

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

“DI MENOR” e “CEPA ANDALUZA”:
TRADIÇÃO E CONSTRUÇÃO DE CONHECIMENTO MUSICAL
EM GUINGA E PACO DE LUCÍA

LUCIANO AUGUSTO CAMARA DA SILVA

RIO DE JANEIRO, 2015

“DI MENOR” e “CEPA ANDALUZA”:
TRADIÇÃO E CONSTRUÇÃO DE CONHECIMENTO MUSICAL
EM GUINGA E PACO DE LUCÍA

por

LUCIANO AUGUSTO CAMARA DA SILVA

Dissertação 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 a orientação do Professor Doutor Luiz Otávio Rendeiro Corrêa Braga.

Rio de Janeiro, 2015

S586 Silva, Luciano Augusto Camara da.
“Di menor” e “Cepa Andaluza”: tradição e construção de conhecimento musical em Guinga e Paco de Lucía / Luciano Augusto Camara da Silva, 2015.
182 p. ; 30 cm

Orientador: Luiz Otávio Rendeiro Corrêa Braga.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

1. Guinga, 1950-. 2. Paco de Lucía. 3. Violão. 4. Choro (Música). 5. Flamenco (Música). 6. Composição (Música). I. Braga, Luiz Otávio Rendeiro Corrêa . II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 787.3

Autorizo a cópia da minha dissertação “Di menor e Cepa Andaluza: tradição e construção de conhecimento musical em Guinga e Paco de Lucía”, para fins didáticos.

Luciano Augusto Camara da Silva



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

DI MENOR” E “CEPA ANDALUZA”: O USO DOS BORDÕES E A CONSTRUÇÃO DE
CONHECIMENTOS E TRADIÇÕES POR GUINGA E PACO DE LUCIA

por

LUCIANO AUGUSTO CÂMARA DA SILVA

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Luiz Otávio Rendeiro Corrêa Braga (orientador)

Professora Doutora Luciana Pires de Sá Requião

Professor Doutor Clayton Daunis Vetromilla

Conceito: APROVADO

FEVEREIRO DE 2015

AGRADECIMENTOS

À minha avó Dionísia, ao meu pai Jorge e à minha mãe Marlene, pelo constante apoio e pela presença da música em minha vida desde criança. À minha irmã Georgia, parceira nas aventuras musicais. Em especial à minha esposa Laura, por seu amor e por ter me dado meu novo amor, meu filho João. Aos familiares e amigos que dividem este trajeto comigo.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Luiz Otávio Braga, por sua sabedoria ao indicar os caminhos e ao cobrar resultados.

À minha professora e amiga Mara Lúcia Ribeiro, por ter compartilhado seu conhecimento e paixão pelo violão. Por ser a pessoa e a profissional que é.

Aos violonistas Fabio Nin, Fernando de La Rua, Allan Harbas, Cristiano Nascimento, Roberto Monteiro, Kalu Coelho e Marcello Gonçalves pela ajuda e parceria.

À instituição CAPES, pelo apoio financeiro que possibilitou a realização desta pesquisa.

À UNIRIO e à UFRJ e a todos os professores e funcionários que colaboraram para a realização deste trabalho.

Aos compositores Guinga e Paco de Lucia (*in memoriam*), por suas obras inspiradoras.

A todos os músicos dos quais tenho sorte de ser amigo e com quem sempre aprendo.

SILVA, Luciano. A. C. *“Di menor” e “Cepa Andaluza”*: tradição e construção de conhecimento musical em Guinga e Paco de Lucía. 2015. Dissertação de mestrado (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

RESUMO

A pesquisa apresenta resultados da investigação sobre o processo de construção dos saberes musicais dos compositores Guinga e Paco de Lucía e quais suas relações com as respectivas tradições das práticas musicais dos violões solistas do choro e do flamenco. Neste sentido parte das peças “Di menor” e “Cepa Andaluza” com o destaque do uso dos bordões revelando aspectos musicológicos inerentes às duas peças bem como levantando antecedentes dos modelos composicionais nelas aplicados.

Palavras-chave: Violão. Guinga. Paco de Lucía. Choro. Flamenco. Composição. Tradição.

SILVA, Luciano. A. C. *“Di menor” e “Cepa Andaluza”*: tradition and construction of musical knowledge in Guinga and Paco de Lucía. 2015. Master thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This work presents results of a research on the processes of composers Guinga and Paco de Lucía in constructing their musical knowledge, and how they relate to the traditions of musical practices in choro guitar and flamenco guitar. In this sense, it takes the pieces “Di menor” and “Cepa Andaluza” as starting points, highlighting the use of bass strings in these pieces, covering inherent musicological aspects of these compositions and conducting a survey for prior examples of the compositional models applied on them.

Keywords: Guitar. Guinga. Paco de Lucía. Choro. Flamenco. Composition. Tradition.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 – BREVES PERFIS BIOGRÁFICOS E MUSICAIS.....	25
1.1 Guinga.....	25
1.2 Paco de Lucía.....	29
CAPÍTULO 2 – CHORO E AS GRAVAÇÕES DE VIOLÃO SOLISTA.....	37
CAPÍTULO 3 – FLAMENCO E AS GRAVAÇÕES DA <i>GUIARRA</i> SOLISTA...	45
CAPÍTULO 4 – A CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO.....	57
CAPÍTULO 5 – “DI MENOR” e “CEPA ANDALUZA”.....	67
5.1 Di Menor.....	71
5.2 Cepa Andaluza.....	87
CONCLUSÃO.....	113
REFERÊNCIAS.....	115
GLOSSÁRIO.....	121
ANEXOS.....	123

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1. Trecho “Di menor” comp. 01-08.....	68
Exemplo musical 2. Trecho de “Cepa Andaluza”.....	68
Exemplo musical 3. Representação gráfica do braço do violão.....	68
Exemplo musical 4. “Di Menor”: Compassos 3 e 4.....	69
Exemplo musical 5. Trecho de Cepa Andaluza: Compassos 1-3.....	71
Exemplo musical 6. Exemplo de condução no sete cordas.....	74
Exemplo musical 7. Exemplos de baixarias e suas tipologias.....	74
Exemplo musical 8. Exemplo retirado do método “Sete cordas: técnica e estilo”....	75
Exemplo musical 9. Exemplo retirado do método “Sete cordas: técnica e estilo”....	76
Exemplo musical 10. Solo de Dino 7 cordas em “Conversa de Botequim”.....	77
Exemplo musical 11. Trechos de melodias criadas por Dino (à esquerda) e por Guinga (à direita).....	78
Exemplo musical 12. Primeira parte de “Di menor”.....	79
Exemplo musical 13. Compassos iniciais do choro-maxixe “Reboliço”.....	81
Exemplo musical 14. Compassos 1 e 2 de “A caminho dos Estados Unidos”	82
Exemplo musical 15. Compassos 20-23 de “A caminho dos Estados Unidos”.....	82
Exemplo musical 16. Compassos 1-3 de “Jorge do Fusa”.....	83
Exemplo musical 17. Trecho de “Chama”, comp. 18-20.....	83
Exemplo musical 18. Trechos de “Sentimentos, se Você Pergunta, Nunca Vai Saber”, de Baden Powell.....	84
Exemplo musical 19. a) compassos iniciais de “Choro para metrônomo”. b) transição para a segunda parte do mesmo choro.....	85
Exemplo musical 20. Parte B de “Sinal dos Tempos”, comp. 24-30.....	85
Exemplo musical 21. Representação rítmica do <i>compás de soleá</i> segundo Custodio.....	90
Exemplo musical 22. Representação rítmica do <i>compás de soleá</i> segundo Marín....	90
Exemplo musical 23. Escala em modo frígio a partir da nota Mi.....	93
Exemplo musical 24. “Cadência andaluza” e acordes utilizados pelo flamenco tradicional.....	93
Exemplo musical 25. Exemplo das <i>bulerías</i> tocadas ao violão.....	96
Exemplo musical 26. Som real (b) produzido pela execução do trecho (a) com o uso do capotasto ou <i>cejilla</i>	99
Exemplo musical 27. <i>Falseta</i> de Paco de Lucía.....	100
Exemplo musical 28. Digitação em cordas presas e soltas.....	101
Exemplo musical 29. <i>Falseta</i> de Niño Ricardo.....	102
Exemplo musical 30. Trecho de <i>falseta por medio</i> de Niño Ricardo.....	103
Exemplo musical 31. <i>Falseta</i> de Paco de Lucía.....	103
Exemplo musical 32. Trecho em <i>picados</i> de “Cepa Andaluza”	104
Exemplo musical 33. <i>Falseta</i> de Paco de Lucía construída com <i>alzapiás</i>	105
Exemplo musical 34. <i>Falseta</i> de Sabicas <i>por fandangos</i>	106
Exemplo musical 35. <i>Falseta</i> de Sabicas <i>por alegrias</i>	106
Exemplo musical 36. <i>Falseta</i> de Ramon Montoya por fandangos.....	107
Exemplo musical 37. <i>Falseta</i> de Ramon Montoya.....	108
Exemplo musical 38. Início de “Cepa andaluza”	110

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Principais <i>palos</i>	89
Figura 2. Distribuição geográfica dos <i>palos</i>	91
Figura 3. Contagem das <i>bulerías</i>	95
Figura 4. Digitação dos <i>toques</i> , da esquerda para direita: Mi Maior, Lá maior e Fá # maior, construídos sobre o “modo flamenco”, no qual a dissonância de nona menor (marcada pelos círculos vermelhos) é marcante.....	97
Figura 5. Afinação do instrumento alterado pelo uso da <i>cejilla</i>	98

INTRODUÇÃO

A pesquisa aqui desenvolvida está ligada à minha própria formação musical. O instrumento violão sempre esteve presente. Ao final de minha adolescência no ano de 1994 – quando já carregava comigo, escutando ou tocando, as sonoridades das festas familiares do choro e do samba, das serestas cantadas por avó e tias e depois de um longo período de rock e outros estilos *pops* das rádios FM da cidade do Rio de Janeiro – iniciei com a violonista Mara Lúcia Ribeiro meus estudos, poderíamos dizer, mais formais do instrumento, na Escola de Música Villa-Lobos (EMVL). Dentro do modelo conservatorial de ensino da EMVL, localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro e que frequentei por alguns anos, tive contato com um repertório de violão solo eclético e que, de certa forma, já é considerado tradicional no ensino do instrumento dentro desses moldes – pelo que pude perceber posteriormente através do contato com outros músicos em outras instituições, como na UFRJ e na UNIRIO. Cito alguns dos compositores: Heitor Villa-Lobos, João Pernambuco, Fernando Sor, Mateo Carcassi, Mauro Giuliani, Leo Brouwer, Garoto.

Em um curso de férias na EMVL, no mesmo ano de 1994, a professora Mara Lúcia Ribeiro ofereceu uma oficina de *guitarra flamenca*, com introdução às técnicas básicas de mão-direita (os chamados *rasgueos*, trêmulos com quatro dedos etc.), a compreensão de alguns compassos praticados no flamenco e repertório em nível iniciante de peças curtas de violão solo. Ela já se dedicava a tocar flamenco há vários anos e nessa época havia retornado de Madri depois de estudar com professores locais. Desde então também venho dedicando tempo e estudo a este repertório de violão solo derivado do flamenco, cujo berço é a Andaluzia, região ao sul da Espanha.

Há vinte anos atuo como músico profissional, trabalhando com choro e com flamenco. Se a princípio, devido a essa ambiência familiar, não me surpreenderia trabalhar com choro e samba, trabalhar em um mercado flamenco no Brasil sempre foi algo que me provocava curiosidade. Há um grande número de brasileiros envolvidos com tal prática artística, que dominam um vocabulário e convenções musicais específicas do flamenco. É também um mercado que envolve várias atividades profissionais. Assim os músicos e luthiers estão envolvidos com instrumentos específicos para tocar flamenco, com violões construídos para

esse fim (e que seus praticantes geralmente preferem chamam de *guitarra*¹ flamenca). *Cajóns* e castanholas são vendidos, há apresentações musicais, espetáculos de dança, aulas de instrumento e de canto, aulas de dança flamenca, comercialização de acessórios para os bailarinos, sapatos especificamente preparados, vestidos... O flamenco conquistou praticantes em vários países. Posso afirmá-lo através de experiência própria (de trabalho como guitarrista flamenco no Japão durante onze meses) e de contatos com profissionais que atuam nos mercados espanhóis, russos, paraguaios, japoneses, argentinos, estadunidenses, turcos, alemães...

Dentro do repertório solista do choro e do flamenco venho acompanhando com interesse a obra de dois compositores: o brasileiro Guinga e o espanhol Paco de Lucía (que faleceu no dia 25 de fevereiro de 2014). Os dois são músicos que se tornaram referência no instrumento dentro de suas áreas de atuação. Duas de suas composições tornaram-se objetos desta pesquisa, despertando-me a curiosidade pelo que pude caracterizar como semelhança na “arquitetura” das duas composições: o choro “Di Menor” e “Cepa Andaluza”.

Uma dessas semelhanças é, além do uso das cordas graves – dos bordões – de forma virtuosística, a extensão² do uso aplicado: “Di menor” tem toda a primeira parte construída dessa maneira. Em “Cepa Andaluza”, Paco constrói setenta por cento de sua composição desta forma. Também sempre me chamou a atenção similaridades entre violonistas do choro e do flamenco, no uso e posicionamento dos dedos da mão direita, em especial na ação do polegar desta mão. Nas duas peças as melodias graves são realizadas em andamento rápido. O uso de fôrmas fixas na mão esquerda na construção da melodia funciona também como elemento harmonizador do trecho, quando o som da primeira nota a ser executada permanece soando junto ao da segunda e assim sucessiva e cumulativamente.

É claro que há diferenças entre as duas peças: uma é binária, a outra ternária. São harmonicamente distintas. Essas diferenças, dentre outras (como o modo de articulação das notas, as maneiras de frasear utilizadas por cada compositor), é que vão caracterizar cada composição como pertencentes ao universo sonoro do choro e do flamenco. A semelhança destacada encontra-se principalmente pelo mesmo modelo de construção dos trechos.

¹ O violão, ou guitarra clássica espanhola e a *guitarra* flamenca apresentam formato e estrutura similares. Alguns detalhes específicos, como uso de certos tipos de madeira e a construção do chamado leque harmônico são distintos. A altura das cordas em geral são mais baixas no modelo flamenco. Esses detalhes ajudam a proporcionar o som mais “percussivo” e com mais “ataque” próprios da sonoridade flamenca.

² Ver anexos.

A partir dessas impressões sobre a presença, na peça de Guinga, do fraseado típico das baixarias do violão de choro, buscamos opiniões entre músicos ligados ao repertório tradicional do violão solista do choro. Fábio Nin, integrante do grupo de choro Tira Poeira e da Camerata de Violões do Conservatório Brasileiro de Música³, é violonista de sete cordas, foi aluno de Raphael Rabello e comentou que identificava a patente presença do choro na música de Guinga, entre outras muitas referências. Referiu-se que o fraseado da música estava conectado rítmica e melodicamente ao choro, mas não encontrou nenhuma outra composição do repertório de violão solo do choro que fizesse uso dos bordões do mesmo modo. Nin também toca *guitarra* flamenca e disse identificar nas *bulerías*⁴, como é chamado o ritmo de “Cepa Andaluza”, o uso constante dessa forma de composição com uso do polegar.

Buscamos contato com o sete cordas Marcello Gonçalves, após ter acesso a um vídeo⁵ em o músico que tocava “Di menor” em um dos seus concertos como solista. Nele Gonçalves cria um arranjo em que, após apresentar a peça de Guinga, usa a primeira parte como inspiração para criar um solo nos graves, com caráter de improvisado. Ele também declarou⁶ ser clara a ligação de Guinga com o choro, mas também não soube detectar outra peça para violão solo, na tradição do choro, que apresentasse o mesmo perfil desta de Guinga.

O violonista Fernando de La Rua, ligado ao repertório dos dois violões, igualmente identificou a presença do fraseado das baixarias, mas não se recordou de outra peça com as mesmas características.

Quanto à “Cepa Andaluza”, os guitarristas flamencos consultados, Fernando de La Rua, Roberto Monteiro e Allan Harbas,⁷ assim como Fábio Nin, reconheciam na forma de compor de Paco uma característica dos *guitarristas* flamencos em geral, também citaram as *bulerías*, e todos apontam um caráter inovador que Paco de Lucía aportou para a tradição flamenca.

A dicotomia tradição/inação se fazia presente nos dois casos: em uma não se reconhecia, no repertório tradicional, modelo semelhante. Na outra, o modelo era perceptível mas sempre era abordada a questão da inováção. Isto serviu como “mola propulsora” desta dissertação, estabelecendo como seus dois objetivos:

³ Conservatório Brasileiro de Música.

⁴ Escrevemos mais detalhes sobre as *bulerías* no subseção 5.2.

⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JHuo4YSSVNE>>. Acesso em: 18 nov. 2012.

⁶ Depoimento verbal.

⁷ Os três dedicam-se exclusivamente ao flamenco, Fernando de La Rua (SP) mora e trabalha com flamenco junto aos principais bailarinos de Madri, Roberto Monteiro (RJ) trabalha com flamenco no Japão, Allan Harbas (RJ) acompanha os principais bailarinos brasileiros. Depoimentos por correspondência eletrônica e verbais.

1) Pesquisar como se constrói o conhecimento que, em Guinga e em Paco de Lucía, resultaria nos modelos de composição para violão aparentes em “Di menor” e “Cepa Andaluza”;

2) Verificar como se dão as relações entre “Di menor” e “Cepa Andaluza” com suas respectivas tradições dos violões solistas do choro e do flamenco.

A presente pesquisa pretende contribuir com uma discussão inicial sobre este modelo de composição, visto que o mesmo foi identificado, na peça de Guinga, como uma construção não muito comum ao repertório dos solistas de choro. No mesmo sentido, a aproximação com a composição de Paco de Lucía pode trazer subsídios para a discussão do referido modelo.

Tivemos acesso a dois trabalhos acadêmicos sobre a música de Guinga. O primeiro, que será discutido mais adiante, é a dissertação de Cardoso (2006), na qual “Di menor” não é abordada. O segundo, a tese de Siqueira (2012), ao verificar a presença de baixarias em “Di menor” corrobora nossa percepção inicial, mas segue caminho investigativo distinto do nosso. Seu foco é “explicitar a utilização e a combinação do idiomatismo do choro com o idiomatismo do violão” e aborda as peças “Cheio de dedos”, “Dichavado”, “Choro pro Zé”, “Igreja da Penha”, “Sargento Escobar” e “Constance”, para sua investigação. Ao citar “Di menor”, o faz para caracterizar a presença, na obra de Guinga, das baixarias enquanto um dos elementos idiomáticos e usuais do choro. Nosso enfoque, por outro lado, aborda “Di menor” enquanto modelo de composição nos bordões para violão solo. O que, como corroborado por outros músicos ligados ao repertório do violão solista do choro, não é comum.

Por outro lado, não pudemos encontramos material escrito no âmbito acadêmico brasileiro sobre Paco de Lucía. E, apesar da crescente prática do flamenco no país, tivemos contato com apenas quatro iniciativas de pesquisa, que descreviam: características musicais formais do flamenco (ZANIN, 2008), aspectos da dança flamenca e de seu ensino (LIBANEO, 1999; HERNANDEZ, 2008) e o uso de improvisação no ensino de flamenco (SARDO, 2012). Deste modo esta pesquisa se apresenta como contribuição bibliográfica ao tema “flamenco”. Optamos, por vivências próprias, utilizar o vocabulário empregado pelos praticantes do flamenco quando nos referirmos a seus elementos. Realizaremos a tradução destes e estarão também em glossário anexado à pesquisa. Assim, faremos uma separação: ao tratarmos do choro usaremos a palavra “violão” e seus derivados. Por outro lado, quando abordarmos a prática flamenca, usaremos preferencialmente o termo espanhol *guitarra*.

As falas dos próprios compositores sobre as próprias peças nos pareciam a principal fonte de informações e dados que poderíamos obter. Guinga nos recebeu para uma entrevista semi-estruturada, que gerou mais de duas horas de áudio. Dispusemos ainda de bibliografia

sobre Guinga, composta por sua biografia (MARQUES, 2002); a Dissertação de Cardoso (2006); a tese de Siqueira (2012); um *Songbook* (CABRAL, 2003) com a transcrição de suas músicas; notícias e matérias em periódicos consultados na internet, através da Hemeroteca Digital Brasileira.

Já Paco de Lucía, como confirma Custodio (2005), ao passo que sua fama aumentava preferiu proteger sua intimidade, diminuindo entrevistas, tornando árduo o trabalho de investigação não só acerca dele, mas de sua obra. Dos familiares do compositor só conseguimos contato com Antonio Sanchez, seu sobrinho e último *guitarrista* a acompanhar Paco em seus shows. Infelizmente não pudemos obter dados específicos sobre sua abordagem da criação de “Cepa Andaluza” ao violão. Nossas alternativas foram os documentários “Rito y Geografía del cante” (1973), “Paco de Lucía -Light and Shade” (2001), “Francisco Sanchez-Paco de Lucía” (2008) e entrevistas disponíveis na internet⁸. Dispusemos também de vários depoimentos de Paco e de outros *guitarristas*, seus pares na prática do flamenco. Foram colhidos em bibliografia formada por duas biografias (POHREN, 1992; TELLEZ, 1994), dois livros historiográficos sobre guitarristas flamencos (CORTÉS, 2010, v. I e II; CABALLERO, 2003), um livro adaptado de uma tese de doutorado (CUSTODIO, 2005) e um livro de transcrições (Lucía/Cañizares) do disco “Fuente y Caudal” (1973), no qual “Cepa Andaluza” foi registrada.

Dividimos nossa escrita em cinco capítulos. No primeiro fazemos uma breve revisão biográfica de Guinga e Paco, abarcando os principais eventos de suas trajetórias. Na seção dedicada a Guinga nos apoiamos sobre a biografia produzida por Marques (2002) e a presente na dissertação de Cardoso (2006), somadas ao material que produzimos com a entrevista com Guinga. Neste processo adicionamos alguns dados sobre a atuação de Guinga como músico acompanhante e de estúdio, que não estavam presentes em Cardoso (op. cit.) e nos parecem essenciais para entendermos sua ligação com o choro e o samba.

Na seção dedicada a Paco conseguimos dados nas biografias escritas por Pohren (op.cit) e Tellez (op. cit.). Os livros de Caballero (op. cit.) e Custodio (op. cit.) trazem algumas poucas novidades biográficas, em geral as informações coincidem entre os quatro autores.

No capítulo dois, a partir dos autores Taborda (2011, 2010), Borges (2009), Spilman (2008) e Pinto (1978) abordamos as principais acepções do termo choro e suas aplicações. Também abordamos uma cronologia das gravações até as primeiras gravações de violão solo

⁸ Endereços eletrônicos relacionados nas referências.

e as influências que esses registros causaram nas práticas dos chorões, a partir dos autores Freire e Pessoa (2013).

O livro de Taborda (2011), adaptado de sua tese de doutorado em História Social, apresenta uma abordagem da trajetória do violão do Brasil e sua ligação com o conceito de “identidade nacional”, tendo como quadro teórico autores como Eric Hobsbawm, Peter Burke, Renato Ortiz e Nicolau Svecenko. A autora organiza sua exposição acerca da trajetória do instrumento seguindo uma ordenação cronológica de diversos fatos significativos para a historiografia do violão no Brasil. Ao realizar uma compartimentação, separando em diferentes seções o “violão dos salões” e o “violão nas ruas” nos parece que a autora de certa forma contradiz sua visão, apoiada em Peter Burke, de que a preciosa contribuição deste historiador teria sido observar

que a atenção dos estudiosos deveria concentrar-se na interação e não na divisão entre culturas. A noção de troca proposta por Peter Burke parece-nos bastante apropriada, principalmente por romper com a dureza e o isolamento embutidos na divisão entre cultura hegemônica e cultura subalterna, esta naturalmente subjugada àquela (id., p. 13).

Não obstante, a autora faz importantes levantamentos: violonistas nacionais e estrangeiros que atuaram por aqui, discografia em 78 RPM dos violões solistas do choro e bibliográfico da formação do instrumento.

A dissertação de Borges (2009) aborda a transição ocorrida no modo de tocar o violão de sete cordas, representada por duas pontas: em uma seu consolidador, Horondino da Silva, o Dino Sete Cordas, e na outra o pupilo de Dino, Raphael Rabello. Sua escrita nos fornece interessante suporte, ao tratar do instrumento e das transformações ocorridas em suas características de acompanhador até chegar ao violão solista de Rabello, que o autor classifica como violão de choro não tradicional.

A dissertação de Spilmann (2008) é direcionada às práticas interpretativas, discutindo a contribuição do músico Paulo Moura ao samba-choro e gafeira nos anos 1970. Deste trabalho nos interessou sua contextualização do choro em seu período formativo.

O livro de Pinto (1998), datado de 1936, traz a visão de seu autor, um praticante do choro e carteiro por ofício, sobre os músicos de sua época. É um curioso relato que lista nomes de músicos e lugares relacionados ao choro que, apesar de não ter uma proposta acadêmica, é de certa forma um retrato da época feito a partir da ótica de seu autor.

No capítulo três, a partir dos autores Autenrieth (2013), Cortés (2010), Manuel (2006,1989), Libaneo (1999) Hernandez (2006), e Custodio(2005), tratamos da origem do

termo flamenco e das primeiras gravações de flamenco. Procuramos dar mais informações sobre o contexto formativo do flamenco dentro do reino espanhol, bem como transmitir impressões dos autores citados sobre a sociedade espanhola em diferentes períodos de sua formação, por se tratar de realidade distante da nossa.

A tese de Autenrieth (2013) é um aprofundado trabalho acerca do flamenco e da construção da identidade regional andaluza. O autor, além de referir-se a aspectos musicais, busca explicitar como o flamenco é alvo de disputas internas entre praticantes e diferentes regiões da Andaluzia quanto às suas origens, além de ter sido associado, diversas vezes e por diferentes interesses, a questões políticas relativas ao nacionalismo e unidade cultural espanhóis.

Cortés (2010) é doutor em filologia e realizador de extensa produção sobre a *guitarra* flamenca e sua história. Dele obtivemos dados sobre as primeiras gravações de flamenco e sobre os primeiros guitarristas a serem identificados em gravações.

Peter Manuel é etnomusicólogo e em capítulo no livro “Analytical Studies in World Music” (2006) realiza a análise musical de performances flamencas, identificando suas principais características como o constante revezamento entre elementos modais e o tonalismo. Seu artigo (1989) trata também de questões sociais relativas ao flamenco, a formação do reino espanhol e as mudanças causadas pela indústria fonográfica em seu meio.

Libaneo (1999) e Hernandez (2006) apresentam dissertações direcionadas para a dança. Comparamos suas descrições dos períodos formativos do flamenco com as dos autores supracitados, de forma a conferir que os dados colhidos nestes pareciam mais aprofundados dos que os gerados pelos autores citados em suas pesquisas, o que se justifica tendo em vista que tivemos acesso a produções mais recentes sobre o tema.

Custodio (2005) possui formação acadêmica em composição musical, mas desenvolve sua tese de doutoramento âmbito da Comunicação Social e tendo como referências teóricas os autores Jesus Martín Barbero e Harold Lasswell. Em seu texto, aborda a participação, que considera essencial, de Paco de Lucía em processos que causaram mudanças na forma de praticar o flamenco. A obra gravada do guitarrista é tomada como referência e de certa maneira promotora de alterações no que ela define “flamenco ortodoxo”, a partir da qual surgem novas etiquetas e nova comercialização da música apresentada como “*nuevo flamenco*” (id., p. 16). Do trabalho de Custodio nos surgiram dados para abordar tanto a carreira de Paco quanto o contexto das gravações e da Espanha à época da gravação de “Cepa Andaluza”.

O capítulo quatro é organizado como um diálogo entre os processos de construção dos saberes de Guinga e Paco, a partir das falas dos dois compositores. Além da bibliografia já citada traremos como quadro teórico conceitos de Michel de Certeau (1998), expostos em “A invenção do Cotidiano:1, as artes de fazer”. Também abordaremos a relação entre conceitos como “idiomatismo” e “violonismo” baseados em seu uso por Cardoso (2006) e Carvalho (2007).

Na dissertação de Cardoso (2006, p. 13) há o uso do termo “violonismo⁹” como sinônimo de idiomatismo, designando “um tipo de procedimento composicional idiomático do instrumento.” Cardoso identifica nos “violonismos” um recurso “utilizado por compositores que dominam a técnica do instrumento, como Villa-Lobos, João Pernambuco, Leo Brouwer e o próprio Guinga.” E, para dar consistência à definição do termo, cita trecho da dissertação de Pereira (1994), sobre a obra violonística de Villa-Lobos:

Villa-Lobos foi, seguramente, o primeiro a utilizar aquilo que lhe era exclusivo [*ao violão*], a essência do instrumento, como material temático. Ele se serviu, freqüentemente, de evidências digitais para construir sua matéria musical, partindo de uma digitação prefixada para obter certos resultados sonoros. Isto é de suma importância visto que sua atitude não era só de impor ao instrumento os sons que estavam em sua mente mas também de fazer com que ele soasse com sua linguagem própria. [idem]

O termo “violonismo” será amplamente usado neste trabalho, seguindo esta acepção. Devido à proposta de estruturação deste capítulo voltaremos a tratar dos conceitos aqui listados de modo interno ao mesmo, ampliando nossa abordagem sobre a questão do idiomatismo.

No quinto capítulo trataremos do uso dos bordões nas duas peças, confrontando seus elementos com os de exemplos musicais relacionados à tradição a que se remetem. Na seção dedicada ao flamenco, por ser prática mais distante do conhecimento musical brasileiro de modo geral, apresentaremos noções básicas sobre as características musicais, termos usados, e abordaremos como a composição solo é abordada pelos *guitarristas* flamencos. Para isso nos basearemos em nossas vivências e também nos autores Marin (2006), Zanin (2008) e Sardo (2012). Estes três fornecem dados musicais sobre o flamenco e serviram para corroborar algumas denominações que apresentamos, através de seus glossários.

O referencial deste capítulo e, que de certa forma, perpassa toda a pesquisa, é baseado no conceito de invenção das tradições desenvolvido por Hobsbawm (1994). A delimitação do

⁹ Termo usado pelo violonista Paulo Aragão em entrevista dada à Cardoso (2006, p. 12).

material musical apresentado neste capítulo se deu através das falas dos próprios compositores, ao exprimirem quais violonistas/*guitarristas* teriam sido essenciais em suas formações. As etapas da metodologia aplicada assimilam-se à encontrada em Cardoso (2006) e alguns de seus detalhes serão também pormenorizados no início deste capítulo, antes das seções dedicadas às peças. Buscamos também conceitos da fenomenologia, consultados em Pereira (2007) e Dartigues (1992).

Cardoso (2006) escreve o que seria o primeiro trabalho acadêmico sobre a obra de Guinga. Apoiado em Marques (2002), que escreveu uma biografia do violonista, promove um aprofundamento e ampliação desta, focando em seus aspectos musicais. Sua metodologia busca relacionar “traços característicos encontrados na música de Guinga” com traços da música definida por ele como “repertório-referência” do compositor, catalogado em quatro grupos, dos quais o primeiro recebe ênfase:

- 1) Peças para violão de violonistas-compositores, em sua maioria brasileiros - Villa-Lobos, Garoto, João Pernambuco, Leo Brouwer, etc.
- 2) O repertório popular brasileiro de serestas, choros e canções.
- 3) O repertório de música erudita mais ouvido por Guinga - principalmente músicos do final do romantismo como Rachmaninoff, Chopin, e os impressionistas franceses Debussy e Ravel.
- 4) O repertório de jazz (CARDOSO, 2006, p. 18).

Cardoso (2006) cita que o termo “violonistas-compositores”, que aplica em sua escrita, foi usado pela primeira vez por Haro (1993) ao defender que uma escola de violão solista brasileiro teria surgido da convivência entre: violonistas que possuíam estudos formais, outros violonistas baseados na oralidade e outros que transitavam nestas duas formações. Concordamos com essa aceção, e de certa maneira nossa pesquisa funciona como um contraponto à de Cardoso, pois, como já citamos, “Di menor” não foi incluída em sua pesquisa, e as peças por ele abordadas não estabeleceram relações com compositores que desempenharam papel essencial na formação de Guinga, como Hélio Delmiro, Baden Powell e Garoto.

Pereira (1997) em sua dissertação de mestrado, faz importante levantamento de partituras e gravações de violonistas solistas no Rio de Janeiro entre 1900 e 1930. Seu trabalho se aprofunda em revelar como um discurso, que por vezes procurava banir o violão dos grupos sociais “respeitáveis”, não correspondia à prática musical da cidade, revelando interação musical e social de vários grupos na sociedade carioca. Através de seu trabalho tivemos contato com o método fenomenológico, quando a autora realiza uma comparação entre as composições de violonistas solistas gravadas no Rio de Janeiro entre 1900 e 1930:

A comparação entre as gravações teve como ponto de partida a escuta (percepção subjetiva), na qual não houve estabelecimento de modelos ou parâmetros a priori. Os parâmetros decorreram da própria escuta e foram interpretados com base conceitual, principalmente, em Clifton (1983), autor este que trabalha com uma concepção fenomenológica de música (op. cit., p.49).

Segundo a etimologia, a fenomenologia é o estudo ou a ciência do fenômeno. Segundo Dartigues (1992), o foco central da investigação fenomenológica é a experiência que se vive no cotidiano, que é “o mundo [...] em que vivemos, agimos, fazemos projetos, entre outros, o da ciência, em que somos felizes ou infelizes” (DARTIGUES, 1992, p. 79). Considera-se que o método fenomenológico é especialmente aplicado quando se pretende dar destaque para a experiência de vida das pessoas. O que é corroborado por Pereira (1997, p.49) ao tratar da sua abordagem através da escuta:

A importância dessa apreciação auditiva, e da comparação feita a partir dela, evidencia-se, na presente pesquisa, pela busca de outros “olhares” ou escutas sobre o repertório focalizado. Sem pretender apagar por completo a trajetória violonística da autora da pesquisa, pretensão esta impossível de ser atingida, buscou-se empreender uma escuta cujo principal fundamento seria a experiência musical, vivida através da audição das gravações selecionadas. [...] O suporte dado por Clifton foi de particular interesse, uma vez que o referido autor defende, com base na fenomenologia, uma descrição do fenômeno desvinculada de categorias apriorísticas que condicionam, antecipadamente, a experiência musical.

Segundo Clifton (1983), citado por Pereira (1997, p. 66), “música é a atualização da possibilidade de qualquer som apresentar a um ser humano um significado que ele experimenta com seu corpo – ou seja: com sua mente, seus sentimentos, seus sentidos [...]”. E usa o conceito de “Ordenação Musical” no qual considera que o material musical elaborado por um compositor não necessariamente determina o que será percebido em uma experiência. Esta ordenação se dá por quem escuta a música. “Ordem” vai se referir à “experiência musical que ‘é idêntica a si mesma enquanto desenvolvida no tempo’, mas que envolve, necessariamente, a percepção subjetiva de quem está experimentando.”

