp$ $C\sharp m 7M$ $C\sharp m 7$

lon - ge, ta - cam o de - do no meu olho. Quem fi - ca na bar - rei - ra po - de in - té - ã - eu vo -
sal - do, no ver - me - lho fui pa - rar. Tô com o João U - bli - do; che - ga des - sa Cal - cu -

24

F# F# C7(#11) /

colho. Um em-pre -
tá Eu tô A - mil por a - i, a - tle - ta do Ju - que - ri, um só - cío a

27

F#7 F#7(#9) C7(#11) F# C7(#11)

mais da Gol - den Cross de car - tei - ri - nha... Tan - to so - fri - res - se a - ã que um se - gui

30

/ F#7 F#7(#9) C7(#11) B A#(#5)

dor de La - can di - a - g - nos - ti - cou s - tress e me man - dou pra ro -

33

F#m/E G#7/D# G7M/D D#7/A#

ça des - can - sar... Eu fui pra Li - mo - ci -

36 **B** **B 7** **F#7M**

ro e_en - con - trei o Paul Si - mon lá ten - tan -



39 **B 7** **F#7i** **B 7**

do se pro - cla - má ge - ren - - - te do ma - fu -



43 **F#7M** **F#** **F**

á... Se o pe - ão não chi - á,



45 **C** **B** **F#**

o Boi Bum - bá vai vi - rar va - ca.



Quarteto n°1 – Aurora

Score

Aurora
- quarteto n° 1 -

Rafael Soares Bezerra

Com leveza (♩ = 80)

Violin I *mp*

Violin II *pp* *pp* *mp*

Viola *pp* *pp* *p*

Cello *pp* *p*

Mais lento (♩ = 70)

Vln. I *mf* *p subito* *mp*

Vln. II *mf* *p subito* *pp*

Vla. *mp* *p subito* *pp*

Vc. *mp* *p subito* *pp*

16 *f* *mf* *mf* *mp*

accél.

RafaelSBZ©2014

Aurora

3

23 **Expressivo** (♩ = 80)

Vln. I
p subito *mp* *mf*

Vln. II
p subito *mp* *mf*

Vla.
p subito *mp* *mp*

Vc.
p subito *f* *mp*

33

Vln. I
p *mf* *mf*

Vln. II
p *mf* *mf*

Vla.
p *mf*

Vc.
mf

43 **Intenso** (♩ = 65)

Vln. I
f *mf* *mp* *p* *mf* *p subito*

Vln. II
f *mf* *mp* *p* *mf* *p subito*

Vla.
f *mf* *mp* *p* *mf* *p subito*

Vc.
f *mf* *mp* *mf* *p* *mf* *p subito*

4

*Aurora*Com leveza ($\text{♩} = 80$)

54

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Mais lento ($\text{♩} = 70$)

62

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

69

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Aurora

76

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

pizz.
arco
mf
f
mp

arco
mf

Detailed description: This system contains measures 76 through 81. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. In measure 76, Vln. I and Vln. II play chords with a pizzicato (pizz.) instruction. Vln. I has a dynamic of mf. In measure 77, Vln. I and Vln. II continue with chords. Vln. I has a dynamic of mf. In measure 78, Vln. I and Vln. II continue with chords. Vln. I has a dynamic of mf. In measure 79, Vln. I and Vln. II continue with chords. Vln. I has a dynamic of mf. In measure 80, Vln. I and Vln. II continue with chords. Vln. I has a dynamic of mf. In measure 81, Vln. I and Vln. II continue with chords. Vln. I has a dynamic of mf. The Viola and Violoncello parts start in measure 78. The Viola part has a dynamic of f. The Violoncello part has a dynamic of mp. The Viola part has a pizzicato (pizz.) instruction in measure 78 and an arco instruction in measure 79. The Violoncello part has a pizzicato (pizz.) instruction in measure 78 and an arco instruction in measure 79.

82

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

arco
mp

Detailed description: This system contains measures 82 through 87. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. In measure 82, Vln. I and Vln. II play chords with an arco instruction. Vln. I has a dynamic of mp. In measure 83, Vln. I and Vln. II play chords with an arco instruction. Vln. I has a dynamic of mp. In measure 84, Vln. I and Vln. II play chords with an arco instruction. Vln. I has a dynamic of mp. In measure 85, Vln. I and Vln. II play chords with an arco instruction. Vln. I has a dynamic of mp. In measure 86, Vln. I and Vln. II play chords with an arco instruction. Vln. I has a dynamic of mp. In measure 87, Vln. I and Vln. II play chords with an arco instruction. Vln. I has a dynamic of mp. The Viola and Violoncello parts are silent in this system.