Pereira (id, p.68) informa que em estudos musicais baseados nessa metodologia “objeto musical e sua experiência são chamados de fenômenos e a atividade de descrevê-los de fenomenologia”:

A descrição fenomenológica aceita não apenas a reciprocidade entre observador e observado, mencionada anteriormente, mas, a interconexão entre conhecimento e percepção. Assim, pode-se falar em uma dialética fenomenológica que envolve o relacionamento entre uma essência, estudada reflexivamente, e sua apresentação em alguma experiência individual, envolvendo conhecer, sentir e julgar (id.).

Quanto ao termo “essência”, segundo Dartigues (op.cit), a fenomenologia parte da busca do filósofo Edmund Husserl (1859 – 1938), de uma nova de fazer filosofia, que entrasse em contato diretamente com as “coisas mesmas” destacando à experiência de vida, deixando de lado especulações metafísicas e abstratas. Para Husserl, a fenomenologia é uma doutrina que defende que o intelecto intui uma certeza sobre a essência das coisas, de forma imediata e absoluta. A fenomenologia se orientaria, portanto, pela realidade da consciência: “para aquilo que se manifesta imediatamente na consciência, alcançada por uma intuição, antes de toda reflexão ou juízo: as essências ideais (fenômenos)”.

Pereira (op. cit.) ressalta que o objeto da descrição fenomenológica não tem, portanto um significado único. “Os significados são dados a partir das percepções desses objetos” o que justificaria sua opção metodológica pela apreciação musical auditiva e posterior descrição. Partilhamos de sua conclusão, mas especificamente em nosso trabalho optamos por aliar a apreciação musical à notação musical, por acreditarmos que nos trechos em que a partitura será utilizada será mais fácil a comunicação de certos aspectos estruturais da utilização dos bordões na composição.

Deste modo, com base em Cardoso (2006) e Pereira (1997) seguimos os seguintes passos: a partir das falas de Paco e Guinga definimos seus respectivos conjuntos de “compositores/referências”, respectivamente: “Ramon Montoya”, “Sabicas”, “Niño Ricardo” e “João Pernambuco, Garoto, Baden Powell, Helio Delmiro”. Nestes conjuntos buscamos gravações onde pudéssemos ouvir características relacionáveis aos elementos descritos em “Di menor” e “Cepa Andaluza”. Para melhor apresentação desses elementos, transcrevemos os trechos a partir de seus áudios, quando não tivemos acesso a partituras já editadas. Há casos de partituras de Garoto e João Pernambuco que chegaram à atualidade, mas que não tivemos acesso aos seus registros fonográficos. Como vimos durante a pesquisa que J. Pernambuco escrevia suas músicas em partitura (PEREIRA, 1997) e que a partitura de Garoto aqui usada veio de um manuscrito do compositor (DELNERI, 2009) resolvemos adotá-las também. Consultamos dois métodos de violão de sete cordas (BRAGA, 2004 e CAETANO, 2010) e as chamadas vídeoaulas de flamenco (com os músicos: Gerardo Nuñez, Tomatito,

Moraíto Chico e Enrique de Melchor), formato que se popularizou entre os estudantes da *guitarra* flamenca. Nesses métodos e vídeos buscamos as bases e termos para descrever as técnicas de mão direita e esquerda aplicadas usualmente pelos violonistas no choro e no flamenco.

Quanto ao conceito citado, de invenção das tradições, Hobsbawm (1994, p.09) afirma que “muitas vezes ‘tradições’ que parecem ou são consideradas antigas são bastante recentes, quando não inventadas”. Objetivando esclarecer como as tradições se estabelecem o autor define as seguintes bases:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade em relação ao passado [...] Consideramos que a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição (id., p. 9-12).

Deste modo a “invenção da tradição” objetiva certa invariabilidade impondo práticas fixas, normalmente formalizadas, como repetição. Isto a diferenciaria do “costume”, já que este não impede as inovações e muda até certo ponto, limitado pela “exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente” e também da “convenção ou rotina”, que não possui nenhuma função simbólica nem ritual importante, embora possa adquiri-las eventualmente. Para o autor: “É natural que qualquer prática social que tenha de ser muito repetida tenda, por conveniência e para maior eficiência, a gerar certo número de convenções e rotinas, formalizadas de direito ou de fato, com o fim de facilitar a transmissão do costume” (id, p.11).

O autor busca classificar as tradições inventadas em três categorias: aquelas que “estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais”; “aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, *status* ou relações de autoridade” e “aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de idéias, sistemas de valores e padrões de comportamento”. Deste modo entendemos que os processos de invenção de tradições também guardam em si embates e trocas entre os diferentes agentes de uma sociedade e por isso, como escreve Hobsbawm: “o estudo das tradições inventadas não pode ser separado do contexto mais amplo da história da sociedade,

e só avançará além da simples descoberta destas práticas se estiver integrado a um estudo mais amplo” (id., p. 21-22).

O destaque dado pelo autor à “formalização por repetição” é pertinente ao nosso enfoque e dialoga com os conceitos desenvolvidos no artigo de Freire e Pessoa (2013), também interessantes para nossa pesquisa. Os dois autores propõem uma investigação sobre a relação dialógica existente entre “performance musical” e as mudanças na “tecnologia de gravação”. Para eles esta relação oferece “subsídios para a musicologia abordar o desenvolvimento do Choro a partir das alterações que acontecem no contexto, permitindo a compreensão da relação entre artista e o meio no qual ele está inserido” (id, p. 34).

Os autores partem do conceito de “objetividade” baseados na filosofia de Hegel, quando este debate as características do belo dentro da concepção das artes:

Hegel (2010), a princípio, diferencia a música das outras manifestações artísticas por esta ser isenta de materialidade. Tal fato traz também uma característica de atemporalidade, uma vez que a música só poderia ser sensível no presente ato da *performance*. Por sua vez, as pinturas e esculturas permanecem em sua manifestação material, podendo ser vistas e revistas diversas vezes e estando, assim, sujeitas à interpretação objetiva do olhar e do tempo. O fonograma vem a modificar a relação da música com o ouvinte, e a partir de sua nova objetividade, modifica as formas de escuta da própria música. [...]Em relação à prática do choro, torna-se fundamental este debate, pois pode-se considerar que a própria consolidação do choro enquanto gênero, e seu modo de tocar, foram influenciados pela mediação das *performances* informais dos grupos e sua fixação no formato de fonograma. A fixação e divulgação da produção dos músicos de choro permitiu a criação de novos paradigmas musicais no qual o fonograma torna-se a fonte de informação musical principal, e não mais a partitura ou mesmo a *performance* ao vivo (FREIRE; PESSOA, 2013, p. 37).

Concordamos que as inovações técnicas no processo de gravação e na reprodução do material gravado perpassaram o choro e o flamenco, assim temos a relação entre suas práticas cotidianas (as rodas de choro, as *juergas* flamencas...) e as práticas em estúdio. O processo estabeleceu um novo ciclo, ampliado pelas características industriais do mercado fonográfico. As gravações, ao serem consumidas e incorporadas, repetidas ou modificadas pelos praticantes, estabelecem novas conexões nos processos de construção das tradições do violão solista do choro e do flamenco.

De fato, para as práticas musicais baseadas na transmissão oral dos conhecimentos – como foram se constituído o choro e o flamenco – as gravações musicais acabaram tornando-se uma “escola”, formadora de novos músicos, no que temos Paco e Guinga como exemplos.

1 BREVES PERFIS BIOGRÁFICOS E MUSICAIS

1.1 GUINGA

Guinga é o nome artístico de Carlos Althier de Souza Lemos Escobar. Segundo Marques (2002, p. 30) seu nome artístico seria herdado por um desvio da palavra “gringo”, apelido dado por sua tia Ligia devido as características físicas do compositor quando criança. Nascido no bairro de Madureira no dia 10 de junho de 1950, seu pai era sargento-enfermeiro da Aeronáutica e sua mãe dona-de-casa. Devido à complicações financeiras trocaram bastante de residência, passando por vários bairros diferentes, mas sempre perto do hospital da Base Aérea dos Campos dos Afonsos, local de trabalho de seu pai. Como disse Guinga, durante a entrevista no dia 4 de outubro de 2013:

Fui criado em Vila Valqueire, morei na Sulacap, Magalhães Bastos... Frequentava Marechal Hermes, joguei muito futebol de salão no [clube] Marã e tinha uma sinuca lá em Marechal, lá quase no final daquela avenida do [hospital] Carlos Chagas [Av. General Cordeiro de Farias. Estudei no colégio Getúlio Vargas, que hoje em dia mudou de nome, lá na Fontinha, (...) ia no cinema Caiçara em Bento Ribeiro, que hoje em dia virou uma Igreja... No Caiçara eu vi “Sangue e Areia, (...) minha infância e minha adolescência eu passei toda ali; aquilo ali eu conheço intimamente (...) (entre 9’30” e 13’ de entrevista).

A música estava sempre presente na casa de Guinga. Sua mãe cantava serestas e o tio de Guinga Marquinhos a acompanhava no violão. Este foi o primeiro seu primeiro contato com o instrumento. Além disso seu pai ouvia muitos discos de seresta, ópera e música erudita. Marques (idem) cita o processo de separação dos pais de Guinga, quando passou a morar em Vila Valqueire. Na nova casa a música continuaria a encher o ambiente. Sua mãe e seus tios eram seresteiros, sempre tocando e cantando em casa. Mesmo em outros ambientes Guinga parecia buscar os sons da seresta e do choro:

Então, eu convivi com a seresta, ouvi Dante Santoro tocar em seresta. Pixinguinha (...) Conheci Jacob do Bandolim, fui apresentado a ele. Eu conheci uns caras lá de trás que foram emblema (sic) (...) Conheci o César Moreno, um violonista famoso (...) fazia um duo com o Walter (...) que tocava com o Altamiro. Walter eu vi tocar quando eu era garoto e ele tinha um duo com Godofredo. Godofredo era conhecido artisticamente como César Moreno. Já ouviu falar do César Moreno? Violonista da Rádio

Nacional (...) Conheci o Pereira Filho também, violonista, fui vizinho dele. Violonista da Rádio Nacional também (a partir de 12' de entrevista).

Cardoso (2006, p, 25-26) nos informa que seu tio além de acompanhar as canções tocava alguns solos de violão, e que o repertório tocado por seu tio era “o repertório de Dilermando Reis, ‘Se ela perguntar’, ‘Adelita’, ‘Abismo de Rosas’, ‘Sons de Carrilhões’...”¹⁰ Apesar disso este não foi o primeiro repertório que resolveu aprender no violão:

Eu comecei a aprender violão com onze anos de idade. Eu era vizinho de um rapaz que me ensinou os primeiros passos na Bossa Nova. Ele tirava tudo de ouvido, tirou todo o João Gilberto de ouvido e me mostrava. Ele era da minha idade, era meu ídolo. Ele que me apresentou o Hélio Delmiro. Paulinho Cavalcanti (a partir dos 8' de entrevista).

Guinga estava imbuído da Bossa Nova, até que teve contato com um dos seresteiros que frequentaram a sua casa: Haroldo Bessa. Quando perguntado se nas serestas em sua casa havia o costume dos violonistas tocarem solos de violão o compositor, antes de lembrar de seu tio lembrou primeiramente de Haroldo Bessa e de outro seresteiro chamado “Professor Antônio”. Haroldo Bessa é também citado por Cardoso (op.cit) e sua importância para Guinga foi que este violonista permitiu seu contato com a obra de Garoto:

Do Haroldo eu ouvia falar mas não conhecia, até que ele chegou na minha casa e tocou Garoto. Quando eu vi aquilo eu disse é isso que eu quero para minha vida.[...] Eu adoro Bossa Nova mas não quis mais aquele violão. Eu descobri um outro violão que eu não sabia que era possível. [...] O Garoto foi um passo adiante (aos 8' 40" de entrevista).

Foi ele que me jogou a obra do Garoto na mão. Eu nunca tinha ouvido o Garoto tocar, eu ouvi o Garoto tocar depois de velho. [...] Mas quando ouvi Garoto tocar parecia o Haroldo que tava (sic) tocando. O Haroldo imitava ele. Ele era tão amigo do Garoto e gostava tanto do Garoto que ele ia cobrar os alugueis pro Garoto. Garoto tinha umas casas aqui no subúrbio da Leopoldina e o Haroldo cobrava os aluguéis e entregava o dinheiro pro Garoto. [...] O Haroldo era um músico fabuloso (aos 52" de entrevista).

Guinga nos informa que a aproximação com Hélio Delmiro, através de Paulinho Cavalcanti, se deu quando tinha 14 anos de idade: “Hélio tocava jazz e samba. Música de

¹⁰ Cardoso (op.cit) complementa que as obras, respectivamente, eram de “Dilermando Reis, Francisco Tarrega, Canhoto e João Pernambuco. Com exceção do compositor espanhol – cuja “Adelita” era extremamente popular entre os violonistas que executavam este tipo de repertório no Rio de Janeiro -, os demais são violonistas-compositores brasileiros, com cujo repertório Guinga foi familiarizado, portanto, desde sua mais tenra juventude.”

baile, Hélio fazia baile também.”¹¹ Cardoso (2012, p. 31) nos informa que Guinga já compunha nessa época, mas desconsidera essa produção devido a sua juventude, preferindo citar sua parceria com Paulo Paia, a canção “Sou só solidão”, classificada no Festival Internacional da Canção de 1967. Portanto é aos 16 anos de idade que Guinga considera sua estréia musical, pois além de compor ele passa a criar contatos com outros músicos do meio e começa a trabalhar como músico acompanhador da cantora Alaíde Costa.

Cardoso (idem) informa que nos anos 1970 Guinga acompanharia outros artistas, como João Nogueira, Beth Carvalho, Clara Nunes. E cita as primeiras composições de Guinga gravadas em disco pelo quarteto MPB-4: “‘Maldição de Ravel’ e ‘Conversa com o coração’, duas parcerias com Paulo César Pinheiro.” Em nossa pesquisa encontramos uma primeira referência à composição “Bandoneon”, com o mesmo parceiro. Através de pesquisa na Hemeroteca Digital Brasileira (HDB), no acervo do Jornal do Brasil e buscando pelo termo “Guinga”, encontramos 46 resultados. O primeiro no dia oito de maio de 1974, em uma entrevista sobre o lançamento do LP de Paulo César Pinheiro, em que este letrista também cantava. Disco: “Paulo César Pinheiro” lançado pela Odeon. O disco do MPB-4 seria lançado em outubro do mesmo ano.

À época Cardoso (id, p. 32) colhe depoimento da esposa de Guinga, que informa que em 1974 Guinga deixaria de acompanhar outros artistas para dedicar-se mais a sua própria música. Isto deu-se em processo gradual, visto que pelo mesmo método de consulta à HDB pudemos verificar a atuação de Guinga como músico de estúdio, gravando o acompanhamento de violão da música “O mundo é um moinho” de Cartola (gravadora Marcus Pereira, 1976) e no LP “Chorando pelos dedos”, do bandolinista Joel Nascimento (gravadora Odeon, 1976). Estes dois trabalhos demonstram um Guinga que também percorreu caminhos musicais no choro e do samba pois, além do respeitado Joel Nascimento, teve contato com o “time” de violões de Cartola, composto por ninguém menos que Dino Sete Cordas e Meira, os violões emblemáticos do regional de choro.

Começa então o que Cardoso (id.) chama de “Período Bastidores”. Guinga, insatisfeito com sua vida financeira, dedica-se à Faculdade de Odontologia. Paralelamente estuda violão com o professor Jodacil Damasceno, e dedica-se intensamente à composição.

Sobre as aulas de Guinga com Jodacil Damasceno, Cardoso (id, p. 34) informa que na opinião do professor “dois elementos foram fundamentais: o desenvolvimento técnico da mecânica do instrumento, e o contato, nas aulas de apreciação musical, com músicas que

¹¹ Ao redor dos 17’ da entrevista.

fascinavam e abriam as perspectivas musicais e harmônicas de Guinga.” O que seria confirmado pelo aluno:

[...] “o próprio Guinga afirma veementemente que o período de aulas abriu sua cabeça principalmente como compositor, já que ele nunca teve a proposta de ser um concertista [...]a formação de Guinga, ao mesmo tempo em que não visava torná-lo um concertista de violão, o propiciou a inspirar-se como compositor nas peças estudadas. No trecho seguinte chegamos até a um exagero de Guinga sobre a sua condição de estudante na época (id.).

Ao perguntar se o compositor tinha estudado algo de Brouwer, recebe uma resposta que considera exagerada do compositor:

Estudei alguma coisa, mas esqueci. Estudei o ‘Choro da saudade’, estudei algumas coisas do Agustín Barrios. A única que eu consegui tocar toda foi o ‘Choro da saudade’, mas eu via os outros tocarem tão melhor do que eu, que eu preferi esquecer. Mas aquilo ali serviu como inspiração pra mim pro resto da minha vida, é uma das coisas mais lindas do violão. ‘La catedral’, e tantas outras coisas (id.).

Este não foi o único contato de Guinga com o “Choro da Saudade” de Barrios: Guinga nos disse durante entrevista que, apesar de não ter feito aula com Meira¹², este foi um marco em sua vida: “Estive na casa do Meira, [...] no subúrbio do Rocha, ali do outro lado da Mangueira, [...] quando eu vi ele tocar o “Choro da Saudade” eu disse: isso é a coisa mais linda que eu já ouvi para violão na minha vida” [aos 35’ de entrevista].

Vimos que a insatisfação com sua vida financeira o levou a escolher a profissão de dentista. Essa profissão, segundo o próprio Guinga, funcionou como uma maneira de “libertar” sua produção musical das necessidades financeiras da vida mundana: “A Odontologia faz com que não tenha que me sujeitar à humilhação das salas de espera de diretores artísticos de gravadoras”¹³, revela o compositor. Assim, incentivado por Fátima, sua esposa no período, passou a dedicar-se ao seu trabalho autoral, como compositor e intérprete de suas peças instrumentais e canções, ao mesmo tempo em que se afastava do ofício de músico acompanhador de outros artistas.

Podemos presumir neste ponto sobre o desejo de uma dupla mudança: financeira e artística. De fato, o nome de Guinga ao produzir seu trabalho autoral passa a ressoar entre

¹² Jaime Tomás Florence (1909-1982). Reconhecido violonista no meio do choro e do samba. Foi também formador de violonistas como Baden Powell, Raphael Rabello e Maurício Carrilho.

¹³ Em entrevista a João Maximo, JB, 08/11/1991.

seus pares musicais: seu convívio com os músicos continua. O consultório odontológico tinha que dividir seu espaço com a música na vida de Guinga:

Baden foi muito meu amigo. Baden foi meu cliente. Tratei dos dentes do Baden. Baden era meu amigo... Ficou muito amigo meu. Ficamos amigos mesmo. (...) Baden... Eu tocava pra ele, lá na minha clínica, ele tocava prá mim lá na clínica, eu cantava e ele acompanhava [se diverte com a lembrança] era demais! Laboratório de prótese, nêgo (sic) fazendo dentadura e eu e o Baden! O esmeril lá, dando acabamento em dentadura e eu Baden tocando! (...) Raphael [Rabello] ia sempre lá na clínica tomar café comigo e tocar meu violãozinho (a partir dos 35'15" de entrevista).

Cardoso (2006, p. 44) informa que Guinga começaria a fazer a transição do consultório para os palcos após o início de sua parceria com o letrista Aldir Blanc. A dupla começa a ser comentada, mesmo antes de seu primeiro disco “Simples e absurdo” (selo Velas, 1991). Como verificamos na matéria do JB de 18/09/89: A coluna escrita por Sonia D’almeida “De olho neles – gente que vai dar o que falar” anunciava show da cantora Itamara Koorax, no qual cantaria músicas da nova dupla Guinga e Aldir Blanc “uma das mais promissoras parcerias do mercado musical”.

Guinga começa a gravar suas composições e vai abandonando o consultório. No início dos anos 1990 a composição “Di menor” é realizada¹⁴. Lança pelo selo Velas: “Delírio Carioca” (1993), “Cheio de Dedos” (1996), “Suíte Leopoldina” (1999). Em 2001 “Cine Baronesa” (Caravelas). Em 2003 “Noturno Copacabana” (Velas). Em 2004 é lançado na Itália “Graffiando Vento” (Ejea), com o clarinetista Gabrielle Mirabassi. Em 2007 “Casa de Villa” (Biscoito Fino). Em 2009 “Saudade do Cordão” em CD e DVD (Biscoito Fino). Em 2013, em parceria com Francis Hime, grava “Francis e Guinga” (Biscoito Fino). Até o momento seu último lançamento é o CD “Roendopinho” (2014), lançado na Alemanha pelo selo Acoustic Music Records. É o primeiro álbum de Guinga tocando suas composições “como foram concebidas¹⁵”: ao violão solo.

1.2 PACO DE LUCÍA

Francisco Sánchez Gómez nasceu no dia 21 de dezembro de 1947 em Algeciras, cidade portuária da província de Cádiz, na região autônoma da Andaluzia. O mais novo de

¹⁴ Ver seção 4.1 “Di menor”.

¹⁵ Disponível em: <<https://blogdoguinga.wordpress.com/desacompanhado/>>.

cinco irmãos. Ao apelido Paco (usado comumente para os que se chamam “Francisco” em terras espanholas) foi unido o “de Lucía”, nome de sua mãe: Lucía Gómez Gonzalvez, “*la portuguesa*”, como era conhecida na rua onde moravam: “*San Francisco*”. Esta rua dividia os bairros de “*Fuentenueva*” e “*La Bajadilla*”, este segundo um “bairro humilde com uma porcentagem bastante elevada de população cigana” (CUSTODIO, 2005, p. 76)¹⁶.

O pai de Paco, Antonio Sánchez Pecino¹⁷, trabalhava no que podia encontrar para sustentar a família: vendia frutas, viajava por outras cidades tentando vender tecidos e tocava *guitarra* em festas e cabarés, como o “*Bolonia*” ou o “*Pasaje Andaluz*” (TELLEZ, 1994, p. 70).

Tanto Custodio (2005) como Pohren (1992) e Tellez (op. cit.) informam que Antonio Sánchez cresceu em meio a pobreza, com grandes dificuldades, desde que ficara órfão aos oito anos de idade. Essa experiência teria fortalecido seu empenho em dar aos filhos uma vida melhor, uma existência digna. E em sua opinião eles conseguiriam isto através do melhor ofício que ele conhecia: o flamenco. Pohren (op.cit) atribui ao pai de Paco a criação de um verdadeiro “plano”¹⁸ para tirar a família das humildes condições em que viviam, através da prática diária do flamenco a que submeteu todos seus filhos, alguns tomando a guitarra como instrumento, outros dedicando-se ao canto.

Paco, em todos os depoimentos aos quais tivemos acesso, quando perguntado como começou a tocar e quem foram suas primeiras referências, sempre cita seu pai e seu irmão Ramon que, por ser mais velho, já vinha passando pelo processo de preparação idealizado por Antonio.

Todos os irmãos maiores do menino Francisco passaram pelo mesmo intenso processo de aprendizagem:

Maria, a mais velha, se destacou no *cante* e estudou violão, mas teve que desistir da sua carreira para se casar. Ramon, tornou-se um dos guitarristas de flamenco mais renomados, e até hoje permanece solícitadíssimo para acompanhar o canto ou a dança, além de ter sido integrante estável do sexteto de seu irmão Paco. Antonio estudou violão, mas não se sentiu atraído pela vocação e derivou para outros caminhos. Pepe foi um grande cantor desde a infância e também estudou violão [...] e até agora continua cantando, dedicando-se também a escrever canções para artistas famosos e [...] como seu irmão Ramon, foi durante anos um dos componentes do sexteto [...] que

¹⁶ “La Bajadilla era un barrio humilde con un porcentaje bastante elevado de población gitana.”

¹⁷ Que usava o nome artístico de Antonio de Algeciras (CABALLERO, 2004, p. 247).

¹⁸ Vide o título da biografia escrita por Pohren (1992): “Paco de Lucia and family: the master plan”.

se constituiu em instrumento privilegiado de expressão artística de Paco¹⁹ (id., p. 77-78). [tradução nossa]

Segundo Custodio (2005), Tellez (1994) e Pohren (1992) a partir dos onze anos as crianças eram retiradas da escola, para que se dedicassem por inteiro ao estudo musical, e para ajudar a família no sustento da casa. Assim Paco escutava flamenco todos os dias em sua casa. Quando tinha cinco anos tiveram que mudar de casa, e foram viver no bairro de *La Bajadilla*, em meio à população cigana. Dos seis para os sete anos seu pai e seu irmão Ramón iniciaram o caçula no violão. Todos os autores ressaltam que desde muito cedo mostrou habilidade no instrumento, e uma capacidade de absorver tudo o que escutava e lhe era ensinado. O que só aumentou a partir de seus onze anos, quando também foi retirado da escola por seu pai:

Meu pai me tirou da escola, quando ele viu que eu tinha possibilidades de tocar bem a *guitarra* e disse: "olhe, não posso mais pagar os oito *duros* que nos custam a escola. Então fique em casa e faça bem, pelo menos toque bem a *guitarra*." Foi quando eu comecei a tocar horas e horas e horas...²⁰ (depoimento de Paco de Lucía no documentário Francisco Sanchez [2008], ao redor dos 11'). [tradução nossa]

Paco começou a ter rotinas de estudo diárias que iam de dez a doze horas por dia. Tellez (1994, p. 72) informa que as relações entre pai e filho teriam sido difíceis em alguns momentos, mas Paco, à medida que ia envelhecendo, ia começando a compreender as atitudes do pai:

Ao meu pai devo tudo, pois me obrigou a tocar desde menino, quando você não tem capacidade de decidir o que você quer ser na vida e precisa de alguém para empurrá-lo e apontar o caminho. Isso é o que ele fez, até porque

¹⁹ “*María, la mayor, destacó en el cante y estudió guitarra, aunque tuvo que renunciar a su vida profesional para casarse. Ramón se convirtió en uno de los guitarristas flamencos de mayor renombre, y hasta hoy sigue siendo solicitadísimo para acompañar al cante o al baile, además de haber formado parte de la plantilla estable del sexteto de su hermano Paco. Antonio estudió la guitarra, pero no se sintió atraído por la vocación y derivó hacia otros derroteros. Pepe fue desde pequeño un excelente cantaor y también estudió la guitarra [...] y hasta ahora ha seguido cantando, dedicándose también a componer canciones para artistas muy famosos y [...] como su hermano Ramón, ha sido uno de los componentes del sexteto que durante años [...] se constituyó en herramienta privilegiada de la expresión artística de Paco.*”

²⁰ “*Mi padre me sacó de la escuela, cuando vio que yo tenía posibilidades de tocar bien a la guitarra y me dijo: “mira, no puedo más pagar los ocho duros que nos cuestan la escuela. Así que quédate en casa y haz algo bien, por lo menos toca bien la guitarra.” Fue ahí cuando comencé a tocar horas y horas y horas...*”

ele não tinha dinheiro para me mandar para a escola²¹ (depoimento a TELLEZ, 1994, p. 72). [tradução nossa]

Segundo Custódio (2005. 78-79) Paco realiza sua primeira apresentação profissional no cinema “*Terraza*” em Algeciras, em dezembro de 1959, aos 12 anos de idade, acompanhando a voz do irmão Pepe, que tinha 14 anos. A partir daí se apresentarão em festivais e na radio local, com o nome “*Los Chiquitos de Algeciras*”. Com esse nome gravam pela Hispavox, em 1961, três EPs, com quatro canções cada. Seu pai aproveita o lançamento dessas gravações para levá-los ao Festival de Jerez de La Frontera, um importante concurso de flamenco. Pepe ganha um dos prêmios. Mas Paco, apesar de arrebatado pelo público, não tem a idade para participar do certame e o júri, encantado com o pequeno *guitarrista*, resolve no momento criar um prêmio especial, que lhe entregam. Custódio diz que a soma (na época 35mil *pesetas* de Pepe e 4mil de Paco) permitiu que a família se mudasse para Madri. Ramon, o irmão mais velho, também já acompanhava cantores, e todo pagamento ia para as mãos do pai. Pohren (1992) relata que esse costume durava até que o filho ou filha constituísse sua própria família.

Em 63 os “Chiquitos” são contratados por José Greco (diretor de uma companhia de dança flamenca) para uma turnê nos EUA durante nove meses. É quando tem seu primeiro contato com Sabicas e com Mario Escudero. Sabicas, percebendo que tudo o que toca era de Niño Ricardo diz que começasse a compor suas próprias músicas. O encontro, especialmente com Sabicas, muda completamente o foco de Paco, que fica impressionado com sua técnica, limpeza de execução e composições.

Com sua volta Antonio, seu pai e empresário, planeja novas gravações. Paco grava os álbuns “*Dos guitarras flamencas en stereo*”, em 1964 e “*Dos guitarras flamencas*” e “*12 canciones de García Lorca para guitarra*” em 1965, todos em duo com o *guitarrista* Ricardo Modrego, primeira *guitarra* da Companhia de Greco, e quem o introduz na gravadora Philips.

Em 1966 assina contrato exclusivo com essa casa. Grava outros álbuns em duo com seu irmão Ramon de Algeciras: “*Dos guitarras flamencas en América Latina*” (1967), “*Canciones andaluzas para dos guitarras*”(1967) e “*12 hits para dos guitarras flamencas*” (1969). Nesses discos Paco de Lucía parecia não ter controle ou decisão final sobre seu

²¹ “*A mi padre se lo debo todo pues me obligó a tocar desde niño, cuando uno no tiene capacidad para decidir lo que quiere ser en la vida y necesitas a alguien que te empuje y te señale el camino. Eso fue lo que El hizo, entre otras cosas porque no tenía dinero para mandarme a la escuela.*”

repertório, como sugere esta declaração em seu próprio *web site* oficial²², sobre o disco “*12 hits para dos guitarras flamencas*”:

Acompanhado por alguns arranjos orquestrais Paco e Ramon gravam uma série de sucessos que pertencem ao repertório europeu e americano, que têm dado a volta ao redor do mundo estabelecendo-se como a clássicos da música “ligeira”, alguns deles retirados de trilhas sonoras de filmes. Peças bastante conhecidas em suas versões originais, interpretadas agora por duas *guitarras flamencas* e com o acompanhamento de um órgão elétrico e orquestra de cordas que sustentam harmonicamente, sem muita sorte, o discurso melódico das guitarras, demonstrando mais uma vez a versatilidade da guitarra flamenca ao interpretar peças que não pertencem ao seu universo musical. Para aflamencar um pouco a idéia de acompanhar com orquestra esses hits, Paco introduz muito dos números com peças de sua autoria, e depois de pôr o sotaque *cañi*²³ entra na peça, sem mais delongas. Requisitos de uma época em que as gravadoras opinavam mais do que os artistas, que simplesmente não opinavam.²⁴ [tradução nossa]

A partir de 1967 grava seus três primeiros discos solos de estúdio: “*La fabulosa guitarra de Paco de Lucía*” (1967), “*Fantasia flamenca de Paco de Lucía*” (1969) e “*El duende flamenco de Paco de Lucía*” (1972). Diferentemente dos outros discos desse período Paco já grava nesses suas próprias composições, inspirado pelos conselhos recebidos de Sabicas para que produzisse suas próprias composições. Segundo Custodio (2005, p. 85) desde o primeiro encontro Paco havia “começado a compor de forma sistemática”. O que lhe foi útil quando começou a gravar estes álbuns de guitarra flamenca solo, onde se sentia na obrigação de ter sempre à mão material novo para cumprir as obrigações de seu contrato com a gravadora Philips, pela qual lançou todos os seus discos.²⁵

Durante esse período, Paco fazia também gravações com artistas de jazz (como o saxofonista espanhol Pedro Iturralde), se apresentaria em festivais pela Europa e acompanharia cantores de flamenco, tendo também seus primeiros contatos o cantor Camarón de la Islã, com quem fazia produtiva parceria. Paco também foi ganhador dos prêmios do

²² www.pacodelucia.org

²³ Palavra usada com o mesmo sentido de cigano, ou aciganado.

²⁴ “*Acompañados por unos arreglos de orquesta Paco y Ramón graban una serie de éxitos pertenecientes al repertorio europeo y americano, que han dado la vuelta al mundo consolidándose como clásicos de la denominada música “ligera”, algunos de ellos extraídos de bandas sonoras de cine. Piezas bastante conocidas en sus versiones originales, interpretadas ahora a dos guitarras flamencas y con el acompañamiento de un órgano eléctrico y una orquesta de cuerda que sirven para sostener armónicamente, con escasa fortuna, el discurso melódico de las guitarras, demostrando una vez más la versatilidad de la guitarra flamenca a la hora de interpretar piezas que no pertenecen a su universo musical. Para aflamencar un poco la idea de acompañar con orquesta estos hits, Paco introduce una buena parte de los números con piezas de su cosecha, y tras poner el acento cañi entra en la pieza sin más. Requisitos de una época en la que las discográficas opinaban más que los artistas, que sencillamente no opinaban*” (retirado da seção discografia, do site oficial do músico: www.pacodelucia.org. Tradução nossa).

²⁵ Selo posteriormente adquirido pela Universal Music Group.

Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba (1968), modalidade *guitarra* solista, e do *Premio Nacional de Guitarra Flamenca de la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera* (1970) e o *Castillete de Oro del Festival de Cante de las Minas*²⁶ (idem, p. 80).

“*Fuente y Caudal*” é lançado em 1973 e com a rumba “Entre dos águas”, em que é acompanhado pela segunda *guitarra* de seu irmão Ramón de Algeciras, baixo elétrico e bongôs, alcança sucesso na Espanha²⁷ e internacional. Paco comenta nos dois documentários realizados sobre sua carreira que este tema foi incluído quase que por acaso, pois precisava de mais uma música para fechar o disco. Manuel (1989) cita que havia um mercado crescente para essa variação das rumbas cubanas:

A rumba espanhola como uma entidade comercial surgiu pela primeira vez na década de 1960, quando um cigano catalão, Peret (Pedro Pubill Calaf), popularizou uma fusão bastante crua da instrumentação e ritmo do rock, padrões cubanos de estribilhos e, ocasionalmente, harmonias e bases de guitarra aflamencadas. Até o início dos anos 1970, a rumba catalã tinha assumido uma forma mais definitiva na música de grupos como The Grecas, Los Chunguitos e Los Chicos.²⁸ [tradução nossa]

Em “*Fuente y Caudal*” também se encontra “Cepa Andaluza” a peça que abordaremos adiante. A partir deste disco Paco introduz mais e mais novidades em seus discos. Segundo Custodio (2005) Paco de Lucía realiza colaborações com artistas de outros estilos: o rock latino de Santana, o jazz de John McLaughlin e Chick Corea; grava o repertório de concerto do nacionalismo espanhol de Falla. Tais encontros o influenciaram sobremaneira nos anos seguintes.

Com o passar dos anos cada vez mais Paco parecia fazer e gravar a música que desejava, compondo todo o repertório de seus discos. A instrumentação foi se ampliando a partir do formato tradicional (voz, guitarra, palmas e baile), e a estes foram adicionados flauta, sax, baixo-elétrico, percussões latino-americanas. Atualmente o *cajón*,²⁹ que é instrumento de origem afro-peruana, é utilizado amplamente como o instrumento de

²⁶ Paco ganharia muitos outros prêmios, oferecidos pelo conjunto de sua obra. Estes relacionados no texto são os principais recebidos em sua juventude.

²⁷ Os autores não fornecem dados precisos, mas Custodio (2005) afirma que a música alcançou a primeira posição em vendas na Espanha depois de alguns meses e apresenta o número aproximado de 300 mil cópias vendidas e não informa se nesses dados constam os chamados “compactos”.

²⁸ “Spanish rumba as a commercial entity first emerged in the 1960s, when a Catalanian gypsy, Peret (Pedro Pubill Calaf), popularized a rather crude fusion of rock rhythm and instrumentation, Cuban refrain patterns, and, occasionally, flamenco-like harmonies and guitar backing. By the early 1970s, the rumba catalan had assumed a more definitive shape in the music of groups like Las Grecas, Los Chunguitos, and Los Chicos.”

²⁹ Constituído de uma caixa de madeira, onde o percussionista se senta. No tampo da frente são obtidos sons graves e agudos e, semelhante a uma caixa clara de bateria, este tampo tem preso a sua face interna uma esteira, feita muitas vezes de cordas de violão, que vibram ao tampo ser percutido. Na parte de trás, há um orifício, semelhante à “boca do violão” por onde o som extravasa, podendo ser sendo captados por microfones.

percussão do flamenco. Sua inserção se dá somente a partir de sua utilização no sexteto montado por Paco de Lucía, tocado pelo percussionista brasileiro Rubem Dantas.

Os autores consultados concordam em afirmar que a música de Paco é a referência das gerações seguintes. Podemos citar guitarristas como Tomatito (1958), Gerardo Nuñez (1961), Vicente Amigo (1967), Niño Josele (1974), Diego del Morao (1981). O depoimento de Tomatito³⁰, no documentário “Francisco Sanchez- Paco de Lucía” lançado em 2003, é enfático: “Escuto os guitarristas de hoje e... E quem não soa parecido a Paco, meu Deus? É que não é possível, ele percorreu tantos caminhos, abarcou tanto...”³¹

Caballero (2004) e Custodio (2005) argumentam que talvez esta mesma “abertura no leque sonoro” iniciada por Paco seja o fator que ajudou a difundir o flamenco pelo mundo, e ao mesmo tempo trouxe uma universalidade contemporânea ao flamenco.

Os demais álbuns autorais³² de Paco gravados em estúdio foram: “*Almoraima*”(1976); “Solo quiero Caminar” (1981); “Siroco” (1987); “Zyryab” (1990); “Luzía” (1990); “Cositas buenas” (2004). O disco “Canción Andaluza” foi o último trabalho gravado por Paco, um disco de releitura de canções que ouvia em sua infância, lançado após sua morte ocorrida em 25 de fevereiro de 2014.

³⁰ José Fernandez Torres.

³¹ “Escucho a los guitarristas de hoy y... Y quién no suena a Paco, Dios mío? Es que es imposible, el ha corrido tantos caminos, ha abarcado tanto...”

³² Há também as colaborações em discos de outros artistas, formações como o trio junto a John McLaughlin e Al di Meola, discos ao vivo, coletâneas e discos com composições de outros artistas, como Manuel de Falla e Joaquín Rodrigo. Calculamos 81 discos com a participação de Paco. Para a totalidade de seu catálogo, acessar <<http://www.pacodelucia.org/discografia/completa>>.

2 CHORO E AS GRAVAÇÕES DE VIOLÃO SOLISTA

Vários autores (BORGES, 2009; CAIADO, 2001; SPILMAN, 2008) definem o choro como uma prática musical urbana que teria surgido no Rio de Janeiro, por volta de 1870. Taborda (2010, p. 138) indica que essa é uma data simbólica, sempre citada, devido ao grupo do flautista Callado³³, chamado “Choro carioca”, que teria sido formado nessa época. Em seu grupo o solista (flauta) era acompanhado por violão e cavaquinho executados por músicos populares.

Taborda (op. cit.) ainda cita várias versões da origem do termo choro, conforme definido por diversos estudiosos brasileiros: Jacques Raimundo, em livro datado de 1936, diz que certos bailes populares, realizados pelos negros escravizados em festas nas fazendas, eram chamados por estes de “xolo”, reunindo cantos e dança. Portanto, o termo teria vindo da África, e devido à semelhança com a palavra portuguesa “choro” teria chegado ao centro urbano carioca com esta grafia. No verbete escrito por Mario de Andrade no Dicionário Musical Brasileiro “chorar” era uma expressão empregada metaforicamente em música, tendo a palavra se desenvolvido “aplicada ao sentido dum gênero musical, música noturna de caráter popular coreográfico, pra pequena orquestra”. A autora também informa que Ary Vasconcelos definia “choro” como termo derivado da palavra “choromeleiros”:

“corporação de músicos de atuação importante no período colonial brasileiro”. Como os choromeleiros executavam não exclusivamente a charamela mas outros tantos instrumentos, a expressão passou a ser empregada em sentido geral dando por abreviação o nome de choro ao grupo instrumental. (TABORDA, 2010, p. 138)

E que José Ramos Tinhorão (idem) referia-se a esquemas modulatórios que partiam do “bordão ‘para descaírem quase sempre rolando pelos sons graves, em tom plangente’, os responsáveis pela impressão de melancolia que acabaria conferindo o nome de choro a tal maneira de tocar”.

De acordo com estas definições a autora resume que o termo choro acabou sendo usado para designar tanto a forma de tocar quanto o conjunto que realizava esta música urbana, presente no Rio de Janeiro no final do séc. XIX. Já no século XX outros significados

³³ Joaquim Antonio Callado (1848-1880), foi também professor de flauta da Academia Imperial de Belas Artes.

seriam acrescentados. Choro pode designar também as composições que integram o repertório tocado pelos músicos, sejam elas maxixes, polcas, valsas etc. Uma referência constantemente citada em trabalhos de pesquisa que se remetem ao choro é o livro escrito por Antonio Gonçalves Pinto, em 1936, intitulado “O Choro”.

Em “O choro” o autor retrata sua visão do choro e de seus praticantes na sua época. Apesar de não ter referências cronológicas precisas, Pinto (1978) informa no prefácio do livro que os fatos ocorrem “de 1870 para cá.” Caiado (2001) citando Tinhorão (1997) diz que o livro teria sido escrito em 1935, o que cobre um espaço de tempo de sessenta e cinco anos. Percebe-se que Pinto é um apaixonado pelo choro e admirador dos diversos músicos que cita em sua obra. E, mesmo não possuindo uma formação acadêmica, nos fornece um retrato do choro como ele ocorria nessa época.

Ao tratar do flautista Callado, o autor cita que nessa época outros instrumentos utilizados, principalmente no acompanhamento “eram violão, cavaquinho, ophicleide, bombardão, instrumentos estes que naquela (sic) época faziam pulsar os corações dos chorões” (Pinto, 1978, p.12). Vemos nessa passagem o uso do termo “chorões” designando os músicos que praticavam o choro. Tabora (op. cit.) informa que esses grupamentos musicais, nos quais as presenças do violão e do cavaquinho eram muito comuns, tinham grande presença na vida musical da cidade, animando festas e atuando como pequena orquestra em teatros e feiras populares.

Uma constante no livro de Pinto é a descrição e valorização de uma característica dos músicos acompanhantes, especialmente violonistas e cavaquinistas da época: acompanhar as músicas de ouvido. Tabora (2010, p. 138) diz que “mesmo os músicos de instrumentos de sopro que dominavam a leitura musical, acompanhavam quase sempre de ouvido”, e cita como exemplo Pixinguinha. O que revela a importância que os chorões dão ao apuramento desta capacidade de percepção auditiva dos elementos musicais presentes em seu repertório, algo que segue em voga em várias rodas de choro de nossa atualidade, como podemos presenciar em nossas vivências.

Pelas descrições presentes em “O choro” percebe-se que muitos dos praticantes do choro não tiravam seu sustento da música, desempenhando outras profissões, como a de barbeiro, funcionários públicos de instituições como da Casa da Moeda, despachantes da Alfândega e etc. Mas existiam vários grupamentos militares – as bandas de músicas, – que recebiam soldos e possuíam maestros que eram também chorões. Pellegrini (2005, p. 25) escreve acerca destes maestros:

[...] como eram responsáveis pela formação musical de seus instrumentistas, foram de grande importância para a disseminação do gênero por todo o país. Desses maestros, destaca-se Anacleto de Medeiros que dominava muito bem todos os instrumentos de sopro, compôs diversos choros e dirigiu, a partir de 1896, a Banda do Corpo de Bombeiros.

Ao longo das primeiras décadas do século XX ocorre uma expansão do mercado de trabalho para os músicos do Rio de Janeiro, com “uma grande proliferação de cafés-cantantes, chopes-berrantes, teatros-de-revista e cinemas [muitos filmes tinham acompanhamento musical ao vivo]” (CAIADO, 2001, p. 43). Outro acontecimento marcante nesse cenário é o início dos registros fonográficos na cidade. Segundo Tabora (2010, p. 140):

O processo de gravação de discos no Brasil foi iniciado em 1902, quando [Frederico] Figner, então estabelecido à Rua do Ouvidor, passou a comercializar “fonogramas originais da Edison”. Em 5 de agosto de 1902, publicou o *Correio da Manhã*: A maior novidade da época chegou para a Casa Edison, Rua do Ouvidor 107. As chapas (records) para gramophones e zonophones, com modinhas nacionais cantadas pelo popularíssimo Baiano e apreciado Cadete, com acompanhamento de violão e as melhores polcas, schottisch, maxixes executados pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio, sob a regência do maestro Anacleto de Medeiros.

Além das bandas de música que atuavam nesse meio, os conjuntos de choro desempenharam papel crucial tanto nas gravações como, futuramente, nos programas de rádio:

A importância desses grupos para a história da música popular brasileira é enorme: acompanharam modinhas – que ganharam o nome de seresta e acabaram por incluir os sambas-canção lentos – lundus, maxixes, marchas, sambas e, quando foi preciso, boleros, foxes, tangos argentinos, rumbas e até árias de ópera. Os músicos “de ouvido” em alguns minutos faziam um arranjo para qualquer tipo de peça, sem partitura e quase sem ensaio. Era essa dinâmica que possibilitava o funcionamento das emissoras de rádio, onde chegavam e saíam com frequência cantores diversos. Havia programas de calouros que apresentavam todo tipo de música, e não havia possibilidade econômica de pagar ensaios, partituras, nem havia tempo para tal. O processo de gravação de discos e a consequente possibilidade de registrar músicas para venda permitiu a profissionalização de numerosos músicos. [id, op.cit]

Nessa fase inicial das gravações (1902-1927), que ocorriam ainda em sistema mecânico, o violão do choro deixou registrada sua participação não só como instrumento acompanhante, mas também como solista. O livro “O choro” revela que alguns violonistas,

além de grandes acompanhadores, tinham o costume de solar ao violão. Como o já citado “Julinho Ferramenta”:

Aarão. Foi chorão de verdade [...] O violão na mão deste heróe era de admirar, pois dedilhava com gosto e alma. O seu acompanhamento era mesmo de endoidecer. Solava como poucos, valsas, chotes, mazurkas, para elle era sôpa, tal a sua agilidade nos seus dedos. (Pinto, 1978, p. 66)

Julinho Ferramenta. Conheci-o bem menino [...] seu pae o João Ferramenta [...] conhecendo um bocado de violão, ensinou a Julinho, que pouco a pouco, foi se desenvolvendo de uma maneira assustadora. Depois de fazer alguns tons, para satisfazer seu pae, Julinho principiou a frequentar as casas de instrumentos, onde elle ia ouvir os grandes violonistas e mais batutas tocarem. Pois bem! Com sua presença nessas casas frequentados de grandes e sublimes violões, Julinho, vendo-os toar, como fossem Quincas Larangeiras, João Pernambuco, Gustavo, Jacomino Canhoto, Rogerio, e muitos outros, tornou-se um bamba, pois no sólo, que era sublimissimo, foi immenso athleta na roda dos grandes maestros de violão, que muito o estimavam. Além de solista, era também sublime acompanhador, pois tinha um ouvido apurado (id., p. 258).

Taborda (2011) apresenta uma discografia do violão brasileiro em 78 RPM.³⁴ Segundo a autora, anotações feitas por Frederico Figner no livro de gravações da Casa Edison revelam que João Pernambuco, em 18 de dezembro de 1912, teria sido o primeiro desses violonistas chorões a gravar violão solo, mas aparentemente essas gravações não foram lançadas e deste modo não constam nessa discografia. Figurando como primeiro nesta relação encontra-se Américo Jacomino, o Canhoto, em 1913. Levino da Conceição, gravando pela primeira vez em 1922 seria o segundo. E João Pernambuco teria gravado em 1925, sendo portanto o terceiro desta listagem.

As gravações de Pernambuco entre 1925 e 1927 foram quatro: dois maxixes (“Lágrimas” e “Mimoso”) e dois choros (“Magoado” e “Sons de Carrilhões”). A autora se detém sobre a obra de João Pernambuco, dizendo que esta “dá inicio à formação do repertório de choros escritos para violão no Brasil”. O conjunto das composições de Pernambuco, em sua opinião:

[...] se destaca no campo instrumental pelo pioneirismo no casamento de soluções extremamente violonísticas a serviço de uma elaboração surpreendentemente musical. Sua obra é lírica sem ser derramada, vibrante, virtuosística, e explora com propriedade as particularidades do instrumento. Não por acaso, tanto tem se divulgado a frase de Heitor Villa-Lobos: “Bach não se envergonharia de assinar seus estudos”. Essa admiração se reflete

³⁴ Gravações realizadas entre 1902 e 1964. Para a lista completa dos violonistas, suas obras e outros dados presentes na “Discografia da Música Brasileira em 78 RPM” consultar Taborda (2011, p.265-292).

também na música de Villa-Lobos, na qual podem se destacar quase que citações da obra de Pernambuco³⁵, como por exemplo nas progressões cromáticas do “Estudo nº 1” e na linha melódica que abre o “Prelúdio nº 5” (TABORDA, 2011, p. 142-143).

A autora encerra esta sessão de seu trabalho, dedicado aos violonistas solistas do choro, citando outros nomes seguiram gravando discos na década seguinte, como Rogério Guimarães, Henrique Brito, Benedito Chaves, Mozart Bicalho, Glauco Vianna e Josué de Barros. Nos anos 1940 entram para a lista: Laurindo de Almeida, Luiz Bonfá, José Menezes, Aimoré, Armando Neves, Antonio Rago e Pereira Filho. Deste mesmo período, os violonistas Garoto e Dilermando Reis são mencionados como possuidores de estilos peculiares, dando “contribuição fundamental para o enriquecimento e desenvolvimento do repertório brasileiro de violão” (TABORDA, 2011, p. 144).

De 1930 em diante haveria um predomínio das canções, a chamada era de ouro do rádio brasileiro. Os cantores brasileiros começavam a despontar como ídolos populares. É também o momento da invasão da música americana, com as *jazz bands* e o *fox*. O Estado Novo de Vargas mira no samba como novo símbolo, como “expressão cultural da nacionalidade” (BRAGA, 2002, p. 12). Os chorões, acostumados ao improviso das rodas, a “usarem o ouvido” para não serem “derrubados³⁶”, vão se adaptando aos novos tempos. Alguns tocam em novas formações, os “regionais” seguem como o grupos acompanhantes de música brasileira, especialmente do samba. E os violonistas seguem gravando, como podemos ver pela discografia de Dilermando Reis no período.³⁷

O repertório produzido nessa época, tanto do choro, quanto da seresta, do samba-canção, e da música americana faria parte da infância e juventude de Guinga. Através das serestas em família, dos discos e do rádio. Em depoimento a Cardoso (2006, p.28) o compositor fala de sua paixão pela seresta:

A Seresta brasileira é recheada de maravilhas, é impossível passar pela música brasileira sem se estacionar sobre o capítulo da seresta. O compositor que não vivenciou a seresta e que não gosta de seresta, pra mim, no fundo é

³⁵ Cardoso (2006), de forma similar, propõe uma inter-relação entre elementos presentes na música de Guinga e trechos das composições de João Pernambuco e Villa-Lobos.

³⁶ Taborda (2010, p. 138) explica: “Quando o acompanhador não conseguia atinar com a harmonia do solista, dizia-se que tinha *caído*. Essa expressão foi tão vulgarizada, que aparecia freqüentemente no título de polcas como *Caiu, não disse*, de Viriato e *Não caio noutra*, de Ernesto Nazareth. [...] Esse hábito de fazer peças difíceis de acompanhar e consignar tal intenção no título, conservou-se, bastando para tanto lembrar o choro *Derrubando violões*, composto pelo maestro Carioca em 1950.”

³⁷ Somente em 78 RPM, Dilermando gravou, de 1941 a 1963, 35 discos. O que dá média aproximada de 1,6 por ano.

um compositor incompleto. Eu dou o maior exemplo Tom Jobim e Villa-Lobos, todos dois tiveram uma relação de intimidade com a seresta.

O contato de Guinga com a música de Garoto, como veremos mais adiante, deu-se através de um amigo da família, Haroldo Bessa, que tocava músicas para violão solo de Garoto.

Na cronologia apresentada até o momento pelos autores aqui relacionados há um fator essencial, nestes diferentes períodos, que não foi abordado até agora: as alterações nas tecnologias que envolviam a produção fonográfica e a radiodifusão.

As inovações tecnológicas não alteraram apenas a forma de circulação da música e ampliaram o mercado para os violonistas e demais profissionais da música: elas mudaram a forma como os ouvintes iam construindo suas percepções acerca da prática do choro. Se nas descrições de Pinto (1978) havia alguns chorões que liam partitura, vemos também que a grande maioria adquiria seu conhecimento “de ouvido”. Se antes das gravações os chorões, baseados em sua construção de saber através da percepção auditiva, necessitavam do contato com a música produzida ao vivo nas rodas e demais encontros sociais, agora podiam ter a música em casa em seus aparelhos sonoros. Freire e Pessoa (2013) identificam três ciclos nos quais a “tecnologia influenciou a maneira de registro de uma *performance* e, conseqüentemente, uma transformação da percepção da prática do choro”:

[...] um primeiro momento, durante o período de fase mecânica de gravação, era necessário um grande volume sonoro para o registro em matrizes de cera. A partir da tecnologia de gravação elétrica, foi possível criar uma nova maneira de captação e transmissão das *performances*, tanto por meio do rádio quanto por meio de registros em discos de 78 RPM. O terceiro momento acontece a partir do estabelecimento de uma tecnologia de gravação em Alta Fidelidade (Hi-Fi), o uso de discos de longa duração, (Long Play - LP) e a possibilidade de captação em etapas, por meio do uso de canais estereofônicos. As inovações tecnológicas propiciam o desenvolvimento de uma nova prática musical no choro, na qual o ensaio e a precisão tornam-se fundamentais para a qualidade do registro sonoro (FREIRE; PESSOA, 2013, p. 35-36).

Os autores ressaltam que essas transformações implicaram em mudanças de posicionamento dos chorões em relação à forma como produziam sua música. A gravação elétrica e o uso “de melhores microfones, condensadores e válvulas permitiam a captação e reprodução de detalhes inaudíveis na tecnologia anterior.” (id., p. 52). Assim a necessidade de intensidade sonora foi dando lugar à preocupação com a qualidade do som que seria registrado. A estereofonia possibilitou a maior percepção de detalhes da execução tanto do

solista quanto dos acompanhantes. De modo que as gravações passaram a influenciar a prática musical, transformando-se em fonte de informação quanto ao modo de tocar o choro. Desta forma diversas interpretações de expoentes do choro em diferentes épocas transformaram-se, com o tempo, em modelos para posteriores aprendizes.

João Pernambuco, Garoto, Dilermando Reis, José Menezes, Dino Sete Cordas, Baden Powell e Raphael Rabello são exemplos de músicos que, em suas particulares relações dialógicas com a indústria fonográfica, transformaram-se em modelos de maneiras de tocar, de frasear, de compor. Como veremos adiante o mesmo ocorre no flamenco, no qual músicos tomam a discografia de Paco de Lucia como referência e este, no passado, teve como base a discografia de compositores como Niño Ricardo, Sabicas e etc...

Freire e Pessoa usam como exemplos os nomes de Pixinguinha, Jacob e Altamiro Carrilho para dizer que:

Ao buscar os modelos de *performance* do choro, um estudante, pesquisador, músico ou apreciador encontrará nos músicos citados a marca de uma interpretação considerada como parte fundamental do gênero Choro. As *performances* de Pixinguinha, Jacob do Bandolim e Altamiro ficaram consolidadas como estes modelos, mesmo não sendo, talvez, os únicos modelos de interpretação de suas respectivas épocas. Assim também, linguagens inovadoras e influências de outros gêneros podem ter sido usadas para criar essas *performances*. [...] Os modelos de *performance* escolhidos retratam a construção de uma “tradição” que dialogará com as práticas da época em que as *performances* foram concebidas assim como com a escuta e a prática atuais – as rodas e os fonogramas interagem na atualidade. Modelos que outrora foram inovadores em sua fonofixação transformam-se em paradigmas da *performance* do gênero choro, observado tanto na música gravada como nas rodas de choro (id., p. 46-47).

Podemos estender este raciocínio para autores mais distantes cronologicamente de nossa atualidade. Mesmo João Pernambuco, cujas gravações são poucas e de difícil acesso³⁸, provavelmente teve contato com músicos de gerações posteriores, que convivendo com o músico e vendo-o tocar ao vivo, ou ouvindo as gravações da época, realizaram posteriormente interpretações particulares de suas composições. Mesmo que essas segundas interpretações possam ter servido de referência a outros violonistas ainda mais jovens, suas particularidades foram estabelecidas dialogicamente. Dentro de um conjunto dessas formas de tocar e compor que caracterizam o choro.

A visão dos autores converge com a nossa, no sentido de que as referências feitas por Guinga aos seus “modelos” no violão retratam a construção de uma tradição. É no diálogo

³⁸ De treze gravações, apenas quatro estão disponíveis publicamente, no acervo do Instituto Moreira Salles.

entre as práticas musicais de Guinga e as práticas que chegaram até ele através dos discos e do rádio que se dá essa construção.

3 FLAMENCO E AS GRAVAÇÕES DA *GUITARRA SOLISTA*

O reino da Espanha é dividido em territórios autônomos, que podem ser cidades, comunidades, ou principados.³⁹ A descentralização do governo foi uma medida adotada na Constituição de 1978, no pós-franquismo. De certa forma contribuiu para amenizar as reivindicações separatistas de vários grupos, principalmente os de língua distinta ao idioma oficial, o castelhano (como ocorre entre setores da população basca e catalã). Embates e disputas culturais ocorrem não só entre as Comunidades Autônomas da Espanha, mas no interior delas mesmas. O próprio conceito de flamenco – filosofia de vida para uns, ganha-pão para outros, forma de arte em alguns ouvidos, música estranha em outros – é alvo de disputas dentro da região que é considerada por todos os autores consultados o criadouro do flamenco. Estamos nos referindo à porção mais meridional do país, a Andaluzia.

Não existe consenso, entre os autores consultados, sobre as origens do flamenco. A origem do próprio termo, *flamenco*, é obscura. Como escreve Hernandez (2006) os primeiros escritores a mostrarem interesse sobre o gênero só são encontrados a partir do séc. XIX. Até então toda a informação e transmissão do flamenco entre as diferentes gerações se dava oralmente, em geral entre parcelas pobres da população meridional espanhola e em especial entre os ciganos, uma comunidade muito zelosa de seus costumes e que sofreu perseguições desde sua chegada à Espanha, no séc. XV. Algumas hipóteses para a etimologia são citadas, mas como Hernandez (2006, p. 1-4) ressalta, todas carecem de fundamento, e servem mais como dados pitorescos sobre o estilo: alguns autores levantam a possibilidade de que o canto melismático se assemelharia muito ao dos judeus que, devido a decretos dos reis católicos e com a chegada da Inquisição, foram obrigados a abandonar a Espanha dirigindo-se a outros reinos, como os reinos flamengos (em espanhol *flamencos*). O “cantar flamenco” seria aquele que se assemelharia ao desses expatriados. Outra hipótese seria a do termo ser derivado de uma expressão árabe “*felah-mengu*”, que significaria “camponês errante”, ou “camponês fugido”. Uma terceira hipótese diz que as camadas pobres da população andaluza confundiam

³⁹ Comunidad Autónoma de Andalucía, Comunidad Autónoma de Aragón, Principado de Asturias, Comunidad Autónoma de Illes Balears, Comunidad Autónoma de Canarias, Comunidad Autónoma de Cantabria, Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha, Comunidad Autónoma de Castilla y León, Comunidad Autónoma de Cataluña, Comunidad Autónoma de Extremadura, Comunidad Autónoma de Galicia, Comunidad de Madrid, Región de Murcia, Comunidad Foral de Navarra, Comunidad Autónoma de País Vasco, Comunidad Autónoma de La Rioja, Comunidad Valenciana, Ciudad Autónoma de Ceuta, Ciudad Autónoma de Melilla. Fonte: Governo espanhol. Disponível em:

<http://www.seap.minhap.es/enlaces/administraciones_autonomicas.html>. Acesso em: 4 fev. 2014.

os grupos ciganos que adentravam o reino como oriundos da Alemanha e classificam igualmente alemães e pessoas oriundas de Flandres: “*flamencos*” (na língua espanhola). Uma quarta viria do fato de que respeitadas cantores contratados pelo rei espanhol Carlos V eram oriundos de Flandres, ou seja, eram “flamencos” segundo sua origem geográfica. Posteriormente uma associação teria surgido nas camadas populares entre a função de cantor (e o ato de cantar bem) e o termo flamenco. Como supracitado: nenhuma explicação é fundamentada. Mas curiosamente as quatro tentativas apresentam o ponto comum entre todos os autores consultados: que o flamenco teria germinado do amálgama de diversas culturas.

A população resultante desse convívio dos habitantes locais com vários povos (fenícios, judeus, celtas, gregos, romanos, godos, visigodos...) em diferentes períodos históricos recebeu uma nova invasão a partir do ano 711 da era cristã: povos mulçumanos tomaram a península ibérica a partir do norte da África. O fim do domínio muçulmano, marcado pela queda de Granada, só ocorreria em 1492: com a vitória dos reis católicos Fernando e Isabel de Castilla terminam as guerras da Reconquista e inicia-se a unificação do reino espanhol. Mas a presença dos *mouros*, como eram chamados os povos do norte africano, deixaria marcas culturais indelévels na região, alterando costumes e introduzindo novas tecnologias, formas de relação social e novo vocabulário. A região da Andaluzia herdaria seu nome da maneira árabe de designá-la: “*Al-andalus*”. Vários topônimos da península ibérica guardam essa herança moura.

O período do domínio árabe na região foi caracterizado por prosperidade econômica e artística e por certa tolerância às duas principais religiões já existentes na região: o judaísmo e o cristianismo (Manuel, 1989). Reconhecidos pelos mulçumanos como “povos do livro”, judeus e cristãos puderam manter suas práticas religiosas, pagando tributos aos novos senhores mouros. Tudo mudou com a Reconquista Cristã. Em sua tese de doutorado Autenrieth (2013) identifica um sentimento de identificação regionalista entre os andaluzes e, de certa forma, certo rancor e relação ao “norte”, até hoje economicamente mais próspero que o sul.

Manuel (1989, p.47) – a partir dos textos de Grande (1979), Commin (1985) e Molina (1985) – aponta razões históricas para tais ressentimentos, a partir da Reconquista Cristã e do tratamento que os andaluzes passaram a receber dos reis de Castilha:

Os últimos séculos do domínio mourisco conferiram à Andaluzia um período de proeminência cultural e econômica em muitos aspectos insuperável desde a reconquista cristã castelhana [...] A Andaluzia mourisca era a região mais rica e populosa da Espanha, sua economia impulsionada por comércio,

intensiva agricultura baseada em irrigação e produção têxtil. Sua vida cultural foi sem dúvida a mais cosmopolita da Europa, sintetizando o aprendizado e as artes das comunidades árabe, cristã e judaica, que coexistiam em relativa harmonia [...] A reconquista colocou um fim a essa idade de ouro. A coroa castelhana substituiu a tolerância mourisca pela Inquisição, expulsando os judeus e muçulmanos e perseguindo, até mesmo massacrando, muitos dos convertidos restantes [...] O governo imperial madrilenho tratou a Andaluzia como um território conquistado e ocupado, não como uma região de valor econômico a ser desenvolvido. Assim, sob o domínio espanhol, as redes de irrigação colapsaram, o comércio murchou, e propriedade da terra ficou concentrada nas mãos de uma pequena elite latifundiária ausente. Ruinosas guerras imperiais, emigração em massa para a América, estagnação interna e repressão seguiram devastando a Andaluzia, causando escassez e fome recorrentes que persistiram até o século XIX (ver Molina:1985). Enquanto o desenvolvimento da mineração em torno de Linares e Murcia em meados de 1800 gerou emprego para muitos trabalhadores sem terra, ela também intensificou a emigração e condenou inúmeros trabalhadores à cegueira, doença pulmonar, e mortes prematuras. Mesmo isso, porém, era preferível ao destino dos milhares de recrutas indigentes andaluzes que morreram nas guerras coloniais do século XIX nos Estados Unidos.⁴⁰ [tradução nossa]

A perseguição aos habitantes da Andaluzia não foi dirigida apenas a judeus e muçulmanos. Outro grupo étnico, citado pela totalidade dos autores consultados, também sofreu com novas regras de dirigentes cristãos: os ciganos. Os ciganos são quase que imediatamente associados ao flamenco. Há várias referências históricas de sua relação com a prática do flamenco, seja no ambiente familiar das famílias ciganas ou em apresentações profissionais, como cantores, bailarinos ou instrumentistas, em diversos espaços e diferentes períodos: feiras populares, tavernas, os cafés cantantes no final dos anos 1800, teatros e praças de touradas. Segundo Manuel (1989, p. 50, e 2006, p. 95) a comunidade cigana segue dominando não só a prática do flamenco tradicional até os dias atuais, mas também as variantes mais comerciais junto à indústria fonográfica como o pop-flamenco, com

⁴⁰ “*The last centuries of Moorish rule bestowed upon Andalusia a period of cultural and economic prominence in many ways unsurpassed since the Castilian Christian reconquista, which culminated with the fall of Granada in 1492. Moorish Andalusia was the wealthiest and most populous region of Spain, its economy buoyed by commerce, intensive canal-based agriculture, and textile production. Its cultural life was arguably the most cosmopolitan in Europe, synthesizing the learning and arts of the Arab, Christian, and Jewish communities, which coexisted in relative harmony (see Comin 1985:25-27). The reconquista put an end to this golden age. The Castilian crown replaced Moorish tolerance with the Inquisition, expelling Jews and Muslims, and persecuting and even massacring many of the remaining converts (see, e.g., Grande 1979, 1:59-64, 127). The imperial Madrid government treated Andalusia as a conquered and occupied territory rather than as a region of economic value to be developed. Hence, under Spanish rule, irrigation networks collapsed, trade withered, and land ownership became concentrated in the hands of a tiny absentee latifundista elite. Ruinous imperial wars, mass emigration to America, and internal stagnation and repression further devastated Andalusia, causing recurrent famines which persisted through the 19th century (see Molina1985:35ff). While the development of mining around Linares and Murcia in the mid-1800s provided employment for many landless laborers, it also intensified emigration and condemned countless workers to blindness, lung disease, and early deaths. Even this, however, was preferable to the fate of the thousands of indigent Andalusian draftees who perished in the colonial 19th-century wars in America.*”

sonoridades eletrônicas, *raps* e “batidas” de *hip-hop*, o que causa um embate dentro da comunidade praticante do flamenco, sobre a manutenção da tradição.

Autenrieth (2013, p. 11) percebe que há uma disputa entre os praticantes do flamenco acerca do caráter mais andaluz (de modo geral) ou cigano do flamenco. Neste trecho (p.11) o autor comenta resumidamente sua percepção destes fatos:

Flamenco é um produto da história complexa da Andaluzia. Muitas vezes, é visto como o resultado musical de anos de marginalização, pobreza e sincretismo. Acredita-se que o Flamenco tenha surgido a partir das interações sociais de numerosos grupos subalternos, incluindo mouriscos⁴¹, trabalhadores, bandidos e gitanos os quais interagiram em contextos urbanos. No entanto, os gitanos são o grupo talvez mais associado com flamenco. Acredita-se que os gitanos chegaram à Espanha durante o século XV, provavelmente oriundos do norte da Índia [Apud Samtani 2006, p.31-33]. Como grupos como os mouriscos, os gitanos eram socialmente difamados e marginalizados. Eles foram forçados a estacionar, muitos encontrando uma casa nas cidades de Andaluzia (especialmente no oeste da região). O Flamenco pode ter surgido a partir dos intercâmbios culturais que ocorreram entre os gitanos e outros grupos subalternos em Andaluzia. No entanto, o papel poderoso da etnia cigana nas representações de “andaluzidade” fez com que o flamenco seja às vezes visto como sinônimo de gitanos. Isto tem criado uma poderosa ortodoxia no discurso flamenco que situa gitanos como os originadores e perpetuadores da tradição. No entanto, o flamenco permanece intimamente ligado a uma identidade regional na Andaluzia.⁴² [tradução nossa]

Manuel (2006, p. 94) indica que as primeiras referências ao termo “flamenco” aplicado na designação de práticas musicais que ocorriam na Andaluzia podem ser encontrados em fontes do séc. XVIII. Autenrieth (2013, p. 114) escreve que o flamenco tornou-se muito comercializado a partir de 1850. Atraía não somente os turistas em busca do exotismo e “orientalidade” de sua música e dança, mas também a crescente burguesia espanhola, que contribuiu para sua transformação em tradição popular. A popularização e profissionalização do flamenco, e seu apelo turístico, expandiram-se com a abertura

⁴¹ Neste ponto Autenrieth explica que “mourisco” é o termo usado para designar os muçulmanos que permaneceram no sul espanhol após a Reconquista. A eles foi permitido ficar, desde que convertidos ao catolicismo e aos hábitos cristãos.

⁴² *Flamenco is a product of the complex history of Andalusia. It is often viewed as the musical result of years of marginalisation, poverty and syncretism. Flamenco is believed to have emerged from the social interactions of numerous subaltern groups including moriscos, workers, bandits and gitanos all of whom interacted in urban contexts. However, the gitanos are the group perhaps most associated with flamenco. Gitanos are believed to have arrived in Spain during the fifteenth century, arguably having originated in northern India (Samtani 2006: 31–33). Like groups such as the moriscos, the gitanos were socially vilified and socially marginalised. They were eventually forced to settle, many finding a home in the cities of Andalusia (particularly the west of the region). Flamenco may have emerged from the cultural exchanges that occurred between the gitanos and other subaltern groups in Andalusia. Yet, the powerful role of gitano ethnicity in representations of Andalusian-ness has meant that flamenco is sometimes viewed as synonymous with the gitanos. This has created a powerful orthodoxy in flamenco discourse that situates gitanos as the originators and purveyors of the tradition. Nonetheless, flamenco remains closely tied to a regional identity in Andalusia.*

de *cafés cantantes*⁴³ por todo o país a partir de 1870. Com isso o centro hegemônico do flamenco transpôs-se de Sevilha para Madri: “Para os *performers* de flamenco alcançarem sucesso na tradição eles tinham que procurar estabelecer carreira na capital espanhola.”⁴⁴ Essa popularização do flamenco no país encontrou defensores e detratores dentro das chamadas elites intelectuais da Espanha à época.