88

Intenso (♩ = 80)

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

mf
f
pp
arco
mf
f
pp
mf
f

Detailed description: This system contains measures 88 through 93. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked Intenso (♩ = 80). In measure 88, Vln. I and Vln. II play chords with a dynamic of mf. In measure 89, Vln. I and Vln. II play chords with a dynamic of mf. In measure 90, Vln. I and Vln. II play chords with a dynamic of mf. In measure 91, Vln. I and Vln. II play chords with a dynamic of mf. In measure 92, Vln. I and Vln. II play chords with a dynamic of mf. In measure 93, Vln. I and Vln. II play chords with a dynamic of mf. The Viola and Violoncello parts start in measure 89. The Viola part has a dynamic of pp and an arco instruction. The Violoncello part has a dynamic of pp. The Viola part has a dynamic of mf. The Violoncello part has a dynamic of mf. The Viola part has a dynamic of f. The Violoncello part has a dynamic of f. The Viola part has a dynamic of f. The Violoncello part has a dynamic of f.

6

Aurora

95

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf*

103

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

110

Vln. I *mf* *p subito*

Vln. II *mf* *p subito*

Vla. *mf* *p subito*

Vc. *mf* *p subito*

p subito
RafaelSBZ©2014

Anecdota

2

Musical score for measures 2-36. The score is for five instruments: Flute (Fl), Oboe (Ob), Bass Clarinet (B♭Cl), Horn (Hr), and Bassoon (Bsn). The woodwinds play a melodic line with various dynamics including *pppp*, *pp*, and *ppp*. The strings play a rhythmic accompaniment with dynamics *ppp* and *mf*. Section markers **B** and **C** are present. A dashed line labeled "accol." spans from measure 2 to 36.

Musical score for measures 36-48. The score is for five instruments: Flute (Fl), Oboe (Ob), Bass Clarinet (B♭Cl), Horn (Hr), and Bassoon (Bsn). A Flute part is introduced at measure 36, marked "Fluido (♩ = 120)". The woodwinds play a melodic line with dynamics *mp* and *mf*. The strings play a rhythmic accompaniment with dynamics *mp* and *mf*. A dashed line labeled "accol." spans from measure 36 to 48.

Andato

Musical score for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The score is written in a single system with five staves. The Flute part begins with a dynamic marking of *mf* and includes a trill (*tr*) and a grace note (*gr*). The Oboe part starts with *mp*. The Bass Clarinet part starts with *mf*. The Horn part starts with *mp*. The Bassoon part starts with *mp*. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are various articulation marks such as accents and slurs throughout the score.

Musical score for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The score is written in a single system with five staves. The Flute part begins with a dynamic marking of *mp* and includes a trill (*tr*) and a grace note (*gr*). The Oboe part starts with *pp*. The Bass Clarinet part starts with *p*. The Horn part starts with *p*. The Bassoon part starts with *mp*. The music continues with complex rhythmic patterns and articulation marks. A section marked with a box containing the letter 'D' is indicated at the beginning of the Flute staff. The score concludes with a dynamic marking of *pp* for the Oboe and Bass Clarinet, and *mp* for the Bassoon.

Andol

4

Musical score for measures 66-73. The score is for five instruments: Flute (Fl), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The music is written in a common time signature. The Flute part starts with a *p* dynamic. The Oboe, Bass Clarinet, and Horn parts also start with a *p* dynamic. The Bassoon part starts with a *p* dynamic. The music features a melodic line in the Flute and Oboe, with supporting parts in the Bass Clarinet, Horn, and Bassoon. The dynamics are marked *p* throughout the section.

Musical score for measures 74-81. The score is for five instruments: Flute (Fl), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The music is written in a common time signature. The Flute part starts with a *mp* dynamic. The Oboe, Bass Clarinet, and Horn parts also start with a *mp* dynamic. The Bassoon part starts with a *mp* dynamic. The music features a melodic line in the Flute and Oboe, with supporting parts in the Bass Clarinet, Horn, and Bassoon. The dynamics are marked *mp* throughout the section. The section concludes with a *mf* dynamic marking.

Andante

E Contemplativo (♩ = 200)

Musical score for the first system of 'Contemplativo'. The score is for five instruments: Flute (Fl), Oboe (Ob), Bass Clarinet (B♭ Cl), Horn (Hn), and Bassoon (Bsn). The tempo is marked 'Andante' and the time signature is common time (C). The tempo marking is 'Contemplativo (♩ = 200)'. The score is divided into five staves. The Flute staff has a dynamic marking of *mp* and a slur over the first two measures. The Oboe staff has a dynamic marking of *p* and a slur over the first two measures. The Bass Clarinet staff has a dynamic marking of *mp* and a slur over the first two measures. The Horn staff has a dynamic marking of *p* and a slur over the first two measures. The Bassoon staff has a dynamic marking of *p* and a slur over the first two measures. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Musical score for the second system of 'Contemplativo'. The score is for five instruments: Flute (Fl), Oboe (Ob), Bass Clarinet (B♭ Cl), Horn (Hn), and Bassoon (Bsn). The tempo is marked 'Andante' and the time signature is common time (C). The tempo marking is 'Contemplativo (♩ = 200)'. The score is divided into five staves. The Flute staff has a dynamic marking of *pp* and a slur over the first two measures. The Oboe staff has a dynamic marking of *pp* and a slur over the first two measures. The Bass Clarinet staff has a dynamic marking of *pp* and a slur over the first two measures. The Horn staff has a dynamic marking of *pp* and a slur over the first two measures. The Bassoon staff has a dynamic marking of *pp* and a slur over the first two measures. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.