Manuel (2006) indica que há registros do amplo uso da *guitarra* como instrumento acompanhante de canções populares, de um modo geral, na Andaluzia em meados do século XVIII. Também informa que quando começam a surgir indícios de uma maior profissionalização da atividade musical flamenca, durante o século XIX, a *guitarra* já encontra-se solidificada em seu papel de instrumento acompanhante de cantores e dançarinos. É na transição para do séc. XIX para o séc. XX que seu status como instrumento solista, concertista começa a ser construído. Custodio (2005, p.55) considera como primeiros documentos fidedignos de como soava o flamenco “as escassas gravações em cilindros de cera ou nos discos de 78 RPM, que começaram a ocorrer em 1898.”⁴⁵ Segundo Cortés (2010, p. 45): “curiosamente essa fonte, imprescindível para o estudo de músicas de tradição oral, começou a ser utilizada recentemente”.⁴⁶ E informa que nas coleções descobertas há lacunas imensas, principalmente no que toca a datas de gravação. Deste modo podem especular os períodos através dos formatos em que os registros eram feitos e começam a ser recolhidos os por dados nos catálogos das companhias de disco. Com isso sabemos que na Espanha havia os cilindros (1890-1905), os discos de 78 RPM de um só lado (1902-1925), os discos dupla face em 78rpm (1929-1953) e a partir de 1954 os discos em 45 RPM. Cortés (id) fornece algumas impressões sobre as técnicas usadas por alguns *guitarristas* em algumas gravações com datas mais precisas.

A primeira é sobre o *guitarrista* Joaquin Rodrigues “*El hijo del Ciego*”⁴⁷ de 1907. Acompanhando um cantor, realiza *falsetas* entre as letras. Usa apoio e força em todas técnicas: de polegar, picado. Usa trêmulos de duas ou três notas. O acompanhamento às vezes livres parece não acompanhar o canto nos locais de fechamento das frases.⁴⁸ A segunda é sobre Luis Molina acompanhando Niña de Los Peines. Sua execução (1909-1913) apresenta *falsetas* de polegar com ligados, trêmulos de três notas sobre várias cordas, técnica polegar/

⁴³ Como explicados por Manuel (2006) *cafés cantantes* eram estabelecimentos que se especializaram em performances profissionais de flamenco, para audiências que foram se formando com o surgimento de uma classe média espanhola e por turistas estrangeiros.

⁴⁴ “For flamenco performers to succeed in the tradition, they had to seek out their career in the Spanish capital.”

⁴⁵ “[...] las escasas grabaciones, en rodillos de cera o en discos de pizarra, que comenzaron a realizarse a partir de 1898.”

⁴⁶ “Curiosamente esta fuente, imprescindible para el estudio de las músicas de tradición oral, apenas ha sido atendida hace poco.”

⁴⁷ “O filho do cego”.

⁴⁸ Tenhamos em mente que Cortés usa suas referências contemporâneas para o que considera um bom desempenho de canto e guitarra.

indicador em arpejo, *picados*. A terceira é sobre Juan Breva gravada em 1910: *picados* rápidos, falseta em arpejo com o polegar “técnica própria da guitarra flamenca e outra com polegar/indicador, outra técnica muito usada nesta guitarra”⁴⁹ (id. p. 52-53) E, para encerrar, Ramon Montoya, acompanhando o cantor Antonio Chacon. Gravado em 1913, Montoya realiza *falsetas* com *picado* nos bordões, a voz e a *guitarra* estão bem casadas, *falseta* com polegar, dinâmica piano (nas letras) e forte (nos intervalos), *rasgueados* e arpejos, demonstrando grande variação técnica.

Alguns intelectuais viam no flamenco a base para a construção de um nacionalismo espanhol. Um exemplo citado por Autenrieth é o do literato e pesquisador de flamenco – e do folclore espanhol como um todo – Antonio Machado y Álvarez (1848-93), mais conhecido como “Demófilo”. Entre seus principais trabalhos está uma “Coleção de cantes flamencos” datada de 1881. Neste mesmo ano Demófilo funda a associação “*El Folk-Lore Español*” – Autenrieth informa que esta estava baseada na *London Folklore Society*, inaugurada três anos antes – e outras dirigidas especificamente aos folclores galego e andaluz. “Para Demófilo, este empenho acadêmico era uma forma de regenerar a Espanha. Ao reconhecer a diversidade cultural de suas regiões constituintes ele divisava uma Espanha musicalmente (assim como politicamente federalizada).” (AUTENRIETH, 2013, p. 111-112).

Outro exemplo pesquisado pelo autor é o do compositor Felipe Pedrell (1841- 1922), de quem encontra referências que o apontam como um dos pioneiros da musicologia espanhola. Martí (1997), citado por Autenrieth (p.115), indica que Pedrell “... acreditava que os compositores precisavam buscar o folclórico para revigorar a música de arte nacional”⁵⁰, ou seja a música produzida pela intelectualidade e nas academias, para que esta apresentasse um “caráter” realmente espanhol. Outros compositores citados são Manuel Granados (1867-1916) e Isaac Albéniz (1860-1909), ambos da Catalunha. E, nas palavras de Autenrieth, o mais significativo para o flamenco: o compositor andaluz (nascido em Cádiz) Manuel de Falla (1876-1946).

Os intelectuais supracitados encontraram opositores em outros que viam no flamenco um símbolo da decadência da sociedade espanhola, imersa em grave crise financeira e lutando, sem sucesso, para impedir o desmoronamento de seu império colonial ultramarino:

Durante o fim do sec. XIX, o império espanhol estava desestruturado ao perder sua última colônia, Cuba⁵¹, em 1898. Isto após a guerra Hispano-

⁴⁹ “...técnica propia de la guitarra flamenca y otra con pulgar /índice, otra técnica muy usada de esta guitarra.”

⁵⁰ “He believed that composers needed to look to the folk to reinvigorate national art music.”

⁵¹ Na verdade, como a Espanha seguiu com alguns territórios além-mar, como na África.

Americana, na qual a nação sofreu imensa perda de vidas, com graves custos econômicos. A derrota foi vista como uma humilhação nacional. Como o historiador Simon Bartes [2009, p.196] afirma, esta derrota veio no exato momento em que as grandes potências européias estavam ocupadas construindo seus impérios além-mar [e por isso] a perda das últimas colônias espanholas foi tomada por muitos como um sinal de inferioridade racial e nacional⁵² (AUTENRIETH, 2013, p. 113). [tradução nossa]

Segundo Autenrieth – influenciados pelo movimento literário que ficou conhecido como a “Geração de 98”⁵³ – vários intelectuais passaram a relacionar o flamenco a “atraso”, “decadência”. Isto provavelmente “feriu” a região andaluza e seus habitantes – que foram a parcela populacional espanhola que mais pereceu nas guerras coloniais do séc. XIX (recordemos as supracitadas palavras de Manuel, acerca disso). Mas deve ter causado “pior estrago” nas parcelas de etnia cigana, tão associadas ao flamenco e com tão largo histórico de perseguição. No início do séc. XX este movimento “antiflamenco” teria sido ampliado por pensadores como Eugenio Noel (1885–1936) e José Ortega y Gasset (1885-1955). Mas como contraponto a este pensamento Autenrieth (p.177) identifica a tentativa de resgate do flamenco por outros ilustres intelectuais espanhóis como o já citado compositor Manuel de Falla e o escritor e poeta Federico Garcia Lorca (1898-1936). Ambos andaluzes e abertamente influenciados pelo flamenco e a cultura local.

Falla, Lorca e Andrés Segovia são nomes de destaque dentro de um grupo de intelectuais⁵⁴ que organizaram no ano de 1922, no castelo de Alhambra em Granada, o primeiro “Concurso del Cante Jondo”.⁵⁵ A tentativa era resgatar uma “pureza” do canto, salvaguardando-o como autêntica expressão artística andaluza e espanhola, em contraponto à sua intensa comercialização a partir da febre dos *cafés cantantes*.⁵⁶ Pois, na sequência destes,

⁵² *During the late-nineteenth century, the Spanish empire was in turmoil having lost its last colony, Cuba, in 1898. This followed the Spanish-American war where the nation state suffered a large loss of life, at great economic cost. The defeat was seen as a national humiliation. As the historian Simon Barton states, this defeat came at the ‘very time when the great European powers were busily engaged in empire building overseas [and therefore] the loss of Spain’s last colonies was taken by many as a sign of racial and national inferiority’* (BARTON, 2009, p. 196).

⁵³ Autenrieth cita os escritores Pío Baroja (1872-1956), Miguel de Unamuno (1846-1936) e José Martínez Ruiz (1873-1967).

⁵⁴ Junto com Miguel Cerón, Hermenegildo Lanz, e Ignacio Zuloaga [informação retirada do site da fundação Manuel de Falla: <http://www.manueldefalla.com/es/granada-1920-1939> (acesso em 23/02/2014).

⁵⁵ Autenrieth ressalta o uso do termo “*cante jondo*” – o canto com profundidade – ao invés de “flamenco” pura e simplesmente. Em sua opinião, os intelectuais organizadores do Festival queriam evitar a associação do flamenco com decadência e vulgaridade, e com alguns estereótipos como o da exótica e sensual bailarina cigana, como a imortalizada em “Carmen” por Mérimée e depois Bizet, por exemplo. Aliás o termo “*cante jondo*” segue sendo utilizado por praticantes do flamenco atualmente para designar os *cantes* – os tipos de canções ou letras – mais antigos e que em geral narram experiências de sofrimento, pobreza, fome, perseguição, o estar encarcerado. Os *cantes* de festa, alegres e com letras leves e descontraídas são chamados de “*chicos*” – pequenos. Dentre estes estão as *bulerías*, os *tangos*, a *guajiras*, etc...

⁵⁶ Um nome sempre citado quando se fala dos *cafés cantantes* é o do cantor Silverio Franconetti, que era um cantor não cigano (*payo* na linguagem destes) dono de seu próprio *café* na cidade de Sevilha, que teria

o flamenco então passaria a ser executado também em teatros, por vezes num simulacro de um canto operístico, e em praças de tourada, atingindo enorme popularidade e diferentes audiências (id., p. 118).

Curiosamente, o “Concurso del Cante Jondo” buscava esta tradição e autenticidade presente nas origens do canto flamenco (o flamenco das festas – as chamadas *juergas* – entre amigos e familiares, dos bairros pobres das cidades andaluzas, dos bairros dos *gitanos*, dos pequenos bares) aderindo ao formato cristalizado pela profissionalização do mesmo, nos palcos dos centros urbanos. Cantores amadores eram incentivados a participar e concorrer a premiações, e artistas reconhecidos realizavam apresentações fora do concurso. E se pensarmos nos artistas renomados que se apresentaram (como os cantores Antonio Chacón, Pastora Pavón, mais conhecida como La Niña de Los Peines, e o *guitarrista* Ramón Montoya) vemos que estes apresentavam-se constantemente em *cafés cantantes* e gravaram discos, conseqüentemente viviam em seu cotidiano as transformações que o processo de profissionalização do flamenco poderia ter imposto ao estilo.

Outra “cristalização” nas formas do flamenco foi promovida pelas gravações musicais, que passaram a servir de base e fonte de conhecimento para os futuros praticantes de flamenco. Pesquisando nos arquivos digitalizados da Biblioteca Nacional da Espanha,⁵⁷ podemos ver que neste mesmo ano de 1922, em que foi realizado o Concurso, a cantora Niña de Los Peines (1890-1969) gravou pelo menos dois discos de 78 RPM, acompanhada por uma *guitarra* onde cantava *soleares* em um lado e *tangos flamencos* no outro. O primeiro registro sonoro gravado que pôde ser encontrado nesta fonte de pesquisa não possui data precisa, mas calcula-se que teria sido feito entre 1897 e 1900, com a voz de uma cantora chamada Encarnación “La Rubia” e a guitarra de Joaquin “El hijo del ciego” na performance de “*tangos de los tientos*”.

Lamentamos que quase todos os autores consultados não abordem as gravações iniciais. Se de um modo geral todos concordam em dizer que a profissionalização do flamenco foi decisiva em sua lapidação até o formato consagrado na atualidade, todos passam pelas primeiras gravações sem dar atenção a este meio que se tornou a principal referência de conhecimentos musicais e pilar sobre o qual seus praticantes constroem seus conceitos de tradição. Ao ignorarem as mudanças tecnológicas dos meios de gravação deixam de lado também a influência que elas tiveram nas formas de praticar o flamenco. Encontramos apenas

conquistado o respeito de todos os envolvidos com o flamenco, ciganos ou não, devido ao seu talento como cantor e por ter sido bom empresário de outros artistas flamencos. (GRANDE, 1995, p. 229).

⁵⁷ Disponível em: <<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>>.

em Manuel (1989, p. 56) abordagem sobre as gravações musicais e as alterações nas práticas musicais, tratando somente da questão vocal:

A profissionalização e dignificação do flamenco afetaram dramaticamente o estilo. Enquanto o timbre vocal rouco continua a ser apreciado, os padrões de entonação flexíveis evidentes em muitos cantores e registros sonoros mais antigos reduziram-se consideravelmente; as audiências modernas, acostumadas a outras músicas e a um exame minucioso das gravações, parecem ser menos tolerantes com vocalistas que cantam desafinado⁵⁸ (MANUEL, 1989, p. 56) [tradução nossa]

Custodio (2005, p. 26-27) nos traça um panorama do que seria a Espanha nos 40 e 50, após três anos de uma terrível guerra civil e com o fim da Segunda Grande Guerra. Havia escassez de tudo. Alimentos, petróleo, e energia elétrica eram racionados. Já no contexto da Guerra Fria o apoio dos EUA ao regime de Franco impulsionava um arranque industrial e do turismo no país. O plano de eletrização do país buscava o desenvolvimento industrial acompanhado do mediático. O governo ditatorial tentou controlar a entrada de produtos culturais estrangeiros, inutilmente. No futuro próximo o rock e outras manifestações terão sua parcela no mercado espanhol. “Os anos 60 serão o da retomada econômica. Da consolidação de uma classe média consumidora de toca-discos e carros.” A censura segue e a música é seu alvo predileto.

Autenrieth (2013) chama nossa atenção para um uso político do flamenco, em vários períodos da história espanhola: desde um nacionalismo romântico⁵⁹ no século XIX, passando pelo franquismo em meados do séc. XX e mesmo atualmente no cotidiano dos habitantes da Comunidade Autônoma da Andaluzia.

Citando Washabaugh (1996), Autenrieth (2013, p. 123) explica que para o regime franquista iniciado em 1939, a unidade espanhola e a proeminência da língua castelhana eram pontos centrais. Ao lado da centralização política e da supressão política, atividades culturais foram rigorosamente censuradas particularmente durante os primeiros anos do regime e o flamenco também foi objeto de censura. Identificando tendências socialistas na região andaluza, e em alguns artistas flamencos em especial, ficou proibido cantar em alguns bares e outros eram fechados cedo para desencorajar reuniões flamencas tarde da noite. Mas se, por

⁵⁸ “*The professionalization and dignification of flamenco have dramatically affected flamenco style. While raspy vocal timbre continues to be appreciated, the flexible intonation standards evident in many older singers and recordings have tightened considerably; modern audiences, accustomed to other musics and to close scrutiny of recordings, appear to be less tolerant of vocalists who sing out of tune.*”

⁵⁹ Como já citado Autenrieth destaca a obra de compositores como Felipe Pedrell (1841-1922), Isaac Albéniz (1860-1909) e Manuel de Falla (1876-1946)

um lado, a ditadura reprimiu manifestações tradicionais e políticas no flamenco ela não pode ignorar sua popularidade produto comercial, tanto para espanhóis quanto para turistas. E a partir dos anos 50 houve um processo de nacionalização do flamenco sob as rédeas do governo, que o teria “cultivado, retocado e estrategicamente orquestrado de modo a apresentar uma imagem do flamenco como um componente da identidade nacional hispânica”.⁶⁰

De fato, a música flamenca passou a representar a identidade espanhola, apesar das várias diferenças musicais, culturais e econômicas existentes entre as regiões que formam o reino espanhol. Corrobora esta afirmação o seguinte depoimento, dado pela flautista especializada em flamenco Maria Toro,⁶¹ 34 anos, nascida na Galícia:

Eu comecei a tocar flamenco já adulta, quando um flautista que ia fazer uma turnê importante, de uma companhia de dança muito grande dirigida pela bailarina Belen Lopez, se acidentou. Então me telefonaram e perguntaram: “você toca flamenco? Gostaria de participar?” Eu aceitei na hora, mesmo sem nunca ter tocado[fala entre risos], pois era um trabalho muito bom! Eu estava em Madri estudando jazz, com uma bolsa de estudos que eu havia conseguido. Não conhecia os compassos... Então eu peguei o show e estudei muito, passei noites em claro, para fazer bem. Aí sim, depois estudei e me especializei. Mas não tinha o costume de escutar flamenco em casa. A Galícia é como se fosse outro mundo, não tem nada a ver com o flamenco, com o sul... É como se fosse outro país (informação verbal).

Como citado, nos anos 1950 e 1960 houve uma grande expansão econômica na Espanha, em parte pelo recebimento de apoio financeiro estadunidense. Isto fez aumentar o número de tablados para os profissionais do flamenco, e ajudou a espalhar entre os turistas e pelo mundo, de um modo geral, a imagem promovida pelo Estado espanhol do flamenco alegre e festivo e da unidade do país. Hayes (2009), teórica da dança citada por Autenrieth (2013, p. 123) afirma que: “versões ‘oficiais’ do flamenco tiraram a ênfase de tensões regionais e capturaram todas as imagens turísticas acessíveis da Espanha em shows descontraídos e orientados para o entretenimento nos tablados”.⁶²

É nesse contexto que o jovem Paco de Lucía chega a Madri, em 1962, prosseguindo em sua carreira musical. Chegando em Madri Paco começaria a gravar discos, viajaria para os

⁶⁰ “[...] *The regime ‘carefully cultivated, cosmetically retouched, and strategically orchestrated [it] in such a way as to present an image of flamenco as a component of Spanish national identity.*”

⁶¹ Maria Toro, que estudou com flautistas flamencos renomados como Juan Parrilla e Jorge Pardo (este último integrou durante muitos anos o sexteto de Paco de Lucía), tem um trabalho autoral em que mescla jazz e flamenco e toca em companhias de baile do estilo.

⁶² “*Official” versions of flamenco de-emphasized regional tensions and captured all of the accessible tourist images of Spain in light-hearted, entertainment-orientated stage shows for the tablaos.*

EUA como músico de uma companhia de dança flamenca e seguiria acumulando informações para posteriormente lançar seu álbum “Fuente y Caudal”.

4 A CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO

O desenvolvimento desta pesquisa, como citado na introdução, parte de minha própria vivência como violonista. Minha formação “conservatorial” sempre esteve acompanhada pelo estudo do repertório do violão solista do choro e do flamenco. Dentro dessas duas searas, atualmente, Guinga e Paco de Lucía são considerados compositores expoentes.

O Guinga é considerado o maior compositor do Brasil dos últimos 20 anos. Inclusive, acho que ele é mais compositor do que violonista, e olha que ele toca muito bem. [...] É uma das coisas mais originais da música brasileira. Ele consegue sintetizar na sua música todas as tendências, como o choro e a valsa brasileira, e tem uma influência nordestina, tudo isso em uma linguagem harmônica muito própria... (Marcus Tardelli, violonista).⁶³

Paco é tão completo! Ele tem um senso rítmico absolutamente surpreendente, tem um senso harmônico incrível. [...] Eu não conheço ninguém, nem acho que tenha existido alguém a reunir tantas condições como ele.⁶⁴ [...] Paco é o melhor símbolo do que significa uma estrela. Por quê? Porque Paco encanta aquele que não sabe disto [tocar *guitarra*]. E enlouquece aquele que sabe⁶⁵ (Manolo Sanlúcar, *guitarrista* flamenco).

Estes são exemplos de elogios que a obra dos dois músicos costuma obter entre os músicos e também na imprensa especializada. Costuma-se dizer que Guinga deu novo fôlego para a composição de violão solo ligada à tradição do choro. E que Paco foi o grande transformador da composição na *guitarra* flamenca, e um dos responsáveis por uma maior divulgação internacional do flamenco. Neste capítulo serão abordados os processos de construção dos conhecimentos musicais dos dois compositores, de modo a criarmos referências para tratarmos mais a diante das composições “Cepa Andaluza” e “Di menor”.

Na dissertação de Cardoso (2006, p. 13) há o uso do termo “violonismo⁶⁶” como sinônimo de idiomatismo, designando “um tipo de procedimento composicional idiomático do instrumento.” Cardoso identifica nos “violonismos” um recurso “utilizado por

⁶³ Entrevista a Fabio Carrilho, para a revista Violão Pró. 2006. Tardelli é um dos violonistas mais comentados atualmente, pelo seu uso de polegar da mão esquerda na construção de acordes.

⁶⁴ “*Paco es tan completo! Tiene un sentido rítmico absolutamente sorprendente, tiene un sentido armónico increíble [...] Yo no he conocido a nadie, ni creo que haya existido nadie que reúna tantas condiciones como él.*” Depoimento a Caballero (2004, p. 263). Sanlúcar é da mesma geração de Paco, e também considerado um mestre por seus pares.

⁶⁵ “[...] *Paco es el mejor símbolo de que lo que significa una estrella. Porque? Porque Paco encanta al que no sabe de esto. Y vuelve loco a lo sabe.*” Depoimento no documentário “Francisco Sanchez – Paco de Lucía”.

⁶⁶ Termo usado pelo violonista Paulo Aragão em entrevista dada à Cardoso (2006, p. 12).

compositores que dominam a técnica do instrumento, como Villa-Lobos, João Pernambuco, Leo Brouwer e o próprio Guinga.” E, para dar consistência à definição do termo, cita trecho da dissertação de Pereira (1994), sobre a obra violonística de Villa-Lobos:

Villa-Lobos foi, seguramente, o primeiro a utilizar aquilo que lhe era exclusivo [*ao violão*], a essência do instrumento, como material temático. Ele se serviu, freqüentemente, de evidências digitais para construir sua matéria musical, partindo de uma digitação prefixada para obter certos resultados sonoros. Isto é de suma importância visto que sua atitude não era só de impor ao instrumento os sons que estavam em sua mente mas também de fazer com que ele soasse com sua linguagem própria. [idem]

Para Cardoso (2006, p.13), ao citar Pereira (1994), está claro que certos procedimentos composicionais requerem um domínio técnico do instrumento. É através do conhecimento desses recursos, desses violonismos (como abordamos na introdução desta pesquisa) que a obra se torna idiomática. É deste modo que o violão pode soar com sua linguagem própria, ou seja: com toda a sua competência sonora e expressiva.

Mas há algo que não fica explícito nos trechos supracitados: ao adentrarmos o universo das composições de autores como Guinga e Paco de Lucía vemos que o conhecimento das possibilidades técnicas do violão não é suficiente. Há todo um conhecimento paralelo que faz com que a obra de Guinga possa ser conectada a uma tradição do violão solista do choro. Assim como a de Paco de Lucía esteja ligada a uma tradição flamenca. Há outro tipo de conhecimento, outros tipos de violonismos, presentes em “Di Menor” e “Cepa Andaluza” para que estas sejam reconhecidas no universo do choro e do flamenco como exemplos composicionais de cada gênero. Vários detalhes, várias nuances são retransmitidas entre os músicos de cada tradição – e que dificilmente seriam passados através de partituras. Tanto Guinga como Paco tiveram que dar conta de aprender essas nuances para se encaixarem em suas respectivas tradições. E, em certos momentos, apresentaram contribuições particulares a essas tradições através de suas obras autorais.

Carvalho (2005, p. 203-224), citando Adorno (2001),⁶⁷ diz que o elemento idiomático está ligado ao texto notado [à grafia musical] na mesma medida em que é omitido deste:

É tudo aquilo, seja significacional, seja mimético, que, por ser óbvio na práxis musical, está ausente na notação. Encontra-se intimamente ligado à maneira de executar dominante (no contexto em que a obra **nasce** ou é realizada) [...] Dir-se-ia que o idioma é o contexto que sustenta a obra no **momento histórico em que ela surge** e/ou naquele dia em que ela é

⁶⁷ Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Ed. Henri Lonitz. Frankfurt A. M.: Suhrkamp.

interpretada. **Desse contexto fazem parte práticas e idéias pré-dadas, uma determinada cultura da escuta e da execução musical, “as maneiras de tocar e frasear dominantes”** (grifos nossos).

Em relação à nossa pesquisa, esta definição, apresentada por Adorno e Carvalho, remete não só ao momento de criação das obras “Di menor” e “Cepa Andaluza”, mas a todo o modo de construção do saber musical de Guinga e Paco. Um saber musical que engloba não apenas o domínio técnico do violão, mas o domínio de certas práticas, de certas “maneiras” de tocar, de frasear, enfim: de certos violonismos em certos contextos, que fazem com que os dois sejam identificados, por violonistas ligados ao choro e ao flamenco, como representantes e referências contemporâneas destas searas musicais.

O contexto em que seu “repertório de violonismos” é formado fica explicitado nas falas dos dois compositores. Nelas fica claro que o estudo musical a partir da escuta, do ouvir, é uma constante em suas construções do saber musical. Eles estiveram, durante sua infância e juventude, privados de um ensino musical “formal”, em conservatórios ou outras instituições deste tipo. Mas, por outro lado, colheram um material musical riquíssimo que lhes era apresentado em espaços do cotidiano – como as suas casas, as casas de amigos, as festas, as rodas, as ruas dos bairros onde cresceram – e em práticas do cotidiano – como escutar discos, repetindo-os exaustivamente; “tirar de ouvido” os elementos musicais que lhes interessavam; prestar especial atenção a violonistas ou guitarristas em locais como festas, bares, bailes...

Sob uma ótica certauniana, Guinga e Paco não apenas frequentavam os **lugares** mas eram íntimos dos **espaços** que as práticas dos indivíduos, incluindo as suas, ajudavam a definir. Segundo o pensamento de Certau (1998, p. 199-271):

(...) entre espaço e lugar, coloco uma distinção que delimitará um campo. Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. (...) Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. (...) Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. (...) Em suma, *o espaço é um lugar praticado* (grifo do autor).

De fato, os olhares diferenciados e as intenções particulares dos compositores subvertiam os significados usuais dos lugares que frequentavam. Esses lugares eram redefinidos em espaços de aprendizagem:

Guinga: “Lá em Marechal [no bairro de Marechal Hermes] tinha o Judô, que era um clube que tinha baile (...). Mas o que tinha lá em frente ao meu clube e lá no subúrbio era mais seresta. E tinha também as domingueiras de jazz e eu assistia a tudo. Era a maneira de me divertir também, preencher meu tempo, né. Mas eu adorava seresta... Nos bailes eu ia, às vezes nem dançava, só pra ouvir as músicas. Aprender. Olhava os guitarristas, ficava vendo os acordes, porque era uma maneira que você tinha de aprender. Ficar vendo, ouvindo, né. Não tinha livro, não tinha nada, não tinha esses negócios. Eu sou da turma que (*sic*), da formação toda de ouvir, né... E ficar olhando” (ao redor de 15’15” de entrevista).

Entendemos que quando o compositor fala “não tinha livro”, “não tinha nada”, ele refere-se duplamente à dificuldade enfrentada por ele por não encontrar ao seu alcance material de ensino grafado (métodos, partituras) e ao fato de que a realidade da formação musical, do próprio Guinga e de músicos do seu convívio, dependia intensamente desses recursos “improvisados”: na fala transcrita acima vemos que o espaço do encontro festivo e da dança (os bailes que Guinga frequentava em bairros como Marechal Hermes e Bangu) acabou tornando-se espaço de aprendizagem musical para o compositor. Outro lugar “transformado” pelas práticas de Guinga, de sua família e de indivíduos que os cercavam,⁶⁸ foi o espaço domiciliar, transformado em espaço de prática e aprendizagem musical através das serestas realizadas em sua casa. Fato descrito na dissertação de Cardoso (2006) e reforçado no depoimento do compositor na entrevista realizada para este trabalho:

Minha casa era frequentada por muitos músicos amadores e muitos músicos profissionais da época. Eu conheci dentro da minha casa um pianeiro (*sic*) famoso do Rio de Janeiro de outrora, chamado Gadé. Procura saber quem é o Gadé. Eu vi esse cara ir na minha casa muitas vezes, eu criancinha, rapaz. Meu tio: eu tive um tio que foi cantor de rádio também, esse foi profissional. Fazia um estilo Carlos Gardel, aquele cabelo assim, aqueles ternos (...) Chegou a gravar 78 rotações diversos, compunha também, tocava violão. Mas quem me influenciou no violão foi esse outro tio [Tio Marquinhos, falecido em outubro de 2013], que nunca foi profissional mas tinha uma mão maravilhosa, um ouvido... Então, eu convivi com a seresta, ouvi Dante Santoro tocar em seresta. Pixinguinha (...) (a partir dos 12’ de entrevista, grifo nosso).

Segundo Custodio (2005, p.77) o mesmo processo se deu com Paco através do estímulo de seu pai, Antonio Sanchez. Também violonista, Antonio levava companheiros de trabalho para tocarem com seus filhos:

⁶⁸ Em nossa entrevista com Guinga o compositor cita também seu vizinho Paulinho Cavalcanti, com quem aprendeu os “primeiros passos” no violão da bossa-nova e quem o apresentou a Helio Delmiro (ao redor dos 8’ de gravação). Ver também as citações em Cardoso (2006, p. 23 e 31).

[...] depois das suas noites de *juerga*⁶⁹ em ambientes que sempre considerou degradantes e que dos quais manteve seus filhos firmemente à parte, Antonio trazia cedo de manhã os artistas ao quintal de sua casa, para continuarem por conta própria, e assim os pequenos iam aprendendo ao vivo e diretamente, e tinham a oportunidade de praticar com figuras locais [...].⁷⁰

Deste modo o olhar diferenciado num momento de diversão acabaria revelando-se uma tática de obter informações, conhecimento musical e conhecimento técnico no instrumento. O termo “tática” também é usado tendo em mente conceitos desenvolvidos por Michel de Certeau:

Chamo de “estratégia” o cálculo das relações de força que se torna possível a partir de um momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um “ambiente”. Ela postula um lugar capaz de ser circunscrito como um *próprio* e portanto capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta. A nacionalidade política, econômica ou científica foi construída segundo esse modelo estratégico.

Denomino, ao contrário, tática, um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro [...] a tática depende do tempo [...] O que ela ganha não o guarda. Tem que constantemente jogar com os acontecimentos para os transformar em “ocasiões”. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas. Ele o consegue em momentos oportunos onde combina elementos heterogêneos [...] mas sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a ocasião.

Muitas práticas cotidianas (falar, ler, circular, fazer compras, ou preparar as refeições etc.) são do tipo tática. E também, de modo mais geral, uma grande parte das “maneiras de fazer”: vitórias do fraco sobre o mais forte (os poderosos, as doenças, a violência das coisas ou uma de ordem etc.), pequenos sucessos [...] achados que provocam euforia, tanto poéticos quanto bélicos (CERTAU, 1998, p. 46-47).

Certeau identifica na relação produção/consumo – que vivemos cotidianamente, não apenas nas relações mercantis ou financeiras em nossa sociedade de consumo, mas também nos usos dos espaços de nossas cidades, em questões políticas, sociais e culturalmente através do que nos é oferecido pela massificação de sons e imagens pela TV, rádio e internet – uma medição de forças na qual as instâncias produtoras partem de um local pressuposto de poder, o da **estratégia**, e os consumidores de uma posição mais fraca, fazendo uso de **táticas**. Nesta

⁶⁹ Como eram chamadas as festas para as quais músicos e bailarinos flamencos eram contratados. As *juergas* podiam acontecer em festas privadas, cabarés, prostíbulos. Os praticantes fazem diferença entre o uso desse termo e da palavra *fiesta*, usada para designar encontros festivos entre amigos e familiares.

⁷⁰ “[...] después de sus noches de juerga en ambientes que siempre consideró degradantes y de los que mantuvo a sus hijos firmemente apartados, Antonio se traía muy de mañana a los artistas al patio de su casa para continuar por su cuenta, y así los pequeños iban aprendiendo en vivo y en directo, y tenían ocasión de practicar con figuras locales [...]”.

relação se revelaria a astúcia do mais fraco, subvertendo, através de pequenas indisciplinas, a estratégia do mais forte. O interesse de Certau reside na tentativa de compreender isso:

[...] que procedimentos populares [“minúsculos” e “cotidianos”] jogam com os mecanismos de disciplina [e assim com os mecanismos produtores de vigilância, ou de repressão, ou de identidades...] e não se conformam com ela a não ser para alterá-los; enfim, “que maneiras de fazer” formam a contrapartida, do lado dos consumidores (ou “dominados”?), dos processos mudos que organizam a ordenação sócio-política [...] Esses modos de proceder e essas astúcias de consumidores compõe, no limite, a rede de uma antidisciplina que é o tema deste livro. (CERTAU, 1998, p. 41-42).

Nos depoimentos supracitados vemos como essa postura tática de Guinga e Paco (a de prestar atenção nos violonistas, nos guitarristas, mesmo em festas, bailes ou reuniões informais) possibilitou uma ampliação em seus leques de referências musicais. Uma solução ao problema de não poderem frequentar aulas particulares, por exemplo, devido a realidade financeira de suas famílias. Custódio (2005, p. 77) reafirma a participação decisiva do pai de Paco, Antonio, em seu processo formativo: “...Antonio lhes ensinou [a Paco e seus irmãos] tudo o que sabia, os fez ouvir a sua coleção de discos e os obrigava a praticar muitas horas, na esperança de que despontassem no *toque* ou no *cante*.”⁷¹

Essas posturas táticas de aquisição de conhecimento através de discos são similares na história dos dois compositores:

Guinga: [...] Meu contato com a música, na real, foi assim, dentro de casa, os discos que tocavam na vitrola (...), e ali foram os primeiros contatos, o primeiro professor de música da minha vida foi a minha casa, e acho que foi definitivo (depoimento a CARDOSO, 2006, p. 25).

Na minha casa acabou chegando uma vitrola em 1959. Minha avó comprou uma vitrola. E ali eu entrei na música muito por causa disso também, do que eu ouvia no rádio e em disco (15’54” de entrevista).

Eu sou assim: eu, sempre que eu sento pra estudar alguma coisa de música, eu fico ‘dois minutos no formol’ e vou-me embora para compor. Hoje de manhã⁷² eu botei um Gershwin lá na vitrola para ouvir. Porque eu **queria entender** lá⁷³. Com três minutos eu tava com o violão na mão, pensando já.

⁷¹ “... *Además Antonio les enseñaba todo que sabia, les hacía escuchar su colección de discos e les obligaba a practicar muchas horas, en la esperanza de que llegaran a despuntar en el toque o en el cante.*”

⁷² Realizamos a entrevista no dia 04/10/2013, em um café no bairro do Leblon, onde reside o compositor.

⁷³ Um dos processos de aprendizagem musical vivenciado por Guinga é o de “tirar” no violão as harmonizações das músicas que escuta. Não satisfeito apenas em ouvir, ele transpõe, ou ao menos tenta transpôr para seu violão as sonoridades que esteja ouvindo num LP. Sejam estas sonoridades oriundas de outros instrumentos que não o violão, jazzísticas ou mesmo orquestrais de compositores como Ravel, por exemplo. O mesmo processo foi realizado através da leitura de peças de violão, em seu período como aluno de Jodacil Damasceno e João Pedro

A cabeça voando. Às vezes dá certo, às vezes não dá. Você tem que estar em contato com a música também, né. Você tem que tá se engravidando de música. Eu ouço muita música, Luciano. Dois terços da minha vida eu passei ouvindo música, passo ouvindo música. Ouço muita música. Minha (sic) rádio tá sempre sintonizada na Rádio MEC. (...) Eu ouço na madrugada... Ouço durante o dia... (ao redor dos 39' de entrevista, grifos nossos).

Paco: Cada um é aquilo que é em sua infância, e em minha infância estava a todas as horas cercado por flamencos. Meu pai ia ganhar a vida pelas noites nas festas e sempre amanhecia em casa com flamencos; meu irmão Pepe e minha irmã Maria também, desde pequenos estavam vinculados a este mundo. Vivíamos em La Bajadilla, um bairro cigano, sempre havia alguém em casa cantando ou tocando⁷⁴ (depoimento a Tellez [1994 p. 33]).
...eu aprendi [dos discos] de Niño Ricardo⁷⁵. Eu ouvia na minha infância somente Niño Ricardo. Além do meu pai que me iniciou e do meu irmão Ramon, a escola era o Niño Ricardo. Eu estive até os quatorze anos tocando tudo que eu ouvia dele. Então, mais tarde, ouvi muitos outros guitarristas, incluindo Sabicas⁷⁶. E eu comecei a fazer minhas próprias coisas, o que eu sentia, de acordo com a técnica que eu tinha⁷⁷ (documentário Rito y Geografía del cante, 1973).

Sabicas e Niño Ricardo foram os mestres da minha geração mas, por sua vez, Montoya foi o Mestre de geração deles. Acho que foi o mais importante dos que conhecemos, dos guitarristas que passaram ao longo da história. Com Montoya, a guitarra passou por uma mudança completa. A partir dele, os conceitos são totalmente diferentes, Sabicas, que era um criador, e Ricardo, que também o foi, suas maneiras e conceitos na hora de tocar estavam baseados sobre as maneiras e conceitos de Ramón Montoya⁷⁸ (depoimento a Tellez [1994], p. 342).

Através de suas falas vemos como a escuta de discos fez parte essencial das suas formações. Através deles os dois compositores tiveram acesso a todo um repertório de fraseados, a modos de executar, a violonismos. A percepção e a repetição dessas informações, como forma de estudo, fazem parte da construção das tradições do flamenco e do choro, que ambos têm como referência, e nas quais acabam se inserindo.

Borges. O que é confirmado por amigos e pessoas próximas de seu convívio, como o fazem os violonistas Marcos Tardelli e Paulo Aragão (ver CARDOSO, 2006, p. 29).

⁷⁴ “*Uno es lo que es en su niñez, y yo en mi niñez a todas horas estaba rodeado de flamencos. Mi padre se iba a buscar la vida por las noches a las fiestas y siempre amanecía en casa con flamencos; mi Hermano Pepe y mi hermana María también desde chiquititos han estado vinculados a este mundo. Vivíamos en La Bajadilla, un barrio muy gitano, siempre había alguien en casa cantando o tocando.*”

⁷⁵ Manuel Serapí (1904-1974), guitarrista flamenco.

⁷⁶ Agustín Castellon Campos (1912-1990), guitarrista flamenco.

⁷⁷ “*...yo he aprendido [de los discos] del Niño Ricardo. Yo en mi niñez solamente oía a Niño Ricardo, a parte de mi padre que fue quien me inició y de mi hermano Ramón, la escuela era el Niño Ricardo. Yo estuve hasta los catorce años tocando todo lo que oía de él. Luego después oí a muchos otros guitarristas entre ellos Sabicas. Y empecé a hacer mis cosas propias, lo que yo sentía, con arreglo a la técnica que yo tenía.*”

⁷⁸ “*Sabicas y Niño Ricardo fueron los maestros de mi generación pero, a la vez, Montoya fue el Maestro de la generación de ellos. Yo creo que fue el más importantes de los que conocemos, de los guitarristas que han pasado por la historia. Con Montoya, la guitarra ha experimentado un cambio total. A partir de él, los conceptos son totalmente diferentes, Sabicas, que fue un creador, y Ricardo que también lo fué, sus maneras y sus conceptos a la hora de tocar estaban basados en las maneras y los conceptos de Ramón Montoya.*”

Guinga também destaca seu convívio com o violonista e guitarrista Helio Delmiro que, segundo sua informação, tocava jazz e samba. E que também tocava em bailes. Durante seu depoimento – assim como na dissertação de Cardoso (2006) – Guinga revela sua admiração e conhecimento musical da obra de vários violonistas, tanto compositores quanto intérpretes. De vários estilos. Cita o paraguaio Agustín Barrios, o espanhol Andrés Segóvia, os brasileiros João Pernambuco, Raphael Rabello, Baden Powell, Toninho Horta, Dino Sete Cordas, Passarinho, Meira, Marcello Gonçalves, José Paulo Becker, Marcos Tardelli⁷⁹, Alessandro Penezzi, Caio Marcio, Yamandú Costa, Lula Galvão, Toninho Horta, João Lira, dentre muitos outros. Também ressalta seu agradecimento aos violonistas e seus professores Jodacil Damaceno⁸⁰ e João Pedro Borges. Mas ressalta alguns nomes específicos que o influenciaram:

“Eu tenho uns ícones meus no violão, que eu, apesar de reconhecer a genialidade de todos esses... Mas eu tenho uma “vidração” (sic) no Garoto [Augusto Aníbal Sardinha], no Baden, no Hélio Delmiro e no Toninho Horta. Eu tenho uma certa obsessão por esses caras” (ao redor de 4’40” da entrevista).

Garoto, Baden e Hélio Delmiro já foram temas de dissertações que abordavam suas claras conexões com o choro. E voltarão a ser mencionados mais adiante, quando a composição “Di menor” será tratada mais detalhadamente.

Paco de Lucía, além dos discos e de seu contato com Niño Ricardo, cita Sabicas como um dos responsáveis em várias mudanças em sua forma de tocar. Seu contato com este músico, como visto em sua biografia, deu-se nos EUA, ainda jovem:

Eu, até descobrir Sabicas, pensei que Deus era Niño Ricardo e de alguma forma eu aprendi de sua escola e seu estilo, mas quando conheci Sabicas deime conta de que na guitarra há algo mais. Com Sabicas descobri uma limpeza de som que eu nunca tinha ouvido, uma velocidade que também desconhecia até esse momento e definitivamente uma maneira diferente de jogar. A partir daqui, não é que eu tenha me esquecido de Ricardo, mas pude

⁷⁹ Guinga demonstra atenção especial em relação a Tardelli – que desenvolve técnicas particulares como o uso do polegar da mão esquerda no braço do violão, o que aumenta a extensão possível de notas nos acordes – citando-o do seguinte modo: “Esse cara, prá (sic) mim é o maior milagre do violão que eu já vi na minha vida, que é (sic) o Marcos Tardelli. (...) Na mão do Tardelli o violão completa um ciclo e iniciou-se um outro ciclo”. [ao redor dos 5’13” de entrevista].

⁸⁰ A relação entre Guinga e Jodacil Damasceno é bem descrita no trabalho de CARDOSO (2006, p.33-40). Mostra a influência de Damasceno ao apresentar a Guinga o chamado repertório erudito ou conservatorial do instrumento, formado por compositores como Sor, Leo Brower, Villa-Lobos, por exemplo. Através de Damasceno Guinga também teve contato com a obra orquestral de compositores como Ravel e Debussy. Para Guinga este período foi fundamental para que se descobrisse não como concertista mas sim como compositor através do violão.

acrescentar à minha aprendizagem a maneira de tocar de Sabicas e transformá-la para torná-la minha...⁸¹ (depoimento dado a Toro [1990] apud Caballero [2004, p. 157]).

Podemos dizer, com base em vivências próprias e através do contato com os profissionais do choro e do flamenco, que os processos de construção de saber de Paco e Guinga seguem até hoje – e de forma ampliada pelos áudios e vídeos que circulam pela internet. Mesmo nos métodos consultados durante esta pesquisa: quando não são baseados diretamente nos áudios e nos vídeos das execuções e suas posteriores transcrições (como é comum no caso dos guitarristas flamencos), os autores aconselham a busca de gravações emblemáticas para que seus praticantes possam perceber todas as sutilezas que perfazem uma execução flamenca ou chorona de instrumentos.

Compositores considerados essenciais para Paco, Niño Ricardo, Sabicas e Ramón Montoya também serão citados posteriormente. Nos exemplos musicais presentes nas seções que se seguem, vamos explicitar os violonismos presentes em “Di Menor” e “Cepa Andaluza”, demonstrando suas ligações às respectivas práticas musicais consagradas pelo choro, pelo flamenco e por compositores dessas tradições. Destacaremos também aspectos que nos parecem usos inovadores e pessoais feitos por Guinga e Paco das informações obtidas em suas formações.

⁸¹ “Yo, hasta que descubrí a Sabicas, pensaba que Dios era Niño Ricardo, y de alguna manera yo aprendí de su escuela y de su estilo, pero cuando conocí a Sabicas me di cuenta de que en la guitarra hay algo más. Con Sabicas descubrí una limpieza de sonido que yo nunca había oído, una velocidad que igualmente desconocía hasta ese momento u en definitiva una manera diferente de tocar. A partir de aquí, no es que me olvidara de Ricardo pero sí pude añadir a mi aprendizaje la manera de tocar de Sabicas y la transforme para hacerla mía...”

5 “DI MENOR” e “CEPA ANDALUZA”

A escolha destas duas peças parte de minha própria vivência como violonista e estudioso do repertório do violão solo identificado com as tradições do choro e do flamenco. Dentro dos dois grupos violonísticos vê-se a construção de um modo particular de tocar e de construir frases nas cordas graves do violão. Apesar dessas tradições terem suas características musicais peculiares, sempre me pareceu curioso o quão similares eram certos aspectos técnicos de execução que eu podia verificar em violonistas dessas searas, principalmente: como era próximo o posicionamento da mão direita dos violonistas flamencos e dos chorões – e mais exemplarmente entre os violonistas de sete cordas.

Esta maneira de frasear nas cordas graves está relacionada não só ao posicionamento de mão direita, mas a violonismos que combinam um tipo de ação particular do polegar desta mão com as digitações no “braço” do instrumento – usualmente com notas ligadas – realizadas pelos dedos da mão esquerda. Poderíamos resumir da seguinte forma: não é apenas a construção harmônico/melódica de uma sequência de notas que definirá, por exemplo, uma frase de baixaria de choro ou samba: é também o modo como ela é executada.

Os modos de frasear na região grave do violão, nas tradições do choro e do flamenco, fazem parte da construção de um repertório de violonismos presentes na formação de Guinga e Paco de Lucía. Nestes violonismos estão incluídos as maneiras em que as notas são tangidas, como elas são articuladas, com quais características de som e timbre elas serão produzidas. Todos estes dados nos parecem estar presentes no momento da composição das duas peças: o violonismo a serviço do ato composicional.

Alguns trechos de “Di menor” e “Cepa Andaluza” partilham curiosa semelhança em suas construções melódicas/harmônicas nos bordões (Exemplos musicais 1 e 2). Nos dois trechos temos recursos idiomáticos aplicados na composição da música. Recursos facilmente perceptíveis para os que têm algum contato com o violão e possuem algum domínio dos rudimentos do instrumento como o uso de fôrmas fixas na mão esquerda na construção da melodia, o que funciona também como elemento harmonizador do trecho.

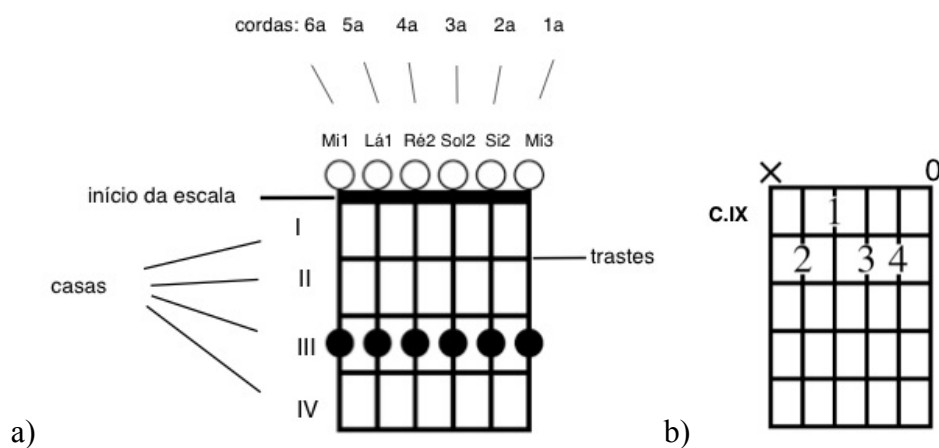


Exemplo musical 1. Trecho “Di menor” comp. 01-08 (fonte: Cabral, 2003).



Exemplo musical 2. Trecho de “Cepa Andaluza” comp.492 (transcrição nossa).

Para aprofundarmos nosso olhar sobre os trechos utilizaremos a seguinte representação do braço do violão (Exemplo musical 3):



Exemplo musical 3. Representação gráfica do braço do violão.

Explicaremos brevemente esta representação: por convenção a corda solta mais aguda (Mi 3) é designada como primeira, portanto temos a segunda (Si 2), a terceira (Sol 2) e assim por diante, chegando à sexta corda em direção ao grave (Mi 1). É comum, entre violonistas brasileiros, designarem-se as primeiras três cordas de “primas” e as três mais graves restantes

de “bordões”. O violão é instrumento transpositor e sua notação ocorre uma oitava acima do som real que ele emite. Filetes metálicos – trastes ou trastos – dividem o braço do violão, dando origem às chamadas “casas”. Cada divisão representa um semitom. Deste modo, tomando como exemplo a sexta corda solta (Mi) temos: a nota Fá na primeira casa, Fá sustenido na segunda, Sol na terceira e etc. Os círculos brancos representam as cordas que devem soar soltas. Já os círculos negros representam os pontos em que a corda deve ser pressionada pelos dedos da mão esquerda. Como no exemplo dado na figura acima, se todas as cordas fossem pressionadas na terceira casa (ou seja, um tom e meio acima do início da escala do instrumento) teríamos as seguintes notas (do agudo para o grave): Sol – Ré – Si bemol – Fá – Dó – Sol. Quando queremos indicar digitação específica dos dedos da mão esquerda usamos números em lugar dos círculos brancos e negros. Assim (exemplo b) a corda solta será sempre o numeral zero (0) e os dedos que pressionarão as cordas serão, respectivamente: 1- indicador, 2- médio, 3- anular e 4- mínimo. Os dedos da mão direita são representados por suas letras iniciais: “p” (polegar) ; “i” (indicador); “m” (médio) e “a” (anular)⁸². A corda marcada pela letra X não deve ser tangida. Quando a digitação é feita em casa superior à quinta é mantida a quantidade média de trastes (quatro ou cinco) e indicamos com algarismos romanos a casa onde se inicia a digitação. Algumas técnicas flamencas que envolvem uso diferenciado da mão direita serão abordadas mais adiante, ao tratarmos da composição de Paco de Lucía.

Aplicando esse sistema de representação podemos ver mais claramente como os violonismos supracitados nas figuras 1 e 2 são executados no braço do violão (Exemplo musical 4):

Exemplo musical 4. “Di Menor”: Compassos 3 e 4 (fonte: Cabral, 2004).

Nos trechos destacados o mesmo padrão é utilizado: há um ligado da nota mi grave (sexta corda solta) para a segunda nota (sol sustenido no comp. 3 e sol natural no comp.4). A

⁸² Essas representações dos dedos de ambas as mãos seguem o padrão da literatura para o violão. No entanto também há exemplos de utilizações do dedo polegar da mão esquerda (recurso muito utilizado pelo violonista Marcus Tardelli) e do dedo mínimo da mão direita (em acordes com cinco notas, por exemplo).

segunda e a terceira notas são pressionadas. A mesma relação de um tom e meio é mantida da segunda nota para a terceira (em direção ao si natural no comp.3 e ao si bemol no comp. 4). A quarta e última semicolcheia de ambos os trechos é a nota ré (da quarta corda solta). Nesta figura fica claro como o compositor aproveita o mesmo tipo de combinação de cordas soltas com movimentação em bloco das notas pressionadas, o que caracteriza um tipo de construção composicional bem violonística.

O exemplo musical 5 utilizará o mesmo tipo de representação para abordarmos trecho da peça de Paco de Lucía:

The image displays two musical examples. The upper example features a fretboard diagram with notes on the second, third, and fourth strings, and a musical staff with a melodic line. The lower example shows two fretboard diagrams with notes on the second, third, and fourth strings, and a musical staff with a complex rhythmic pattern. Both staves have a 'p' dynamic marking.

Exemplo musical 5. Trechos de Ceca Andaluza: comp.492-498. (fonte: Cañizares, 2005).

Aqui o recurso de fôrmas fixas é utilizado da seguinte maneira: nas primeiras seis semicolcheias destacadas a posição da mão esquerda é mantida. Nas três iniciais o polegar direito tange a sexta corda (nota lá), a quinta corda (nota mi bemol) e a quarta corda (nota fá). Na sequência o polegar direito tange da quinta à terceira corda, soando novamente as notas mi bemol e fá e adicionando a nota sol (terceira corda solta). No próximo trecho em destaque o mesmo padrão é utilizado na execução das seis semicolcheias: primeiro na sexta, quinta e quartas cordas (notas sol, si bemol e ré – com corda solta – respectivamente). Depois na quinta, quarta e terceira cordas: notas si bemol, ré e sol (solta). Logo em seguida o polegar direito tange a quinta, quarta e terceira cordas.

Nas duas peças estes trechos são realizados em andamento rápido. As notas iniciais soam sobre as subsequentes, de modo que a linha melódica atua também como elemento harmônico. E entre as frases realizadas na região grave há complementos rítmicos e harmônicos nas cordas primas. Como já citamos há diferenças entre elas. Essas diferenças, dentre outras (como o modo de articulação das notas, as maneiras de frasear utilizadas por cada compositor), é que vão caracterizar cada composição como pertencentes ao universo sonoro do choro e do flamenco. A semelhança destacada encontra-se principalmente nos violonismos dos trechos.

Isto serviu como “mola propulsora” da presente pesquisa. Mas, por identificarmos que esses violonismos presentes nas peças são característicos de práticas musicais com características particulares, nos interessou, mais do que a comparação entre as duas obras, a busca de antecedentes musicais desta maneira de compor e de frasear privilegiando a região grave do violão. Tais antecedentes caracterizam um *modus operandi*: uma maneira de pensar a composição para violão solo dentro de certos padrões (do choro e do flamenco) que estão presentes na construção do saber musical de Guinga e Paco de Lucía. É através das citações de referências violonísticas, presentes em suas falas, que tanto Guinga como Paco fazem uma ponte entre as suas obras e aquelas pertencentes a um rol de violonistas-compositores com os quais eles se identificam. Desta forma associam suas construções musicais e a formação de seus saberes violonísticos ao passado. Para ambos não há como falar de si mesmos sem recorrer às tradições com as quais se identificam. Nas subdivisões deste capítulo, partindo sempre da fala de Guinga e Paco, abordaremos conexões entre “Cepa Andaluza” e “Di menor” e estas tradições.

5.1 DI MENOR

Durante a entrevista realizada para esta pesquisa (em 2013) Guinga revelou que não recordava de quando havia composto “Di menor”. Calculava que ela já existia havia um “pouco mais de dez anos”. Celso Viáfara compôs a letra a partir da peça de Guinga. Encontramos o primeiro registro fonográfico da música no CD de estréia do quarteto de violões Maogani, de 1997. Tomamos como referência de execução da peça a performance do próprio autor, gravada no CD “Suíte Leopoldina” (1999). Guinga ressaltou sua predileção pela região grave do violão, utilizada nesta composição:

Eu gosto mais do violão no grave. Eu não uso muito o agudo do violão. Eu não tenho nenhum namoro com a parte agudinha do violão, não... Gosto na música dos outros [...] Raramente você vai encontrar música minha nessa região... Tem algumas que vão, como o “Picotado”, mas são poucas. Eu gosto do “miolo” do violão (aos 19’ de entrevista).

Esta predileção já havia sido citada por Cardoso (2006, p. 91) em sua dissertação: “Nas músicas ‘Baião de Laca’, ‘Chá de Panela’, ‘Destino Bocaiúva’, ‘Di menor’, ‘No fundo do Rio’, vimos a melodia se originar dos baixos e das baixarias propostas pelo violão.”

Guinga nos revelou também que a composição era dedicada ao baixista Jorge Helder e que tinha a idéia de usar esta região grave à moda dos violonistas de sete cordas: “Eu pensei que eu poderia ser um violonista de sete cordas num de seis”.

Guinga disse que o homenageado, o baixista Jorge Helder, toca essa música em seu instrumento. Assim como a cantora e baixista americana Esperanza Spalding e completou: “Dizem que não é fácil tocar essa música no contrabaixo, e ele (Jorge Helder) toca no contrabaixo. No violão é fácil”. Esta afirmação nos pareceu curiosa visto o caráter virtuosístico da peça⁸³, mas entendemos que Guinga revela intuitivamente nesta passagem a compreensão de que “Di menor” é virtuosística por ser violonística. Ela é idiomática⁸⁴ neste sentido.

Podemos verificar que, em “Di Menor”, a construção na região grave do instrumento de fato remete aos dos violonistas de sete cordas. Principalmente quando em uma roda de choro ocorrem solos/improvisos desses instrumentistas: de modo geral essa é a maneira como os violonistas de sete cordas constroem seus solos.

É bom ressaltar que quando citamos o violão de sete cordas fazemos referência mais ao modo de construir as frases que ao instrumento em si. Ou melhor, nos referimos à função desse fraseado composto pelas “baixarias”, que inicialmente apresentava características de acompanhamento, de contraponto, e que com o tempo foi se transformando, assumindo um caráter mais solista. Os violonistas de seis cordas realizam suas “baixarias” em seus instrumentos. A referência ao “sete cordas” é mais pelo caráter emblemático que este adquiriu

⁸³ No CD de Guinga a faixa foi gravada ao redor dos 115 bpm. Outro violonista que inclui a peça em seu repertório é o violonista de sete cordas Marcello Gonçalves: em execução gravada em vídeo (www.youtube.com/watch?v=JHuo4YSSVNE), Gonçalves executa-a ao redor dos 120 bpm.

⁸⁴ A definição do Dicionário Harvard de Música, citada por Cardoso (2006) ao abordar o idiomatismo na obra de Guinga espelha este significado. “Idiomático: Sobre uma peça musical, que explora as potencialidades particulares de um instrumento ou voz para o qual é intencionado. Essas potencialidades particulares 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 (...) é associado com uma escrita crescentemente idiomática, inclusive em músicas que não são difíceis tecnicamente.”

neste tipo de função. Esta ressalva pode ser encontrada na dissertação de mestrado realizada por Becker (2001):

Ao transcrevermos a parte realizada pelo violão de seis cordas dentro do regional pudemos também constatar que o violão de sete surgiu como uma extensão do violão de seis. O que diferencia os dois no regional, é apenas uma maior liberdade, por parte do violão de sete cordas para realizar as baixarias, não se prendendo às levadas. No mais, vemos a utilização de uma mesma linguagem, um mesmo estilo (...) (BECKER apud CARNEIRO, 2001, p. 11).

Segundo Borges (2008) as baixarias simulam as funções de instrumentos de sopro - tais como o bombardino, o oficleide e a tuba – que realizavam os contracantos nos conjuntos de música popular e nas bandas, consolidados desde o século XIX. Braga (2008-2009, p.2) corrobora esta versão, afirmando:

A baixaria, que vem da tradição das bandas e incorporara-se ao regional pelo violão, terá em Pixinguinha um modelo a partir do qual Dino fixará o violão de sete cordas no conjunto de choros e para o qual se tornará o maior representante, quase um símbolo do instrumento, enfim, aquele que será o grande mestre das sete cordas.⁸⁵

Em 2002 Luiz Otavio Braga lançou seu método: *O Violão de Sete Cordas: Teoria e Prática*. Braga teve pioneirismo no uso de cordas de nylon no violão de sete cordas, por volta de 1981, no seu trabalho junto à Camerata Carioca do maestro Radamés Gnattali. A partir de então outros músicos adotaram o sete cordas de nylon, entre eles Raphael Rabello, que é sempre citado como uma grande referência nas transformações no uso do instrumento. Em seu método são abordados alguns aspectos gerais, entre os quais a necessidade de completar a levada ao realizar as frases nos baixos:

A baixaria, tanto quanto possível, não deve sugerir “esvaziamento” da densidade do acompanhamento [...] Isto significa que os espaços entre uma nítida intervenção da baixaria devem ser imediatamente preenchidos pela “levada”, a baixaria se inserindo, pois, numa impressão de não-interrupção da progressão dos acordes acompanhantes. Isto se aplica especialmente quando o violão de sete cordas é o único instrumento de harmonia da base de acompanhamento [...] Ao tocar nos conjuntos [...] dotados de cavaquinho e pelo menos um instrumento de harmonia [...] o sete cordas fica mais livre e pode abrir mão do rigor sugerido anteriormente [...].

E exemplifica com a seguinte passagem musical (Exemplo musical 6):

⁸⁵ Em ensaio disponível em: <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/luizotaviobraga-oconjuntoepocadeouro.pdf>>.

Exemplo musical 6 mostra um trecho de música para sete cordas em 2/4. O trecho contém os seguintes acordes: Dm, A7/E, Dm/F, D7/F#, Gm, D7/A, Gm/Bb, A7, A/G e Dm/F. A música é composta por arpejos e notas melódicas.

Exemplo musical 6. Exemplo de condução no sete cordas (fonte: BRAGA, 2004, p. 33).

Braga (2004), ao tratar das técnicas de baixaria, realiza em seu método uma tipologia. Ele as divide em cinco tipos. Primeiro tipo: as compostas por fragmentos de escala diatônica ou de escala do acorde (tipo diatônica/escala de acorde); segundo: as compostas por uma ou mais cromatizações na linha de baixaria (tipo cromática); terceiro: as que utilizam o arpejo do acorde, qualquer que seja a inversão deste (tipo arpejada); quarto: a denominada de “mista”: que congrega os três primeiros tipos e, finalmente, o quinto tipo: a baixaria variada (ou florida), que soma aos tipos anteriores o uso de notas melódicas como bordaduras, apojaturas, escapadas, etc. (Exemplo musical 7).

Exemplo musical 7 apresenta dois exemplos de baixarias com suas tipologias. O primeiro exemplo, em 2/4, mostra a flauta tocando uma melodia enquanto o violão acompanha com arpejos. Os acordes são G7, C, G7 e C7. As tipologias indicadas são arpejo, cromatismo e mista: crom. / diatônica. O segundo exemplo, também em 2/4, mostra o violão tocando arpejos e notas melódicas. Os acordes são C, E7/B, Am, B7/F#, E7, Am e Am. As tipologias indicadas são arpejo, diatônica, arpejo e cromática.

Exemplo musical 7. Exemplos de baixarias e suas tipologias (fonte: BRAGA, 2004, p. 39-40).

Outro método de sete cordas consultado foi o do violonista goianiense Rogério Caetano, lançado em 2010 com o nome “Sete Cordas, técnica e estilo”, e organizado pelo também violonista Marco Pereira. Nele Caetano dá vários exemplos da construção do fraseado do violão de sete cordas, com ênfase aos ligados de mão esquerda e uso do polegar da mão direita. Nos dois métodos destaca-se o estudo das várias formas de articulação e, no que toca ao polegar destro, sua preparação para o uso da técnica de “apoio”. O “apoio” ocorre quando o polegar, ou outro dedo da mão direita, tange uma corda e para ao descansar sobre a seguinte. Caetano, também formado através da escuta de gravações, cita os fraseados de Dino

como o início de seu envolvimento com instrumento. Após ter “tirado de ouvido” tudo o que Dino havia gravado somou à sua formação a influência de sete cordas como Valdir Silva e Raphael Rabello. E soma ao seu modo de tocar “conhecimentos do jazz [como] as escalas simétricas, as dominantes diminutas, escalas diminutas, escalas de tom inteiro, escalas alteradas, pentatônicas”.⁸⁶ Em seu método foram gravados áudios do violão de sete cordas acompanhado por percussão e cavaquinho: esses áudios servem para exemplificar o que Braga (2004) caracteriza como o sete cordas “mais livre”, que pode abrir mão do rigor do acompanhamento. Aqui seguem dois exemplos, nos quais podemos notar os diversos tipos de baixarias, tais como tipificados por Braga (idem) (Exemplo musical 8):

Exemplo musical 8. Exemplo retirado do método “Sete cordas: técnica e estilo” (fonte: CAETANO, 2010, p. 20).

⁸⁶ Depoimento dado ao site “Músicos do Brasil: uma enciclopédia”, disponível em <<http://www.musicosdobrasil.com.br/verbetes.jsf>>.

The image shows two staves of musical notation in 3/4 time. The first staff begins with an Am chord and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. Above the staff are the chord labels: Am, Am, Am^{7M}, Am⁷, and Am⁶. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns. Above this staff are the chord labels: Dm, Dm^{7M}, Dm⁷, Dm⁶, F/E^b, E/D, and Am/C.

Exemplo musical 9. Exemplo retirado do método “Sete cordas: técnica e estilo” (fonte: CAETANO, 2010, p. 92).

Nos exemplos musicais 8 e 9 podemos verificar como o violonista toca com muita liberdade. Livre dos rigores do acompanhamento, quando deve prover base harmônica e rítmica. Aproveitando-se do fato de estar acompanhado por cavaquinho e pandeiro e utilizando, pelo o que podemos perceber na audição dos exemplos, de uma concepção mais próxima de um improviso, ele nenhum momento executa acordes em bloco. São criadas linhas melódicas. Apesar disso percebe-se o cuidado com que o executante “desenha” a harmonia sobre a qual executa suas frases. No segundo exemplo isto é realizado principalmente através do uso de arpejos dos acordes. Assim, nos compassos 3 e 4 da figura oito, a linha melódica da baixaria encontra-se perfeitamente harmonizada. De modo que se o violão tocasse apenas com o pandeiro, ou mesmo sozinho, o sentido harmônico do trecho estaria claro: um acorde de Lá menor seguido pelo mesmo menor com sétima maior, depois com sétima, com sexta... A mesma idéia repetida em seguida, sobre o acorde de Ré menor.

Outro exemplo de solo de violão de sete cordas com liberdade das funções de acompanhamento pode ser encontrado nesta transcrição, feita por Borges (2008), em dissertação de mestrado: “Trajetória estilística do choro: o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello”. Borges transcreve o solo de Horondino Silva, o Dino Sete Cordas, na faixa “Conversa de Botequim” (Noel Rosa/Vadico), do CD “Raphael Rabello e Dino Sete Cordas” (2001, gravadora Caju Music). Dino sola sobre a harmonia da primeira parte da música, acompanhado por Raphael Rabello, Celsinho Silva, Jorginho do pandeiro e Neco do cavaquinho (Exemplo musical 10):

Exemplo musical 10. Solo de Dino 7 cordas em “Conversa de Botequim” (fonte: BORGES, 2008, p. 87).

Dino é considerado, pelos praticantes do choro, o consolidador do estilo do sete cordas no choro e samba. Vemos neste exemplo que Borges (2008) se preocupa em indicar as passagens realizadas em ligados da mão esquerda. Realmente, a explicitação do fraseado de Dino, através das ligaduras marcadas por Borges, indicam a importância que este detalhe, o modo de articular as notas, apresenta para o fraseado do violão de choro. Em seu método Braga (2004, p. 9) aponta como indispensáveis os exercícios para a técnica de ligados, sendo esta “uma característica quase estrutural do violão de Choro.” O método de Caetano (2010, p. 12) traz o mesmo enfoque sobre esta técnica, destacando que seu uso ajuda a manter o polegar da mão-direita relaxado, ao poupá-lo de repetições de movimento⁸⁷, além de atuar “como elemento de fraseado nas passagens melódicas do sete cordas”. Para Borges (2009, p. 93):

[...] a articulação da “baixaria” é de fundamental importância e reforça o idiomatismo do instrumento. Não há uma fórmula e nem uma única maneira de executá-la. Além disso, com o desenvolvimento da “baixaria”, sob a ótica rítmica e virtuosística, houve a necessidade de executar os ligados de forma mais eficiente para tornar viável o acompanhamento polimelódico virtuosístico.

⁸⁷ No fraseado dos sete cordas o polegar da mão direita é um dedo muito exigido. Os ligados o poupam da ação repetitiva, pois a intensidade do volume produzido pelo primeiro ataque com este dedo é “aproveitada” para que as próximas notas sejam articuladas apenas com os movimentos dos dedos da mão esquerda. Estes atuam em movimento de “martelo” (indo de encontro ao braço do violão) ou “beliscando” (CAETANO, 2010, p. 12) a corda.

No exemplo musical 12, partitura de “Di Menor” presente no songbook “A música de Guinga”, há indicação de articulação. Em geral um ligado da primeira para a segunda semicolcheia no início de cada frase. Através da audição da execução gravada por Guinga em seu CD, percebemos que são realizadas articulações da mesma espécie em outros momentos das frases. Essas articulações reforçam o caráter de choro/samba da composição. No importante trabalho de transcrição realizado por Paulo Aragão e Carlos Chaves no songbook de Guinga não há indicação de como os dedos da mão direita devem percutir as cordas. Tal informação seria preciosa, mas entendemos que esses detalhes foram omitidos pois, além de poluir a partitura com a adição de mais sinais gráficos, estariam “implícitos” na sonoridade da composição, que tem seu principal registro – acompanhando a tradição em que Guinga se encaixa – no fonograma, onde tais detalhes são audíveis. Ao perguntarmos ao próprio Guinga sobre tais detalhes o compositor revelou que havia sim uso acentuado do polegar da mão direita, acompanhado pelos dedos indicador e médio. Mas preferiu não entrar em detalhes, justificando que sua técnica bastava apenas para seu ofício como compositor e dizendo, de forma bem-humorada, “que havia músicos que tocavam a sua obra muito melhor que ele mesmo”. De qualquer modo, a notação da peça nos auxilia a visualizar como a estrutura de toda sua primeira parte apresenta os elementos citados anteriormente.

Destaquemos também a utilização do importante recurso na construção de frases no sete cordas, que são os arpejos de acordes (Exemplo musical 11):

O exemplo musical 11 apresenta dois trechos de melodias com diagramas de arpejos de acordes e indicações de ligados e notas soltas.

À esquerda (Dino): Diagrama de arpejo para o acorde E7 (cordas 1-2-3-4) e A7 (cordas 2-3-4-5). A indicação "ligado da nota ré (corda solta) para a nota fá#" aponta para o movimento da primeira corda solta para a segunda corda solta.

À direita (Guinga): Diagrama de arpejo para o acorde Bm7(b5) (cordas 2-3-4-5) e E7 (cordas 1-2-3-4). A indicação "ligado da nota mi (corda solta) para a nota sol#" aponta para o movimento da segunda corda solta para a terceira corda solta.

Exemplo musical 11. Trechos de melodias criadas por Dino (à esquerda) e por Guinga (à direita). Digitações nossas.

Di menor

Guinga e Celso Viáfora

Violão

8

4

7

10

13

16

19

Exemplo musical 12. Primeira parte de “Di menor” (fonte: CABRAL, 2003, p. 74).

Os fragmentos melódicos criados por Dino e Guinga contêm arpejos de acordes que direcionam à percepção da harmonia subjacente. O solo de Dino⁸⁸, construído sobre a harmonia da canção de Noel e Vadico, é puramente melódico. Sem uso de acordes em bloco. Assim como Caetano (2010), por estar provido de acompanhamento rítmico e harmônico, o músico toma a liberdade de criar apenas com linhas melódicas de baixarias.

⁸⁸ Ver Exemplo Musical 10.

Em entrevista, Guinga nos revelou que, apesar de não possuir “uma ligação afetiva profunda com o de sete cordas”, ele esteve próximo ao instrumento, à este modo de frasear no violão, através da seresta, de sessões de gravação, da convivência com outros músicos:

Eu vi o Dino [sete cordas] gravar. Dentro de estúdio. Eu vi muito. Muito. Vi muito o Dino gravar. Eu não era amigo do Dino, mas vi muito o Dino gravar. E era impressionante [...] Mas eu conheci o Passarinho. Fui vizinho do Passarinho. [...] Eu vi o Passarinho tocar em seresta, muito! Via quase toda a quarta-feira na seresta do clube. [...] Tive essa sorte. Não sabia que estava conhecendo um cara histórico. [...] O Raphael [Rabello] ia sempre na minha clínica tomar café comigo e tocar no meu violãozinho. Fui muito amigo do Raphael... (a partir de 32' de entrevista).

Sendo Guinga um músico formado nesta tradição embasada na conquista de saber musical através da escuta de gravações e das relações com outros músicos, nos parece que, mesmo não tendo uma “relação afetiva” com o violão de sete cordas, foi desta forma que ele pôde adquirir as informações musicais necessárias para construir esta composição nestes moldes. Como o próprio resumiu: um violonista de “sete cordas num de seis”.

Dentro de nossa proposta de investigar a construção de conhecimento que, na trajetória de Guinga, resulta em obras violonísticas de destaque, e nos concentrando nessa concepção de composição que viria a gerar “Di menor”, nos voltamos aos compositores que o influenciaram. Para verificarmos de que forma, dentre esses “violonistas-compositores” (CARDOSO, 2006) citados por Guinga como suas referências, se dá o uso dessa região grave e dos fraseados realizados nela.

Em sua dissertação Cardoso (2006) abordou semelhanças entre os violonismos presentes na música “Nó na Garganta” de Guinga e “Brasileirinho” de João Pernambuco⁸⁹. Cardoso identifica o uso de uma mesma nota em corda solta, dentro de uma sequência de arpejos em que as demais notas são pressionadas e movimentadas no braço do instrumento. De fato, Guinga usa constantemente tal recurso, presente também nessa composição de João Pernambuco. Os choros de Pernambuco são corriqueiramente tocados por violonistas em rodas e serestas e Guinga, além do contato com suas peças nesse meio, também teria aprofundado seu conhecimento através das aulas com o professor Jodacil Damasceno. De João Pernambuco selecionamos o seguinte trecho da composição “Reboliço” (Exemplo musical 13):

⁸⁹ João Teixeira Guimarães (1883-1947).



Exemplo musical 13. Compassos iniciais do choro-maxixe “Reboliço”.

Assim como “Di menor”, “Reboliço” começa com destaque para o uso da região grave do violão. Os bordões iniciam este choro, composto em Lá Maior. A baixaria que forma os dois compassos iniciais é construída sobre a harmonia do acorde da dominante. Ela se inicia diatonicamente nas notas sincopadas que vão até à metade do segundo compasso. A partir deste ponto um cromatismo leva ao baixo na nota si, no terceiro compasso, onde acordes dominantes vão preparar a entrada da melodia, as semínimas da voz superior no quarto compasso. Portanto, apesar do destaque das frases construídas na região grave, este fragmento é uma preparação para a melodia que surgirá depois. Esta mesma frase reaparece em outros pontos da música, em alguns momentos com variações de notas ou ritmo. Elas servem como preparação para a melodia principal. Mas isto não significa menor importância dentro do contexto violonístico da peça. Todas as partes são essenciais. Esta alternância entre os graves e agudos ajuda a simular as funções presentes num conjunto musical. Um solista acompanhado pelo regional. O que coincide com a visão de Braga (2004, p. 35) de que o choro, de modo de geral, “pressupõe um caráter polimelódico entre as partes envolvidas” [referindo-se às linhas melódicas das baixarias e à melodia, propriamente dita] mas que estas trabalhariam sempre uma espécie de hierarquia, e que assim é preferível “o contraste à superposição”. Este princípio é usado claramente nesta composição para violão solo de João Pernambuco e será repetido por outra referência essencial na trajetória de Guinga, citada constantemente por ele: o violonista-compositor Garoto.⁹⁰

Recolhemos alguns exemplos do uso feito por Garoto desse fraseado em suas composições. No exemplo musical 14 temos os compassos iniciais de “A caminho dos Estados Unidos”. Este choro “moderno”, como subtítulo pelo autor, foi reproduzido a partir de um manuscrito original por Delneri (2009) e Junqueira (2010) em suas dissertações de mestrado sobre a obra violonística de Garoto.

⁹⁰ Aníbal Augusto Sardinha (1915-1955).



Exemplo musical 14. Compassos 1 e 2 de “A caminho dos Estados Unidos” (fonte: DELNERI, 2009, p. 41).

No primeiro compasso temos uma frase cromática, que serve como introdução à melodia apresentada no segundo compasso. Aqui há um uso do fraseado na região grave, da baixaria, do mesmo modo que o apresentado por João Pernambuco. Há um destaque por esta passagem ser apresentada logo no início da composição, mas vemos que, na sequência dada ao trecho, esta região grave volta a ser aquela do violão acompanhante, com o uso de figuras rítmicas típicas do choro como as colcheias pontuadas e semicolcheias que se seguem. Como diz Delneri (2009, p. 44):

Os *signos* do choro tradicional, dos *choros típicos*, que remontam a Ernesto Nazareth, João Pernambuco, H. Villa-Lobos e tantos outros, estão aqui estampados; as *baixarias*, linhas de baixo utilizadas para *introduções* ou *pontes*, ligando seções ou criando fórmulas para modulações. O baixo pontuado, que *balança* com os elementos da harmonia, criando o ritmo do choro.

Esta frase do primeiro compasso será repetida em outros momentos da composição. E é também a baixaria, com alguma variação rítmica, que introduz a segunda parte do choro (Exemplo musical 15):



Exemplo musical 15. Compassos 20-23 de “A caminho dos Estados Unidos” (id.).

Nas Figuras 14 e 15 vemos como a aplicação das baixarias nessa composição se dá em caráter similar ao apresentado no choro de João Pernambuco. As baixarias, nessas peças, parecem também assumir o formato de “obrigação”⁹¹, como se costuma dizer nas rodas de

⁹¹ A “obrigação” é uma frase de baixaria a ser realizada pelo violonista de choro, em um momento de destaque. Em seu método, Braga (2004, p. 35) define as “obrigações” como “baixarias corriqueiramente consagradas por arranjos ou que são inerentes à composição original”. Há “obrigações” muito conhecidas, como as que ocorrem

choro. O mesmo ocorre em outros choros de Garoto, como podemos ver no exemplo retirado de “Jorge do fusa” (Exemplo musical 16):



Exemplo musical 16. Compassos 1-3 de “Jorge do Fusa”, (ibidem, p.88)

Aqui há o mesmo raciocínio: o início é dado nos bordões, com a anacruse nas cordas graves. Uma baixaria introdutória que apresenta destaque por estar no início, mas que passa a função de acompanhante dentro da “orquestração” proposta pelo compositor no instrumento. Isto se repete em outros choros de Garoto, como “Gracioso” e “Enigma”. Às vezes não como introdução da música, mas como o que Delneri (2009, p. 90) designa de “baixarias de ligação”: nas transições entre as partes, nos momentos de modulação ou mesmo ligando uma frase à seguinte.

Estas “baixarias de ligação” estão presentes na música de outra referência importante para Guinga: o violonista e guitarrista Hélio Delmiro. Delmiro é usualmente relacionado ao jazz e ao improvisado, mas dentro de sua obra há vários exemplos de valsas e choros para violão solo.⁹² Segundo Manguiera (2006, p. 25) suas composições demonstram familiaridade com essa sonoridade e tradição violonísticas, o que pode ser notado “nas conduções melódicas das linhas de baixo, que resultam em inversões de acordes, características do choro.” Desse compositor selecionamos o choro “Chama”, gravado em LP homônimo lançado em 1984 (Exemplo musical 17):



Exemplo musical 17. Trecho de “Chama”, comp. 18-20 (transcrição nossa).

em choros de Pixinguinha como “Ainda me recordo”. Mas há momentos em que violonistas tomam certas liberdades com as obrigações. Já presenciei o grande sete cordas Walter Silva, ao tocar “Vibrações”, de Jacob do Bandolim, realizar, primeiramente, a clássica baixaria eternizada na gravação do disco homônimo (de 1967). E, em segundo momento, ao chegar no mesmo trecho, utilizar uma intrincada frase própria, arrancando risos e acenos de aprovação dos demais músicos e ouvintes.

⁹² A relação dessas obras pode ser encontrada na dissertação de Manguiera (2006).

O fragmento transcrito revela a conformidade do uso dos mesmos elementos. Os trechos destacados revelam o momento em que as frases nos bordões ganham destaque e servem de pontes, como “baixarias de ligação”. Ambos se encaixam na tipologia “cromática”.

Outro violonista-compositor que é referência tanto para Delmiro como para Guinga é Baden Powell⁹³. Guinga, além da admiração pela obra de Baden, nos revelou em entrevista ter profunda relação de amizade com o compositor. Baden foi discípulo de Meira⁹⁴, com quem Guinga também teve algum contato, em ocasiões informais como festas. Das obras de violão solo de Baden selecionamos trechos de “Sentimentos”⁹⁵ e “Choro para Metrônomo” (Exemplo musical 18):

O exemplo musical 18 apresenta dois trechos de uma música de Baden Powell. O trecho 'a)' é em 2/4, com uma mudança de tom de Ré menor para Ré maior. O trecho 'b)' mostra um preenchimento de espaço deixado pela melodia na voz superior.

Exemplo musical 18. Trechos de “Sentimentos, se Você Pergunta, Nunca Vai Saber”, de Baden Powell (transcrição nossa).

Nestes trechos vemos novamente o uso das “baixarias de ligação”. No exemplo marcado pela letra “a” é um momento de transição do tom de Ré menor para seu homônimo maior. No marcado pela letra (b) é um preenchimento do “espaço” deixado pela melodia na voz superior, uma conexão entre os dois compassos. Em ambos os exemplos predomina a

⁹³ Em depoimento à Manguieira (2006, p. 28), Hélio Delmiro demonstra que sua formação musical foi construída de maneira similar à de Guinga, ao fazer a seguinte afirmação: “Eu não estudava com metrônomo. Meu metrônomo era o disco do Baden. Eu botava o disco do Baden, copiava uma coisa dele, [...] e tentava “chegar junto”. Enquanto eu não chegasse junto, não estava bom.”

⁹⁴ Jaime Tomás Florence (1909-1982). Reconhecido violonista no meio do choro e do samba. Foi também formador de outros violonistas como Raphael Rabello e Maurício Carrilho. Em entrevista Guinga nos disse que, apesar de não ter feito aula com Meira, este foi um marco em sua vida: “Estive na casa do Meira, [...] no subúrbio do Rocha, ali do outro lado da Manguieira, [...] quando eu vi ele tocar o “Choro da Saudade” [de Barrios] eu disse: isso é a coisa mais linda que eu já ouvi para violão na minha vida.” [aos redor dos 35’ de entrevista].

⁹⁵ O nome completo desta música, presente no disco “É de lei” (1970) [ou “Images on guitar”, como foi lançado no exterior] é: “Sentimentos, se Você Pergunta, Nunca Vai Saber”. Mas é comum que violonistas usem apenas a primeira palavra da frase quando se referem a ela.

tipologia “cromática”. O exemplo musical 19 aborda fragmentos de “Choro para metrônomo”:



Exemplo musical 19. a) compassos iniciais de “Choro para metrônomo”. b) Transição para a segunda parte do mesmo choro (transcrições nossas).

Novamente temos o uso ressaltado dos baixos. No exemplo “b” a baixaria dá início a um trecho em fusas. Passagem veloz em que Powell demonstra seu virtuosismo, pois que na gravação o pulso dado pelo metrônomo dita o andamento em 116 bpm. Já no trecho apresentado em “a” vemos a mesma intenção introdutória já citada em “Jorge do fusa”, composição de Garoto que fazia parte do repertório de Baden, que a gravou com o título “Bom de dedo” (CAIADO, 2001, p. 127).

Faz-se necessário falar novamente de Garoto e suas composições. De todos os exemplos colhidos há um no qual encontramos um uso prolongado e destacado de baixarias, nos moldes em que “Di menor” foi construída. É o choro “Sinal dos tempos”⁹⁶. Nele, ao invés de iniciar com a baixaria, Garoto a reserva para a segunda parte de seu choro, desta forma (Exemplo musical 20):



Exemplo musical 20. Parte B de “Sinal dos Tempos”, comp. 24-30 (BELLINATI, 1990, p. 25).

⁹⁶ “Dica” recebida em conversa com o violonista Marcello Gonçalves.

Vemos neste trecho os mesmos elementos presentes em “Di menor”: melodias nas cordas graves e complementação rítmica e harmônica realizada nas cordas agudas. Garoto aproveita a frase inicial do trecho – na qual realiza uma aproximação cromática ascendente da nota Dó sustenido e em seguida dá um salto de quinta justa – como padrão ou motivo para as frases seguintes. Estas serão intercaladas pelos acordes percutidos em grupos de três semicolcheias, sendo o primeiro acorde diminuto e os três seguintes aumentados. Apesar de Bellinati (1990, p. 25), em sua transcrição, não indicar na partitura o modo de execução da mão direita,⁹⁷ ele ressalta posteriormente, em uma sessão de comentários, o quão importante é a maneira de executar as frases, para que o trecho soe como choro:

Dentre todos os “choros” compostos por Garoto, [Sinal dos Tempos] pode ser considerado o mais audacioso para aquela época. Garoto definitivamente provou que estava à frente de seus contemporâneos com esta peça. Na segunda parte, as linhas dos baixos são executadas com o polegar [da mão direita] e caracterizam um estilo brasileiro muito típico de tocar choro (BELLINATI, v. 1, 1990, p. 43, tradução nossa).⁹⁸

Isto acompanha nosso pensamento de como estas técnicas, estas maneiras de tocar, são elementos fundamentais não apenas na execução das músicas. Nos casos de peças para violão solo, como “Di menor”, elas fazem parte de um repertório de conhecimentos presente no momento da composição, que auxiliam o processo criativo dos compositores. Esse conhecimento é o que os conecta a essa tradição violonística. Nos exemplos citados vemos o uso desta concepção de composição utilizando a região grave do violão, em fraseados de baixaria. Em “Sinal dos tempos” Garoto usa estrutura similar mas ela é apresentada como trecho inicial da segunda parte de seu choro, enquanto “Di menor” já se inicia com o destaque dado aos graves e mantém a ênfase no seu uso durante toda a sua primeira parte.

Ao criar “Di menor” em formato de violão solo, Guinga consegue fundir os princípios de condução harmônica – como apresentado no exemplo proposto por Braga (2004) – alternando entre frases nos bordões e acordes em bloco, com uma construção de melodias que remetem ao caráter do fraseado do violão de sete cordas mais livre, mais improvisado, como também citado em Braga (idem) e corroborado com os exemplos colhidos em Borges (2008) e Caetano (2010). Uma proposta diferenciada.

⁹⁷ Neste trecho de sua transcrição Paulo Bellinati propõe digitações da mão esquerda somente.

⁹⁸ “Among all the ‘chôros’ Garoto composed, this can be considered the most audacious for those days. Garoto definitely proved that he stood in the forefront of his contemporaries with this piece. In the second part, the bass line are played with the thumb and denote a very typical Brazilian style of playing chôros.”

Desse modo, temos uma peça para violão solo em que há também a simulação das funções presentes em um regional: o ritmo e harmonia, o “centro”, como é denominado pelos chorões a função do violão ou cavaquinho acompanhante, representado pelas intervenções nas primas. Estas mesmas intervenções podem configurar, também, uma simulação do violão “gemedeira”, como chamado pelos chorões⁹⁹. As semicolcheias da melodia e demais divisões igualmente remetem à base percussiva de um pandeiro. Mas, à moda dos fraseados de sete cordas, os graves reinam. Baixarias que não são mais apenas de ligação, ou pontes entre trechos melódicos soando em outra voz. São elas mesmas a melodia principal.

Se “Di menor” está repleta dos mesmos elementos aplicados por outros violonistas-compositores em suas criações, o uso proposto por Guinga desses mesmos elementos traz novos ares ao repertório de violão solo do choro, ao aproximá-los do fraseado dos sete cordas das últimas décadas. Na trajetória de Guinga fica evidente que a construção de seu saber musical deve enormemente a essa tradição do violão brasileiro do choro. Tradição na qual ele se espelha e para a qual contribui, através de seu modo peculiar de compor.

5.2 CEPA ANDALUZA

Antes de abordarmos a composição de Paco de Lucía achamos pertinente esclarecer alguns aspectos musicais do flamenco e terminologias utilizadas por seus praticantes.

Ao tratar dos elementos musicais do flamenco Manuel (2006) destacada a tríade formada por *cante*, *toque* e *baile*. A percussão¹⁰⁰ é feita tradicionalmente pelo acompanhamento de palmas e também com o *sapateado* dos dançarinos. Nos contatos que tive com os praticantes do flamenco, tanto no Brasil quanto na Espanha, há sempre a atribuição de maior importância ao canto, ou *cante*, como é chamado entre os praticantes. Autenrieth (2013, p. 12) corrobora essa afirmação e diz que a partir do *cante* é que se desenvolveram as outras atividades. O indivíduo que se dedica ao *cante* é chamado de *cantaor* (masculino) ou *cantaora* (feminino). Do mesmo modo que a pessoa que se dedica à dança, ou *baile*, é

⁹⁹ Segundo Braga (2008-2009, p. 3), ao comentar sobre os violonistas do Época de Ouro, grupo referência entre os chorões: “No Época de Ouro havia um terceiro violão, ao que muitos aficionados do Choro chamam de “gemedeira”, por atuar no registro médio do instrumento e ser responsável por certos acentos ou frases oportunas que se destacam subitamente do contexto harmônico, pontuando-o. Carlinhos Leite se notabilizou por esses procedimentos.”

¹⁰⁰ O cajón, de origem peruana, foi introduzido no flamenco ao “estrear” no sexteto de Paco de Lucia no início dos anos 80.

chamada de *bailaor* ou *bailaora*. A *guitarra* flamenca é o principal elemento do *toque*¹⁰¹. Já o *baile* seria o “elemento mais reconhecido internacionalmente e apresentado proeminentemente em performances de grupo”.¹⁰² Os *guitarristas* também são chamados *tocaos*.

Libaneo (1999) e Sardo (2012) afirmam que *palo* é o termo usado para designar um ritmo flamenco. Deste modo o flamenco possui vários *palos*, como as *bulerías*, as *soleares*, as *alegrías*, as *siguiriyas* e etc. Mas outro autor aprofunda em sua pesquisa o significado de *palo* e outra palavra relacionada a esta: *compás*.

Segundo Autenrieth (2013, p. 331 e 336), o termo *palo* “é usado para referir-se a uma forma musical no flamenco. Por exemplo, *bulerías* é um *palo* que possui um *compás* e um vocabulário harmônico e melódico específicos.”¹⁰³ Já o termo *compás* designa o “ciclo rítmico que constitui a espinha dorsal de todos os *palos* flamencos. É composto por vários acentos e sequências rítmicas. A estrutura melódica e harmônica de um *palo* também está intimamente ligada ao seu *compás*.”¹⁰⁴

Quanto aos seus ciclos rítmicos os *palos* podem ser agrupados em binários (*tangos* e seus derivados), ternários (vários tipos de *fandangos* e *sevillanas*) e nos chamados “*compás de doce tiempos*”. Marín (2006, p. 25) diz que:

O ritmo ternário também é [uma] característica da música flamenca, próprio de alguns estilos e do qual procedem os singulares compassos de doze tempo flamencos. Os compassos de doze são, como o nome sugere, ciclos rítmicos de doze pulsos que alternam de formas diversas duas acentuações ternárias com três binárias.¹⁰⁵ [tradução nossa]

A Figura 1 fornece uma relação dos principais *palos*, em uma descrição comumente utilizada pelos estudiosos e praticantes do flamenco.

¹⁰¹ Literalmente o “tocar” um instrumento.

¹⁰² “Baile is perhaps the most internationally-recognised element of flamenco and features prominently in group performances.”

¹⁰³ “Palo: is used to refer to a musical form in flamenco. For example, the *bulerías* is a *palo* that has a particular *compás*, harmonic and melodic vocabulary” (p. 336).

¹⁰⁴ “Compás: is a rhythmic cycle which provides the backbone for all flamenco *palos*. It consists of various accents and rhythmic sequences. The melodic and harmonic structure of a *palo* is also closely tied to its *compás*” (p. 331).

¹⁰⁵ “El ritmo ternario es también característico de la música flamenca, propio de algunos estilos y originario de los singulares compases de doce flamencos. Los compases de doce son, como su nombre indica, ciclos rítmicos de doce pulsos que alternan de formas diversas, dos acentuaciones ternarias con tres binarias.”

1- *Cantes a palo seco*:

Tonás (termo genérico para cante sem acompanhamento)

Martinete

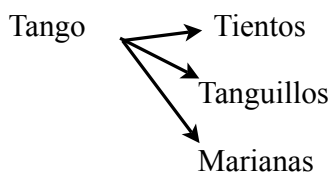
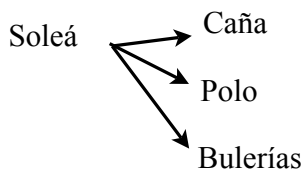
Carcelera

Debla

Saeta

2- *Palos básicos ou fundamentais*:

Seguiriyas



3- *Cantes ou palos de Cádiz*:

Cantiñas

Alegrias

Caracoles

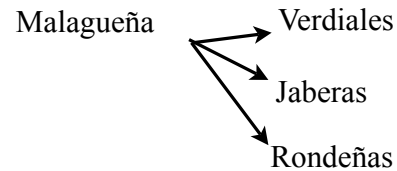
Mirabrás

Romeras

4- Fandangos:

Fandangos de Huelva

Naturais ou *personales* (pessoais)



Granaina

5- *Mineiras e cantes de Levante*:

Taranta

Taranto

Cartagenera

Mineira

6- Baseados em canções folclóricas andaluzas:

Peteneras

Sevillanas

Villancicos

7- Cantes de “ida e volta”:

Guarija (América Latina)

Colombiana (América Latina)

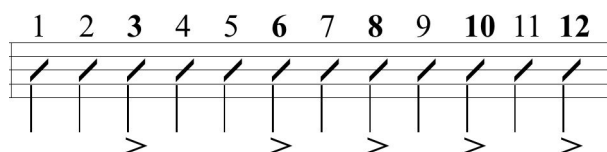
Rumba (América Latina)

Farruca (Norte da Espanha)

Garrotín (Norte da Espanha)

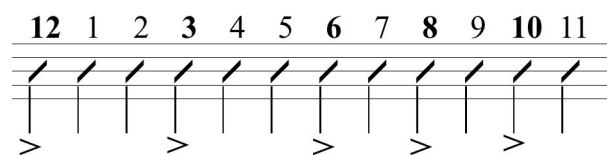
Figura 1. Principais *palos* (MARÍN, 2004 apud SARDO, 2012, p. 21-22).

Custodio (2005) afirma que estes compassos de doze (que incluem *soleás*, *alegrías*, *siguiryas*, *bulerías*, *guarrijas*, *peteneras* e muitos outros) são os mais “alargados”¹⁰⁶. A distribuição dos acentos dentro do *compás* define qual *palo* está sendo executado. Ela utiliza números em negrito para demonstrar os acentos, da maneira em que os praticantes costumam contar os compassos. Combinando sua forma de escrita com a notação na pauta musical teríamos o esquema apresentado no exemplo musical 21:



Exemplo musical 21. Representação rítmica do compás de soleá segundo Custodio (2005).

Segundo Custodio este seriam os acentos do *compás* de *soleá* e seus derivados. Mas Sardo (2012, p.29), citando Marín (2004) usa a representação como no exemplo musical 22:



Exemplo musical 22. Representação rítmica do compás de soleá segundo Marín (2004) apud Sardo (2012).

Em nossa experiência através das aulas com *guitarristas* flamencos e posteriormente acompanhando artistas dessa seara entendemos que a primeira maneira de contar é usada mais comumente para as *soleares*, enquanto a segunda maneira, iniciando a contagem pelo “doze” é realizada nas *bulerías*.¹⁰⁷ Afora esse detalhe, os demais exemplos de acentuação utilizados por Custodio estão em acordo com os utilizados pelos outros autores.

Há outras subcategorias desses *palos*, que dizem respeito às maneiras como são praticadas nas diferentes regiões da Andaluzia. Isso pode envolver diferenças melódicas, nas harmonizações dos *cantes* ou de temas tratados nas letras. A Figura 2 apresenta as regiões da Andaluzia e os principais *palos* ligados a elas.

¹⁰⁶ A autora usa esse termo ao afirmar que as frases musicais nesses *palos* são geradas em quatro compassos. Necessitando de mais outros quatro para formar um período musical.

¹⁰⁷ Um detalhe curioso é o de os praticantes, de modo geral, utilizarem o numeral “um” no lugar do onze e “dois” no lugar do doze. Assim a contagem das *bulerías* é realizada da seguinte maneira: 2-1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-1...

instrumento acompanhante, seria o embrião do modo flamenco de compor para a *guitarra*.¹⁰⁹ Posteriormente, com a influência musical recebida de outras áreas – como a da chamada música clássica – o modo de compor foi sendo alterado. Sobre isto Manuel (1989, p. 57) cita os nomes de antigos guitarristas:

Na primeira metade do século 20 [...] Ramón Montoya [...] popularizou performances de violão solo e inspirou muitos imitadores; artistas subsequentes como Sabicas e Mario Escudero formalizaram e “dignificaram” ainda mais a arte ao tocarem peças pré-compostas e nomeadas poeticamente, ao invés de sequências soltas de *falsetas* [...]. Ao mesmo tempo, a técnica da guitarra flamenca tornou-se incomparavelmente mais complexa e virtuosística, incorporando picados [...], trêmulos, arpejos e um vocabulário harmônico muito enriquecido. Estas tendências culminaram na música do guitarrista Paco de Lucía, que é geralmente descrito como alguém que “revolucionou” uma linguagem que já estava em transição.¹¹⁰ [tradução nossa]

Manuel (2006) também aponta que enquanto os *guitarristas* mais tradicionais raramente se afastavam da primeira posição no instrumento (tocando apenas perto do capotasto), outros passaram a utilizar todo braço do instrumento, explorando outras sonoridades ao tocar em “*modos flamencos*” construídos sobre Mi bemol e Lá bemol.¹¹¹ “Modo flamenco” é uma das nomenclaturas usadas pelos autores consultados quando tratam das melodias e harmonias das músicas executadas no flamenco.

A grande maioria dos *guitarristas* flamencos ainda são formados na tradição da oralidade, baseada no aprendizado de *falsetas* de determinados *palos* ou “tirando” informações de discos ou vídeos (AUTENRIETH, 2013). Quando alguns buscam estudos musicais formais os realizam nos conservatórios e universidades, que têm o estudo teórico baseado na música ocidental de concerto, ou música clássica, como é dito comumente. Temos que levar em conta que os autores encontrados que se debruçaram sobre o flamenco têm esta formação, concluída em conservatórios e universidades¹¹². Marín (2006, 2011) é formada em

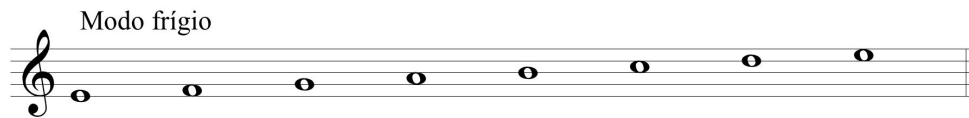
¹⁰⁹ Lembro que essa informação me foi passada também em uma de minhas primeiras aulas com o *guitarrista* flamenco Fernando de La Rúa, no início dos anos 2000.

¹¹⁰ “*In the first half of the 20th century, however, Ramon Montoya (d. 1949) popularized solo guitar performances and inspired many imitators; sub-sequent artists like Sabicas and Mario Escudero further formalized and ‘dignified’ the art by playing pre-composed, poetically-named pieces rather than loose sequences of falsestas (‘riffs’ normally played between sung verses). At the same time, flamenco guitar technique became incomparably more complex and virtuosic, incorporating picado (single-note runs), tremolo, arpeggio, and a greatly enriched harmonic vocabulary. These trends have since culminated in the music of guitarist Paco de Lucia, who is generally described as having ‘revolutionized’ a guitar idiom already in transition.*”

¹¹¹ Ramón Montoya é sempre citado por seu “*toque por Rondeñas*”, sendo um dos primeiros *guitarristas* flamencos a usar *scordatura* (alteração da afinação convencional do instrumento): com a sexta corda afinada em Ré e a terceira corda afinada em Fá sustenido (CABALLERO, 2003, p. 89-96).

¹¹² E da mesma forma se deu minha formação musical.

Composição e é pianista. Manuel (1989, 2006) é etnomusicólogo, toca guitarra flamenca e “jazz piano” amadoramente. Autenrieth (2013), antes de estudar flamenco, tinha formação em violão clássico. Quando abordam os elementos melódicos e harmônicos do flamenco, todos os autores afirmam que – tirando os *palos/cantes* em que há uso de escalas e harmonizações claramente tonais¹¹³ – a grande maioria é construída sobre uma escala, que teria como base o modo frígio, mas que apresenta algumas particularidades. O modelo dessa escala, partindo da nota Mi, está representado pelo Exemplo musical 23:



Exemplo musical 23. Escala em modo frígio a partir da nota Mi.

Mas os autores identificam que nas melodias flamencas a terceira nota dessa escala pode mudar de um intervalo de terça menor, como exposto no exemplo, para um de terça maior. Além disso, na harmonização realizada pelos guitarristas flamencos o acorde de repouso, aquele que é construído sobre a primeira nota da escala, é maior, não menor como ocorreria no modo frígio. Isso é patente na chamada “cadência andaluza” (Manuel, 2006; Marín, 2011; Sardo, 2012; Autenrieth, 2013). Como no exemplo musical 24:



Exemplo musical 24. “Cadência andaluza” e acordes utilizados pelo flamenco tradicional.

Com isto Marín (2011, p. 40) passa a propor os termos “*modo frígio mayorizado*”¹¹⁴ ou “modo flamenco”. Autenrieth (2013, p. 13) utiliza “modo andaluz”. E Manuel (2006, p. 97, e 1989, p. 72) propõe “*andalusian phrygian tonality*”, citando como possível fonte dessa

¹¹³ Querendo dizer: com clara demarcação de cadências como as aplicadas na música ocidental (IV-V-I ou V-I ou II-V-I etc..) – e com acordes construídos a partir de uma escala maior ou da escala de seu relativo menor (por exemplo, C maior e Lá menor natural).

¹¹⁴ Preferimos reproduzir alguns termos como escritos na fonte.

prática musical a música dos povos árabes que dominaram a região por quase oitocentos anos:¹¹⁵

Descrições contemporâneas e sobreviventes sugerem que esse tipo de música [a mourisca, praticada na Andaluzia sob domínio muçulmano], como as músicas árabes urbanas tradicionais em geral, eram sofisticadas, monofônicas, e baseadas em um conjunto de modos (*maqāmāt*), dos quais os mais importantes parecem ter se assemelhado aos em uso em músicas árabes atuais.¹¹⁶ [tradução nossa]

Autenrieth (2013), Marín (2006, 2011), Manuel (1989, 2006), Sardo (2012) e Zanin (2008) concordam que musicalmente o flamenco ortodoxo é baseado nesses elementos “modais” e em outros “tonais”. Custodio (2005, p. 65) e Marín (2011, p. 38) propõem o termo “*bimodalidad*” (em espanhol), dizendo que esta última nomenclatura é usada quando uma mesma música apresenta trechos em “modo flamenco” e trechos puramente “tonais”. Consideramos que esse termo pode causar confusão, já que pode sugerir a presença de outros modos como o mixolídio, ou lídio, por exemplo, apesar destes não terem sido citados pelas duas autoras. Zanin (2008) e Sardo (2012) utilizam “modo jônico” quando querem abordar o que os outros autores classificam como emprego de “tonalidade”.

Baseados nestas estruturas musicais, principalmente no chamado “modo flamenco”, os *cantaores* fazem uso de recursos como glissandos e outras “ornamentações, melismas e microtons” tão presentes na música oriental, enquanto os *guitarristas* buscam efeitos¹¹⁷ “que simulem este modo de cantar em seus instrumentos” (Autenrieth, 2013, p. 13).

“Cepa Andaluza” foi gravada no disco “Fuente y Caudal” (1973). Neste mesmo LP encontra-se a rumba “Entre dos águas”, música que obteve grande êxito comercial¹¹⁸ e catapultou Paco de Lucía para a fama internacional. É uma composição para violão solo construída em moldes tradicionais, ou seja, através da reunião de várias *falsetas* no *palo* de *bulerías*.

¹¹⁵ Para maiores informações verificar em MANUEL, Peter. *Flamenco in Focus*. In: Analytical Studies in World Music, Michael Tenzer (Org.). New York: Oxford University Press. 2006.

¹¹⁶ “Contemporary descriptions and current survivals suggest that such music, like traditional Arab urban music in general, was sophisticated, monophonic, and based on a set of modes (*maqāmāt*), some of the most important of which appear to have resembled those in use in Arab musics today.”

¹¹⁷ Como o uso de ligados e de “*bends*”. Este termo em inglês é usado para designar a técnica na qual o dedo que está pressionando a corda sobre o braço do instrumento é movido para cima ou para baixo (verticalmente), sem deixar de pressionar a nota. Deste modo a afinação da nota é alterada ascendentemente.

¹¹⁸ Segundo Custodio (2005, p.118) esta “rumba flamenca” instrumental acompanhava o sucesso que canções inspiradas no ritmo cubano estavam alcançando na década de 70. “Entre dos águas” provocou a venda de mais de 300.000 discos – a autora não esclarece se neste número incluem-se os “compactos” com a faixa – dentro de um mercado em que a tiragem média de cópias, por título produzido, era de 3.100 unidades.

encarado como uma variante sincopada [...] da sesquiáltera, quer dizer, de 6/8 para 3/4, no sentido de ser 3-3-2-2-2 [...] Este padrão 3-3-2-2-2 [da soleá] emerge de uma forma um pouco diferente quando Soleares (ou alegrías) aceleram acentuadamente, como muitas vezes acontece na dança, caso no qual seu *compás* transforma-se naquele das animadas *bulerías*¹²² (MANUEL, 2006, p. 102). [tradução nossa]

O exemplo musical 25 apresenta transcrição de exemplo de um *compás* de *bulerías*. Esta estrutura é comumente usada quando um *guitarrista* acompanha alguém cantando, ou quando realiza a base deste *palo* no espaço entre suas *falsetas*.

i = indicador da mão direita

Exemplo musical 25. Exemplo das *bulerías* tocadas ao violão.

O supracitado *golpe* tradicionalmente seria aplicado nos locais marcados com os acentos. As setas para cima e para baixo representam a abertura e fechamento do dedo indicador da mão direita, percutindo as cordas. As figuras rítmicas desenhadas pela atuação do indicador podem variar. Podem ser usadas pausas maiores ou o guitarrista pode dar maior preferência ao uso do contratempo (o que está representado pelas setas descendentes). Há também o uso de *rasgueados* e vários outros efeitos realizados pela mão direita. Há grande liberdade na construção rítmica do acompanhamento e outros dedos poderiam ser usados, mas sempre com um firme domínio do *compás* e de seus acentos característicos.

No exemplo musical 25 o primeiro acorde (Lá maior com a nota Si bemol adicionada) define o que os flamencos chamam *toque por medio*. Se o acompanhamento fosse construído sobre o acorde de Mi maior, seria chamado de *toque por arriba*. A estes dois é somado o *toque por tarantas* ou *tarantos*, construídos sobre Fá sustenido maior e também chamados de *toque mineros*, devido sua ligação com as regiões mineradoras da Espanha (MARÍN, 2001, p.

¹²² “There are various ways of conceiving or analyzing this structure. To begin with, it constitutes a twelve-beat scheme with internal accents. More specifically, it could be regarded as a syncopated variant of the familiar horizontal hemiola or sesquialtera [...] that is, from 6/8 to 3/4, in the sense of being 3 3 2 2 2. [...] The 3 3 2 2 2 pattern emerges in a somewhat different manner when soleares (or alegrías) markedly accelerates, as often happens in dance, in which case its *compás* becomes like that of the lively *bulerías*.”

48). Em cada um desses três tipos de toques são utilizadas as mesmas relações de acordes, e a “cadência andaluza” se faz presente. Muitos praticantes de flamenco não diriam, por exemplo: “Faça um Mi maior”. O modo de tocar sobre esta posição seria definido em suas falas com a frase: “*Vamos tocar por arriba*”, literalmente, “por cima”. Os acordes são visualizados no braço do violão ou *guitarra* como apresentados na Figura 4:

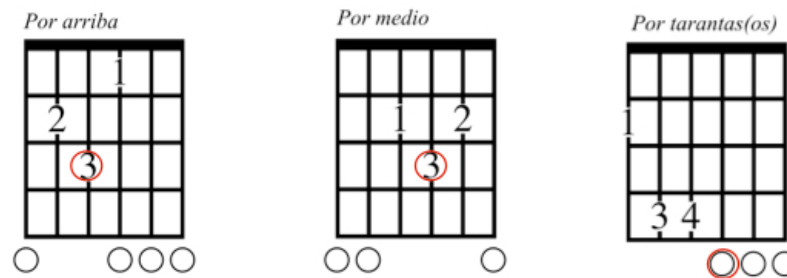


Figura 4. Digitação dos *toques*, da esquerda para direita: Mi maior, Lá maior e Fá # maior, construídos sobre o “modo flamenco”,¹²³ no qual a dissonância de nona menor (marcada pelos círculos vermelhos) é marcante.

Estes três *toques* são os principais, usados correntemente. Aos seus acordes característicos, dentro do “modo flamenco”, é adicionada a dissonância da segunda menor ou nona menor. Assim, no acorde de Mi maior é adicionada a nota “Fá”, no de Lá maior a nota “si bemol” e no de Fá sustenido maior a nota “sol”. No Figura 4 elas estão marcadas por círculos vermelhos, sendo que em Fá sustenido ela é executada na terceira corda solta. A partir de aproximações com outros tipos de músicas os *guitarristas* passaram a explorar todo o braço do instrumento. Como citado anteriormente, no passado os mais tradicionais pouco se afastam da primeira posição do violão, que compreendem as primeiras quatro “casas” do instrumento. Uma maneira que eles encontraram para acompanhar os diferentes cantores e as variadas alturas de seus *cantes* foi o uso do capotasto¹²⁴, chamado por eles de *cejilla*. Com o uso deste recurso eles conseguiam manter as mesmas posições de acorde, o uso de cordas soltas e podiam liberar seu dedo indicador da mão esquerda da função de pestana. Para a sonoridade da guitarra flamenca, que busca simular os melismas e sinuosidades do canto, isto é importantíssimo já que favorece o uso de ligados com todas as possibilidades de digitação (AUTENRIETH, 2013). Isso acarreta alguns detalhes importantes.

¹²³ No caso dos *palos* mais ligados à tonalidade que ao modalismo – como as alegrias em Mi maior ou Lá maior – os acordes são em geral tríades e tétrades sem muitas dissonâncias.

¹²⁴ Também é usada a redução “capo” e em português capotraste. Segundo o dicionário Grove: do italiano “capo (cabeça ou início) e tasto (traste): (...) geralmente usado para descrever um objeto que diminui o comprimento das cordas, assim facilitando transposições ascendentes sem alterar o dedilhado.”

No passado os guitarristas flamencos mais tradicionais dificilmente iriam se referir às notas musicais presentes no braço do violão por seus nomes, conforme a teoria musical ocidentalizada. O ensino era feito por repetição das digitações dos dedos. E a comunicação necessária entre *cantaor* e *guitarrista* ocorria através das palavras já citadas (MANUEL, 2006, p. 118): “*por arriba*”, “*por medio*”, etc. Com o uso da *cejilla* isso não mudou. Para exemplificar: o *guitarrista* prende sua *cejilla* na altura do terceiro traste do instrumento e faz a digitação correspondente a Mi maior. Todas as relações de digitação e demais fôrmas de acorde permanecem as mesmas, mas o som real produzido ocorrerá um tom e meio acima, ou seja, Sol maior. A Figura 5 e o Exemplo musical 26 ajudam a esclarecer esta prática:

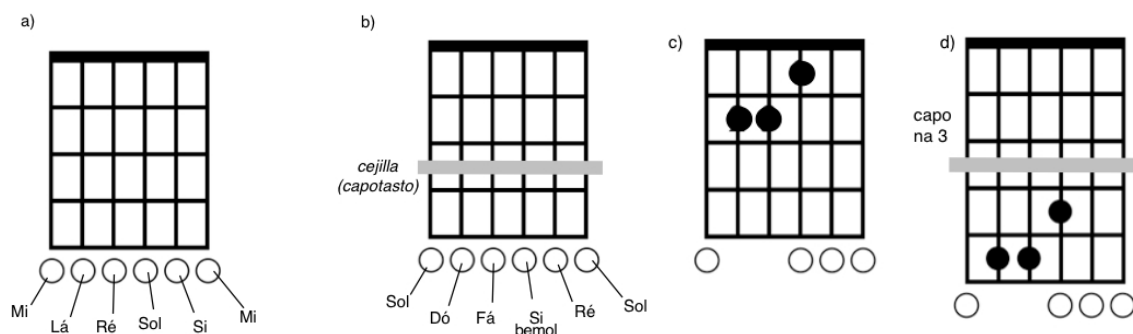


Figura 5. Afiinação do instrumento alterado pelo uso da *cejilla*.

Na Figura 5 a letra “a” apresenta a afinação natural do instrumento. A letra “b” mostra a alteração da afinação com a colocação do capotasto. Na letra “c” temos o exemplo em Mi maior¹²⁵, ou como os praticantes do flamenco dizem: *por arriba*. Na letra “d” temos novamente a digitação *por arriba*, ou seja, na fôrma do acorde de Mi maior. Mas com o uso da *cejilla* na terceira casa temos a sonoridade real do acorde de Sol maior. Quando comecei a estudar a *guitarra* flamenca, nos anos 90, encontrei algumas publicações com transcrições de solos de músicos como Henrique de Melchor, e percebi foi dada continuidade a esta prática: devido ao uso da *cejilla*, as transcrições de solos de *guitarra* flamenca são sempre escritas na afinação natural do instrumento. O que se costuma fazer é indicar a posição em que a *cejilla* é colocada. Como ilustrado no exemplo musical 26:

¹²⁵ Esta configuração por arriba, ou seja, na fôrma de Mi maior (e com a harmonização realizada com os demais acordes derivados desta escala) é usada principalmente no palo de *alegrías*. Um dos que apresentam mais características tonais que modais.

Capo na 3

a)

p

Soaria um tom e meio acima:

b)

p

Exemplo musical 26. Som real (b) produzido pela execução do trecho (a) com o uso do capotasto ou *cejilla*.

Tal como nos exemplos apresentados na Figura 5 e no Exemplo musical 26, “Cepa Andaluza” foi gravada com o capotasto situado na terceira casa. E será como no exemplo “a” da Figura 31 que apresentaremos alguns trechos da composição de Paco, bem como fragmentos das composições de outros autores: usando sempre a primeira posição do instrumento. Isso se justifica não só pela tradição configurada pelos *toques*, mas também porque há passagens musicais construídas de tal maneira que seriam impraticáveis se o dedo indicador estivesse “ocupado” em uma pestana, por exemplo. Deste modo o uso da *cejilla* é dado fundamental e uma característica da *guitarra* flamenca e da atividade composicional nela realizada.

Na gravação de “Cepa Andaluza” estão elementos usuais do flamenco. A abertura da faixa se dá através de palmas rápidas, realizando tempo e contratempo, além de outras figuras rítmicas. O andamento é em torno de 250 bpm. Como citado antes é uma composição aparentemente dentro dos moldes tradicionais, construída através da reunião de várias falsetas elaboradas sobre o *toque por medio*, ou seja, com seu centro de atração baseado no acorde de Lá maior com a adição da nona menor.¹²⁶

Na contagem da quantidade de *falsetas* executadas por Paco incluímos apenas os trechos em que a *guitarra* atua melodicamente. Assim não contabilizamos os compassos de intervalos entre as *falsetas* (onde o músico voltar a realizar a base rítmica das *bulerías*) nem os chamados *cierres*.¹²⁷ Chegamos a um total de dezesseis falsetas compostas por Paco, sendo

¹²⁶ A representação no braço do instrumento e a notação em pauta musical deste acorde encontram-se nas Figuras 22 e 24. Novamente lembramos que, devido ao uso da *cejilla*, o som real da gravação encontra-se a um tom e meio acima do que escrito.

¹²⁷ Trechos colocados após as *falsetas*, em geral utilizando os *rasgueados*, que servem como encerramento da idéia melódica apresentada. Assim como as *falsetas* podem ser tocadas em ordens diferentes, os *cierres* também apresentam “independência” e o *guitarrista* pode utilizar qualquer *cierre*, ou o mesmo repetidamente, como fechamento de qualquer falseta. Desde que esteja de acordo com o *palo* e seu *compás*.

que onze têm suas melodias construídas nos bordões. Das cinco restantes: duas utilizam arpejos que vão do grave ao agudo e vice-versa; duas apresentam a melodia nas primas e uma é construída com acordes *rasgueados*, nos quais a nota da ponta realiza o desenho melódico. Exemplo do uso feito por Paco da região grave em sua composição encontra-se no Exemplo musical 27:

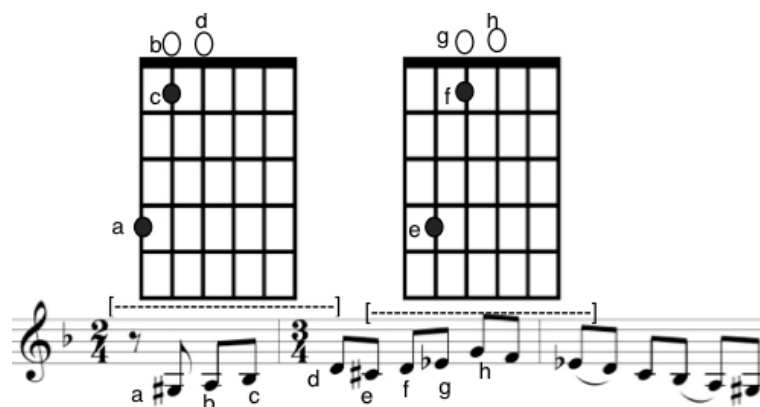
Exemplo musical 27. Falseta de Paco de Lucía: comp.299-322 (fonte: CANIZARES, 2005).

Encontram-se elementos que, de modo geral, serão repetidos em todas as *falsetas* cuja a construção melódica ocorre nos bordões. Chama a atenção a atuação dos dedos da mão direita: há o uso preeminente do polegar na execução das melodias, seguido da intensa utilização do dedo indicador nos momentos de complementação harmônica e rítmica. O polegar realiza a articulação das notas sempre de cima para baixo, em ação coordenada com os ligados da mão esquerda.¹²⁸ A movimentação do indicador merece detalhamento, em sua atuação com movimentos repetidos de abrir e fechar. Nos movimentos de abertura (indicados pelas setas voltadas para cima) a parte posterior da ponta da unha atinge as cordas. Nos de fechamento (indicados pelas setas voltadas para baixo) isto ocorre com a parte interna da ponta da unha deste dedo. Na Figura 25 podemos ver como a abertura coincide com o tempo, e o fechamento com o contratempo de cada batida do *compás* de doze tempos das *bulerías*.

¹²⁸ No documentário “*Rito y geografía del cante*” (1973), produzido pela “Radio Televisión Española” (RTVE) há imagens de Paco executando algumas das mesmas *falsetas* gravadas em “Cepa andaluza”. Neste vídeo há imagens que focam a ação da mão direita especificamente nessa *falseta*. Disponível em: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-paco-lucia/1898649/>>.

Esta movimentação do indicador, como já escrito antes, é a forma como os *guitarristas* flamencos em geral executam as *bulerías*.

A ação do polegar sempre aproveita o movimento gerado pelo toque apoiado. Desta forma ele consegue realizar passagens rápidas como a do fragmento exposto no Exemplo musical 28:



Exemplo musical 28. Digitação em cordas presas e soltas.

A ordem alfabética aplicada a cada nota da melodia nos ajuda a ver a digitação realizada no braço do instrumento, de forma que podemos conjugá-la com a ação do polegar destro: ao tocar as duas primeiras notas “a” e “b” o polegar realiza movimento sempre descendente, aproveitando que após tocar a sexta corda ele está em contato com a quinta. O polegar é levantado somente para poder tanger a terceira nota “c”. A passagem de “c” para “d” é realizada de modo idêntico ao de “a” para “b”. E, aproveitando o violonismo caracterizado pelo uso e a transposição de fôrmas fixas no braço do instrumento, os mesmos processos são repetidos uma quarta justa acima, dando sequência à melodia (letras “e”, “f”, “g” e “h”).

O uso dos bordões para a construção melódica no flamenco se dá nos diversos *palos* e nos diferente *toques*. O Exemplo Musical 29 exemplifica isto com uma falseta de *bulerías* de uma das referências mais citadas por Paco de Lucía: Manuel Serapí, conhecido como Niño Ricardo (1904-1974). Custodio (2005, p. 84) cita que em uma entrevista a Santiago Alcanda¹²⁹ Paco diria: “Ricardo foi o mestre da nossa geração, de [Manolo] Sanlúcar, de Serranito¹³⁰, de todos nós. Ele era o guitarrista naquela época que representava o “não ir mais

¹²⁹ Diário *El País*, 2 agosto de 1987.

¹³⁰ Víctor Luiz Monge Fernandez.

além”, o Papa [...] Nesse momento todos os jovens nos mirávamos nele e tratamos de aprender e copiá-lo”.¹³¹ Depoimento corroborado por Manolo Sanlúcar:

A minha geração colhe toda a mensagem que dá Ricardo. Parece-me que muito de nós vem de Ricardo, pois Sabicas nos chegava muito pouco. Lembro-me que o primeiro álbum que eu ouvi de Sabicas já tinha 20 anos, era um guitarrista formado já; Paco de Lucía o havia ouvido antes na América, mas eu acredito que aqueles que mais influenciaram a nossa guitarra flamenca atual são Montoya e Ricardo¹³² (CABALLERO, 2003, p. 150). [tradução nossa]

A *falseta* de Ricardo combina a melodia nos graves com a complementação arpejada das vozes agudas. Os ligados de mão esquerda também são aplicados. Esta *falseta* foi gravada em um disco de 78 RPM datado de 1954.¹³³ Na gravação Ricardo acompanha a *cantaora* Manolita de Jerez e insere suas falsetas entre as letras (Exemplo musical 29).



Exemplo musical 29. Falseta de Niño Ricardo (transcrição nossa).

O Exemplo musical 30 apresenta outro exemplo de melodias executadas nos bordões por Ricardo. Neste caso o complemento harmônico e rítmico nas primas é realizado com arpejos. A transcrição feita por Worms (2004) é de uma *soleá por medio*, como dito antes, *palo* do qual teriam se originado as *bulerías*.

¹³¹ “Ricardo fue el maestro de nuestra generación, de [Manolo] Sanlúcar, de Serranito, de todos nosotros. Era el guitarrista que en esa época representaba el no vá mas, el Papa [...] Entonces, todos los jóvenes nos mirábamos en el y tratábamos de aprender y copiarlo”.

¹³² “Mi generación recorre todo el mensaje que da Ricardo. A mi me parece que nosotros somos mucho de Ricardo, porque Sabicas nos llegaba muy poco. Yo recuerdo que el primer disco que escuché de Sabicas yo tenía ya veinte años, era ya un guitarrista formado; Paco de Lucía lo había escuchado antes en America pero yo creo que quienes más han influido en nuestra guitarra flamenca actual son Montoya y Ricardo.”

¹³³ Áudio e dados disponíveis na Biblioteca Digital do Patrimônio Iberoamericano em: <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000015138>>.

Exemplo musical 30. Trecho de falseta *por medio* de Niño Ricardo (fonte: WORMS, 2004, p. 29).

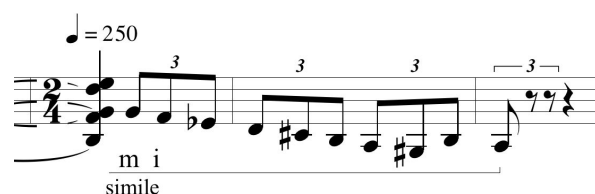
O Exemplo musical 31 apresenta outra *falseta* de Paco na qual também se destaca o uso do polegar destro em combinação com os ligados de mão esquerda:

Exemplo musical 31. Falseta de Paco de Lucía (fonte: CAÑIZARES, 2005, p. 172-174).

Nesse trecho Paco insere também o *rasgueado*. Esta técnica de mão direita está marcada no Exemplo musical 31, no segundo compasso do segundo sistema, pela sequência de letras “a-m-i”. Como as setas indicam, os dedos anular, médio e indicador partem de uma posição cerrada e vão sendo abertos no ritmo escrito na pauta. Como se cada um desferisse um “peteleco” sobre as cordas.¹³⁴

¹³⁴ *Rasgueado* ou *rasgueo* é uma técnica de mão direita amplamente utilizada na guitarra flamenca. Podem ser usados todos os dedos da mão direita, em diversas combinações. Cada combinação produz um padrão rítmico distinto. Os músicos treinam várias combinações, sempre buscando a precisão da execução, clareza e uniformidade de volume entre os diferentes dedos da mão direita. Esta técnica é praticamente inseparável da sonoridade flamenca.

Os *picados* também são uma característica da guitarra flamenca. São escalas velozes articuladas comumente com os dedos indicador e médio.¹³⁵ O diferencial desta técnica é o som *staccato* e muito forte, típico do flamenco, que consegue ser produzido mesmo em velocidades altas como a executada em “Cepa Andaluza”. Essa técnica virou uma marca registrada de Paco de Lucía, que a executava de modo impressionante, e todos os *guitarristas* passaram a buscar a mesma velocidade e intensidade sonora que o compositor conseguia produzir.¹³⁶ O Exemplo musical 32 apresenta *picados* realizados sobre as cordas graves:



Exemplo musical 32. Trecho em *picados* de “Cepa Andaluza” (fonte: CAÑIZARES, 2005, p. 154).

Outra característica da *guitarra* flamenca é a *alzapúa*.¹³⁷ O Exemplo musical 33 destaca o uso desta técnica por Paco, em combinação com vários ligados executados pela mão esquerda, na construção de outra falseta. Nela é usado apenas o polegar destro (marcado na partitura pelo termo “sempre p”). Inicialmente o polegar é movimentado sempre para baixo. Os pontos em que ele deve ir para cima são marcados pelas setas. Apenas nos cinco compassos finais, nas *alzapúas* construídas em quiálteras, estão marcados todos os movimentos, pois é a parte mais intrincada: a primeira seta é o movimento descendente, a segunda seta o ascendente e a letra “p” representa a nota tocada para baixo isoladamente.

¹³⁵ Há *guitarristas* que incluem o dedo anular nesta técnica.

¹³⁶ Em minhas aulas com diferentes *guitarristas* flamencos variações do seguinte exercício para *picados* eram indicadas: (subindo a velocidade gradualmente) tocar o primeiro dedo com apoio e logo em seguida abafar o som produzido com o próximo dedo que tocará a nota seguinte. Isto deve ser praticado em qualquer escala, inclusive com cordas soltas.

¹³⁷ Técnica dos *guitarristas* flamencos na qual o polegar da mão direita é usado como um plectro, realizando rápidos movimentos para cima e para baixo em uma ou várias cordas ao mesmo tempo. Aproveitando o peso da mão e a forte rotação do pulso a *alzapúa* cria um forte efeito rítmico, ao mesmo tempo em que é possível destacar uma linha melódica.

Exemplo musical 33. Falseta de Paco de Lucía construída com *alzapúas* (fonte: CAÑIZARES, 2005, p. 128-130).

Esta falseta em *alzapúas* exemplifica afirmação anterior, sobre o uso da *cejilla* pelos *guitarristas* flamencos. A melodia que transita nos bordões apresenta vários ligados e, em certos momentos, está harmonizada por acordes compostos por quatro notas. Ela somente poderia ser tocada, da exata maneira como apresentada aqui, na primeira posição do braço do instrumento. Sem o uso da *cejilla*, a transposição desta melodia para outra região, utilizando *alzapúa* e ligados, acarretaria em omissões ou substituições de notas dos acordes que a formam.

Outro guitarrista citado por Paco, Sabicas, nos fornece dois exemplos. O primeiro de *fandangos por arriba* (Exemplo musical 34) e o segundo de *alegrías por medio* (Exemplo musical 35). No Exemplo musical 34 temos um encerramento do trecho com o uso de *alzapúas*:

Musical score for 'Falseta de Sábicas por fandangos'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff begins with the lyrics 'a m i' above the notes. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The second staff continues the melody with similar rhythmic complexity. The third staff features a series of triplets, indicated by '3' and arrows pointing to the notes, and ends with a final chord. Dynamics include piano (p) and mezzo-piano (p) markings.

Exemplo musical 34. Falseta de Sábicas *por fandangos* (fonte: WORMS, 2004, p. 57).

Musical score for 'Falseta de Sábicas por alegrias'. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with a 3/4 time signature and a key signature of three sharps. The second staff has a 3/4 time signature and a key signature of three sharps. The third staff has a 3/4 time signature and a key signature of three sharps. The fourth staff has a 3/4 time signature and a key signature of three sharps. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The second staff includes the lyrics 'i' above the notes. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The second staff includes the lyrics 'i' above the notes. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The second staff includes the lyrics 'i' above the notes. Dynamics include piano (p) and mezzo-piano (p) markings.

Exemplo musical 35. Falseta de Sábicas *por alegrias* (transcrição nossa).

Em diversas fontes consultadas o nome de Ramon Montoya¹³⁸ é citado como um dos marcos na transição da guitarra flamenca acompanhante em direção ao protagonismo como

¹³⁸ Ramon Montoya Salazar (1879-1949).

solista¹³⁹ (CUSTODIO, 2005; CABALLERO, 2003; AUTENRIETH, 2013). Paco de Lucía também o identifica como um dos precursores e o coloca como o sua referência mais afastada temporalmente. Baseado em entrevistas que fez com Paco, Caballero (2003, p.258), diz que, para o compositor, dos *guitarristas* anteriores “Montoya está na base, porque mais atrás – Borrull¹⁴⁰, Javier Molina¹⁴¹ ... – ele não conhece”.¹⁴² Nas palavras de Paco:

Sabicas e Niño Ricardo foram os mestres da minha geração mas, por sua vez, Montoya foi o Mestre de geração deles. Acho que foi o mais importante dos que conhecemos, dos guitarristas que passaram ao longo da história. Com Montoya, a guitarra passou por uma mudança completa. A partir dele, os conceitos são totalmente diferentes, Sabicas, que era um criador, e Ricardo, que também o foi, suas maneiras e conceitos na hora de tocar estavam baseados sobre as maneiras e conceitos de Ramón Montoya¹⁴³ (depoimento a TELLEZ, 1994, p. 342). [tradução nossa]

De Montoya selecionamos duas falsetas. A primeira é uma de *fandangos*, onde também realiza a técnica dos *picados*. Enquanto que no exemplo (Figura 36) transcrito por Cañizares (2005) há escrita específica para os *picados*, Worms (2004) prefere representá-los usando letras maiúsculas (penúltimo compasso da Figura 41):

Exemplo musical 36. Falseta de Ramon Montoya por fandangos (fonte: WORMS, 2004, p. 21).

¹³⁹ Suas 14 gravações realizadas em 1936 são apontadas como o primeiro registro da guitarra flamenca puramente solista, o que teria aberto caminhos seguidos posteriormente por Niño Ricardo, Sabicas, Paco de Lucía e seus contemporâneos como Manolo Sanlúcar e Serranito (CABALLERO, 2003).

¹⁴⁰ Miguel Borrull Castillo (1866-194?).

¹⁴¹ Javier Molina Cundi (1869-1956).

¹⁴² “Del antes, para Paco de Lucía Montoya está en la base, porque más atrás – Borrull, Javier Molina... – no conoce él.”

¹⁴³ “Sabicas y Niño Ricardo fueron los maestros de mi generación pero, a la vez, Montoya fue el Maestro de la generación de ellos. Yo creo que fue el más importantes de los que conocemos, de los guitarristas que han pasado por la historia. Con Montoya, la guitarra ha experimentado un cambio total. A partir de él, los conceptos son totalmente diferentes, Sabicas, que fue un creador, y Ricardo que también lo fue, sus maneras y sus conceptos a la hora de tocar estaban basados en las maneras y los conceptos de Ramón Montoya.”

A segunda falseta foi transcrita a partir de uma gravação realizada no final dos anos 1920,¹⁴⁴ na qual ele também utiliza o *toque por medio*, ou seja, baseado no acorde de Lá maior. A escuta deste fonograma revela que nesta *bulería* a *guitarra* alterna entre momentos sobre o “modo flamenco” e outros mais tonais, baseados em tônica e dominante. É sobre esta segunda modalidade de harmonização que é iniciado o Exemplo musical 37:

Exemplo musical 37. Falseta de Ramon Montoya (transcrição nossa).

Novamente temos a melodia construída nos bordões, com a ação preeminente do polegar destro e uso da técnica de ligados pela mão esquerda. A região aguda do instrumento é usada para complementar rítmica e/ou harmonicamente as melodias. Em outras *falsetas* de Montoya encontram-se também as mesmas técnicas de mão direita utilizadas pelas gerações posteriores, como *rasgueados*, *alzapiás* e *picados*.

Isto nos leva a crer que “Cepa Andaluza”, quanto ao uso do modelo de composição que nos dispomos a tratar nesta pesquisa, está totalmente conectada à tradição referenciada por Paco de Lucía em suas falas. Os elementos técnicos que constituem a maneira flamenca de tocar e que fazem parte da criação de “Cepa Andaluza” já estavam presentes nos registros sonoros deixados por estes guitarristas que, na visão de Paco de Lucía, constituem uma linha temporal de tradição da *guitarra* flamenca solista. Custódio (2005, p.112) corrobora nossa visão, e indica um ponto em que a música de Paco atinge procedimentos inovadores, ao tratar do disco no qual “Cepa andaluza” foi gravada:

[...] O quarto LP Paco de Lucía como criador é *Fuente y Caudal* [...] um excelente trabalho para *guitarra* flamenca de recorte bastante convencional, passou para a história por conter a rumba *Entre dos aguas* [...] no resto do

¹⁴⁴ Em um disco de 78 RPM gravado por volta de 1927. Áudio e informações disponíveis na Biblioteca Digital do Patrimônio Ibero-americano em: <<http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000166843>>.

álbum encontramos algumas inovações sutis no aspecto puramente musical, provenientes, sobretudo, dos contatos de seu criador com a música sul-americana. Entre as mais chamativas encontramos o emprego de acordes de sétima (inclusive alguma nona) em posições abertas não próprias do flamenco tradicional, mas mais próximas da harmonia brasileira¹⁴⁵. A capacidade de Paco de contextualizar esses acordes “não- flamencos” em uma sequência de acordes “flamencos” para conseguir integrá-los plenamente em uma estética totalmente flamenca é admirável. De fato, se Paco de Lucia pôde levar o flamenco tão longe foi pelo profundo conhecimento que tem de sua estética, o que lhe permitiu introduzir elementos estrangeiros sem nunca perder suas raízes.¹⁴⁶ [tradução nossa]

Em 1973, mesmo ano da gravação de *Fuente y Caudal*, podemos ver Paco dando o seguinte depoimento¹⁴⁷ ao ser perguntado se via, na geração a que ele pertencia, um rompimento com os moldes anteriores:

[...] Hoje na guitarra flamenca se harmoniza muito mais. Um rompimento bem mais com a forma que com os moldes. O flamenco, enquanto harmonia, está baseado na cadência andaluza [toca os acordes]. Enquanto ao ritmo é um pouco mais complicado... Nós seguimos nessa base. Essa não se pode romper porque é o flamenco em si, não é? Mas tratamos de ampliar-lo em harmonia, em sua nova forma.¹⁴⁸

O acorde inicial de “Cepa Andaluza” ilustra a informação fornecida por Custodio. Após a abertura realizada pelas palmas a *guitarra* de Paco soa pela primeira vez na faixa desferindo o seguinte acorde (Exemplo musical 38):

¹⁴⁵ Nessa época a bossa-nova já tinha conquistado grande sucesso internacional, mas lembremos também que o uso de harmonias dissonantes já era prática anterior aos anos 60, vide a obra de Garoto, por exemplo.

¹⁴⁶ “[...] *el cuarto LP de Paco de Lucia como creador es Fuente y Caudal [...] un trabajo excelente para guitarra flamenca de corte bastante convencional, ha pasado a la historia por contener la rumba Entre dos aguas [...] En el resto del disco encontramos algunas sutiles innovaciones en el aspecto puramente musical, y provenientes sobre todo de los contactos de su creador con la música sudamericana. Entre las más llamativas encontramos el empleo de acordes de séptima (inclusive alguna novena) en posiciones abiertas no propias del flamenco tradicional sino mas cercanas a la armonía brasileña. La habilidad de Paco a la hora de contextualizar estos acordes ‘no flamencos’ en una cadena de acordes ‘flamencos’ para conseguir integrarlos de lleno en una estética totalmente flamenca es admirable. De hecho, si Paco de Lucia ha podido llevar tan lejos el flamenco ha sido por el profundo conocimiento que tiene de su estética, que Le ha permitido introducir elementos ajenos sin perder en ningún momento sus raíces.*”

¹⁴⁷ No documentário “*Rito y geografía del cante*” (1973), produzido pela “Radio Televisión Española” (RTVE) Disponível em: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-paco-lucia/1898649/>

¹⁴⁸ “[...] *Hoy en la guitarra flamenca se armoniza mucho más. [...] Un rompimiento más bien con las formas que con los moldes. El flamenco, enquanto armonía, está basado en la cadencia andaluza [toca os acordes]. Enquanto a ritmo es un poco más complicado... Nosotros seguimos en esta base. Esa no se puede romper porque es el flamenco en si, no? Pero tratamos de ampliarlo en armonía, en su nueva forma.*”



Exemplo musical 38. Início de “Cepa andaluza”. Comp.1-8 (fonte: CAÑIZARES, 2005, p. 121).

Utilizando o polegar destro para articular as notas e construindo a melodia na quarta corda do instrumento (ou seja, internamente ao acorde mas ainda em um dos bordões) Paco escolhe iniciar com um acorde de Sol menor com a nona adicionada,¹⁴⁹ sendo esta tensão o ponto de partida da linha melódica.

O uso de harmonia com mais dissonâncias poderia ser decorrência de seu contato com outras músicas além da brasileira, como o jazz estadunidense. Mas a influência da música produzida no Brasil sem dúvidas chegou aos músicos da geração de Paco, como podemos ver no depoimento de seu contemporâneo e amigo Manolo Sanlúcar:

O que tivemos os guitarristas da minha geração [...] que não tinham os anteriores? A única coisa [...] é que pudemos ouvir muita mais música que os nossos mais velhos. Nós pudemos ouvir jazz, [...] música brasileira, caribenha, [...] música clássica [...] E ademais em quantidades industriais. Então a mente vai recebendo e faz uma tradução disso pois, ainda que não se trate de copiar, o que você está ouvindo está aí ... Por isso há esse enriquecimento da guitarra flamenca, porque [...] a música que ouvimos é justamente aquela tem o que não temos ou não tínhamos [...] Recordo dos primeiros contatos que tivemos, Paco de Lucía e eu, e nós falamos em geral sobre isso: como a guitarra flamenca precisava enriquecer-se harmonicamente. Este foi nosso afã permanente [...] ¹⁵⁰ (depoimento a CABALLERO, 2003, p. 235). [tradução nossa]

Em sua última visita ao Brasil antes de seu falecimento, para realizar shows em São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre (em 2013), Paco de Lucía cedeu uma entrevista ao jornal Zero Hora (RS). Um dos tópicos foi a relação do compositor com a música brasileira:

O Brasil produz uma das músicas que mais gosto, junto com a música dos negros americanos, a música de Cuba, o jazz e a música da África. O Brasil sempre me inspirou muito. Quando jovem, ouvi um disco de Baden

¹⁴⁹ Som real Si bemol menor com a nona adicionada.

¹⁵⁰ “*Qué hemos tenido los guitarristas de mi generación [...] que no han tenido los anteriores? Lo único [...] es que hemos podido escuchar mucho más música que nuestros mayores. Hemos escuchado jazz, [...] música brasileña, caribeña, [...] música clásica [...] Y además en cantidades industriales. Entonces la mente va recibiendo esto y hace una traducción de ello, que aunque no se trate de copiar, lo que estás escuchando ahí está...Por eso existe ese enriquecimiento de la guitarra flamenca, porque [...] la música que escuchamos es justamente aquella que tiene lo que nosotros no tenemos o teníamos [...] Recuerdo de los primeros contactos que tuvimos Paco de Lucía y yo, y hablábamos en general de eso: como la guitarra flamenca necesitaba enriquecerse armónicamente. Este fue nuestro afán permanente [...].*”

Powell¹⁵¹. Eu não podia acreditar no que ouvia. Ele tocava com tanta musicalidade, tanta harmonia. O flamenco é uma música mais rítmica. Esse disco mudou minha vida, comecei a pensar o violão de outra maneira. A partir daí, fui ouvir João Gilberto, Tom Jobim e violonistas como meu amigo já falecido Raphael Rabello. Gosto muito da originalidade e da melodia de Djavan. Não temos tempo nessa entrevista para eu listar todos os artistas brasileiros que admiro (entrevista concedida a Marcelo Perrone em 4/11/2013).¹⁵²

Tal depoimento está de acordo com a visão de Manolo Sanlúcar sobre suas intenções (e as de Paco de Lucía) de inserir no flamenco a influência da harmonia utilizada em outras práticas musicais, e que ambos recebiam através dos discos em seus períodos formativos. Infelizmente tanto Custodio (2005) como Tellez (1994), Caballero (2004) e Pohren (1992) fornecem poucas informações sobre esse aspecto da música de Paco. Mas esse dado nos parece interessante e pode apontar direções para futuras pesquisas musicais sobre a guitarra flamenca.

¹⁵¹ Em conversa sobre esta pesquisa o violonista carioca Marcello Gonçalves já havia comentado sobre a admiração de Paco em relação a Baden Powell.

¹⁵² Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/11/paco-de-lucia-se-apresenta-em-porto-alegre-no-proximo-domingo-4322526.html>>.

CONCLUSÃO

Este trabalho se pautou por revelar como se deu a construção de conhecimento musical dos violonistas-compositores Guinga e Paco de Lucía. Tal construção encontra-se refletida em suas ações e modos particulares de compor para o violão. Suas trajetórias estão perpassadas pelas mudanças tecnológicas no modo de se produzir e escutar música, e os dois compositores revelam em suas biografias e depoimentos como tais mudanças fizeram parte de sua formação e conseqüentemente na concepção de suas obras. Em nossa pesquisa encontramos, em depoimentos de praticantes e em textos acadêmicos, evidências que indicam que tais procedimentos de aquisição de conhecimento aqui apresentados na trajetória de Guinga e Paco de Lucía são processos recorrentes tanto no choro como no flamenco.

Os exemplos musicológicos selecionados permitiram tratar do uso dos bordões tal como apresentado em cada peça selecionada e relacioná-lo com as respectivas práticas musicais e composicionais dos violões solistas do choro e do flamenco. Com esta pesquisa acreditamos ter reunido evidências que apontam – dentro do repertório ligado à tradição brasileira do violão solista da música de choro – que o modelo de composição aplicado em “Di menor” encontra-se baseado em características do violão do choro mas, enquanto peça para violão solo, recebe tratamento e destaque que não são usuais. O fraseado do sete cordas, contribuição violonística genuinamente brasileira, construída dentro do choro, demonstra ser a inspiração desse modelo. Esperamos que os dados recolhidos possam suscitar debates e novas produções sobre a composição para o violão com esse enfoque nos bordões, como apresentada na peça de Guinga. Esta pode muito bem vir a ser propulsora de novas composições ligadas ao choro.

Apresentamos evidências de como esse mesmo modelo, guardadas as devidas características musicais e culturais que diferenciam o flamenco do choro, é frequente em composições realizadas pelos *guitarristas* flamencos. Se esse pensamento composicional já podia ser encontrado no início do século XX, a obra de Paco de Lucía tornou-se referência por suas novas abordagens harmônicas, colaboração com artistas de outras searas musicais e na nova instrumentação acrescentada ao flamenco, o que ampliou a área de prática do flamenco ao redor do mundo e fez incluir seu nome na tradição construída que também é o flamenco. Sobre esta seção de nossa pesquisa, também fica como sugestão para futuros

estudos o aprofundamento da questão que envolve a influência do violão e harmonia da música brasileira sobre o modo de tocar flamenco.

Buscamos evidenciar a relação dialógica existente entre os desenvolvimentos da indústria fonográfica e as práticas musicais no choro e no flamenco. Deste modo, procuramos trazer para este debate musical pensamentos sobre o contexto em que tais práticas se formaram. Da mesma forma, podemos pensar os conceitos teóricos aqui abordados em nossa atualidade, tentando refletir mais sobre nossas práticas no agora, ação geralmente contida pela pressa dos dias em que vivemos.

Finalmente, acreditamos ter contribuído em especial para a bibliografia de futuras pesquisas sobre o flamenco. Na tentativa de superar a escassez de material que se nos apresentava, acabamos conseguindo reunir material da produção acadêmica de diferentes países, como Espanha, Inglaterra, Brasil e Estados Unidos. Esperamos que essa rede de informações colhida também possa fornecer subsídios para futuros trabalhos sobre o flamenco em nosso país.

REFERÊNCIAS

Dissertações, teses, artigos e ensaios

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

AUTENRIETH, Mathew Machin. *Andalucía flamenca: music, regionalism and identity in Southern Spain*. Tese (Ph.D. em Etnomusicologia), Cardiff University, 2013.

BORGES, Luís Fabiano Faria. *Trajetória estilística do choro: o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

BRAGA, Luis Otávio Rendeiro Correa. *A invenção da música popular brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

_____. *O Conjunto Época de Ouro*. 2008-2009. Ensaio elaborado para o projeto Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia. Disponível em:
<<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/luizotaviobraga-oconjuntoepocadeouro.pdf>>.

CAIADO, Nelson Fernando. *Samba, música instrumental e o violão de Baden Powell*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

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

DELNERI, Celso Tenório. *O violão de Garoto: a escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade de São Paulo, 2009.

GONZALES, Jaime Trancoso. *El piano flamenco: génesis, recorrido diacrónico y análisis musicológico*. Tese (Doutorado), Universidade de Sevilha, 2011.

HARO, Maria Jesus Fábregas. *Nicanor Teixeira: a música de um violonista compositor brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.

HERNANDEZ, Erika Letícia. *A dança flamenca: uma experiência de ensino-aprendizagem*. Dissertação (Mestrado em Artes), Unesp, 2008.

HERNANDEZ, José Martinez. *Orígenes del flamenco*. *Revista Digital Educativa Contraclave*, 2006.

JUNQUEIRA, Humberto. *A obra de Garoto para violão: o resultado de um processo de mediação cultural*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

KAWAKAMI, Shigenobu. El flamenco, tradición inventada y tradición vivida. *Cuadernos Canela*, n. 22, p. 9-23, 2010.

LIBANEO, Daniela Leonardi. *Ensinando a dança flamenca*. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

MAGALHÃES, Alain Pierre Ribeiro de. *O perfil de Baden Powell através de sua discografia*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

MANGUEIRA, Bruno Rosas. *Concepções estilísticas de Hélio Delmiro: violão e guitarra na música instrumental brasileira*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

MANUEL, Peter. Andalusian, gypsy and class identity in the contemporary flamenco complex. *Ethnomusicology*, University of Illinois Press/Society for Ethnomusicology, v. 33, n. 1, p. 47-65, 1989.

MARÍN, Lola Fernandez. El flamenco en la música nacionalista española: Falla y Albeniz. *Música y Educación: revista trimestral de pedagogía musical*, n. 65, p. 29-64, 2006.

MELLO, Marco Antonio da Silva; VEIGA, Felipe Berocan; COUTO, Patrícia Brandão; ALVES DE SOUZA, Mirian. Os ciganos do Catumbi. *Revista Cidades, Comunidades e Territórios*, n. 18, p. 79-92, jun. 2009.

OLIVEIRA, Ledice Fernandes. *Radamés Gnattali e o violão: relação entre campos de produção na música brasileira*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

PEREIRA, Fernanda Maria Cerqueira. *O violão na sociedade carioca: técnicas, estéticas e ideologias*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

PESSOA, Felipe; FREIRE, Ricardo Dourado. Fonogramas, *performance* e musicologia no universo do choro. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, p. 34-60, jul./dez. 2013.

PIRES, Luciano Linhares. *Dilermando Reis: o violonista brasileiro e suas composições*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

SPIELMANN, Daniela. *Tarde de chuva: a contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafeira, a partir da década de 70*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

TABORDA, Marcia Ermelindo. As abordagens estilísticas no choro brasileiro (1902-1950). *Revista Historia Actual Online*, Asociación de Historia Actual, n. 23, p. 137-146, 2010.

ZANIN, Fabiano. O violão flamenco e as formas musicais flamencas. *Revista Científica/FAP, online*, 2008.

Livros e métodos

ADORNO, Theodor. *O Iluminismo como mistificação das massas*. In: Indústria cultural e sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

ANTÔNIO, Irati; PEREIRA, Regina. *Garoto, sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

APEL, Willi. *Harvard dictionary of music*. 2. ed. 1969.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

BENT, Ian; STANLEY, Sadie (Orgs.). *The new grove dictionary of music and musicians*. 2. ed. Londres: MacMillan, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas: Papius, 1996.

BRAGA, Luiz Otávio. *O violão de 7 cordas: teoria e prática*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2004.

CABALLERO, Angel Alvarez. *El toque flamenco*. Madri: Alianza, 2003.

CAETANO, Rogério; PEREIRA, Marco (Orgs.). *Sete cordas: técnica e estilo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2010.

CARVALHO, Mario Vieira de. A partitura como espírito sedimentado: em torno da teoria da interpretação musical de Adorno. In: MARTINGO, Ângelo; MONTEIRO, Francisco (Eds.). *Interpretação musical: teoria e prática*. Lisboa: Colibri, 2007, p. 15-36.

CERTEAU, Michel De. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998. v. 1.

CORTÉS, Norberto Torres; VASQUEZ, Eusébio Rioja. *Niño Ricardo: vida y obra de Manuel Serrapí Sanchez*. Sevilha: Signatura Ediciones de Andalucía, 2006.

_____; _____. *Guitarra flamenca*. Sevilla, Signatura Ediciones de Andalucía, 2010. v. I e II.

CUSTODIO, Diana Perez. *Paco de Lucía: la evolución del flamenco a través de sus rumbas*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2005.

DARTIGUES, André. *O que é a fenomenologia?*. Tradução de Maria José J. G. de Almeida. São Paulo: Moraes, 1992.

GOMEZ, Agustín. *De estética flamenca*. Barcelona: Carena, 2001.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

LAKATOS, Eva M.; MARCONI, Marina de A. *Técnicas de pesquisa. Fundamentos de metodologia científica*. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1991.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão. 5. ed. Campinas: Unicamp, 2003.

MANUEL, Peter. *Flamenco in focus*. In: TENZER, Michael (Org.). *Analytical studies in world music*. Nova York: Oxford University Press, 2006.

MARCUSE, Herbert. *Sobre o caráter afirmativo da cultura: cultura e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. v. I.

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

MELLO, Jorge. *Gente humilde: vida e obra de Garoto*. São Paulo: Sesc-SP, 2012.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977. v. I.

POHREN, D. E. *Paco de Lucía y familia: el plan maestro*. Sociedad de Estudios Españoles, 1992.

REILY, Suzel. *Folk Music, art music, popular music: what do these categories mean today?*. Newcastle: BFE Roundtable, 2006. Disponível em: <<http://www.ncl.ac.uk/sacs/musicconferences/BFE2007/roundtable.htm>>.

SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: MEC/Departamento de Assuntos Culturais, 1975.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: USP, 1991 [1967].

SEEGER, Anthony. *Etnografia da música*. Tradução de Giovanni Cirino. In: MYERS, Helen. *Ethnomusicology: an introduction*. Londres: The MacMillan Press, 1992.

STOKES, Martin. *On musical cosmopolitanism*. The Macalester International Roundtable, *paper 3*, 2007.

TABORDA, Marcia Ermelindo. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TAGG, P. Analysing popular music: theory, method and practice. In: *Popular music*. Middleton: Oxford University Press, 2000 [1982]. v. 2.

TELLEZ, Juan Jose. *Paco de Lucía: retrato de família con guitarra*. Sevilha: Qüásyeditorial, 1994.

TENZER, Michael (Ed). *Analytical studies in world music*. Nova York: Oxford University Press, 2006.

TURINO, Thomas. *Music as social life*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

Partituras

BELLINATI, Paulo. *The guitar works of Garoto*. São Francisco: Guitar Solo Publications. 1991. v. I e II.

DE LUCÍA, Paco; CAÑIZARES, Juan Manuel. *Fuente y caudal de Paco de Lucía*. Madri: De Lucía Gestion SL, 2005.

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

Discos e CDs

ANTOLOGÍA del cante flamenco. Madri, 1958. Hispavox. vários artistas.

POWELL, Baden. *Images on guitar*. França, 1972. MPS records

DELMIRO, Helio. *Chama*. São Paulo, 1984. Som da Gente.

DE LUCÍA, Paco. *Fuente y caudal*. Madri, 1973. Phonogram.

GUINGA. *Suíte leopoldina*. Rio de Janeiro, 1999. Velas.

DVDs / Vídeo-aulas

FRANCISCO SÁNCHEZ; PACO DE LUCÍA. EUA: Universal Studios, 2008. 2 DVDs (153 min), color.

PACO DE LUCÍA. *Light & shade. A Portrait*. Alemanha: Arthaus Studios, 2001. 1 DVD (60 min), color.

GERARDO NUÑEZ. *La guitarra flamenca de Gerardo Nuñez*. Suíça: Encuentros Productions, 2004. 1 DVD (180 min), color.

TOMATITO. *La guitarra flamenca de Tomatito*. Suíça: Encuentros Productions, 1996. 1 DVD (60 min), color.

Sites

www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html

www.cliquemusic.uol.com.br

www.contraclave.es

www.emimusic.com

www.flamencobrasil.com.br

www.guinga.com.br

www.pacodelucia.org

www.rtve.es/television/rito-geografia-cante/

www.seap.minhap.es/enlaces/administraciones_autonomicas.html

www.universalmusic.com

<https://www.youtube.com/watch?v=JHuo4YSSVNE> acesso em 18/11/2012 (vídeo apresentação de Marcello Gonçalves)

GLOSSÁRIO DE TERMOS EMPREGADOS NO FLAMENCO

A compás. Que está a tempo, de acordo com a base rítmica.

A Palo seco. O canto sem acompanhamento da *guitarra*.

Al aire. Tocar a *guitarra* sem *cejilla*.

Bailaor(a). Dançarino(a) de flamenco.

Baile. A dança flamenca.

Café cantante. Local de apresentação de flamenco. Tiveram seu auge na segunda metade do século XIX, entrando em decadência nas duas primeiras décadas dos séc. XX.

Cañi. Cigano, aciganado.

Cantaor(a). Cantor(a) de flamenco. Distingue-se do termo castelhano “Cantante”.

Cante. O cantar flamenco

Cante a compás. Canto que está dentro do compasso, seguindo a métrica.

Cejilla. Capotasto. Peça adaptada no braço do violão para diminuir o comprimento das cordas, alterando a afinação do instrumento.

Compás. Base rítmica, com pontos de acentos determinados, que define o *palo* flamenco no qual se está cantando ou tocando.

Duende. Estado transcendental que o músico ou dançarino atinge através do flamenco, contagiando os demais executantes e platéia. Inspiração.

Falseta. Composição para violão solo. Geralmente de curta duração, inserida entre os intervalos do *cante* ou como introdução. Posteriormente, através da reunião de falsetas, os *guitarristas* passaram a realizar solos mais longos.

Floreo. Ornamentação melódica realizada pelo *cantaor* ou *guitarrista*.

Guitarra. Instrumento equivalente ao violão. Há pequenas diferenças entre o modelo clássico e o flamenco, pois o segundo busca um som mais percussivo. Com esse intento são usadas madeiras específicas como a do cipreste, além de ter encordoamento mais perto da escala do instrumento.

Guitarrista. Músico que toca a guitarra *flamenca*.

Jalear. Emitir em voz alta expressões de incentivo direcionadas ao executante do cante, toque ou baile.

Juerga. Reunião informal e festiva dos praticantes de flamenco.

Melisma. Variações melódicas em que várias notas são cantadas sobre uma mesma sílaba do cante.

Palmero. O que faz as palmas para acompanhamento da música.

Palo. Ritmo flamenco, caracterizado não só pelo *compás* mas pelos tipos de melodias e letras realizadas pelo cantor e pelas harmonias realizadas pelo acompanhante.

Pito. Estalar de dedos, usado como acompanhamento rítmico.

Por abajo. O mesmo que *por medio*.

Por arriba. O toque realizado a partir do acorde de Mi maior.

Por médio. O toque realizado a partir do acorde de Lá maior.

Rasgueo. O mesmo que *rasgueado*.

Rasgueado. Técnica de mão direita na qual a parte posterior das unhas atinge as cordas, realizando diferentes subdivisões rítmicas com um som forte e percussivo.

Tablao. Lugar de apresentação de artistas flamencos.

Taconeo. O mesmo que *zapateado*.

Tercio. Versos que constituem as letras do *cante* flamenco.

Tocaor. O que realiza o *toque*.

Toque. Ato de tocar. Usado principalmente para falar sobre a *guitarra*.

Zapateado. Sons produzidos pelos pés dos *bailaores*. Assim também são chamados os solos percussivos realizados por estes profissionais.

ANEXOS

PARTITURAS

Di menor

Reprodução da partitura transcrita por Paulo Aragão e Carlos Chaves

Guinga e Celso Viáfóra

Violão

8

4

7

10

13

16

19

22

3

1.

2

Musical score for a single melodic line, measures 25-46. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The music features several triplet markings (3) and various rhythmic patterns. Measure 41 includes a dynamic marking of mf and a tempo marking of c . Measure 46 ends with a double bar line and a repeat sign.

25

28

31

34

37

41

46

mf c

CEPA ANDALUZA (Bulería)

11

CI

F7

p p p i i p i i p

4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1

14

Bb7

(X)

Bb

i i i i i p p p

4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1

16

A7(b9)

3

3

3

(X)

p p ñ i p ñ i p ñ i p i i

4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1

19

X

Bb

X

i i a m i i i i i i

4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1

CEPA ANDALUZA (Bulería)

21

C7 Gm A7(b9)

↓ i ↓ i ↑ i ↓ i ↓ i ↑ i ↓ i p

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 2 3 2

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

24

Bb6(11)

↓ i i ↓ i i ↑ m ↓ i ↑ i ↓ i

3 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

26

A

↓ i ↓ i ↑ i ↓ i ↑ i ↑ n ↑ a ↑ m ↑ i ↓ i ↑ m

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

12

II Arpeggiada para o asudo III

29

A

p ↓ i m a m i m ↓ i

0 2 2 3 2 3 2 5 6 3

0 5 0 2 2 3 2 3 2 5 6 3

CEPA ANDALUZA (Bulería)

31 *Gm7/A* 3

34 *Gm7/A* 3

CIII

36 *A* 3 *Gm7*

39 *A*

CEPA ANDALUZA (Bulería)

① $\frac{3}{4}$ II $\frac{3}{4}$ A

42

G_{m7}/A 3 (x)

44

G_{m7}/A 3 x

47

$A_{7sus4}(b9)$ x

49

CEPA ANDALUZA (Bulería)

① V
⑤

52

55

57

① CIII
⑤

60

CEPA ANDALUZA (Bulería)

① 5 1

62

(X) *p* *F* *X* *m*

65

Fb/G *i* *p* *m* *a* *m* *i* *m*

67

Ba *p* *m* *a* *m* *i* *m*

70

C *Gm* *p* *m* *i* *m* *a* *m* *i* *m* *a*

CEPA ANDALUZA (Bulería)

② ④ I A

72

p

i

i

i

13 Bb X

75

p

p

p

p

p

p

C7 X

77

p

i

i

i

i

p

C7 X

80

p

i

i

i

p

CEPA ANDALUZA (Bulería)

82

C_7
X

p

i *i* *i* *i* *i* *i*

0 2 0 3 3 2 3 2 2 2 0

85

Bb
X

p

i *i* *i* *i* *i* *i*

0 0 1 3 0 0 1 3 0 1 3

87

C_7
X

p

i *i* *i* *i* *i* *i*

0 2 0 3 3 2 3 2 2 2 2

90

C_7
X

p

i *i* *i* *i* *i* *i*

0 2 0 3 3 2 3 2 2 2 2

CEPA ANDALUZA (Bulería)

92 C7

95 Bb

97 (x) A

100 (Rom) Bb C

CEPA ANDALUZA (Bulería)

102

B B \flat A RE 157

105

M. I. sola

B \flat X

107

C $_7$ X G $_m$ X A

p

110

B \flat X

CEPA ANDALUZA (Bulería)

112 *C*₇ *G*_m *A*

i *i* *i* *i* *p* *i* *i* *i* *p*

115 *X* *B*_b

i *i* *i* *i* *m* *i* *i* *i*

117 *A*₇

i *i* *i* *i* *i* *i* *m* *i* *i* *i*

120 *B*_b *GRAVE* (♩)

i *m* *i* *p* *i* *p* *a* *m* *i* *p* *a* *m* *i* *p* *a* *m* *i* *p*

CEPA ANDALUZA (Bulería)

122

C7

Bb

125

127

[Rom]

A(b9)

X

X

130

Bb

C

B

CEPA ANDALUZA (Bulería)

132 $B\flat$ \mathcal{A}

p

135 \mathcal{A}

p *simile...*

137 C_7 G_m \mathcal{A}

p

140 \mathcal{A} $B\flat$

p

CEPA ANDALUZA (Bulería)

a judas
15

142

0 0 0 0 0 0 0 0 5 5

①/III
A(b9)

145

5 3 3 5 3 0 3 7

Gm7/A

147

0 6 5 0 0 0 0 0

A(b9)

150

0 0 0 0 3 7

CEPA ANDALUZA (Bulería)

152 G_{m7}/A

155 VII F_7/C B_7

157 CVI Bb $\textcircled{1} \textcircled{4} \text{CVI}$

160 $\textcircled{1} \textcircled{4} \text{CV}$ $\textcircled{1} \textcircled{4} \text{CIII}$ C Bb

CEPA ANDALUZA (Bulería)

① ④ CII
A

162

M. I. sola

CIII
Gm7

165

① ④ CII
A

167

M. I. sola

CIII
Gm7

170

(x)

i

CEPA ANDALUZA (Bulería)

172 C_7

p *simile...* *p*

175 C_1 F

p

177

p

180 Bb_m Bb_7

p

CEPA ANDALUZA (Bulería)

182

A

7 [6 grave (4)]

p *p*

185

C

X

p *p* *p* *p*

187

X

A7

~~GRAVE (4)~~

p *p* *p* *p*

190

X *X*

p *p* *p* *p*

CEPA ANDALUZA (Bulería)

192

A(b9) *x* *A7* *67*

i *i* *i* *a* *m* *i* *a* *m* *i* *m*

195

Bb

a *m* *i* *m* *m*

197

a *m* *i* *m*

200

x *C* *B*

a *m* *i* *a* *m* *i* *a* *m*

CEPA ANDALUZA (Bulería)

202 $B\flat$ RPTA7

0 4 1 0 1 4 1

m *i* *simile...*

205 A $B\flat$ X

i *i* *i* *simile...*

207 $C7$ X $A(9)$ p

i *i* *i* *p* *i* *i* *i*

210 $B\flat$

i *i* *i* *m* *i* *i* *i*

CEPA ANDALUZA (Bulería)

Mist
GRAB (5a)

III
A(6)

212

Musical notation for measure 212, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes with slurs and accents. The bass line includes fingerings (0, 2, 2, 0, 0, 0, 0, 0) and fret numbers (7, 3, 7, 3). Handwritten annotations include 'X' above the first measure, 'A7' above the second measure, and 'III' and 'A(6)' in a box above the third measure. Performance markings include 'p' (piano) and 'i' (accents).

215

Musical notation for measure 215, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes with slurs and accents. The bass line includes fingerings (0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0) and fret numbers (3, 5, 3, 7, 3, 7, 5, 3, 7, 3). Handwritten annotations include 'X' above the first and third measures. Performance markings include 'p' (piano) and 'i' (accents).

217

Musical notation for measure 217, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes with slurs and accents. The bass line includes fingerings (0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0) and fret numbers (7, 5, 3, 7, 7, 3, 7, 3). Handwritten annotations include 'X' above the first and second measures. Performance markings include 'p' (piano) and 'i' (accents).

220

Musical notation for measure 220, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes with slurs and accents. The bass line includes fingerings (0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0) and fret numbers (7, 5, 3, 7, 3, 7, 5, 3, 7, 3). Handwritten annotations include 'X' above the first and second measures. Performance markings include 'p' (piano) and 'i' (accents).

CEPA ANDALUZA (Bulería)

222

X

CI

F₉

225

X

X

227

CIII

G_m

230

G_m

G₇

CEPA ANDALUZA (Bulería)

CI

232

3 3 3 3 3 3 3 2

CI

235

1 3 3 5 2 1 1 0 3 2 1 1

237

1 1 3 3 1 1 1 1 1 3 3 3

(x)

240

1 0 2 3 0 3 2 0 1 3 0 3 1 0 4

CEPA ANDALUZA (Bulería)

242 B_7/A_b $A_{(b,9)}$

p

245 A_7 B_b C B

247 B_b $A_{(b,9)}$

250 A_7 B_b

CEPA ANDALUZA (Bulería)

252

C X Gm X A(6,9)

255

A7 (x) Bb

257

A7 x

260

Bb

CEPA ANDALUZA (Bulería)

262

X A₇ X

i i i i i i a m i i

0 3 3 0 | 0 3 3 2 | 0 2 2 0 | 0 2 2 0 | 0 2 2 0 | 0 2 0

Fig. GRAVE (5^a)

265

D_m X

i p p i p

0 3 | 0 2 3 | 1 1 | 0 2 3 3

267

C₇

4 1 7 p a m i

5 2 5 2 5 2 0 | 1 3 | 0 1 3 | 0 1 3 | 0 1 3

270

M. I. sola C X

p i p p

0 1 | 1 3 | 2 0 3 2 | 1 3 | 0 0 2

CEPA ANDALUZA (Bulería)

272

B^b
X

p

3

3

3

(x)

a *m* *i*

275

3

p

i

i

i

3

3

3

3

277

X

$A(b^9)$ B^b

p

p

p

3

3

3

3

3

3

280

X

B^b
X

i

a *m* *i* *i*

i *i* *i* *i*

CEPA ANDALUZA (Bulería)

282

C_7 G_m $A_{(b,9)}$

285

B_b

287

$A_{(b,9)}$ (x)

290

$A_{(b,9)}$ (x)

simile...

CEPA ANDALUZA (Bulería)

292

*C*₇ *G*_m *A*(*b*,*9*)

i *i* *i* *i* *p* *i* *i* *i* *p*

0 0 0 0 0 0 0 0 0 2 3 2

295

*B*_b

i *i* *i* *m* *i* *i* *i*

3 0 0 0 0 0 0 0

297

A *Grave (7a)*

i *i* *simile...* *i* *a* *i*

0 0 0 0 0 0 0 0 0 4 0 1

300

0 4 0 1 0 3 1 0 3 1 0 4

0 4 0 1 0 3 1 0 4

CEPA ANDALUZA (Bulería)

302

A *x* *(x)*

p

i *i* *i* *i* *i* *i* *i* *i* *i* *i*

0 0 0 0 0 0 0 0 0 4 0 1

305

p *x*

p

0 4 0 1 0 3 1 0 3 1 0

307

CI *Bb7*

p *p* *p*

i *i* *i* *i* *i* *i* *i* *i* *i* *i*

1 3 3 3 3 3 3 3 1 5 1 3

310

p *x*

p

1 5 1 3 2 5 3 1 5 3 1

CEPA ANDALUZA (Bulería)

312

F_7
X

(X) (X) (X) (X)

p *i* *i* *i* *i* *i* *i* *i* *p*

315

X

p *i* *i* *i* *simile...*

317

Bb_7
X

(X)

p *i* *i* *i* *i* *i* *i* *i* *p*

320

Bb
X

p *i* *i* *i* *i* *i* *p*

CEPA ANDALUZA (Bulería)

REMATÉ.

322

A₆ x x

i i i i i a m i m

325

B_b x

a m i m m

327

C

a m i m m

330

B_b

a m i m m

CEPA ANDALUZA (Bulería)

Remate

332

m i simile...

335

A7 Bb

337

C7 Gm A(b9)

340

Bb

CEPA ANDALUZA (Bulería)

GRAU (18a)

342

X

$\textcircled{2} \textcircled{4} \text{CII}$

Allegretto

345

X

347

X

350

$\textcircled{3} \textcircled{6} \text{CII}$

$\textcircled{3} \textcircled{6} \text{CV}$
 $\textcircled{6} \text{C}$

$\textcircled{3} \textcircled{4} \text{CIV}$
 $\textcircled{4} \text{B}$

$\textcircled{3} \textcircled{6} \text{CIII}$
 $\textcircled{6} \text{Bb}$

CEPA ANDALUZA (Bulería)

355

A *x*

1 3

p

i *i* *i*

0 0 0

2 4

357

p

i *i* *i*

0 0

2 4 0 2

5 3 5 2 4 5 2 4 4 0 2

② ④ II (x)

359

B^b *(x)*

p

i *i* *i*

0 0 0

0 2 3 0

3 2 0 0 0 0 0 0 2 3 0

362

C ⑤ ⑥ I

p

i

0 0

0 3 1 0

2 3 0 2 0 0 3 1 0

CEPA ANDALUZA (Bulería)

364

*A*₇

p

367

X

p *simile...* *p*

369

*B*_b

p *p*

372

*E*₇

p

CEPA ANDALUZA (Bulería)

CIII

374

C

X

A_7

p

i *i* *i* *i* *i*

0 0 0 0 3

3 0 2 2 0 3 5

377

Bb_{13}

(X)

p

i simile... *i*

3 3 3 3

6 3 5 6 5 3 7

379

X

$A_{m7(b5)}$

p

i *i* *i* *i* *i* *i* *i*

7 5 3 5 5 6 8

382

p

i simile... *i*

5 5 5 5 0

5 6 8 5 8 6 10

CEPA ANDALUZA (Bulería)

CIII

384

387

C7

CV

389

Dm

(x)

392

CIII

Gm

X

CEPA ANDALUZA (Bulería)

394

p

i *i* *i* *a* *m* *i* *i* *i*

397

p

399

p

402

p

CEPA ANDALUZA (Bulería)

404

$B\flat$ A_7 $B\flat$

p *i* *p* *p*

407

$E\flat$ C_7

p *p*

409

$A(b_9)$ 10 [Remate]

i *i* *i* *p* *n* *i* *p* *n* *i* *p* *i* *i*

412

$B\flat$ C

i *i* *a* *m* *i* *i* *i* *m* *i* *i*

CEPA ANDALUZA (Bulería)

424 A₇

427 A_(b,9) [Remata] → B_b

429 C₇ B_b C₇

432 B_b

CEPA ANDALUZA (Bulería)

434 *Remate*

3 m i 4 1 0 1 4 1 0
3 m 0 4 1 0 1 4 1 0

437 **A7** **Bb**

i i i i i i i i
0 0 0 0 0 0 0 0

439 **C7** **Gm** **A(b9)**

i i i i p i i i
0 0 0 0 0 0 0 0

442 **Bb**

i i i m i i i
0 0 0 0 0 0 0 0

CEPA ANDALUZA (Bulería)

444

X X (x)

i i i i i i a m i i i i

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

447

X X X X X

i i i i i i i i i i

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

[14: GRAVE (9ª)]

449

X X X

i i simile... i i

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

452

B \flat X C 7 X B \flat X

i i simile...

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

CEPA ANDALUZA (Bulería)

454

$A(b9)$
X

i i p ñ i p ñ i p ñ i p ñ i p i i

457

Bb
X

i a m i i i i i i i i

459

$C7$
X

(x)

Gm
X

i i i i p i i i

462

X

i i i m i i i

CEPA ANDALUZA (Bulería)

464

467

Arpejada p/guano
[12:]

469

472

CEPA ANDALUZA (Bulería)

474

(x) (x) 3 3 3 3

p p p p

12 A(6,9)

477

(x) B \flat C

Rfm

479

B B \flat A₇

482

X X B \flat

M. I. sola

CEPA ANDALUZA (Bulería)

484

C7 Gm A(6,9)

487

Bb

489

A (x)

III GRAVE (10)

492

F7/A (x)

CEPA ANDALUZA (Bulería)

494 $Bb7$ X

p

i *i* *i* *i* *i* *i* *i* *i* *i*

1 3 3 3 3 3 3 3 3

1 3 1 0 0

497 Gm

p *p* *p*

i *i*

1 0 0 4 1 0 3 1 0 4 3 1

499 A (X)

i *i* *i* *i* *a* *m* *i* *i* *i* *i*

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

0 2 2 2 2 2 2 2 2 2

0 2 0

502 III F/A

3 4 0

5 6 3 6 3 0 2 0 3 1 0 3

CEPA ANDALUZA (Bulería)

504 **CI**
B_b7

507 **G_m**

509 **A**
(x)

512 **D_m** **D_m/C_#** **C₇**
(x)

CEPA ANDALUZA (Bulería)

524

C7 **Gm**

p

A7 *15. DE ACORDES com melodia na ponte*

527

simile...

A13 **A7**

529

simile...

X

532

simile...

CEPA ANDALUZA (Bulería)

534

simile...

537

*D*₇ *D*₇/*A*

simile...

539

① *C*_{III} *C*_{III}

② *G*_m(*x*)

simile...

542

simile...

CEPA ANDALUZA (Bulería) ① ④ II

544

X X

i i simile...

G7/B

547

X

i i ñ a m i simile... simile...

549

i i m simile... i

M. I. sola

CI

F7

552

X

i ñ a m i i ñ a m simile...

CEPA ANDALUZA (Bulería)

554

X (x) B_b

i m i i a m i i

557

X B C₇

i a m i i i i M. I. sola a m i i

559

B_b A₇ 3 3

i i a m i i a m i i

562

X B_b C₇

i i a m i i i i i i

CEPA ANDALUZA (Bulería)

564

C7 X Gm X A(b9)

simile...

567

X X

569

A7

572

X X

16 GRAU Bb con alzapua

X - no de falson no fone (11) C

CEPA ANDALUZA (Bulería)

574

(x) 3

B \flat

X

p

0

3 2 3

577

(x)

(x)

p

p

0

4 1 0

579

A(b9)10

10 n? b9? 7altes

0

2 3 0 2 0 4 3 1 0 2 3 2

582

X

X

B \flat

C

B

Fade Out

i

i

i

i

m

m

m

3 0 2 0 0 2 0 0 3 0 0 4